

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. II, Nº 2
Verano 2014



Universidad
de Alcalá

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DIRECTORA

Ana Casas (Universidad de Alcalá)

JEFE DE REDACCIÓN

Fernando Larraz (Universidad de Alcalá)

SECRETARIA EDITORIAL

Ana Rodríguez Callealta (Universidad de Alcalá)

REDACCIÓN

David Conte (Universidad Carlos III de Madrid), Teresa López Pellisa (Universitat Autònoma de Barcelona), Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III de Madrid), Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea)

COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE RESEÑAS

Iván Gómez (Universitat Ramon Llull, Barcelona)

COMITÉ CIENTÍFICO

José Arroyo (University of Warwick), Julia Barella (Universidad de Alcalá), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Zoraida Carandell (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne), Julio Checa (Universidad Carlos III de Madrid), José F. Colmeiro (University of Auckland), Wilfrido Corral (Investigador y ensayista), Matteo de Beni (Università degli Studi di Verona), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Ángeles Encinar (Saint Louis University, Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Roxana G. Herrera Álvarez (Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini-Saillet (Université de Bourgogne), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Manuel Pérez Jiménez (Universidad de Alcalá), Elide Pittarello (Università Ca'Foscari Venezia), Jaume Pont (Universitat de Lleida), Catalina Quesada (Universität Bern), Luis Rebaza Soraluz (King's College, Londres), Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú), David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona), Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), Marie-Soledad Rodríguez (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Ana Rueda (University of Kentucky), Domingo Sánchez-Mesa (Universidad de Granada), Mario Santana (University of Chicago), Sabine Schlickers (Universität Bremen), Mary Vásquez (Davidson College)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Esther Correa

redaccion@pasavento.com
www.pasavento.com

Universidad de Alcalá

Departamento de Filología, Comunicación y Documentación

Colegio San José de Caracciolos

Trinidad, 5

28801 Alcalá de Henares (Madrid)



SUMARIO

MONOGRÁFICO: CULTURA Y GLOBALIZACIÓN EN HISPANOAMÉRICA *Coord. Catalina Quesada*

Presentación: Nuestra globalización <i>Catalina Quesada</i>	261
Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global <i>Aníbal González</i>	273
El interminable final de lo latinoamericano: políticas editoriales españolas y narrativa de entresiglos <i>Eduardo Becerra</i>	285
Cine y globalización en Iberoamérica: El papel de las coproducciones <i>Santiago Juan-Navarro</i>	297
Globalización y literaturas hispánicas: De lo posnacional a la novela glocal <i>Vicente Luis Mora</i>	319
"Aprende el difícil". Junot Díaz, Josefina Báez y las literaturas nacionales <i>Rita De Maeseneer</i>	345

Violento mundo nuevo: hibridez, contacto y espejos de la frontera norte en la literatura mexicana <i>Florence Olivier</i>	359
Nomadismo, literatura y globalización: Las trayectorias paralelas de Roberto Bolaño y Rodrigo Rey Rosa <i>Gustavo Guerrero</i>	375
Globalización y tecnología o el (otro) fin de la nostalgia: Realismo y arqueología como metáforas en la última ficción latinoamericana <i>Jesús Montoya Juárez</i>	385
Cruzando límites: Cuestiones críticas y formas actuales de la narrativa escrita por mujeres <i>Teresa Orecchia Havas</i>	407
Las ficciones del después. Notas para una lectura comparada de <i>Nocturno de Chile</i> y <i>Enciclopedia de una vida en Rusia</i> <i>Gersende Camenen</i>	433
MISCELÁNEA	
<i>El policía de las ratas a escena</i> <i>Ana Prieto Nadal</i>	449
Literaturas salvajes: Hacia una lectura mestiza de Lucíernaga Pinda <i>Astrid Romero</i>	463
ENTREVISTA	
Conversación con Elena Poniatowska, Premio Cervantes 2013 <i>Fernando Galván, Raquel Serur, Rosario Alonso Martín y Sara Poot-Herrera</i>	475
RESEÑAS	
Ángeles Encinar (ed.): <i>Cuento español actual (1992-2012)</i> <i>Ana Baquero Escudero</i>	485

Marta Álvarez (ed.): <i>Imágenes conscientes. Autorrepresentaciones</i> Iván Gómez	489
Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann (eds.): <i>Diseño de nuevas tecnologías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile</i> Javier Sánchez Zapatero	493
NOTA SOBRE LOS AUTORES	497

MONOGRÁFICO

CULTURA Y GLOBALIZACIÓN EN HISPANOAMÉRICA

Coord. Catalina Quesada

PRESENTACIÓN: NUESTRA GLOBALIZACIÓN

CATALINA QUESADA
Universität Bern

En la ya abundante bibliografía acerca de la dimensión cultural de la globalización ha quedado suficientemente subrayado qué no es o qué no implica la globalización. Ulrich Beck (1998: 71), como tantos otros teóricos de lo global antes y después que él, dejaba sentado que la tesis de la *mcdonaldización* del mundo no pasa de ser una falacia, negando que la convergencia de la cultura global implique la supresión de las diferencias y recurriendo para ello a la conocida noción de *glocalización*, acuñada por Roland Robertson. Renato Ortiz abunda en dicha idea, al insistir en que la unicidad mundial sugerida por la visión economicista no es extrapolable a la esfera cultural: "Una cultura mundializada no implica el aniquilamiento de las otras manifestaciones culturales, cohabita y se alimenta de ellas" (2004: 35). Frente a los que vaticinan o anuncian la presunta uniformización de la cultura, los abundantes ejemplos de pluralidad y heterogeneidad –que pueden perfectamente coexistir con situaciones de homogeneización o nivelación cultural, modificándolas sustancialmente– vienen a desmentir esa visión catastrofista.

Otro de los puntos conflictivos a la hora de establecer su naturaleza es la supuesta novedad de la globalización. En efecto, nos topamos con no pocas reticencias por parte de muchos pensadores en el ámbito de las ciencias sociales para aceptar la existencia de una alteración del paradigma, para admitir la condición de *objet nouveau* de la globalización. Frente a ellos, un cada vez más

nutrido grupo insiste en la transformación cualitativa que implica la globalización, entendida esta como una multitud de procesos que se cruzan y se articulan entre sí sin tomar siempre la misma dirección, como la ha definido Jesús Martín-Barbero. Ya el antropólogo hindú Arjun Appadurai se proclamaba, en 1996, abanderado de una teoría de la ruptura, basada en los cambios introducidos en los imaginarios por los medios de comunicación y por el movimiento masivo de los flujos migratorios: "el mundo en el que vivimos hoy –en el cual la modernidad está decididamente desbordada, con irregular conciencia de sí [...]– supone, por supuesto, un quiebre general con todo tipo de pasado" (2001: 18). Por su parte, el filósofo francés Michel Serres se referirá a las *mutaciones* recientes –dejando de lado el concepto de evolución– experimentadas por nuestra especie, tanto en lo que respecta a la biología genética como al tejido social y comunicacional, en un momento en que el ser humano habría alcanzado su edad adulta, la *hominescence*. Otros teóricos, quizá con una actitud más conciliadora, han querido ver la globalización como una segunda fase de la modernidad, insistiendo así en la existencia de una cierta continuidad que, sin embargo, no les impide apreciar y destacar los cambios sustanciales que esta *segunda modernidad* –como la llama Beck– o la *alta modernidad* –como, siguiendo a Anthony Giddens, la califica Ortiz– implica con respecto a la primigenia. Si para el primero la segunda modernidad supone toda una serie de transformaciones en las distintas esferas de la vida, que parten del abandono de las *sociedades nacionales-estatales* en aras del concepto de una *sociedad civil global*, para el segundo la alta modernidad o la *modernidad-mundo*, "sería un momento de radicalización de las modernidades anteriores" (2004: 75), pero se resiste a catalogarla como una noción que implique el fin de lo anterior.

En el ámbito de la economía y la cultura se ha recurrido a la distinción entre internacionalización, transnacionalización y globalización para marcar las diferencias entre distintos momentos históricos. Mientras que algunos historiadores, como Serge Gruzinski, se preguntan si el mundo globalizado de nuestros días no tendría ya un serio precedente en una época lejana (los siglos *xvi* y *xvii*), en regiones consideradas periféricas (América Latina, Asia), otros prefieren reservar el término *globalización* para una época muy concreta que no comienza sino en la segunda mitad del siglo *xx*. Es el caso del antropólogo Néstor García Canclini, que prefiere hablar de *internacionalización* para el proceso que comienza a finales del siglo *xv*, con las navegaciones transoceánicas y la consiguiente apertura comercial de Europa hacia América y Asia y de *transnacionalización* para aquel que se origina con la revolución industrial y que alcanza su apogeo en la primera mitad del siglo *xx*, reservando así el calificativo de *globalización* para el proceso actual, que sería distinto de los precedentes, no solo cuantitativa, sino también cualitativamente, por constituir "un nuevo régimen de producción del espacio y el tiempo" (1999: 47).

Eduardo Becerra aplica esa distinción conceptual, aunque solo en parte y con criterios bien diferentes, al campo literario hispanoamericano y a sus industrias culturales. Diferencia, así, la tendencia a la *universalidad* característica de autores como Borges o Carpentier –una tendencia que parte de la polarización

en el *xix* entre lo nacional y lo cosmopolita (la dicotomía entre americanismo y europeísmo)– del fenómeno de la *internacionalización* producido en los años 60 y 70 con el *boom* de la narrativa hispanoamericana y del de la *globalización* de las últimas décadas del *xx* y principios del *xxi*. Para Becerra, en el universalismo previo al *boom* subyace, sin duda, el deseo de reconocimiento de la propia obra por parte de los centros internacionales de la cultura, pero como un efecto a posteriori; la internacionalización, sin aportar realmente nada nuevo desde el punto de vista estético, partiría de una dinámica en la que entran en juego elementos y factores de mediación que irían más allá de la relación estricta del escritor con su propia obra y que, en muchos casos, no serían específicamente literarios. Partiendo de algunas de las consideraciones de Pascale Casanova, Becerra sostiene que, frente al proceso de internacionalización de la narrativa hispanoamericana, el de la globalización respondería a actitudes distintas e incluso enfrentadas en lo referente a la relación entre los espacios nacionales y globales de circulación de las obras:

Si la primera apunta a una producción que trata de irrumpir en los ámbitos de legitimación mundial a partir de su propia diferencia, en la globalización intenta llevarlo a cabo asimilándose a los modelos dominantes. La internacionalización buscaría entonces difundir la propia especificidad reivindicando al tiempo el valor universal de esa diferencia, la globalización partiría de la disolución de su singularidad y ofrecería una imagen de cultura alineada por las imposiciones de los centros internacionales de decisión. (Becerra 2014)

Becerra alude aquí al fenómeno bien conocido de la *alfaguarización* de la narrativa hispanoamericana, que pasa por la recurrencia a las tramas lineales, argumentos no demasiado complejos, un español estándar o neutro, desprovisto de giros nacionales o locales, así como la preferencia por la novela (en detrimento del cuento), elementos todos que facilitarían no solo la publicación en España y la consiguiente difusión en el ámbito de habla hispana, sino también las traducciones. Sin embargo, siendo esa homogeneización uno de los efectos de los procesos globalizadores en nuestras letras, el panorama así trazado sería, como el propio Becerra reconoce, a todas luces insuficiente. Insuficiente no solo porque se quedan fuera todas aquellas propuestas narrativas que, sin estar al margen de los mercados, han sabido buscar y construir su propia especificidad, en ocasiones recurriendo a lo nacional o a lo local (pero no necesariamente), sino también porque, de algún modo, se reduce el conjunto de la literatura hispanoamericana, metonímicamente, a su narrativa. Y, por supuesto, queda fuera toda aquella diversidad literaria que, al margen de los circuitos comerciales, ha eclosionado, si no como consecuencia directa de los procesos globalizadores, sí como efecto colateral de los mismos, al haberse desarrollado en los últimos años una mayor atención crítica hacia ciertas producciones culturales tradicionalmente consideradas periféricas por situarse al margen de los proyectos nacionalistas, tales como las literaturas en lenguas indígenas. El caso de la literatura mapuche resulta significativo, pues existe una serie de autores que, desde finales del *xx*, ha irrumpido en el panorama literario chileno con propuestas estéticas que no

solo dan cuenta de la rica tradición mapuche, sino que también ponen sobre la mesa algunos de los problemas que entrañan para los mapuches su inserción en la sociedad chilena. Con textos en ocasiones bilingües (en español y en mapudungun), poetas como Adriana Paredes Pinda, Elicura Chihuailaf o Jaime Luis Huenún, además de recrear la cosmovisión mapuche de sus ancestros, incorporan situaciones y contextos que apuntan a ciertos cambios de valores que solo a finales del xx y principios del xxi tienen razón de ser.

Lo mismo podría decirse de la redefinición que de lo nacional se viene haciendo en obras que han sido catalogadas de posnacionales, un marbete que alude no solo a aquella literatura desterritorializada o transterritorial, donde el referente nacional no tiene cabida (pensemos en los escritores del *crack* o en Mario Bellatin), sino también a aquella otra en la que se redefine el concepto tradicional de nación tal y como lo concibieron las elites criollas en el xix, recurriendo para ello tanto al escepticismo como al malditismo identitario (es lo que hará el colombiano Fernando Vallejo), desbaratando en el camino la constelación nacionalista y sus héroes y dejando al descubierto algunas de las inercias e imposiciones que contribuían a crear una nación tan monolítica como fingida. Las posibilidades para dinamitar los cimientos de esa comunidad imaginada son variadas. Junto a autores que cuestionan irónicamente la tan traída y llevada identidad –a la manera en que lo hace con México Álvaro Enríque, o mediante la creación de espacios híbridos, donde se ponen de manifiesto las *lealtades múltiples* (Aínsa), en el caso de Junot Díaz–, mostrando que la identitaria es cada vez menos una cuestión colectiva que individual y que está en función de las trayectorias personales, tenemos, por ejemplo, a distintos escritores-francotiradores de las figuras patrias y los valores nacionales, como los argentinos Rodrigo Fresán, Martín Kohan o José García Hamilton, que en *Historia argentina* (1991), *Los cautivos* (2000) o *Don José* (2000), respectivamente, socavan algunos de los considerados puntales de la argentinidad. O los colombianos Evelio Rosero y Pablo Montoya, con textos recientes como la novela *La carroza de Bolívar* (2012) o la colección de semblanzas *Adiós a los próceres* (2010), en los que asistimos, al hilo de los fastos del Centenario, al proceso de carnavalización y destronamiento de los artífices, protagonistas y comparsas de la Independencia de Colombia, los padres de la patria. Tanto en unos casos como en otros, conviene tener presente a Ulrich Beck, cuando nos previene de la tentación de interpretar nuevas realidades con parámetros de antaño: “La re-localización [...] no se puede equiparar con el *tradicionalismo lineal a machamartillo* ni practicarse como provincialismo obtuso, pues varía el marco referencial en el que debe mostrarse la importancia de lo local” (1998: 76).

La transterritorialidad, que no es sino el reverso del cuestionamiento de lo nacional del modo en que lo hacen los autores arriba mencionados, en lo que hemos convenido en llamar lo *posnacional*, ofrece similares problemas de interpretación. El manifiesto del *crack* y su propuesta narrativa dislocada o desubicada del espacio y tiempo mexicanos ha sido uno de los episodios más recientes en esa cadena contestataria de la obligatoriedad de la temática autóctona, de larga tradición en el continente. De hecho, estos autores (Jorge Volpi, Pedro An-

gel Palou, Eloy Urroz, José Ignacio Padilla y Ricardo Castañeda) van a reivindicar a escritores como José Emilio Pacheco o Sergio Pitol, que son justamente los “menos mexicanos”. No es por eso de extrañar que Bellatin utilice a Sergio Pitol como personaje en *El libro uruguayo de los muertos*, después de haber indagado lúdicamente en los escenarios nipones. Pero, aunque la de escribir sobre temáticas no autóctonas es una opción perfectamente legítima, hay que recordarle a Volpi, que se ha convertido en el paladín de esta opción, que ese universalismo y esa exigencia de una literatura desprovista de marcas locales no necesariamente casa bien con el proceso globalizador actual: “Lo global no reemplaza a lo local, sino que lo local opera dentro de la lógica de lo global. La globalización no significa el fin de las diferencias culturales sino su creciente utilización” (Larraín 2011: 100). Y, de nuevo, aunque en numerosos aspectos, el escenario reciente tenga concomitancias con el pasado y pueda parecer una prolongación del viejo debate entre nacionalistas y cosmopolitas, “si se mira bien, se verá que, en el nuevo contexto, este va a transformarse y a cambiar de sentido, generalizándose, a menudo radicalizándose y, en muchas ocasiones, diversificándose” (Guerrero 2012: 76). Este matiz resulta relevante porque, en efecto, lo que tenemos ante nosotros no es la misma querella de antaño, algo en lo que incidirán los artículos que integran este dossier.

Al margen de las cuestiones vinculadas a las industrias culturales y a las condiciones de producción y circulación de los textos, también resultan significativas las transformaciones acontecidas en los imaginarios que construyen y vehiculan estos textos literarios y que tanto nos dicen de nosotros mismos como sociedad. El abanico de posibilidades es vastísimo, oscilando entre la multitud de metáforas de nuestro mundo globalizado, la exploración de las opciones que brindan los avances tecnológicos, la representación de los flujos migratorios y sus implicaciones, la reflexión en torno a las fronteras (que no solo se destruyen, sino que, en similar medida, se crean y afianzan), la recreación del modo en que la globalización afecta a lo cotidiano, etc. Lo interesante es que la imaginación individual o colectiva (cuando un autor se hace eco de un modo particular de percibir el mundo por parte de una comunidad concreta) da forma a los variados tipos de globalizaciones que pueden existir (*circular, tangencial*, etc.) y a la multidireccionalidad de los procesos que las conforman. Quizá la avanzadilla de esas escrituras de la globalización esté, más que en la representación literaria del mundo global en que vivimos, o en el interés por la ciencia o las nuevas tecnologías como tema literario, en las construcciones hipermedias que se valen justamente de esas tecnologías para crear, no ya un texto literario tradicional, sino auténticos artefactos que incorporan enlaces, otros elementos multimedia (imágenes, sonido, etc.), con lo que, evidentemente, se pierde la linealidad textual. Con el postulado de la ciberliteratura de no reproducir la página de papel sobre la pantalla nos encontramos con un auténtico desafío crítico, pues en este tipo de construcciones se alteran las relaciones semióticas, la sintaxis o la semántica. De hecho, algunas de las transformaciones más llamativas son las que afectan a las estructuras mismas del campo literario, a los géneros, como he analizado en otro lugar (Quesada 2015).

A la luz de los *paisajes imaginarios* de Arjun Appadurai y, a partir de las cinco categorías que este establece –recordemos: *etnoscapas*, *technoscapas*, *mediascapas*, *financescapas* e *ideoscapas*–, creo que no sería descabellado añadir un sexto paisaje, que bien podría llamarse *framescape*, que aluda al aspecto más formal del hecho literario, no solo ya al lenguaje o al estilo, sino también a esas estructuras externas que llamamos géneros literarios. Me parece que ese espacio abstracto, alejado por completo del ámbito de las representaciones, puede, en tanto que imaginario, decirnos mucho acerca de la globalización y de nuestra sociedad global. No es necesario aclarar que este espacio entrará en conflicto o se solapará en ocasiones con los otros (pienso, sobre todo en el *mediascape*, aunque también en el *etnoscape*), pero, como categoría independiente y analítica, puede funcionar para discernir lo que nos dicen los textos por sus formas más externas, y no por las realidades a las que, con todas las distorsiones que queramos, aluden. Porque si atendemos a esas estructuras, percibimos ciertos procesos que están muy lejos de constituir, sin más, un mero rescate de formas pretéritas. Antes bien, tendríamos que preguntarnos si los géneros literarios, tal y como los hemos conocido hasta ahora, se justifican en un contexto intermedio como el actual y en este momento histórico preciso: “Aunque muchas escrituras siguen usando esas divisiones clásicas de la tradición literaria (la tienen como centro y quieren encarnarla), después de 1990 se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: otros mundos que no reconocen los moldes bipolares tradicionales. Que absorben, contaminan y desdiferencian lo separado y opuesto y trazan otras fronteras” (Ludmer 2010: 127). La propia Ludmer menciona varios textos y autores que ponen en jaque la solidez del estatuto ficcional, en un entorno en el que lo que estaría en entredicho sería justamente la condición autónoma del arte, característica de la modernidad. Un contexto al que ella califica de *postautónomo* –aplicando al presente latinoamericano algunas de las premisas del pensamiento de Jacques Rancière–, en el que, junto a ese cuestionamiento de lo ficcional, asistiríamos a una transformación de las condiciones de producción de sentido y de valoración del hecho literario (2010: 150-151).

Entre las muchas lecciones que podemos obtener de los cambios sobrevenidos en los géneros, quizá la principal sea la de la pérdida de la centralidad de la escritura a la hora de definir qué es la cultura. Un análisis, por ejemplo, de lo narco como fenómeno cultural nos deja al descubierto las idas y venidas constantes entre el cine, las series, el videoclip, las artes plásticas, lo lírico-narrativo (musicalizado o no) y lo novelesco, vaivenes en los que la fuente –la prioridad ontológica, podríamos decir– no necesariamente es literaria (a diferencia de las tradicionales adaptaciones cinematográficas a partir de novelas). Por eso en el planteamiento de este monográfico recurriamos al término *cultura* y no al de *literatura* (a pesar de que, finalmente, la mayoría de los artículos esté dedicada a textos literarios), en un intento de plasmar ese desplazamiento, que afecta incluso al campo literario mismo, como queda patente, por citar tan solo uno de los casos más obvios, en la obra de Mario Bellatin (Quesada 2014).

Estos planteamientos están en la base de los artículos recogidos en este dossier, muchos de los cuales fueron presentados y discutidos en la primera reunión de un grupo internacional de trabajo, que, con el título de *Formas y Lenguajes de la Globalización en las Literaturas Hispánicas Contemporáneas*, se celebró en la École Normale Supérieure de París en marzo de 2013. Los organizadores –Gersende Camenen, François Géral y Gustavo Guerrero– nos pidieron a los participantes que intentáramos responder a cuestiones como las de las alteraciones de los géneros literarios y las divisiones tradicionales entre ficción-no ficción, novela-ensayo, prosa-poesía en el marco de la globalización; la de la relación entre lo nacional y lo posnacional en esta literatura (sobre lo que mucho se ha hablado ya); la de la evolución de la imagen pública del escritor en los últimos años; la del papel y particularidades de esa nueva generación de novelistas, que ha convertido a Roberto Bolaño en su figura tutelar; o que pensáramos en las nuevas subjetividades que emergen de la convivencia y el contraste entre espacios locales y globales en esta literatura.

En su texto, Aníbal González estudia los cambios experimentados por la figura del autor en las letras latinoamericanas desde los sesenta hasta nuestros días. Si en las novelas totalizantes del *boom* la presencia de dicha figura es omnímoda, pero muy diluida y casi invisible (en contraste con lo que sucederá con la imagen pública de los autores), durante el *posboom*, sostiene González, esta circunstancia habría comenzado a invertirse, a medida que los autores iban asumiendo posiciones públicas más discretas, mientras que en sus ficciones comenzaban a representarse cada vez más a sí mismos, con nombre y apellidos. A partir de los años noventa, los nuevos escritores practicarán un mayor intimismo, toda vez que tenderán con relativa frecuencia hacia la *autoficción*, al incorporar elementos del discurso autobiográfico en sus ficciones. Desde esas premisas y a partir de textos de Roberto Bolaño, Juan Gabriel Vásquez o Patricio Pron, González, explora cómo la autoficción y otros mecanismos de incorporación del autor a la ficción narrativa pueden ser leídos no solo como una renegociación del pacto entre el escritor y el lector sino también como una redefinición del estatuto del autor dentro del complejo panorama de una industria editorial cada vez más globalizada y unas redes sociales que tienden a disolver el concepto tradicional del *autor* como productor y dueño de su obra.

Por su parte, Eduardo Becerra pone sobre la mesa algo de sentido común, pero que es necesario recordar: que la relación entre autor y mercado editorial no está signada por una confrontación a todas luces naïf y maniquea, donde el primero se caracterizaría por su pureza e independencia y estaría abocado a resistir los embates taimados de editoriales y mercado. Muy al contrario, en esa batalla por la legitimidad y el valor los actantes son múltiples y variados y responden a diferentes intereses. Plantea, por un lado, si la recurrencia a toda una serie de nociones por parte no solo de la crítica, sino también de los propios autores, no respondería a una de esas estrategias conducentes a posicionarse en un mercado que a día de hoy tiene unas exigencias diferentes a las de ayer. Y si, por otro lado, dicha proliferación de conceptos y causas *post-* y *trans-* a las que con tanto afán nos abrazamos (críticos y autores) no se correspondería con el último y más reciente avatar de la obsesiva y tradicional pregunta por la identi-

dad latinoamericana. En ese marco sitúa la postura bien conocida de Jorge Volpi, que, según Becerra, sería más una estrategia individual de posicionamiento que una auténtica transubstanciación de la ontología de la identidad en una de la no-pertenencia. Pero es obvio, señala, que muchos de esos marbetes y nociones no son un mero capricho o una moda, sino que responden a un contexto histórico y cultural preciso. Y ahí surge de nuevo la pregunta de cómo abordar críticamente la diversidad para intentar abarcar –y, si no definir, sí perfilar– al grupo. Para responder a eso, Becerra recurre a las políticas editoriales españolas de las dos últimas décadas, partiendo de la premisa de que no siempre es fácil deslindar hasta qué punto esa mediación forja o refleja el imaginario hispanoamericano contemporáneo. Con mucha cautela, intentando esquivar las simplistas relaciones de causa y efecto, analiza algunos de esos pasadizos que unen lo uno y lo otro en los últimos años.

Siguiendo con las industrias culturales y la constante del componente transatlántico, Santiago Juan-Navarro estudia el fenómeno de las coproducciones cinematográficas en Iberoamérica dentro del contexto globalizador. Su ensayo se centra en los últimos intentos por crear un espacio audiovisual iberoamericano (ibérico y latinoamericano) al margen de las exaltaciones identitarias de antaño. Para eso, las coproducciones internacionales, que empezaron a acaparar los mercados durante los 90 y que terminaron por imponerse a fines de la década, aprovecharían el vacío resultante del desmantelamiento de las industrias locales como resultado de las políticas neoliberales, retomando además una tradición de intercambios desiguales con Europa y los Estados Unidos. Para Juan-Navarro, tales coproducciones, omnipresentes en el audiovisual iberoamericano del siglo XXI, pueden ser consideradas productos emblemáticos de la globalización, en los que pugnan los impulsos de homogeneización con los de heterogeneización, abundan los referentes culturales múltiples, los complejos sistemas de financiación transnacional, así como los repartos artísticos, los equipos técnicos y las locaciones multinacionales. El resultado será un conjunto de filmes híbridos en los que las identidades se diluyen y se transforman en narrativas globales que, tanto en la forma como en el contenido, adquieren una naturaleza supranacional y, con frecuencia, desterritorializada y que suponen un reto para las todavía existentes filmografías nacionales.

También Vicente Luis Mora afronta su análisis de la narrativa hispánica contemporánea desde parámetros netamente transatlánticos. A partir de la categoría crítica de lo posnacional y tras una revisión de la literatura secundaria producida al respecto, Mora analiza los rasgos que confirmarían la superación de lo nacional como categoría territorial privilegiada en autores muy diversos y que conducirían hacia lo que denomina la novela *glocal*, a la vez que apunta y desmenuza el contexto que facilita o promueve dicho tránsito. Una novela *glocal* en español en la que se pondrían de manifiesto buena parte, por no decir todas, las contradicciones o paradojas de la globalización, con sus tensiones identitarias, lealtades múltiples, territorialidades difusas, movilidades varias (ya sean estas reales o virtuales) y un uso recurrente de la tecnología, no solo por parte de los autores, sino también como tema de la ficción.

El artículo de Rita de Maeseneer aborda el papel del inglés en la reconfiguración de las literaturas nacionales del Caribe hispano, a partir de su presencia en la producción literaria de distintos escritores originarios de la región caribeña. A pesar del consenso acerca de la transterritorialidad de dichas literaturas, De Maeseneer plantea que las nociones de literatura cubana y puertorriqueña siguen siendo interpretadas desde ópticas monolingües, frente al caso de la dominicana, que es estudiada atendiendo, más bien, a la vacilación lingüística. Con ejemplos de autores de origen dominicano, como Junot Díaz o Josefina Báez, que mezclan en sus obras el inglés y el español, pero que son adscritos sin problemas a la tradición dominicana, De Maeseneer deja al descubierto los problemas de índole crítica que plantean, al cuestionar así no solo las fronteras entre lo anglo y lo hispano, sino también el concepto mismo de *literatura latinoamericana*.

Florence Olivier se ocupa igualmente de las fronteras, pero en este caso de las que separan México de los Estados Unidos, mediante un análisis de las transformaciones experimentadas por las escrituras de la frontera desde los años noventa del pasado siglo, en el marco del incremento de los flujos migratorios y del auge del narcotráfico y la violencia en la región. Con textos de Carlos Fuentes, Luis Humberto Crosthwaite, Sergio González Rodríguez, Roberto Bolaño o Yuri Herrera, Olivier explora los límites, casi siempre difusos, entre la literatura fronteriza y metagéneros como la llamada literatura del norte, la narconovela o los textos no ficcionales en torno al narcotráfico, a la vez que indaga en cómo los imaginarios del espacio otorgan complejidad a la noción de frontera con diversas dicotomías perfiladas de modo voluntariamente difuso.

Como hemos visto, una constante en las escrituras más recientes es que la cuestión de la identidad colectiva deja de tener el peso que tuvo entre los escritores de generaciones anteriores, puesto que la identidad se va a forjar, más bien, en función de las trayectorias personales, para ser, no ya algo inmutable y dado, sino algo variable, cambiante y coyuntural (por no decir mutante). En estos escritores, además, vamos a encontrar esa tensión entre lo global y lo local, entre lo nacional y lo transnacional, no solo gracias a Internet, sino gracias también, en muchos casos, a su condición de migrantes o nómadas. A eso dedica Gustavo Guerrero su artículo, en el que, a partir del concepto de "nomadismo crítico" de James Meyer, analiza la figura del nómada, a propósito de Roberto Bolaño y de Rodrigo Rey Rosa, y la manera en que estos lo utilizan como estrategia para desmarcarse de sus predecesores y del tipo de escritor que sus mayores encarnaron. A partir de esa confrontación que hace Meyer entre el "nomadismo crítico" y el "nomadismo lírico", propio de la cultura romántica y moderna, Guerrero dibuja un nuevo contexto, alejado de la tradición del exilio o de la del cosmopolitismo latinoamericanos, en el que el nomadismo implica una revisión crítica de dichas tradiciones, tanto internamente, desde un punto de vista posnacional, como externamente, desde un punto de vista poscolonial. Esto será importante para discriminar con respecto a generaciones anteriores, incluso relativamente cercanas en el tiempo, como la del *boom*.

Por su parte, Jesús Montoya rastrea dos de las posibilidades de diálogo con las tecnologías del simulacro, conectadas entre sí, y que resultan claves en

la última literatura latinoamericana: el *realismo del simulacro* y la *arqueología del presente*. Si la primera permite pensar cómo la literatura coopta el lenguaje de las gramáticas tecnológicas para producir nuevos realismos, la segunda se centra en la visualización o el subrayado de cómo queda el paisaje del mundo real tras el despegue de la realidad hacia su simulacro. Montoya estudia cómo esas dos nociones pueden servir para reflexionar en torno a las relaciones entre la ficción más reciente –en obras de Sergio Bizzio, Gabriela Bejerman, Leandro Ávalos Blacha, Gabriela Cabezón Cámara, Dalia Rosetti, Washington Cucurto o Edmundo Paz Soldán– y la globalización y sus imaginarios.

Centrándose también, en lo esencial, en autoras argentinas, Teresa Orecchia-Havas aborda los retos de la escritura hecha por mujeres a finales del xx y principios del xxi, en un momento en el que reciben una atención crítica que elabora nuevos conceptos analíticos y señala perspicazmente el posicionamiento de los textos y de las autoras en relación con ciertos parámetros esenciales: el problema del valor atribuido a las obras, el tema de la autoridad del escritor, la relación entre el género y el mercado, la presencia de una voz (o doble voz) característica de la escritura femenina, el debate sobre el sujeto y la nación, lo transnacional y lo latinoamericano. A partir de autoras como Sylvia Molloy, Luisa Valenzuela o María Moreno, entre otras, Orecchia-Havas se detiene en el cuestionamiento de determinados límites –topográficos, lingüísticos o genéricos–, para observar la relevancia de las subjetividades diaspóricas y de los nuevos cosmopolitismos en obras que, a la vez, plantean con agudeza un *adentro* y un *afuera* de la tradición nacional e interrogan los vínculos entre el lenguaje, la experiencia y la supuesta *condición extranjera* de textualidades y sujetos.

Por último, Gersende Camenen examina los modos en que cierta literatura latinoamericana reciente interroga el pasado, en concreto, en lo que Lucie Campos ha llamado las *ficciones del después* (*fictions de l'après*). Su análisis se centra en *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño, y en *Enciclopedia de una vida en Rusia*, de José Manuel Prieto, viendo cómo, al situarse en ese *después* (de los acontecimientos pero también de una primera ola de escritos sobre esos acontecimientos), dichas obras resultan especialmente valiosas gracias a los dispositivos que utilizan para hacerse eco de determinados momentos intersticiales de la historia latinoamericana. Camenen sostiene que, reflejando nuestro régimen de historicidad actual, estas ficciones ejecutan un descentramiento temporal, pero también espacial y/o lingüístico que a menudo supone un descentramiento del propio escritor.

En estos diez ensayos queda bien sentado que la globalización puede igualmente constituir un fecundo caldo de cultivo para la variedad, la diferencia e incluso la resistencia ideológica. La crítica, en efecto, no debe temer enfrentarse a la *jungla global* ni responder a las nuevas preguntas y retos que, desde el ámbito cultural hispánico, se nos están planteando en este siglo xxi, a propósito de una globalización que no solo pertenece a las multinacionales y los grandes consorcios, sino que es sobrecogedoramente *nuestra*. Este dossier que la revista *Pasavento* ha tenido la feliz idea de publicar supondrá, a buen seguro, un valioso instrumento teórico y analítico para continuar con dicha empresa.

OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando (2012): *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid, Iberoamericana.
- Appadurai, Arjun (2001): *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Becerra, Eduardo (2014): "Derivas de lo ecuménico en la narrativa hispanoamericana (algunas calas)". En: *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 814, en prensa.
- Beck, Ulrich (1998): *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona, Paidós.
- García Canclini, Néstor (1999): *La globalización imaginada*. Barcelona, Paidós.
- Gruzinski, Serge (2004): *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. París, Éditions de La Martinière.
- Guerrero, Gustavo (2012): "Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica: explorando el horizonte post-nacional". En: *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 46, n.º 1, pp. 73-81.
- Larraín, Jorge (2011): *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago de Chile, LOM.
- Ludmer, Josefina (2010): *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Martín-Barbero, Jesús (2001): *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh.
- Ortiz, Renato (2004): *Mundialización y cultura*. Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- Quesada, Catalina (2014): *Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI (espacio, tiempo, géneros)*. Medellín, Universidad de Antioquia.
- (2015): "Adaptaciones, evoluciones y mutaciones histórico-culturales: sobre los géneros literarios en Hispanoamérica en la era global". En: *Hispanófila*, n.º 173, en prensa.
- Serres, Michel (2001): *Hominescence*. París, Le Pommier.

FIGURACIÓN Y REALIDAD DEL ESCRITOR LATINOAMERICANO
EN LA ERA GLOBALANÍBAL GONZÁLEZ
Yale University

Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. *No hay europeo (razonaba) que no sea un escritor, en potencia o en acto.*

Jorge Luis Borges

A principios de la década de los 70 del siglo pasado, en un célebre ensayo, Roland Barthes proclamaba “la muerte del autor”. Semejante declaración provocó al principio la perplejidad de sus lectores, pues quien la hacía era uno de los mayores autores de su país e integrante de una brillante constelación de ensayistas y pensadores. Y si bien la novela francesa de aquellos años andaba de capa caída, al otro lado del Atlántico la narrativa latinoamericana vivía la época heroica del *boom*, cuyos autores, con sus novelas deslumbrantes, acababan de desplazar en sus tierras la primacía de los poetas y se manifestaban más vivos y enérgicos que nunca.

Barthes se refería, claro está, al hecho hoy consabido de que la acción de escribir anula o desvanece al sujeto que escribe (1977: 143). Siguiendo a Flaubert y a Mallarmé, Barthes considera que toda escritura es, en rigor, impersonal y que el “autor” es solo una figuración impuesta al texto para marcarle límites interpretativos (1977: 147). Barthes concluye su ensayo, como es sabido, postulando que la “muerte del autor” abre paso al “nacimiento del lector” (1977: 148), aunque, como veremos dentro de poco, el lector –quien busca o le otorga sentido a un texto– es un ente no menos frágil y efímero.

Las monumentales novelas totalizadoras del *boom* se produjeron a partir de este concepto impersonal de la escritura, muy en armonía con el dictamen flaubertiano de que “el autor en su libro debe ser como Dios en el universo: presente en todas partes y visible en ninguna” (Flaubert 1980: 173). Más aún, estas novelas, desde *La región más transparente*, *Rayuela* y *Tres tristes tigres* hasta

Paradiso, *Cien años de soledad* y *La casa verde*, se presentaban como textos de raíz colectiva, los cuales, a la vez que coordinaban múltiples tiempos y voces, parecían haber sido escritos desde la eternidad, y tenían un cariz sagrado, ritualista, que exigía una lectura atenta y un cuidadoso desciframiento. Esto no significa que no hubiese figuras autoriales en dichas novelas; sí las había, pero por lo general estas se mostraban debilitadas, moribundas, muertas o convertidas en figuras de leyenda, como es el caso con Ixca Cienfuegos, Morelli, Bustrófedon, Oppiano Licario, Melquíades, o el arpista Anselmo.

No obstante, si el autor en la novela del *boom* era un *Dieu caché*, una deidad oculta comunicándose a través de signos a veces enigmáticos, en la realidad referencial la situación era dramáticamente distinta: allí, una combinación de factores contribuyeron a la creación de un panteón viviente de autores que a menudo eran vistos como héroes de la cultura latinoamericana. En libros de entrevistas y ensayos como *Los nuestros* (1966), de Luis Harss, *Narradores de esta América* (1969), de Emir Rodríguez Monegal, y *La nueva novela hispanoamericana* (1969), de Carlos Fuentes, e incluso en la escéptica e irónica *Historia personal del "Boom"* (1972), de José Donoso, así como en el registro iconográfico de Sarah Facio y Alicia D'Amico, en *Retratos y autorretratos: escritores de América Latina* (1973), se fue forjando y cristalizando una nueva imagen del autor latinoamericano. Era una imagen que combinaba rasgos que a primera vista parecían incompatibles: juventud y experiencia, nacionalismo y cosmopolitismo, elitismo y populismo, seriedad y espíritu lúdico. Además, la impresión de unidad continental se veía reforzada por la frecuente aparición pública conjunta de estos autores en conferencias y encuentros, por los proyectos que realizaban a dúo o en grupos, e incluso por su opción de residir por largas temporadas en las mismas ciudades: Barcelona, México, París.

Se trataba de una situación cuyo mejor paralelo en la anterior literatura latinoamericana habría que buscarlo en el modernismo hispanoamericano, el primer momento en el que los escritores latinoamericanos alcanzaron fama y prestigio puramente en virtud de su oficio literario. No obstante, la diferencia entre los mecanismos de la celebridad de finales del siglo xix y principios del xx y los de la segunda mitad del siglo xx era inmensa: para los años 1960, los periódicos y revistas ya formaban parte de un conglomerado de industrias que se conocerían con el nombre de "medios de masa", con un mercado y una difusión muchísimo mayores que los de la era modernista (Álvarez y Martínez 1992: 179-244). Una anécdota muy conocida refiere que García Márquez solo entendió el alcance de su fama cuando en 1967 vio en Buenos Aires su imagen repetida en las portadas de la revista *Primera Plana* en los quioscos callejeros, y después cuando vio una mujer que salía del mercado cargando una bolsa en la que había un ejemplar de *Cien años de soledad* entre las lechugas y los tomates (Saldívar 1997: 455).

La imagen pública del autor latinoamericano a partir del *boom* rebasa pues los estrechos límites de la tertulia literaria de las élites, de los debates y análisis de la academia, o incluso de la tarima de los políticos, para ocupar un espacio a medio camino entre el intelectual y la estrella de cine. Sin lugar a dudas, el autor del *boom* que mejor ejemplificó este modelo fue Carlos Fuentes,

con su apostura de galán de película mexicana (y sus contactos directos con esa industria a través de su primera esposa, la actriz Rita Macedo), sus sesudos ensayos sobre temas literarios, culturales y políticos, y las rumbosas fiestas en su casa por donde pululaba, en palabras de José Donoso, "toda la picaresca literario-plástica-cinematográfica-teatral-social de México, además de internacional" (1983: 82).

Claro está, todo este *glamour*, toda esta proyección mediática y cercanía al poder, se justificaba en última instancia por los atributos de aquellas novelas que, a pesar de que simulaban no tener autor, ser completamente autónomas, emanadas mágicamente de una voz comunal, revertían de nuevo hacia sus autores de carne y hueso y los transformaban en otra cosa: dobles, avatares, simulacros, íconos (y la veneración que esto último implica). En los albores del *boom*, y años antes del ensayo de Barthes, Jorge Luis Borges lo vio con su habitual clarividencia en materia de la escritura en su texto "Borges y yo", cuando señala que su álgar ego literario comparte sus preferencias—"los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson"—"pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor" y añade que le consta la "perversa costumbre de falsear y magnificar" de su doble textual (1996b: 186). Para Borges, la muerte del autor no implica tanto el nacimiento del lector como el nacimiento de otro tipo de autor, distinto del "creador" patriarcal que engendraba a su obra. Este nuevo autor no es el "padre" de su obra, sino más bien el "hijo" de ella: una nueva versión, vanidosa, falsa y magnificada, del falible ser humano que sirvió de vehículo, de mero "hacedor", para la obra artística. Entre las narraciones del *boom* y los individuos que las escribieron se forjó entonces una especie de "círculo virtuoso" (como dirían los economistas), en vez de "vicioso", en el cual la fama de la obra engrosaba el prestigio del autor y el prestigio del autor reforzaba la fama de la obra, y este ciclo nos ayuda a entender la energía con la cual se promovió durante los años 60 la imagen heroica del autor latinoamericano.

A su vez, la visión del autor latinoamericano como héroe cultural a partir de los años 1960 se vincula con los inicios del proceso de globalización más reciente de la literatura de América Latina. (Específico que se trata del "más reciente", pues puede argumentarse que la literatura latinoamericana —particularmente en Hispanoamérica— experimentó su primera globalización durante el movimiento modernista.)¹ Esta globalización ha sido consecuencia en gran medida de algunos procesos que ya se venían dando desde principios del siglo XX en la economía mundial y que últimamente se han venido intensificando, tras verse interrumpidos y obstaculizados por dos guerras mundiales y por la "guerra fría" entre capitalismo y comunismo, que terminó con la caída del Muro de Berlín en 1989. Me refiero a procesos tales como la apertura de mercados internacionales, la desreglamentación y privatización de industrias y servicios, y la aplicación de tecnologías cada vez más avanzadas de telecomunicación y cibernética.

¹ Véanse más pormenores sobre el modernismo como fenómeno "proto-globalizado" en el primer capítulo de Aníbal González (2007).

Dentro de estos procesos de globalización, la proyección heroica del canon del *boom* latinoamericano a través de los medios de masa y la industria publicitaria conoció otro efecto paradójico: mientras más circulaban las imágenes y noticias de las ejecutorias de los autores del *boom*, más se veían expuestos a los riesgos de la celebridad en la era posmoderna, pues en medio de la insistente cobertura mediática de sus idas y venidas, de sus polémicas políticas y personales –desde el Caso Padilla hasta el puñetazo que le propinó Vargas Llosa a García Márquez–, y de sus empresas no-literarias (sus incursiones en el cine y la televisión, por ejemplo), comenzaba a trivializarse y a desgastarse cada vez más el estatuto heroico del autor latinoamericano.

Conviene recordar, asimismo, que el propio *boom* no había sido una explosión sin secuela, sino que, al contrario, había desatado una enorme productividad literaria que abrió paso a grupos subsiguientes de escritores con nuevos proyectos y agendas artísticas. La crítica ensayó varios términos para estos autores surgidos en la estela del *boom*, desde el “*boom junior*” (nombre que no “pegó”) hasta el más usado pero incoloro “*posboom*”. Hoy día se reconoce que el *posboom* representó una extraordinaria diversificación de acercamientos a la ficción narrativa: las narraciones de experimentación lingüística y semiótica de Severo Sarduy y Manuel Puig, la narrativa testimonial y documental de Miguel Barnet, Elena Poniatowska y Rigoberta Menchú, la boga de la nueva novela histórica que culminó en el Quinto Centenario, la nueva novela negra de Paco Ignacio Taibo II y Leonardo Padura Fuentes, y la nueva novela sentimental encabezada por Alfredo Bryce Echenique². No menos importante fue el mayor acceso al mercado editorial que esta variedad novelística les dio a las narradoras latinoamericanas –desde Isabel Allende y Ángeles Mastretta hasta Diamela Eltit y Carmen Boullosa (Pellón 1996: 300-301)–. Dicho acceso corrió parejo con un rasgo común en gran parte de la narrativa del *posboom*, que fue el énfasis en las identidades. Nótese que utilizo el plural, pues no se trataba ya tanto de la manida cuestión de la identidad nacional latinoamericana, sino de la mayor representación de grupos sociales antes marginados dentro del panorama literario: mujeres, homosexuales, indígenas, afrodescendientes y miembros de otras etnicidades (Pellón 1996: 280-281).

A su vez, como parte de su representación de las identidades sociales, el *posboom* prestó mayor atención que el *boom* a la subjetividad individual, a las necesidades, experiencias, cuitas, derrotas y triunfos de individuos sumamente particularizados, desde el cimarrón Esteban Montejo y la indígena Rigoberta Menchú hasta el detective Mario Conde y el escritor enamorado Martín Romaña. Efectivamente, los autores y autoras del *posboom* hicieron caso omiso de la tradición de la impersonalidad novelística, y sin caer en falacias románticas acerca de la expresión literaria del “Yo”, aceptando que la subjetividad es algo construido,

² Consúltense al respecto los estudios de Gutiérrez-Mouat (1988), Pellón (1996) y Shaw (1994, 1998). A las tres corrientes del *posboom* que identifica Pellón (la novela testimonio, la novela histórica y la policial, 1996: 282), habría que añadir, sin lugar a dudas, las otras dos que señala Shaw (1998: 23-24): la que podría llamarse “neovanguardista” (de Sarduy a Eltit) y la amorosa-sentimental. Véase también González (2010).

procedieron a construirse diversas subjetividades a lo largo de sus narraciones (González 2010: 1-39).

Algunos incluso tomaron el rumbo de la "autoficción", es decir, la inscripción de personajes con nombres y rasgos muy semejantes o idénticos a los de su autor aunque con propósitos mayormente ficcionales³. Aunque la autoficción es una antigua práctica literaria que se remonta hasta la Edad Media europea, en Latinoamérica Borges fue el precursor inmediato más prominente de esta técnica, en cuentos como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "El Aleph" y "Borges y yo" (Schlickers 2010: 51-71; Covarsí 2010: 97-110). Conviene notar, empero, que en la mayor parte de la narrativa del *posboom*, como en la de Borges, esa súbita presencia del autor en medio de su narración no era ya una manifestación de egoísmo como lo había sido en el siglo XIX o a principios del siglo XX, sino un gesto mucho más modesto y autocrítico. Por ejemplo, en *La vida exagerada de Martín Romaña* (1985) de Bryce Echenique, otro influyente modelo de la autoficción latinoamericana, un personaje llamado Alfredo Bryce Echenique persigue e importuna al protagonista, Martín, quien lo detesta cordialmente (Bryce 1987: 187, 500-503). En otros escritores, en vez de esta suerte de desdoblamiento encontramos más frecuentemente la imagen de un autor que no solo es un personaje más de la ficción, sino que a menudo se muestra perplejo e inseguro de su estatus de autoridad o incluso de su capacidad de narrar con claridad los acontecimientos que el texto refiere: así lo vemos desde novelas como *La Habana para un infante difunto* (1979) de Guillermo Cabrera Infante hasta *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez y *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi.

Hasta los autores del *boom* demostraron su versatilidad y una sorprendente humildad artística al seguir la nueva figuración del autor propuesta por el *posboom* en sus narraciones de fines de los años 1970 en adelante. Así, en 1977 Vargas Llosa publica la primera y más explícita de sus representaciones autoficcionales en *La tía Julia y el escribidor*, donde el autor de narraciones monumentales como *La casa verde* y *Conversación en La Catedral* baja de su pedestal y asume el mote de "Varguitas", burlándose de sí mismo y de sus ingenuidades juveniles, a la vez que busca entroncar su ficción con los medios de masa y la cultura popular. Por su parte, en *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de García Márquez, el personaje y narrador en primera persona, que en función de autor intenta inútilmente aclarar las circunstancias del asesinato de Santiago Nasar, confiesa avergonzado que a la hora en que mataban a su amigo él estaba reponiéndose de la parranda de la boda "en el regazo apostólico de María Alejandrina Cervantes" (1981: 11) y por ello no pudo intervenir para salvarlo.

Entre todos los autores del *posboom*, la autoficción alcanza una intensidad casi paroxística en la obra de Fernando Vallejo, cuyo entrelazamiento de autobiografía y ficción es tan apretado como el de Bryce Echenique, pero que

³ La bibliografía sobre la autoficción ha venido creciendo poco a poco en la última década en los estudios de literatura hispánica e hispanoamericana a partir de los estudios en literatura francesa que originaron el concepto (Lejeune 1975, Darrieussecq 1996, Gasparini 2008). En la crítica de las literaturas hispánicas se destacan los trabajos de Molero de la Iglesia (2000), Alberca (2007) y la antología de ensayos coordinada por Toro, Schlickers y Luengo (2010).

resulta aún más llamativo por el tono polémico de sus novelas. Si bien es cierto que la autoficción cumple múltiples y diversas funciones en los textos que la utilizan –desde una máscara autorial hasta una suerte de “firma” implícita del autor incorporada al texto narrativo– (Chihai 2010: 141-153), en Vallejo la autoficción ciertamente vuelve borrosas las fronteras entre la figuración del autor y el autor de carne y hueso⁴, poniendo de relieve entonces la estrategia de sistemática contradicción mediante la cual Vallejo se opone a la tendencia moderna a convertir los textos literarios –particularmente las novelas– en textos sagrados y a los autores en héroes o profetas.

Como se sabe, el personaje-narrador de Vallejo (que suele ser el mismo desde *Los días azules*, de 1985, hasta *El don de la vida*, de 2010) asume una postura de sistemática contrariedad a todo lo que sea o parezca ser favorecido o desfavorecido por la mayoría de su público lector: así, el narrador vallejiano dice despreciar todo tipo de religión, además de la democracia y el populismo, la nación en general y en particular (es decir, Colombia), el sexo por procreación y la vida humana en general; por otra parte, afirma su ateísmo (aunque en los ambiguos términos de la blasfemia), su postura más egoísta que elitista ante las masas, su desarraigo, su pederastia, su amor por los animales y su nihilismo. No se trata, a mi parecer, de la simple y llana inversión de valores que han practicado los poetas y prosistas “malditos” de los siglos XIX y XX, desde Baudelaire hasta Jean Genet, la cual ha llevado a algunos a crear en torno a estos autores una sacralidad de signo negativo. Se trata más bien, de una estrategia de “ofender a todos por igual” para no permitir que sus textos sean sacralizados –es decir, vistos como fuente de revelación– ni que su persona sea vista como la de un vates o un profeta.

En no pocos de los autores y autoras latinoamericanos posteriores al *pos-boom*, a quienes tal vez podríamos llamar “los del Milenio”, en vista de que muchos alcanzan mayor visibilidad en la transición al siglo XXI, podemos ver una prolongación de esta actitud con respecto a la figura autorial en la ficción. Los del Milenio han adoptado con naturalidad la autoficción como una de sus prácticas preferidas, afianzando de este modo en las últimas décadas la figuración literaria del autor como un personaje autocrítico, dubitativo y dudoso, a veces algo fantasmal, aunque siempre inseparablemente entretreído con su texto.

Los detectives salvajes de Roberto Bolaño –uno de los autores tutelares del grupo del Milenio– se apoya consistentemente en esta técnica a través de la figura de Arturo Belano, un poeta chileno radicado en México quien, en compañía del poeta mexicano Ulises Lima, protagoniza un relato que se va revelando fragmentariamente a través de los recuerdos a menudo borrosos y digresivos de los múltiples individuos que tuvieron que ver con ellos a lo largo de dos décadas. Los elementos autoficcionales que hacen de Belano un evidente álter ego de Bolaño, aparte de la similitud fónica de sus nombres, van desde su origen chileno y su residencia en México y Cataluña hasta su duelo en una playa con el crítico Iñaki Echavarne (álter ego en la novela de Ignacio Echevarría, amigo y luego

⁴ Un estudio pormenorizado de la autoficción en Vallejo es el de Villena Garrido (2009).

albacea literario de Bolaño) y los medicamentos que Belano tomaba en África para cuidarse de una pancreatitis, entre muchos otros. Con todo, aunque se le ha comparado con *Rayuela* de Cortázar –probablemente debido al retrato grupal que ofrece de la bohemia artística–, en *Los detectives salvajes* el personaje de Arturo Belano resulta ser mucho más enigmático y esquivo que Horacio Oliveira en la novela de Cortázar. Vale la pena observar que entre el coro de monólogos de *Los detectives salvajes* no hay ninguno perteneciente al propio Belano ni a su cuate Ulises Lima. Los múltiples interlocutores de Belano, incluyendo a sus cuatro amantes, no parecen conocerlo bien del todo ni entender sus motivaciones. Belano y Lima son, de hecho, dos figuras autoriales en fuga, las cuales, tras su fallido intento de descubrir los secretos de la poesía, buscan sencillamente desaparecer, o como le dice Belano a Jacobo Urenda, “hacerse matar” (Bolaño 2009: 529). Por otro lado, *Los detectives salvajes* está repleta de figuras de autoridad caducas y degradadas, desde el poeta estridentista Manuel Maples Arce hasta Octavio Paz, sin mencionar lo que le sucede a la tan buscada poetisa Cesárea Tinajero, que es el objeto de las pesquisas detectivescas de Belano y Lima.

En contraste, en *Los informantes* (2004) de Juan Gabriel Vásquez, el personaje-narrador llamado Gabriel Santoro es una presencia vívida y central en este relato de intrigas y traiciones asociadas a los vínculos de nazis y filonazis con el gobierno colombiano durante los años cuarenta, hechos poco conocidos en Colombia hasta la aparición de esta novela. Aludiendo al “adelgazamiento de la distancia que existe entre el autor y el narrador” en su novela, Vásquez afirma en una entrevista:

Aquí, deliberadamente yo construí un narrador lo más parecido a mí posible, como medio de decirle al lector: “estoy comprometido moral y emocionalmente con la historia, yo me pongo en la línea de fuego, yo estoy desechando –hasta cierto punto– las máscaras de la ficción”. Entonces, el crear un personaje que algunos lectores pudiesen identificar conmigo, era una manera de hacerle ver al lector que en este libro hay un grado de verosimilitud que no puede pasar por alto, hay un alto grado de realidad en los hechos que se cuentan. (Salazar 2013)

No obstante, pese a su centralidad en *Los informantes*, el personaje de Gabriel dista mucho de ser un autor prepotente que controla absolutamente su relato. Más bien resulta lo contrario: periodista de profesión, Gabriel es un retransmisor de historias ajenas, no un forjador de ficciones autónomas, pues ha publicado un libro sobre las vicisitudes de la comunidad judía en Colombia durante la Segunda Guerra Mundial basado en entrevistas con Sara Guterman, una amiga de su padre. En *Los informantes*, Vásquez literaliza la figura del “autor como hijo” sugerida por “Borges y yo”, pero la coloca en una situación que recuerda más bien la tesis de Harold Bloom acerca de la “ansiedad de la influencia”: el padre de Gabriel, que lleva su mismo nombre, es un austero profesor de oratoria y maestro de retórica que ha publicado una reseña demoleadora del primer libro de su hijo poco tiempo antes de morir en un accidente de automóvil. A través de la novela se nos presenta la investigación que lleva a cabo

el narrador-protagonista de los motivos que llevaron a su padre a rechazar ese libro. El narrador descubre en este proceso la traición cometida por su padre y llega a comprenderlo mejor y quizás a perdonarlo.

Si bien *Los informantes* no alienta las moralejas ni las interpretaciones alegóricas, no es difícil verla sin embargo como una apología del realismo narrativo y una exaltación de la novela como forma de conocimiento. Dentro de esta visión "cognoscitiva" de la novela, el autor funciona como un "informante" en tres posibles sentidos de este vocablo: primero, como un delator oculto, transmisor de secretos e intimidades; segundo, como un periodista que investiga la verdad de un suceso y la hace pública, y tercero, como un principio organizador del relato que le da una "forma" inteligible.

Si en Bolaño la figura del autor es –tomando prestado un título de Severo Sarduy– un testigo fugaz y disfrazado, y en Vásquez es un "informante" –delator, reportero o mero recurso narrativo– en la novela del argentino Patricio Pron *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) el autor aparece como un desmemoriado que usa la escritura como cura para su amnesia parcial. La novela narra la historia del asesinato de un hombre de condición humilde en una ciudad de provincias de la Argentina a través de la lectura y el análisis que hace el narrador de las notas y recortes que su padre periodista acumuló sobre el caso. Usando las notas, y sin poder contar con la ayuda de su padre, quien está enfermo de gravedad en el hospital, el narrador reconstruye la historia del crimen. De este modo, entiende la motivación adicional que tuvo su padre para investigar ese caso aparentemente banal: purgar su sentimiento de culpa por la desaparición durante la "guerra sucia" de la hermana del hombre asesinado.

El narrador-protagonista de *El espíritu de mis padres...* es prácticamente idéntico a Pron: como este, padece de episodios amnésicos causados por el consumo de ansiolíticos (Koch 2013), vivió expatriado en Alemania, practica el periodismo y su padre es identificado con el mismo apodo y apellido que el padre del autor: "Chacho" Pron (Pron 2011: 95, 198). De hecho, el epílogo de la novela afirma que lo que en ella se narra son mayormente hechos documentables, aunque advierte que otros de esos hechos "son producto de las necesidades del relato de ficción" (198), e incluye, sorpresivamente, la dirección de una página de Internet donde el padre de Patricio Pron ofrece su propia versión de los sucesos narrados en la novela (198).

La imagen del "autor como hijo" aparece de nuevo en esta novela, pero esta vez asumida con plena humildad y en un contexto despojado del antagonismo patriarcal que se observa en *Los informantes*. Por el contrario, resulta significativo el hecho de que en la novela de Pron la figura autorial del narrador-protagonista aparezca reincorporándose a su familia y a su nación luego de una larga ausencia en el extranjero, renovando lazos afectivos y buscando reconectar las piezas del "rompecabezas nacional" –imagen que figura en la novela (129, 143)– para así poder seguir con su vida. Como observa el narrador hacia el final de la novela:

[M]i padre y yo estábamos buscando a una persona, yo a mi padre y él a Alberto Burdisso pero también y sobre todo, a Alicia Burdisso, que había sido su

amiga durante la adolescencia y que, como él, militó durante el periodo del que estamos hablando y fue periodista y murió. Mi padre había comenzado a buscar a su amiga perdida y yo, sin quererlo, había empezado también poco después a buscar a mi padre y ese era un destino argentino. (Pron 2011: 184)

Como se ve, la variedad de usos, matices e implicaciones de la autoficción la han hecho, con sobrada razón, un artificio muy favorecido por los autores de estas primeras décadas del siglo XXI. De manera paradójica, justamente cuando el autor latinoamericano abandona su imagen heroica, este se torna más visible en su obra, pero a su vez esta visibilidad viene acompañada de una impresión de vulnerabilidad. Parecería entonces que, a través de la autoficción el autor latinoamericano de hoy se “destapa” dentro de su ficción, despojándose de su autoridad, revelándose como un ciudadano cualquiera, como un individuo muy semejante a sus lectores, y de hecho, como otro lector más. No obstante, como he querido sugerir con el epígrafe de “Examen de la obra de Herbert Quain” de Borges, la situación es más compleja: por un lado, se puede argumentar que la mayor visibilidad actual del autor dentro de su ficción es una reafirmación de su existencia e incluso de su vitalidad; al bajarse de su pedestal, la figura del autor en la autoficción se desparrama por su obra y se aferra aún más firmemente al texto con el cual aparece entretejida, pues obliga a los lectores a hacer referencia al contexto biográfico del autor al interpretar la obra. Por otra parte, sin embargo, la apariencia desvaída de la figura autorial en los textos que cultivan la autoficción parece alentar la ilusión de que todos podemos ser autores, de que basta con poner por escrito los materiales de nuestra siempre interesante biografía para crear un texto que muchos quieran leer. Según observa Patricio Pron en un ensayo sobre César Aira, el uso (y acaso el abuso) actual de la autoficción viene apoyado por “la pérdida de un pudor que en el pasado hizo que el escritor protegiese su intimidad adoptando la ficción esencialmente literaria de ser otro” (2010: 118). Pron también alude a la boga de los “reality shows” de la televisión (119), a lo cual habría que añadir además aquellas modalidades de Internet donde algunos ponen sus vidas en escaparate para disfrute o escarnio de amigos y enemigos: las redes sociales como Facebook y los blogs de variada índole.

A su vez, y como argumentan algunos, la cultura posmoderna ha promovido lo que se ha venido a llamar una “cultura del *remix*” que va más allá del mero eclecticismo, la parodia, o el *collage*. Según lo explica Eduardo Navas:

En términos generales, la cultura del *remix* puede definirse como una actividad global que consiste en el intercambio eficiente y creativo de información hecho posible por las tecnologías digitales. El *remix* se apoya en la práctica del cortar/copiar y pegar. La noción del *remix* que conforma esta cultura se deriva del modelo de los *remixes* musicales producidos a fines de los 1960 y principios de los 70 en la ciudad de Nueva York, con raíces en la música de Jamaica. Durante la primera década del siglo XXI, el *remix* (la actividad de tomar muestras de materiales preexistentes para combinarlos en nuevas formas de acuerdo con el gusto individual) es ubicuo en el arte y la música, y cumple un papel esencial en las comunicaciones de masa, sobre todo en los nuevos medios digitales. (Navas 2012: 65; traducción mía)

Michelle Knobel y Colin Lankshear (2011: 106), en su artículo “*Remix: la nueva escritura popular*”, señalan además que una de las manifestaciones textuales más notorias del *remix* en la cultura popular es la llamada escritura de *fanfiction*. La misma consiste en el uso de personajes, ambientes y situaciones de series televisivas de culto (como *Star Trek*) por parte de los aficionados a ellas para crear sus propias ficciones, haciendo caso omiso de los derechos de autor, diseminándolas al principio en folletos impresos y más recientemente por Internet (Knobel y Lankshear 2011: 106). Un fenómeno semejante, aunque acaso más discreto, se observa en la reciente boga hispánica y latinoamericana de la novela negra, la cual se apropia abiertamente de temas, tramas, ambientes y rasgos estilísticos de las novelas detectivescas norteamericanas de los años 1930 a los 1950 al estilo *hard-boiled* de autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Otro ejemplo de la apropiación de elementos característicos de las obras de un autor de culto lo es el uso por parte del colombiano Santiago Gamboa, en su reciente novela *Plegarias nocturnas* (2012), de personajes del mundo diplomático e intrigas en ambientes urbanos del lejano oriente, a la manera de las novelas del inglés Graham Greene. (Claro está, el propio Gamboa ha sido diplomático en la India, por lo cual su novela tiene también mucho de autoficción.)

La apropiación y manipulación digital de los textos por medio de la función de “cortar y pegar” de nuestras computadoras ha problematizado la idea y el estatuto legal del plagio y ha llegado a normalizar la noción –muy bien conocida por los lectores de Borges y los teóricos de la literatura– de que todo texto es en el fondo un tejido de citas. Dentro de este concepto, la construcción legal del autor como dueño de su obra, sobre la cual le asisten “derechos de paternidad”, se ha venido cuestionando cada vez más en la última década, por ejemplo en los trabajos del activista, profesor de leyes de Harvard y fundador del “Creative Commons”, Lawrence Lessig⁵.

El vaticinio de Herbert Quain con respecto a los europeos en el relato de Borges parece haberse cumplido con creces y extendido al mundo entero: hoy día no hay nadie que no sea un escritor, en potencia o en acto. Dicho de otra manera, los lectores se extinguen porque ya pocos quieren ser lectores en el sentido riguroso de la palabra: lectores dispuestos a leer con paciencia y atención devota; en cambio, todos quieren ser leídos, aunque sea del modo presuroso que exigen los nuevos soportes materiales de la escritura. Esta es la realidad a la que se enfrentan los autores de hoy en nuestro mundo cibernético y globalizado: la de tener que convivir con sus conciudadanos en un plano de igualdad cotidiana, porque, como decía a fines del siglo XIX el modernista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, “ninguno cree que puede ser un hombre de talento el amigo con quien acaba de jugar al billar” (Carter 1974: 17).

⁵ Véase en particular su libro *The Future of Ideas: The Fate of the Commons in the Connected World* (2002).

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2007): *Pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Álvarez, Jesús Timoteo, y Martínez Riaza, Ascención (1992): *Historia de la prensa hispanoamericana*. Madrid, Editorial MAPFRE.
- Barthes, Roland (1977): *Image/Music/Text*. Nueva York, Hill & Wang.
- Bolaño, Roberto (2009): *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (1996a): *Obras completas I*. Barcelona, Emecé.
- (1996b): *Obras completas II*. Barcelona, Emecé.
- Bryce Echenique, Alfredo (1987): *La vida exagerada de Martín Romaña*. Barcelona, Plaza & Janés.
- Carter, Boyd G. (1974): "Estudio preliminar". En: *Divagaciones y fantasías: Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera*. México, SepSetentas, pp. 1-18.
- Chihai, Matei (2010): "Bolaño y yo. Las dos caras de la autoficción en Roberto Bolaño". En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 141-154.
- Covarsí, Jaime (2010): "Antecedentes socioculturales del relato autoficcional renacentista". En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 97-110.
- Darriussecq, Marie (1996): "L'autofiction, un genre pas sérieux". En: *Poétique*, n.º 107, pp. 369-380.
- Donoso, José (1983): *Historia personal del "Boom"*. Barcelona, Seix Barral.
- Flaubert, Gustave (1980): *The Letters of Gustave Flaubert 1830-1857*. Selección, edición y traducción de Francis Steegmuller. Cambridge, MA, Harvard UP.
- García Márquez, Gabriel (1981): *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá, Oveja Negra.
- Gasparini, Philippe (2008): *Autofiction. Une aventure du langage*. París, Seuil.
- González, Aníbal (2007): *A Companion to Spanish American Modernismo*. Londres, Tamesis.
- (2010): *Love and Politics in the Contemporary Spanish American Novel*. Austin, University of Texas Press.
- Gutiérrez-Mouat, Ricardo (1988): "La narrativa latinoamericana del posboom". En: *Revista Interamericana de Bibliografía / Inter-American Review of Bibliography*, n.º 38, pp. 3-10.
- Knobel, Michelle, y Lankshear, Colin (2011): "Remix: la nueva escritura popular". En: *Cuadernos Comillas: Revista Internacional de Aprendizaje del Español*, n.º 1, pp. 105-126.
- Koch, Tommaso (2013): "Muchos autores en este momento están escribiendo el mismo libro: El argentino Patricio Pron publica el conjunto de relatos *La vida interior de las plantas de interior*". En: *El País*, 5 de febrero. Disponible en <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/29/actualidad/1359481827_87779.html>. Última visita: 28.04.2013.
- Lejeune, Philippe (1975): *Le Pacte autobiographique*. París, Seuil.

- Lessig, Lawrence (2001): *The Future of Ideas: The Fate of the Commons in the Connected World*. Nueva York, Vintage Books.
- Molero de la Iglesia, Alicia (2000): *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna, Peter Lang.
- Navas, Eduardo (2012): *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Nueva York / Viena, Springer/Verlag.
- Pellón, Gustavo (1996): "The Spanish American Novel: Recent Developments, 1975-1990". En: Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.): *The Cambridge History of Latin American Literature 2: The Twentieth Century*. Cambridge, Cambridge UP, pp. 279-302.
- Pron, Patricio (2010): "De qué hablamos cuando hablamos de autor: la autoficción de César Aira en *Cómo me hice monja*". En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 111-122.
- (2011): *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona, Mondadori.
- Salazar, Diego (2013): "Juan Gabriel Vásquez: *Los informantes*. Entrevista". En: *Club Cultura*. Disponible en <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/jgvasquez>>. Última visita: 02.10.2013.
- Saldívar, Dasso (1997): *Gabriel García Márquez: El viaje a la semilla. La biografía*. Madrid: Alfaguara.
- Schlickers, Sabine (2010): "El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción". En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 51-72.
- Shaw, Donald L. (1994): *Antonio Skármeta and the Post-Boom*. Hanover, NH, Ediciones del Norte.
- (1998): *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Nueva York, State University of New York P.
- Toro, Vera, Schlickers, Sabine, y Luengo, Ana (eds.): *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Vásquez, Juan Gabriel (2004): *Los informantes*. Madrid, Alfaguara. (E-Book.)
- Villena Garrido, Francisco (2009): *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá, Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana.

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, 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" (Trélez 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, recordar 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 Fonet, 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, Fonet 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 límite 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>. 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.

CINE Y GLOBALIZACIÓN EN IBEROAMÉRICA: EL PAPEL DE LAS COPRODUCCIONES

SANTIAGO JUAN-NAVARRO
Florida International University

1. INTRODUCCIÓN

La coproducción determina un importante eje de transformación socioespacial en las industrias audiovisuales, en cuanto espacio en el que la economía de libre mercado que borra las fronteras se encuentra con iniciativas culturales partidarias de definir límites territoriales, al abrigo del inestable signo de la nación. (Miller 2005: 143)

Si bien el fenómeno de la globalización no ha vaciado de sentido por completo "lo nacional", lo cierto es que cualquier actividad económica en nuestros días (y el cine es un fenómeno tanto cultural como comercial) se ve afectada por contratos y acuerdos internacionales, transnacionales o multinacionales, fuentes de inversión, mercados y regulaciones. De entre todas las industrias culturales, la del audiovisual es una de las que ha experimentado un mayor flujo de intercambios globales en los últimos años (García Canclini 1999: 155). Dada la precariedad de la industria cinematográfica en los países latinoamericanos, el sistema de coproducciones se ha convertido en una de las pocas alternativas para su supervivencia. Desde finales del siglo xx, asistimos a una proliferación sin precedentes de interacciones entre el norte y sur de las Américas y entre ambos lados del Atlántico. Las coproducciones han contribuido a dar continuidad a las cinematografías iberoamericanas (Caballero 2006: 1), pero, al mismo tiempo, han abierto también un largo debate sobre los desequilibrios entre los países participantes y los efectos que a medio y largo plazo pueden tener en la transformación de las identidades nacionales y regionales. En su búsqueda de mer-

cados internacionales, muchas de estas películas tienden a diluir sus referentes culturales en un estilo híbrido que no siempre ha sido bien recibido por la crítica (Alvaray 2011: 70). Es precisamente esa naturaleza híbrida y la pugna que en ellas sostienen simultáneamente impulsos de homogeneización y heterogeneización (de igualdad y diferencia), lo que hace de ellas un producto característico de la globalización (García Canclini 1999, Martín Barbero 2002). Es lo que las ha hecho también “sospechosas” ante los representantes del pensamiento esencialista, que no acaban de aceptar que la identidad no es un estado, sino un proceso, y que no puede ser aprehendida sino dentro de la lógica del cambio social.

A simple vista, podría parecer que asistimos de nuevo al debate generacional entre “apocalípticos e integrados” que Umberto Eco teorizó en los sesenta para describir las difíciles relaciones de los intelectuales con la cultura de masas. Es precisamente esa década la que algunos críticos latinoamericanos ven con nostalgia por haber representado un *boom* en la consolidación de imaginarios nacionales y continentales a través del cine y la cultura popular. No en balde fue la época que vio surgir el llamado “nuevo cine latinoamericano” por oposición al cine de Hollywood, en medio de un clima político enfervorecido por el reciente triunfo de la revolución cubana. Frente al debilitamiento de las señas de identidad que conlleva la globalización, los sesenta estuvieron marcados por expresiones culturales de signo utópico que parecían anunciar una nueva era dominada por la consolidación de imaginarios simbólicos autóctonos: “[s]e dice que en los años sesenta los latinoamericanos no iban al cine a divertirse, sino para aprender a ser mexicanos, argentinos, brasileños. En esos tiempos, los medios, incluida la radio [...] y el cine –que respondía a un proyecto de construcción nacional como gran narrativa popular– jugaron un papel clave en la gestación de culturas nacionales” (Garretón *et al.* 2003: 190). Pero lo cierto es que ni el panorama político resultó tan prometedor como se esperaba (pronto empezó el desencanto revolucionario y la interminable sucesión de dictaduras militares) ni la producción cultural se hizo sobre la nada (frente al rechazo del modelo norteamericano se cayó frecuentemente en el mimetismo del neorrealismo italiano o del cine de autor europeo).

Para entender cabalmente el fenómeno de las coproducciones dentro del marco de la globalización es importante explorar, siquiera brevemente, el marco político, económico y cultural en el que surgen, así como sus orígenes en el contexto iberoamericano. Las coproducciones transnacionales, que empezaron a acaparar los mercados durante los noventa y terminaron por imponerse a fines de la década, aprovecharon el vacío resultante del desmantelamiento de las industrias nacionales como resultado de las políticas neoliberales del momento y retomaron una tradición de intercambios desiguales con Europa y los Estados Unidos.

2. LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA Y LAS POLÍTICAS NEOLIBERALES EN LATINOAMÉRICA

Los Estados latinoamericanos, que han empobrecido los presupuestos y las acciones culturales por la política neoliberal, mantienen mayor presencia to-

avía en la administración de los bienes ligados a la identidad territorial: sitios arqueológicos, museos, promoción del arte y las artesanías nacionales. Pero ceden a las empresas privadas las industrias audiovisuales, o sea los sectores más dinámicos del desarrollo cultural, donde se producen más innovaciones y se logran repercusiones masivas. En estos circuitos, en los que se registra la mayor transnacionalización y desterritorialización de la cultura, la voz y las imágenes ahora son propiedad casi exclusiva de los empresarios. (García Canclini 1993b: 27)

Desde los años noventa venimos asistiendo al surgimiento de un nuevo paradigma en los mecanismos de producción y distribución del cine en Latinoamérica. Los momentos de aparente expansión han sucedido a otros de crisis extrema. En cada uno de esos periodos los éxitos aislados de ciertos títulos se han producido, a veces, en medio de industrias nacionales frágiles en donde los centros de decisión están cada vez más alejados de entornos geográficos específicos y dependen, en cambio, de alianzas y acuerdos transnacionales. Las políticas gubernamentales de regulación (o desregulación) de la industria cinematográfica se han venido sucediendo a un ritmo vertiginoso. Es difícil generalizar pasando por alto las coyunturas socio-económicas y políticas de cada país, pero puede afirmarse que tras un periodo de crisis extrema, que se correspondería con la primera mitad de la década de los noventa, se produjo un repunte del cine iberoamericano en el que actuaron como catalizadores tanto la expansión de la economía mundial como el surgimiento de nuevas formas de financiamiento y distribución.

La crisis de comienzos de los 90 estuvo directamente relacionada con el descenso (en algunos casos el desmantelamiento) del proteccionismo gubernamental, resultado de las políticas neoliberales que se extendieron por gran parte de Latinoamérica durante aquellos años. En gran medida, el espacio que dejaron vacante las administraciones públicas fue ocupado por el sector privado y las multinacionales del espectáculo. De especial relevancia fue el papel de la Motion Picture Association of America (MPAA), organización que incluye a los grandes estudios de Hollywood y que en los noventa penetró agresivamente en los mercados globales en crisis. Como se deduce de sus propios estatutos, la finalidad de su rama para América Latina (MPAA-AL) es defender los intereses de sus compañías en cada sector de la distribución –salas, TV, TV de pago, DVDs y nuevas tecnologías– mediante actividades dirigidas a mejorar su acceso a los mercados y proteger sus derechos sobre la propiedad intelectual. La MPAA-AL también ha venido colaborando con los institutos cinematográficos nacionales y otras agencias gubernamentales para promover marcos legislativos que favorezcan la coproducción con otros países. De hecho, a partir de 1996, las compañías de la MPAA pusieron en marcha una nueva dinámica de colaboración con los productores de Brasil, México y Argentina y con redes de distribución regionales que ha servido para la promoción y distribución internacional de filmes latinoamericanos a escalas nunca vistas. Esto, unido, a los acuerdos de coproducción con consorcios europeos, de los que hablaré más adelante, ha sentado la base para una circulación sin precedentes del cine latinoamericano a escala mundial. La

“colaboración”, por supuesto, no es desinteresada. Como ha subrayado Frédéric Martel, “desde principios de la década de 1990, las industrias del *entertainment* ocupan la segunda posición en las exportaciones estadounidenses, detrás de la industria aeroespacial. Como el mercado del cine está estancado en Estados Unidos y los costes de producción aumentan, los estudios se ven abocados a adoptar una estrategia comercial planetaria” (2010: 33)¹.

En Brasil una de las primeras medidas que tomó el nuevo presidente electo Fernando Collor de Mello (1990-1992) fue la eliminación de todo tipo de subsidios para el mundo de la cultura. En nombre de la economía del libre mercado, se llevó a cabo una reducción drástica del aparato del Estado y una privatización de sus sectores estratégicos. Esto tuvo un impacto devastador para el mundo del cine. Se cerraron la Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), que se había creado en 1969, y O Conselho Nacional de Cinema (Concine), fundado en 1975, lo que causó un descenso dramático en la producción y distribución del cine nacional (Johnson 2007: 87). Durante varios años el cine brasileño quedó reducido a mínimos históricos, consiguiendo recuperarse solo hacia finales de la década, en un lento proceso conocido como la “retomada”, un proceso que habría de culminar con los éxitos internacionales de las multipremiadas *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, y *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles y Katia Lund. Para 2003 la producción nacional había conseguido recuperar un 22% del mercado doméstico². Pero, como bien señala Randal Johnson, la recuperación no fue el resultado del éxito de uno o dos filmes, sino del cambio en el paradigma de producción que marcó la creación de Globo Filmes, división cinematográfica del monopolio mediático Globo TV (2007: 88)³, junto a una nueva red de alianzas que habría de cambiar la forma de hacer cine y de distribuirlo en Brasil.

¹ Desde sus oficinas en Río de Janeiro, La MPAA-AL controla la mayor parte de la distribución y exhibición en Iberoamérica y una buena parte de su producción, bajo la forma de acuerdos multilaterales con muchos de los países del área. Aunque en el centro de la filosofía de la MPAA está la defensa del mercado libre y la lucha contra el proteccionismo estatal en Latinoamérica, “es bastante paradójico defender el comercio ‘libre’ desde una posición de dominio oligopólico de un mercado, como es el caso de la distribución de películas en todo el orbe” (Sánchez Ruiz 2004: 12).

² Datos procedentes de ANCINE (Agência Nacional do Cinema) revelan que en los últimos seis años los títulos nacionales exhibidos en salas representan cerca de una cuarta parte del total, lo que, comparado con la abrumadora mayoría de películas extranjeras exhibidas a comienzos de los noventa, confirma la recuperación del cine brasileño en fechas recientes. En 2009, un filme doméstico, *Tropa de Elite* (2007), recibió el Oso de Oro en el Festival de Berlín y su secuela (*Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro*), estrenada en 2010, se convirtió con sus once millones de espectadores en la película brasileña más vista de todos los tiempos, algo sorprendente para un filme cuya producción y distribución (a cargo de Zazen Produções, RioFilme y Globo Filmes) no estaban ligadas a las *majors* estadounidenses.

³ La empresa Globo Filmes fue fundada en 1998 por Roberto Marinho. Sus películas obtuvieron más del 90% de los ingresos en taquilla del cine nacional y más del 20% del mercado total. Globo Filmes tiene también los derechos de la distribución de las películas que produce. Hasta la fecha ha producido aproximadamente cien largometrajes con una audiencia que se calcula en alrededor de setenta millones de espectadores en salas de cine. También ha formado alianzas con más de cuarenta productores independientes. La presencia de esta empresa en el mercado del cine brasileño ha suscitado división de opiniones. Cineastas y productores como Luiz Carlos Barreto y Cacá Diegues son favorables, mientras que otros, como Walter Salles y Nelson Pereira dos Santos, están en contra, alegando la falta de valor artístico y cultural de sus productos.

Las políticas neoliberales llegaron a México en fechas similares, alcanzando su apogeo bajo la administración de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). La nueva Ley Federal de Cinematografía de 1992 rompía con el proteccionismo de regulaciones anteriores al ir reduciendo progresivamente la cuota mínima de tiempo de pantalla dedicada a la producción nacional⁴. Si la Ley de 1941, por ejemplo, exigía un 50%, en 1993 el porcentaje se limitaba ya a un 30%, hasta llegar a solo el 10% en diciembre de 1997 (Sánchez Ruiz 2004: 27). El resultado fue similar al de Brasil. En 1992 quebró la distribuidora estatal Películas Nacionales y un año después se privatizaba la Cadena Operadora de Teatros, encargada de la exhibición de una buena parte del cine mexicano (Sánchez Ruiz 1998: 106). Para 1994, cuando entra en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), la industria cinematográfica mexicana atravesaba uno de los peores momentos de su historia, sin poder competir en igualdad de condiciones con sus vecinos del norte. La producción a partir de ese momento quedó en manos de la iniciativa privada y de una progresiva dependencia del capital transnacional. Y lo que es peor, a diferencia de Canadá, que incluyó el cine como excepción cultural dentro del Tratado, México no hizo algo parecido y su cine ha tenido que competir con el de los demás miembros al mismo nivel que lo ha hecho con la industria automotriz o la agricultura (Ruiz Guzmán 2011: 16). A pesar de esta situación, el siglo *xxi* se abrió con tres de las películas más populares en su historia: *Amores perros* (México, 2000), de Alejandro González Iñárritu; *Y tu mamá también* (México/España, 2001), de Alfonso Cuarón; y *El crimen del Padre Amaro* (México/España/Argentina/Francia, 2002), de Carlos Carrera. La consagración de los directores mexicanos en el mercado internacional no se produjo, sin embargo, hasta unos años después, cuando, además del capital europeo, las coproducciones (en algunos casos rodadas en inglés) incluyeron también compañías norteamericanas: *Babel* (2005), de Iñárritu, se coprodujo entre Francia, EE.UU. y México, y fue distribuida por Paramount; mientras que *Children of Men*, de Cuarón, se financió exclusivamente con fondos del Reino Unido y EE.UU., con distribución internacional a cargo de Universal Pictures. A estos dos nombres habría que añadir también el de Guillermo del Toro, director mexicano con una larga experiencia tanto en Hollywood (*Mimic*, 1997; *Blade II*, 2002; *Hellboy*, 2004), como en coproducciones hispano-mexicanas (*El espinazo del diablo*, 2001; *El laberinto del fauno*, 2006).

En el caso de Argentina, la producción cinematográfica se vio igualmente afectada por los radicales cambios políticos y económicos por los que atravesó el país durante las últimas décadas del siglo *xx*. Tras el retorno a la democracia, se produjo una normalización de la vida política que tuvo como resultado un aperturismo en el mundo del cine. En el periodo que va desde 1984 a 1988

⁴ Recordemos que, aunque la cinematografía mexicana había sido en gran medida "estatizada" durante el sexenio de Luis Echeverría (1971-1976), los gobiernos que le sucedieron siguieron una orientación radicalmente distinta e invariablemente tendieron a devolver el control de la producción, la distribución y exhibición al sector privado. Según García Canclini (2005), en México, las películas auspiciadas por el Estado, que representaban el 26,5% del cine producido en el país en el sexenio 1971-1976, bajaron al 7% entre 1985 y 1988.

(los años centrales de la presidencia de Raúl Alfonsín: 1983-1989) el énfasis, sin embargo, se puso en el cambio político y cultural, más que en el económico e industrial. Como señala Octavio Getino, la función que se le asignó al cine fue la de embajador en el exterior de la nueva Argentina, surgida tras la larga noche de las dictaduras militares. No existía, sin embargo, un programa claro de reformas estructurales del sector (como tampoco lo existía entre la oposición peronista). Determinados filmes gozaron, a veces indiscriminadamente, del apoyo gubernamental y fueron muy bien acogidos en festivales internacionales. Tal fue el caso de *Camilla* (1984), de María Luis Bamberg; *El exilio de Gardel* (1985), de Pino Solanas; y *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo (Getino 2005: 42)⁵. Con la llegada al poder de Carlos Menem (1989-1999) y la sanción de la llamada Ley de "Emergencia Económica" en 1989, se privatizaron los medios de radio-difusión y se suspendieron todas las ayudas y subvenciones en el campo de la cultura. Aunque la industria cinematográfica se vio inicialmente afectada por los recortes, luego de intensos debates (y de la presión ejercida por el Instituto Nacional de Cinematografía), el presidente Menem accedió a excluir al cine de los alcances de la Ley. Este hecho explicaría, según Getino, la relativa excepcionalidad que el cine argentino vivió desde 1990, en el marco de una política económica que arrasó con el proteccionismo de la industria nacional y la promoción de su cultura (2005: 54-55). Como en el caso de Brasil, tras un periodo de declive en la primera mitad de los noventa, se produjo una expansión de la producción a finales de la década. Con la puesta en marcha en 1994 de la nueva Ley del Cine, aprobada un año antes, la creación de centros para la formación de cineastas, y el comienzo de las coproducciones se dio inicio a un periodo de esplendor que se ha conocido como el Nuevo Cine Argentino (Falikov 2003: 49). En aquellos años tuvo lugar un *boom* del cine independiente realizado por jóvenes directores salidos de las nuevas universidades del cine. Películas como *Picado fino* (1994), de Esteban Sapir, *Pizza, birra, faso* (1998), de Bruno Stagnaro, y *Mundo grúa* (1999), de Pablo Trapero, tuvieron gran impacto en los festivales y en los circuitos alternativos. Con la nueva década se abrió, asimismo, un periodo en el que el cine nacional, bajo un nuevo régimen de coproducciones, pudo llegar a ser competitivo en taquilla. Así lo demuestran los dos filmes que abren y cierran la década: *Nueve reinas* (2000), de Fabián Bielinsky, uno de los éxitos cinematográficos del momento, con más de un millón y medio de espectadores; y *El secreto de sus ojos* (2009), de Juan José Campanella, que recibió el Óscar a la mejor película extranjera en 2010 y que con sus dos millones y medio de espectadores se convirtió en la película argentina más taquillera de las últimas décadas.

En el caso de Brasil, México y Argentina observamos, pues, una dinámica similar respecto a sus industrias audiovisuales: tras varias décadas de proteccio-

⁵ Getino subraya la repercusión internacional del cine argentino "de la democracia", que obtuvo entre ciento cincuenta y doscientos premios en festivales internacionales durante el periodo, aunque no se sustentaran necesariamente en los méritos de los filmes sino, más bien, en razones de política internacional. Simultáneamente, con la desaparición de la censura las pantallas argentinas, se vieron inundadas por subproductos cinematográficos como el *soft-porno* vernáculo, que al igual que la "porno-chanchada" en el Brasil post-dictatorial, fue uno de los productos filmicos más rentables durante aquellos años (Getino 2005: 43).

nismo público, las políticas neoliberales a finales de los ochenta y comienzos de los noventa, vinieron acompañadas de recortes a los programas sociales y culturales, incluyendo las inversiones estatales y otros incentivos para el sector cinematográfico. Esta situación alcanzó su momento culminante en 1990 cuando los gobiernos de estos tres países (los productores de cine mayores de la región) anunciaron medidas draconianas que en algunos casos llegaron prácticamente al desmantelamiento del sector público, clave en la supervivencia del audiovisual. Este es el contexto en el que Néstor García Canclini se preguntaba en un artículo publicado en 1993, "¿Habrà una cine latinoamericano en el año 2000?". Sin embargo, García Canclini no solo se estaba refiriendo al drástico descenso en las cifras de producción y distribución en el continente. También capturaba un sentido, generalizado en aquel momento, de que en el nuevo orden neoliberal imperante tras el fin de la Guerra Fría, los productos culturales eran vistos crecientemente como meros objetos de consumo y en el que la visión utópica del Nuevo Cine Latinoamericano, con su búsqueda de una autonomía cultural y una identidad nacional (y continental), se había terminado por convertir en una quimera del pasado. Una vez que cambió la situación internacional habría de cambiar también la forma de producir y consumir cine. Surgió así, a finales de los noventa, una nueva era de coproducciones internacionales subvencionadas por entidades corporativas globales, pero a veces también por consorcios públicos transnacionales. Si bien, en algunos casos, los agentes implicados han estado localizados en Latinoamérica, en la mayoría se observa una influencia dominante del capital español. Valiéndose de algunas convenciones estéticas de las cinematografías nacionales en las que se inscribían, estas coproducciones seguían aspirando a diferenciarse del cine de Hollywood, pero también a competir con él en un marco crecientemente globalizado.

3. ARQUEOLOGÍA DE LAS COPRODUCCIONES CON ESPAÑA

España constituye la sexta parte de la población universal que habla en castellano. Ya no solo nos interesa nuestro mercado interior, nos interesa aún más nuestro mercado de América, hoy monopolizado por Estados Unidos, que, lentamente, van desespañolizando todo aquello que lleva nuestro espíritu racial. Moral y materialmente, España necesita de una industria cinematográfica nacional, que a la postre sería una industria cinematográfica hispanoamericana, pero que estaría centralizada en nuestra península. (*Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía 1932*: 51)

Las coproducciones tienden a considerarse como un fenómeno reciente en Iberoamérica, olvidando, sin embargo, que el origen de las relaciones entre las cinematografías de España y Latinoamérica se remonta nada menos que al periodo de transición entre el cine mudo y el sonoro. Por parte española quizá habría que atribuir este olvido a un intento por encubrir los orígenes mercantilistas y la ideología ultraconservadora que envolvió desde sus comienzos las relaciones desiguales entre ambas. Y es que los intercambios cinematográficos entre Iberoamérica y la Península estuvieron fuertemente marcados en sus orí-

genes por la ideología de la Hispanidad. De hecho, podría afirmarse que, hasta cierto punto, lo han seguido estando hasta ahora, ya que Iberoamérica ha ocupado (y sigue ocupando) un lugar preferente en la política exterior de todos los gobiernos españoles, desde comienzos del siglo pasado hasta el presente, sin importar demasiado la ideología de los partidos gobernantes o incluso el tipo de régimen vigente (dictadura, república o monarquía). En cierto sentido, hay algo de nostalgia neocolonial, o al menos de paternalismo cultural, en gran parte de los congresos iberoamericanos, convenios multilaterales, tratados de cooperación, alianzas estratégicas o simples declaraciones de buenas intenciones que periódicamente emanan de los representantes políticos, instituciones públicas y, más recientemente, de las multinacionales españolas con presencia en Latinoamérica. Si bien en la actualidad estas actitudes tienden a ser muy sutiles, para no herir susceptibilidades, en sus primeros momentos tuvieron un carácter ostentosamente propagandístico. De hecho, el Primer Congreso de la Cinematografía Hispanoamericana, aunque celebrado en Madrid en octubre de 1931 (es decir, a comienzos de la Segunda República), fue un proyecto que se gestó años atrás, durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera, y respondía a la necesidad de buscar una cinematografía nacional de proyecciones transatlánticas en respuesta al reto del cine sonoro norteamericano. Se creía que articulando un frente cinematográfico panhispánico liderado por España podría esta recuperar su hegemonía, al menos en el campo de la cultura (Gubern 1997).

En 1928 Fernando Viola, un *entrepeneur* a cargo del noticiero Ediciones Cinematográficas de la Nación, hizo una propuesta al gobierno que presentó públicamente en el II Congreso Nacional del Comercio Español en Ultramar. Viola planteaba la necesidad de firmar acuerdos arancelarios con las cinematografías hispanoamericanas, realizar noticieros que sirvieran de propaganda del hispanoamericanismo y producir filmes que lavaran el honor mancillado por la Leyenda Negra en torno a la colonización española. Detrás de su propuesta planeaba la necesidad de hacer frente a la conquista del mercado cinematográfico por parte de Estados Unidos explotando las posibilidades que abría el mercado de habla hispana. Las sugerencias de Viola fueron bien recibidas entre los sectores más reaccionarios de la cultura y la política españolas, pero, paradójicamente, no se habrían de materializar hasta el triunfo de la Segunda República. Sería curiosamente Francisco Largo Caballero (el "Lenin español"), quien, como nuevo Ministro de Trabajo, diera luz verde al proyecto. El Congreso, que tuvo finalmente lugar en Madrid del 2 al 12 de octubre de 1931, se enmarcó dentro del afianzamiento de lazos con Hispanoamérica que caracterizó la política exterior republicana y fue solemnemente inaugurado por el Presidente Niceto Alcalá Zamora. Como apunta Alberto Elena, "en la práctica el Congreso se revelaría completamente estéril más allá de sus encendidas manifestaciones retóricas. La adopción de apenas unas cuantas medidas fiscales o la creación de un titubeante Consejo Nacional de Cinematografía distaban mucho de justificar las expectativas de los visionarios congresistas" (2005: 7).

La Guerra Civil dio al traste con la industria cinematográfica española, pero permitió el intercambio con Iberoamérica a través del exilio de gran parte

de sus técnicos y realizadores. Fue precisamente ese exilio el elemento más enriquecedor y genuino dentro de las relaciones culturales entre las dos orillas. Los organismos de cultura hispánica y los encuentros posteriores, celebrados ya en pleno franquismo retomaron el tono reaccionario y paternalista del Primer Congreso de una forma especialmente agresiva durante la inmediata posguerra. En todos ellos se fue consolidando un discurso hispanoamericanista en torno a tres puntos principales: 1) la visión de Hispanoamérica como mercado natural para la industria cinematográfica española; 2) la idea de raza hispana como comunidad espiritual cifrada en una lengua común; y 3) la intensificación del discurso anti-norteamericano, mediante acusaciones de imperialismo a Hollywood.

La fundación en 1940 del Consejo de la Hispanidad, que cinco años después fue reconvertido en el Instituto de Cultura Hispánica, se enmarcaba dentro de la política beligerante del primer franquismo dominado por la Falange y otros sectores filofascistas. Su creación tiene sus orígenes en el bloqueo del régimen por las democracias occidentales y en la búsqueda de aliados naturales en Iberoamérica. La política neocolonial del Consejo de la Hispanidad y sus nostalgias imperiales quedaron ampliamente reflejadas en una de sus producciones más paradigmáticas: *Raza* (1941), de José María Sáenz de Heredia, con guión del propio Francisco Franco. A medida que la dictadura fue transformándose, su discurso sobre la Hispanidad fue adoptando un tono menos virulento, pero igualmente paternalista. El Instituto de Cultura Hispánica (ICH) siguió promocionando el cine de proyección transatlántica, pero dentro de un proyecto diplomático que buscaba romper el aislamiento político y cultural de la dictadura en los años en que estuvo sometida a las sanciones diplomáticas decretadas por la ONU en diciembre de 1946⁶.

Del 27 de junio al 4 de julio de 1948 se celebró en Madrid el II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano, donde se reunieron los organizadores españoles con representantes de Argentina, Cuba y México. Coincidiendo con las premisas fundacionales del ICH, la finalidad del Congreso no era otra que seguir intentando acabar con el cerco internacional ofreciendo una imagen menos belicosa y más aceptable ante las democracias occidentales⁷. Como consecuencia de este congreso, se firmaron varios acuerdos, entre ellos el que propiciaba la creación de una Unión Cinematográfica Hispanoamericana. Se sentaron de esta forma las bases para un sistema de cooperación internacional que se tradujo en gran cantidad de coproducciones entre España, México y Argentina. La primera y

⁶ Para un análisis de la evolución del concepto de Hispanidad y del papel del ICH en las estrategias de legitimación del franquismo, véase Juan-Navarro (2006).

⁷ A esa intención no era ajeno el Sindicato Nacional del Espectáculo, que cobró un especial protagonismo en el encuentro. En opinión de Marina Díaz López, "es notorio resaltar la intención conciliatoria que movía al Sindicato Nacional del Espectáculo, que era la de evitar cualquier matiz político en la reunión, y prueba de ello es la presencia de la delegación mexicana, país con el que se carecía de relaciones diplomáticas –que no se reemprendieron hasta 1976–. El acercamiento exigía tacto, y prueba de ello es que la cuestión preliminar se hizo recaer sobre el hecho de que no había conocimiento real de las tres cinematografías entre sí, por lo que la reunión se planteó como un 'certamen'; es decir, concurso de películas. Así se manifestaba la intención de dotar al encuentro de un carácter primordialmente cultural y se salvaguardaba institucionalmente la pátina de hermanamiento hispano" (1999: 146).

más paradigmática fue *Jalisco canta en Sevilla* (1948), de Fernando de Fuentes, financiada entre México y España, y con Jorge Negrete y Carmen Sevilla encarnando las esencias nacionales de los dos países coproductores (Urrero Peña 2002)⁸.

En los años cincuenta se podían ver en las salas comerciales españolas muchas películas de procedencia mexicana y argentina, al igual que era común ver en los cines de México D.F. o Buenos Aires filmes españoles, principalmente aquellos de carácter más folklórico y pintoresco⁹. Por esa época, mientras Nini Marshall, María Félix y Rubén Rojo rodaban películas en España, Lola Flores, Sara Montiel, Carmen Sevilla y Jorge Mistral trabajaban también en estudios iberoamericanos. En lo sucesivo, las relaciones entre las cinematografías de España e Hispanoamérica empezaron a descentralizarse, escogiendo como sedes para los Congresos y Encuentros las capitales de diversos países iberoamericanos. Los acuerdos de coproducción aumentaron, además, de forma exponencial. Si en los años cuarenta solo se coprodujo un filme, en los cincuenta la cifra ascendió a cuarenta y dos títulos, en los sesenta a sesenta y ocho, en los setenta a ochenta y cuatro, y en los noventa a ciento veintiséis. Entre 2000 y 2006 se realizaron más de doscientas coproducciones (Villazana 2008: 66)¹⁰.

4. EL FONDO IBERMEDIA: ¿COOPERACIÓN O NEOCOLONIALISMO CULTURAL?

Sin diálogo no hay conocimiento, sin instituciones adecuadas no hay investigación con un mínimo de continuidad. Quizás podamos reemplazar el espíritu de competencia por el de cooperación en torno a unos objetivos limitados, de común interés, que no requieran demasiada burocracia para su implementación. (Paranaguá 2001: 14)

Las complejas décadas de los ochenta y noventa asistieron al nacimiento de nuevas formas de cooperación cinematográfica destinadas a paliar las crisis

⁸ Para una relación exhaustiva de estas coproducciones, véase el ensayo de Alberto Elena (2005: 36-41).

⁹ Román Gubern (1997) puntualiza que no siempre fueron bien recibidos tales intercambios por el público menos informado: "No siempre el rudo castellano peninsular fue bien aceptado en las salas de proyección iberoamericanas, ni los modismos mexicanos bien entendidos por el público español. Creo que, como principio general, el exotismo lingüístico solo fue admitido por los públicos urbanos con un cierto nivel educativo, aunque a veces este exotismo jugó a favor de la popularidad de ciertas estrellas. Resulta inconcebible el carismático Carlos Gardel con acento de Valladolid, pues su duende solo puede ser porteño, aunque naciese en Toulouse, Francia".

¹⁰ Además de estas cifras, que se refieren a las coproducciones con Latinoamérica, no podemos pasar por alto el número creciente de coproducciones entre España y el resto de países europeos. Como señala Alejandro Pardo (2007: 138), tras la firma de los primeros acuerdos de coproducción con Italia (1953) y Francia (1955), el sistema de coproducción se consolidó de forma significativa en 1956, alcanzando su apogeo en 1965, año en que el 67% del total de películas realizadas fueron coproducciones internacionales. Entre 1950 y 1975 se realizaron novecientas treinta coproducciones, lo que supone un 40% del total de la producción española durante ese periodo. De las coproducciones bipartitas, un 50% se hicieron con Italia. Otros socios habituales fueron Francia, Argentina, Alemania, Estados Unidos, México y el Reino Unido. Eurimages, fondo paneuropeo de inversión en coproducciones multinacionales, fue establecido en 1989 dentro del Consejo de Europa y pronto se convirtió en el mayor programa de dinero público aplicado a la industria cinematográfica.

del sector y los cambios en la industria derivados del nuevo orden mundial. Los canales de televisión, que habían puesto en práctica diferentes alternativas a la producción en los ochenta, extendieron la financiación al cine durante la siguiente década. Varios países europeos se mostraron interesados en la creación de convenios y fondos de ayuda con los países de la región. Fue el caso de Francia con Fonds Sud creado en 1984 y de Holanda con Hubert Bals en 1988. Si bien los Estados Unidos no crearon un cuerpo regulador a largo plazo para las coproducciones con Latinoamérica, la Motion Picture Association of America (MPAA) ha establecido, sin embargo, acuerdos con algunas empresas líder en la industria, tales como Patagonik Films en Argentina (Villazana 2008: 66).

En la década de los noventa, como parte de las políticas orientadas a incrementar el intercambio cultural, comenzó a desarrollarse también la práctica de reuniones de ministros y responsables de cultura de Iberoamérica, así como las denominadas Cumbres Iberoamericanas de Jefes de Estado y de Gobierno. La primera de estas tuvo lugar en Guadalajara, México, en julio de 1991 y destacó entre los temas tratados el referido a Educación y Cultura. En la III Cumbre de julio de 1993, efectuada en Salvador de Bahía, Brasil, se incorporó en este tipo de encuentros el tema de la coproducción cinematográfica. Estos avances fueron producto, también, de la labor intensa que desarrollaron los organismos fílmicos de la región, particularmente los de Argentina, Brasil y España, para encontrar formas de cooperación regional que permitiesen afrontar los nuevos desafíos de la industria y la cultura audiovisual iberoamericana. De ese modo, a lo largo de los años ochenta y noventa se produjeron sucesivos encuentros de responsables del cine, orientados a definir acuerdos de integración que atendiesen de manera particular los temas del mercado común regional y de las coproducciones. El más importante de ellos fue el ratificado durante la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno que tuvo lugar en Isla Margarita, Venezuela, en 1997, y que incluyó la creación del Fondo Iberoamericano de Ayuda IBERMEDIA, destinado a la creación de un espacio audiovisual iberoamericano. José María Otero, situado por aquel entonces al frente del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), describía así la filosofía y arbitraje del Fondo:

Ibermedia tiene como fin la integración y la cooperación cultural por medio del fomento de las coproducciones a las que se destina el 60% del Fondo; a impulsar la distribución y la promoción, con el 30% del Fondo; y a mejorar la formación, el 5% del Fondo, y el desarrollo de guiones, con otro 5%. Las primeras ayudas se concederán el 28 y 29 de noviembre de 1997 en La Habana. El Fondo está dotado por las aportaciones de los países miembros de Ibermedia. Pueden ser miembros todos los países que forman la Conferencia de Autoridades Cinematográfica de Iberoamérica o países invitados. (Otero 1999: 26)

El núcleo del Fondo consiste en un programa de estímulo a la coproducción de películas a través de convocatorias anuales. Ibermedia se mantiene sobre la base de contribuciones variables de sus diecinueve países miembros: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, España, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Portugal, Perú, Puerto Rico, República Dominicana,

Uruguay y Venezuela. A diferencia de los países latinoamericanos, que aportan cantidades diferentes en función de su poder económico (oscilan entre \$100.000 y \$150.000, a excepción de Brasil, México y Argentina, que giran en torno al medio millón), España contribuye con aproximadamente \$2 millones anuales, siendo por tanto el mayor contribuyente, pero obteniendo a cambio la mayor parte del control. Las oficinas están en España y la mayor parte del personal es español, si bien la comisión intergubernamental se reúne cada año en un país diferente. Una española (Elena Villardel) está al mando de la Unidad Técnica de Ibermedia (UTI), que se encarga de la preselección de los proyectos presentados cada año. Algunos países miembros, como Perú y Bolivia, dependen por completo de la financiación de Ibermedia (Villazana 2008: 66)¹¹.

País	1ª Convocatoria	2ª Convocatoria	Total anual
Argentina	3	4	7
Bolivia	9	3	12
Brasil	4	13	17
Chile	3	5	8
Colombia	10	14	24
Costa Rica	4	4	8
Cuba	2	0	2
Ecuador	4	6	10
España	15	14	29
Guatemala	0	0	0
México	5	6	11
Panamá	1	4	5
Perú	3	5	8
Portugal	5	5	10
Puerto Rico	2	0	2
R. Dominicana	0	2	2
Uruguay	3	4	7
Venezuela	8	2	10
Varios	1	3	4
Total	82	94	176

Evolución de proyectos aprobados por año y modalidad
(Programa Ibermedia 2011: 11)

¹¹ En 2011, \$5.907.500 fueron destinados de manera directa para las ayudas a proyectos, lo que representa el 90% de su dotación económica total. El 10% de este monto fue destinado al coste de mantenimiento del programa. El reducido coste de funcionamiento y puesta en marcha de las actividades e intervenciones del mismo es uno de los aspectos mejor valorados del programa.

Algunas de las películas que se han beneficiado del Fondo son: *La ciénaga* (Argentina/Francia/España, 1999); *Plata quemada* (Argentina/España/Uruguay, 2000); *El crimen del padre Amaro* (México/España/Argentina/Francia, 2002); *El bonaerense* (Argentina/Chile/Francia/Holanda, 2002); *La puta y la ballena* (Argentina/España, 2004); *Machuca* (Chile/España/Reino Unido/Francia, 2004); *Habana Blues* (Cuba/España, 2005); *Rosario Tijeras* (Colombia/México/España/Brasil, 2005); y *Carancho* (Argentina/Chile/Francia/Corea del Sur, 2010). Los siguientes gráficos y estadísticas procedentes del informe anual de 2011 ofrecen un resumen de la evolución anual de los proyectos y de las actividades más recientes de Ibermedia en el campo de la coproducción:

Modalidad/Año	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	TOTAL
DESARROLLO	32	30	21	24	15	25	21	31	51	61	69	67	60	72	579
COPRODUCCIÓN	15	15	23	26	26	30	32	35	46	49	52	67	69	57	542
FORMACIÓN	25	27	49	32	35	5	9	9	12	12	15	19	24	25	298
DISTRIBUCIÓN PROMOCIÓN	46	42	22	13	13	16	10	20	16	11	0	4	7	3	223
DELIVERY									6	11	10	6	13	14	60
EXHIBICIÓN												6	4	5	15
TOTALES	118	114	115	95	89	76	72	95	131	144	144	184	177	176	1730

Número total de proyectos aprobados por convocatoria y país en 2011
(Programa Ibermedia 2011: 11)

Desde que Ibermedia comenzó sus actividades en 1998 se han sucedido las críticas en relación con su estructura de financiación, transparencia y relaciones de poder. Por lo que se refiere a la financiación, aunque esta se considera democrática, ya que cada país contribuye en función de sus posibilidades, el mayor donante del grupo es España y casi todas las operaciones logísticas se realizan en Madrid, donde están sus cuarteles generales. Si la cantidad aportada por España (muy superior a la de otros países) puede contemplarse como una donación y un beneficio para la organización en su conjunto, el Estado español no actúa de forma desinteresada (Falikov 2012: 308)¹². Por otra parte, el dinero español proviene de AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional

¹² Los administradores de Ibermedia no consideran problemático que España tenga un poder de decisión mayor debido a su contribución monetaria mayoritaria al fondo. Víctor Sánchez, coordinador de coproducción y distribución, piensa que la posición de España está justificada cuando afirma que "dado que España financia la mitad del fondo, no me parece objetable que se le permita tener un mayor poder de decisión a la hora de supervisar muchos de estos proyectos" (Falikov 2012: 308).

para el Desarrollo), una agencia gubernamental dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores. No podemos olvidar, además, que Ibermedia se crea en pleno proceso de penetración de las multinacionales españolas en Latinoamérica y dentro de un contexto al que Celestino del Arenal se ha referido como la “economización de la política exterior y muy en concreto de la política latinoamericana. Una economización directamente relacionada con el espectacular incremento de las inversiones españolas en América Latina a partir de mediados de los años noventa, que se produce especialmente en sectores regulados, muy visibles y sensibles para la opinión pública latinoamericana, con los problemas de imagen de España que pueden provocar” (2011: 264). Dado el marcado carácter ideológico que el iberoamericanismo ha tenido en la política exterior de la España moderna, no es extraño que el Programa Ibermedia sea visto por las autoridades españolas como una manera de ganar prestigio internacional, mientras que los latinoamericanos pueden pensar que la implicación de España responde a una relación paternalista y a un intento de mantener relaciones de privilegio sobre sus tradicionales áreas de influencia¹³. Si bien España pierde dinero en la empresa a corto plazo, gana en términos de prestigio al contribuir en la producción de filmes que en muchos casos son galardonados en los Festivales internacionales. Es por esto que algunos críticos, como Libia Villazana, llegan a calificar este sistema de coproducciones de neocolonial:

In contrast to Telefonica, the Ibero-American Aid Fund, Ibermedia, manifests its neocolonial discourse in a rather subtler manner –subtlety is one of the chief inherited features of neocolonialism. Spain has become a faultless example of what the term neocolonialism embodies. Spain marches into Latin America with its economic and cultural troops, just as the United States has done since 1823 –when President James Monroe with the assistance of his astute secretary John Quincy Adams launched the Monroe Doctrine. (Villazana 2008: 79)¹⁴

Los detalles en la financiación de las coproducciones del Fondo deben entenderse en la perspectiva del contexto económico global. España mantiene una ventaja monetaria cuando coproduce con naciones latinoamericanas pobres, como Cuba o Bolivia. El coste de una película rodada en esos lugares es mucho

¹³ Del Arenal señala cómo “las inversiones directas de las empresas españolas en América Latina conocieron entre 1995 y 2000 [los años en que precisamente se gestó Ibermedia] un espectacular desarrollo y que esos flujos de inversión han continuado posteriormente [...]. En concreto, entre 1995 y 2000, América Latina se convirtió en el principal destino de la inversiones españolas, absorbiendo en promedio anual, el 60% de las mismas, mientras que la UE se situaba en segundo lugar, con el 26%. Este elevado flujo de inversiones directas transformó a las empresas españolas, hasta el año 2000, en los segundos inversores internacionales en la región, apenas por detrás de los Estados Unidos” (2011: 264).

¹⁴ A pesar de este tipo de críticas, un tanto hiperbólicas, Villazana reconoce aspectos positivos en este tipo de fondos de coproducción: “Without the support of Ibermedia, for instance, the director Francisco Lombardi would have not been able to produce the quantity of films he has made thus far. Furthermore, by continuing to direct and produce films, Lombardi has acquired substantial experience in the field. Coproductions have also received significant gratitude for being a vehicle, albeit deceptive in many cases, of international visibility (in Espinosa’s sense) of those cultures depicted in those films” (2008: 82).

más bajo para los productores españoles que si fuera rodada en la Península. Sin embargo, se tiende a insistir en que España pierde dinero en la empresa. Los países que, en cambio, aportaron cantidades más pequeñas obtuvieron un mayor beneficio a corto plazo. Según la información disponible en la web del Fondo, España obtiene menos dinero del que aporta: Perú y Bolivia reciben \$1.70 por cada \$1 que invierte España. Igualmente Brasil recibe \$1.18 por cada \$1.00 que aporta Portugal. Y el resto de los miembros ganan \$1.60 por cada \$1 español¹⁵. Pero estas cifras no afectan lo más mínimo al hecho innegable de que España mantiene su lugar hegemónico en la industria cinematográfica iberoamericana y tiene en Latinoamérica su mercado más prometedor.

Hay otras ventajas de las que disfrutaban los productores españoles en comparación con sus homólogos latinoamericanos. Por un lado, reciben además los subsidios otorgados por el Ministerio de Cultura, que reembolsa a los productores una tercera parte del capital invertido en las producciones nacionales. Por otro, los productores españoles se benefician de los incentivos que ofrece la Unión Europea a través del Fondo Euroimages (creado en 1988), el Media Programme (1991) y Europa Cinemas (1993). Por supuesto, habría que añadir también que muchos países latinoamericanos, a su vez, han recuperado las ayudas del sector público, que perdieron a comienzos de los 90, y han comenzado a beneficiarse de los frutos de los últimos intentos de crear un mercado común latinoamericano (como es el caso de MERCOSUR).

Pero algunas de las críticas más duras (y probablemente también las más cuestionables) se refieren al valor estético de las coproducciones y a la supuesta pérdida de las señas de identidad que conlleva su potencial de exportación. Se ha señalado a menudo que estos filmes padecen diferentes niveles de descontextualización social y cultural. Uno de los elementos más problemáticos en este sentido ha sido la obligatoriedad durante muchos años de incorporar actores españoles con la única intención de cumplir los mínimos de cuota especificados en el contrato de coproducción. El marcado acento de los actores revela de inmediato el carácter coproducido del filme, creando un cierto efecto de desfamiliarización (Villazana 2008: 78). Para naturalizar este tipo de imposiciones, se tiende a escoger una de estas fórmulas: o bien la presencia del actor español queda justificada en el guion haciendo que se trate de un personaje nacido en España y forzado a emigrar a Latinoamérica (el caso de José Luis López Vazquez en *Luna de Avellaneda*); o bien los actores españoles tienen que imitar el acento del país latinoamericano donde se desarrolla la acción (el caso de Unax Ugalde, emulando el acento paisa en *Rosario Tijeras*)¹⁶. El resultado son filmes híbridos

¹⁵ Lo cierto es que probablemente este déficit no sería difícil de resolver si el Fondo ampliara aún más su horizonte transnacional. Países como Francia, Italia e incluso la MPAA norteamericana han solicitado formar parte de Ibermedia, pero las administraciones españolas se han negado al considerar que esto pondría en entredicho el espíritu iberoamericano del consorcio, algo que confirmaría el valor de hegemonía cultural que España podría buscar en el proyecto (Vidal Villegas 2000).

¹⁶ Es esta una regulación que ha sido frecuentemente contestada, hasta el punto de haber sido resuelta, el menos en parte, durante las últimas convocatorias, que contemplan la posibilidad de

en los que las identidades se diluyen y transforman dentro de narrativas globales que tanto en su forma como en su contenido adquieren una naturaleza transnacional. Este tipo de mutaciones debe ser entendido dentro de los procesos de desterritorialización con que se caracteriza el mundo de la cultura en la era de la globalización (Appadurai 1996: 37-39; García Canclini 1990: 288-305; Tomlinson 1999: 106-149).

A pesar de las críticas recibidas, que podrían hacerse extensivas a la mayoría de las coproducciones, los críticos y profesionales del medio han ido adoptando una visión cada vez más positiva de la trayectoria de Ibermedia. El Fondo, a su vez, ha ido incorporando muchas de las sugerencias y reclamos efectuados a lo largo de todos estos años. El aspecto más valorado del proyecto es, sin duda, el hecho de que ofrece un marco estable para la producción cinematográfica, frente a la volatilidad con la que se han caracterizado siempre las políticas de apoyo al audiovisual latinoamericano (Falikov 2012: 307). Cuando en el pasado las subvenciones estatales se canalizaban a través de los Institutos de Cine nacionales, se producían ciclos de bonanza y precariedad, dependiendo de la situación económica de cada país y de las políticas culturales del gobierno de turno. La volatilidad de aquel sistema presenta un fuerte contraste con el Programa Ibermedia, que ha demostrado ser un modelo sólido y consistente. Cualquier país que gana una competición puede seleccionar otro país o países con quienes colaborar en régimen de coproducción. Podría pensarse que solo los países más ricos serían seleccionados. Sin embargo, como ya señalé, una de las ventajas de escoger países más pobres radica en los bajos costes de producción, lo que supone un considerable ahorro en los gastos de rodaje. En países como Cuba la producción cinematográfica sería prácticamente impensable en estos momentos sin la ayuda de Ibermedia (y de otros proyectos de coproducción con Europa). Esto es algo que a veces resienten algunos realizadores, pero incluso aquellos más renuentes reconocen en la fórmula de Ibermedia una de las pocas alternativas para la supervivencia del sector. El director cubano Julio García Espinosa, crítico de algunos aspectos de este sistema, ha admitido también sus ventajas para el mantenimiento de las débiles industrias cinematográficas en Latinoamérica y para el desarrollo profesional de los técnicos locales (Villazana 2008: 77).

No cabe duda de que el Programa Ibermedia continúa siendo el sistema de financiación cinematográfica más efectivo en Latinoamérica. Sin embargo, como los sistemas de coproducción europeos, está administrado por los Estados Iberoamericanos de tal forma que no termina de trascender los problemas de paternalismo y las dinámicas de poder que surgen cuando se presentan desequilibrios entre los países participantes. A pesar de ello, el programa ha intentado administrarse sobre la base de un sistema bastante equitativo que ha tenido como resultado la producción de filmes de todos los países participantes, sin importar su tamaño o poder económico. Su última iniciativa, Ibermedia TV,

que la cuota mínima de actores pueda ser resuelta con la participación, en su lugar, de un número determinado de técnicos cualificados.

puede ayudar aún más a diseminar el cine latino, sorteando las limitaciones del sistema de exhibición tradicional en salas, todavía bajo el control mayoritario de empresas norteamericanas¹⁷. Aprobado en la xv Reunión del Comité intergubernamental celebrado en Santo Domingo en 2008, el programa Ibermedia TV consiste en la adquisición de derechos de antena de cine iberoamericano para su emisión en los canales públicos. Cumpliendo el cronograma previsto, en marzo de 2010 se dio inicio a la emisión de las cincuenta y dos películas que formaban parte de la primera edición del programa con el nombre comercial de "Nuestro Cine / Nosso Cinema" (Programa Ibermedia 2011: 15).

En los últimos años han surgido iniciativas regionales alternativas o complementarias a Ibermedia. CINERGIA (Fondo de Fomento para el Audiovisual de Centroamérica y el Caribe) es una de ellas, creada en 2004 por María Lourdes Cortés, catedrática de la Universidad de Costa Rica y ex directora de la única Escuela de Cine y Televisión (Veritas) en ese país. El proyecto ha sido financiado por Hivos (Holanda), la Fundación Ford, la misma Escuela Veritas, y otros apoyos puntuales como el del Göteborg International Film Festival Fund (Suecia) y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, fundada en 1985 por García Márquez y con sede en La Habana. Las actividades de la organización se centran en tres áreas fundamentales: 1) convocatoria de proyectos; 2) talleres y encuentros; 3) portal centroamericano de cine, vídeo y animación. Anualmente se convocan en diversas categorías proyectos audiovisuales, que un comité especializado evalúa y selecciona para su financiación ya sea mediante becas o dinero en efectivo. CINERGIA organiza, además, talleres y encuentros entre los profesionales de la región para su formación en todas las áreas del audiovisual. Estos talleres corren a cargo de organizaciones como TyPA-Teoría y Práctica de las Artes (Argentina) y el Visionary Talent Campus, del Festival Internacional de Cine de Guadalajara. Mediante su "Portal Centroamericano de Cine, Video y Animación", la organización mantiene un portal de Internet cuya función es servir de ventana para la producción audiovisual de Centroamérica. En los últimos diez años CINERGIA ha apoyado más de sesenta filmes, entre cortos, animaciones, largometrajes de ficción y documentales, los cuales han ganado más de ciento veinte premios internacionales. Además, se han realizado veintisiete talleres internacionales y se han otorgado veinte becas y asesorías.

Si bien CINERGIA es un proyecto mayoritariamente latinoamericano, el caso de la productora argentina Patagonik, fundada en 1996 por Pablo Bossi, es un caso mucho más complejo en el que se entrecruzan todo tipo de iniciativas transnacionales. En sus productos se dramatiza a veces la secular competencia entre Europa y Norteamérica por dominar el mercado latinoamericano. Así, en Patagonik participa tanto el capital estadounidense (a través de Buena Vista International), como el español (mediante la presencia de Telefónica Media). In-

¹⁷ Como señala García Canclini (2005), "[m]ientras este país [EE.UU.] exige absoluta liberación de los mercados, sin cuotas de pantalla ni ninguna política de protección para las películas nacionales, el sistema de distribución y exhibición estadounidense combina varios factores para favorecer a los filmes de su país: exención de impuestos y otros incentivos a sus propias empresas, la organización semimonopólica de la distribución y la exhibición".

cluso Ibermedia ha participado también de forma más o menos encubierta en algunas de sus coproducciones. Su ámbito de trabajo incluye actividades tan dispares como la producción del filme *Evita* (EE.UU., 1996) de Alan Parker, del vídeo musical de Madonna "Love Don't Live Here Anymore" (EE.UU., 1996) o de películas infantiles como *Dibu* (Argentina, 1997). De las más de treinta producciones realizadas a lo largo de estos años, las más populares y galardonadas fueron *El hijo de la novia* (Argentina/España, 2001), de Juan José Campanella, y la ya mencionada *Nueve Reinas* (Argentina, 2000), de Fabián Bielinsky, ambas ganadoras de más de treinta premios internacionales. Como parte del Grupo Clarín, Patagonik colabora también en la producción de filmes internacionales que se ruedan en Argentina y en la de varios programas de TV.

Otras dos iniciativas que han acaparado el interés de los profesionales del medio son el Programa MERCOSUR Audiovisual y el Foro EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales). El primero forma parte de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR (RECAM), órgano consultor del MERCOSUR (Mercado Común del Sur) en todo lo referente al audiovisual. La Entidad Ejecutora del Programa es el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de la Argentina. El proyecto se presenta como una alternativa autóctona plenamente latinoamericana frente a los sistemas de coproducción con España y los EE.UU., pero lo cierto es que la financiación de MERCOSUR Audiovisual, no solo procede de los gobiernos sudamericanos que forman parte de la organización (Argentina, Bolivia, Brasil, Paraguay, Uruguay y Venezuela), sino que también incluye fondos de la Unión Europea. Y es que en estos momentos de crecimiento exponencial de las iniciativas transnacionales, resulta ya impensable cualquier proyecto limitado a rígidas fronteras nacionales, regionales, o incluso pan-regionales. Por lo que se refiere al Foro EGEDA, su primer encuentro tuvo lugar en Panamá, del 24 al 26 de abril de 2012, y ofrece el último de los espacios creados para el diálogo intelectual y comercial sobre el audiovisual iberoamericano. El Foro aspira a congrega a los principales agentes del sector para debatir y planificar la respuesta del sector a los principales retos en la región: transformar la industria audiovisual iberoamericana y convertirla en el principal instrumento para la promoción de su cultura en el marco del nuevo modelo de mercado.

5. CONCLUSIÓN

Hasta hace muy poco decir identidad era hablar de raíces, de raigambre, territorio, y de tiempo largo, de memoria simbólicamente densa. De eso y solamente de eso estaba hecha la identidad. Pero decir identidad hoy implica también [...] hablar de redes, y de flujos, de migraciones y movibilidades, de instantaneidad y desanclaje. (Martín Barbero 2002: 8)

A la pregunta que lanzaba García Canclini en 1993 ("¿Habrà un cine latinoamericano en el año 2000?") le da respuesta él mismo en un reciente artículo: "Cuàndo hay cine iberoamericano" (2010). Su contestación es ambivalente porque ni el concepto de "cine latinoamericano" es el mismo hoy que

hace veinte años, ni tampoco lo es exactamente el de "cine" (crecientemente desplazado por el más genérico y abarcador "audiovisual") o incluso el de "lo latinoamericano". García Canclini hace un breve repaso por la naturaleza crecientemente desterritorializada del mercado cinematográfico iberoamericano. Tras comentar la anécdota del fervor patriótico despertado en Argentina por la concesión del Óscar a *El secreto de tus ojos*, de José Campanella, pese a tratarse de una película financiada mayoritariamente por capital español y las negativas reacciones de algunos críticos mexicanos frente al éxito de *El laberinto del fauno*, de Guillermo del Toro, y *Babel*, de Alejandro González Iñárritu, por considerarlas obras de autores cuyo trabajo en el extranjero recuerda el fracaso de la industria mexicana, se pregunta: ¿qué es lo que marca la nacionalidad de una película?, ¿el lugar donde se desarrolla la trama?, ¿la nacionalidad del director y los actores?, ¿el origen de los recursos económicos?, ¿el estilo narrativo, que algunos juzgan expresivo de cada cultura? El debate sobre este tipo de cuestiones, concluye García Canclini (2010), es estéril porque "depende de un modo de preguntar por las identidades nacionales y por la definición de lo iberoamericano propia de una etapa de la teoría de la cultura que ha mostrado ser improductiva".

Tal y como sugieren las nuevas tendencias de la antropología cultural, cualquier reflexión sobre las identidades (locales, nacionales, regionales, continentales o de cualquier signo) no puede seguir cimentándose en actitudes esencialistas. Desde la publicación y diseminación internacional de la obra de Benedict Anderson, ha quedado suficientemente claro que las naciones son "comunidades imaginadas" y sus identidades, por tanto, construcciones históricas fluctuantes. En el ámbito del cine, cabría preguntarse no "*qué es el cine latinoamericano, sino cuándo hay arte o cine latinoamericano*" (García Canclini 2010). A pesar de las sospechas despertadas entre los críticos sobre posibles agendas ocultas en los fondos de coproducción, García Canclini (2010), que anteriormente también había mostrado sus reservas, subraya finalmente los logros de programas como Ibermedia, que con más inversión pública que en otras áreas de la cultura, han facilitado el intercambio de bienes culturales: "Ni las artes visuales, ni la literatura, ni la radio, han contado a escala regional con un programa tan estructurado, que lograra involucrar a España, Portugal y dieciséis países de América Latina"¹⁸. Una de las razones que explicarían el éxito del programa radica en que no se sustenta precisamente en la exaltación de las identidades nacionales, sino en la creación de un "espacio audiovisual latinoamericano" que permita el fomento de la integración de empresas y proyectos de la región dentro de redes supranacionales¹⁹. Por supuesto, este tipo de empresas implica todo tipo de mediaciones y negociaciones en las que entran en juego intereses mercantiles y luchas por la conquista de espacios hegemónicos, pero también es cierto, que, a diferencia

¹⁸ A los dieciocho países de los que habla García Canclini en su artículo de 2010 se sumó un año después Paraguay.

¹⁹ García Canclini (2010) hace un repaso de las cifras y concluye con un balance muy positivo de este tipo de iniciativas. En los quince años anteriores a la creación de Ibermedia (de 1982 a 1998) solo se habían producido cincuenta y nueve películas entre España y Latinoamérica, mientras que en los siete años posteriores a la creación de Ibermedia se hicieron ciento sesenta y cuatro.

de otros consorcios, Ibermedia ha mostrado una especial sensibilidad para incorporar gran parte de las sugerencias de los profesionales del medio y cuenta con una progresiva implicación de casi todos los países del área. A medio y largo plazo, este tipo de prácticas tendrá como resultado no tanto la desaparición de las identidades cinematográficas de los países participantes o de una supuesta identidad continental, sino su inevitable transformación en entes crecientemente híbridos, con un componente tanto económico como cultural. Al fin y al cabo, las coproducciones de finales del siglo xx y comienzos del xxi, como hemos podido ver, son productos emblemáticos de la globalización: sus complejos sistemas de financiación transnacional (que implican tanto lo público como lo privado), sus repartos y equipos técnicos internacionales, y sus locaciones múltiples (a menudo transnacionales), subrayan su condición migrante, híbrida (tanto en la forma como en el contenido) y posnacional. Las cinematografías nacionales seguirán existiendo. El problema no está en que la globalización acabe con ellas, sino en entender cómo reconstruyen sus identidades dentro de nuevos procesos de sincretismo cultural.

OBRAS CITADAS

- Alvaray, Luisela (2011): "Are We Global Yet? New Challenges to Defining Latin American Cinema". En: *Studies in Hispanic Cinema*, vol. 8, n.º 1, pp. 69-86.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Caballero, Rufo, et al. (2006): *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe*. Madrid, Fundación Carolina.
- Del Arenal, Celestino (2011): "América Latina en la política exterior española". En: José María Beneyto y Juan Carlos Pereira (eds.): *Política exterior española: Un balance de futuro*. Madrid, Instituto Universitario de Estudios Europeos CEU / Siglo xxi, vol. 1, pp. 243-306.
- Díaz López, Marina (1999): "Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1948: *Jalisco canta en Sevilla*". En: *Los límites de la frontera: La coproducción en el cine español. VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 141-165.
- Elena, Alberto (2005): *Cruce de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América Latina*. E-excellence. Disponible en <<http://www.liceus.com>>. Última visita: 03.06.2013.
- Falicov, Tamara L. (2003): "Los hijos de Menem: The New Independent Argentine Cinema, 1995-1999". En: *Framework*, vol. 44, n.º 1, pp. 49-63.
- (2010): "Programa Ibermedia: ¿Cine transnacional iberoamericano o relaciones públicas para España? En: *Reflexiones*, vol. 91, n.º 1, pp. 299-312.
- García Canclini, Néstor (1990): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F., Grijalbo.
- (1993a): "¿Habrà cine latinoamericano en el año 2000? La cultura visual en la época

- del postnacionalismo" En: *La jornada semanal*, 21 de febrero, pp. 27-33.
- (1993b): "La cultura visual en la época del posnacionalismo. ¿Quién nos va a contar la identidad?". En: *Nueva Sociedad*, n.º 127, pp. 23-31.
- (1999): *La globalización imaginada*. Barcelona, Paidós.
- (2005): "Cultura y comercio: desafíos de la globalización para el espacio audiovisual latinoamericano". En: *El espacio audiovisual latinoamericano*, 14 de junio. Disponible en <<http://www.rnw.nl/espanol/article/globalizai%C3%B3n-y-el-espacio-audiovisual-latinoamericano>>. Última visita: 03.06.2013.
- (2010): "Cuándo hay cine iberoamericano". En: *SalonKritik*, 6 de junio. Disponible en <http://salonkritik.net/09-10/2010/06/cuando_hay_cine_iberoamericano_1.php>. Última visita: 03.06.2013.
- Garretón, Manuel Antonio, et al. (2003): *El espacio cultural latinoamericano: bases para una política cultural de integración*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Getino, Octavio (2005): *Cine argentino (entre lo posible y lo deseable)*. Buenos Aires, Fundación CICCUS.
- Gubern, Roman (1997): "Pluralismo y comunidad en nuestras cinematografías". En: *Primer Congreso Internacional de la Lengua Española*. Zacatecas, Centro Virtual Cervantes. Disponible en <<http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/cine/ponencias/gubern.htm>>. Última visita: 03.06.2013.
- Johnson, Randal (2007): "The Brazilian *Retomada* and Global Hollywood". En: Gastón Lillo y Walter Moser (eds.): *History and Society: Argentinian and Brazilian Cinema since the 1980s*. Ottawa, Legas Publishing, pp. 87-100.
- Juan-Navarro, Santiago (2006): "Una sola fe en una sola lengua: la Hispanidad como coartada ideológica en el pensamiento reaccionario español". En: *Hispania*, vol. 89, n.º 2, pp. 393-400.
- Martel, Frédéric (2010): *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid, Santillana.
- Martín-Barbero, Jesús (2002): "La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana". En: *Coloquio Internacional Globalismo y Pluralismo*, Montreal, 24-27 de abril de 2002. Disponible en <<http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/bogues/Barbero.pdf>>. Última visita: 03.06.2013.
- Miller, Toby, et al. (2005): *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Barcelona, Paidós.
- Otero, José María (1999): "El horizonte de las coproducciones". En: *Los límites de la frontera: La coproducción en el cine español, VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, pp. 17-27.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2001): "América Latina, Europa y Estados Unidos: relaciones triangulares en la historia del cine". En: *Journal of Film Preservación*, n.º 62, pp. 9-15.
- Pardo, Alejandro (2007): "Coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia financiera o expresión multicultural?". En: *Comunicación y sociedad*, vol. 20, n.º 2, pp. 133-173.
- Programa Ibermedia (2011): "Informe anual. Ejercicio 2011." Madrid, CACI. Disponible en <<http://segib.org/programas/files/2010/01/IBERMEDIA-Informe-anual-2011-SEGIB.pdf>>. Última visita: 03.06.2013.

- Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía* (1932). Madrid, Hijos de M. G. Hernández.
- Ruiz Guzmán, Narce Dalia (2011): "La globalización y exhibición del cine mexicano". En: *Imaginario visual*, vol. 1, n.º 1, pp. 15-20.
- Sánchez Ruiz, Enrique E. (1998): "El cine mexicano y la globalización: contracción, concentración e intercambio desigual". En: Julianne Burton-Carvajal et al. (eds.): *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Imcine, pp. 101-133.
- (2004): "El empequeñecido cine latinoamericano y la integración audiovisual... (¿panamericana?): fatalidad de mercado o alternativa política". En: *Comunicación y sociedad*, n.º 2, pp. 9-36.
- Sock, Ann Marie (1995): "Migrancy and the Latin American Cinemascape: Towards a Post-National Critical Praxis". En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 20, n.º 1, pp. 19-30.
- Urrero Peña, Guzmán M. (2002): "Coproducciones". En: *Cinematografías de la semejanza*. Centro Virtual Cervantes. Disponible en <<http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/historia/coproducciones.htm>>. Última visita: 03.06.2013.
- Vidal Villegas, Norma (2010): "La salida natural para el cine español es Iberoamérica". En: *América Económica Internacional: Semanario de Información Económica y Financiera*. Disponible en <<http://www.americaeconomica.com/reportajes2/ncine.htm>>. Última visita: 03.06.2013.
- Villazana, Libia (2008): "Hegemony Conditions in the Coproduction Cinema of Latin America: The Role of Spain". En: *Framework*, vol. 49, n.º 2, pp. 65-85.

GLOBALIZACIÓN Y LITERATURAS HISPÁNICAS:
DE LO POSNACIONAL A LA NOVELA GLOCALVICENTE LUIS MORA
Investigador y escritor

-No se puede estar toda la vida en el mismo sitio.

-¿Por qué no?

-Porque ya no eres la misma persona.

Belén Gopegui, *Acceso no autorizado*

INTRODUCCIÓN

En su novela *Rockabilly* (2011), el narrador argentino-estadounidense afincado en Chile Mike Wilson describe cómo uno de sus personajes, Suicide Girl, provoca un incendio en su casa materna. En *El niño que robó el caballo de Atila* (2013), del español Iván Repila, el chico protagonista, que ha sido tirado a un pozo por su madre, logra escapar y vuelve a la casa familiar para matarla. En *Intemperie* (2013), de Jesús Carrasco, otro niño protagonista huye del hogar y elige el hambre y cualquier castigo antes que regresar a él. Las escenas pueden ser vistas como gestos narrativos extremos o como parábola de algo que está ocurriendo en la narrativa última en español, ya sea en América del Norte, en España o en América del Sur: los narradores, nietzscheanamente (Molinuevo 2004: 24-25), ya no desean como Ulises regresar a la casa paterna, sino verla arder (como Jenofonte vio el lar paterno quemado por un rayo en la *Anábasis*), destruir el hogar, devastar el origen. Bernat Castany Prado recuerda cómo en *El frío* Thomas Bernhard describe que su padre quemó la casa de sus progenitores, y "con ese espectáculo de la casa de sus padres ardiendo no solo había extinguido en él su patria sino, en general, el concepto de patria" (2012: 17).

Julio Ortega ha expuesto en alguna ocasión que la narrativa española joven más interesante se caracteriza por ser una narrativa española *sin España*. En la misma dirección, pero en términos geográficos más amplios y en un trabajo

titulado significativamente "Narrar sin fronteras", la profesora Francisca Nogue-rol ha escrito que al reflexionar sobre la producción narrativa latinoamericana de los últimos años, "si existe un término que pueda definirla, este es el de la *extraterritorialidad*" (2008: 20); Ángel Esteban y Jesús Montoya se inclinan por el concepto "multiterritorialidad" (2009: 9). Los códigos geográficos tradicionales parecen haber sido vencidos, o estar en proceso de serlo, por una concepción narrativa *glocal* (local y global a la vez; el término fue introducido en 1995 por R. Robertson; Rodríguez Ibáñez 2012: 122, Borja y Castells 1997), tendente a buscar y a buscarse en espejos diferentes, plurinacionales, que incluyen también lecturas e influencias de otras lenguas y países¹, como después veremos. Y si esto es así en la literatura tradicional, el fenómeno es todavía más visible en la literatura digital, que traspasa por naturaleza cualquier concepto secular de nacionalidad; así, Dolores Romero López ha podido hablar, con ecos derrideanos, de "disemi-Nación" (2008: 219).

1. LA GLOBALIZACIÓN COMO MARCO SOCIOPOLÍTICO

No es este el lugar para ahondar en qué sea la globalización, pero si queremos explorar sus consecuencias literarias debiéramos al menos establecer una descripción sintética.

Uno de los primeros problemas con que se encuentra cualquier aproximación a los efectos de la globalización es delimitar qué se entiende por tal, por cuanto aquellos serán diferentes según el contorno que demos al concepto. Las diferentes concepciones (hasta catorce clasificaciones establecen José B. Terceiro y Gustavo Matías en *Digitalismo*) van desde considerar que la globalización consiste solo en la mundialización de las transacciones financieras hasta considerarla una nueva cosmovisión, del mismo modo que el liberalismo, por ejemplo, lo fuera para otras épocas históricas.

A lo mejor una definición requiere, como el mismo concepto, un análisis de los agentes que lo han hecho posible. Languetin establecía (1988) principalmente tres factores que habrían facilitado el rápido crecimiento del proceso globalizador:

1) El desarrollo de la informática y las telecomunicaciones, que, reduciendo espectacularmente los costes, posibilitaron la internacionalización de los mercados y la instrumentación de complicadas operaciones tales como los futuros, las opciones, o los *swaps*. Andreu y Arasa confirmaban este dato con la observación de Angermueller, por la cual ya en 1988 el coste del envío de información se había reducido, gracias a las nuevas tecnologías, hasta en un 95%. Finalmente la globalización, que avanzaría a pasos agigantados en la segunda mitad del siglo

¹ Esta es la tesis defendida por Jorge Carrión: "Ian Jack se despedía del escritor John McGahern, que acababa de morir en su granja de County Leitrim, Irlanda, y reflexionaba sobre el hecho de que cada vez son menos los artistas cuya obra depende del conocimiento de la gente y del paisaje donde nació, vivió y murió. Efectivamente, el artista global se impone, en conflicto directo con el artista globalizado" (2009: 29). El mismo autor, al terminar su novela *Los muertos*, fecha y localiza los lugares en los que ha redactado el texto: "Jordania/Perú/ Francia/España" (2010: 144).

xx, coincidiendo con la aparición de las primeras formas de *toyotismo* descentralizador de los procesos productivos, vino de la mano de los aeropuertos, las autopistas y, sobre todo, la emergencia de las tecnologías de la información que facilitaban el control descentralizador (Terceiro y Matías 2002: 75).

2) Las políticas de liberalización y desregulación, tales como el levantamiento del contrato de cambios por parte de varios países, o la abolición de los reglamentos sobre los tipos de interés máximo.

3) La volatilidad incrementada de los nuevos tipos de interés, que ha motivado el estudio de nuevos instrumentos innovadores para operar con ventaja en ese mercado.

Terceiro y Matías ven como notas de la globalización la novedad relativa, la multidimensionalidad, complejidad y heterogeneidad de su núcleo estructural, y la dependencia de la universalización de la información a través de sus tecnologías (2002: 139). Kevin Kelly ha señalado como notas esenciales de la nueva economía el pico demográfico, la aceleración tecnológica, la revolución financiera y la apertura global. A estos elementos habría que añadir otros, como los desequilibrios financieros internacionales, el papel del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial, la política de desarrollo de las multinacionales, y la receta política de la economía de mercado unida al sistema democrático neoliberal, vendida como *natural* (según el Slavoj Žižek de *El frágil absoluto*). A escala macroeconómica, Armand Mattelart hace ver que, siguiendo las tesis de Theodor Levitt, se ha conseguido vender la globalización como el colmo del estado del bienestar, la forma más rápida de que los pueblos menos desarrollados accedan a una estabilidad económica y a la filosofía de los servicios públicos, produciéndose, como ha denunciado Samir Amin en *El capitalismo en la era de la globalización*, una manipuladora identificación entre expansión capitalista y desarrollo, que se basaba en la incumplida promesa de que los beneficiarios sostendrían a los perjudicados (Estefanía 1997: 252). No hay que decir que las observaciones a favor o en contra de la economía globalizada están a su favor en proporción directa a la proximidad al mercado; quizá por eso Grady Means y David Schenider no veían en *Metacapitalism* (2000) ningún defecto a la nueva economía. Esta globalización, como ya sabemos, también se caracteriza por la integración mundial a impulsos de las técnicas de comunicación, y por una desregulación acrecentada (Philippe Quéau, Mochón), analizada a conciencia en el conocido documental *Inside Job* (2010, Charles Ferguson).

No hay consenso respecto a su momento de comienzo. Para Serge Gruzinski, la globalización tiene cinco siglos de antigüedad, aunque la confunde indebidamente con expansión territorial. Ulrich Beck recopila varias tesis sobre el nacimiento de la misma: Marx y Engels ya hablaban de ella en 1848; Immanuel Wallerstein también sitúa su principio en el siglo xv, Robertson en 1870-1920, Anthony Giddens en el siglo xviii, y Perlmutter con ocasión de la caída del Muro de Berlín y el derrumbe de la economía socialista (hecho que supuso un cambio cualitativo en la implantación del proceso). Néstor García Canclini (2005: 45-46) sostiene que las explicaciones que buscan más lejanamente en el tiempo el origen de la globalización se amparan en factores fundamentalmente económicos,

mientras que las que lo cifran en momentos más próximos consideran las demás manifestaciones del fenómeno. En cualquier caso, y tras mostrar con datos cómo el mundo actual es más injusto, más desigual, con más pobreza y esclavitud, el historiador Josep Fontana culmina su monumental *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945* (2011) con este significativo párrafo:

... este es el mundo que ha creado el capitalismo realmente existente, una vez ha conseguido librarse de la amenaza del socialismo realmente existente y, a la vez, de las fuerzas que se le resistían en el interior de su propia sociedad, a las que ha conseguido controlar hasta hacerlas inofensivas. Pero en la hora misma de esta victoria parecen surgir unas nuevas contestaciones, incipientes y poco organizadas por el momento, que representan una inesperada amenaza al poder de la "jerarquía global existente". (Fontana 2011: 974)

La primavera árabe, los *indignados* europeos y otras formas de malestar se oponen como un espejo contestatario a los excesos de la globalización, aunque en lo literario veremos cómo también se han producido algunas respuestas.

2. DE LA ECONOMÍA A LA CULTURA. LO POSNACIONAL COMO MARBETE CRÍTICO

Como es natural, la globalización también tiene efectos culturales, uno de los cuales es la homogeneización cultural, apuntada por el filósofo Félix Duque:

... lo terrible del caso es que todo ello se haya regido por una *lógica perversa*, según la cual todos esos problemas solo podrían ser superados mediante la aplicación masiva del mismo tipo de pensamiento, de ciencia y de tecnología (a la base: de la misma posición *metafísica*) que los ha engendrado, en un ejemplo de cínica circularidad perfecta. Ese tipo de circularidad *indiferente*, [...] engendra paradójicamente [...] en los desgraciados que sufren sus consecuencias a nivel mundial, una inextinguible ansia de *homogeneización cultural*. (Duque 2006: 20)

Por todos son conocidos los presumibles –no hay tiempo ahora de discriminar, disentir ni profundizar– elementos de esa homogeneización: sociedad hollywoodiense del espectáculo, consideración del inglés como *lingua franca*, consumismo, régimen de cultura superficial y de narrativa centrada en el melodrama o el *storytelling* inocuo, etc. Lo cierto es que la certidumbre de esa homogeneidad se ha asentado de tal manera que ha acabado siendo *homogénea* en sí misma, sin que podamos casi llegar a saber si el asentamiento del mito respondía, o no, a una realidad tangible.

En todo caso, queda por saber si, junto a una presumible cultura *globalizada*, consumista y vacua, habría una *cultura global*, digna de tal nombre, que ha encontrado un modo de utilizar las ventajas de la globalización pero sin caer en sus defectos. Un posible modo de evitarlos sería aprovechar las posibilidades de Internet o de los medios de comunicación de masas para criticar la propia globalización (García Rodríguez 2012: 304), como ha visto Paulo Kortazar en la novela del narrador Kirmen Uribe, *Bilbao-New York-Bilbao* (2010), globalizada hasta en

el título, pero que a la vez contiene la semilla de la crítica en su interior: “la novela *Bilbao-New York-Bilbao* sirve como ejemplo de cómo se ha desarrollado la cultura postmoderna en el País Vasco. Muestra la tensión entre la asimilación de una cultura global y la resistencia que una comunidad pequeña como es la vascohablante ofrece por miedo a perder la identidad colectiva” (2012: 68). Otros autores, como luego veremos, han criticado la tiranía de los medios de comunicación de masas y su construcción de un simulacro social. Nuestra opinión es que, al menos en literatura, se han llegado a establecer las bases de una cultura de calidad que tiene unos caracteres *mundializados*, que pasamos a exponer.

El primero de ellos, precisamente por global, sería el de la superación de lo nacional como categoría territorial privilegiada, que ha operado sin reservas desde el siglo XIX (lanes 2006: 391). Da la impresión de que lo *posnacional* es ya una categoría propia dentro de los estudios literarios últimos, sobre todo hispanoamericanos. Gonzalo Navajas exponía no hace mucho que “de la nación como foco central referencial de toda la empresa cultural nos hemos trasladado progresivamente a una situación posnacional en la que la nación es un componente esencial pero no único en la creación y la comprensión e interpretación” (2012: 158). Bernat Castany Prado, en su temprano ensayo *Literatura posnacional* (2007) apunta algunas cuestiones que nos parecen del mayor interés. La primera es que “no podemos considerar en términos absolutos sino relativos que la literatura posnacional es diferente de la nacional. Ciertamente, son muchos los elementos comunes que ambas esferas literarias presentan” (2007: 175); la segunda es que “el componente nacional [...] no ha desaparecido, sino que se está redefiniendo” (167). En tercer lugar hay que entender que ambos tipos no son opuestos: “El concepto de heterogeneidad puede ayudarnos a no caer en la tentación de distinguir dos tipos de literatura, nacional y posnacional, sino también a entender ambas tendencias como los polos de una relación dialéctica y compleja que se da dentro de cada cultura, autor y obra” (186).

Esta complejidad y esta dialéctica se ven a la perfección en la lectura que hace Jorge Carrión de *Dolerse. Textos desde un país herido*, de la mexicana Cristina Rivera Garza:

... la literatura no tiene por qué ser *nacional*. Si hemos superado la circunscripción de un autor a su estado-nación, si nos sentimos nómadas estéticos, artistas cosmopolitas, seres radicantes, lectores internacionales: ¿cómo nos va a doler *nuestro país*? Hay pocas expresiones que sienta yo tan ajenas como el “Me duele España” de Unamuno. Y sin embargo ahí está *Dolerse. Textos desde un país herido*. (Carrión 2013: 25)

En su ensayo *Mentiras contagiosas*, el mexicano Jorge Volpi defiende su derecho a insertarse en otras tradiciones: “quizás la nacionalidad de un autor revele claves sobre su obra, pero ello no indica –o al menos no tiene por qué indicar– que esté fatalmente condenado a hablar de su entorno, de los problemas y referentes de su localidad, o incluso de sí mismo. La ficción literaria no conoce fronteras: si ello es visto como un triunfo de la globalización y del mercado es porque no se comprende la naturaleza abierta de la literatura” (2008: 183), ideas

que luego amplió en *El insomnio de Bolívar* (2009). Volpi apunta el centro conceptual del asunto, pero es plausible entender asimismo que la globalización económica y la revolución informacional han ensanchado aún más la natural libertad geográfica de la cultura en general y de la literatura como caso específico, como luego desarrollaremos. Alexandra Saum-Pascual, estudiando en su tesis doctoral a varios narradores españoles de las últimas promociones, explica:

... como trataremos de demostrar, las obras “nuevas” a tratar aquí, en vez de convertirse en meras reproducciones de la propaganda extranjera, son capaces de cuestionar su función –y la función propia del arte tradicional en una época digital– a través de un muy controlado uso de la estética que las imbuye, facilita e, irónicamente, problematiza. La temática subyacente, y en muchos casos muy a su pesar, mantiene una relación traumática y paradójica con las consecuencias de la globalización tecnológica que les da origen y sentido, por un lado, y amenaza con eliminar este sentido identitario particular, por otro. (Saum-Pascual 2012: 35)

Se han apuntado otros modos de escapar de lo nacional en la literatura hispanoamericana: el frecuente recurso a la distopía y la novela postapocalíptica, que se sitúa imaginariamente en un futuro post-civilizatorio, fuera ya de lo territorial, y también la sátira humorística (Aníbal González²). Pero hay más.

La profesora Jean Franco recogía en su trabajo “Narrativas de la globalización” la opinión *postautónoma* de Josefina Ludmer, sobre la que luego volveremos, para quien la literatura latinoamericana “ya no es manifestación de identidad nacional y territorial. Se trata de una forma de territorialización que es el sitio y escenario de otras subjetividades o identidades y otras políticas” (citada en Franco 2008: 20). Franco, que estudia en su texto las novelas 2666, de Roberto Bolaño, y *Mano de obra*, de Diamela Eltit, señala el mercado del consumo y la alienación laboral de la segunda novela y la impune frontera mexicana de la primera, como lugares donde los imaginarios globalizados se convierten en “imaginarios apocalípticos” (2008: 22). Puede parecer obvio que la narrativa hispánica, entendiendo por tal la suma de las letras latinoamericanas, españolas y chicanas en castellano, ha ampliado su modo geográfico y cultural de expresarse, pero habría que ahondar en las preguntas *cómo* y *por qué*.

3. ¿SE PUEDE ESCAPAR DE LO NACIONAL?

La realidad posnacional no ha eliminado la dialéctica con la nacional, como no podría ser de otro modo, teniendo en cuenta que el mismo término forma parte de lo *posnacional*. Del mismo modo que el sujeto posmoderno, como he-

² Aníbal González sostiene que: “Además de la crítica de la infancia y del énfasis en el presente histórico, otro recurso ya muy consagrado para combatir la nostalgia nacional lo es también el humorismo satírico”; del que pone ejemplos de Carmen Boullosa, Antonio José Ponte y Santiago Roncagliolo (2012: 93-94). Véase en el mismo número la reflexión de la propia Boullosa, “Más acá de la nación” (2012: 55-72). La crítica de la infancia y la atención al presente histórico, a mi juicio, serán en la mayoría de los casos elementos de acercamiento a la realidad nacional y no de huida o superación de la misma.

mos visto en *La literatura egódica* (2013), se configura de modo muy específicamente por la *tensión inherente* (Žižek) respecto al sujeto monádico tradicional o cartesiano, la literatura posnacional implica, en cierta forma, una consciente tensión hacia la idea de lo nacional, que se niega (aunque sea por oposición) a desaparecer. Y así se deja sentir en numerosas opiniones, como las de Montoya y Esteban: “a nuestro juicio, incluso en ciertos casos extremos en que las obras literarias tematizan la irrisión de lo nacional, estas no hacen otra cosa que hablarnos de la identidad o de cómo la identidad se reformula. Los diferentes modos de disolverse en lo global, también, se vuelven interesantes de leer” (2011:10). Navajas, en el artículo antes citado, sintetiza: “no es que la referencia local no sea ya necesaria. Por el contrario, continúa siendo un componente determinante de los hechos culturales. Lo que ocurre es que no es ya la única, ni siquiera la primaria” (2012: 157). Son opiniones generales sobre literatura hispánica, pero si descendemos a las literaturas nacionales en concreto, el argumento suele ser el mismo:

... creo que la respuesta a ¿es posnacional la literatura argentina? debería ser, aunque más no sea provisoriamente, sí. Lo que se observa, más allá de las diferentes poéticas de los autores o los distintos géneros, es que, de acuerdo a la definición de Castany o Beck, se trata de una tensión sin resolución, en la que “lo nacional”, confrontado a lo cosmopolita, debe reconfigurar sus límites y sus premisas, aunque se siga escribiendo, en cada caso, desde un lugar situado. Es visible como las obras critican la nación y abjuran de una identidad esencialista, pero sin embargo, no abandonan una relación con Argentina que, aunque extrañada o indefinible, persiste como sustrato existencial. (Mandolessi 2011: 68)

Para el mexicano Pablo Raphael, “lo nacional no desaparece sino que se transforma. [...] La literatura cosmopolita piensa localmente. Una literatura sin naciones sería aburrida, y además imposible, pues no importa cuánto cambien las fronteras, el escritor siempre es hijo de una situación concreta” (2011: 257). Se admite, por tanto, un cierto cambio en la cosmovisión, pero no es un cambio integral, ya que para estas opiniones el residuo de lo nacional queda aún demasiado anclado en el imaginario. Quizá sería más preciso hablar de lo *posnacional* como una tendencia, un deseo o una dirección, más que un hecho irrevocable y tajante. Pero es una tendencia muy fuerte. Vamos a intentar esclarecer algunos de los factores que pueden haber provocado su aparición.

4. LA DESFIGURACIÓN DE LA FIGURA DEL ESCRITOR ANTES CONOCIDO COMO NACIONAL

Señaló que la opresión de saberse perdido en una urbe hasta cierto punto desconocida fue motivo suficiente para escogerla como su lugar de vida eterna. [...] Para creer que era un habitante pero también un explorador.

Mario Bellatin (2001: 31-32)

El narrador latinoamericano y el narrador español actuales de menos de cuarenta y cinco años tienen algo en común: en los mejores casos, y con muy

pocas excepciones, son personas que se mueven. Decir que *se mueven* no significa que viajen como turistas (algo que hace cada vez más la generalidad de las personas, al haberse desarrollado y mejorado los medios de transporte e infraestructuras respecto a hace cincuenta años); decir que los narradores en castellano de ambos lados del charco *se mueven* hace referencia a que pasan largas temporadas –a veces de meses, a veces de bastantes años– fuera de su país. Pondremos unos breves ejemplos: los peruanos Doménico Chiappe, Sergio Galarza, Martín Rodríguez Gaona y Fernando Iwasaki viven en España, Peter Elmore en Estados Unidos, y la limeña Claudia Ulloa en Noruega. Para Catalina Quesada Gómez, que Julio Olaciregui se reconozca a sí mismo como *postcolombiano* no es otra cosa que “la rappresentazione del passaggio dall’ordine nazionale all’ordine postnazionale, dove gli estremi (globale/locale) non convergono nella sintesi nazionale” (2011: 34); por su parte, Iván de la Nuez describe el proceso en el que llega a ser “postcubano” (2010: 13), proceso que podrían reconocer también Zoe Valdés, José Antonio Ponte o el mismo Cabrera Infante hasta su fallecimiento. Los mexicanos Palou, Nettel, Curiel Rivera, Volpi, Ortuño, Corroto, Ortiz, Raphael y Padilla han residido años o lustros en España, Francia o Inglaterra. Cristina Rivera Garza enseña clases de escritura creativa *en inglés* en una universidad de Estados Unidos, país donde reside y escribe el boliviano Paz Soldán desde 1995. El guatemalteco Eduardo Halfon estudió también en Estados Unidos, donde han pasado la mayor parte de su vida el chileno Alberto Fuguet y algunas décadas Óscar Hahn y Lina Meruane³. Halfon se presenta a sí mismo como heredero de una tradición guatemalteca de expatriados:

Augusto Monterroso fabuló su Guatemala desde la colonia Cuahtémoc, en México. Mucha de la obra de Luis Cardoza y Aragón, de su poesía y sus espléndidas reflexiones sobre Guatemala, fue escrita en el exilio mexicano, en Coyoacán, donde vivió y falleció y fue sepultado. [...] Rodrigo Rey Rosa siempre será el guatemalteco en Tánger. Dante Liano aún narra sobre Guatemala en su hogar en Milán, Italia, donde vive y trabaja desde los años setenta. Francisco Goldman escribe sobre la política guatemalteca desde la distancia, incluso desde otra lengua, en su buhardilla de Brooklyn. (Halfon 2011: 24)

La chilena Claudia Apablaza escribe en su *Diario de las especies*: “recuerda que el tema de las fronteras materiales es algo que ya he superado” (2010: 27). El ecuatoriano Leonardo Valencia reside en Barcelona, auténtico santuario de escritores latinoamericanos desde el *boom* de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Los venezolanos Juan Carlos Méndez Guédez y Juan Carlos Chi-

³ Es interesante conocer la opinión de la autora chilena Lina Meruane: “¿Esquizofrenia viajera? De vuelta en Manhattan como si nunca me hubiera ido. Algo de mí se quedó sin embargo en Berlín y no logra regresar (sigo vagando por sus calles, sigo clavada al paisaje que me acompañó desde el escritorio mientras escribía mi novela). Otro pedazo mío vive afantasmado en Santiago de Chile y se actualiza en cada visita. Y hay trozos de mi cabeza salpicados por Madrid, por Buenos Aires y el DF...”; estado de Facebook de Lina Meruane, 07/01/2011. En su novela *Sangre en el ojo* (2012), parcialmente autoficcional, escribe: “así solía contar yo a los siete años en el colegio de mi regreso a Chile. En New Jersey yo me había olvidado del castellano. Después, en Santiago, me olvidé del inglés” (2012: 57).

rios viven y escriben en Madrid, y su compatriota Gustavo Guerrero hace lo propio en París. Bellatin ha vivido entre Perú y México, y Ricardo Piglia ha enseñado en Princeton. Otros escritores argentinos han vivido en la capital del Sena, como Gonzalo Garcés, o en España, como los narradores Rodrigo Fresán, Patricio Pron, Flavia Company o Andrés Neuman o los poetas Mariano Peyrou y Edgardo Dobry. Algo parecido sucede con los autores centroamericanos. Hablando de los escritores caribeños que selecciona para la antología *Pequeñas resistencias*, 4, escribe Ronaldo Menéndez:

... cuando no emigrantes confesos y practicantes, los autores del Caribe aquí reunidos demuestran cierta propensión a la ingravidez geográfica, a juzgar por sus biografías y por lo desperdigados que andan entre Estados Unidos, España y sus países exóticos. Ello me lleva a una segunda observación: no hay en sus textos nada que haga pensar que les gusta eso que llaman "identidad nacional". Los temas son marcadamente individualistas, pero también regionales. Universales y a veces vernáculos. Cínicos y a veces nostálgicos por la tierra. (Menéndez 2005: 26)

O, como ha escrito Cristina Rivera Garza,

... habría que pensar en Bolaño no como una excepción exótica (y concéntrica), claro, sino como uno entre la saga de escritores que andan por ahí, pasando por sitios y lenguas de Latinoamérica de manera esporádica, desarrollando, mientras tanto, en el mismo trance de pasar por ahí, una relación de dinámica resistencia más que de agradable acomodo con ese cúmulo de cosas a las que por falta de mejor término acabamos nombrando no pocas veces como "el entorno". ¿Hay, de verdad, un hilo que va de esos veinticuatro años que Witold Gombrowicz pasó en Argentina a, por ejemplo, Lina Meruane, esa escritora chilena que vive y produce una obra en español en el Nueva York de nuestros días? ¿Existe un hilo, se entiende que estético, entre los libros de Horacio Castellanos Moya, el centroamericano que pasa temporadas bastante largas tanto en Estados Unidos como en Europa y, digamos, Eunice Odio, la poeta costarricense que murió en México? ¿Son Unidades de Dispersión de cepa tan distinta escritores como el peruano César Moro y el centroamericano Rodrigo Rey Rosa? (Rivera Garza 2009)

Estos son solo unos pocos ejemplos latinoamericanos. Pero, y a diferencia de lo que ocurría antes, los narradores españoles más jóvenes también han salido del nido y han pasado largas temporadas fuera de España. El programa universitario Erasmus, las becas artísticas, doctorales o posdoctorales, la necesidad de renovar aires y culturas, y diversos motivos laborales han empujado a un enorme número de autores nacidos en España a ensanchar su geografía vital y literaria por América, Europa y Asia (véase la confesión de Antonio Orejudo al respecto: "Yo creo que para escribir una novela sobre tu cultura, sobre tu país, es muy útil hacerlo lejos. Nunca lo habría hecho si no me hubiera ido a Estados Unidos, si no hubiera vivido las mil experiencias tan diferentes a lo que entonces era mi país", 2011: 23), y se niegan a esclavizar sus narraciones a un lugar con-

creto⁴. Por supuesto, este es un fenómeno global. Un ejemplo extremo podría ser el narrador Ilija Trojanow. Nacido en Bulgaria en 1965, fue criado después en alemán en Kenia y Alemania. En 1999 se fue a vivir cuatro años a Bombay, y luego pasó otros tres en Ciudad del Cabo antes de regresar a la ciudad alemana de Mainz en 2007. Javier Montes (2010), en un artículo de prensa sobre este tema, apunta nombres similares con similares peripecias biográficas: Marie Ndiaye, Miguel Syjuco, David Mitchell, Wells Tower o Aleksandar Hemon. Me atrevo a decir que este tipo de escritor, antaño limitado a entornos diplomáticos⁵, será cada vez más frecuente en los próximos decenios, a consecuencia de la globalización económica.

5. INFORMACIÓN Y ESCRITURA

Techos que a mí me cobijen
cielos serán los mejores.

Manuel Altolaguirre

Al desplazamiento físico de todos estos autores en castellano hay que unir el informacional. Recuerdo una frase de Elías Canetti en *Hampstead* que me dio mucho que pensar en su momento, donde decía haber aprendido más sobre pulgas en una sola noche de lectura que en toda una vida de sesenta y cuatro años. En efecto, aunque el conocimiento inespecífico o cotidiano existe, el estudio deliberado es el que realmente trae el conocimiento. Y debido a que las nuevas tecnologías nos traen la información, y de nosotros solo depende convertir eliotianamente una parte de información en conocimiento, nos encontramos que los desplazamientos informacionales han contribuido a diluir las barreras entre los escritores hispánicos. Pensemos un ejemplo: un ecuatoriano aficionado al vino que hubiera dedicado una mañana a leer en Wikipedia sobre el modo de producción de los tintos de Rioja y la historia de esa región, que hubiese visto fotos de la zona en Google Imágenes, que buscara la ubicación exacta de las bodegas con el Google Earth y viese en Youtube vídeos turísticos o personales grabados en la zona, sabría sobre la Comunidad Autónoma de La Rioja más que la inmensa mayoría de los españoles (no riojanos, se entiende). Pensemos en la

⁴ Véase el caso del narrador gallego Juan Tallón, que en una novela hace decir a uno de sus personajes: "No entiendo este minufundismo [...] según el cual un escritor gallego tiene que dialogar antes que nada con escritores gallegos [...] ¿nuestros autores deberían situar el espacio narrativo de sus novelas en Galicia?" (2013: 105).

⁵ Un ejemplo canónico podría ser *Nikko* (1910), el singular libro "japonés" de Efrén Rebolledo, carente según Sarah S. Pollack de casi todas las lacras de la mirada extranjera sobre el país en que se vive. Rebolledo dominaba el japonés, criticaba el exotismo de algunas visiones como las de Pierre Loti, argumentaba que no pueden compararse ciertos elementos occidentales con los orientales y, en general, tenía una distancia cosmopolita y compleja sobre lo descrito, por no hablar de del "efectivo olvido en el que mantiene a la inmediata realidad mexicana" (Pollack 2011: 410). Como apunta la autora, "Leído de esta manera, *Nikko* irrumpe en las letras nacionales como un precedente radical de toda una genealogía de subjetividades alternativas en las siguientes décadas, desde la obra de los ateneístas (en particular Alfonso Reyes y José Vasconcelos) hasta la más reciente experiencia excéntrica del narrador y traductor Sergio Pitlor" (2011: 408).

revolución que supone esta disponibilidad inmediata de una vasta información para los efectos literarios. Un peruano que en 1980 encontraba en una novela española giros lingüísticos que no entendía, o referencias a regiones españolas desconocidas para él, se quedaba en blanco y seguramente se preguntaría si estaba perdiendo alguna clave importante de la historia. Del mismo modo, tampoco en 1980 se entendían en España algunas jergas de los jóvenes violentos de *Los jefes* de Vargas Llosa, o algunas localizaciones de Bryce Echenique, por no hablar de algunos términos incas recogidos por José María Arguedas o voces náhuatl citadas en *La región más transparente* de Carlos Fuentes. Hoy en día esos lectores tienen cerca un ordenador donde despejarán sus dudas de inmediato con la página del Diccionario Panhispánico de la Real Academia, en el que aparece lo que una misma palabra significa en Perú, en Argentina, en el Salvador, en España o en Estados Unidos. Gracias a Google el lector español sabrá qué cosa sea la yuca, y el peruano entenderá por fin que en España no cogen tanto como dicen en sus novelas, sino que en realidad solo *agarran* o *jalan* las cosas. Creo que es significativo, por exagerado, este párrafo de *Nocilla Lab* (2009), de Agustín Fernández Mallo: “no entiendo cómo alguien necesita desplazarse, usar los sentidos, viajar, para sentir algo, lo encuentro básico, primitivo, como un estadio primario de la evolución, hay otras formas más civilizadas de viajar sin salir de casa, por eso a mí con la tele, los libros, el computador y las pelis, ya me llega” (2009: 63). Otro ejemplo extremo sería el de la novela *El exilio según Nicolás* (2004), del uruguayo Gabriel Peveroni, donde el protagonista, “fingiendo ante todos ellos haber migrado a Miami [...] en realidad se encierra en su apartamento de Bulevar Artigas delante de su computadora” (2008: 48), como sintetiza Jesús Montoya. Si bien estos desplazamientos puramente virtuales y pueden ocasionar errores, desde luego suponen una voluntad comunicativa intercultural indudable. “Aunque el flujo desigual de materiales culturales a través de las fronteras nacionales produce con frecuencia una comprensión distorsionada de las diferencias nacionales”, escribe Henry Jenkins, “también representa un primer paso significativo hacia la conciencia global” (2009: 73).

Toda esta red de deslocalizaciones, físicas e informativas, formadas a través de los viajes y de las navegaciones cibernáuticas, se convierte al final en una red de influencias literarias. Todos esos viajes no solo invitan a sumergirse en la cultura a la que se llega, sino que hacen mirar de distinta forma la cultura propia. Incluso cuando uno vuelve al país natal, ya no es el mismo. La narradora española Lolita Bosch ha vivido en México gran parte de su vida, y aunque reside ahora en Barcelona elabora antologías como *Hecho en México*, publicada por Mondadori en 2007, y sigue en contacto de forma activa con la realidad sociocultural mexicana. Jorge Carrión y Gabi Martínez han establecido sus obras sobre el concepto de *metaviaje*, el primero, y sobre la crónica de viajes el segundo, sumándose a un vasto número de escritores viajeros y escritores de crónicas hispanoamericanas antologados por el primero en *Mejor que ficción* (2012). El propio Carrión, en *La brújula*, escribió: “ha llegado la hora de ser coherentes con la idea de que ha caducado la división nacional de la literatura” (2006: 12). En efecto, no solo ha caducado sino que para estos autores comienza a parecer algo sospechosa.

6. LA REVOLUCIÓN DIGITAL

Otro de los elementos clave en la progresiva dilución de la identidad nacional como eje cardinal en las narraciones es la aparición de Internet, más allá de los aspectos informativos. Como ya hemos abordado la revolución espacial de Internet en otro lugar nos limitaremos a recordar ahora que el ciberespacio ha generado un nuevo entorno (Tercer Entorno, lo denominaba Javier Echeverría en 1999), cuyas leyes no son parejas a las de las geografías tradicionales. Como consecuencia, según ha escrito la pensadora Rosa María Rodríguez Magda, en la red “no hay comportamiento observable, sino verbalización, retórica del hipertexto, orden metafórico, ficción. No hay nombre, sino seudónimo. La dirección (no física) como identidad, frente al alma, el lugar del no lugar. Y correlativamente a ello un proceso de desubicación social” (2010: 35)⁶. La identidad nacional del internauta no es un valor en Internet, sino el lugar donde está en cada momento, debido a la difusión masiva de las tecnologías geoespaciales. Y el lugar de residencia o estancia puntual no tiene por qué coincidir con el de origen. Del mismo modo que el internauta, el escritor de nuestros días se adapta al sitio en el que está, y desde él irradia su actividad de escritura. Así lo ha explicitado Gustavo Valle en un artículo titulado “El país del escritor”: “Yo creo haber aprendido a identificar, con enorme lentitud y esfuerzo, cuál es ese país. Y sin ánimo de dar lecciones creo que el país del escritor es simplemente el lugar donde escribe. El albergue, así sea accidental o provisorio, donde realiza su actividad” (2012: 56). En su novela *Arena negra*, a medias europea y a medias latinoamericana, Juan Carlos Méndez hace pensar a su protagonista: “No hay manera de que los sitios eviten que al moverte te lleves a ti misma en ti” (2013: 12).

La adaptación al medio es esencial al ciudadano nómada de nuestros días, cada vez más acostumbrado a cambiar de domicilio e incluso de país para encontrar trabajo. Ese ciudadano encuentra en lo digital un espacio de conversación y de recepción informativa no sujeto a aduanas ni control de inmigración, en el que puede campar a sus anchas, liberado de las molestias del desplazamiento. Su identidad (tanto la nacional como la subjetiva) se diluyen en la experiencia de la navegación, y puede reconstruirse y crear avatares a voluntad en el ciberespacio. Virgilio Tortosa ha explicado cómo las nuestras son “sociedades que se han ido progresivamente estructurando en el tira y afloja de la conflictiva relación red/sujeto, un mundo erigido en la tensión permanente entre la globalidad y la identidad más concretizadora” (2008: 259). Como explicábamos en otra parte, la mayoría de esa construcción es *textual*, se efectúa mediante una escritura personalizada (y “personalizante”, *performativa* de lo subjetivo), de modo que el escritor está naturalmente adaptado al proceso de adaptación, y es permeable a la permeabilidad.

⁶ Aunque el concepto de no-lugar ha sufrido diversas críticas, es obvio que ha tenido una clara difusión; de ahí que autores como Cabo Aseguinolaza comenten que tanto los autores del “Crack”, como los de “McOndo” como algunos españoles propugnen “una literatura desligada de los cronotopos más estereotipados, en cierto modo sensible a los no lugares de la globalización” (2013: 448).

7. LA VIRTUALIZACIÓN DE LA LITERATURA

Si profundizamos en estas experiencias, nos damos cuenta de que el escritor tiene la impresión de que puede remodelar, "formatear" su experiencia y su identidad gracias a las tecnologías. Lo real, o, mejor dicho, la *idea* de lo real, se diluye, se difumina y sus contornos se tornan borrosos. Las fronteras entre realidad y ficción son lábiles y estólicas desde siempre, pero en nuestros días esa es otra división que la tecnología digital hace desaparecer como por ensalmo. Josefina Ludmer (2007) ha establecido sobre esta grieta uno de los puntales de su hipótesis de lectura antes citada: "las literaturas posautónomas [...] se fundarían en dos [...] postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad". A su juicio, estas literaturas "salen de la literatura y entran a 'la realidad' y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc.]. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas". Sin profundizar ahora en la validez de la propuesta de Ludmer, sí nos interesa el diagnóstico, puesto que la descripción es hacendera para entender ciertos cambios, algunos giros que se están produciendo en las literaturas actuales en castellano. Literaturas que se están virtualizando, que se están independizando cada vez más de la experiencia para acrisolarse en una reformulación que valida o da carta de naturaleza a lo literario con bastante independencia de su reflejo real.

Pongamos algún ejemplo. Comentando *Diario de un joven escritor argentino* (2005), de Juan Terranova, Luciana Irene Sastre apunta:

... el breve relato del recuerdo de cómo fueron conocidos por el narrador los sucesos de diciembre de 2001 da entrada en el texto más a la reflexión sobre qué aportan los medios al escritor que a un posicionamiento respecto de los acontecimientos. El recuerdo es más un ejemplo de la afirmación del narrador acerca de que "el material que sale de la tele no es tan malo" (141) de tal modo que el objeto de interés es la reconstrucción mediática de lo ocurrido y no la experiencia de estar en el lugar del conflicto. (Sastre 2009)

Esta experiencia-simulacro, conformada por los medios de comunicación, tiene su paralelo en la *mimesis simulacral* que, a nuestro juicio, conforma un interesante sector de la literatura última en castellano, tanto ciberliteraria como tradicional, y que se caracteriza precisamente por devolver una imagen del mundo *en los mismos términos mediáticos con que es recibida*, tras ser procesada literariamente. Al presunto simulacro de lo real se contesta con otro simulacro, con un artefacto literario elaborado de forma *textovisual*, que demuestra hasta qué punto el escritor está impregnado de virtualidad y es capaz de responder a ella en los mismos términos.

Un proceso que se remonta a los últimos años del siglo pasado, cuando Internet ya era moneda de uso común en muchas partes del globo. En 2000, la

venezolana Liduvina Carrera estaba investigando lo que denominó *metaficción virtual* en la narrativa hispanoamericana, poniendo como ejemplos obras de César Aira, Ricardo Piglia, Laura Esquivel o Jesús Díaz, entre otros. A su juicio,

... en lo que respecta a los textos de ficción, elaborados con las características de la *metaficción* virtual, surgen nuevos códigos para organizar el caos en que se ha visto sumergido el hombre y el personaje a un paso del tercer milenio, por esta razón la narrativa ficcional postmoderna crea una "realidad virtual alterna", donde todo espejismo genérico de la imagen sea aniquilada por el refinamiento técnico del holograma, de la realidad virtual o de la imagen tridimensional. (Carrera 2000: 50)

En nuestros días esta tendencia no solo ha continuado sino que ha multiplicado sus posibilidades y practicantes, quizá animados por cierto fatalismo o escepticismo ante la situación sociopolítica real (otra característica de la literatura posnacional, según ha señalado López Navia 2009: 233), que parece estimular el interés de la ficción hacia otros lugares.

8. LA DIFUSA TERRITORIALIDAD DE LA NOVELA GLOCAL

Para sentirnos en Inglaterra (donde ya estábamos)
apuramos en rituales jarros de peltre cerveza tibia y
negra.

J. L. Borges (1989: 393)

Todos los fenómenos tienen sus antecedentes. Julián Jiménez Heffernan ha encontrado los que corresponden a la literatura glocal en un relato de Jorge Luis Borges, "La memoria de Shakespeare", escrito en la última etapa de su vida. A su juicio, uno de los asuntos importantes de este relato es "la dispersión geográfica de sujetos internacionales", que sufren los tres protagonistas, Adam Clay, Daniel Thorpe y Herman Soergel. "Todo lector de Borges", dice Jiménez Heffernan,

es consciente de que esta situación de enajenación cultural es muy común en sus relatos, en gran medida porque muchos de ellos [...] se sitúan históricamente en el periodo europeo de entreguerras, un periodo caracterizado por este nomadismo planetario, militar, comercial y colonial, de ciudadanos altoeuropeos más o menos profesionalizados. En este escenario relativamente transnacional tiene lugar la ulterior enajenación personal propiciada por la transferencia mnémica. La vulneración voluntaria de la inmunidad personal es más común, claro está, en individuos desasistidos de identidad nacional, comunitaria o cultural. (Jiménez Heffernan 2010: 299)

Autores como Cees Noteboom ("Recuerdo que le dije a mi madre, con la mochila lista: 'Me voy'. Nunca volví a casa"; 2013: 49), Gregor von Rezzori o el último José Saramago han hecho de ese desasimiento cultural concreto un hecho central de su obra, creando espacios narrativos neutros, susceptibles de ser

reconocidos por cualquier lector con independencia de su origen; y el Austerlitz retratado en el libro homónimo de W. G. Sebald (2001) hace de la disolución identitaria entre lenguas y culturas europeas su único hogar posible. Merece la pena leer el poema de Izet Sarajlić, "Poetas errantes", que apunta otros casos:

Kundera y Cortázar han logrado la nacionalidad francesa, Brodski ha obtenido asilo en los Estados Unidos, / Nekrassov está en Alemania, / Gómez en España. / Gaston Salvatore, alemán en Chile, ha elegido domicilio / en Venecia. / Herbert Kurer está en Viena, Ion Milosz en Malmö, / Juan Octavio Prenz en Trieste. / Pentii Saarikoski nos ha contado recientemente en Struga / que desde hace tres años ya no vive en Finlandia. / Márquez pasa la mayor parte de su tiempo en el avión entre México y París. // Dos conclusiones se imponen solas: / o el mundo será bien pronto exclusivamente por inmigrantes / o tendrá que convertirse en la única patria universal de los hombres. (Sarajlić 2013: 78)

Estos antecedentes, que podríamos llamar cosmopolitas, se han transformado (Seoane Pinilla 2010: 640). Como explica Pablo Raphael, "la globalización se impuso sobre el cosmopolitismo" (2011: 256). En efecto, el antiguo cosmopolitismo, algo elitista y siempre con matices culturales, se ha vuelto más pragmático y económico, por culpa de la globalización. Manuel Arranz ha apuntado que "hoy todo es global [...]. Hasta el término local es global. Desde hace décadas recorren el mundo flujos de dinero, información, imágenes, sentimientos, y, por supuesto, literatura, que han terminado por disolver las identidades más conspicuas. Y la literatura era tal vez el mejor reflejo de esas identidades" (2012: 166). Por ese motivo, en nuestros días, el nomadismo ya no es fatalmente europeo, como se reflejaba en el relato borgiano, sino universal. Por eso, es normal que los caracteres esenciales del subgénero estén claramente representados en una novela que no es europea –ni estadounidense–: *Generation A* (2009), del canadiense Douglas Coupland. Julien, uno de sus personajes, dice sobre sí mismo:

Una mujer me preguntó dónde trabajaban mis padres. Les dije que mi madre trabajaba para una empresa de generadores llamada Asea Brown Boveri y que mi padre trabajaba en la sección de software contable –de cadena vertical– del CERN.

-¿Tienes hermanos o hermanas?

-Mi hermano trabaja en marketing en Kellogg's. Mi hermana trabaja en Nokia, en Helsinki. ¿No os parece que mi familia está implicada en la globalización? Me han enviado a intercambios de inglés desde el parvulario. (Coupland 2011: 57)

Esta consciencia general de los procesos nómádicos a que conduce la globalización económica se advierte cada vez más claramente en la narrativa última, deuda no solo de ese espejo sociológico sino del propio natural viajero y transfronterizo de sus practicantes. Gustavo Guerrero plantea una interesante distinción entre las antiguas literaturas extraterritoriales y las desterritorializadas:

Lo interesante, sin embargo, es comprobar cómo se combinan en el discurso de Palou la vieja crítica cosmopolita del nacionalismo literario y la nueva que

denuncia la reificación de las identidades y ataca la excluyente singularidad de nuestras culturas nacionales. Hay un tenue matiz entre ambas, pero que no se puede dejar de tener en cuenta a la hora de entender la diferencia entre la práctica de la ficción *extraterritorial* que se halla en escritores como Borges o, más atrás en el tiempo, Darío, y el tipo de ficción *desterritorializada* que traduce una intencionalidad distinta entre los jóvenes autores de las últimas décadas. (Guerrero 2012: 78)

Como ejemplos de este último sendero narrativo cita Guerrero a los otros miembros del *crack* mexicano, así como a Fresán, Lemebel, Thays, Ponte, Iwasaki o Bellatin. Un ejemplo significativo de esta ficción *desterritorializada* sería *Breve teoría del viaje y el desierto* (2011), del español Cristian Crusat, conjunto de seis relatos donde cada uno de ellos está ambientado en un país diferente, con ambientaciones creíbles en todos los casos. A juicio de J. M. Pozuelo Yvancos, la narrativa española última "se ha hecho muy plural y estéticamente compleja, quizá debido a la saludable internacionalización de las apuestas que han abordado los escritores que actualmente importan en España. Por así decirlo, la novela española se ha ido haciendo progresivamente menos castiza" (2011: 92). En correspondencia lógica con ello, otra de las notas de la novela *glocal* es, como es lógico, la ambientación de los libros en todo tipo de lugares, quedando el país de origen solo como centro de operaciones desde el que se irradia la acción o incluso como simple escenario secundario o inexistente. En un artículo significativamente titulado "Nadie escribe sobre España", Andrés Ibáñez recuenta de este modo:

Y así vemos, por ejemplo, que Pablo d'Ors escribe sobre Alemania, que Andrés Ibáñez escribe sobre Nueva York o sobre China, que David Torres escribe sobre los griegos, que Pilar Adón escribe sobre Tánger, que Blanca Riestra escribe sobre Albuquerque, que Eduardo Lago escribe sobre Brooklyn. [...] Menéndez Salmón escribe sobre la II Guerra Mundial, Ismael Grasa sobre Los Ángeles, Mario Cuenca sobre la guerra de Corea. Esther García Llovet, en su fascinante *Submáquina* [...] escribe sobre México, sobre el submundo de una Ciudad Juárez transfigurada. (Ibáñez 2010: 8)

No solo García Llovet; Ciudad Juárez ha sido también utilizada como espacio narrativo por el chileno Roberto Bolaño, el boliviano Edmundo Paz Soldán y por el poeta español José Luis Gómez Toré. En el mismo sentido que Ibáñez se pronuncia José María Merino, al reseñar una antología de relatos: "también en la perspectiva del realismo hay otros cuentos en los que llama sobre todo la atención del lector es lo que pudiéramos denominar, con neologismo proveniente del mundo industrial, la 'deslocalización' de los relatos, la falta de referente conocido o familiar, pues en bastantes casos apenas parecen tener nada que ver ni con España ni con sus gentes". Y continúa:

En el caso de la antología de Valls-Pellicer, Fernando Clemot presenta una historia de evocaciones desde la mala conciencia en una comarca italiana y mediante personajes exclusivamente italianos; Pilar Adón nos ofrece un lugar indeterminado [...]; Óscar Esquivias nos habla del miedo a vivir, también en un

escenario italiano y con personajes exclusivamente italianos; Jon Bilbao, para describir la crueldad de un ajuste de cuentas, nos presenta a un conjunto de jóvenes en una excursión por ciertos parajes norteamericanos –como el Yosemite Valley– sin que haya una presencia española determinada; Miguel Serrano nos cuenta cómo el dolor impide la comunicación en la evocación de ciertas fiestas comunales en algún “no lugar”, donde hasta los personajes han perdido sus nombres; por último, Elvira Navarro elige también un lugar indeterminado para hablarnos de la soledad y de la difícil comunicación. Esa tendencia “deslocalizadora”, que ya se apuntaba en la recopilación *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español*, preparada por Andrés Neuman (Madrid, Páginas de Espuma, 2002) y que no tiene la coartada del subgénero –terror, fantasía, etc.–, indica una peculiar característica de bastantes de nuestros más jóvenes cuentistas contemporáneos. (Merino 2010)

Otra posibilidad diferente de superación de la idea tradicional de nación es situar la acción en territorios innominados, intercambiables, en los que apenas son reconocibles los rasgos de lo urbano (o de lo rural, como en *Intemperie* de Jesús Carrasco), por lo común habitados por personajes también sin nombre y también intercambiables, dotados de subjetividad epidérmica (pensemos en *Gran Vidrio* de Mario Bellatin, en *Labia* de Eloy Tizón, en *Click* de Javier Moreno o en *Sol artificial*, de J. P. Zooey). Un caso extremo sería el género de la distopía postapocalíptica, al modo de la brutal *Plop* (2002) de Rafael Pinedo o de la desafortada *Rockabilly* de Wilson, donde el espacio arrasado no responde no solo a ninguna pauta nacional, sino ni siquiera a esquemas civilizatorios.

La última de las características esenciales de esta geolocalización, que parece regida por el Google Earth, es que las diversas geografías presentan a diferentes personajes, muchas veces de idiomas e incluso origen étnico distinto, que quedan enlazados o conectados gracias a la tecnología mágica de la ficción, o a la ficción mágica de la tecnología. Así, *Providence* (2009), de Juan Francisco Ferré (que vive a caballo entre España y Estados Unidos), se localiza en lugares tan distintos como Cannes, España, Providence o Marrakech, con apariciones de personajes rusos, que mantienen su propia personalidad de origen mientras hablan en inglés o francés. *El hacedor (de Borges), Remake* (2011) de Agustín Fernández Mallo realiza “viajes” virtuales gracias a Google Street View a islas mediterráneas o a New Jersey para visitar escenarios de películas o actuaciones artísticas. Otros ejemplos serían *Crónica de viaje* (2009) de Jorge Carrión o los *13 viajes in vitro* (2008), resultado de un desplazamiento puramente virtual, de Mercedes Cebrían.

9. EL ESPAÑOL Y EL PANESPAÑOL

No soy poseedor de una estética. El tiempo me ha enseñado algunas astucias: [...] eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos.

J. L. Borges (1989: 353)

Amén de las geografías y las referencias culturales, también se ha apuntado cómo el idioma con que se escriben las ficciones en el mundo hispánico está

cambiando, y varias tendencias se están produciendo al mismo tiempo. A juicio de Ramón Acín,

en la obra de algunos escritores jóvenes ya se puede observar la presencia de una escritura creativa que no solo se apoya en lo lingüístico. Una escritura que mezcla idiomas –lógico en nuestro mundo globalizado– en un mismo discurso frente al uso tradicional de idioma único –el propio de la nación del escritor–. Una escritura creativa donde el lenguaje no solo es literario, sino una mixtura procedente de varios frentes, como el musical, digital, matemático, cinematográfico, fotográfico, publicitario, plástico, etc. –resultado, también lógico, dadas las nuevas formas de acceso a la realidad y del procesamiento de la realidad–. (Acín 2011: 15-16)

Las ficciones más convencionales siguen manteniendo el idioma de sus antecesoras, tanto en Hispanoamérica como en España. Aquellas que acusan estos procesos de desterritorialización que describimos, en cambio, están escritas en un español *alterado*, no convencional y singular para cada autor. Como es difícil encontrar leyes universales, mejor examinemos algún ejemplo concreto.

El escritor mexicano José Ramón Ortiz reproduce en los cuentos de *Los días con Mona* (2011) varias inflexiones del castellano global, y también algunas de las geoestrategias que hemos visto. Su relato "Drosophila Melanogaster" está ambientado en Madrid, aunque se oyen ecos uruguayos, españoles y mexicanos en los diálogos. En "Los días con Mona", un extraño relato de zombies narrado con sombrío realismo, parece deducirse que Mona es estadounidense aunque los dos personajes hablan en español con algún localismo mexicano, como "co-gía" (2011: 21) –si bien la narración podría ser una traducción ficticia de una conversación en lengua inglesa–. El relato "Vietnam" aborda la relación de amistad entre Larry Casanova, un ex marine, y Buck, el narrador, que hablan en inglés (2012: 38, 43). "Las excavadoras" presenta a un narrador con una peripecia quizá en parte autoficcional que viaja hasta Miranda, un país imaginario situado en África; la referencia de Miranda está tomada de *El discreto encanto de la burguesía*, de Buñuel (Ortiz 2011: 64), aunque también el colombiano Antonio Ungar ha utilizado a Miranda, si bien localizándola en América, en su novela *Tres ataúdes blancos* (2010). Estos relatos "globales" componen la primera parte del libro de Ortiz, "Los días con Mona". Frente a su diversidad geográfica, tonal, de narradores y de códigos lingüísticos, los tres relatos agrupados en la segunda parte, titulada "Cuestión de negocios", guardan una conformación más homogénea en todos los aspectos. Los tres cuentos están ambientados en el norte de México, el lenguaje se vuelve muy localista y los temas son comunes: la violencia y el narco. Aunque en los demás relatos aparece igualmente la violencia de un modo u otro, en estos cuentos liminares cobra un notable –casi exclusivo– protagonismo. Parece como si para el autor los problemas de su país requiriesen de un tratamiento lingüístico y estético especial, pero lo importante es que Ortiz *amolda* el idioma español a las circunstancias geográficas de cada relato, adaptándolo a sus concretas necesidades narrativas.

Lina Meruane ha expresado explícitamente estas variedades lingüísticas en *Sangre en el ojo* (2012), novela en la que recrea su vida sentimental con un

profesor español. En cierto momento la trama representa el instante en que este último hace la compra en un supermercado de Santiago de Chile:

Por los pasillos del supermercado Ignacio se dedicó a cazar sustantivos en las latas de comida, damascos en vez de albaricoques, arvejas en vez de guisantes, porotos y no judías, y entonces yo me paré ante un mostrador y pasando suavemente los dedos como lectores láser por las superficies le dije acá hay tarros en vez de latas, de choclo en vez de maíz. (Meruane 2012: 109)

Junto a estos fenómenos de convivencia de distintos modos de expresión sin salir del castellano, comienza a detectarse en la narrativa hispánica otro diferente, la aparición de lo que podríamos llamar el *panespañol*. Este dialecto literario consistiría en una especie de castellano estándar mediante el que los escritores van moderando los modismos, eliminando las expresiones localistas, para ser más y mejor entendidos, cualquiera que sea el lugar de Hispanoamérica donde sean leídos⁷. La profesora Adélaïde de Chatellus ha declarado en alguna ocasión que al traducir al francés la narrativa de Andrés Neuman y Méndez Guédez fue consciente de que había más particularidades idiomáticas en sus primeras novelas que en las últimas. Frente al color local de escritores como Carlos Velázquez, otros autores como Neuman, Villoro, Zambra, Volpi o Padilla, por ejemplo, escriben desde estas coordenadas. Su lengua de redacción es *pos-nacional*, está situada más allá de las singularidades idiomáticas o culturales concretas de un solo país, peculiaridades que cuando aparecen de forma puntual en los libros están ilustradas, explicadas para lectores no originarios. Rafael Lemus, reseñando *Óscar y las mujeres* (2013) de Santiago Roncagliolo, apunta alguno de estos elementos:

De hecho, no es aventurado afirmar que varias de las estrategias narrativas puestas en práctica aquí son, justamente, las estrategias hegemónicas de una cierta *novela panhispánica promedio*: narrador omnisciente y en tercera persona; español estándar, cuidadosamente expurgado de vocablos y modos locales que podrían obstruir su circulación en diferentes mercados nacionales; trama intimista, más o menos sentimental, empeñada en no atender el contexto en que se sitúa; tono levemente irónico que, en vez de demoler los estereotipos disponibles, los emplea un instante después de haberse burlado tímidamente de ellos; nulo compromiso político. (Lemus 2013: 72)

Como es lógico, hay razones de mercado junto a las literarias que explican estos procesos; pero existe también a nuestro juicio la conciencia de estar más

⁷ Sobre Patricio Pron, escribe Marcos Seifert (2011): "Otra de sus acometidas apunta hacia 'el lado de acá': el uso de un español despojado de toda marca rioplatense. De alguna manera, su ejercicio de apropiación de 'otra lengua', si bien nos recuerda a los desplazamientos de Rodolfo Wilcock y Héctor Bianciotti, es más sutil, pero no por eso deja de ser provocador. Su lengua, que nos remite al español plano autotraducido del Puig de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, es una lengua robada del español neutral de las traducciones, una lengua apátrida. Pron cuestiona las relaciones entre lengua y propiedad y busca eliminar toda naturalidad y familiaridad que engendra la cercanía".

allá de las fronteras. Es normal que Villoro o Neuman intenten ser entendidos universalmente, porque sus públicos son universales, ya no son exclusivamente el mexicano o el español, como cuando empezaron. Ambos han vivido mucho tiempo fuera de sus países de nacimiento y escriben para cualquier lector hispano. Señala Daniel Link la forma en que algunos escritores latinoamericanos, como Aira o Bellatin "han decidido vivir en la intemperie del mundo [...] en la errancia de una escritura que se quiere excéntrica y cada vez menos reconocible como idioma nacional, como novela, o incluso como estilo y hasta como literatura", añadiendo que, en el caso de Bellatin, "no hay patria, no hay lenguaje nacional, ni límites ni distancias" (2008: 62-63). La lengua, la cultura, son en nuestros días algo mucho más importante que la correspondencia con un territorio concreto. Los narradores actuales en castellano se presentan como hiperterritoriales, posnacionales, deslocalizados, sin que ello implique que renuncien a su tradición propia, sino que suman otras a ella. No rechazan su idioma, pero aprenden otros. Con independencia del modo en que ellos se presenten a sí mismos, sus obras no son ya latinoamericanas, ni iberoamericanas, ni peninsulares, sino *hispánicas*⁸. Su cultura nativa aparece en sus novelas, pero también la de los lugares en que han vivido o sobre los que se han informado. Habrá quien cuestione este proceso, pero no tiene por qué ser perjudicial. El escritor *glocal* en español no escribe para su entorno, sino para un lector en castellano que puede o no ser el de su lugar de origen. Ya no se escribe para algunos, sino para todos. El escritor se ha vuelto *portátil*, como expresaba con acierto Manuel Vilas:

La portabilidad de la literatura y del escritor puede engendrar una excitante pérdida de identidad, en la medida en que el territorio global o el territorio pangea se basa en la renuncia a las identidades locales y nacionales. El proceso de pérdidas de identidades nacionales acaba de empezar, es sumamente reciente. Perder las identidades nos hará más libres. Estaremos mejor. Creo que el proceso de portabilidad es esencialmente una liberación. El siglo XIX generó unas camisas de fuerza ideológicas que aún están presentes. Y una de esas camisas fue la idea de las literaturas nacionales, idea que favoreció a las grandes identidades nacionales europeas. (Vilas 2009a)⁹

También, desde el otro lado del océano, Valeria Luiselli ha tendido puentes hacia el XIX para explicar las tensiones en que viven inmersos los escritores hispanos de hoy, y su derecho de elegir su identidad:

Los mitos fundacionales de América Latina fueron, en su mayoría, resultado de dos elementos en constante tensión: por un lado, de una mirada autorreflexiva y, por otro, de la mirada hacia un proyecto futuro de naciones independientes de Europa, distintas de ella, plenamente originales. Esa tensión, esa mirada es-

⁸ Un buen ejemplo sería el libro que une a poetas españoles y latinoamericanos para reflexionar sobre poesía en castellano, *Poesía hispánica contemporánea*, editado por Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce, y publicado por Círculo de Lectores en 2005.

⁹ Vilas escribía sobre *Nocilla Lab* (2009a), de Fernández Mallo, en estos términos: "En 180 páginas Mallo construye el Aleph de este tiempo, de este 2009. Es una novela global. La pueden entender en Asia, en Dinamarca o en Nairobi. Está en consonancia con este momento de la historia".

trábica, constituyó los textos literarios decimonónicos y de principios del siglo xx que sirvieron de base para la construcción de las identidades nacionales de los entonces incipientes países latinoamericanos. ¿Pero ahora, en pleno siglo xxi, debemos seguir subrayando que nuestra identidad es tal o cual cosa? Es como si los argentinos jóvenes siguieran escribiendo sobre los gauchos. O, mejor dicho, como si los críticos del cono sur siguieran buscando la identidad literaria nacional en la dicotomía ya rancia de la civilización y la barbarie. (Luiselli 2012)

Y, en el mismo sentido, la escritora Mercedes Cebrián decía en una poética que “un verbo útil es ampliar” (2009: 300), y numerosos autores y críticos reivindican un modo posnacional no ya de entender la escritura, sino de plantear el hispanismo y el estudio sobre estos textos, en la órbita del profesor peruano Julio Ortega y sus Congresos Transatlánticos. En ese sentido, los narradores españoles actuales más interesantes son *posespañoles*, o quizá mejor *transespañoles*, puesto que no han dejado de ser españoles, sino que están *más allá* de esa limitada definición, a la que no se ajustan sus libros *glocales*. Sus narraciones tienen lugar en Tokio (Olmos), Nueva York (Loriga, Andrés Ibáñez), Oxford (Javier Marías), México (Vila-Matas), Brasil (Pàmies), Providence (J. F. Ferré), Londres (Menéndez Salmón, Jon Bilbao), Chicago (J. M. de Prada), Pekín (Gabi Martínez, Miguel Espigado), Australia (Carrión), Marruecos (Lorenzo Silva, Fernando Marías), Los Ángeles (Germán Sierra), Alemania (Luis Manuel Ruiz, Menéndez Salmón, Fernando Aramburu), el océano Antártico (Sánchez Piñol), Albuquerque (Blanca Riestra), Europa (Mercedes Cebrián), inidentificables territorios estadounidenses (Cercas, Gutiérrez Solís, Pérez Azaustre, Trejo), irreconocibles lugares deslocalizados (Juan Bonilla, Ángel Zapata, Eloy Tizón), o el espacio exterior (Elia Barceló).

CONCLUSIONES

Y, finalmente:
dichoso aquel que tiene sus lugares de duración;
aunque esté para siempre desplazado en tierra ajena,
sin perspectivas de regreso a su entorno,
no será ya un exiliado de su patria.

Peter Handke, *Poema a la duración*

Como bien ha expresado Santos Sanz Villanueva, “la lógica dice que no puede ser igual el artefacto literario crecido en pleno asentamiento decimonónico de la burguesía que el adecuado a la sociedad de la información” (2011: 3). Sea posnacional o no, aunque seguramente lo es en gran medida, creemos que hay una novela *glocal* en castellano, caracterizada precisamente por su tensión identitaria entre el cosmopolitismo y las raíces, entre la diáspora (Belting 2003: 73) y la lealtad al lugar, entre la inquietud por la cultura global (que no globalizada) y el recuerdo de la cultura propia. Esta novela *glocal*, de la que hemos citado varios y muy diferentes ejemplos, presentaría una descripción característica ligada bien a una territorialidad difusa, bien a una multiterritorialidad (con

un uso del español adaptado a cada caso); además, entre sus notas descriptivas podrían encontrarse asimismo el empleo de medios de comunicación de masas como modelo informativo básico de los personajes, la comunicación digital a través de Internet, y la cualidad móvil o nómada (sea física, informacional, o ambas) de sus personajes. Teniendo en cuenta que los posibles factores de aparición y desarrollo que hemos estudiado no parecen remitir, y que, por el contrario, parecen calificarlos como cualificados para la permanencia, es dable afirmar que la literatura posnacional y la novela glocal como género de la misma son líneas estéticas con un largo futuro por delante.

OBRAS CITADAS

- Acín, Ramón (2011): "Incertidumbres de futuro, multitud de miradas e insatisfacción de plenitud". En: Sanz Villanueva, Santos (ed.): *Nueva novela española*, número especial de *La página*, n.º 93-94, pp. 5-18.
- Apablaza, Claudia (2010): *Diario de las especies*. Sevilla, Barataria.
- Arranz, Manuel (2012): "La literatura entra al trapo". En: Fernando Aguiar, Alicia García Ruiz y Alberto J. Ribes (comps.): *Entre líneas. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Madrid, CSIC, pp. 165-176.
- Bellatin, Mario (2011): *Disecado*. Madrid, Sexto Piso.
- Belting, Hans (2003): *Art History after Modernism*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Borges, Jorge Luis (1989): *Obras completas*, tomo III. Buenos Aires, Emecé.
- Borja, Jordi, y Castells, Manuel (1997): *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid, Taurus.
- Boullosa, Carmen (2012): "Más acá de la nación". En: *Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 46, pp. 55-72.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2013): *Historia de la literatura española. 9. El lugar de la literatura española*. Barcelona, Crítica.
- Carrera, Liduvina (2000): *La metaficción virtual. Hacia una estrategia posible en la narrativa finisecular latinoamericana del siglo xx*. Tesis doctoral, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello.
- Carrión, Jorge (2006): *La brújula*. Córdoba, Berenice.
- (2009): *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald*. Madrid, Iberoamericana.
- (2010): *Los muertos*. Barcelona, Mondadori.
- (2013): "¿Dolernos? Compromiso político y s. xxi". En: *Quimera*, n.º 351, pp. 24-28.
- Castany Prado, Bernat (2007): *Literatura posnacional*. Murcia, Universidad de Murcia.
- (2012): "Literatura antipatriótica". En: *Quimera*, n.º 348, p. 17.
- Cebrián, Mercedes (2009): "Cosas que quiero, que detesto, que sé (a modo de poética)". En: *Quimera*, n.º 300, pp. 62-63.
- Coupland, Douglas (2011): *Generación A*. Barcelona, El Aleph Editores.
- Duque, Félix (2006): *El cofre de la nada. Deriva del nihilismo en la modernidad*. Madrid, Abada.
- Echeverría, Javier (1999): *Los señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*. Barcelona, Destino.

- Esteban, Ángel, y Montoya Juárez, Jesús (2008): "¿Desterritorializados o multiterritorializados? La narrativa hispanoamericana en el siglo XXI". En: Francisca Noguerol *et al.* (eds.): *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid, Iberoamericana, pp. 7-14.
- Estefanía, Joaquín (1997): *Contra el pensamiento único*. Madrid, Taurus.
- Fernández Mallo, Agustín (2009): *Nocilla Lab*. Madrid, Alfaguara.
- Fontana, Josep (2011): *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona, Ediciones Pasado y Presente.
- Franco, Jean (2008): "Narrativas de la globalización". En: *Quimera*, n.º 300, pp. 19-22.
- García Canclini, Néstor (2005): *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós.
- García Rodríguez, Javier (2012): "Cultura del Post y sociedad Thermomix®: Géneros literarios y consumo". En: *Revista de Alces XXI*, n.º 0, pp. 298-313.
- González, Aníbal (2012): "Adiós a la nostalgia: la narrativa hispanoamericana después de la nación". En: *Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 46, pp. 83-97.
- Guerrero, Gustavo (2012): "Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica: explorando el horizonte post-nacional". En: *Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 46, pp. 73-81.
- Halfon, Eduardo (2010): "El destierro guatemalteco". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 727, pp. 23-26.
- Handke, Peter (2009): *Vivir sin poesía*. Trad. Sandra Santana. Madrid, Bartleby.
- Ianes, Raúl (2006): "Hermenéutica colonial e historicismo transatlántico en la ficción del XIX hispanoamericano". En: *Hispanic Review*, n.º 74, 4, pp. 379-396.
- Ibáñez, Andrés: "Nadie escribe sobre España". En: *ABC de las Artes y las Letras*. ABC, 18.12.2010, p. 18.
- Jenkins, Henry (2009): *Fans, bloggers y videojuegos. La cultura de la colaboración*. Barcelona, Paidós.
- Jiménez Heffernan, Julián (2010): "El cuerpo de la escritura. La novela como prótesis de identidad". En: Gabriel Aranzueque (ed.), *Ontología de la distancia. Filosofías de la comunicación en la era telemática*. Madrid, Abada, pp. 293-340.
- Languetin, Pierre (1988): *Introduction: Transformation of the Banking and Financial Environment*. Mikdashi, Ed. International Banking.
- Link, Daniel (2008): "La imaginación novomundana. En torno al problema identitario en el Nuevo Mundo". En: *Quimera*, n.º 291, pp. 62-63.
- López Navía, Santiago Alfonso (2009): "Literatura posnacional". En: *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, n.º 14, pp. 231-235.
- Ludmer, Josefina (2007): "Literaturas postautónomas". En: *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n.º 17. Disponible en <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Última visita: 16.08.2013.
- Luiselli, Valeria (2012): "Novedad de la narrativa mexicana II: Contra las tentaciones de la nueva crítica". En: *Nexos*. Disponible en <<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2102557>>. Última visita: 01.06.2013.
- Mandolessi, Silvana (2011): "¿Es posnacional la literatura argentina contemporánea? Apuntes para un debate". En: *Mitologías hoy*, n.º 1, pp. 60-79.
- Méndez Guédez, Juan Carlos (2013): *Arena negra*. Madrid, Casa de Cartón.

- Menéndez, Ronaldo (2005): "Como la mala hierba". En: Ronaldo Menéndez, Ignacio Padilla y Enrique Del Risco (eds.): *Pequeñas resistencias / 4. Antología del nuevo cuento norteamericano y caribeño*. Madrid, Páginas de Espuma.
- Merino, José María (2010): "De nuevos cuentistas españoles". En: *Revista de Libros*, n.º 165. Disponible en <<http://www.revistadelibros.com/articulos/de-nuevos-cuentistas-espanoles>>. Última visita: 16.08.2013.
- Meruane, Lina (2012): *Sangre en el ojo*. Madrid, Caballo de Troya.
- Molinuevo, José Luis (2004): *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid, Alianza.
- Montes, Javier (2010): "Raíces del futuro literario". En: *Babelia. El País*, 9 de julio, p. 12.
- Montoya Juárez, Jesús (2008): "La Suisse n'existe pas: una reescritura poshumana y transnacional de la identidad uruguaya". En: Francisca Nogueroles et al. (eds.): *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid, Iberoamericana, pp. 45-60.
- Mora, Vicente Luis (2006): *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Navajas, Gonzalo (2012): "La literatura posnacional del siglo XXI". En: *Revista de Alces XXI*, n.º 0, pp. 154-179.
- Nogueroles, Francisca (2008): "Narrar sin fronteras". 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, Iberoamericana, pp. 19-34.
- Noteboom, Cees (2013): Entrevista en *Letras Libres*, n.º 137, pp. 48-51.
- Nuez, Iván de la (2010): *El mapa de la sal*. Cáceres, Periférica.
- Ortiz, Joserra (2011): *Los días con Mona*. México D.F., Fondo Editorial Tierra Adentro, CONACULTA.
- Pollack, Sarah S. (2011): "'El supremo bien de la libertad': Efrén Rebolledo, Nikko, y la articulación de una identidad postnacional". En: *Romance Notes*, vol. 51, n.º 3, pp. 405-414.
- Pozuelo Yvancos, José M^a (2011): "Nueva narrativa española". En: Santos Sanz Villanueva (ed.): *Nueva novela española*, número especial de *La página*, n.º 93-94, pp. 91-112.
- Quesada Gómez, Catalina (2011): "Una cultura postnacional". En: *Nuova Prosa*, n.º 56-57, pp. 33-50.
- Raphael, Pablo (2011): *La Fábrica del Lenguaje*, S.A. Barcelona, Anagrama.
- Rivera Garza, Cristina (2009): "Unidades de dispersión". En: *Milenio*, 9 de junio. Disponible en <<http://monterrey.milenio.com/cdb/doc/impreso/8588771>>. Última visita: 16.08.2013.
- Rodríguez Ibáñez, Margarita (2012): *Cómo la Red ha cambiado el arte*. Gijón, Trea.
- Rodríguez Magda, María Rosa (2010): *Razón digital y vacío*. Valencia, Diputació de Valencia, Institutió Alfons el Magnànim.
- Romero López, Dolores (2008): "La literatura española en el siglo XXI: hacia la nueva creación digital". En: Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (eds.): *Literaturas del texto al hipermedia*. Barcelona, Anthropos, pp. 213-227.
- Sanz Villanueva, Santos (2011): "Presente y futuro de la novela española". En: Santos Sanz Villanueva (ed.): *Nueva novela española*, número especial de *La página*, n.º 93-94, p. 3.

- Sarajlić, Izet (2013): *Sarajevo*. Granada, Valparaíso Ediciones.
- Sastre, Luciana Irene (2009): "El presente en consonancia". En: *vi Encuentro Interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas*. Disponible en <<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro/article/view/155>>. Última visita: 01.06.2013.
- Saum-Pascual, Alexandra (2012): *Mutatis mutandis. Literatura española del nuevo siglo XXI* (Dissertation). Riverside, University of California.
- Seifert, M. (2011): "Vivir afuera". En: *Bocadesapo*, 30 de diciembre. Disponible en <http://reseniasbds.blogspot.com/2011/12/vivir-afuera-por-marcos-seifert_30.html>. Última visita: 01.06.2013.
- Seoane Pinilla, Julio (2010): "En torno a la actualidad de *Cosmópolis*". En: *Isegoría*, n.º 43, pp. 631-641.
- Tallón, Juan (2013): *El váter de Onetti*. Barcelona, Edhasa.
- Terceiro, José B., y Matías, Gustavo (2002): *Digitalismo*. Madrid, Taurus.
- Tortosa, Virgilio (2008): "Sujetos mutantes: nuevas identidades en la cultura". En: Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (eds.): *Literaturas del texto al hipermedia*. Barcelona, Anthropos, pp. 257-272.
- Valle, Gustavo (2012): "El país del escritor". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 750, pp. 47-56.
- Vilas, Manuel (2009a): "Decálogo sobre los territorios portátiles del escritor", <http://www.dvdediciones.com/vacaciones_vilas.html>. Última visita: 01.06.2013.
- (2009b): "*Nocilla Lab* de Agustín Fernández Mallo", <<http://manuelvilas.blogspot.com/2009/10/nocilla-lab-de-agustin-fernandez-mallo.html>>. Última visita: 01.06.2013.
- Volpi, Jorge (2008): *Mentiras contagiosas*. Madrid, Páginas de Espuma.

“APRENDE EL DIFÍCIL”.
JUNOT DÍAZ, JOSEFINA BÁEZ Y LAS LITERATURAS NACIONALES¹

RITA DE MAESENEER
Universiteit Antwerpen

Aprende el difícil, morena, para que se te haga más fácil.
Josefina Báez

Dentro de los movimientos migratorios en este mundo globalizado el eje América Latina / Estados Unidos siempre ha ocupado un lugar central. Para el Caribe hispano constituye, hasta hoy en día, el flujo más importante, al igual que para México y Centroamérica. Una vez llegados a Estados Unidos, los hispanocaribeños se enfrentan al “difícil”, como lo llaman los dominicanos y los puertorriqueños, o, si se prefiere la variante cubana, tienen que aprender “yuma”. Aunque existe un consenso sobre la transterritorialidad de las naciones y sobre la creciente movilidad de las personas, la cuestión de si las creaciones literarias producidas fuera de las islas por autores originarios del Caribe hispano son acogidas en el seno de las literaturas nacionales parece depender de la elección del idioma. Limitándome a Estados Unidos, los escritores de origen hispanocaribeño que siguen escribiendo en español continúan siendo calificados con el gentilicio de sus respectivos países de origen, en combinación con expresiones como “en/del exilio” o “en/de la diáspora”. En cambio, se procede más bien a una exclusión de las literaturas nacionales en lo que se refiere a los autores de origen hispanocaribeño, incluso los de la primera generación (aún nacidos en las islas),

¹ Este artículo ha sido escrito en el marco del proyecto de investigación “El canon en la narrativa contemporánea del Caribe hispano, de Argentina y de Chile (1990-2010)”, financiado por el FWO (Research Foundation-Flanders- Belgium). Agradezco a Néstor Rodríguez, Rey Andújar, José Arias y Liamar Durán Almarza la preciosa ayuda para conseguir bibliografía primaria y secundaria. Sin su apoyo generoso no hubiera podido llevar a cabo mi investigación.

que escriben en inglés, por muy particular que sea su uso de este idioma. Se les tilda de autores cubano-americanos, dominicano-americanos y nuyoricans, entre otras denominaciones, dentro del grupo de l@s *latin@ writers*. Por tanto, se suele manejar un criterio monolingüe como expresión de la pertenencia a la nación.

En este artículo no me interesa debatir la cuestión de si hay que incluir o no a l@s *latin@ writers* en las literaturas nacionales de los países de habla hispana. Mi propósito consiste en averiguar hasta qué punto las creaciones de dos escritores diaspóricos de origen dominicano, Junot Díaz (1968) y Josefina Báez (1960), pueden influir en y/o redibujar el mapa de las llamadas literaturas nacionales y supranacionales. Después de ubicar la literatura de la diáspora dominicana, comentaré las maneras en que ambos autores ocupan una posición particular respecto a otr@s *latin@ writers* estudiando su acercamiento a elementos de índole geográfica, lingüística y cultural que suelen ser los pilares más importantes para definir una nación². Esto me llevará a proponer algunas reflexiones respecto al concepto de literatura dominicana y latinoamericana en este mundo global.

Empecemos con una breve contextualización. La literatura en inglés de la diáspora dominicana, sobre todo la narrativa, no cobró importancia hasta los noventa. Desde entonces se ha convertido en una literatura de crecimiento bastante explosivo, una suerte de literatura emergente. Pienso sobre todo en Julia Álvarez y Junot Díaz, pero también en Loida Maritza Pérez, Angie Cruz, Nelly Rosario. Desde 1994, los dominicanos en la diáspora pueden mantener la nacionalidad dominicana y a partir de ese año, el Ministerio de Cultura tiene una representación en Nueva York, un Comisionado Dominicano de Cultura en los Estados Unidos, de manera que se podría hablar de una especie de *Quisqueya: la República extended*, retomando el título de un número especial de la revista *Sargasso* (2008-2009). Aunque el apoyo oficial no es garantía de un amplio fomento de la cultura diaspórica en su totalidad y es más impactante la iniciativa personal y académica (Daisy Cocco de Filippis de Hostos Community College o Silvio Torres-Saillant de Syracuse University)³, ha significado el inicio de una lenta, aunque selectiva apertura hacia la diáspora desde arriba. Por ejemplo, *Viajeros del rocío. 25 narradores de la diáspora* (2008) es una publicación de la Editora Nacional de la República Dominicana al cuidado del dominicano residente en Nueva York, Rubén Sánchez Félix. Incluye textos en español de dominicanos que viven en Estados Unidos como Rey Andújar, al igual que traducciones de autores como Junot Díaz⁴.

² Kellas propone la siguiente definición: "A nation is a group of people who feel themselves to be a community bound together by ties of history, culture, and common ancestry. Nations have 'objective' characteristics which may include a territory, a language, a religion, or common descent (though not all of these are always present), and 'subjective' characteristics, essentially a people's awareness of its nationality and affection for it" (1998: 2).

³ Torres-Saillant habla de la demonización de los (intelectuales) que viven en la diáspora en *El retorno de las yolas* (1999). Menciona igualmente la falta de apoyo de los organismos oficiales de la isla en la organización de un coloquio celebrado en Santo Domingo y en Nueva York cuyas ponencias van recogidas en *Desde la orilla. Hacia una nacionalidad sin desalojos* (2004).

Sobre todo desde la primera década del nuevo siglo, las instancias oficiales de Quisqueya empezaron a celebrar a los autores exitosos que escriben en inglés y sobre todo los libros que se ubican en parte en la República Dominicana y muestran una mayor "dominicanidad" (Figueroa 2005, Johnson 2005). Autores muy *mainstream* dentro de la literatura de los inmigrantes, como Julia Álvarez de *How the García Girls Lost Their Accents* (1991) e *In the Time of the Butterflies* (1995), son acogidos como escritores dominicanos y leídos en traducción⁵. El exitoso autor Junot Díaz fue invitado por el Ministerio de Cultura de la República Dominicana a un homenaje en 2008 en la Feria del Libro de Santo Domingo, después de que le dieran el premio Pulitzer. La Cámara de Diputados lo nombró nada menos que embajador cultural de la República Dominicana en el mundo. Junot Díaz es muy consciente de la manipulación por parte de las autoridades dominicanas al apropiarse de lo que hasta cierto punto se podría considerar como una suerte de "remesa cultural"⁶: "Elite structures try to 'manage' the diáspora in the DR but they can't block us completely, no more than the U.S. can build a Wall around itself" (en Miranda 2008-2009: 26). La obra de Báez, que también voy a discutir más adelante, es igualmente reconocida en la República Dominicana, aunque es más hermética y no busca al gran público. La actitud oficial de la República Dominicana puede explicarse por un afán interesado y esencialista de querer integrar a los escritores famosos del *mainland*. De una manera maliciosa, incluso se puede interpretar como un deseo de llenar el vacío creado por los autores de la isla de poca transcendencia a nivel internacional⁷. Sea como sea, no deja de llamar la atención en el contexto hispanocaribeño, más bien reacio a tener en cuenta a escritores que escriben en inglés respecto a sus literaturas nacionales.

Además de esta incorporación de escritores de origen dominicano al nivel (trans)nacional, resulta que a escala internacional Báez y Díaz no solo son tildados de *Dominican American Writers* en Estados Unidos, sino también de autores dominicanos en países hispanohablantes. En un coloquio celebrado en Casa de

⁴ Ya antes se habían tomado iniciativas interesantes (aunque no oficiales) de hacer antologías de escritores dominicanos en la diáspora, como *Tertuliano/Hanging Out. Dominicanos & Friends*, una antología literaria bilingüe, publicada por Hunter Caribbean Studies y Latinarte en 1997.

⁵ Compárese con la polémica surgida en los noventa con motivo de la crítica por parte de Aída Cartagena Portalatín hacia Álvarez por escribir en inglés en una conferencia en Santo Domingo. Álvarez replicó en "Doña Aída, with your permission" (2000).

⁶ Flores define las "cultural remittances" de la siguiente manera: "the ensemble of ideas, values, and expressive forms introduced into societies of origin by remigrants and their families as they return 'home', sometimes for the first time, for temporary visits or permanent re-settlement, and as transmitted through the increasingly pervasive means of telecommunications" (2009: 4).

⁷ No me puedo extender sobre la política cultural bastante particular de la República Dominicana respecto a los autores que escriben en español dominicano. Se fomenta a escritores consagrados en la isla, a veces de poca repercusión internacional, mientras que autores más innovadores e internacionalmente estudiados como Rita Indiana Hernández, Aurora Arias o Rey Andújar son apoyados de manera muy desigual por las instituciones oficiales de la isla. No es una casualidad que todos se encuentren en la diáspora. Véase a título de ilustración el artículo sobre las antologías recientes de cuentos dominicanos de dentro y de fuera de De Maeseneer y Logie (en prensa, 2015).

América de Madrid en marzo de 2012 Josefina Báez fue presentada como *performer* dominicana. Junot Díaz escribe en la contratapa de la última obra de Báez, *Levente no. Yolayorkdominicanyork (2011)*: "She is one of North America's finest artists", sin especificar más. Ella misma dice que es escritora "Dominicanyork" despojando esta palabra de su sentido negativo de dominicano vulgar metido en el narcotráfico. En *Bogotá 39*, que incluye los "mejores 39 escritores latino-americanos menores de 39 años", Junot Díaz fue elegido como representante de la República Dominicana, o mejor dicho, pusieron Santo Domingo como su "país" de origen. A la vez, muchos lo califican como *Dominican American*. Y recordemos que el Pulitzer es otorgado "for distinguished fiction by an American author, preferably dealing with American life"⁸. El mismo Junot Díaz dice que es Jersey-Dominican e incluso se autodenomina en muchas entrevistas *Dominican, domo, we multiples, Do Yos...*

Hasta aquí las constataciones contingentes, no desprovistas de *hidden agendas*. El siguiente paso que quisiera dar es ver desde la misma obra de dos autores de origen dominicano, Junot Díaz y Josefina Báez, cómo se enfrentan a lo que se suele considerar como los fundamentos de lo nacional: lo geográfico, lo lingüístico y lo cultural. Aunque hay una diferencia sustancial en cuanto a recepción, en parte debida al género del *performance* y el carácter hermético de los textos de Báez, me interesa destacar algunos puntos que estos dos autores tienen en común.

Junot Díaz (1968) y Josefina Báez (1960) son ambos *one-and-a-halfers*, si aplicáramos la terminología de Pérez-Firmat (1999). Díaz llegó desde Villa Juana, un barrio pobre de Santo Domingo, a Estados Unidos a los seis años y fue a vivir en New Jersey. Báez se marchó a los doce años de La Romana, una región con alta presencia negra a causa del cultivo de la caña. Ambos regresan con frecuencia al país donde nacieron. Junot Díaz es mulato, Josefina Báez es negra. El que Díaz ponga como uno de los exergos de su novela a Derek Walcott ya implica una clara reivindicación (multi)racial. Cito parte del epígrafe: "I'm just a red nigger who love the sea, / I had a sound colonial education, / I have Dutch, nigger, and English in me, / and either I'm nobody, or I'm a nation" (2007: 4). Báez dice que su arte se sustenta en una base pentatémica: género, clase, migración, negritud y espiritualidad. Junot Díaz es autor de dos libros de cuentos, *Drown* (1996) y *This is How you Lose Her* (2012), y de una exitosa novela, premio Pulitzer, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007). Josefina Báez es una "dancerwriteractressyogateaching-artistwoman" (2000: 11) en las palabras preliminares de Claudio Mir, quien convirtió los poemas de Báez en el *performance Dominicanish* (2000). Esta obra, junto con otro texto para *performance*, *Levente no. Yolayorkdominicanyork* (2011), retendrán mi interés. Báez también es autora de textos como *Comrade, Bliss Ain't Playing* (2008), una meditación en inglés de auto-descubrimiento y de un poemario, *Aquí ahora es Manhattan. Allí antes La Romana*, entre otros textos.

⁸ Me baso en <<http://followingpulitzer.wordpress.com/how-are-the-pulitzer-prizes-awarded/>>. Como contra-argumento se podría decir que el cubano-americano Oscar Hijuelos también había recibido el Pulitzer en 1990 y también otros escritores inmigrantes lo obtuvieron, pero el acento está siempre en lo *American*. Díaz formó parte del jurado del Pulitzer en 2010.

En lo geográfico, Díaz y Báez desconstruyen uno de los tropos más discutidos en la literatura de los migrantes: *home* (hogar), que implica muchas veces una idealización del lugar de origen frente a una visión negativa sobre el lugar de llegada (Nyman 2009). El concepto de *home* es seriamente cuestionado en Díaz cuyos libros siempre se ubican en parte en la isla y en parte en Estados Unidos. Así, el que en la primera colección de cuentos el apellido de los hermanos Yunior y Rafa sea De las Casas es más que irónico. Advierte Méndez: "in each of the stories the sense of unity and cohesion we have come to associate with this term [Casas] is constantly put to the test" (2012: 125). En "The Cheater's Guide to Love" de *This Is How You Lose Her*, Yunior, álter ego de Junot Díaz, habla de sus aventuras sexuales, entre otras, con una mujer dominicana a quien conoce en Boston y cuyas conversaciones casi siempre empiezan con "In Santo Domingo". Advierte Yunior: "At the end of the semester she returns home. My home, not your home, she says tetchily. She's always trying to prove you're not Dominican. If I'm not Dominican then no one is, you shoot back, but she laughs at that. Say it in Spanish, she challenges and of course you can't" (2012: 193). U otro ejemplo del cuento "Nilda", del mismo libro: "She was Dominican, from here" (2012: 29), es decir de Estados Unidos. Parece casi una variación sobre: "No nació en Puerto Rico, Puerto Rico nació en mí", del poema "Ode to a Diasporícan", de la poetisa puertorriqueña Mariposa. En una entrevista Díaz explica: "Diaspora allowed us multiple understandings. You could no longer have that illusion of a consolidated *país*. I mean, there is no real place called Santo Domingo" (en Lantigua-Williams 2011: 202).

En lo que atañe a Báez, tanto *Dominicanish* como *Levente no. Yolayorkdominicanyork* implican un vaivén constante entre la isla y Nueva York, sin que se pueda privilegiar uno de los dos lugares. "Home is where theatre is", dice Josefina Báez (2000: 37) en *Dominicanish*. Por eso, el himno dominicano es yuxtapuesto a una suerte de alusión a un himno alternativo, más transnacional, encarnado por el salsero dominicano Johnny Pacheco en la City: "City nuestro canto con viva emoción. City a la guerra morir se lanzó. City. Suerte que la 107 se arrulla con Pacheco..." (2000: 13)⁹. Así subvierte el poder del himno este discurso nacional y territorial, como dice Méndez: "As such the national home(s) Báez describes are characterized by a lack of a definite 'aquí'" (2012: 154-155). Se podría argüir que el mismo título, *Dominicanish*, subraya la inestabilidad. El sufijo *-ish* en inglés podría ser interpretado como "tirando a dominicana" (Maríñez 2005: 150; Flores 2009: 192) y como una variación de "almost the same but not quite" (Dominican), para aplicar la frase de Homi Bhabha (Durán Almarza 2010: 60). También *Levente no. Yolayorkdominicanyork*, que tiene como protagonista a la Kay, de nombre completo Quisqueya Amada Taína Anaísa Altagracia Índiga, tiene lugar en un edificio en Nueva York, llamado Niè: "ni es aquí ni es allá". La misma Báez señala que Niè representa el "intersticio ocupado por las comunidades migrantes" (en

⁹ 107 se refiere a la 107th street en el barrio de Manhattan Valley, Upper West Side, donde residió Báez. Méndez propone una lectura de este fragmento basada en el gender. La ciudad femenina sin himno se opone al himno masculino que lleva a "the death of a collective notion of *dominicanidad* due to the migration" (2012: 158).

Durán Almarza 2010: 70). El *leitmotiv* Nié es una suerte de “frontera” o una *contact zone*, siguiendo la terminología respectiva de Gloria Anzaldúa y Mary Louise Pratt. “Levente”, inspirado en levantino, es un término despectivo que se usa en la República Dominicana para referirse a un errante, un desarraigado, alguien que no tiene costumbres identificables. El levente siempre está en movimiento y regularmente del lado dudoso de la ley. Es el que está en dos tierras, o entre tierras, o entre mares¹⁰. El que Báez agregue “yolayork” a “dominicanyork” en el título subraya el carácter inestable, en constante formación. La yola, la denominación de este barco precario en el que algunos dominicanos se lanzan al mar desde la República Dominicana para alcanzar Puerto Rico, es la imagen por excelencia de la nación *on the move*. Por tanto, en ambos escritores el concepto de *home* resulta desligado de cualquier reivindicación territorial-nacionalista fija.

Esta posición tiene asimismo implicaciones a nivel lingüístico. Díaz y Báez usan procedimientos consabidos que comparten con un gran número de *latin@writers* mucho más asimilados, pero rebasan la mera tropicalización del inglés (Aparicio 1996). Me limito a poner unos pocos ejemplos sacados de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*¹¹ y de *Dominicanish*.

Díaz incluye muchas palabras en español dominicano, pero va más allá de los usuales *realia* o conceptos típicos como el “tíguere”, un macho que se las arregla para ganar plata sin trabajar mucho. No acude sistemáticamente a la adición de traducciones, perífrasis explicativas o cursivas. Tampoco introduce glosarios o notas a pie de página para explicar los conceptos. Si hay notas a pie de página, raras veces sirven para aclarar una palabra, y si lo hacen como en el caso de pariguayo es una parodia de nota explicativa:

The pejorative *parigüayo* [sic], Watchers agree, is a corruption of the English neologism “party watcher”. The word came into common usage during the First American occupation of the DR, which ran from 1916 to 1924. (You didn’t know we were occupied twice in the twentieth century? Don’t worry, when you have kids they won’t know the U.S. occupied Iraq neither.) During the First Occupation it was reported that members of the American Occupying Forces would often attend Dominican parties but instead of joining in the fun the Outlanders would simply stand at the edge of dances and *watch*. Which of course must have seemed like the craziest thing in the world. Who goes to a party to *watch*? Thereafter, the Marines were *parigüayos* –a word that in contemporary usage describes anybody who stands outside and watches while other people scoop up the girls. The Kid who don’t dance, who ain’t got game, who lets people clown him– he’s the *parigüayo*. (Díaz 2007: 19-20, nota 5)

Díaz fue uno de los primeros en oponerse a que la cultura anglo-americana domesticara las voces “étnicas” mediante estos recursos. Aplica el principio

¹⁰ Agradezco la explicación a Rey Andújar.

¹¹ Para algunos procedimientos me he inspirado en las observaciones de Boyden y Goethals (2001), que comentaron las traducciones al español, la de Mondadori para el mercado europeo y latinoamericano y la de Vintage para el mercado norteamericano. Estudian la manera como la traducción limita y/o cambia los juegos interlingüísticos de esta literatura heterolingüe.

de la no-traducción, lo que Ch'ien llama "assertive nontranslation" (2004: 209) insertando frases y sintagmas en español, practicando el cambio de código inter- e intra-oracional y escribiendo con "errores" debidos a un aprendizaje oral del español dominicano. A modo de ejemplo, el siguiente fragmento en el que tío Rudolfo da a Oscar una lección de educación sexual: "Listen, palomo: you have to grab a muchacha, y metéselo. That will take care of everything. Start with a fea. Coje that fea y metéselo! Tío Rudolfo had four kids with three different women so the nigger was without doubt the family's resident metéselo expert" (Díaz 2007: 24). Es inevitable que se cree cierto color local y que se deslicen estereotipos en la novela como el machismo (López Calvo 2007). No cabe duda de que, hasta cierto punto, Díaz se convierte en traductor de la etnicidad (Sollors 1986: 250). Sin embargo, la ironía con la que enfoca determinados conceptos idiosincráticos hace que se distancie de los conocidos recursos al servicio de lo que en muchos otros escritores puede ser calificado de transnacionalismo afectivo. Pienso en la búsqueda de guayabas de Julia Álvarez, por poner un solo ejemplo.

Otra técnica, menos usual en *mainstream latin@ writers*, es el chiste lingüístico por la biculturalidad. Así en una nota se habla de uno de los mayores traumas en la historia dominicana, el genocidio en la zona fronteriza con Haití en 1937, mediante el gerundio "perejiling" (Díaz 2007: 215 nota 24). Resulta que la manera para distinguir a los haitianos (y haitiano-dominicanos) de los dominicanos consistía en pedirles que dijeran la palabra "perejil", una especie de *shibboleth*. Si no eran capaces de pronunciar la erre a lo dominicano, era prueba de que se les podía matar por ser haitianos.

Báez escribe en *dominicanish* mezclando de modo bastante sui géneris el inglés y el español dominicano. Visto que se trata de un *performance* juega mucho más con la oralidad (y la corporalidad). Desde la primera frase de *Dominicanish* aprovecha la brecha entre significante y significado, debida a la pronunciación particular de los latinos: su texto empieza con la frase "every sin' is vegetable" (cada pecado es vegetal / todo es vegetal) (Báez 2000: 21)¹². La protagonista ha de negociar su vida "chewing English and spitting Spanish" (49). Introduce muchas palabras en *spanGLISH* aparte de variantes caribeñas, por ejemplo: "Me chulí en el hall. Metí mano en el rufo" (13). Para Néstor Rodríguez:

Llama la atención en este fragmento la confluencia de motivos propios de la cultura dominicana y puertorriqueña, dos culturas que la ignorancia nacionalista de ambas islas muchas veces hace ver como antagonicas. "Chuliarse", en dominicano, equivale a besarse apasionadamente. Mientras que "meter mano" es, en puertorriqueño, sinónimo del acto sexual. En *Dominicanish* ambos modismos sirven para remarcar la multiplicidad de vectores y el carácter indefinido del sujeto poético. (Rodríguez 2011: 92)

Ambos escritores hacen uso de múltiples estrategias intralingüísticas. Báez incluye las variantes afro-americanas, el lenguaje que escuchó en los barrios de su entorno en Estados Unidos: "I ain't no bilingual nerd. I'm just immersed in/ the

¹² Maríñez (2005: 154) comenta el juego oral en sus múltiples variantes de manera más extensa.

poetry of senses" (2000: 31-32). Díaz se mueve entre el *ghetto talk*, el lenguaje de la calle, de los afro-americanos, el *nerd talk*, el lenguaje del hip hop, de la droga...

Si comparamos los textos de Díaz y Báez con los de otros autores de origen hispanocaribeño como Julio Álvarez, Nelly Rosario, Ernesto Quiñónez, Oscar Hijuelos o Achy Obejas, llaman la atención la intensidad, la variedad y la agresividad con la que ambos recurren a estos procedimientos inter- e intra-lingüísticos. Los estudiosos de *Dominicanish* han llegado a la conclusión de que más que a un cambio de código bilingüe se procede a la creación de un *interlingual space* o tercer espacio, en las palabras de Homi Bhabha (1994). Esta observación se aplica también a Junot Díaz. El método de Báez y de Díaz dista mucho de ser un "I think in Spanish / I write in English", como se lee al inicio del poema "my graduation speech" de Tato Laviera. Hasta cierto punto aplican lo que Walter Mignolo llama *bilanguaging epistemics* (2000: 250-277), una epistemología que critica tanto la imposición del inglés como el nacionalismo dominicano en español. Por eso, ambos escritores no adoptan una actitud dolorosa cargada de nostalgia, de *bliss and blues*, bregando con un lío de lenguas (*Tongue Ties*) para decirlo con las palabras de Gustavo Pérez-Firmat (2003). Significativamente *Drown* lleva como exergo una cita del poemario *Bilingual Blues* (1995) de este escritor cubano-americano: "The fact that I / am writing to you / in English / already falsifies what I / wanted to tell you. / My subject: / how to explain to you that I / don't belong to English / though I belong nowhere else" (Díaz 1997). El que Díaz lo ponga como exergo y no vuelva sobre el tema en los cuentos es llamativo. Méndez interpreta con razón este epígrafe como una especie de defensa de un *nowhere language*, que es a la vez un *everywhere language*:

The problem posed by Pérez-Firmat's quote is not the language *per se* that the stories are written in, but rather the relation of language to social spaces –the relation signified by the term *belonging*, which begins in the communicative channel. If every speech act implies an act of belonging, those who belong nowhere –or to a number of places– face a crisis of identity whenever they speak, because the language they speak in is, evidently, nowhere language. Or everywhere language, a language made up of pieces of other languages –in short, creole. (Méndez 2012: 125)

Los ámbitos culturales articulados en los textos tampoco se pueden restringir al mundo de acá y de allá. Báez apela a diferentes campos de la cultura alta y popular como la salsa, la música jazz de Billie Holiday, que le permite aprender inglés, los iconos comerciales y sobre todo la influencia de la filosofía india, que ocupa un lugar particular. En su *performance* Báez realiza movimientos de la danza hindú kuchipudi. En el libro viene reflejado por la reproducción de un movimiento de Báez en cada página para lograr el efecto de animación. La influencia de la India se revela asimismo en el título "Dominicanish". Apunta a la unión entre el público y la *performera*, porque se pone énfasis en "om", "ohm", palabra sánscrita para unidad, e "is" (es) (Hundley 2007: 111). Suscribo lo advertido por Méndez: "we are presented with the multiple cultural and social realities that characterize current global communities" (2012: 154). Se puede ilustrar por

frases como la siguiente: "El salto del tígere hace rato que no es tántrico", que yuxtapone referencias tan disímiles como pueden ser la experiencia en la India y el concepto tan dominicano de tiguere (Maríñez 2005: 156).

Junot Díaz presenta también una miríada de mundos culturales. El más llamativo es el de la ciencia ficción, que se manifiesta tanto mediante filmes, libros y cómics norteamericanos como por mangas y video-juegos japoneses. Este "carnibalismo líquido" (De Maeseneer 2011), esta insaciable referencia a diferentes mundos hace que los críticos de la obra de Díaz propongan diferentes lecturas originadas en sus respectivas enciclopedias. Me explico con un solo ejemplo: el *leitmotiv* del hombre sin cara, que aparece en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* y también en el personaje de Ysrael de los cuentos "Ysrael" y "No Face" de *Drown*. Daniel Bautista acude a las teorías freudianas y la cultura popular de los luchadores. Garland Mahler relaciona, de manera un tanto arbitraria a mi modo de ver, al hombre sin rostro con el fucú, este concepto dominicano de maldición que domina a toda la familia en *The Brief Wondrous Life*. Cowart asocia esta figura presente en los cuentos a *The Elephant Man* y un cuento de Salinger (2006: 198). El mismo Junot Díaz indica como fuente de inspiración una película, *Zardoz*, inspirada en otro filme fantástico, *The Wizard of Oz*, en el que aparecen constantemente personajes que carecen de cara. A la vez, subraya el nexo, no con el fucú, sino con una figura del folclore dominicano, el baká, una criatura animal que puede cobrar varias formas y no tiene cara fija: "this shape-shifter that has no original form" (Díaz en Miranda 2008-2009: 37).

Vemos, por tanto, que en lo geográfico, lo lingüístico y lo cultural Báez y Díaz provocan cortocircuitos y desnortan al lector, provenga de donde provenga, ya esté en condición de *heading south, looking north* o al revés. También a este lector particular, el crítico literario, esta suerte de "literatura sin residencia fija" (Ette 2005), le plantea un reto. No es suficiente que sea especialista en una sola lengua y cultura, o que sea comparatista a la antigua. El crítico más bien tendría que evolucionar hacia un comparatismo de nuevo cuño, es decir, uno que estudie la pugna entre diferentes mundos culturales y lingüísticos dentro de un solo texto.

Tal vez se pueda objetar que Báez y Díaz son excepciones. En su contribución sobre la literatura dominicano-americana a *The Routledge Companion to Latino/a Literature* de 2012, Silvio Torres-Saillant vaticina que seguirá existiendo un corpus en español más afín a lo latinoamericano y lo dominicano, y otro en inglés, más cercano a la literatura norteamericana, de manera que evolucionaría en "a two language track" (2012: 434). En cambio, los casos particulares como el de Báez (y agregaría el de Díaz) seguirían siendo más bien excepcionales. Sin embargo, creo haber probado que es interesante tener en cuenta a estos autores particulares a la hora de reflexionar sobre los *borde(rs)* de la literatura dominicana/caribeña, ya que se desdibujan cada vez más las fronteras. Los dos autores cuya obra he comentado desafían abiertamente clasificaciones de índole nacional. A la vez, cuestionan el concepto de literatura latinoamericana. En *El insomnio de Bolívar* Jorge Volpi plantea que la literatura latinoamericana, tal como se originó a partir del *boom*, ha dejado de existir y critica lo que él llama

un nacionalismo latinoamericano. Solo existen ruinas de América Latina y se ha producido una atomización. Ni siquiera el idioma es un factor decisivo, constata Volpi. Por eso clasifica a Junot Díaz como autor "latinoamericano de Estados Unidos" (2009 : 205), junto con Daniel Alarcón. Y en una ponencia dictada en 2011 en Berlín, donde Volpi retoma gran parte de las ideas de *El insomnio de Bolívar* (2009), propone el término de narrativa hispánica de América, "en donde *hispánica* no se refiere a la lengua del escritor (que a veces es el inglés), sino a su filiación imaginaria" (2012: 274)¹³.

Yendo más allá de lo latinoamericano, Díaz y Báez podrían representar el giro transnacional, el *transnational turn*, en los estudios literarios tal como lo propone Paul Jay (2010) para Díaz. Se trataría de una literatura transnacional que toca temas relacionados con la globalización, interpretada por Jay tanto en un sentido económico como cultural. Asimismo podríamos preguntarnos si estos dos autores responden al *rooted cosmopolitanism*, concepto acuñado por Appiah (2006) para referirse a unas culturas cambiantes que siguen teniendo ciertos puntos de anclaje, aunque no se pueden fijar en lo espacial, lo lingüístico y lo cultural de manera absoluta. ¿O podría traerse a colación el concepto de *subaltern cosmopolitanism* de Khader (2003), que hace hincapié en la pertenencia a comunidades transétnicas y transnacionales? ¿Tiene esto solución (para citar a la gran sombra de la literatura latinoamericana actual)? Parece que la presencia del "difícil" no me hace las cosas más fáciles... A lo largo de este artículo he señalado que no funcionan los rótulos restrictivos para Díaz y Báez, aunque tanto las instituciones como la academia y el mercado tratan de domesticarlos etiquetándolos.

Sea como sea, espero que este limitado análisis de Díaz y Báez haya podido mostrar que ambos autores practican una suerte de literatura que navega entre varias culturas y lenguajes y que puede llegar a un público muy diverso que no solo es el norteamericano, sino también el dominicano, el latinoamericano y el global. Hasta cierto punto estos autores aplican las propuestas de los grandes pensadores caribeños llevándolas a una escala global. Así el meta-archipiélago de Benítez Rojo concebido como un Caribe que carece de centro y de límites y que constituye un crisol de culturas y de lenguas se ve aplicado y ampliado en las obras discutidas. Del mismo modo, resuena en Báez y Díaz la idea del *Tout-Monde* de Édouard Glissant, que explica de la siguiente manera en una entrevista con Ralph Ludwig:

Le Tout-monde, c'est le mouvement tourbillonnant par lequel changent perpétuellement –en se mettant en rapport les uns avec les autres– les cultures,

¹³ Tampoco funciona del todo en el caso de Díaz, porque su filiación imaginaria no es hispánica únicamente. Cabe agregar que Volpi asocia este tipo de narrativa a la que tiene éxito en el mercado internacional, pero no la relacionada con el *boom*, sino con la que "responde a otras tradiciones, aunque con especial énfasis en la literatura anglosajona (o, más bien, en los dictados del mercado literario internacional). El siglo xxi señala el fin de la vieja y amarga polémica entre la literatura nacional y universal que azotó a *América Latina* durante dos centurias. Pero con la globalización no ganaron los cosmopolitas, sino el mercado internacional" (2012: 274). Opino que habría que matizar esta afirmación.

les peuples, les individus, les notions, les esthétiques, les sensibilités, etc. C'est ce tourbillon... Parce que quand on dit une conception du monde, c'est un a priori qui donne au monde un axe et une visée. Le Tout-monde, c'est la conception du monde sans axe et sans visée, avec seulement l'idée de la prolifération tourbillonnante, nécessaire et irréprensible, de tous ces contacts, de tous ces changements, de tous ces échanges. (Glissant en Ludwig y Röseberg 2010: 10)

Viene a demostrar una vez más que desde el Caribe se pueden discutir los temas clave de interés general en la literatura.

OBRAS CITADAS

- Álvarez, Julia (1991): *How the García Girls Lost Their Accents*. Nueva York, Plume.
- (1995): *In the Time of the Butterflies*. Nueva York, Plume.
- (2000): "Doña Aída, with your permission". En: *Callaloo*, vol. 23, n.º 3, pp. 821-823.
- Anzaldúa, Gloria (1999): *Borderlands/La Frontera*. San Francisco, Aunt Lute Books.
- Aparicio, Frances, y Chávez-Silverman, Susana (eds.) (1997): *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover, University of New England Press.
- Appiah, Kwame Anthony (2006): *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. Nueva York, Penguin.
- Báez, Josefina (1999): *Aquí ahora es Manhattan. Allá antes La Romana*. Nueva York, Ediciones Alcance.
- (2000): *Dominicanish*. Nueva York, I Ombe.
- (2008): *Comrade, Bliss Ain't Playing*. Nueva York, I Ombe.
- (2011): *Levente no. Yolayorkdominicanyork*. Nueva York, Ay Ombe Theatre.
- Bautista, Daniel (2008-2009): "Junot Díaz and the Lucha Libre". En: *Sargasso. Quisqueya: la República Extended*, vol. II, pp. 41-55.
- Benítez Rojo, Antonio (1989): *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, Ediciones del Norte.
- Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*. Londres / Nueva York, Routledge.
- Boyden, Michael, Goethals, Patrick (2011): "Translating the Watcher's Voice: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* into Spanish". En: *Meta*, vol. LVI, n.º 1, pp. 20-41.
- Ch'ien, Evelyn (2004): *Weird English*. Cambridge, Harvard University Press.
- Cowart, David (2006): *Trailing Clouds. Immigrant Fiction in Contemporary America*. Ithaca/ Londres, Cornell University Press.
- De Maeseneer, Rita (2011): "Junot Díaz y el canon, un 'canibalismo líquido'". En: *Letral: Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, n.º 6, pp. 89-97. Disponible en <http://www.proyectoletral.es/revista/index.php?id_num=7>. Última visita: 01.04.2014.
- De Maeseneer, Rita, y Logie, Ilse (2015): "Antologías del cuento dominicano de la última década (2000-2010) y canon". En: *Confluencia*, vol. 31, n.º 1, en prensa.
- Díaz, Junot (1997): *Drown*. Londres, Faber and Faber.
- (2007): *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Nueva York, Riverhead Books.

- (2012): *This is How You Lose Her*. Londres, Faber and Faber.
- Durán Almarza, Emilia María (2010): *Performeras del Dominicanyork. Josefina Báez y Sherezada Vicioso*. Valencia, Universidad de Valencia.
- Ette, Ottmar (2005): "Una literatura sin residencia fija. Insularidad, historia y dinámica sociocultural en la Cuba del siglo xx". En: *Revista de Indias*, vol. LXV, n.º 235, pp. 729-754.
- Figuroa, Ramón A. (2005): "Fantasmas ultramarinos: la dominicanidad en Julia Álvarez y Junot Díaz". En: *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, n.º 212, pp. 731-744.
- Garland Mahler, Anne (2010): "The Writer as Superhero: Fighting the Colonial Curse in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". En: *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 19, n.º 2, pp. 119-140.
- Glissant, Édouard (1997): *Traité du Tout-Monde*. París, Gallimard.
- Hundley, Douglas (2007): "Travelling the Guagua Aérea: The Transnational Journeys of Dominicanyork Performance". En: *Performance Research. A Journal of Performing Arts*, vol. 12, n.º 2, pp. 102-113.
- Jay, Paul (2010): *Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies*. Nueva York, Cornell University Press.
- Johnson, Kelli Lyon (2005): *Julia Alvarez. Writing a New Place on the Map*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Kellas, James (1998). *The Politics of Nationalism and Ethnicity*. Nueva York, Palgrave-MacMillan.
- Khader, Jamil (2003): "Subaltern cosmopolitanism: Community and Transnational Mobility in Caribbean Postcolonial Feminist Writings". En: *Feminist Studies*, vol. 29, n.º 1, pp. 63-81.
- Lantigua-Williams, Juleyka (2011): "Interview with Junot Díaz". En: *Camino Real. Estudios de las Hispanidades Norteamericanas*, vol. 3, n.º 4, pp. 195-204.
- Laviera, Tato (1992): *La carreta made a U-turn*. Houston, Arte Público Press.
- 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.
- Ludwig, Ralph, y Röseberg, Dorothee (2010): "Tout-Monde: Kommunikations- und gesellschaftstheoretische Modelle zwischen 'alten' und 'neuen' Räumen?". En: Ralph Ludwig y Dorothee Röseberg (eds.): *Tout-Monde: Interkulturalität, Hybridisierung, Kreolisierung*. Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 11-30.
- Maríñez, Sophie (2005): "Poética de la Relación en 'Dominicanish' de Josefina Baez". En: *La Torre*, vol. X, n.º 35, pp. 149-160.
- Mariposa (aka María Teresa Fernández) (s.f.): "Ode to the Diasporican". En: *Boricua Poetry*. Disponible en <http://www.virtualboricua.org/Docs/poem_mtf.htm>. Última visita: 07.04.2014.
- Méndez, Danny (2012): *Narratives of Migration and Displacement in Dominican Literature*. Nueva York, Routledge.
- Mignolo, Walter (2000): *Local Histories/ Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Nueva Jersey, Princeton University Press.

- Miranda, Katherine (2008-2009): "Junot Díaz, Diaspora, and Redemption: Creative Progressive Imaginaries". En: *Sargasso. Quisqueya: la República Extended*, vol. II, pp. 23-39.
- Nyman, Jopi (2009): *Home, Identity, and Mobility in Contemporary Diasporic Fiction*. Ámsterdam, Rodopi.
- Pérez-Firmat, Gustavo (1995): *Bilingual Blues*. Tempe, Bilingual Review Press.
- (1999): *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*. Austin, University of Texas Press.
- (2003): *Tongue Ties. Logo-eroticism in Anglo-Hispanic Literature*. Nueva York, Palgrave-MacMillan.
- Pratt, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Nueva York, Routledge.
- Rodríguez, Néstor (2011): "Etnicidad, geografía y contingencia en *Dominicanish* de Josefina Báez". En: Anja Bandau y Martha Zapata Galindo (eds.): *El Caribe y sus diásporas: Cartografía de saberes y prácticas culturales*. Madrid, Verbum, pp. 85-95.
- Sánchez Féliz, Rubén (2008): *Viajeros del rocío. 25 narradores de la diáspora*. Santo Domingo, Editora Nacional.
- Sollors, Werner (1986): *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. Nueva York, Oxford University Press.
- Torres-Saillant, Silvio (1999): *El retorno de las yolas*. Santo Domingo, Ediciones Librería La Trinitaria / Editora Manatí.
- (2012): "Dominican American Writers". En: Suzanne Bost y Frances Aparicio (eds.): *The Routledge Companion to Latino/a Literature*. Nueva York, Routledge, pp. 423-435.
- Torres-Saillant, Silvio, Hernández, Ramona, y Jiménez, Blas R. (eds.) (2004): *Desde la orilla. Hacia una nacionalidad sin desalojos*. Santo Domingo, Editora Manatí.
- Volpi, Jorge (2009): *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona, Mondadori.
- (2012): "Archipiélagos literarios. América Latina, las batallas de lo universal y lo local". En: Ottmar Ette y Gesine Müller (eds.): *Archipels de la mondialisation. Archipiélagos de la globalización. A TransArea Symposium*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 267-292.

VIOLENTO MUNDO NUEVO: HIBRIDEZ, CONTACTO Y ESPEJOS
DE LA FRONTERA NORTE EN LA LITERATURA MEXICANA

FLORENCE OLIVIER

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

1. EL LABORATORIO DE LA POSTMODERNIDAD: ANTES Y DESPUÉS DEL TRATADO DE LIBRE
COMERCIO DE NORTEAMÉRICA (1994)

Recordaremos dos fechas y dos publicaciones para señalar cómo empezó a difundirse ampliamente una reflexión teórica hispanoamericana sobre la cultura fronteriza entre México y Estados Unidos en tiempos de la globalización y cuán pronta fue la respuesta o intervención de la ficción literaria entre los discursos sobre la frontera vista desde el lado mexicano.

En 1989 el ensayo *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, del antropólogo Néstor García Canclini, propuso una reflexión sobre los peculiares modos de hibridación cultural en Latinoamérica, distinguiéndolos de otros procesos de interrelación entre culturas, en especial de los que en Estados Unidos derivan en el multiculturalismo. A ojos del investigador argentino radicado en México, en ese entonces Tijuana podía verse, al igual que Nueva York, como un laboratorio de la postmodernidad. La conceptualización de García Canclini gozó de gran difusión e influencia, se comentó y debatió en un sinnúmero de publicaciones académicas y la frase dedicada a Tijuana llegó a ser citada en muchos artículos periodísticos, que la divulgaron. Significativa del debate científico que propició la obra de García Canclini resulta ser, entre otras, la edición del volumen *Postborder City. Cultural Spaces of Baja California* (2003, Nueva York y Londres, Routledge) a cargo del geógrafo Michael Dear y el arquitecto y artista Gustavo Leclerc, en el que colaboran el antropólogo argentino y

el analista cultural mexicano Carlos Monsiváis junto con especialistas norteamericanos de la zona que media entre las dos Californias, aquí llamada "Bajalta" en un neologismo que recalca la hibridez como característica del espacio regional.

En 1995, precisamente en ocasión de la firma del Tratado de Libre Comercio de Norteamérica, publica Carlos Fuentes *La frontera de cristal*, novela en nueve cuentos que pretende interrogar la actualidad de la realidad fronteriza en un momento de cambio crucial de las relaciones económicas entre México y Estados Unidos. Con la habilidad narrativa que caracteriza a Fuentes, el libro ofrece nueve ejercicios de estilo de factura paródica y nueve vistas de la frontera, entendida no solo como línea territorial sino como aspectos de lo fronterizo en los territorios de ambos países. Advertencia, alegato, adivinación del futuro, *La frontera de cristal* puede leerse como una obra a la vez "ligera y comprometida" (Olivier 2001: 77), que relaciona la inmediatez de la realidad contemporánea con el pasado de la región y con un imaginario de la inminencia de los cambios. Para definir la ambigüedad del aparente neorrealismo de la obra, el especialista en la obra de Fuentes, Steven Boldy recurre por su parte a una frase de su autoría que subraya los encubiertos alcances simbólicos de los recursos realistas manejados por el novelista: "lo real fronterizo" (2001: 83). Ya desde 1987 *Cristóbal Nonato*, novela apocalíptica y carnavalesca del mismo Fuentes, que imaginaba un México desmembrado para un anticipado 1992 o aniversario del Quinto Centenario del Encuentro entre Dos Mundos, postulaba la existencia al norte del país de una franja híbrida, llamada Mexamérica, donde se difuminaba el territorio nacional en una comarca ni mexicana ni estadounidense. Esa "geografía-ficción" irónicamente manejada a modo de exorcismo "se inspira[ba]" parcialmente "en el ensayo del periodista norteamericano Joël Garreau, *The Nine Nations of North America* (1981)" (Olivier 2007: 152), que asimismo contemplaba la dinámica centrífuga que tendía a dividir el territorio estadounidense en nueve naciones, una de ellas "Mexamérica, cuya existencia se analiza[ba] como fruto de la reconquista cultural, lingüística y, paradójicamente, económica, de los territorios perdidos por la nación del Sur en el siglo XIX" (Olivier 2007: 152).

Así, a finales de los ochenta, la visión de Tijuana como laboratorio de la postmodernidad o el intento de definición de una franja como "Mexamérica", que Fuentes toma prestado de un ensayista norteamericano, apostaban con relativo optimismo por la novedad de una realidad cultural y económica híbrida en la que, si bien no se negaban las inmensas desigualdades entre las economías de ambos países ni las dificultades de los migrantes, se consideraba que podían darse procesos de hibridación cultural basados en transacciones y negociaciones, que no solo relaciones de dominación, entre los componentes heterogéneos de las sociedades fronterizas al sur y al norte de la frontera.

Tales discursos surgen de modo paralelo a la amplia producción de ensayos y escritos literarios, esencialmente chicanos, que se publican en Estados Unidos en los años ochenta y cuyo conjunto llega a constituir una "teoría de la frontera" (Ábrego 2011: 50) percibida desde el lado norteamericano. En el segundo decenio de los años 2000, algunos especialistas de literatura mexicana reivindicaban, en reacción a ese discurso que juzgan parcial, que se valore y reconozca la pluralidad de las concepciones de la frontera, distintas según el lado de

la frontera en el que se haya pensado. En un artículo reciente y polémico, Perla Ábrego, de la Universidad de Texas, subraya cómo a su juicio la visión chicana de la frontera, elaborada entre otros autores por Gloria Anzaldúa, que en *Borderlands / la Frontera: a New Mestiza* (1987) recurre a la teoría poscolonial de Homi Bhabha para conceptualizar la frontera como “tercer país”, llegó a convertirse en un discurso dominante de paradójicos efectos, que relegaba otras percepciones y elaboraciones literarias de la frontera como aquellas propuestas por varios escritores del norte de México:

A pesar de las críticas y los estudios que en los últimos años se han realizado sobre la frontera México-Estados Unidos en ambos países, la teoría de la frontera anglosajona y chicana se ha convertido en el único discurso legítimo. Paradójicamente, esta teoría tiene el cariz de los discursos de poder y se convierte en una especie de discurso colonial. La teoría de la frontera alentada por los discursos anglosajones y chicanos ha contribuido a la creación de una frontera vista exclusivamente como espacio de una nueva producción cultural y de un nuevo mestizaje. Se crea así un concepto que se define primordialmente a partir de procesos de migración y experiencias de diáspora, los cuales suscitan situaciones axiomáticas como multiculturalismo, desterritorialización (de lengua y cultura), bilingüismo, hibridación, crisis de identidad, represión, asimilación y resistencia. La teoría de frontera es entonces un conjunto de actos narrados según el sistema simbólico que la frontera representa para la comunidad chicana. (Ábrego 2011: 50)

El ensayo, que arremete contra la hegemonía de las conceptualizaciones chicanas deudoras de los estudios poscoloniales y asimismo se distancia de la reflexión de García Canclini que piensa la hibridez fronteriza en el contexto de la postmodernidad, señala que:

La visión de frontera que se desarrolla en el terreno literario mexicano parte de una perspectiva “en concreto”, no “en abstracto” [...]. A pesar de que ha sido un discurso dominado por la teoría con mayores posibilidades de producción y difusión, en los últimos años y dada su mayor circulación a nivel nacional e internacional, la literatura de la frontera norte mexicana ha logrado desestabilizar el concepto instituido por políticas culturales dominantes. Al ofrecer a través de los textos las particulares concepciones la realidad fronteriza, esta literatura aporta nuevos conceptos fundamentales para sustentar una teoría de la frontera que debería ser una vía para mostrar y promover un diálogo transcultural entre los discursos que han alcanzado poder y aquellos que han sido ignorados. Por otro lado, en el ámbito literario participa con una escritura con significativas aportaciones temáticas, estilísticas y lingüísticas que caracteriza la literatura nacional del cambio de siglo. (Ábrego 2011: 51)

Como se advierte en la lectura de estas líneas, el sistema simbólico que, según la investigadora, implementó la “teoría de la frontera” al inscribir resueltamente la cultura fronteriza en un postmoderno proceso de hibridación, no deja de prestarse a confrontaciones y controversias. Como si aún tuviesen que conciliarse las visiones de la frontera que a uno u otro lado de la misma han ido

construyéndose desde los años ochenta. Poco inclinada a pensar la globalización en términos optimistas, Perla Ábrego termina por oponer los trabajos teóricos y la creación literaria, la visión chicana o anglosajona y las obras literarias de los escritores del norte de México, que sitúa en el contexto de una literatura nacional. Ábrego subraya por otra parte que el propio García Canclini se vio en la necesidad de modular su discurso de los ochenta.

En efecto, en años recientes, García Canclini reformuló su anterior definición de Tijuana a la luz de la actual situación social y política de la ciudad fronteriza. La nueva apreciación resulta en el diagnóstico de un problema nacional mexicano y ve Tijuana como un "laboratorio de la desintegración social y política de México como consecuencia de una ingobernabilidad cultivada" (2009: 143). Transcurrieron veinte años entre ambas definiciones y un cambio de perspectiva que ahora privilegia el análisis social y político antes que el de los procesos culturales, vuelco debido al radical auge del narcotráfico en ese como en otros puntos de la frontera mexicana, amén de, según el antropólogo, la aparición de procesos regresivos en el ámbito económico y social. Subraya cómo, a raíz de la firma del Tratado de Libre Comercio en 1994 y las consiguientes desindustrialización y reorganización productiva del campo, aumentó en Estados Unidos la expulsión de mano de obra procedente de México y otros países latinoamericanos. También menciona García Canclini (2009: 149) como hecho sintomático de la desintegración política de México el asesinato del candidato a la presidencia del PRI, Luis Donaldo Colosio, ocurrido en Tijuana en ese mismo año de 1994 y jamás esclarecido.

2. LA FRONTERA DE CRISTAL Y SUS ESPEJISMOS

La frontera de cristal (1995), cuyos primeros ocho relatos confluyen en el noveno "Río grande, Río bravo", en el que una fragmentada rapsodia de la historia y la geografía de la región, ora satírica ora lírica y nerudiana o whitmaniana, alterna con una serie de viñetas que escenifican el imposible o posible cruzar de los personajes por el puente internacional entre Juárez y El Paso, cierra uno de sus argumentos con una escena de *thriller*. Y no se trata de cualquiera entre los argumentos antes desarrollados sino del que concierne el emblemático "Zar del norte", el político priista y empresario Leonardo Barroso, personaje recurrente a lo largo de los distintos cuentos por su intervención en todos los ámbitos del mundo fronterizo. Su espectacular asesinato, en un ajuste de cuentas entre narcotraficantes del país del Norte y del país del Sur, revela en ese brutal y parcial desenlace la otra cara de su poder. Un poder a fin de cuentas limitado por el de sus socios y vecinos del norte, verdaderos amos y señores del negocio. Irrumpe así la violencia criminal del narcotráfico a modo de cifra última de la realidad del poder en la frontera en esos cuentos crueles, cómicos, nostálgicos, que oscilan entre un realismo de parodia tendiente al hiperrealismo y una parodia de relatos de género. Junto a ese desenlace, sin embargo, se multiplican otros, que abren los destinos de los demás personajes para un final teatral que los reúne en un animado *dramatis personae* de la obra. A todos, migrantes, trabajadores fronterizos,

un escritor chicano, un médico mexicano itinerante, un pollero y un pandillero, dos guardias de la migra norteamericana, la anónima voz del rapsoda fusionada con las de un intelectual y un ilegal de regreso a México, les exhorta con apremio a narrar la historia de la frontera de cristal antes de que sea demasiado tarde. A modo de envío poético, las últimas oraciones del cuento y del libro se agolpan y columpian simbólicamente por encima de la frontera a imagen y semejanza de los poemas y cuentos que tira por encima del río el chicano José Francisco. Se anuncia así un efecto coral que rebasa los límites de los nueve cuentos:

... plumas que hablan, José Francisco, / al norte del río grande, / al sur del río bravo, / plumas emblemáticas de cada hazaña, cada batalla, cada nombre, cada memoria, cada derrota, cada triunfo, cada color / al norte del río grande, / al sur del río bravo, / que vuelen las palabras / pobre México, / pobre Estados Unidos, / tan lejos de Dios, / tan cerca el uno del otro. (Fuentes 1995: 295-296)

De hecho, cruzando la frontera de la ficción, *La frontera de cristal* puede leerse como una urgente invitación a escribir y hablar de la frontera en los nuevos tiempos que augura el TLC, y a la vez como un llamado a medir el recrudecimiento de la violencia que en 1995 ya impera en la región. No solo confirma, desde su rango de obra literaria de amplia difusión, la importancia del tema fronterizo para la literatura mexicana sino que lo asocia al narcotráfico, vislumbrando así desde su bola-frontera de cristal de 1995 dos inminentes conjuntos de la creación narrativa mexicana que en ocasiones llegan a confundirse: la llamada literatura del Norte –vindicada por Perla Ábrego– y la narconovela o los ensayos y crónicas dedicados a los crímenes que rodean el narcotráfico. En México, desde los noventa, los imaginarios literarios de la frontera cobran un cariz menos esperanzado o celebratorio de las posibilidades de la hibridez cultural para tornarse anunciadores espejeos de la violencia del nuevo mundo que se gesta desde Tijuana / San Diego hasta el Golfo de México, pasando por Ciudad Juárez / El Paso a lo largo del curso del río de doble nombre.

Entre las muchas obras que, publicadas después de *La frontera de cristal*, colindan con la literatura del Norte y la del narcotráfico, cuatro nos permitirán ilustrar los imaginarios contemporáneos de la frontera, contemplada y narrada desde el lado mexicano. Tres son mexicanas, la cuarta, 2666, es latinoamericana, o hispánica, o global aunque dialoga con –y se distancia de– la literatura mexicana, como lo comenta el crítico Christopher Domínguez Michael:

Si bien Paz y Carlos Fuentes se habían visto obligados profesionalmente, vocativa y nacionalmente a pensar esa frontera, Bolaño es uno de los escritores contemporáneos ocupados en repensar qué son los Estados Unidos, más allá del amor/odio que impera fatalmente entre los mexicanos. Con una aproximación menos maniquea, trabaja libre del ocio y del negocio de los arquetipos. (Domínguez Michael 2011: 51)

Instrucciones para cruzar la frontera, del tijuaneño Luis Humberto Crosthwaite, libro publicado en México en 2002 y reeditado en 2011 en una versión aumentada, explora y flexibiliza las formas breves para expresar en un

exorcismo paródico la condición y vida cotidiana del habitante de Tijuana, una de las dos urbes fronterizas. También en 2002 se publica en España *Huesos en el desierto*, del capitalino Sergio González Rodríguez, crónica de varios años de investigación sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, segunda urbe fronteriza. En 2004, parece en Anagrama 2666, la monumental novela póstuma del chileno Roberto Bolaño, que, desde su misma composición, arremolina el mal histórico en el mundo contemporáneo en un vórtice o agujero negro que no es sino un lugar de la frontera llamado Santa Teresa, gemela ficticia de Ciudad Juárez. En 2009 la segunda novela de Yuri Herrera, hidalguense de origen, *Señales que precederán al fin del mundo*, estiliza una fábula de iniciación en torno al itinerario de una joven que cruza la frontera entre México y Estados Unidos o entre el mundo de los vivos y el inframundo de los mitos aztecas o Mictlán. El libro se publica en España bajo el sello de Periférica.

Con la elección de estas obras de géneros y destinos disímiles, cuentos, crónica, magna novela en cinco partes y novela breve, publicadas en su versión original en México o en España, una de las cuales, 2666, ha conocido una excepcional recepción internacional y se ha convertido en el emblema de la obra cumbre de la literatura hispánica actual, pretendemos dar cuenta de los efectos de expansión y condensación de la geografía de la frontera tal y como intentan asirla las mismas obras. Asimismo buscamos poner de realce cuán variadas resultan las estrategias de estilización de lo real fronterizo a las que acuden.

A diferencia de dos grandes novelas del *boom* que, para contrastar y relacionar los mundos asociados a dos continentes, eligen una composición a modo de tríptico, esta narrativa mexicana o latinoamericana ultra contemporánea que pretende confrontar mundos de uno y otro lado de este emblemático trazo de la división territorial que es la frontera entre México y Estados Unidos no lo hace con tan sistemática composición. Recordemos que tanto *Rayuela* (1963) como *Terra Nostra* (1975) primero distribuyen sus relatos en torno a dos partes del mundo diferenciadas desde la geografía o la historia, y terminan cuestionando tal partición en una tercera parte que metaforiza espacialmente el territorio conquistado por la ficción, aquel espacio tercero que se dedica a la metaficción o a los vértigos de la intertextualidad: "De otros lados" en el caso de la novela de Cortázar, "El otro mundo" en el caso de la de Fuentes. La narrativa mexicana del cambio de siglo, incluida la de Carlos Fuentes, a menudo recurre a la dinámica de la fragmentación, a la presentación de vistas parciales del entre dos mundos, a la narración del ir y venir entre mundos. No se busca totalizar la imagen de la frontera, así sea dentro de una novela cuya ambición no ceje en decir lo elusivo del secreto del mundo como es 2666 de Roberto Bolaño. Y tal fragmentación o juego entre vistas parciales se corresponde con el calidoscópico objeto imaginario en que se convierte *ipso facto* en la ficción la realidad fronteriza contemporánea, de por sí tan fluida como fija es la línea territorial.

Ciertamente, 2666 inventa, con la imaginaria Santa Teresa, un *Aleph* de los violentos contactos entre mundos y culturas en la época de la globalización. Pero a su modo cada una de las obras elegidas, escrita desde una ciudad fronteriza real y sobre su mismo universo o desde otra parte de México sobre otra ciudad real o desde El Paso sobre lugares nombrados con perífrasis aztecas, o

desde Europa sobre una ciudad imaginaria, ilustra cómo en la actualidad lo local se halla expuesto a la intemperie del mundo. Y cómo el crimen organizado prospera en esas zonas donde, a imagen de lo que sucede en la frontera entre México y Estados Unidos, la economía global propicia el libre intercambio de los bienes aunque no el de las personas.

3. GEOGRAFÍAS Y CRONOTOPOS

¿Qué significa espacial y territorialmente semejante apelación genérica y general: "la" frontera? A la fijeza del trazo de la "línea" o la "raya", como se llama a la frontera en la tradición local, se agrega la vaguedad territorial de la zona fronteriza. Prueba de la dificultad que entraña la delimitación de tal zona es que, en una significativa hipérbole, Sergio González Rodríguez llegue a subrayar en *Huesos en el desierto* que la totalidad de México tiende a ser la de un país frontera. Las cinco obras aquí leídas contestan la pregunta con imaginarios del espacio que complejizan la frontera en forma dialéctica en torno a una serie de dicotomías que se desdibujan tan pronto como se establecen: desde luego se oponen uno y otro lado de la línea, pero también se distingue entre los puntos de paso o puestos fronterizos oficiales y la inmensa extensión de la división territorial de 3185 km de largo, diferencia que a su vez remite a la oposición entre artificio y naturaleza, entre paisajes urbanos y espacios del desierto, del río y la sierra, entre paradójica intemperie urbana e intemperie natural. Recreando los espacios, cuentos, novelas y crónica resuelven tantos contrastes en una oscilación entre imágenes de lo físico y concreto e imágenes abstractas, alternan recursos descriptivos realistas o pseudo-realistas con recursos simbólicos, metáforas e incluso personificaciones de la frontera.

3.1 LA LÍNEA O EL TAJO DEL CONTINENTE

La presencia más concreta del artificio de la separación territorial, el muro cuyo tramo inicial se construyó en 1994 entre Tijuana y San Diego, merece en "Ambiente de fiesta en la playa", cuento de Luis Humberto Crosthwaite, una esbelta y escrupulosa descripción estilizada a modo de ficha escenográfica o de apuntes para una localización cinematográfica:

La playa se ubica donde se unen dos países y el océano más grande del mundo. Un muro de metal, divisorio, acaba o comienza su peregrinación cien metros mar adentro. A partir de ahí, el muro se extiende hacia el oriente, donde termina por convertirse en un gran río: comunión del hombre con la naturaleza. Muro y río tajan el continente en dos partes. [...]

Así es la esquina noroeste de Latinoamérica:

- 1) un muro de metal
- 2) un faro
- 3) un obelisco
- 4) una plaza de toros
- 5) unos escusados. (Crosthwaite 2011: 153-154)

Plantado el decorado, se evocan en sendos y breves párrafos cuatro acontecimientos allí sucedidos, dos sucesos y dos eventos: una boda fronteriza entre una mexicana y un norteamericano, el hallazgo de un ahogado y anónimo migrante, el de una ballena muerta, una manifestación pro zapatista a ambos lados del muro en presencia de zapatistas vestidos a su usanza. La parquedad de la expresión, sea descriptiva o narrativa, la estrategia enumerativa y la cuidadosa selección de cuatro acontecimientos tan disímiles como pertinentes para armar una diminuta crónica de la vida del lugar, logran recalcar con eficiente ironía la brutal contundencia de la división territorial, su carácter irrisorio y amenazador, mortífero y ridículo, kafkiano y terriblemente real. En el reducido escenario de la playa tijuanaense junto al muro, el cuento condensa y convierte en elocuentes signos muchos elementos de la realidad fronteriza: la intersección entre lo local, lo continental y lo mundial, el contraste entre lo natural del océano o el río y lo artificial del muro de metal, la historia reciente de México desde el año 1994 –firma del TLC, levantamiento zapatista, construcción del muro–, y la cotidianidad y posible estrechez de los lazos entre ciudadanos de ambos países por encima del muro. Cruzando la frontera del universo textual, el cuento contrabandea un detalle metaficcional y simbólico, mencionando la posibilidad de pasar el libro de Crosthwaite al otro lado del muro a través de los intersticios de la valla que rodea el obelisco, monumento que a su vez recuerda la firma del tratado de 1848, origen del trazo de la actual frontera. Seis páginas bastan para proponer un cronotopo de la frontera entre condensación y dilatación del tiempo y el espacio. Al hacerlo, acotan la especificidad de la misma noción de frontera como marca geográfica de la división territorial resultante, las más veces, de conflictos históricos entre Estados. Tal conversión de la historia en geografía territorial hace de las fronteras, lo sabemos, realidades materiales e inmateriales, percibidas ora como abstracciones ora como concreciones. Con una sola metáfora, la del verbo “tajar”, “Ambiente de fiesta en la playa” subraya que la materialidad del muro tijuanaense y su prolongación en el río Bravo o Grande concretan y actualizan violentamente una geografía política que la novela *Gringo viejo* de Carlos Fuentes metaforiza de modo similar, aunque con mayor inflexión histórica, en boca de un revolucionario de 1913: “Con razón, esta no es frontera, sino que es cicatriz” (Fuentes 1985: 175). Sirva aquí el cuento de Crosthwaite como mínimo repertorio de las imágenes y los semas de la frontera que se hallan diseminados en las demás obras comentadas.

Así sucede con la distinción entre artificio y naturaleza que, al tornarse diferencia entre tierra y mundo, cobra un carácter abiertamente filosófico en “La raya del olvido”, cuento de *La frontera de cristal* en el que monologa un viejo amnésico y hemipléjico, abandonado de noche entre El Paso y Ciudad Juárez:

Entonces veo lo que debo ver. Veo una raya a mis pies. Una raya luminosa, pintada con un color fosforescente. Una línea. [...] La raya fluorescente se ríe de mí. Ella le impide a la tierra ser tierra. La tierra no tiene divisiones. La raya dice que sí. [...] La raya me dice que la tierra está dividida. La raya es otra cosa distinta de la tierra. La tierra dejó de serlo. Se volvió mundo. [...] Ahora miro la tierra y una raya indecente la divide. La raya posee su propia luz. Una luz pintada, obscena.

Totalmente indiferente a mi presencia. Yo soy un hombre. ¿No valgo más que una raya? (Fuentes 1995: 104-106)

Se escuchan aquí ecos del tema faulkneriano, valga decir americano y literario desde el norte hasta el sur del continente, de la violada *wilderness* de la tierra colonizada, que se ve desplazado hacia el discurso de la geografía política y humana en tiempos del Tratado de Libre Comercio. Como sabemos, la obra de Fuentes aboga por una mayor flexibilidad de la ley migratoria como indispensable complemento del acuerdo de libre comercio firmado en 1994. Al asociar a la actualidad de las limitaciones políticas del TLC un tema americano y universal que trasciende las fronteras como lo es la relación tierra/mundo, el cuento de Fuentes ejerce el obvio derecho de paso de la literatura y señala la necesidad política de que se negocie un derecho de piso y trabajo en Estados Unidos para los migrantes. La esencial definición de la frontera como lugar de paso se cifra en un verbo emblemático que en la novela de Yuri Herrera se vuelve intransitivo: "cruzar".

3.2 LA ZONA: RADIACIÓN DEL CRIMEN E IRRADIACIÓN DE LA LITERATURA

Si la imagen puntual, casi umbilical, del artificio de un muro en una playa de Tijuana o una línea fluorescente en un puesto fronterizo de Ciudad Juárez permite expresar la violencia y contundencia del límite territorial entre México y Estados Unidos, o entre Latinoamérica y el llamado primer mundo al que pertenecen Estados Unidos y Canadá, al extenderse la noción espacial de frontera a la de zona fronteriza las obras retratan, en un antepenúltimo círculo, los universos urbanos de Tijuana y Ciudad Juárez, o su ficticio doble, Santa Teresa, indefectiblemente asociados a la disfórica modernidad del caos urbanístico, la industria de las maquiladoras, la desigualdad social, la migración interior y la exterior, el crimen y su doble, la impunidad.

3.2.1 LA TIJUANA DE CROSTHWAITE: ENTRAR Y SALIR DE LOS TÓPICOS

Al analizar *No quiero escribir no quiero* (1993) y *Estrella de la calle Sexta* (2000), los primeros dos libros de cuentos de Crosthwaite, la especialista en literatura y cine de la frontera Pilar Bellver Sáez adopta, respecto de la metáfora cultural de la frontera y de los conceptos teóricos que la sustentan, una posición similar a la ya comentada de Perla Ábrego, subrayando el valor desmitificador de la obra del escritor fronterizo respecto de los tópicos que tienden a tipificar la ciudad donde nació:

Los cuentos de Crosthwaite están más cerca de los planteamientos que vienen proponiendo una revisión de la metáfora cultural de la frontera y de los conceptos teóricos sobre la que esta se construye que los de aquellos que la abrazan. [...] Paradójicamente, es la ficción de escritores mexicanos como Luis Humberto Crosthwaite la que nos recuerda que más allá del debate académico existe una realidad humana, ambigua y contradictoria que a veces no resulta

tan fácil tipificar. Desde esta perspectiva, Tijuana más que erigirse en el laboratorio de un nuevo cosmopolitismo, representa los retos a los que se enfrenta la utopía de las culturas híbridas en la frontera. (Bellver Sáez 2007)

Estilizando las imágenes e ideas recibidas sobre Tijuana, los cuentos de *Instrucciones para cruzar la frontera* (2011) se fundan en una ejemplar economía de medios expresivos y en ocasiones apenas esbozan escenografías urbanas donde se desarrollan veloces y condensadas historias criminales como en "Mínima historia". El relato parodia la sinopsis de algún episodio de serie televisiva sobre lo ordinario del crimen en una ciudad cuyo nombre se elude o se da por sentado. El reparto se hace entre vehículos, armas y anónimos personajes de nombres funcionales: Líder, Chofer, Acompañante, Sujeto, Mujer Rubia. Las localizaciones se limitan a unos cuantos lugares tópicos de los relatos visuales de acción: aeropuerto, carretera, motel, calle sin luz, sin pavimento, supermercado en una esquina. La acción abarca tanto el tenso ocio de los ejecutores al acecho desde su carro como la ejecución de dos personajes, rápida y eficaz en un caso, torpe o traicionera en el otro. Este texto, el más local entre los de los autores de las cinco obras, evita cualquier referencialidad geográfica susceptible de exotismo y rechaza cualquier tentación épica para concentrarse en la banal y baja tensión de una trama que todo lo dice del carácter cotidiano del crimen y de la profesionalización de los criminales. El folklor local, mientras tanto, lo oyen en los narcocorridos que transmite la radio de su carro estos personajes cuyo líder piensa en el encargo doméstico que le hizo su mujer. El contraste entre la difusión mediática de la épica popular del crimen, tan solo evocada en el relato, y la tersa y despojada narración le resta todo heroísmo al elenco de los trabajadores del crimen al tiempo que registra el folklor local e incluso lo homenajea como tal –solo como tal–. "Mínima historia" hace de la no nombrada Tijuana la ciudad donde el crimen se devalúa, convirtiéndose en hecho nimio, de tan bajo costo emocional que la sangre derramada no parece valer más que el frasco de salsa de tomate que debe comprar el líder para la cena familiar. Desde el humor más inconsútil y voluntariamente chusco el cuento funde con la barbarie lo sólito y doméstico, en una evocación del horror que le resta toda grandeza. La estrategia minimalista y paródica del relato se inscribe, a contrapelo de muchos relatos del narcotráfico, en contra de todo sensacionalismo, de todo llamado al morbo, para recalcar la banalidad del crimen en una ciudad cuya imagen mítica, ampliamente propagada por la cultura de masas, satisface los deseos de espectáculo que los medios masivos de comunicación presuponen entre los públicos contemporáneos del mundo globalizado.

3.2.2 CIUDAD JUÁREZ: "LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA"

Al resultar de años de investigación periodística y de la fusión y reescritura de un conjunto de reportajes sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez entre 1993 y los primeros meses de 2002, *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez pretende elaborar un retrato fidedigno del mundo de la ciudad

fronteriza. Buscando definiciones de esa zona urbana donde el desierto no solo se halla en los alrededores sino que se esparce en esas raras remanencias suyas que son los baldíos, las colonias inconclusas, los basureros salvajes y, paradójicamente, los parques industriales, el relato de la crónica propone dos identidades de la ciudad como títulos de los capítulos iniciales: "La dimensión desconocida", "El mapa difícil". También incluye entre sus anexos una página de infografía del periódico capitalino *Reforma* con un mapa de Juárez y sus inmediaciones titulado "Geografía del peligro", donde unos iconos propios para designar focos de violencia señalan los lugares de recurrentes hallazgos de cuerpos. Elocuentes, los títulos de los primeros dos capítulos recalcan la condición inasible de la realidad urbana y encabezan dos aproximaciones a la misma. El primero remite a su dimensión social criminal o "dimensión desconocida", frase que a su vez interpreta la definición de la frontera como "a twilight zone" que dio el citado detective norteamericano Robert K. Ressler, en su momento invitado como asesor por las autoridades de la ciudad. El segundo proporciona cifras y datos demográficos, urbanísticos, históricos, económicos e insiste en el peculiar carácter del espacio público en Ciudad Juárez, propiedad de grandes empresarios locales antes que de poseedores temporales, según una "lógica de dominio territorial de esta frontera" (González Rodríguez 2002: 38). Cada aspecto informado merece breves y densas síntesis del autor acerca de la población fija y la flotante, del consiguiente anonimato de los habitantes en la frontera, de la tradición del contrabando y el lenocinio en la economía urbana, de la gigantesca amplitud del modelo de producción en las maquiladoras, de la sobreexplotación de la mano de obra, en gran parte femenina, de la creciente pauperización de ciertas categorías sociales y la multiplicación de pandillas en determinados barrios, del consumo y venta al menudeo de droga, al tiempo que, como en toda buena crónica criminal, se empieza a narrar la serie de muertes de mujeres por asesinato, la detención de un presunto e improbable culpable así como de sus supuestos cómplices, las contradicciones en las conclusiones de las investigaciones oficiales. Ciudad y crimen parecen indisolubles, casi gemelos. Ciudad de la acelerada modernización en un mundo situado a orillas del primer mundo; crimen cuyo secreto a voces sólo puede cifrarse en las geometrías de lo real en esa ciudad por demás real. La crónica que sigue entrevera capítulos sobre acontecimientos e investigaciones puntuales con otros que retornan al examen del inextricable tejido de complicidades entre autoridades, responsables políticos, empresarios y narcotraficantes, grupos e individuos de identidades a menudo dobles e intercambiables. En un *crescendo* narrativo de los elementos de investigación cruzado con una ampliación del retrato de la sociedad juarense aparece con cada vez mayor nitidez el peso del narcotráfico, cuyos rituales en torno a asesinatos de mujeres a modo de sacrificios propiciatorios parecerían sellar alianzas entre los criminales y las más altas autoridades policiales, jurídicas, políticas y los empresarios y familias de la oligarquía regional, en una peculiar *omertà* fronteriza. Antes de un epílogo personal, la crónica concluye con una lista cronológica regresiva a modo de memorial de todas las muertas halladas en la ciudad y sus alrededores entre el 23 de septiembre de 2002 y el 23 de enero de 1993. Para cada muerta, identificada

o no identificada, asociada a cada fecha de hallazgo del cuerpo, se registra la aparente causa de la muerte, los tormentos y violaciones sufridas, el reducido número de pertenencias encontradas en la "escena del crimen". La lista se remata con una cita de *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob a modo de envío poético, homenaje y ofrenda.

3.2.3 SANTA TERESA: VIOLENTO MUNDO NUEVO

Roberto Bolaño dedicó una reseña en extremo elogiosa al ensayo y crónica de Sergio González Rodríguez, en la que saluda la hibridez del relato que "transgrede a la primera ocasión las reglas del periodismo para internarse en la no-novela, en el testimonio, en la herida e incluso, en la parte final, en el treno" (2004b: 215). En la misma reseña subraya la valiosa aportación de las informaciones que le fue proporcionando el escritor mexicano para la escritura de su propia novela, *2666*. A su vez Sergio González Rodríguez homenajeó el trabajo de reinención de lo real de Bolaño al dar testimonio de sus intercambios epistolarios en torno al feminicidio en Ciudad Juárez mientras uno y otro escribían sus respectivas obras:

Leí *2666* con el ánimo en vilo, en particular, la extensa parte sobre los asesinatos de mujeres y mi nombre entremezclado. Cuando hay de por medio un gran escritor de ficción, un relato sobre lo acontecido puede resultar más impactante que las propias vivencias. Asimismo, la tragedia adquiere su rango auténtico cuando aparece contada en forma brutal, deslumbrante, avasalladora por otra persona excepcional como él. (González Rodríguez 2008: 5)

Con toda justicia poética, González Rodríguez vive en efecto una vida ficticia como personaje de "La parte de los crímenes", cuarta de *2666*. No pocos son los elementos de la crónica del mexicano que, transfigurados, desempeñan papeles de todo tipo en esa elegiaca novela del horror, hasta formas de escritura y el mismo principio rítmico del treno que, ampliado y trenzado con rasgos de la novela negra, crea una poética de la diferencia y la repetición. La metamorfosis de lo real de una Ciudad Juárez en lo real poético de Santa Teresa funda en *2666* un mundo fronterizo cuya criminalidad impune y salvajismo urbano comunica con, y se inscribe en la genealogía de, los grandes crímenes sociales y políticos del siglo xx: la sistemática exterminación de los judíos que emprendió el nazismo; los estragos de la Segunda Guerra Mundial en Europa; las dictaduras militares en Chile y Argentina; la marginación de los afroamericanos en Estados Unidos, la represión del movimiento de los *Black Panthers*, los asesinatos de braceros mexicanos y centroamericanos que cruzan clandestinamente la frontera norte de México. Con la peregrinación temporal y espacial a la que invita el sistema de repetición de los fragmentos a modo de fichas forenses en torno a las muertas, "La parte de los crímenes" insta una fragmentación iterativa que instala capillas ardientes en los espacios intersticiales de la intemperie urbana. Ese terrible treno y corrido de Santa Teresa combate el terror que produce la instalación voluntaria o involuntaria de los cuerpos arrojados por los criminales en basureros,

canales, parques industriales, baldíos, indefinibles sitios del desierto –“El cadáver es el mensaje”, comenta Horacio Castellanos Moya (2008) de ese literal modo de comunicación de los asesinos en un ensayo sobre literatura y violencia–.

En 2666, ciertos personajes logran tener *visiones* de la realidad y estas visiones del horror revelan la naturaleza profunda de la ciudad:

Tales visiones radiografían y diseccionan el conglomerado entre ciudad y crimen: el salvajismo industrial y urbanístico, la precariedad y desprotección social en que viven las obreras de las maquiladoras, el anonimato en que se pierden con facilidad los habitantes más humildes o los migrantes que están de paso no se disocian de los asesinatos de mujeres ni de la gran red de los grupos criminales que los ampara y comete. Tales visiones [...] denuncian la impunidad y la obscenidad de los crímenes, combatiendo la visibilidad injuriosa de los cadáveres y la invisibilidad de los culpables. [...] Manejadas en un registro poético, las visiones y metáforas que definen la ciudad se corresponden, en los visos realistas de la crónica y novela negra, con el entretejimiento de las últimas pesquisas que manda hacer por su cuenta una diputada del PRI al final de “La parte de los crímenes”. Al dialogar a las claras con la crónica de Sergio González Rodríguez *Huesos en el desierto*, ese final, abierto aunque lleno de siniestras inminencias, deja en claro la lógica criminal que impera en la ciudad. (Olivier 2007: 41)

Las imágenes de Santa Teresa la convierten en un *horrens locus* poético, un cuerpo enfermo de crecimiento canceroso, cuyo infernal recinto sagrado no es sino la cárcel que una periodista visionaria define como “una mujer destazada. Una mujer destazada pero todavía viva. Y *dentro* de esa mujer, viven los presos” (Bolaño 2004a: 379). De hecho, la imagen de la ciudad como cuerpo torturado se insinúa en todos los valores simbólicos que cobran las características pseudo-realistas de la urbe y en los numerosos fragmentos en los que las descripciones de los lugares son sustituidas por la descripción de los cadáveres de las asesinadas. Vale decir que si se aplica a la ciudad el inspirado símil que define la cárcel como un extraño y horrible conglomerado de vida y muerte en el que los presos viven como parásitos, se llega a una intensidad metafórica baudelairiana. Para situar en algún mapa literario a la Santa Teresa de 2666, se puede recordar aquí con provecho la amorosa ironía del poema escrito por Baudelaire como epílogo para la segunda edición de *Les Fleurs du Mal* en que el poeta se dirige a París, “infame capital” cuyos “égouts pleins de sang [s’engouffrent] dans l’Enfer comme des Orénoques” (Baudelaire 1996: 250). Infame capital, París en el siglo XIX; infame capital del violento mundo nuevo y nuestro, Santa Teresa, la ciudad límite donde se difuminan lo que en otra parte Bolaño llama “las fronteras doradas de la ética” (2004b: 43).

Al convocar a críticos europeos y a un mítico escritor alemán en la –imaginaria– ciudad fronteriza donde se vislumbra el porvenir y se manifiesta de nuevo el “malestar en la cultura”, lugar supuestamente descentrado, lugar central y céntrico en la ficción de Roberto Bolaño, 2666 erige la frontera entre México y Estados Unidos como emblema del mundo contemporáneo y de las vicisitudes de la globalización, inseparable del liberalismo económico y político. No por azar gira una conversación de la novela, entre dos periodistas, uno de ellos Sergio

Rodríguez, y un general retirado que fuera jefe de la policía del D. F., "sobre la libertad y el mal, sobre las autopistas de la libertad donde el mal es como un Ferrari" (2004a: 670).

Christopher Domínguez observa no sin razón –aunque se ha de subrayar aquí que Santa Teresa no es un calco de Ciudad Juárez sino una transfiguración de la urbe fronteriza que la convierte en el lugar de una apocalíptica revelación– que:

Bolaño sospechaba, al igual que Antonin Artaud en los años treinta, que México era una especie de pulmón sagrado del planeta, o un lugar como aquellos que detectaba Jules Verne en los volcanes de Islandia, pasajes hacia el centro de la Tierra. [...] Bolaño escribe las cinco novelas de 2666 con la idea metafórica, un tanto religiosa, de que el desorden del mundo se explica en Ciudad Juárez, y que la investigación de esos crímenes trae consigo la posibilidad de ver el futuro. Porque su figura completa es la de un poeta. (Domínguez Michael 2011: 50)

En 2666, el poeta Bolaño recrea la frontera como violento mundo nuevo en un gesto subrepticamente alegórico. Desde la nostalgia de la épica que recorre su obra y que sortea y acoge con irrisión, el escritor elige la frontera norte de México como campo de batalla. Allá, en la frontera, aquí en la frontera, salen a cielo abierto el mal y la literatura. Empiezan a pelear. Como sale a pelear el agónico y soñador Dahlmann en "El Sur" de Borges.

Con 2666, novela que ya pertenece a la literatura mundial, la frontera entre México y Estados Unidos alcanza la condición de nuevo espacio literario, mítico y poético aunque no desprovisto de visos realistas. Llega a ser la misma metáfora del territorio de la exploración estética contemporánea, a convertirse en una zona de irradiación literaria, en respuesta a los complejos procesos de la globalización.

OBRAS CITADAS

- Ábrego, Perla (2011): "La frontera como sistema simbólico en la literatura mexicana contemporánea". En: *Revista Surco Sur*, vol. 2, n.º 3, pp. 47-52.
- Baudelaire, Charles (1972): *Les fleurs du mal*. "Épilogue" [1861]. París, Gallimard.
- Bellver Sáez, Pilar (s.f.): "Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite: el reto a la utopía de las culturas híbridas de la frontera". En: *Ciberletras*, n.º 20. Disponible en <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/bellver.html>>. Última visita: 12.04.2014.
- Bolaño, Roberto (2004a): 2666. Barcelona, Anagrama.
- (2004b): *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama.
- Boldy, Steven (2001): "Lo real fronterizo en *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes". En: *América*, n.º 25, pp. 83-93.
- Castellanos Moya, Horacio (2008): "El cadáver es el mensaje. Apuntes personales sobre literatura y violencia". En: *Istmo*, n.º 17. Disponible en <<http://www.istmo.denison.edu/n17/foro/castellanos>>. Última visita: 09.04.2014.

- Crosthwaite, Luis Humberto (2011): *Instrucciones para cruzar la frontera*. México, Joaquín Mortiz.
- Domínguez Michael, Christopher (2011): "Roberto Bolaño y la literatura mexicana" [2007]. En: Fernando Moreno (ed.): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Santiago de Chile, Lastarria, pp. 45-52.
- Fuentes, Carlos (1985): *Gringo viejo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (1987): *Cristóbal Nonato*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (1995): *La frontera de cristal*. México, Alfaguara.
- García Canclini, Néstor (2009): "Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo entre Néstor García Canclini y Fiamma Montezemolo". En: *Alteridades*, vol. 19, n.º 38, pp. 143-154.
- González Rodríguez, Sergio (2002): *Huesos en el desierto*. Barcelona, Anagrama.
- (2008): "Roberto Bolaño zen: fotografía y narrativa indicial". En: <<http://www.revistadossier.cl/detalle.php?id=121>>. Última consulta: 11.04.2014.
- Herrera, Yuri (2009): *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres, Periférica.
- Olivier, Florence (2001): "Une littérature d'actualité légère et engagée: *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes". En: *América. Cahiers du CRICCAL*, n.º 25, pp. 77-82.
- (2007a): *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*. Jalapa, Editorial Veracruzana.
- (2007b): "Santa Teresa en 2666 de Roberto Bolaño. Ciudad límite, ciudad del crimen impune". En: Teresa Orecchia-Havas (ed.): *Les Villes à la fin du xxème Siècle en Amérique Latine*. Berna, Peter Lang, pp. 31-42.

NOMADISMO, LITERATURA Y GLOBALIZACIÓN: LAS TRAYECTORIAS PARALELAS DE ROBERTO BOLAÑO Y RODRIGO REY ROSA

GUSTAVO GUERRERO
Université de Cergy-Pontoise

El chileno Roberto Bolaño (1953-2003) y el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa (1958) forman una pareja bastante curiosa y desigual dentro de la generación de escritores latinoamericanos que empieza a darse a conocer en la última década del siglo xx. Aunque sus nombres suelen aparecer juntos cuando se habla de las principales figuras de nuestras hornadas literarias recientes, lo que los separa parece, a primera vista, mucho más importante que lo que los acerca. Sabemos así que el uno es un aprovechado lector de Rimbaud y Cortázar, y un tardío heredero de la tradición de las vanguardias que pone en escena el naufragio de sus ilusiones; mientras que el otro procede originalmente del mundo del cine, es un lector de Borges y Bowles, y está de vuelta de casi todo. Como narradores, el uno apuesta desde temprano por la desmesura de una obra proliferante, modular y abierta, que se plasma en novelas de la extensión de *Los detectives salvajes* (1998) o *2666* (2004), mientras que el otro trabaja, con una evidente economía de medios, libros de cuentos o breves novelas escritas en una prosa compacta, despojada y diabólicamente precisa. Agreguemos a esta lista de contrastes que, como personajes públicos, el uno adopta hasta el final la pose del poeta maldito que cultiva el escándalo y cuyas declaraciones suelen ser altisonantes, provocadoras e hirientes; mientras que el otro se guarda de intervenir en los medios y, durante muchos años, cultiva más bien el silencio y la invisibilidad, para escapar de la difusión de sus opiniones y su persona.

Hay que rendirse a la evidencia: a primera vista, los dos parecen, en efecto, demasiado diferentes como para que un paralelismo entre ambos pueda re-

vestir algún interés. Y, sin embargo, es sabido que no solo se conocieron sino que mantuvieron durante varios años una peculiar relación en la que se confundieron la amistad, la admiración mutua y también –y esto es lo que importa aquí– el intento por esbozar una imagen distinta del escritor latinoamericano en los nuevos escenarios internacionales surgidos con la globalización. No sé cuánta voluntad o empeño hayan puesto realmente en ello, ni cuánto resulte del cambio de época, de escala y de paradigma cultural en que los dos participan en los años noventa. Pero lo cierto es que nada los aproxima tanto como la manera en que el uno y el otro construyen una cierta figura del escritor que los representa y que representa a buena parte de su generación. El propio Bolaño nos invita a descubrir especularmente esa figura en dos cortas semblanzas que nos dejó de su amigo, como para confirmar aquella idea de Ricardo Piglia (2001: 13) según la cual la crítica es siempre una forma moderna y reflexiva de la autobiografía.

La primera va infusa en la nota “El estilete de Rodrigo Rey Rosa”, que es, en realidad, una reseña o una suerte de comentario del libro de cuentos del guatemalteco *Ningún lugar sagrado* (1998). Allí no solo celebra la elegancia, la precisión y la sabiduría de una prosa capaz de proyectar siempre una sombra inquietante detrás las palabras y los hechos que describe –“leerlo es aprender a escribir”, sostiene Bolaño (2004: 141)–. Además, traza de seguido un retrato del autor que no tiene nada de trivial ni de desinteresado:

Hasta hace poco vivía en Guatemala y no tenía casa propia: un día se alojaba con su madre, otro día con su hermana, el resto del tiempo en casa de amigos. Una noche hablamos por teléfono durante casi dos horas: acababa de llegar de Mali. Ahora está en la India, escribiendo un libro que no sabe si terminará o no. Me gusta imaginarlo así: sin domicilio fijo, sin miedo, huésped de hoteles de paso, en estaciones de autobuses del trópico o en aeropuertos caóticos, con su ordenador portátil o con una libreta de tapas azules... (Bolaño 2004: 141)

La segunda semblanza, “Rodrigo Rey Rosa en Mali, creo”, la escribe unos dos o tres años más tarde, cuando Rey Rosa publica en España su novela *Piedras encantadas* (2002). Se trata, en más de un sentido, de una continuación o una amplificación del texto anterior, como ocurre a menudo con la producción intertextual de Bolaño. Así, después de saludar al guatemalteco como al escritor más riguroso y transparente de su generación, el que mejor teje sus historias y más las ilumina, vuelve a aquella conversación telefónica sobre el viaje a Mali y nos narra en tres cortos párrafos lo que entonces su amigo le contó. Resumen: el vuelo hasta una capital africana y luego los varios días en autobús hasta un pueblo del interior donde de pronto se acaba la carretera y se abre una pista hacia el desierto. A continuación, el camino hasta un río y la lenta navegación aguas arriba hasta una minúscula aldea donde le espera una casa de ladrillos de una sola habitación y donde uno de los escasos muebles es un arcón que contiene varios libros.

Durante algunos días permanece en la aldea, que apenas si tiene las suficientes cabañas como para merecer ese nombre. Compra comida a los lugareños, bebe té a orillas del río, da largos paseos hasta el borde del desierto. Un día termina

de leer el libro que ha cogido del ya legendario arcón y entonces lo devuelve a su lugar, cierra la casa y se marcha. Cualquier otro hubiera emprendido de inmediato el camino de regreso. Rey Rosa, sin embargo, sale de la aldea, como se suele decir, por la parte de atrás, no por la parte del río, y se dirige a unas montañas. He olvidado el nombre de estas. Sólo sé que al atardecer adquieren un tono azulado que pasa, paulatinamente, del azul pastel al azul metálico. La oscuridad, por descontado, lo sorprende caminando por el desierto y aquella noche duerme entre alimañas.

Al día siguiente reemprende el camino. Y así hasta llegar a las montañas, que encierran pequeños valles estériles, en donde el mar de arena va desgastando las rocas. Aún pasa allí una noche más. Luego regresa a la aldea, al río, al pueblo, al autobús, a la capital y al avión que lo lleva hasta París, en donde por entonces vivía. (Bolaño 2004: 200)

La historia concluye en el presente de la llamada, con un cambio de frases entre los dos amigos que pone fin a la conversación: Bolaño le confiesa a Rey Rosa que un viaje así lo habría matado y este le contesta, impasible, que, en realidad, no era para tanto. Pero lo esencial, como siempre, está en otra parte: en otro texto de Bolaño contemporáneo del anterior y donde se narra un episodio en la vida de su personaje y álter ego Arturo Belano. Me refiero al cuento intitulado "Fotos", que corre en el volumen *Putas asesinas* (2002). En él nos encontramos con una escena que parece sacada de la llamada telefónica de Rey Rosa o que, en cualquier caso, presenta evidentes afinidades con esa anécdota no solo por su ubicación en una aislada y diminuta aldea africana junto al desierto, sino por la soledad que rodea a un personaje cuya única compañía, en tan lejano pago, es curiosamente un libro de poesía francófona que no se sabe de dónde salió ni cómo llegó hasta allí (Bolaño 2002: 197-205). Para algunos críticos, "Fotos" sería como un capítulo suplementario de *Los detectives salvajes* (1998) donde se narraría la muerte de Belano en Liberia, omitida en la novela (Manzi 2002: 159). Lo cierto es que, bien vistos, los vínculos con la semblanza de Rey Rosa no parecen menos significativos aunque es difícil saber cómo relacionar ambos textos, si es la biografía de Rey Rosa la que se recicla en el cuento de Belano o el cuento de Belano el que se nutre del relato de Rey Rosa.

Sea cual fuere el orden (habría que revisar los manuscritos para saberlo y acaso tampoco en ellos encontremos la respuesta), lo innegable es que la intertextualidad instaura aquí un juego de espejos entre el amigo de carne y hueso y el personaje de papel y pluma, o, mejor, entre los dos amigos de carne y hueso y el personaje de papel y pluma, pues, como es bien sabido –hay que insistir en ello–, Arturo Belano es el álter ego del propio Roberto Bolaño. Por su intermedio, los dos escritores acaban así confundándose, más allá de los textos, en una sola imagen. Digamos, para abreviar, que el chileno nos representa a Rey Rosa como a un Arturo Belano y se representa a sí mismo como Arturo Belano, formulando de esta suerte una ecuación de la que resulta la figura del escritor que los reúne a los tres y que, a todas luces, no es otra que la figura del nómada.

Es mucho lo que se ha escrito ya sobre la vida vagabunda y azarosa de Bolaño, hasta el punto que ha llegado a atribuirse parte de su éxito en los Estados

Unidos a esa fama de *rolling stone* que lo acompañaba y que habría permitido asociarlo, en el horizonte norteamericano, con Kerouac y con la *Beat Generation* (Castellanos Moya 2009). También, aunque en menor grado, la crítica ha insistido en el perfil viajero de Rey Rosa y, como nos lo muestra el propio Bolaño, ha destacado su espíritu aventurero (Gray 2007). No ha faltado, pues, quien haya escrito sobre el nomadismo del uno y el otro ni quien haya analizado el influjo de dicha movilidad en sus escritos, en sus públicos y en el modo de difusión de sus obras. Sin embargo, lo que me interesa, en estas páginas, es tratar de contextualizarlo específicamente dentro de las estrategias de una generación latinoamericana emergente que hallará, en la figura del nómada, un modo de desmarcarse de sus predecesores y del tipo de escritor que sus mayores encarnaron. Celina Manzoni ha escrito con razón que, en las dos últimas décadas, “la itinerancia genera nuevas modalidades de escritura” (2009: 13). Cabría añadir que también genera nuevos iconos del escritor global.

En efecto, aunque suele confundirse con la del exiliado y/o la del cosmopolita, la figura del escritor nómada en Rey Rosa y Bolaño, tiene, a mi modo de ver, un significado muy diferente y se construye en una relación de oposición a la del gran intelectual cosmopolita moderno del *boom* (Guerrero 2013). Para cernir la especificidad de esta nueva figura que aparece en los noventa, no basta apelar tan solo a la lectura de Deleuze y Guattari, quienes, como es sabido, ponen a circular un vasto discurso sobre el nomadismo dentro del pensamiento posmoderno en tanto *máquina de guerra* excéntrica y contestataria que se opone al control institucional (Deleuze y Guattari 1980: 271). Además, me parece importante echar mano, en una perspectiva algo distinta, de la noción más contemporánea de “nomadismo crítico” propuesta por James Meyer como la antítesis del “nomadismo lírico” de la cultura romántica y moderna (Meyer 1997: 205). Y avanzo esto porque la figura del nómada en Bolaño y en Rey Rosa se despliega sobre el horizonte contemporáneo como una forma de internacionalización literaria que no se corresponde ya, insisto, ni con la tradición del exilio ni con la del cosmopolitismo latinoamericanos, propiamente dichos. Al contrario, el chileno y el guatemalteco se mueven en un nuevo contexto donde el nomadismo implica una revisión crítica de estas tradiciones tanto internamente, desde un punto de vista postnacional, como externamente, desde un punto de vista postcolonial, ambos a la luz de los cambios introducidos por la globalización. Advierto de inmediato qué entiendo aquí por “postnacional”: no una más que improbable desaparición del sistema del Estado-nación en el mundo contemporáneo, sino una instancia en la crítica del legado del Estado-nación que se manifiesta en América Latina y en otros lugares del planeta como factor y producto de los procesos globalizadores. Y señalo asimismo que entiendo aquí por “postcolonial”, siguiendo a Said y a Bhabha, no simplemente una situación histórica, sino una postura crítica frente a los legados del colonialismo y frente a los patrones ideológicos y cognitivos que Occidente le ha impuesto al planeta desde hace varios siglos (Bhabha 1994).

Desde la primera de esta dos perspectivas, Bolaño y Rey Rosa, como ya ha sido sugerido abundantemente, signan con sus obras, en los años noventa, el cierre de la agenda política de los setenta y acusan el quiebre de la utopía

moderna que había erigido al escritor y el poeta comprometidos en ese personaje ideal en el que se reconciliaban, por fin, existencia y creación, literatura y acción. Aunque el caso del chileno se preste a discusión, no puede decirse que ninguno de nuestros dos autores reproduzca este icono ni que sean realmente unos "exilados" o que su estampa vagabunda autorice que se los califique de tales, pues el nomadismo es, para ellos, antes que nada, una forma de vida y no un estado transitorio. Aún más, es una elección asumida que no se traduce ni en una poética de la nostalgia ni en un programa político de vuelta a la patria, ni en una militancia internacionalista ni en una literatura abocada a repensar un país, su historia o su destino, como la del *boom*. Por el contrario, los dos se nutren de una suerte de feroz melancolía o de aguerrido desencanto en sus relaciones con Chile y Guatemala, y, a diferencia de lo que ocurrió con muchas personalidades del *boom* o del exilio latinoamericano, mal puede imaginárselos como representantes o portavoces de sus países o sus culturas. La razón de ello no solo se esconde en su individualismo sino en el hecho de que, en ambos, la figura del nómada encarna, a partir de los años noventa, la crisis de la temática nacional como el gran asunto central de la narrativa latinoamericana moderna.

Hijos de su tiempo, Bolaño y Rey Rosa dan cuenta de este cambio de paradigma que pone fin a una larga tradición cuyo origen se confunde con el nacimiento de nuestras repúblicas, pero que no se detiene realmente hasta la última década del siglo pasado. La coincidencia, a principios de los noventa, del estudio ya clásico de Doris Sommer, *Foundational Fictions, the National Romances of Latin America* (1991), y del libro de cuentos del entonces muy joven escritor porteño Rodrigo Fresán, *Historia Argentina* (1991), pueden considerarse como un símbolo del gran viraje que se anuncia. Ambos autores circunscriben, en el umbral de esa década, el momento clave que, por un lado, pone al desnudo la continuidad de la cuestión nacional como una imperiosa formación discursiva y, por otro, plantea la exigencia de escapar de ella y de ganar una nueva parcela de autonomía para la escritura literaria. A la pregunta de Sommer –¿acaso la literatura latinoamericana ha hablado jamás de otra cosa que no sea la nación?– corresponde así la respuesta de Fresán, quien, en su libro, se sirve de los tópicos del discurso nacional, para armar un carnaval irreverente y subversivo que abre una puerta de salida y apunta hacia la posibilidad de imaginar "el lado de afuera", como reza el título de uno de los cuentos, es decir, un espacio literario alternativo a ese en donde cohabitan desde siempre literatura y nación (Fresán 2009: 135).

Bolaño y Rey Rosa empiezan a publicar, como el propio Fresán, en un momento en que la interiorización de esta agenda marca un lindero entre las generaciones y su nomadismo, más allá o más acá de lo que signifique como experiencia individual, responde al proceso de construcción de una imagen de escritor que se inscribe en dicha agenda. De ahí que no sea posible entenderlo si no se lo articula a la vez con varias características que ambos comparten y que son asimismo rasgos de otros de sus compañeros de generación, a saber: la denuncia del nacionalismo literario, el esbozo de una literatura transnacional y la construcción de identidades alternativas y globales. Evidentemente, no es fácil distinguir un aspecto del otro porque los tres se funden y se confunden dentro

de un mismo proceso. Pero lo que cuenta es que todos contribuyen a trazar una frontera entre un ayer y un hoy por lo que toca a la internacionalización de las últimas generaciones antes y después de la globalización.

Así, la crítica de los vínculos entre nación y literatura ya no adopta en los dos autores la forma tradicional de una queja sobre el provincianismo o sobre el regionalismo que limitaría la vocación "universal" (valgan las comillas) de nuestra producción literaria, tal y como la encontramos, por ejemplo, en Darío, en Borges o aún en los escritores del *boom*. Rey Rosa y Bolaño van mucho más lejos, pues su crítica incide en el vínculo político que ha unido desde siempre literatura y nación, y ha hecho de los escritores, a veces para bien y sobre todo para mal, cómplices del proyecto moderno de construcción de una cultura nacional. Así, el Carlos Wieder de *Estrella distante* (1996), poeta de vanguardia, torturador y asesino, al igual que el crítico literario de *Nocturno de Chile* (2000), son dos de los puntos extremos que alcanza en Bolaño una crítica que asocia el ejercicio de la literatura al poder y a la exaltación de los valores nacionales, una crítica que pone en escena la represión contra los diferentes en unas sociedades de suyo diversas y plurales. Subrayemos que tal postura es perfectamente cónsona con sus opiniones mordaces sobre la literatura chilena, argentina y, en general, latinoamericana, así como también con el tenor bastante conflictivo de su relación con Chile.

Por su parte, Rey Rosa, en un registro distinto al de Bolaño, describe en su primera novela, *Cárcel de árboles* (1992), un secreto campo de concentración en la selva centroamericana, donde conviven un grupo de prisioneros políticos a los que se les practicado una lobotomía y una bandada de loros a los que se ha domesticado para que aprendan a repetir interminablemente un soneto de Rubén Darío. La metáfora no podía ser más transparente ni más atroz y sería errado no vincularla no solo con la implacable pintura de Guatemala que recorre su obra sino con el cuestionamiento del papel de los escritores nacionales en la espiral de violencia que sacude desde hace varias décadas el país y casi toda Centroamérica. "Guatemala, la pequeña república donde la pena de muerte no fue abolida nunca, donde el linchamiento ha sido la única manifestación perdurable de organización social", escribe en *Piedras encantadas* (Rey Rosa 2002: 9). Años más tarde, en *El material humano* (2009) no se priva de hablarnos del gran padre de las letras guatemaltecas y premio Nobel, Miguel Ángel Asturias, en estos términos:

Encuentro por azar las fotocopias del artículo de Marta Elena Casaús donde habla de Fernando Juárez Muñoz, el contemporáneo de Miguel Ángel Asturias que, por influjo de la teosofía y autores como Mme Blavatski, Annie Besant y Jiddu Krishnamurti, sostenía que los indígenas mayas no pertenecían a una raza inferior y predicaba, ya en 1922, que *para la formación de una verdadera nación positiva sería indispensable que los indígenas se incorporaran plenamente a la ciudadanía con iguales derechos y deberes que cualquier guatemalteco, que se les tomara en cuenta en su condición de elementos de riqueza...* Desde luego, Miguel Ángel & Co. no estaban de acuerdo. En aquel tiempo el futuro Premio Nobel escribía: *En rigor de verdad, el indio psíquicamente reúne signos induda-*

bles de degeneración; es fanático, toxicómano y cruel. O: Hágase con el indio lo que con otras especies animales, como el ganado vacuno, cuando presentan síntomas de degeneración. (Rey Rosa 2009: 114)

No creo que haga falta pie de grabado. Baste recordar que cuando Rey Rosa se hace acreedor en Guatemala al Premio Nacional Miguel Ángel Asturias en 2004, provoca una sonada polémica al donar el dinero para que se cree un premio nacional para las literaturas en lenguas indígenas del país (Arroyave 2006).

Si el nomadismo del uno y el otro, como se ve, supone una crítica del vínculo moderno entre literatura y nación, la manera de salir de dicha relación no puede ser replanteando otra vez la pregunta por la viabilidad de la nación misma, como lo hicieron los escritores del *boom*, sino abriéndose hacia una poética transnacional del extrañamiento y el desarraigo que marche al unísono con su ética de la aventura. Destaquemos que no es otra la estrategia que Benno Von Archimboldi sigue en *2666*, para escapar de la tradición de una cultura como la alemana, donde el problema de las relaciones entre literatura y nación tiene matices aún más intensos y radicales que en Latinoamérica. Bolaño y Rey Rosa son como sus discípulos, pues pareciera que ambos van tras su huella al marcharse de sus países de origen y asociar su extranjería al arte de cultivar un imaginario del extremo, la frontera y el confín que trasgrede los límites anteriores y amplía las geografías de la novela latinoamericana. Como lo ha señalado ya Valeria de los Ríos, el mapa cognitivo de Bolaño no es el del Macondo de García Márquez, con su exotismo y sus linderos bien definidos, sino la aldea global que todos habitamos hoy y su continuo trasiego de gentes, mensajes e identidades. De los Ríos añade de seguido:

Arturo Belano, como el doble literario de Bolaño, se mueve indistintamente por Sonora, Santiago, África o un pueblo costero español. La lectura de la obra de Bolaño como mapa cognitivo ayuda a visualizar el universo complejo de historias, personajes y territorios creados por este autor y otorga, además, una dimensión política a la misma, inscribiendo y desestabilizando los ejes Norte-Sur, centro-periferia, civilización y barbarie, con una violencia inusitada. (De los Ríos 2008: 240)

Otro tanto podría decirse del Rey Rosa de los cuentos de *Ningún lugar sagrado*, o de las novelas *La orilla africana* (1999) y el *El tren a Travancore* (2001). Porque el uno y el otro intervienen, por un lado, en el contexto de los centros hegemónicos occidentales reescribiendo libremente episodios de su barbarie histórica, como el nazismo o el colonialismo, mientras, por otro lado, desplazan las fronteras de los imaginarios latinoamericanos hacia zonas de contacto inéditas dentro de una lógica intercultural periférica o Sur-Sur. Por ambas vías, lo que buscan, en tanto y en cuanto escritores nómadas, es, efectivamente, desestabilizar el orden heredado de la política colonial moderna y desplazar la alteridad de la literatura latinoamericana dentro de esa topología. Huelga subrayar que nada los separa tanto de la figura del escritor cosmopolita ni de la tradición de nuestro

cosmopolitismo ilustrado, desde el modernismo hasta el *boom*, como esta crítica de las herencias coloniales que no puede concebirse sin el cuestionamiento del humanismo ni de la centralidad de Occidente como patrón histórico del universalismo. De ahí que ni en el fondo ni en la forma pueda asociarse el nomadismo de Bolaño y de Rey Rosa a la vieja reivindicación latinoamericana de ocupar un sillón en la República Mundial de las Letras. Si a algo habría que asociarlo más bien es a las rápidas transformaciones del planeta a las que estamos asistiendo desde la caída del muro de Berlín y al rediseño de una cartografía global donde ya no es tan fácil saber quién es el bárbaro, quién el excéntrico o quién el *otro*.

En este sentido, me parece no solo legítimo sino necesario interpretar la figura del nómada en Bolaño y en Rey Rosa como un fenómeno singular y distinto en el proceso de internacionalización de la literatura latinoamericana. Porque internacionalizarse ya no significa únicamente darse a conocer más allá de la nación sirviéndose a la vez de la identidad nacional como único pasaporte y preservando el orden geopolítico heredado del colonialismo como garante del éxito o el fracaso de dicha operación. Internacionalizarse significa, para estos nuevos nómadas globales, gestionar críticamente sus identidades híbridas desde una perspectiva postnacional –“muchas pueden ser las patrias de un escritor”, dijo Bolaño (2004: 36) en el discurso de Caracas– y, al mismo tiempo, dibujar, con sus desplazamientos, mapas distintos del mundo contemporáneo que ya no obedecen a las lógicas tradicionales que regían las relaciones Norte-Sur, Centros-Periferias u Oriente-Occidente. Es más, al redefinir sus identidades a través de la construcción de una figura distinta del escritor, ambos abren sus culturas a la posibilidad de redefinirse de un modo inédito y las hacen participar en una problemática global, pero desde unos contextos históricos claramente locales y con un acento muy personal. Por eso no resulta difícil ver en sus trayectorias y en sus obras una repetida puesta en escena de las tensiones entre lo global y lo local que definen nuestra subjetividad contemporánea y que, a mi modo de ver, caracteriza su nomadismo como un “nomadismo crítico”. Los dos lo encarnan además en la medida en que, con su actitud y sus ficciones, nos invitan a reflexionar en torno al presente y al pasado de las condiciones mismas de movilidad y circulación entre los espacios nacionales, internacionales y globales no solo en una dimensión literaria o artística sino también política y ética, como un asunto donde las representaciones no aparecen desligadas de sus efectos. No es otro el ejemplo que nos proporcionan muchos de los personajes y de las historias de novelas como *2666* o *La orilla africana*. Citemos al chileno Amalfitano, al alemán Benno Von Archimboldi o al marroquí Hamza cuyos destinos nos hablan en distintas lenguas de la movilidad de los migrantes en un mundo que se les ha vuelto a todos extranjero y donde todos acaban preguntándose, como el propio Bolaño, “pero, ¿dónde estaba nuestra casa?” (2000: 105). Y es que, en última instancia, el nomadismo crítico de nuestros dos autores acaba apuntando hacia la necesidad cada vez más afanosa de repensar la comunidad y la convivencia en un tiempo en que los viejos modelos parecen cada vez menos capaces de responder a las demandas actuales y en que la aparición de un nuevo sistema global aún sigue siendo una utopía. No es otra, en mi sentir, la tierra de

nadie que recorren y circunscriben con sus movimientos, como si la expresión del desencanto se nutriera en ambos del fondo secreto de una esperanza o, cuando menos, de una cierta expectativa ante lo porvenir.

OBRAS CITADAS

- Arroyave, Nancy (2006): "Rey Rosa: Mientras las lenguas estén vivas, puede haber algo que gozar de ellas". En: *Prensalibre.com*, 27 de enero. Disponible en <http://www.prensalibre.com/cultura/Rey-Rosa-lenguas-puede-gozar_0_133188038.html>. Última visita: 12.06.2013.
- Bhabha, H.K., (1994): *The Location of Culture*. Nueva York / Londres, Routledge.
- Bolaño, Roberto (2000): *Tres*. Barcelona, El Acantilado.
- (2002): *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama.
- (2004): *Entre Paréntesis*. Barcelona, Anagrama.
- Castellanos Moya, Horacio (2009): "Sobre el mito Bolaño". En: *Lanacion.com*, 19 de septiembre. Disponible en <<http://www.lanacion.com.ar/1176451-sobre-el-mito-bolano>>. Última visita: 12.06.2013.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Felix (1980): *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. París, Minuit
- De los Ríos (2008): "Mapas y fotografías de Roberto Bolaño". En: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Favaron Patriau (eds.): *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 237-258.
- Fresán, Rodrigo (2009): *Historia Argentina* [1991]. Barcelona, Anagrama.
- Gray, Jeffrey (2007): "Placing the Placeless: A Conversation with Rodrigo Rey Rosa". En: *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 4, n.º 2, pp. 160-186. Disponible en <http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/winter_07/Gray.pdf>. Última visita: 12.06.2013.
- Guerrero, Gustavo (2013): "Boom y cosmopolitismo". Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 1-10. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/boom-y-cosmopolitismo>>. Última visita: 12.06.2013.
- Manzi, Joaquín (2002): "El secreto de la vida (no está en los libros)". En: Celina Manzoni (ed.): *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 153-165.
- Manzoni, Celina (2009): *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial.
- Meyer, James (1997): "Nomads" En: *Parkett*, n.º 49, pp. 205-209.
- Piglia, Ricardo (2001): *Crítica y ficción* [1986]. Barcelona, Anagrama.
- Rey Rosa, Rodrigo (2002): *Piedras encantadas*. Barcelona, Seix Barral.
- (2009): *El material humano*. Barcelona, Anagrama.

GLOBALIZACIÓN Y TECNOLOGÍA O EL (OTRO) FIN DE LA NOSTALGIA: REALISMO Y ARQUEOLOGÍA COMO METÁFORAS EN LA ÚLTIMA FICCIÓN LATINOAMERICANA¹

JESÚS MONTOYA JUÁREZ
Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN

Las ficciones latinoamericanas de los últimos veinte años arrostran con una frecuencia e intensidad inéditas la explicitación de una experiencia de des-territorialización que Néstor García Canclini (1995) calificaba como dominante en tiempos de globalización, descrita en los términos de pérdida de una relación natural o naturalizada con los territorios. Uno de sus efectos es lo que Aníbal González ha descrito como la desaparición de una nostalgia de lo nacional en la narrativa de la última (penúltima, quizás) generación de narradores latinoamericanos, particularmente de aquellos que han cobrado una visibilidad internacional (*McOndo* y *Crack*, fundamentalmente). La tesis de González parte del análisis comparado entre la conciencia nacionalista en la literatura norteamericana, que, citando a Svetlana Boyn, refiere como no nostálgica, y latinoamericana, que por el contrario se ha caracterizado por la explicitación de lo que González llama "nostalgia reflexiva". Este tipo de nostalgia, sugiere González siguiendo a Boyn, "dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity" (Boyn en González 2012: 85) y se manifestaría en la narrativa del *boom* e inclusive en parte del *posboom*. González

¹ El presente texto se enmarca dentro del proyecto "Global-tec: globalización y tecnología en la narrativa latinoamericana desde 1990", con referencia FFI 37373, financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

encuentra que la última producción latinoamericana se halla marcada por un “adiós a la nostalgia”, que se traduce en la exploración de fórmulas de resistencia a establecer un vínculo entre el pasado personal y la comunidad nacional. Unidos a ese voluntarismo contrario a la nostalgia se dan las dos soluciones que predominan en la narrativa del siglo XXI en lo que respecta a representación del espacio: bien la exploración de los escenarios urbanos de una Latinoamérica globalizada, bien la desaparición de América Latina de los escenarios en que las novelas transcurren.

Pero hay otra nostalgia que creo viene desapareciendo como consecuencia de los procesos globalizadores, aunque solo desde los noventa esa desaparición se vuelve una marca reiterada en un número mayoritario de propuestas narrativas. Me refiero a la nostalgia de lo real o de una realidad construida según mediaciones básicamente vinculadas con la escritura, que venía aceptándose como inmediata, a pesar de las salvedades que ya hacía McLuhan acerca de la construcción de pseudo-acontecimientos a partir de los medios que cada época naturaliza como extensiones sensoriales. Lo que desaparece en la literatura de los últimos años es una nostalgia de una cierta inmediatez de la experiencia, que corre en paralelo del reconocimiento de la obsolescencia de, digámoslo junto con Kittler, las redes discursivas previas o ajenas al *sensorium* mediático que instaló la posmodernidad. Así, la literatura de los últimos veinte años condensa la mayor serie de propuestas narrativas, al menos desde los tiempos de la vanguardia, en que la presencia de la tecnología resulta un eje fundamental. Asistimos entonces a un crecimiento exponencial del corpus que podría agruparse en torno a lo que se ha denominado “literatura de los medios” (Ludmer 1999), “literatura de la conciencia mediática” (Paz Soldán y Castillo 2001), “literatura textovisual” (Mora 2012) o “tecnoescritura” (Brown 2007). El diálogo entre estas dos pérdidas de nostalgia me parece que puede dar un panorama bastante rico de cómo se articula la literatura culturalmente más relevante de nuestro tiempo.

Naturalizado hace décadas el lenguaje del cine por parte de la literatura, la narrativa de los últimos veinte años reproduce el gesto de incorporar como códigos del propio discurso las gramáticas provenientes de los otros semióticos de la literatura, hoy la televisión, la fotografía digital, la serie de interfaces culturales o el hipermedia. Me interesa subrayar cómo, de acuerdo con Bolter y Grusin, en todo proceso de remediación, vale decir, la incorporación de un medio en otro medio, se produce una tensión en la medida en que los medios hibridados mantienen de algún modo las marcas de su otredad. W. J. T. Mitchell lo señala a propósito de la *écfrasis*, una imagen que se integra en un texto suele mantener referencias al marco, al límite que la contiene, o acompañarse de una distorsión en el plano de lo verosímil, que subrayan lingüísticamente su carácter de extraño en el discurso, generando una tensión entre los polos de la utopía y el terror: la esperanza, por un lado, de que cooptando la gramática de ese otro semiótico la palabra se aproxime a una realidad inaccesible a la simbolización y, por otro lado, el miedo a que la imagen se imponga sobre la palabra volviendo el discurso una tecnología obsoleta para lidiar con la realidad. Los textos literarios seducidos por la tecnología mediática hasta los años ochenta resuelven en su mayor parte

la tensión que generan esos procesos de "remediación" (Bolter y Grussin), en mi opinión, postulándose en último término como el archivo o la denuncia de la pérdida de realidad o autenticidad objeto de una nostalgia.

Uno de los textos augurales o anticipadores de la transcripción del *sensorium* simulacional hoy vigente lo constituye el relato de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel*. El narrador protagonista tematiza la propia literatura como una tecnología archivística que reconoce en competencia con una nueva fotografía capaz de grabar la totalidad del espectro sensorial, reproduciendo con fidelidad el mundo, aunque al hacerlo, según una lógica reiterada en la literatura moderna, es la vida el precio a pagar. Bioy Casares anticipaba una derrota de la escritura frente al simulacro. La nostalgia de la experiencia bajo redes discursivas menos agresivas se acompañaba en la narración de la agonía final del protagonista de una función más preeminente del intelectual en el espacio público latinoamericano. Son los tiempos del periódico *El Cojo Ilustrado* y el fervor patriótico, referidos en el discurso del protagonista sobre Venezuela, unos tiempos lejanos a los que el narrador náufrago también parece asistir en el fondo como un espectador que se refiere a sí mismo como "un chico atónito, respetuoso" (Bioy Casares 2007: 185). Su delirio invoca un motivo nostálgico en que se cruzan el mito de una inmediatez de aprehensión/participación de la realidad y el recuerdo de la nación, en un momento en el que es demasiado tarde para catalizar reacción alguna. La novela narra la obsolescencia de un "modo de información" (Poster 1990) fundado en la letra impresa, un tipo de mediación más conciliable con la experiencia humana, bajo la hegemonía de la tecnología de la reproducción audiovisual que prefigura el "modo de información electrónico" (Poster 1990) de nuestro presente como utopía negativa.

Ni apocalípticos ni integrados, un cada vez mayor número de autores se muestra seducido de distinta manera por los diversos debates acuciantes vinculados a las tecnologías del simulacro y los medios que se desarrollan en la segunda mitad del siglo xx². Sin embargo, a pesar de la seducción, que es ciertamente más intensa en muchas estéticas vinculadas al *camp*³, esa nostalgia de lo real reaparece, inclusive en los casos en que se asume la imposibilidad posmoderna

² Que, básicamente, son tres: la distancia/seducción entre la literatura y el kitsch o la cultura de masas, las relaciones entre imagen y escritura, y, por último, la seducción respecto de la tecnología como motivo temático o como medio formal para la narrativa (mutación del soporte, posibilidades de estructuración del texto, cibertextualidad, etc.).

³ En los textos donde resulta dominante lo que denomino "realismo del simulacro" con frecuencia hallamos, junto con la descripción de una realidad desde parámetros *massmediáticos*, una veta metafictiva vinculada a proyectos de transvaloración artística que pueden relacionarse con estrategias que la literatura *camp* había ensayado antes. No solo pienso en las novelas de Puig, sino en textos como *El baile de las locas*, de Copi o *Cine continuado*, de Alicia Borinsky. No obstante, en el caso de estos autores el proyecto de transvalorización se vincula a la subversión de categorías de adscripción a un rol de género, a menudo, en tanto la exposición de un universo literario rayando en delirio tenía que ver con la arbitrariedad de la elección sexual. Estos gustos del mal gusto ahora se ponen cada vez más en relación en un buen número de proyectos narrativos con la reflexión sobre el realismo (de ahí la proliferación de etiquetas como "realismo delirante", "realismo agujereado" o "realismo atolondrado", que reivindicarían autores como Laiseca, Gamarro, Cucurto o Rosetti). Sobre la cuestión del realismo vale la pena leer a Noemí (2004), Horne (2005), Contreras (2005) o Prieto (2009).

de una inmediatez o de una autenticidad previa al simulacro⁴. El conflicto que explicita el texto de Bioy Casares no desaparece, sino que tensiona la mayor parte de la literatura de los medios de la segunda mitad del siglo xx, donde los medios de masa aparecían tematizados como agentes desrealizadores de la experiencia, obstáculos para la aprehensión de una realidad que ocultaban o ayudaban a borrar, o configuradores de una ecología sustitutoria de la realidad cartesiana. En los últimos años creo que en la literatura se ha vuelto moneda común el estallido de esa nostalgia. Así voy a tratar de señalarlo a partir del corpus que propongo en este artículo.

1. DOS METÁFORAS PARA ORGANIZAR UN ESTUDIO DE LA RECIENTE LITERATURA DE LOS MEDIOS

Con el propósito de ordenar ese corpus se me ocurren dos metáforas que podrían dar cuenta, antes que de corrientes, de los modos de relación de los textos literarios con el espectro de la videocultura y la tecnología mediática del presente, formas que podríamos pensar contrarias a la nostalgia de integrar productivamente el simulacro y sus tecnologías en la literatura: realismo y arqueología. Ambas metáforas no aparecen separadamente, antes al contrario, suelen aparecer vinculadas aunque, según los textos sean seducidos por una u otra metáfora de manera predominante, encontraríamos desplegado en las ficciones el haz o el envés del simulacro.

Si acordamos junto a Darío Villanueva que lo realista en tanto modo narrativo ha de medirse en los términos de lo aceptable como realismo en el proceso de su recepción histórica, el oxímoron que planteo apunta a un contexto de recepción de la literatura en que se materializa el simulacro como un espacio virtual donde parte de la subjetividad de los seres humanos puede desarrollarse. En efecto, el proceso de transformación del *sensorium* perceptivo que teorizan McLuhan o Debord, punto de instalación definitiva del simulacro, alcanza para muchos críticos un nivel de complejidad nuevo en los noventa con el desarrollo en la mayoría de capitales de Latinoamérica de la televisión por cable, Internet y la realidad virtual (Martín-Barbero 2004). Pero no bastaría con el reconocimiento de la transcripción de ese *sensorium* plenamente instalado en la novela para calificar como realismo del simulacro la operación textual con los medios que hoy llevan a cabo muchos narradores: la expresión cobra su pleno sentido para referir el modo en que asumen el *sensorium* simulacional contemporáneo como condición de posibilidad para el arte / la literatura, invirtiéndose la domi-

⁴ La relación entre medios de masa y literatura que el posmodernismo crítico ha explorado ha tenido más que ver con un problema de distancia, la disolución del abismo huyseaniano entre la cultura de masas y la literatura, que con un modo diferente de resolver el conflicto entre escritura e imagen, o entre escritura y tecnología. Sobre esta última cuestión no deja de ser imprescindible la referencia a Johnston (1998), que habla de literatura de la multiplicidad de información y literatura del ensamblaje mediático para referir el salto en el tratamiento de la tecnología a cargo de la narrativa posmoderna anglosajona. Solo muy recientemente empieza a haber ensayos dedicados a la cuestión en español (Carrera 2001, Quintana 2005, Montoya Juárez 2008, Brown 2010, De los Ríos 2011, Mora 2012).

nante inclusive posmoderna que incidía en tematizar los medios ante todo como agentes desrealizadores. Al contrario, muchos textos actuales subrayarían las posibilidades utópicas que los lenguajes mediáticos contienen para aproximarse, visualizar, presentar fragmentariamente o desarrollar un proyecto narrativo que busca afectar de alguna manera la realidad.

Los realismos del simulacro presuponen la cotidianización de la fragmentación y la aceleración finisecular de determinados modos de percibir. Se caracterizarían por cooptar el lenguaje mediático del presente para operar sobre lo verosímil como parte de un proyecto estético que busca hallar un lenguaje capaz de describir, reducir, acceder a, sintonizar con o integrar mejor una realidad indiferenciable de su simulacro. En esa operatoria, por cierto, los textos abandonarían la nostalgia de una realidad traducida o interpretada según mediaciones ajenas a ese *sensorium*. Por su parte, los textos que se quieren arqueologías del presente son, como toda arqueología, la consigna o la reconstrucción museística de una civilización extinta, las arqueologías ponen el foco, antes que en los procesos simulacionales en sí mismos, en los cadáveres o restos que el simulacro deja atrás o no es capaz de asimilar, vomitándolos como tales cadáveres o modificándolos sustancialmente. Estos proyectos narrativos, que agrupo alrededor de la metáfora de la arqueología, asumen, no obstante, y pese a todo, las reglas del juego desde las que le es dado a la literatura producir sentido en la ecología mediática en que aparecen. Por tanto se trata de textos igualmente seducidos por las posibilidades expresivas de la tecnología o, mejor, que se escriben, digamos, a partir de esas posibilidades.

2. BREVE APUNTE SOBRE NUEVOS REALISMOS

En un ensayo de 2003, Marcelo Cohen indaga en las transformaciones de la ciencia ficción y el relato fantástico desde las formulaciones clásicas de Borges y Bioy Casares hasta el presente. Concluye que la deriva o rescritura del género fantástico reciente se caracterizaría, a partir de una desestabilización de lo verosímil, por producir "narraciones de lo real incierto" que cultivan "estructuras caóticas" definidas por un deliberado "abandono de las virtudes del equilibrio, [...] el acabado, la redondez, los cabos atados, las coincidencias explicadas", obviando la distinción precisa de categorías como "realismo, fantástico, parodia, metaliteratura, sátira, etc., en beneficio de la pertenencia a un mundo-texto ilimitado" (2003: 149). Cohen emplea el oxímoron "realmente fantástico" para referirse a este tipo de narraciones no respetuosas con el rigor y la verosimilitud de los diferentes géneros que hibridan, asumiendo que, a pesar de la utilización del esqueleto fantacientífico, el texto suspende la incredulidad ante los hechos imposibles o incongruentes vertidos en la narración. De acuerdo con Josefina Ludmer (2010), uno de los hechos más significativos de la producción literaria de los 2000 lo constituye la proliferación de una serie de escrituras deliberadamente fallidas o irrespetuosas respecto de las convenciones literarias genéricas⁵,

⁵ Ludmer cita *La villa* (2001) de Aira, *Montserrat* (2006) de Daniel Link, y *Ocio* (2006) de Fabián Casas, entre otras.

no tanto por operar en los límites de los géneros, como por desinflar la solidez del estatuto ficcional, que garantizaría su recepción dentro de un determinado marco genérico. Antes que a una posible representación en términos verosímiles de un referente, o a la explicitación de una alegoría organizada de lo real, estas literaturas apuntarían a la transformación de las condiciones de producción de sentido y de la valorización de la literatura en un contexto que califica como postautónomo⁶. Discutir la pertinencia de esta última etiqueta nos llevaría a un debate que excede las posibilidades de este ensayo y es algo sobre lo que, al menos yo, no tengo una opinión definitiva⁷. Lo que sí me interesa es señalar que estos aportes críticos⁸ coinciden en detectar distorsiones significativas en el campo de la apropiación de la cultura de masas por parte de la literatura vinculadas a una inestabilidad en términos de verosimilitud y representación, signo de estos tiempos.

La lexía “realismo del simulacro” puede ser útil para organizar el corpus de mi investigación. Se apoya en la propia insistencia metafictiva más o menos evidente de muchos de los textos contemporáneos en la noción de realismo, y podría referir el modo de relación que ciertas literaturas actuales establecen con el espectro mediático de la segunda edad de los media, en tanto transcribirían un modo de percibir, subrayando las mediaciones que intervienen en ese proceso, para insistir en las posibilidades utópicas de su cooptación, más allá de que sean pensables dichas literaturas como postautónomas o no. Porque, a fin de cuentas, como ha dicho Hugo Achugar recientemente, “como en el cuento de Monterroso, la literatura”, siempre amenazada por sí misma, “en este siglo XXI sigue estando ahí” (2013: 137).

3. LA TRANSCRIPCIÓN HIPERMEDIAL DE LA TELEVISIÓN

Sergio Bizzio (Villa Ramallo, 1954), director de cine y televisión, que además ha sido guionista de telenovelas, es quizás el autor argentino que toma de

⁶ En palabras de Ludmer: “[estas escrituras] representarían a la literatura en el fin de ciclo de la autonomía literaria, en la época de las empresas transnacionales del libro o de las oficinas del libro en las grandes cadenas de diarios, radio, TV y otros medios [...] [y se fundarían] en dos principios: el primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado [...] que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y la ficción, realidad” (2010: 150-151).

⁷ En mi opinión, en un primer momento puede resultar operativa para reconocer unas literaturas marcadas por un posicionamiento común, irónico, o ambiguo en el campo cultural, que buscan legitimarse, si no al margen (sería ingenuo aceptar esa posibilidad), sí de modo oblicuo respecto de los circuitos tradicionales del campo, separándolas de aquellas que eligen otro posicionamiento supuestamente más literario o tradicional. Pero lo postautónomo –como le ha ocurrido a lo posmoderno– devendría rápidamente en un concepto excesivamente inflacionario, pudiendo ocultar la crítica de las operaciones individualizadas que estas literaturas acometen. Y, por otra parte, la respuesta que dan las literaturas postautónomas o “los espectáculos de realidad” (Laddaga 2007) a la pregunta de “qué literatura se habría de escribir” tiende a sugerir la superación, en términos de una temporalidad moderna, de la literatura por así decir “literaria” o “autónoma”, rompiendo con la coexistencia pacífica de posibilidades posmoderna. No sé en qué medida eso es deseable.

⁸ Y otros también valiosos, como los de Laddaga (2007), Mora (2007, 2012), Fernández Porta (2007) o Prieto (2009).

un modo más complejo al medio televisivo como lenguaje. El título de la novela que cierra el ciclo televisivo de su narrativa es *Realidad* (2009). De esa relación en tensión, precisamente entre el medio escrito y el televisivo, es de lo que nos hablan las novelas del ciclo (*En esa época, Planet y Era el cielo*). La novela principia en una ironía: "Si lo que sigue va a leerse como una novela, entonces conviene decir ya mismo que los terroristas entraron al canal con un lugar común: a sangre y fuego" (2009: 7). Desde el mismo comienzo se nos sugiere que la información que se nos suministra puede vehicularse en un medio que no tiene que ser una "novela". *Realidad* resulta seducida por la televisión como relato total, analogía del modo en que el simulacro satura la totalidad del espacio de la realidad (ahora con minúsculas). Como vengo sugiriendo, el texto de Bizzio explicita una utopía ecfrástica que se cifra en alcanzar a ese otro semiótico de apresar la novela un "radical televisivo" (Montoya Juárez 2008) que se identifica con el absoluto declarado al que parece aspirar: la *realidad*⁹.

El argumento de la novela se resume como sigue: un comando islamista invade un canal de televisión y toma como rehenes a empleados y directivos, sin saber que en ese momento se estaba emitiendo la edición argentina de Gran Hermano. Estos últimos rehenes imprevistos viven una realidad paralela sujeta a la manipulación de los productores. Únicos argentinos ajenos al acto de terrorismo, especímenes arquetipos de una argentinidad configurada por la cultura de masas, los concursantes serán víctimas inconscientes de lo que acontece en el canal. Omar, el líder terrorista, tramará dirigir a Mario Lago, conductor del programa y voz de GH¹⁰, a punta de pistola, manipulando sus diálogos en *off* con los habitantes de la casa. Los islamistas emplearán a los concursantes con fines propagandísticos, buscando mostrar en pantalla la decadencia de Occidente mediante la manipulación de su comportamiento. El resultado es un acontecimiento mediático global que dispara los índices de audiencia del programa. El narrador omnisciente incorpora la reacción general de los espectadores en tiempo real, según un procedimiento que recuerda el montaje de películas como *El show de Truman*, que a su vez cooptaba o "remediaba" el *reality* televisivo.

La novela apunta al apresamiento de la lógica hipermedial de la televisión, explicitando el gesto de proporcionar a los lectores todos los planos del proceso de producción, emisión y consumo de una señal televisiva. *Realidad* se complace en mostrar cómo los distintos planos interaccionan ofreciéndolos a la lectura en simultáneo. En determinados momentos el foco de la narración se fija en los expulsados de la casa o sus familias en sus vidas cotidianas, fuera de la televisión. Pero ocurre también que la realidad de *Realidad* está plagada, dentro y fuera de los platós, de cámaras de televisión. De manera que los personajes transitan por escenarios donde nunca está claro si hay alguien más mirando o no. El modelo

⁹ Decíamos que la tensión entre la escritura y el simulacro es "el tema" del ciclo de novelas de Bizzio, y parte de esa tensión estriba en la perversion del significado de esos términos clave: la realidad es también la traducción del concepto *reality show* (espectáculo de realidad) y una "novela" refiere no solo al género literario sino, como entendían los personajes de *Planet*, a la noción de "telenovela".

¹⁰ Tanto en la novela como en la realidad extraliteraria.

de representación del espacio narrativo es entonces el de una iteración fractal donde ficción y realidad se incluyen mutuamente:

Robin se quitó los auriculares, firmó un par de autógrafos más y salió del *hall*. Caminaba a paso lento, saludando a extraños allá y aquí, al frente de una decena de camarógrafos y productores que lo seguían como moscas. Afuera lo esperaba un BMW de vidrios polarizados. Un productor le abrió la puerta y Robin se arrojó a sí mismo en el asiento trasero como si arrojara a otro, ya muerto. [...] Un camarógrafo, con la cámara siempre encendida, ocupó el asiento del acompañante. (Bizzio 2009: 188)

De acuerdo con Bolter y Grusin, la hipermediación es una lógica de funcionamiento de los medios que actúa como contrapeso de la aspiración inmersiva o de inmediatez, también presente en la tecnología digital:

Si la lógica de la inmediatez nos lleva a borrar o automatizar el acto de la representación, la lógica de la hipermediación reconoce múltiples acciones de representación y las hace todas visibles. Donde la inmediatez sugiere un espacio visual unificado, la hipermediación contemporánea ofrece un espacio heterogéneo en el que la representación no se concibe como una ventana al mundo, sino más bien como un mundo "con ventanas en el mismo", ventanas que se abren a otras representaciones de otros medios. (Bolter & Grusin 2000: 9)

Muchos pasajes efrásticos de la novela ficcionalizan esas ventanas. La novela explicita la fascinación hacia la materialidad de las formas mediáticas. Eso es claro en los casos en los que la acción se describe mediada por la pantalla, con la descripción sucesiva de un acto visual que tiene por objeto una multirrealidad que se da en simultáneo:

Ommar le echó un vistazo a los monitores. En uno de ellos vio a un chico y una chica en una cama, semidesnudos, besándose en blanco y negro; en otro había tres chicos más [...] sentados a una mesa: comían algo que agarraban de una fuente con los dedos y parecían desganados [...] a todo color. Los otros monitores mostraban un jardín con pileta de natación, una ducha, un pasillo, un gimnasio... (Bizzio 2009: 12)

La exposición de la realidad desde parámetros visuales mantiene a lo largo de la novela los marcos que dan cuenta de la retórica del simulacro en las descripciones. Esta retórica visual comienza a funcionar cuando los personajes superan el umbral de "autohumillación" que detona la reacción en los espectadores: "Hasta los agentes de la Mossad hicieron una pausa al mirar el monitor, parpadeando y quebrando la cintura" (Bizzio 2009: 101-102). El experimento novelesco busca abrir esas "ventanas" simultáneamente para mostrar los diferentes niveles de mediación en el consumo espectacular¹¹. Las vidas de todos los personajes,

¹¹ Los concursantes de Gran Hermano fingen un personaje, los redactores trazan las líneas de estos e intervienen en la trama en directo, los terroristas intervienen coaccionando y manipulando a los redactores, la policía y los terroristas establecen una delirante comunicación que pretende

así tengan una consistencia plana, sin la carnadura o la densidad psicológica de la novela tardo-moderna¹², los concursantes, sus familiares, los periodistas, los espectadores, los directivos y los policías, aparecen mediadas e interconectadas. Ya sea por devenir en consumidores de tele-realidad en el salón de sus casas, ya sea al compartir espacios televisados (los programas autobús donde participan), o susceptibles de serlo, por definición, la totalidad de la realidad.

Pero, además, la novela agujerea continuamente la seriedad de la representación del simulacro. La marca de la ironía atraviesa su proyecto, haciendo estallar la fiabilidad de la voz narrativa, generando un efecto de banalización (Becheloni 1990) que rompe definitivamente cualquier identificación posible con sus personajes. El efecto palinódico del discurso del narrador –que en múltiples ocasiones da la sensación de improvisar– interrumpe el cuestionamiento ontológico común en la tematización posmoderna del simulacro¹³ y parece querer ubicarse a medio camino. Adoptando la gramática *trash* del medio televisivo la novela deshilacha su denuncia de la vuelta al simulacro de lo real, donde por otro lado se expresa a las claras la disolución de un proyecto nacional¹⁴. Al término de la novela el protagonista, uno de los concursantes, viaja en el asiento trasero de un BMW junto a su productor e imagina que el copiamiento del canal, el atentado, ha sido una farsa, sintiendo “como si nada fuera real” (Bizzio 2009: 190). Se nos dice, entonces, que el camarógrafo que viaja junto a él había estudiado “un año de teatro durante la Dictadura Militar” (190). Esa es la única y frustrada referencia que el texto hará a la historia nacional. Sin embargo, si *Realidad* cuestiona la posibilidad de la propia idea de representación, no lo hace en última instancia subrayando la negatividad de esa pérdida, aunque esta esté implícita en la derrisión del espacio social que sugiere la crisis de la participación política o de la experiencia comunitaria¹⁵ fuera de la experiencia virtual que proporciona el simulacro televisivo. Si la mimesis realista tradicional aspiraba a la inmediatez, a la borradura de las mediaciones en la aprehensión visual del mundo, lo que puede pensarse como realismo del simulacro aspira a la hipermediación. La aspiración metatextual a la realidad, una realidad que se da en términos de *reality*

influir en los comportamientos ajenos, las cadenas de noticias internacionales dan visiones estereotipadas de lo que acontece, relatándonos en detalle qué es lo que en tiempo real emite cada canal. Los periodistas graban desde el exterior del Canal manipulando la realidad de los acontecimientos que son consumidos por televidentes de todo el globo, siéndonos descritos por el narrador las reacciones ante lo que ven por televisión que tienen lugar en las distintas casas, del otro extremo del interfaz televisivo.

¹² Uno de los rasgos que Vicente Luis Mora (2007) señala para distinguir entre la narrativa tardomoderna, posmoderna y pangeica es, precisamente, el debilitamiento de la hondura psicológica de los personajes.

¹³ Ello proviene de la frecuente hibridación de los motivos posmodernos con características del *cyberpunk* (vease McHale 1987).

¹⁴ La televisión –como fuerza mito-poética extraordinaria– seduce a Bizzio para desarticular el imaginario nacionalista y sus estereotipos centrados en la vigencia imposible de una ciudad letrada que mira a Europa, particularmente en su novela *Planet* (1998).

¹⁵ De un modo que Castany Prado (2007) podría describir, como hace a propósito de Fernando Vallejo, como posnacionalismo de corte nihilista.

(realidad), así parece indicarlo: en la exploración del lenguaje "televisión" se cifra la esperanza de arrostrar en sus propios términos algo de lo que hoy puede llamarse "realidad", aunque ese algo sea la transcripción de los modos en que esta nos llega.

4. HIPERMEDIACIÓN E INMEDIATEZ: EMISIONES EN FORMATO LIBRO Y ESCRITURAS EN RED

Encontramos de nuevo la pulsión utópica respecto de los lenguajes mediáticos en un buen número de ficciones argentinas recientes que cabría leer en red. En textos que emergen desde 2001 merced a emprendimientos editoriales en cierto modo alternativos, hallamos que la apropiación de la gramática televisiva sirve a un esfuerzo por "basurizar" el discurso narrativo y acelerarlo, como si el lenguaje narrativo quisiera cooptar la gramática de un videoclip que en su delirio fuera capaz de hacer saltar por los aires el objeto novela. *Presente perfecto* (2004), de Gabriela Bejerman, hibrida los géneros del cuento infantil, la novela rosa, el cómic y el videoclip, con un fondo de música tecno, en la narración del baile que se celebra en una fiesta a la que asisten personajes ficticios y reales, extraídos del imaginario televisivo y la cultura popular. En la novela se suceden la relación amorosa entre Blancanieves y Gonzalo Augusto, con quien parte a lomos de un caballo perseguidos por un "guardaplazas", la escena lésbica entre Louise, una joven de ciento catorce años, y Ferni, tras un paseo en pony por el bosque que rodea la mansión de la baronesa en que transcurre la fiesta, atravesando espacios que parecen la sucesión de una serie de instalaciones artísticas; un bosque en el que tiene lugar un encuentro sexual que la baronesa filma "con su ojo magno hasta desmayar". Descubrimos que la fiesta acontece en paralelo al fin del Mundo, al que la baronesa asiste encerrada en una sala de monitoreo con múltiples pantallas. Un fin del mundo que, sin embargo, prosigue después de su Apocalipsis, como lo expresan otros de los muchos personajes: "-Pero Luli, ¡ya se terminó el mundo! [...] ¡Cómo me lo perdí!. -No fue más que un fin del mundo. Pasó allá arriba, en el morro, y nosotros ya bajamos" (Bejerman 2004: 112).

Esa misma textura mediática la encontramos de nuevo en *Berazachussets* (2007), de Leandro Ávalos Blacha (1980), donde el suburbio bonaerense de Berazategui aparece ficcionalizado como un nodo glocal o una "isla urbana" (Ludmer 2010) en que acontecen las aventuras de Trash, una zombi atormentada por la visión de su exmarido difunto, indistinguible del resto de personajes vivos salvo por los ataques de ansiedad que la hacen devorar a otros personajes. E igualmente en *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara (1968), que narra el ingreso de "Qüity", una periodista de policiales ex estudiante de letras, en la villa miseria de "El poso" junto a su compañero, Daniel, un estudioso obsesionado con fotografiar el aura con su cámara Kirlan. Ambos son atraídos por la noticia de la existencia de Cleopatra, un travesti que comienza a tener visiones de la Virgen María, quien, con acento entre portugués y español del Siglo de Oro, le dicta sus mensajes para el resto de habitantes de una villa miseria que se plaga de cámaras de televisión. Una de las últimas novelas de Dalia Rosetti, *Dame pelota* (2009), reitera el gesto autoficcional que ensaya la autora en sus

novelas anteriores¹⁶ narrando las aventuras de "Rosetti", arquera del equipo femenino de Independiente, que comienza una relación amorosa con Catana, la Maradona del fútbol femenino, delantero del equipo de Boca, recorriendo en sus aventuras el universo lumpen de Villa Fiorito y Lanús a ritmo de cumbia. Por su parte, los textos de Washington Cucurto espectacularizan el espectro de la cumbia villera, las bailantas, la inmigración y la argentinidad no europeizante del conurbano, en un discurso que usufructúa los rasgos del testimonio posmoderno al tiempo que elude cualquier responsabilidad representacional. Las ficciones cucurtianas siguen una línea evolutiva que lleva a su personaje narrador a convertirse de *cumbiantero* a *homo sapiens* y, finalmente, a escritor estrella, y el barroco del verbo cucurtiano de las primeras novelas cede paso en *El curandero del amor* (2006) o en *1810, La Revolución de Mayo vivida por los negros* (2008), a un estilo más despoetizado que va transformando crecientemente las novelas en la justificación de su propia poética¹⁷.

Este corpus de ficciones se complace en la tematización de referentes geográficos locales –o regionales¹⁸– atravesados por oleadas de referencias masivas glocales. Acometen una forma de derrisión o reescritura glocal de lo nacional incorporando el recurso de la espectacularización que parodia el *reality show* de la diferencia y la pobreza (es el caso de *La virgen Cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara), o bien "latinoamericanizando" o reetnizando la capital porteña a partir del estereotipo de "lo latino" como puede ser concebido desde un imaginario eurocéntrico (en Cucurto por ejemplo). En este punto la narrativa cucurtiana resulta paradigmática, comporta una inflexión en el pastiche posmoderno en la que la ironía se pliega sobre sí misma, donde autenticidad y simulacro son dos momentos indistinguibles de cada afirmación crítica que pueda aseverarse en la ficción, y la propia ficción, un documento probatorio de la existencia imposible de su protagonista más allá de la literatura¹⁹. Como señala Quitty, la narradora de *La Virgen Cabeza*: "No se trataba de que dejara de parecerme estúpido, era que la estupidez desaparecía como criterio de valoración, a mi carne le gustaba ese ritmo emputecido y me emputecía yo también" (Cabezón Cámara 2009: 114).

Todas las novelas citadas en este grupo deshacen la consistencia del objeto novela a partir de la saturación de referencias masivas, con la aceleración mediática de la presentación del espacio novelesco bajo éfrasis, de una forma muy particular. Daniel Noemí estudia la proliferación de estéticas de la pobreza

¹⁶ Como las que integran *Me gustaría que gustes de mí* (2005).

¹⁷ En su último libro la refiere sin tapujos, por boca del personaje de Santiago Vega: "La literatura, la historia, los personajes, no son lo importante en un libro. Cucu, los escritores que hacen eso están perdidos. Usan palabras como calidad, logros, estética, poética, elipsis, simbolismo alemán, parodia, gauchesca. Esas palabras dejaron de existir hace cincuenta años y no tienen ningún valor. Lo importante en un libro es lo que representa para el mundo. La palabra calidad es algo que no se usa más, ni para el sachet de leche. Cook, no hay Ludmer o Sarlo que puedan decir este libro es bueno o malo con veracidad, ellas sueltan puros chapoteos sobre sus propias dudas de análisis literario" (Cucurto 2009: 8)

¹⁸ Resultaría interesante pensar la fascinación por Brasil de muchas de estas ficciones.

¹⁹ Sobre Cucurto véase Montoya Juárez (2011).

en la narrativa latinoamericana que tienen por objeto el presente del neoliberalismo en América Latina²⁰ y se cuestiona la pertinencia de la categoría “realismo” para referirse a ellas. Noemí concluye que pensar hoy los cruces entre la estética de la pobreza y el realismo, desde luego, presupone hablar de una “realidad profundamente otra”: “¿un realismo, acaso, de la imagen o del tiempo puro, de la velocidad? ¿O un realismo que ha devenido post-real, esto es, un postrealismo?” (2004: 285). Por su parte, Luz Horne (2005) encuentra precisamente en el poder indicial de la imagen fotográfica la característica fundamental que define determinados proyectos narrativos que vuelven sobre la noción de realismo (Chejfec, Aira, Bellatín, Joao Gilberto Noll), persiguiendo exponer la realidad en los términos que Noemí (2004) denomina “visualización”²¹. En una línea similar se expresa Reinaldo Laddaga (2007: 7-23), al afirmar que muchos textos de escritores jóvenes (cita entre ellos a Cucurto) postulan en sus textos arreglos o composiciones que refieren el prosaísmo cotidiano desde parámetros que simulan la condición de la imagen en la era digital que ya no es reproducción de lo real cartesiano sino que acepta la posibilidad de su sintetizado algorítmico. Por su parte, Vicente Luis Mora (2012) habla de mimesis simulacral, un esfuerzo por dar cuenta de los modos de percepción tecnológica de la realidad, cada vez más frecuente en la literatura que él denomina “pangeica”. Solidariamente con ellos me refiero a este tipo de proyectos en los mismos términos.

Pero si pensamos en cómo resuelven estas ficciones el conflicto entre escritura e imagen, el objetivo de mi trabajo, podríamos añadir a este conjunto de reflexiones la idea de que estas ficciones, en las que se da, como he dicho, una forma de utopía ecrástica articulada como realismo, suman a la transcripción de la lógica de la hipermediación proveniente de los nuevos medios la lógica de la inmediatez, y esto puede servir para establecer una divisoria o clasificación en el corpus de literaturas mediáticas del presente, que está creciendo exponencialmente. Según esta última lógica podríamos leer, en las novelas de Rosetti, Cucurto, Álvaro Blacha o Cabezón Cámara, en paralelo al deshilachado o desestabilización de lo verosímil o a la visualización de cuerpos pobres bajo parámetros *massmediáticos* (televisivos)²² la explicitación por otro lado de un gesto quizás naïf, pero que camina en la dirección opuesta: la expresión de una pulsión por salir afuera de la literatura, por infectar viralmente la realidad o acceder –si es que esto es posible– a lo que está más allá de las propias tapas del libro como

²⁰ En textos como *La villa*, de César Aira, *Atacames Tonic*, de Esteban Michelena o *Mano de obra*, de Diamela Eltit.

²¹ Una de las estrategias de un realismo que reúne los siguientes rasgos: “un reconocimiento de la imposibilidad de establecer límites definidos de los campos epistemológicos; la superación de la dicotomía centro-periferia; [una] politicidad nueva por y ante una nueva formación política [...] su participación en y del mercado (alegórico) en tiempos de globalización; su post-representatividad y su capacidad visualizadora; su carácter post-ideológico y su ética pluralista; sus cuerpos fragmentados, recorridos por el miedo y articuladores de nuevas bio-grografías [...] una de las líneas más significativas de la producción literaria y cultural del presente en América Latina” (Noemí 2004: 286).

²² En pasajes donde, obviamente, se subraya precisamente su consistencia mediática o artificial, adaptándose al lenguaje novelesco un esfuerzo por explicitar los mecanismos de la hipermediación.

objeto. Se trata de la explicitación de un gesto: “tocar la realidad”, borrar, si es que esto es posible, la consideración de que lo que se postula a las claras en la novela como artificio narrativo no pueda pensarse como más válido para alcanzar lo que las novelas llaman “realidad”, afirmarse en ese deseo a sabiendas de que lo delirante de las referencias a las imágenes del simulacro, a la estética de dibujos animados que inspira muchas de esas imágenes que se concatenan en la novela borran toda posibilidad de articular un realismo referencial. Estas novelas, de este modo, operan sobre lo verosímil para convertir la fascinación hipermedial, implícita en la adaptación del lenguaje visual contemporáneo por parte de la ficción, en una declarada aspiración a la inmediatez. Así cabe entender el modo en que el gesto autoficcional alcanza a la utilización de la figura de Cucurto para las tapas de sus libros, por ejemplo, o la continua presencia de fluidos de toda clase que se intercambian orgiásticamente, se arrastran o se desbordan a lo largo de muchas de estas novelas. Así, por ejemplo, *Berazachussets*, de Ávalos Blacha, concluye con el desbordamiento del río Ezpeletámesis, afluente del Rin del Plata, que sepulta la ciudad, sus barrios y monumentos, remedos paródicos de referentes primermundistas: “El bosque de Boedimburgo. Los castillos de Estamboulogne. Los templos de Tolosaka. Los jardines de Longchamps Élysée” (2007: 157). Cuando los muertos vivos que capitanea la zombi Trash han destruido la ciudad, el narrador deja caer una sugerencia: “La gente jugaba en el agua. Había mucho para hacer por la ciudad. Reconstruirla. Reactivar sus fábricas. Reanimar su educación. Fusilar a algún académico. Reformar el Desaguadero con el conocimiento de las mujeres de clase alta. Expertas en paisajismo y Feng Shui” (158). De igual modo cabe entender, en *Dame pelota*, cómo Rosetti, su protagonista, narra cómo a todo su equipo de fútbol le viene el período en el partido decisivo frente a Boca. Ese flujo recorre literalmente toda la novela, alegorizando el procedimiento narrativo de la autora, que en el crecimiento exponencial de su delirio hace ingresar al final el tótem viviente de Lemanjá, diosa del mar, un gigante que menstrúa colosalmente y que escupe a la protagonista más allá del punto final de la novela. Este deseo de alcanzar a contaminar la vida o, al menos, aquello que ocurre cuando se cierra el libro es, parece, la modesta utopía programática de muchos de estos textos y, parecen decirnos, para acometerla se necesita de esa gramática visual que deshace la ficción en la realidad. En resumen, todas las novelas reiteran estas metáforas, como si se quisieran un flujo, una suerte de emisión, sea usando el término en sentido televisivo, en formato libro. La utopía ecfrástica de la novela sigue una lógica de la inmediatez. Si la hipermediación expresaba la fascinación por el medio, volviendo ostensible la presencia de sus interferencias y haciendo de la cooptación de esa gramática visual el tema novelesco, estos proyectos estéticos adoptan las gramáticas de los medios para una operación donde las mediaciones terminan naturalizándose como parte de un proyecto estético-político. El personaje de Cleo en *La Virgen Cabeza* vincula a las claras la presencia mediática con ese potencial utópico al que me refiero, en la medida en que la maleabilidad de la imagen inmersiva del videojuego traduce la posibilidad de una cierta agencia cuando imagina “un paraíso de Playstations con pantalla gigante” donde “la pantalla es el mundo, mi amor, y la Virgen María de mamá y Dios de abuelo” (Cabezón Cámara 2009: 10).

5. ARQUEOLOGÍAS DEL PRESENTE: DE LOS CUERPOS Y LA ESCRITURA

En el primer capítulo de *Las semillas del tiempo* (1994), "Antinomias de la postmodernidad", Fredric Jameson reflexionaba sobre la represión de la historicidad en la época posmoderna. En el texto que cito Jameson elabora su conocida tesis acerca de la imposibilidad de la dialéctica o su detención en el periodo contemporáneo; también aquí valora la ciencia ficción como un género particularmente valioso para reflexionar sobre el deseo utópico. Como ya podíamos leer en *Posmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1986), en *The Seeds of Time* reclama a las artes la elaboración de una cartografía cognitiva que permitiera al individuo empezar a establecer relaciones simbólicas entre su realidad y la totalidad social a la que pertenece para, de ese modo, reiniciar los posibles programas políticos para el cambio. Pero para que esto sea posible, primero hay que ser capaces de señalar, precisamente, dice Jameson, nuestra incapacidad para pensar el futuro en tanto futuro, y no como una proyección de nuestro presente. La ciencia ficción será valiosa al menos en la medida en que construya un lector arqueólogo que examine las ruinas del pasado (nuestro presente) en ese futuro, para abrirse a la posibilidad de un cambio. Por eso, de todos los géneros literarios posmodernos, la ciencia ficción será el mejor valorado para Jameson.

Es sintomático cómo la imaginación distópica ha colonizado la silueta de numerosos proyectos narrativos anclados en nuestro presente globalizado. No es extraño, pues, como sugieren Gordin, Tilley y Prakash, que "en este universo sujeto a una entropía creciente, uno encuentra que hay muchos más [...] modos de generar distopía que utopía. Y, crucialmente, la distopía adopta el aspecto frecuente de la experiencia vivida. La gente percibe su medio como distópico [...] mientras la utopía nos lleva a un futuro para juzgar el presente, la distopía nos ubica directamente en la oscura y deprimente realidad, para invocar un futuro terrible si no reconocemos y tratamos sus síntomas" (2010: 2). Ciñéndonos a la problemática que venimos analizando, una parte de la narrativa del simulacro reacciona frente a la utopía que sugieren los medios digitales y la tecnología simulacional generando distopías asociadas a la virtualización de la experiencia, que demandan, al modo en que Jameson lo entiende a propósito de la ciencia ficción, una lectura arqueológica del presente.

Los vivos y los muertos (2009), de Edmundo Paz Soldán es seducida por la metáfora de la arqueología en su tratamiento del simulacro. La novela reestructura una serie de acontecimientos reales recogidos en el relato de no ficción de Jean Carroll *The Cheerleaders*, que cuenta la serie de muertes que acontecieron en un instituto del interior del Estado de Nueva York, y que Paz Soldán reasigna a Madison, concentrado de la vida cotidiana bajo el capitalismo avanzado en los EE.UU, diseminando el referente al repetirse este nombre en diferentes estados. Si las referencias a Latinoamérica se evaporan –apenas se cita en la novela el canal de televisión hispano Univisión, al profesor de literatura del instituto, Mr. Bedford-Gómez, o al personaje de Yandira, una adolescente latina de segunda generación que solo habla inglés– también lo harán los referentes literarios en una novela donde el resto de producciones del "paisaje mediático" son mucho

más centrales, postulando que hoy solo queda la persistencia retiniana de una literatura separada del pop (cfr. Fernández Porta 2007). La novela principia en dos paratextos, citas que vinculan la novela con los géneros del terror gótico anglosajón, en las referencias a la novela *Zombie* de Joyce Carol Oates, y a la literatura posnacional, con la cita de *Nieve*, de Orhan Pamuk, referencias que devendrán en claves de sentido cruzándose a lo largo de los nueve monólogos protagonizados en su mayoría por adolescentes que terminarán muriendo de forma violenta, en accidentes de tráfico, suicidándose o siendo asesinados. Los dos elementos que invocan los paratextos, la "nieve" y el "zombi", coinciden en la primera de las muertes, prefigurada por la música popular que funciona aquí como coro trágico. Tim y Jem, gemelos, intercambian sus identidades en sus citas con chicas y en este contexto la letra de una canción que suena en la radio de su auto cobra sentido inmediato: "Please, don't go crazy if I tell you the truth" (Paz Soldán 2009: 15) forma parte de la letra del *single* de Snow Patrol (La patrulla de la nieve), titulada "How to Be Dead" ("Cómo estar muertos"). El texto, que oscila entre el *thriller*, el policial y el relato de terror, a lo Wes Craven en *Scream* (1996), nos sitúa ante la posibilidad de leerlo como novela de aprendizaje de cómo estar muertos, o de cómo llevar a cabo la escritura de las diferentes formas de habitar el "silencio de la nieve".

El foco de la novela apunta, más que a la exploración de universos virtuales, a lo que queda de la realidad cartesiana: la saturación en el recurso del *namedropping*, de gusto *kitsch*, convierte la lectura en un rastreo de nombres propios, que sabemos que en el fondo no pertenecen al lenguaje, y la novela en una arqueología de un presente en tránsito hacia su virtualidad, donde la cultura de masas, y particularmente la música, juegan un papel central como agentes de la simulación. La novela suma hasta cuarenta referencias musicales que funcionan como contrapunto irónico de los sucesos narrados y refuerzan la idea de la cultura de masas como banalización de los signos maléficos y la muerte reales, que en su recepción mediada quedan desactivados, convertidos en objetos de consumo.

Así, la escritura reactiva estos signos y los hace circular. En una arqueología todo resto lo es de una civilización extinta; la novela nos hace preguntarnos de inmediato por qué motivo se extinguió. De todos los restos el que se vuelve más obscuro es el cuerpo. Cuando lo real se virtualiza también la mente se concibe emancipada de su cuerpo. Lejos de reescribir las posibilidades utópicas que vislumbra el ciberfeminismo²³, lo poshumano aquí se lee desde la metáfora distópica del zombi. Cuando los cuerpos son borrados en una hiperrealidad que se funde con su modelo mediático (cfr. Baudrillard 2008), vueltos imagen de sí mismos²⁴, la escritura tiende a subrayar la persistencia de esos cadáveres que se

²³ Véanse Haraway (1991) o Hayles (1999).

²⁴ Así, Hannah analiza su comportamiento en los vestuarios del instituto: "Me desvestía y vestía como si me esperaran una pasarela y los flashes de los fotógrafos..." (Paz Soldán 2009: 45). De este modo los asesinos prefiguran a sus víctimas como seres etéreos. Webb afirma de Hannah que sus pasos "dejan un rastro leve en el barro [...] como si no tuviera sustancia" (24), y el Enterrador, de Christine, que "era una muñeca real y yo un ser irreal a su lado" (142).

resisten a su desaparición, describiendo el proceso de zombificación de la vida cotidiana bajo el capitalismo tardío. Esta segunda posibilidad es la que parece informar las imágenes de la escritura que construye la novela, escritura ligada estrechamente con los cuerpos y su visualización. El caso más claro lo supone la lectura metaficcional que puede hacerse de la práctica de Rhonda, uno de los personajes escritores, quien se escribe los nombres de Hannah y Yandira con una cuchilla sobre la piel. La escritura es una máquina valiosa en la medida en que los hace circular, escritura donde el zombi, ente indecible entre esclavo y rebelde, muestra su rostro más disruptivo. Como dice Jem, "las palabras muerden, las palabras nos muerden", quizás por eso, tras la muerte de sus compañeras, Amanda quiere "algo que no es la escritura [...] perderme, sacarme el cuerpo, irme de mí" (Paz Soldán 2009: 105). O también la figura de Jesús, el *serial killer* que protagoniza *Norte*, que escribirá dos textos, el mapa de cuerpos reventados a lo largo de la geografía mexicana y norteamericana y el cuaderno que esa suerte de Anticristo que lo posee, el Innombrable, y que lo visita cuando es forzado a realizar una felación a un compañero en la capilla en prisión, va dictándole.

Precisamente *Norte* (2011), su siguiente novela, abunda en esta idea. Paz Soldán construye una ficción transnacional que reúne las historias de tres latinoamericanos perdidos en la frontera entre los EE.UU. y México a lo largo de diferentes periodos de los siglos xx y xxi, de nuevo a partir de hipotextos y referentes extraídos de la crónica periodística. La diégesis es vastísima, abarca cerca de setenta años. Paz Soldán por vez primera aborda la descripción de las ecologías mediáticas de épocas no contemporáneas, reproduciendo el gesto estilístico de describir el paso del tiempo mediante la saturación de referencias mediáticas. De acuerdo con McLuhan, en la medida en que los medios generan nuevas pautas en la vida cotidiana "mediante la aceleración de pautas anteriores" confieren "una percepción artificial y valores arbitrarios a nuestra vida", creando de ese modo "seudoacontecimientos" (1996: 208). Por tanto, el cambio en la secuencia de los medios tecnológicos como apéndices de la percepción sensorial no supone que en las etapas anteriores de la secuencia no estuvieran implicadas otras mediaciones artificiales.

Los tres personajes en torno a los cuales gira la trama son Martín, inspirado en el pintor mexicano Martín Ramírez, quien pasará la mayor parte de su vida encerrado en un manicomio en Stockton, California, rehusando hablar; Jesús, inspirado en la figura de Ángel Maturino Reséndiz, conocido como *The railroad killer*, finalmente ajusticiado por inyección letal; y Michelle, inmigrante boliviana de los dos miles que acaba de abandonar un doctorado en la universidad y trabaja en un Taco Hut en Landslide, topónimo figurado que se identifica con la misma idea de desarraigo y acaso la traducción de eso que tienen los EE.UU que, como se pregunta Martín mucho antes de la globalización, devora a los mexicanos que nunca vuelven. Después de vivir una relación tempestuosa con su profesor argentino de literatura, debatiéndose entre la influencia de Rulfo y Neil Gaiman, Michelle pretende, como Amanda en *Los vivos y los muertos*, escribir, ella, una novela gráfica cuyo título provisional es *Los muertos vivos*. Michelle en ese sentido afirma: "Sobre todo estoy dibujando, dije. En realidad creo que la litera-

tura como la conocemos tiene sus días contados. Este va a ser el siglo del relato gráfico, de los vooks y las novelas electrónicas en las que uno va a poder hacer links con Wikipedia, con Youtube” (Paz Soldán 2011: 66). Otro de los proyectos que acomete y que se nos relata en la novela es la rescritura de “Luvina”, de Rulfo, con zombis. Ejemplos de nuevo de una escritura emparentada con la persistencia de la exhibición disruptiva de los cuerpos en paisajes culturales donde se los niega, y, al mismo tiempo, ejemplos de una literatura asediada o constituida por la penetración de los nuevos medios. La interrogación de la tecnología sobre el modo de hacer literatura ha ocupado a Paz Soldán desde hace años: si en *El delirio de Turing* (2003) el artista (o escritor) se vinculaba con la figura del hacker, *Sueños digitales* (2000) escenificaba en un determinado momento la tensión entre una teoría del arte que busca huir del polo apocalíptico, de la consideración de que el “fin del Arte” supone el fin efectivo de la producción artística, y, por otro lado, la duda o la constatación de que no hay modo posible de originalidad, de que se agotaron los recursos de la innovación, reduciéndose todo a un baile de cadáveres. Sebastián, diseñador gráfico de la revista *Tiempos Posmo*, ni pintor, ni fotógrafo, debe reinventar un modo en el que poder considerarse artista:

–Si no eres fotógrafo digital, ¿qué eres? [...]
 –¿Qué soy? –dijo [Sebastián]– lo que diga ella [...] ¿Qué soy Inés?
 –Mejor no opino [...].
 Pero a él le hubiera gustado saber qué era. Qué, quién, por qué, y por qué no.
 (Paz Soldán 2000: 99)

Reinaldo Laddaga (2011) ha explorado en un artículo reciente cómo nunca como ahora ha habido tantas novelas que reproducen un mismo malestar: la explicitación de la tentación de no escribir como fábula de la que en última instancia da cuenta la propia novela. De entre las del autor es quizás *Norte* la novela que funciona mejor como alegoría de la escritura. La figura de Fabián, académico en crisis que persigue una teoría total para la interpretación de la literatura latinoamericana, es el caso más angustioso de esta ansiedad generada por el cambio de paradigma causado por la digitalización²⁵: “La costumbre es lo último que se pierde. Terminaré mi manuscrito y no volveré a abrir un libro en mi vida” (Paz Soldán 2011: 99). Descubrimos más adelante que en realidad no ha escrito una sola línea. Esa ansiedad alcanza a la reificación plausible del mismo movimiento rupturista en que Paz Soldán se integra: *McOndo*. La pregunta “¿Qué hacemos con el abuelo?”, que se hacía Eduardo Bécerra (2008) a propósito de la relación entre *McOndo* y el *boom*, se sustituye aquí quizás por “¿qué hacemos con nuestro tío?”, alguien en definitiva demasiado cercano como para no sentir un escalofrío: “estoy pensando sacar de mi tesis el capítulo dedicado a *Los detectives*

²⁵ Un fenómeno que produce una saturación de los relatos y desdibuja la distinción en el ejercicio de la toma de la palabra por parte la literatura. Web social, blogs, redes sociales, etc., producen un salto cualitativo en la sociedad de masas: de un régimen de consumo cultural de masas a un régimen de producción cultural de masas (Manovich 2009).

salvajes. Es que cuando salga al mercado tendré que competir con un montón de doctorados con tesis sobre Bolaño. Debí haberme apurado. A brand name. Bolaño Inc" (Paz Soldán 2011: 121), un temor que se espejea en el terror a la reificación de la crítica exhibido en las referencias a los nombres clave de la crítica literaria latinoamericana que salpican la novela, vueltos objetos-mercancías en el mercado académico los "Sarlo, Martín-Barbero, Ludmer, Zizek, etc.":

Sam volvió a su tesis sobre las figuraciones del intelectual y el escritor en la literatura latinoamericana contemporánea. Habló de *Respiración artificial* (el intelectual como exiliado), *La virgen de los sicarios* (el intelectual como desarraigado), *Los detectives salvajes* (el poeta como ser vitalista y antisistema) [...], *La fiesta vigilada* (el intelectual como último sobreviviente de un mundo apocalíptico), la conclusión inicial [sic] era que la reconfiguración del sistema cultural había dejado atrás a los intelectuales tradicionales. (Paz Soldán 2011: 28)

Norte es una excelente novela sobre la derrisión de todo Norte como punto de destino, razón de la desorientación y no punto fijo de la brújula, territorio compuesto de arenas movedizas en que los personajes están de una u otra forma condenados a perderse.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Como he tratado de señalar, las metáforas del realismo y la arqueología podrían servir para articular los modos en que la narrativa reciente opera con la tecnología y los medios en el siglo XXI. Lo que los textos literarios que leemos tienen de realismos del simulacro les hace subrayar cómo lo delirante de la imagen multimediática transforma el lenguaje narrativo o construye un verosímil inestable que traduce adecuadamente algo de la experiencia de lo cotidiano en nuestros días. Particularmente, cómo lo hipermedial usurpa o amplía el territorio de lo que puede narrarse como realidad. En ese sentido ejecutan un gesto estilístico que presume la realidad como producción hipermedial, exacerbando en unos casos, como en la novela de Bizzio, la fascinación por las posibilidades expresivas del medio, volviendo el propio lenguaje mediático un tema central de la novela, en otros casos, como en Cucurto, Cabezón Cámara, Ávalos Blacha o Rosetti, acompañando ese trabajo con los medios de la explicitación de un gesto: situar la omnipresencia del lenguaje de las mediaciones con el que trabajan como parte de un deseo de inmediatez respecto de una realidad que es en última instancia redefinida. Lo que en los textos analizados hay de arqueologías del presente los hace proyectar visualizaciones influidas por lo posapocalíptico o trazar recorridos por los pedazos de un mundo en trance de virtualizarse, proponiendo líneas de lectura metatextuales y poniendo el acento, antes de en cómo son esos procesos de espectacularización hipermedial de la experiencia, en los restos que quedan afuera en la hibridación tecnológica o en la implantación del simulacro.

Si este artículo se escribe a propósito de la relación entre imágenes y literatura, acabemos con un ejemplo visual para ilustrar qué es lo que intentan hacer

predominantemente las novelas seducidas por una u otra metáfora. Pensemos en la revolución que supone (o va a suponer) la cotidianización de la realidad aumentada, más concretamente fijémonos en su último *gadget*, las *Google Glasses*. El narrador de los textos seducidos por el realismo del simulacro, podría decirse, se pondría esas imaginarias gafas para mirar la realidad; los que son seducidos más por la metáfora de la arqueología darían vuelta a la cámara para mirarnos desde fuera, enfocando los híbridos ciborguianos en que devenimos. No obstante, en todas estas literaturas ha desaparecido la nostalgia de mirar el mundo según parámetros que no tomen en cuenta la extraordinaria complejidad de la simulación del *sensorium* contemporáneo. Creo entonces que estas dos metáforas, entendidas como fuerzas en tensión, pueden servir para visibilizar o agrupar algunas de las interesantes formas de tematización o de relación de los textos narrativos hispanoamericanos con el simulacro, sus medios tecnológicos o sus productos, en tiempos de globalización.

OBRAS CITADAS

- Achugar, Hugo (2013): "¿Nuevas novedades?: acerca de las ansiedades ante los cambios tecnológicos en la 'ciudad letrada'". En: Jesús Montoya y Ángel Esteban (eds.): *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 119-137.
- Ávalos Blacha, Leandro (2007): *Berazachussets*. Buenos Aires, Entropía.
- Becerra, Eduardo (2008): "¿Qué hacemos con el abuelo?: *La materia del deseo* de Edmundo Paz Soldán". 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, Iberoamericana, pp. 165-182.
- Bioy Casares, Adolfo (2007): *La invención de morel. El gran Serafín*. Ed. de Trinidad Barrera. Madrid, Cátedra.
- Bizzio, Sergio (2009): *Realidad*. Madrid, Caballo de Troya.
- Bolter, J. David, y Grusin, Richard (2000): *Remediation: Understanding the New Media*. Cambridge, The MIT Press.
- Bourriaud, Nicolás (2007): *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Brown, Andrew (2010): *Cyborgs in Latin America*. Nueva York, Palgrave McMillan.
- (2007): "Tecnoescritura: literatura y tecnología en América Latina". En: *Revista Iberoamericana*, n.º 221, pp. 735-741.
- Cabezón Cámara, Gabriela (2009): *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Carrera, Liduvina (2001): *La metaficción virtual*. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello.
- Cohen, Marcelo (2003): *¡Realmente fantástico! Y otros ensayos*. Buenos Aires, Norma.
- Cucurto, Washington (2008): *1810: la Revolución de Mayo vivida por los negros*. Buenos Aires, Emecé.
- De los Ríos, Valeria (2011): *Espectros de luz: tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago, Cuarto Propio.
- Fernández-Porta, Eloy (2007): *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*. Córdoba, Berenice.

- García Canclini, Néstor (1995): *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México D. F., Grijalbo.
- González, Aníbal (2012): "Adiós a la nostalgia". En: *Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 46, pp. 83-97.
- Gordin, Michael D.; Tilley, Helen; Prakash, Gyan (2010): "Introduction". En: *Utopía/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Princeton, Princeton U. P. Disponible en <<http://press.princeton.edu/chapters/i9188.pdf>>. Última visita: 12.02.2013.
- Haraway, Donna (1991): "A Cyborg Manifiesto". En: *Simians, Cyborgs and Women: The reinvention of Nature*. Londres, Free Association Books, pp. 148-181.
- Hayles, Katherine (1999): *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago, University of Chicago Press.
- Horne, Luz (2013): *Literaturas reales: Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Johnston, John (1998): *Information Multiplicity, American Fiction in the Age of Media*. Baltimore, Johns Hopkins U.P.
- Kittler, Friedrich (1990): *Discourse Networks: 1800/1900*. Stanford, Stanford University Press.
- Laddaga, Reinaldo (2007): *Espectáculos de realidad*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2011): "La tentación de no escribir: el escritor como informante". En: Francisca Noguero et al. (eds.): *Literatura más allá de la nación*. Madrid, Iberoamericana, pp. 45-60.
- Ludmer, Josefina (2010): *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (1999): *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires, Perfil.
- Manovich, Lev (2005): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Madrid, Espasa.
- (2009): "The practice of everyday (media) life from mass consumption to mass 'cultural' production". En: <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/theatre_s/postgraduate/maipr/currentstudents/teaching_1112/warwick/st2/white_11-12_reading_-_practice_of_everydo_a_-_manovich.pdf>. Última visita: 12.02.2013.
- Martín-Barbero, Jesús (2004): "Nuevos regímenes de visualidad y des-centramientos culturales". En: Luz Rodríguez-Carranza y Marilene Nagle (eds.): *Reescrituras. Texto y teoría: estudios culturales 33*. Ámsterdam / Nueva York, Rodopi, pp. 19-40.
- McHale, Brian (1987): *Postmodernist fiction*. Londres / Nueva York, Routledge.
- McLuhan, Marshall (1996): *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- Mitchell, W. J. Thomas (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- Montoya Juárez, Jesús (2008): *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*. Tesis doctoral. Disponible en <<http://digibug.ugr.es/handle/10481/2067>>. Última visita: 12.02.2013.
- (2011): "El realismo de la literatura mala: Washington Cucurto y Dalia Rosetti". En: *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 777, pp. 29-33.
- Mora, Vicente Luis (2007): *La luz nueva*. Córdoba, Berenice.
- (2012): *El lectoespectador*. Barcelona, Seix Barral.
- Noemí, Daniel (2004): *Literatura y velocidad: leer la pobreza en América Latina*. Santiago, Cuarto Propio.

- Paz Soldán, Edmundo (2009): *Los vivos y los muertos*. Madrid, Alfaguara.
- (2011): *Norte*, Barcelona, Mondadori.
- Paz Soldán, Edmundo, y Castillo, Debra (2001): "Beyond the Lettered City". En: *Latin American Literature and Mass media*. Nueva York / Londres, Garland Publishing, pp. 1-18.
- Poster, Mark (1990): *The Mode of Information*. Oxford, Polity Press.
- Prieto, Julio (2009): "¡Reamente fantástico! Notas sobre distopía y ciencia-ficción en el Río de la Plata". En: Jesús Montoya y Ángel Esteban (eds.): *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 57-76.
- Quintana, Isabel (2005): *Figuras de la experiencia en el Fin de Siglo*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Rosetti, Dalia (2009): *Dame pelota*. Buenos Aires, Mansalva.
- Villanueva, Darío (2004): *Teorías del realismo literario*. Madrid, Biblioteca Nueva.

CRUZANDO LÍMITES: CUESTIONES CRÍTICAS Y FORMAS ACTUALES DE LA NARRATIVA ESCRITA POR MUJERES

TERESA ORECCHIA HAVAS
Université de Caen-Basse Normandie

1. DEL LADO DE LA TEORÍA

El conjunto de los trabajos dedicados a la escritura de mujeres desde los inicios del último cuarto del siglo xx, permite sin duda hacer un balance de las principales etapas superadas en el proceso de reconocimiento crítico de las obras y de sus autoras, pero no alcanza a disipar la sensación de que la cuestión del género (*gender*) en relación con la creación literaria sigue remitiendo a un estadio teórico que no está estabilizado. Sobre todo, y pesar del esfuerzo epistemológico de las últimas décadas, esa cuestión, desplegada en un periodo de fuertes luchas simbólicas y sociales, no parece haber alcanzado la riqueza de hipótesis que la confrontación de la teoría con los discursos puntuales de la creación hubiera dejado lógicamente esperar, tanto en el marco de la producción metropolitana (de los Estados Unidos, pero también europea y en este caso, en especial la francesa) como en el contexto de los aportes teóricos de los países de habla hispana¹.

¹ Aun cuando el afinamiento de las pistas de abordaje de las obras haya logrado desplazar a partir de los años ochenta las lecturas convencionales sobre la producción femenina, que eran habituales hasta principios de los setenta tanto en la academia como fuera de ella, no son tan numerosas las hipótesis de trabajo crítico que han representado auténticas cuñas epistemológicas. Entre ellas, sin embargo, y dejando aparte los estudios de orden histórico-social, los estrictamente temáticos y los que se aplican a materiales como diarios íntimos, correspondencia, etc., en los que hay ejemplos notorios de excelencia, quisiera mencionar como especialmente rigurosos y estimulantes en el

Centrando su reflexión en el decaimiento del interés actual de las teorías feministas por el problema de las estéticas y de la creatividad femeninas, Toril Moi (2009) propone un recorrido histórico por las razones teoréticas que han llevado al relativo abandono del asunto. La década en que se consagra la fertilidad científica de esa problemática es en efecto la que va desde la mitad de los setenta a la mitad de los ochenta, cuando todo lo relacionado con la producción artística de las mujeres se confirmaba como un área de amplio alcance exegético² y los debates sobre el concepto de *écriture féminine* alcanzaban su punto más alto. Ese momento coincidía, por otra parte, con un flujo abundante de obras escritas por mujeres –esto es especialmente cierto en el área latinoamericana–. En cambio, tanto el post-estructuralismo (específicamente Derrida y Foucault) con su radical puesta en cuestión del autor, del sujeto y del humanismo liberal, como la inclinación de algunas feministas en favor de la acción y la práctica política, como por fin la enorme influencia de las posiciones de Judith Butler –*Gender Trouble* (1990), *Bodies That Matter* (1993)–, quien parte de una bienvenida posición antiesencialista, pero cuyo objeto principal no es la literatura, llevaron a las vanguardias de la teoría feminista a dejar de lado la especulación sobre la relación entre el sexo o el género de un autor y la dinámica de la escritura literaria. Sin embargo, es evidente que muchos críticos de valor trabajan hoy sobre obras escritas por mujeres, dentro y fuera del ámbito académico, iluminando zonas enteras del pasado y acompañando la producción de las nuevas generaciones de autoras, y que los interrogantes planteados en las tres décadas pasadas siguen en gran parte abiertos. Toril Moi aboga en su conclusión por un retorno a la investigación teorética sobre la creación femenina a partir del sujeto femenino, y a la búsqueda de respuesta a preguntas aparentemente tan simples como la de por qué y desde qué posición subjetiva escriben las mujeres, o la de cómo entender la importancia del sexo o del género del artista en relación con la obra. En cuanto al estado de la teoría, ella concluye:

Today, then, theory and practice appear to be just as out of synch as they were by the end of the 1980s. The result is a kind of intellectual schizophrenia, in which one half of the brain continues to read women writers while the others continue to think that the author is dead, and the very word “woman” is theoretically dodgy. No wonder, then, that so many books and essays on women writers begin with a series of apologies. [...] Such formulations are symptoms of

ámbito hispánico las tesis sobre la voz y las heteroglosias, que analizan el lugar de enunciación en los textos escritos por mujeres. Se basan en modelos sociolingüísticos (Bakhtine), entrecruzados a veces con referencias psicoanalíticas. Estos modelos han dado algunos trabajos notables en los últimos quince años, en especial en el campo de la poesía, por ejemplo en torno a la cuestión de la doble voz, de las voces travestidas y de las estéticas paródicas. Pienso en los libros de Susana Reisz (1996) y de Alicia Genovese (1998), por ejemplo. También hay que mencionar los ensayos sobre las representaciones autoficcionales o sobre la autofiguración, porque alcanzan un valor analítico que intenta superar la relación a un solo objeto, además de ser particularmente oportunos en literaturas como la hispanoamericana, donde la tradición de la autorrepresentación y de la autobiografía se ve reforzada con una serie de obras recientes escritas por mujeres.

² Una prueba indirecta pero no menos contundente de esta situación se puede obtener echando un vistazo al volumen de intervenciones críticas sobre la obra de Julia Kristeva producidas en la década de los ochenta y principios de los noventa.

a theoretical *malaise*. [...] This is one of the rare situations today in which I would argue that there actually is a need for more theory (or more philosophy, if you prefer). We actually need to be able to justify theoretically a kind of work that many women and men clearly think is important, and that has no problem at all justifying itself politically. (Moi 2009)

Creo que esta perspectiva expone lúcidamente el marco epistemológico en el que nos movemos hoy. Comenzaré entonces recordando, en el mismo sentido, que toda reflexión sobre este campo en el ámbito de las literaturas latino-americanas debería partir de la idea de que diversas zonas de debate disciplinario están todavía (felizmente) abiertas. Y que esto es así aun cuando los últimos veinticinco años han representado un esfuerzo sin precedentes de revaloración y ajuste analítico sobre la escritura femenina, y aunque muchos aportes hayan venido a enriquecer esa problemática, tanto desde el corpus de obras recientes escritas por mujeres, como desde la ensayística dedicada a ellas, e incluso desde las instituciones (fundación de los departamentos de estudios de género en las principales universidades, publicaciones especializadas avaladas por la academia). Tomo aquí por testigo a notorias especialistas, como Sylvia Molloy o Sara Castro Klarén, quien en su ensayo introductorio al volumen *Narrativa Femenina en América Latina*, después de hacer un balance de los aportes del feminismo post-estructuralista y de evocar sus *impasses* teóricos, así como la relación compleja que mantienen con la teoría los nuevos lenguajes narrativos, concluye su informe subrayando la necesidad de volver a la experiencia histórica de los sujetos femeninos y remitiendo a los textos mismos, como si en definitiva, la panoplia de posiciones subjetivas diferentes, la variedad de construcciones imaginarias, el estallido de modos de saber, de sentir y de narrar característicos de un largo fin de siglo hubieran ingresado con tal abundancia al patrimonio de la creación escrita que el panorama volviera imposibles las aproximaciones unívocas. Dice Castro-Klarén:

The coincidence of a deconstructive and disordering engagement with received narrative forms, with language itself, and the writing of the specificity of the conditions of the women who write "her" self, appears as the strongest constant [in the essays]. There emerges a rising tide that enables critics to theorize on women's writing from the very texts at hand. It is the text's work of disordering, creation of alternate voices, disobedience and transgressions, silences and testimonial strategies that flex, questions, contest and even break metropolitan theory, feminist or otherwise. (Castro Klarén 2003b: 33)

Evidentemente, el sentimiento de relativa perplejidad que suscita este abandono confeso de cierta ortodoxia metodológica (o al menos conceptual) en favor de una crítica atenta a las "voces del texto" se acentúa cuando a las contradicciones o los *impasses* de la discusión sobre género y escritura se agregan otros marcos de referencia, por ejemplo los parámetros dentro de los cuales se intenta pensar el fenómeno de la globalización. En este terreno, está claro que junto a la visión más o menos eufórica de los que buscan describir un nuevo orden mundial de las letras, o más ceñidamente "nuevos hispanismos interdisci-

plinarios y transatlánticos" (Ortega 2010), o incluso una escritura indisociable del flujo de lo real, que es *performance* más que discurso o estilo, una escritura de la ficción-realidad (Ludmer 2010), es imposible no tomar en cuenta la dificultad de definir criterios más o menos estrictos para lo transnacional³, o pretender obviar el debate sobre el papel (función y lugar) que hay que atribuir a las tradiciones locales o regionales, o incluso a la polémica acción de academias, editoriales e instituciones españolas con respecto a las obras de los latinoamericanos (Ludmer 2010)⁴. Ocurre bastante a menudo que ante estas dificultades los especialistas tiendan a refugiarse actualmente en una (académicamente) recomendada aproximación comparatista, o en un *aggiornamento* de la noción de cosmopolitismo⁵, por otra parte muy pertinente y ampliamente explorada en lo que se refiere a la historia cultural de las principales naciones latinoamericanas, pero que sería sin duda necesario someter a reformulación si se la quiere aplicar de modo riguroso a la producción de las últimas décadas⁶.

A pesar de todas las dificultades, hoy es indudablemente necesario seguir pensando la escritura de mujeres y hacerlo asumiendo nuestro tiempo, es decir, con plena conciencia tanto de los vacíos teóricos de los sistemas hermenéuticos como de sus logros puntuales, pero sin dejar de tener en cuenta las nuevas coordenadas culturales que producen la mundialización de las comunicaciones, la conciencia de la aceleración del cambio, el contacto con las nuevas tecnologías y la dispersión de la experiencia social. Por lo cual, y si bien no es mi intención entrar ahora en otros puntos de un amplio debate del que he insinuado los estadios críticos que me parecen ineludibles, creo oportuno colocar toda consideración ulterior bajo el prudente propósito de Sylvia Molloy cuando nos previene:

No es mi intención plantear aquí una representación esencialista de la diferencia femenina –en la cual no creo demasiado– ni proponer que el deseo de ocupar un espacio diferente donde ser, y desde donde escribir, sea particular a la escritura de mujeres latinoamericanas. Más bien quiero pensar qué formas toma ese deseo (común a todas las mujeres) en un contexto específicamente

³ Por ejemplo, ¿qué significa concretamente la idea de que las generaciones o el feminismo constituyen "circuitos de identificación transnacional", como afirma Ricardo Gutiérrez Mouat (2010: 106)?

⁴ Una síntesis clara de algunos aspectos de esta problemática en relación con la constitución de un objeto "*literatura americana o latinoamericana*" puede leerse en el trabajo de María Teresa Gramuglio sobre "Los deseos renovados del americanismo", donde esta investigadora insiste en el desafío que supone pensar la literatura "con criterios que tengan en cuenta las múltiples interrelaciones que traspasan las perspectivas estrictamente nacionales", y hace hincapié en la imposibilidad de aplicar ciertos conceptos funcionales como el de campo literario (Bourdieu) sin tener en cuenta la vigencia de los Estados-nación y la consiguiente interrelación entre el campo intelectual y el campo de poder (Gramuglio 2012: 59 y 61).

⁵ Es lo que intenta Ricardo Gutiérrez Mouat (2010).

⁶ En caso de enmarcar el comparatismo con rigor metódico, se impondría al menos distinguir entre sus dos variantes, la que confronta textos producidos dentro de una misma área lingüística, hoy de habitual uso académico, y la de cuño filológico y universalista, que toma en cuenta textualidades en diferentes lenguas, cuya más sólida tradición científica se origina en los estudios sobre las literaturas clásicas. Recordemos al pasar que solo esta segunda forma le parecía legítima a George Steiner (1997) en tanto disciplina, es decir, suficientemente científica.

latinoamericano e intentar ver cómo se inscriben esa dislocación y esa diferencia en estos textos, desafiando estereotipos culturales precisos. (Molloy 2006a: 68-69)

2. EL PROBLEMA DEL VALOR

El trabajo analítico realizado con los textos habla, en efecto, de un salto considerable en la legitimación de la creación de mujeres en los últimos treinta años. Pero sin perder de vista este supuesto, quisiera también retener y destacar aquí dos variables que son escasamente abordadas por los investigadores con una mirada metódica –y aún menos, teórica–, pero que parecen atravesar la historia de la creación femenina, y que siguen estando vigentes, tanto en las estrategias de selección editoriales y del público lector como en la mirada analítica que suele ejercer la escritura sobre sí misma. Me refiero a la doble cuestión de la *autoridad* (o de la *falta de autoridad*) de la voz femenina y del *valor* (o de la *falta de valor*) de la literatura escrita por mujeres, asuntos que siguen determinando –aunque a veces de manera impalpable– el juicio crítico, y que, detectables en las diversas formas de la recepción literaria, son reveladores de tensiones solapadas, de núcleos resistentes de prejuicio social. Es notorio que el prestigio y la consagración académica van de par; en cambio el desafío que plantean lo inusual y lo que se percibe como (demasiado) genéricamente marcado no siempre produce exégesis independientes de los deseos canónicos. Algunos trabajos vienen oportunamente a recordárnoslo y dan testimonio de la lucha contra la desconfianza por la posible falta de “valor” de la literatura escrita por mujeres. Susana Reisz⁷, por ejemplo, insiste en las asignaturas pendientes en el plano de la valoración de los textos, si bien su mirada es optimista en cuanto al futuro de una crítica irrigada y revigorizada por los intercambios transdisciplinarios. Su cruzada ensayística pone en evidencia, justamente, que la infravaloración de la creación femenina suele tomar formas disimuladas pero persistentes, en el interior de las cuales siguen operando criterios patriarcales, como la reducción de la imagen de la mujer (y por lo tanto de los productos de su capacidad creadora) a su cuerpo y a su sexualidad, o la identificación de lo femenino con lo íntimo. Podríamos agregar que esto último tiene a veces resultados bastante paradójicos, como la moda crítica (en principio esclarecida y progresista) de los trabajos sobre el cuerpo y sobre las “escrituras del cuerpo” supuestamente identificables en muchas obras de autoras contemporáneas. Cito a Reisz:

De otro lado, en la banda opuesta a la de los *best sellers*, conviene tener presente que las escritoras oficialmente más ensalzadas suelen ser aquellas en las que la diferencia genérica resulta menos notoria y/o las que expresan a través de las oscuridades de un lenguaje artístico complejo y de difícil acceso, más acorde con la *sublimidad de la gran literatura*, ese territorio en el que siempre han brillado los hombres. Por el contrario, quienes expresan la diferencia de un modo

⁷ Excelente especialista de teoría literaria y de poesía latinoamericana, Reisz es creadora de conceptos como el de “voz sexuada”, y suele defender con erudición posiciones poco frecuentes entre los investigadores, en las que reivindica el placer de la lectura frente a las exigencias de los dictámenes académicos.

relativamente desnudo y directo no suelen tener buena acogida, ya que por lo general no se ve en sus textos la manifestación de una estética alternativa sino simple falta de calidad. (Reisz 2010: 80)

Lo cierto es que la presencia insidiosa del problema del *valor* de los textos, así como la visión ambigua acerca de la *autoridad* que tendrían las voces femeninas para hablar de temas universales desde un lugar propio, es decir, en tanto sujetos autónomos y en tanto *autoras* y no como meras “damas de letras”⁸, han permeado tanto la recepción crítica latinoamericana como la acción editorial en los años ochenta y noventa. Quizás podemos pensar que estamos ahora ante un momento diferente, en el que se afirma la presencia de nuevos actores del campo literario; un momento de transición, como lo sugiere Reisz, en el que se recogen, a pesar de todo, muchos resultados triunfales del reconocimiento de la creación femenina y de sus significados sociales. La revaloración de obras de escritoras de épocas pasadas (las viajeras románticas, las poetisas y polígrafas del *xix*, las poetisas audaces del modernismo tardío, las artistas originales o moderadamente excéntricas del *xx*, las “diferentes” por su ascendencia, su sexualidad o su lengua) forma sin duda parte de esos triunfos bajo la forma de una justicia literaria rendida a obras y a protagonistas antes ocultadas, incomprendidas, menospreciadas. Pero la problemática del par hegemónico *valor/autoridad* puede seguir siendo observada hasta el fin del siglo *xx* también en combinación con otros parámetros usados negativamente, como la edad o la sexualidad, en una serie de casos que registran en sordina el rechazo o la indiferencia de la crítica (institucional o no, explícitamente evaluativa o no), de las editoriales y de los lectores.

Los ejemplos continentales pertinentes abundan en torno a la cuestión de la edad, la sexualidad o la identidad pública de las autoras, y se sitúan en particular en el paso de los ochenta a los noventa y aún después⁹. Me atenderé a citar algunos casos argentinos. En materia de obstáculos editoriales: Matilde Sánchez (2011: 9) ha explicado qué difícil era para una escritora joven ser editada en los años en que propuso su primera y perfecta novela *La ingratitude* (concluida en 1986), retenida finalmente por Ada Korn para una tirada de mil ejemplares en 1992, y que luego quedó en el olvido hasta su reedición en 2011; Sylvia Mollon no logra publicar en Buenos Aires su primera novela *En breve cárcel* (1981), que narra una pasión lésbica, hasta 1998, diecisiete años después de haber sido editada en el extranjero (España); la obra más audaz de Elvira Orphée, *La última*

⁸ Glosa el título irónico de la antología de narradoras compilada por María Moreno en 1998.

⁹ En la literatura en lengua inglesa, un caso notable podría ilustrar esta zona de luchas que hoy parecen superadas, pero solo a costa de una intensa vigilancia que debería continuar siendo activa. Es el de Doris Lessing, eminente novelista que, superados los sesenta años, y después de haber publicado una buena docena de libros, decidió presentar a un editor dos novelas con forma de Diarios –los “Carnets” de Jane Somers: *The Diary of a Good Neighbour* y *If the old could* (1983) –, bajo nombre supuesto, haciéndose pasar por una autora joven y desconocida, a fin de testar tanto las barreras que se les ponen a las artistas noveles en razón de su anonimato, sexo y edad, como el grado de independencia de la crítica especializada. Su gesto provocador apuntaba riesgosamente a la puesta en cuestión de la “autoridad” del autor consagrado así como de los mecanismos que rigen la institución editorial.

conquista del Ángel (1977), que contiene intensas escenas de tortura, no se publica nunca en Argentina sino en Venezuela, y no circula jamás en el mercado nacional; *Cambio de armas* (1982), de Luisa Valenzuela, que incluye una serie de cuentos donde la preocupación por el sexo se mezcla con las alusiones al abuso político y a la dominación, solo se edita en Buenos Aires en 2004, más de veinte años después de su aparición en los Estados Unidos. La lista de ejemplos podría, por cierto, alargarse bastante más¹⁰.

En cuanto al plano de la crítica, solo mencionaré aquí dos situaciones suficientemente explícitas. Por un lado, la cuestión de la revalorización de las obras: ciertas escritoras que hoy forman parte del canon argentino, como Silvina Ocampo, Norah Lange, o incluso Alejandra Pizarnik, llegan tardíamente a ocupar los lugares que les corresponden, en general hacia finales de los ochenta, y principalmente de la mano de otras autoras (Noemí Ulla, Sylvia Molloy), o de investigadores extranjeros (Daniel Balderston), o bien de grupos de acción feminista (el periódico *Feminaria*, por ejemplo, cuyo dossier Pizarnik data de 1996), y eso a pesar de la clarividencia de algunos críticos locales de excepcional sensibilidad, como Enrique Pezzoni, consejero de la casa Sudamericana y autor él mismo de ensayos sobre Ocampo y reseñas sobre Pizarnik. Por otro lado, la difusión de la palabra de las mujeres que escriben muestra cierta contracción en los libros de entrevistas de la misma época. El muy difundido en medios académicos *Primera persona* (1995), de Graciela Speranza, por ejemplo, solo incluye a tres escritoras sobre un total de quince autores. A su vez, el excelente volumen *La curiosidad impertinente. Entrevistas a narradores argentinos* (1993), del poeta y crítico Guillermo Saavedra, contiene dos diálogos con narradoras sobre un total de dieciocho entrevistas. Al menos en este caso, la inserción tiene el mérito de volver visibles a autoras poco conocidas hasta entonces (Ana Basualdo y Tununa Mercado).

Si en los ejemplos anteriores y en muchos otros semejantes se puede calibrar en definitiva la larga persistencia de los juicios de valor negativos sobre la creación femenina, o incluso las relaciones entre los aparatos de poder político y la opinión pública, que pueden imponer puntualmente sus marcas a la actividad editorial, es evidente que ellos sirven también para subrayar la historicidad del gusto y los límites de la crítica, tanto en su capacidad de comprender las variaciones de la forma y la aparición de nuevos imaginarios, como en su margen de acción concreta sobre el mercado de los lectores.

Actualmente, empero, se registran algunos cambios notorios en este panorama, debidos precisamente a la mundialización del saber y de la técnica, a la muchísima mayor difusión de publicaciones literarias de todo orden en la red, y a la presencia de textos en mercados y en sectores de consumo antes inexistentes

¹⁰ En el campo de la formación de cenáculos y la redacción de antologías, es útil recordar que ninguna mujer forma parte del grupo de escritores noveles "Shangai" y que todos los que "hacen" la revista *Babel* (1988-1991) son hombres (si bien luego escriben allí también algunas mujeres y María Moreno lleva incluso una columna de crónica). Varios años más tarde, una publicación bastante simbólica en su momento, como *Buenos Aires. Una antología de narrativa argentina* (Anagrama, 1992), de Juan Forn, uno de los emblemas de la promoción de escritores que eligió España como residencia y sede de publicación a principios de los noventa (junto con Rodrigo Fresán o Andrés Neumann), incluye entre los quince autores seleccionados únicamente a cuatro mujeres.

o difícilmente alcanzables. Estos hechos bien conocidos, es decir, el paso de una sociedad de medios (tradicionales) de masas al mundo de lo virtual y lo digital, han transformado una buena parte de las leyes que regían la circulación del capital simbólico, y revertido la situación de algunas autoras al menos en lo que se refiere a la información sobre aquellas que han sido aceptadas por la crítica, o adoptadas por el público que se expresa en los blogs y por los medios especializados. A esta coyuntura se suma el nuevo contexto editorial en algunos países hispanoamericanos como la Argentina y en España misma, en el que florecen cantidad de pequeñas o medianas editoriales atentas a la promoción de talentos o incluso a la reedición de obras valiosas injustamente desatendidas u olvidadas. El caso de la argentina Pola Oloixarac y de su novela *Las teorías salvajes* (2008), por ejemplo, ilustra estos cambios, así como el desplazamiento geográfico del meridiano de la consagración, que parece pasar hoy por España, unido al gusto más reciente y glamuroso por las escritoras jóvenes y las obras irreverentes de un lado y otro del Atlántico. Después de una primera publicación en Argentina, recibida por opiniones muy favorables de escritores locales (Ricardo Piglia, Fogwill, Daniel Link), el gran espaldarazo al libro se lo dan, en efecto, la prensa y la edición españolas (una segunda edición salió en 2010 en Alpha Decay), que celebran unánimes la juventud y audacia de la autora, su actitud iconoclasta, su post-posmodernidad.

3. DESAFÍOS

Ahora bien, un desafío inevitable se plantea cuando nos colocamos como observadores de la escritura femenina, evitando caer en posiciones esencialistas, y de frente a lo que aparece como un nuevo estadio en la historia cultural –llamémoslo globalización, mundialización, fin de milenio, época post-posmoderna, etc.–. Es la urgencia de describir de qué manera los textos construyen subjetividades diferentes y de detectar cuáles son los imaginarios actuales que definen las nuevas representaciones de los sujetos femeninos. Sujetos –autoras, personajes, voces narradoras– que parecen hoy día, dentro y fuera de la ficción, más libres de comenzar a “inventarse a sí mismos” (a sí mismas) (Castro Klarén 2003b: 35) e incluso de inducirnos a revisar “retazos específicos de los imaginarios nacionales” (Cárcamo Huechante y Fernández Bravo 2010: 23). Abordaré entonces aquí algunos ejemplos de literatura escrita por autoras argentinas que me parecen indicadores de esa transformación de las subjetividades escritas y trataré de determinar qué preocupaciones dibujan una línea común, característica de este momento de transición.

Mi punto de partida es la idea de que la narrativa de mujeres muestra en las últimas dos décadas una tendencia a aprovechar la libertad de expresión y de experiencia duramente conquistadas para diseñar una serie original de sujetos en proceso, capturados desde el inicio en la búsqueda y la conquista de posiciones afirmativas, pero también portadores de dudas sobre el origen, la lengua, la relación con la nación y la identidad del (de lo) extranjero. Es decir, de sujetos preocupados por la exploración de los lugares que han elegido (o que han recibido como destino) para decirse, más que por la construcción de identidad.

des resueltamente transgresivas. Es fácil observar que el discurso novelístico actual representa esos sujetos en construcción tanto en situaciones de desplazamiento y de contacto con el Otro como en situaciones de encierro y de denegación del exterior –coincida este con la ciudad, el país o el universo–, sin abandonar una tesitura investigadora, un *pattern* estilístico guiado por la encuesta que alguien efectúa sobre sí mismo (o sí misma) –y a veces, sobre el mundo–. A diferencia de muchas obras producidas en los setenta y los ochenta, en las que todavía dominaban los temas intimistas, sentimentales o de un ámbito afectivo y familiar tradicionalmente atribuido a las mujeres como su espacio social y textual “natural”¹¹, a diferencia también de los textos producidos en moldes de literatura fantástica o enigmática, que les permitían tratar cuestiones difícilmente abordables en clave realista, desde la política hasta las sexualidades extravagantes o perversas¹², a diferencia incluso de los ejercicios de la novela histórica o de aventuras con los que algunas escritoras mostraron su capacidad de competir con sus colegas hombres cultivando subgéneros apreciados por el público¹³, estas obras del fin del milenio parecen esbozar preocupaciones que tienen que ver en primer término con la configuración de las identidades femeninas, pero alcanzan también a interrogar los límites de lo impersonal, de aquello que está más allá de marcos individualizados de género, de sexo o de pertenencia nacional. Se ponen así en escena nuevas sensibilidades, volcadas a delimitar atentamente los espacios desde los cuales ellas se autoenuncian, y nuevos tonos, donde ciertos tópicos clásicos como la memoria, la errancia o la creación artística misma se reinscriben con otros significados.

Observando los textos de las escritoras que analizaré y aun de otras para las cuales no habrá lugar suficiente aquí, diría que esos sujetos femeninos se encuentran representados en situaciones de desequilibrio y de salida de cauce (literalmente, de “desmadre”), pero no tanto de un desborde que equivaldría a un exceso gozoso, a una transgresión o a un corte absoluto, sino a un cruce de límites, acompañado o no de provocación, a una serie de circulaciones de ida y vuelta. En esos simbólicos levados de anclas las autoras vehiculan relatos de origen y fábulas de identidad de género, procesos de construcción personal, biográfica o seudobiográfica, autorreflexiva, muchas veces encarada bajo máscaras que permiten expresar aquella famosa “mirada femenina” tan debatida y a menudo combatida por la crítica. Durante esos trayectos las autoras, las narradoras y sus personajes rechazan la posición alterna, subalterna, sumergida o aun parasitada por voces complacientes con el mundo patriarcal (las voces ventrílocuas o travestidas), se despegan de los terrenos firmes de la identidad social y buscan

¹¹ Los ejemplos abundan y hacen innecesaria la mención detallada, pero se puede en cambio recordar la primacía del cuento y el relato breve que desarrollan esos temas, así como el ejercicio de las memorias, los libros de recuerdos de infancia, etc.

¹² En Argentina este registro va desde los cuentos de Silvina Ocampo escritos en los ochenta hasta las viñetas y relatos breves de Luisa Valenzuela, pasando por gran parte de la obra de Angélica Gorodischer y de la de Vlady Kociancich.

¹³ Como lo hicieron por ejemplo Carmen Boullosa, Libertad Demitrópoulos, Rosario Ferré, Cristina Rivera Garza, Isabel Allende o Angeles Mastretta.

nuevas geografías imaginarias donde reinventarse. Por supuesto, estas escrituras nada tienen que ver con la literatura de viajes, ni con el exotismo o la crónica cosmopolita, ni con la búsqueda sistemática de nuevos *patterns* retóricos o de discursos insistentemente rupturistas. En realidad, las escritoras latinoamericanas han sabido a lo largo del tiempo incursionar en todos los modelos, y si hubo en el último tercio del siglo xx un terreno en el que asentaron su maestría técnica fue precisamente en el abordaje de todos o casi todos los géneros y subgéneros discursivos: baste pensar en obras que volumen tras volumen invisten modelos diversos, sin desdeñar incluso a veces un guiño hacia las teorías sociales, como las de Angélica Gorodischer, Cristina Rivera Garza, Griselda Gambaro, Luisa Valenzuela, Diamela Eltit, Carmen Boullosa... Pero ahora ya no aparece en primer plano la voluntad de mostrarse idóneas o rebeldes a través del manejo hábil de estéticas contrastadas o de la desviación paródica de las formas, sino el deseo de investigar un sentido diferente de la creación, entregándose a ese imaginario *cortar amarras* que trae la escritura¹⁴ en búsqueda de maneras renovadas de decir su autonomía subjetiva.

Varias soluciones narrativas recientes articulan esa problemática. Algunas novelas, como las que comentaré de Luisa Valenzuela, de Sylvia Molloy y de Matilde Sánchez¹⁵, lo hacen a partir de la construcción de subjetividades diaspóricas en las que coinciden por otra parte la experiencia viajera o exiliar de las autoras y donde se atisban indicios de autofiguración. Otras novelas, como la de Pola Oloixarac e incluso en parte la de la precitada M. Sánchez representan los lazos de la autoctonía para mejor poner en cuestión los orígenes. En cambio, una segunda línea articuladora –que dejaré para otra ocasión– se hace visible en obras que discuten con los archivos de la Historia a fin de proponer una restauración individual que supere la experiencia social. Es el caso de la novela de Liliana Heker *El fin de la historia* (1996), de algunos textos de Tununa Mercado, y parcialmente de la mencionada ficción de P. Oloixarac. También transforman el sentido de la experiencia personal libros de ensayo-ficción como *Banco a la sombra* (2007), de María Moreno, en los que se juega con los límites entre lo cronístico, lo ficticio y lo auto-figurativo¹⁶. Esta experiencia resulta doblemente interesante porque opera como impulso de transformación de la crónica, un género tradicionalmente ligado al realismo, a lo etnográfico y a la memoria cultural, al mismo

¹⁴ Autoras como Doris Lessing o Julia Kristeva, que han producido sus obras en el exilio, han hablado de la escritura como de una expatriación más radical que cualquier otra, y en el caso de Kristeva, incluso como de una forma de parricidio y matricidio simbólico de las mujeres. Alejandra Pizarnik, por su parte, escribió estos versos memorables: "explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome" (*Árbol de Diana*).

¹⁵ Los textos seleccionados pertenecen a autoras argentinas; se entiende que el corpus queda abierto a escritoras de otras latitudes.

¹⁶ Las crónicas de M. Moreno, así como ella misma en sus declaraciones, entrevistas y páginas diversas, reivindican un corrimiento de los marcos discursivos del género cronístico y ofrecen una construcción original de la figura de la escritora, centrada en la idea de la libertad de invención y en la defensa de la autonomía de la creación escrita con respecto a jerarquías, a cánones y a la noción misma de obra. Sobre la vigencia de nuevas formas de la crónica, además de los artículos sobre la obra de María Moreno, se puede ver el breve ensayo de Aguirre (2012).

tiempo que trabaja polémicamente el rechazo de ciertas formas de la autoridad social atribuida al escritor.

4. NOMADÍAS. PROXIMIDADES Y DISTANCIAS

4.1. Como lo sostiene Leopoldo Brizuela, la obra de Luisa Valenzuela selecciona, contra la idea de literatura “correcta” y contra la aplicación inclemente de las normas de un género u otro, “la idea de escritura como travesía incesante en busca de una forma nueva”, propone “una idea de escritor en permanente travesía por el mundo hacia lo desconocido y en constante diálogo con lo que acaba de conocer” (2003: 128).

Pero es necesario señalar igualmente que Valenzuela¹⁷ comparte con otras artistas latinoamericanas un papel protagónico en la emergencia de las nuevas corrientes de energía creadora que atraviesan las letras del continente a partir de los años ochenta, imponiendo relatos insólitos sobre la experiencia de las mujeres y testimoniando con desprejuicio sobre la realidad social. En ese periodo, esta escritora resulta también un caso relativamente excepcional por la audacia de muchas de sus ficciones y por su consecuente puesta en escena de la resistencia femenina al poder masculino. Así lo han reconocido una serie de lecturas que se pueden ordenar en una línea interpretativa sostenida, referida a menudo a su libro más traducido y comentado, *Cambio de armas* (2004 [1982]), aunque no exclusivamente a este¹⁸. De uno en otro de esos libros, en los pliegues de las referencias a la política, al autoritarismo, a la represión o a la voluntad de poder, se delinea con firmeza una conciencia de género opuesta a la pasividad y a los dictados ajenos, que intenta, muchas veces enmascarándose o travistiéndose, construir un camino propio:

Propongo también la escritura como máscara. ¿Qué máscara ponerse para empezar cada texto?, se preguntaba Italo Calvino en el momento de encarar “ese campo de fuerzas que es el campo narrativo”, campo magnético en verdad que convierte en antena a quien escribe y atrae para sí las más inusitadas resonancias”. (Valenzuela 2003: 80)

Varias novelas de Valenzuela donde esta búsqueda es explícita –desde *Como en la guerra* (1977) hasta *Novela negra con argentinos* (1990), *La travesía* (2001) y *El Mañana* (2010)– siguen un modelo de acciones basadas en la investigación sobre un secreto que tiene que ver con la sexualidad, una pesquisa que revela zonas profundas de las identidades femeninas. Poco a poco, el enfoque afirmativo de deseos sexuales y el de zonas fronterizas donde se ejerce la violencia de género, característico de las *nouvelles* de *Cambio de armas*, se va

¹⁷ La abundante obra de Valenzuela se desarrolla a lo largo de cuatro décadas y aborda varios géneros. Tiene ocho volúmenes de cuentos publicados y acaba de aparecer su décima novela, *La máscara sarda* (2012).

¹⁸ Entre esos trabajos citaré a modo de ejemplo los de Lagos Pope (1987), Morello-Frosch (1990), Cordones-Cook (1991), Corbatta (1999), Medeiros-Lichem (2002), Franco (2003), Ramos Ortega (2010), Orecchia Havas (2013).

transformando en un cuestionamiento sobre la dimensión cognitiva de la experiencia erótica. Estos temas suelen surgir también en ciertas narraciones en las que el onirismo se combina con recursos del relato fantástico o enigmático¹⁹ para colocarse en un borde en que lo político y lo sexual se deslizan hacia lo extraño o lo sobrenatural, vecino a ese género tan peculiar de cuentos con inflexiones visionarias que cultivó Cortázar. Pero lo característico de los textos de Valenzuela es que las mujeres que habitan sus historias se muestran siempre como las detentoras de un saber diferente, que parece residir en una oscura potencia de lenguaje, y que las hace blanco de ataques y persecuciones; son personajes que viajan hacia una subjetividad que hay que reconquistar o una sexualidad que hay que restaurar siguiendo un trazado de desvíos y movimientos vagabundos, de situaciones que dejan amplio margen a la ambigüedad y a la paradoja. De allí que esas narraciones se puedan leer, separándolas de las obras más directamente políticas de esta escritora o de las que trabajan sobre estereotipos culturales argentinos²⁰, como capítulos de una suerte de épica femenina situada en un marco de deambulaciones urbanas cuyas heroínas retoman el paradigma de las mujeres rebeldes y curiosas que aparecen también en muchos de sus cuentos.

Las ficciones de esta serie, y en particular las dos últimas novelas, *La Travésía* y *El Mañana*, donde las protagonistas (respectivamente una antropóloga que debe rescatar unas viejas cartas eróticas y una escritora semi-incomunicada, mantenida en arresto domiciliario) están comprometidas en la recuperación de una parte esencial de su pasado, construyen sujetos femeninos que buscan reinventar su unidad perdida y elaborar y dominar la experiencia, es decir, adueñarse de su temporalidad personal desde una posición reafirmada de género²¹.

Gwendolyn Díaz pone precisamente de realce el sentido alegórico de la sucesión de los espacios y del nomadismo en *El Mañana*:

Laberintos, encarcelamientos, prisiones oscuras, espacios cibernéticos variados, barcos, basurales, espacios cultos de escritoras, espacios incultos (aunque sabios) de los cartoneros, pisos sin salida, sótanos oscuros, villas miseria, laberintos de cartón, bajos fondos urbanos, vericuetos escondidos... ¿Hacia dónde apunta todo eso, en el mundo valenzueliano, sino hacia una búsqueda, hacia la aventura del escritor que bucea desde su interior para lanzarse a escarbar en los basurales del inconsciente –como gatos eficaces– buscando encontrar el sentido, la palabra, la identidad del sujeto? (Díaz 2010)

Valenzuela sitúa sus ficciones en las ciudades que conoce mejor y en las que más ha vivido, Nueva York y Buenos Aires, o en sus zonas aledañas, escenografías urbanas que le permiten la reinscripción de ciertos motivos asociados

¹⁹ Sobre la flexión onírica y fantástica de ciertos relatos de Valenzuela se pueden ver Filer (1995) y Bianchi (2011).

²⁰ Me refiero especialmente a *Cola de lagartija* (1983), *Realidad nacional desde la cama* (1990), *La máscara sarda* (2012).

²¹ Dice el personaje de Elisa Algañaraz: "Y de eso se trata cuando se escribe de verdad, de trascender límites, de ir más allá de los miedos y de todo lo que una cree posible o imposible" (Valenzuela 2010: 51).

a los umbrales de lo ilícito frecuentes en su obra, como el tópico de la atracción de los márgenes, o el de los tinglados ciudadanos del deterioro y del mal. Para sus personajes, caminar, trasladarse, ir y venir equivale siempre a avanzar, a autodeterminarse y a quebrar límites, aun cuando en esos quiebres de las fronteras físicas y simbólicas los aceche el riesgo del paso hacia la despersonalización y el anonimato o la fuga fuera de la propia temporalidad. En estas novelas –y en algunos de los cuentos de tema semejante, como “Tiempo de retorno” (2008)–, la figuración de las diásporas no excluye la de los regresos; al contrario, volver a Buenos Aires aparece como una etapa necesaria para recomponerse totalmente y quizás para volver a empezar nuevos exilios. Por eso algunas protagonistas como la del cuento mencionado emprenden el tramo final del camino descalzas, como si se tratara de una vuelta, temporaria pero también desnuda, a los orígenes. Así Valenzuela, viajera impenitente que ha vivido más de diez años en los Estados Unidos y en México, pero que retorna siempre a su casa porteña, ha cartografiado el territorio femenino recentrándolo en torno a las “citas a ciegas” (*La Travesía*) de las mujeres consigo mismas, que son investigaciones sobre sus deseos secretos, sus saberes prohibidos, su pasado enigmático.

La última novela citada aporta sin embargo una novedad en el orden de las tensiones heterotópicas. En *El Mañana*, la escritora, encerrada de fuerza en su casa, logra evadirse, y después de un descenso delirante hacia un estadio arcaico que representa su propia intemperie humana, alcanza un lugar de la ciudad donde reconstituir su yo y su lenguaje. Ese sitio es una villa miseria y evoca, con su paisaje de basura y precariedad, el mundo de los cartoneros, botelleros y piqueteros de la Argentina posterior al 2001, una Buenos Aires definitivamente empobrecida y “latinoamericanizada”. El circuito de recuperación de la identidad pasa entonces esta vez por un paisaje de bajos fondos que ya no son peligrosos y novelescos como en las obras anteriores, sino hospitalarios y apegados a la realidad social. Es un deambular que no tiene finalidad etnológica (si hay un gesto realista en la descripción, este se mezcla siempre en los textos de esta autora con tonos alegóricos y simbólicos), pero que cruza umbrales para integrar la alteridad en lo propio, condición (ficcional) de la recuperación del lenguaje²².

4.2. Sylvia Molloy, ensayista y narradora de la misma generación que Valenzuela (ambas nacieron en 1938) –cuyos tonos y *pattern* estilístico difieren sin embargo considerablemente de los de esta–, trabaja también en su segunda ficción, *El común olvido* (2002), con un imaginario de las diásporas y con el autoexamen de sujetos que se construyen cruzando límites espaciales y lingüísticos. Molloy, autora de la así considerada primera novela de voz lesbiana de

²² Sin duda la obra narrativa que más se aproxima a la de Valenzuela en cuanto a la representación de nomadismos y diásporas de sujetos femeninos contemporáneos es la de Luisa Futoransky (1939), poeta y novelista argentina de la misma generación, igualmente frecuente viajera, pero afincada en París desde mediados de los ochenta. Sus novelas están en cambio recorridas por efectos humorísticos e irónicos mucho más acentuados que en los textos de Valenzuela, y ponen en escena un personaje femenino lúcido y perplejo cuyas aventuras y desventuras itinerantes remiten claramente a las de la autora. Ver *Son cuentos chinos* (1983), *De Pe a Pa o de Pekín a París* (1986), *Urracas* (1992).

América latina, *En breve cárcel* (1983), pone en escena en *El común olvido* el cuestionamiento identitario del personaje de un argentino exiliado en los Estados Unidos, brevemente de retorno en Buenos Aires tras las huellas de un pasado evasivo o secreto que lo remite principalmente a su infancia y a su madre muerta.

Se trataría entonces de uno de aquellos relatos “del regreso”, o aún mejor, del “afuera”, en los que se entretajan el viaje y el descentramiento de los sujetos, y se especula sobre la extranjería, la ausencia, la pertenencia geográfica, cultural y lingüística. Memoriosas y cosmopolitas, tales narraciones son en efecto numerosas en el último cuarto de siglo de la literatura argentina. En general, proceden de artistas que viviendo o habiendo vivido fuera de su país, trazan caminos de ida y vuelta hacia él en textos con rasgos autoficcionales, o bien al contrario, alejan completamente el marco referencial situándolo en territorios lejanos o exóticos, o incluso “inventan[n] lo familiar desconfiando de las raíces” (Molloy 2006b: 20), pero trabajan, en todos los casos, con temáticas, posiciones subjetivas y marcas lingüísticas que apelan a la extraterritorialidad del escritor, real o imaginaria. Además de las obras de Luisa Valenzuela y de Luisa Futoransky, ya citadas, se pueden incluir en esa línea algunos libros de Alicia Borinsky, de Edgardo Cozarinsky, de Sergio Chejfec, de María Negroni, de Alberto Manguel, entre los que escriben en español y han residido o residen afuera, de Copi entre los que han escrito en otras lenguas.

Prefiero hablar de la escritura del afuera y no de la escritura del exilio porque la carga a menudo dramática de esta última palabra de algún modo oblitera la noción —engañosamente más simple— de desplazamiento. Si digo “afuera” presupongo un “adentro” al que, en teoría, puedo volver; si digo “exilio”, la posibilidad de la vuelta es menos clara. Lo que me interesa principalmente es la escritura que resulta del traslado, la escritura como traslado, como traducción; la escritura desde un lugar que no es del todo propio y sin duda no lo será nunca, un lugar donde subsiste siempre un resto de extranjería y de extrañeza, donde se aprende a hablar una lengua nueva pero se escribe en la lengua que se trajo. (Molloy 2013)

Es indudable por otra parte que la extraterritorialidad no se mide simplemente en términos de lugar o de condiciones reales o ficticias de residencia del escritor, sino que está inscrita en la relación que sus textos mantienen con una ficción de origen y en la manera como actualizan una “poética de la distancia”, es decir, una mirada crítica o reminiscente sobre la autoctonía.

El común olvido delimita esa mirada sobre el origen con una flexión discursiva de larga tradición rioplatense, el uso de la incertidumbre. Todas las pautas de la identidad personal del narrador aparecen entonces como parámetros poco o nada fiables, y el relato se centra en el equívoco protagonismo de la memoria, que actúa a partir de conjeturas y de paradojas, borrándose y reponiéndose a cada paso²³. Así, aun cuando bajo la máscara de muchos personajes

²³ Sobre la relación entre lenguaje y memoria en la novela, Laura Loustau dice: “En el afán por reconstruir un pasado, en las vivencias de las “sacudidas de la memoria” (*El común olvido*: 35) el lenguaje que se emplea se conecta a un vaivén entre desplazamiento y permanencia, entre

se pueda identificar a varios miembros de la *intelligentsia* literaria de los años de juventud de la autora, y transluzcan entre otras dos afectuosas transposiciones en clave de las siluetas de José Bianco y de Enrique Pezzoni, el texto no propone la reconfiguración de una subjetividad a partir de la reconstitución de un paisaje social, como una suerte de relato de formación, sino un recorrido contradictorio que interroga las fronteras de la nación, de la ciudadanía, de la lengua, del sexo y del cuerpo.

La novela se abre con un retorno al lugar de origen (Buenos Aires) y se cierra sobre una nueva partida. Así se conjura el peligro que ronda al protagonista, la entrega a la fascinación del vacío o el abandono de sí que podrían llevarlo a quedarse varado en la ciudad natal. Los pliegues y las duplicaciones enigmáticas, las soluciones dobles abundan en su historia. Daniel posee dos (y casi tres) pasaportes, dos lenguas (y hasta tres, puesto que su inglés de argentino de ascendencia irlandesa educado en colegios británicos porteños es muy diferente del inglés que se habla en los Estados Unidos), una profesión (traductor) que se define por la circulación lingüística y cognitiva. Al volver por segunda vez a su lugar de origen siempre con un mismo propósito inconcluso, el traductor descubre la doble identidad sexual de su madre, pero pierde las cenizas de esta que debía dispersar, aunque termina echando en su lugar en el Río de la Plata otras que hacen perfectamente las veces de las primeras. Si el personaje alcanza finalmente el conocimiento de ciertos secretos y logra acercarse a algunos actores de su propio pasado e incluso confirmar recuerdos que de tan borrosos se han vuelto como intuiciones volcadas al futuro, su aventura parece destinada no a fragilizar sino a afirmar una subjetividad de entre dos mundos. Y lo que desalienta a ese sujeto es precisamente la no permanencia, el estar adentro y afuera de sus contextos de experiencia, el ser hablado en varios idiomas y en varios acentos, el transitar e irse, no el quedarse.

El común olvido, escrita en un estilo acompasado y preciso, que recuerda por momentos la elaborada tersura de los relatos de Bianco, hace ingresar en su textura lingüística los diferentes niveles y estilos del inglés y del español a los que alude, interviene en la lengua *ideal* de la nación desviándola con dialectos e idiomas que la enfatizan. Como su personaje, el texto absorbe esos lugares de lo marginal o de lo extranjero que son las hablas comunitarias, coloquiales, generacionales, pero tales incisos de oralidad no tienen carácter ilustrativo, más bien forman parte de la reflexión sobre una identidad que solo puede concebirse en términos de oxímoron, de *autóctona extranjera*. Extranjero es en la ficción también el que es diferente sexualmente (Daniel busca en viejos periódicos argentinos los nombres de la homosexualidad antes censurada en su propia lengua); exiliados (inmigrantes) y homosexuales serían las formas visibles de la *disidencia* argentina. Una subjetividad tal se fragua en el cuestionamiento constante de las fronteras, en el acercamiento de lo distante y en el desplazamiento de las cercanías. No es extraño entonces que los barrios de la capital se sucedan en el deambular del recién llegado como paisajes fantásticos donde se borra "cualquier sensación de límite" (Molloy 2011: 37); Buenos Aires se vuelve imprecisa como

destiempo y tiempo fijo, entre desorientación y orientación" (2006: 136).

“una ciudad flotante que se va corriendo en otras direcciones, hasta que termine cayéndose en el Río de la Plata” (37), como una ciudad que estuviera “de paso” o que se sintiera lejana, como si se “la viera a distancia” (345); “La ventaja adicional del exilio”, dice un personaje, “es que sales de un contexto sin entrar del todo en otro” (161). Un bello dato metaforiza esa apuesta textual tempranamente en el libro. Daniel, que luego tendrá el significativo oficio de traductor, no logra leer ningún libro en su totalidad, no puede entregarse a la literatura “por entero”. El remedio que encuentra para esa carencia juvenil de la capacidad de “fijarse” sobre un mundo simbólico es traducir los fragmentos que lee. Sólo yendo y viniendo de un texto al otro, de una lengua a otra, de un imaginario a otro, puede “entender” y gozar lo que lee (34). Y luego, al anotar esas traducciones, conseguir la forma más vertiginosa de la aproximación al otro (a lo otro), su apropiación por la escritura. Como lo anota Jorge Panesi, en una aguda reseña del libro que insiste en la figura de la traducción como síntesis de lo que se traslada para que permanezca en otra memoria y en otra lengua:

Cercanía y distancia de la identidad. O cercanía y distancia de la traducción, doblez insuperable de la traducción: el narrador de Sylvia Molloy busca un pasado que le pertenece y le es ajeno. [...] Permanencia y traslado: en esta dualidad fundamental, imposible y sin embargo, necesaria, se juega toda la novela de Molloy. Y me atrevo a decir: toda identidad. (Panesi 2003: 25)

Es indudable que esta novela, tanto como *En breve cárcel*, podría leerse también como una obra programática por su cuidadosa selección de datos y de operaciones que señalan posiciones críticas militantes asumidas por la autora, tales como la necesidad de escribir desde un lugar desasosegado de diferencia sexual (Molloy 1998)²⁴, o desde la descolocación lingüística (Molloy 2006b). O incluso por su voluntad explícita de contar a partir de la memoria invistiendo recuerdos propios y ajenos, para construir así una estética del fragmento donde desaparece la diferencia entre lo inventado, lo recordado, lo que se conjetura y lo verdaderamente ocurrido²⁵. Esa lectura posible reforzaría la que acabo de esbozar, mostrando las relaciones estrechas entre la poética y la teoría y la persistencia en esta escritora de la preocupación por las estéticas extraterritoriales.

5. TRASLACIONES, AUTOCTONÍAS, ORÍGENES

5.1. Si en *El común olvido* el cruce de los umbrales de la memoria se articula en torno a la figura de la madre, a las pesquisas ante testigos y actores del pasado y a las lecturas, en *La ingratitude* (1992, reeditada en 2011), de Matilde

²⁴ En ese artículo Molloy interroga igualmente la noción de “extranjería” de un texto en los siguientes términos: “¿Qué significa escribir en (desde) otro lugar? ¿Cómo se tejen las sutiles relaciones entre autor, lengua, escritura y nación? ¿Cuándo empieza la extranjería de un texto? ¿En el desplazamiento geográfico, en el uso de otra lengua, en la extrañeza de la anécdota, en el efecto de traducción?” (1998: 30).

²⁵ Sobre su reivindicada estética del fragmento y de la ruina, ver Speranza (1995: 133-145).

Sánchez (1958), es la escritura, como práctica y como objeto, dirigida a un padre ficticio, lo que cristaliza los sentidos de la búsqueda subjetiva. Como lo indiqué antes, este es el primer libro de una autora celebrada sobre todo por sus novelas posteriores, *El Dock* (1993), finalista del premio Planeta, y *El desperdicio* (2007), y que publicó en Alfaguara su cuarta novela, *Los daños materiales* (2010). Como ocurre con algunas primeras obras, este relato impecable sobre la búsqueda empecinada de un lugar propio emprendida por una mujer (narradora y personaje en la ficción) que debe construir un yo autónomo desde el cual hablar y escribir, muestra una excepcional cristalización de la creatividad; la autora misma sugiere ese valor cuando afirma, en su prólogo a la reedición de *La ingratitud*, que “una novela de juventud, por breve que sea, es claramente un artefacto de pura invención como no se volverá a escribir nunca más” (2011: 10).

Una gran parte de la capacidad de fascinar al lector que el texto detenta viene de un recurso a una situación de pobreza originaria, de aislamiento, de *penia* filosófica, de rastreo por el incierto espacio del pensamiento en situación de encierro al cual acude la autora para diseñar a la protagonista. Discípula de Peter Handke, y aún más de Thomas Bernhard, Matilde Sánchez ha elegido enfrentar a su personaje con paisajes vaciados, donde la propia mirada es el único instrumento solitario que este posee para “montar” y comprender las escenas del día o los rigores de las estaciones, para definir el espacio y determinar el tiempo, para interrogar, enmarcadas por una ventana, las escenas callejeras repetidas donde se descompone el movimiento, se acelera o desacelera la marcha de los automóviles y donde la nieve cae sobre luces somnolientas. De Berlín, la ciudad donde se desarrolla la historia, se entrevén sobre todo monótonos paisajes invernales e inmigrantes –turcos, polacos, mexicanos, mujeres africanas– afectados por grados diversos de afantasmamiento, aunque no siempre de decadencia: los mexicanos, por ejemplo, medran invirtiendo astutamente el relato de sus fracasos personales y de las taras nacionales y convirtiéndolo en un cuento triunfal que les granjea las simpatías de todo el mundo, una solución existencial –“sepultar a su país”– que la ensimismada protagonista no puede evidentemente hacer suya. En una secuencia traída por el recuerdo, una estación balnearia argentina también invernal, evocada en contraste con la ciudad del presente, es el escenario que permite fijar el recuerdo del padre con la mayor incandescencia, contaminándolo de afecto y de ambivalencia (68-74).

El deambular de la protagonista anónima (tan anónima que cuando necesita fotografiarse el fotomatón quema la toma y le devuelve una figura de rostro blanco) por la ciudad en busca de gente conocida que pueda darle dinero, en busca de cabinas telefónicas desde donde llamar a un padre evanescente, de ida o de vuelta de excursiones urbanas con o sin propósito fijo, es evidentemente ajeno tanto a los ejercicios lúdicos de las mujeres de Luisa Valenzuela como a la voluntad arqueológica del personaje de Sylvia Molloy. Sobre todo, es ajeno a cualquier forma de celebración exotista, etnológica o cronística, y a las trivialidades de las imágenes del mundo global²⁶. La narración le presta una mirada

²⁶ Una lectura crítica de orientación post-colonial enfoca la novela a partir de la relación entre

lúcida y distanciada, que registra un paisaje urbano en el que están tan afectados de extranjería los verdaderos extranjeros como los habitantes locales entregados a las delicias de las vidrieras abarrotadas de objetos de consumo, o como los marginales que comercian en plena luz del día con el trueque de documentos y de divisas. Se trata aquí de un Berlín (oeste) de antes de la caída del muro, de una ciudad que simbolizó como ninguna otra las fracturas del mundo moderno en el imaginario occidental, una ciudad de las fronteras, de los umbrales y de las falsas suturas. Y aunque el hilo menudo de la intriga propone a Berlín como un lugar ligado al pasado del padre y por lo tanto la justifica como un mirador imaginario hacia el hombre lejano, la ciudad se enuncia como un sitio de incertidumbre y de retiro en el que la narradora debe resolver su gran dilema: cómo contar de manera absolutamente autónoma, cómo escribir sin ceder a "los indicios reales". Ese espacio urbano inhóspito es un lugar de intemperie. Sin embargo, una vez más, la inclemencia no es solo exterior sino íntima (la muchacha "recoge" a un turco en su departamento, pero su mirada indiferente lo cosifica tanto como la vida alienada a la que el hombre se somete; ella misma recrea la ciudad palpablemente cercana como si fuera un objeto distante), y contradictoriamente, es el propio anonimato del personaje lo que resulta una garantía para la reconstrucción subjetiva. Como Berlín, la narradora tiene una herida que se abre recursivamente en el mismo sitio, quizás una metáfora de ese lazo filial del que manan angustia y desazón, y siente que solo su condición extra-territorial puede aliviarla:

Durante semanas enteras estuve mordiéndome el labio inferior con el colmillo siempre en el mismo punto. La pequeña herida original se extendió por el labio y acabó convirtiéndose en una úlcera blanquizca e inflamada. Pero esta tarde frente a la ventana sobre Hardenbergstrasse, que fluye como un río hacia el zoológico, me sentí liberada de todo propósito y ambición y advertí que el peso de mi anonimato en esta ciudad, mi situación impune, digamos, iba curándose. Y tuve la sensación excepcional de estar viviendo como yo quería. (Sánchez 2011: 50)

Son las fronteras lingüísticas las que mejor materializan ese mundo hecho de distancias y fisuras que las apariencias pueden hacer tomar erróneamente por una superficie lisa y continua, tal como el puente levadizo de Checkpoint Charlie o el tren que une los sectores este y oeste pueden dar la falsa impresión de que atraviesan un espacio libre y abierto. En la evocada incompreensión de sus lenguas respectivas por los inmigrantes y en el retrato de la inevitable torpeza de los que hablan la lengua de adopción (el alemán) como encerrados en una *koiné* prestigiosa pero impostada, están cifradas las preguntas que la novela plantea a un mundo de pactos sociales e internacionales dudosos, donde no queda más idea de patria que la que traducen los acentos siempre sofocados pero nunca perdidos de la lengua materna²⁷.

exilio voluntario e identidad en el tiempo contemporáneo. Ver Graciela Ravetti (1999).

²⁷ "Desde luego, jamás mencioné la profunda aprensión que me producía el solo hecho de oírlo hablar su idioma [alemán] correcto de academia y esos sonidos gangosos de los que no

La representación de ese *work in progress* femenino en el camino de la doble construcción de una subjetividad y de una escritura pasa entonces en la novela por una quema de naves radical del personaje, que es el verdadero objetivo de su viaje ficticio, un despojarse de las imágenes, un entrar en el silencio, un concentrarse en un paisaje que “conserva su poder de desintegración” sobre ella, aceptando solo las figuras que surgen de las cosas mismas y no las que son producidas en series indiferenciadas por las máquinas y las técnicas (incluido el cine) de un mundo globalizado. Al final del recorrido la narradora conquista un centro, un punto axial por fin hallado para su historia personal, que le es revelado por un modesto cementerio situado del otro lado de la frontera, en la ciudad de Lützen (Alemania oriental), donde está la tumba de Nietzsche. Ese viaje ficticio entre Berlín y Lützen es a la vez el más *realista* y el más alegórico de los desplazamientos que se mencionan en *La ingratitud*. Como ante el develamiento final de una clave, comprendemos que hemos leído una fábula en femenino sobre la(s) ruptura(s) necesaria(s) a la entrada en escritura, un relato mitopoético en el que se han figurado el arrancarse de las raíces, el estado de orfandad, el paso por la des-identificación, el dilema de la lengua, y el estado de regresión (de signo positivo) que preceden o acompañan el impulso creador²⁸.

Por eso ese viaje reúne los hilos del tiempo, del espacio y de la personalidad en un único manojo. Abandonado el sustento obsesivo de la figura del padre, perdido todo verdadero legado, embebida en la nostalgia y quizás en el duelo, pero libre de toda angustia, la mujer que ha narrado su propia historia puede comenzar a ser libre (*huérfana*), a ser y a crear sin aferrarse a la seducción equívoca de una escritura destinada a halagar a su lector –como aquellas cartas al padre que buscaban divertirlo, entretenerlo, hablarle del mundo exterior–. El tramo final del periplo vuelve innecesario el regreso del personaje; geografías y temporalidades distintas se funden en una universal relativización del movimiento que, al revés de la solución de la novela de Molloy, no equivale a una opción por la im-permanencia sino a un desprendimiento y a un abordaje del deseo del límite, identificado ahora con la tensión creadora²⁹. Es ese misterio lo que la luna de Lützen ilumina en la tumba de Nietzsche.

podía desprenderse –ninguno de los innumerables turcos de esta ciudad ha conseguido nunca desprenderse de eso y alguien dijo que es en esos sonidos donde los turcos conservan su patria” (Sánchez 2011: 66).

²⁸ Julia Kristeva ha teorizado y comentado en cantidad de trabajos la relación de la creación artística con el lazo de dependencia filial. Por ejemplo en los términos siguientes: [El imaginario de la obra opera una substitución de la dependencia entre la madre y el niño] “Sa substitution... et son déplacement vers une limite fascinante parce qu’inhumaine. L’œuvre, c’est l’indépendance conquise à force d’inhumanité. L’œuvre coupe la filiation naturelle, elle est parricide et matricide, elle est superbement solitaire” (Kristeva 1985: 23).

²⁹ Un extenso artículo de Judith Filc (2004) estudia esta novela dentro de un corpus de obras de los noventa, producidas bajo el impacto del neo-liberalismo, que representan personajes que intentan infructuosamente apoderarse de un territorio personal. Tal lectura, sugestiva e informada, se ubica sin embargo en una perspectiva diferente que la que he intentado desarrollar aquí. La marginalidad de la protagonista es analizada por Filc como una forma de la autodestrucción y su aislamiento como una prueba de su fracaso en la construcción de un verdadero espacio íntimo donde se dé continuidad al pasado en el presente.

5.2. En *Las teorías salvajes* (2008, reeditada en 2010 y 2011), primera novela de la escritora Pola Oloixarac (1977), la impulsión diaspórica aparece, en cambio, mediada por un dispositivo tecnológico, signo fiel de los tiempos. Se trata de una novela que tendría la tentación de llamar aquí "multimedia", porque reúne varios formatos que se alternan: un relato de culturas y tribus urbanas adolescentes, una novelita sentimental o de formación, un seudotrato antropológico, una narración de corte filosófico, todos investidos (pero unos más que otros) por un uso franco y a veces irresistible de la parodia y enmarcados en una peripecia que toma por escenario principal los claustros de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires en la calle Puán, frecuentados tanto por la narradora como por la misma Oloixarac.

El amplio espectro de discursos narrativos que el libro contiene es centro de lecturas como la de Beatriz Sarlo, quien ve en la novela una suerte de "pane-gírico" contradictorio de la universidad que ficcionaliza hábilmente las heterotopías del saber porque en el fondo lo percibe como amenazado por el mundo actual. Sin embargo, la misma crítica advierte que la zona más creativa del texto se sitúa en otra parte:

En paralelo a la historia del desenfrenado erotismo filosófico de la narradora nacida y criada en Filosofía y Letras, hay otra historia, que transcurre en el escenario de lo semi *fashion*, semi *cool*, bizarro de Buenos Aires, donde cada minoría cultural es el centro de pequeños oleajes de celebridad marginal [...] Este abanico de *life-styles* tiene una dinámica mercedamente mayor que el reducto Puán de las pasiones filosóficas. (Sarlo 2012: 78-79)

Esos grupos juveniles, que protagonizan deambulaciones y transgresiones más o menos previsibles y animan las escenas de una microetnografía ciudadana, son precisamente los miembros de una generación que percibe la Historia como un dibujo animado obsoleto, y que solo se apasiona por los virtuosismos y la inteligencia de la red. Si la narradora en primera persona (esta forma se emplea en capítulos alternos y coopera en el guiño autoficcional que el personaje de la bella y brillante estudiante de Filosofía lanza hacia la autora misma), absorbida por un deseo de probar la amplitud de su saber teórico y de su cultura humanista, puede aparecer como una figura reivindicatoria de la capacidad de erudición de las mujeres, los otros personajes viven sobre todo en el mundo de las imágenes virtuales y de la información instantánea. Esa pasión cataloga a los adolescentes *nerds* de la novela como hijos privilegiados de su época, a quienes el dominio de la cibernética, el mejor afrodisíaco contemporáneo, otorga el glamour que sus cuerpos inmaduros, torpes y feos no pueden asegurarles³⁰.

Siguiendo este itinerario, *Las teorías salvajes* hace entonces otro uso a la vez novedoso y paródico (es decir, remisible a la tradición) de la cuestión de las

³⁰ Hay que señalar también en su favor que las experimentaciones de los *nerds* de Oloixarac superan ampliamente en inventiva y conocimiento técnico a las de los *hackers* de *Las islas* (1998), de Carlos Gamerro, otra obra que enfoca (con objetivos diferentes) diversos grupos urbanos y la cultura *under* de la noche porteña, y que trabaja con los protocolos de los juegos electrónicos.

heterotopías, que pone en relación con el placer sexual de los/las adolescentes y con su inocultable deseo destructivo, pero también con su creatividad delirante. Acudiendo al registro visual y a la descripción de cómo los personajes manipulan los simulacros, la novela potencia su enfoque de un presente auscultado a través de los hábitos, valores y experiencias de un grupo. Los chicos inventan en efecto una forma espectacular de distorsionar el espacio y el tiempo de su propia ciudad. Operando sobre los sistemas de traducción instantánea entre computadoras consiguen desviar todos los pedidos de información hacia su propio "envenenado" banco de datos, de manera que lo que salga de las máquinas porteñas pase inevitablemente por su propio servidor y produzca un resultado parasitado y falso, pero que parece verdadero³¹. El procedimiento, donde las imágenes auténticas son reemplazadas por otras arbitrarias, se llama "Pornografía del Espacio y Tiempo" (Oloixarac 2011: 234), y está acompañado por una serie de fotos de hecatombes y *explosiones* que transfiguran los sitios más simbólicos de la ciudad. La totalidad del dispositivo, a la vez una *performance* y una lectura de imágenes a la que se entregan tanto los adolescentes como la joven estudiante que ellos suelen confundir con "Pola", se revela en la escena final del libro en la que el mapa de la ciudad va cambiando junto con su historia en una exhibición a la vez simultánea y sucesiva, cronológica y acrónica, de los principales datos de la vida y la cultura de los argentinos, un poco como si los personajes de Oloixarac hubieran leído y quisieran ilustrar las ideas de Josefina Ludmer (2010) sobre el inevitable presente de la urbe globalizada, sobre el tiempo de la memoria reificado en lo actual y sobre la ciudad anacrónica y ucrónica del fin del milenio. En una respuesta alegremente paródica a la aventura de la casa de Carlos Argentino Daneri, la enumeración caótica de este *aleph* juvenil no revela por otra parte el universo, sino un solo centro desaforado, la irremplazable Buenos Aires, que una antítesis definitiva califica con desparpajo: la ciudad parecía "un mamarracho", pero "lucía preciosa" (247)³².

Sin embargo, lo interesante de la solución distópica de Oloixarac es que el espacio y el tiempo así manipulados se abren hacia un curioso futuro epistemológico, ya que, como lo dice la ficción, cualquiera podría en adelante transformar digitalmente su lugar de origen, volviéndolo irreconocible. Un sueño de devastación se superpone entonces al esperable encomio del anonimato y lo supera. Se trata de metamorfosear el origen, pero también de entregarse a las delicias de su ruina y de su eventual desaparición, grado más alto de la realización utópica a la que tienden los descubrimientos cibernéticos de los *nerds*. De modo que aun cuando el mundo de Google nos haya franqueado el acceso al saber sobre cualquier punto del universo y de la cultura, y planteado una ilusoria cercanía de la realidad, la apuesta de la narradora y de los chicos porteños, que combaten

³¹ La explicación técnica a pie de página sobre la comunicación de las computadoras entre sí (Oloixarac 2011: 231), que aparece como una nota de "Q", el principal de los *nerds*, recuerda la inserción de notas *pedagógicas* (sobre psicoanálisis y sexualidad) que Puig introducía en *El beso de la mujer araña* (1976).

³² Un artículo reciente (De los Ríos 2014) pone énfasis en el cuestionamiento que la novela dirige a la tradición así como en la inserción narrativa de un archivo mediático.

como el personaje de la joven Kamtchowsky ese "lugar inseguro y hostil" que les ha tocado en suerte en la tierra, requiere que todas las ciudades se valgan en el momento de hacer transitar la información³³, para poder centrarse paradójicamente en el matricial "punto de origen" (249) a fin de volverlo indetectable. El resultado contradictorio del disparo hacia el horizonte visual y cibernético de las sensibilidades contemporáneas sería entonces ese deseo de desfiguración y anulación del origen, recorrido por la impulsión al anonimato. En esta propuesta me parece que se sitúa la zona más (filosóficamente) provocante y (políticamente) discutible de las pretendidas y satíricas "teorías salvajes".

6. ÚLTIMOS PASOS

Podríamos concluir observando que tanto en las novelas de Valenzuela citadas como en la de Molloy y en la de Matilde Sánchez se aborda la identidad desde la mirada femenina como una obra en constante ajuste y modificación, y se proponen procesos de subjetivación que hacen las cuentas con el pasado, con la lengua, e incluso con las figuras urticantes del padre o de la madre. *El común olvido* y *La ingratitud* explicitan, desde sus títulos mismos, el paso necesario (y culpabilizante, *ingrato*) del sujeto antes dependiente de los lazos de familia hacia su progresiva autonomía. Las dos novelas interrogan el sentido y las vías de la creación artística, así como, especialmente en el caso de la de Molloy, el problema de la transmisión. Pero el libro de Matilde Sánchez invoca también la cuestión de los orígenes como un tópico esencial al escritor (escritora) y elabora un imaginario de la construcción subjetiva a partir de la borradura de todo lo previo y de una desnudez existencial absoluta. En *Las teorías salvajes* en cambio, se puede encontrar una suerte de imagen en anamorfosis, un tanto desfigurada y abarrotada, de una preocupación semejante, que ahora podría enunciarse con la urgencia de una pregunta del fin de los tiempos: ¿qué hacer con el lugar de origen?, ¿cómo investirlo y procesarlo de manera radical? En la más nueva de las escritoras aquí reunidas la solución es entonces, por el momento, veloz y polémica: solo reduciéndolo a cenizas o volviéndolo totalmente *otro*, ese lugar puede aún ser hablado por la literatura.

OBRAS CITADAS

- Aguirre, Osvaldo (2012): "A la deriva". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 744, pp. 9-12.
Bianchi, Sandra (2011): "Abierta al misterio: la 201 de Luisa Valenzuela". En: *Cuadernos del CILHA*, vol. 12, n.º 2. Disponible en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852->. Última visita: 24.10.2012

³³ La pérdida del aura prestigiosa o exótica de que estaban investidas las ciudades extranjeras está presente en buena parte de la literatura latinoamericana actual. En términos exasperados, que satirizan la muerte del deseo que caracteriza a la mirada turística y la ausencia de sentido de los desplazamientos espaciales, se la puede leer en cuentos como "Viajando se conoce gente", de Ana María Shua (*Como una buena madre*, 2001).

- Brizuela, Leopoldo (2003): "Las dos travesías de Luisa Valenzuela". En: Luisa Valenzuela: *Escritura y Secreto*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, pp. 123-144.
- Butler, Judith (2005): *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. París, La Découverte.
- Castro-Klarén, Sara (ed.) (2003a): *Narrativa Femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert.
- (2003b): "Introduction: Feminism and Women's narrative: thinking common limits/ links". En: Sara Castro-Klarén (ed.): *Narrativa Femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 9-38.
- Cárcamo-Huechante, Luis E., y Fernández Bravo, Álvaro (2010): "Introducción. Revisiones críticas: Independencias, Centenarios y Bicentenarios". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. xxxvi, n.º 71, pp. 11-26.
- Corbatta, Jorgelina (1999): "Narrativas de la Guerra Sucia: Luisa Valenzuela". En: *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 101-117.
- Cordones-Cook, Juanamaría (1991): *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. Nueva York, Peter Lang.
- De los Ríos, Valeria (2014): "Mapa cognitivo, memoria (im)política y medialidad: contemporaneidad en Alejandro Zambra y Pola Oloixarac". En: *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. xlviii, n.º 1, pp. 145-160.
- Díaz, Gwendolyn (2010): "Espacios interiores y exteriores en *El Mañana* de Luisa Valenzuela". En: <http://www.luisavalenzuela.com/el_manana_gwendolyn_diaz.html>. Última visita: 24.10.2012.
- Drucaroff, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.
- Filc, Judith (2004): "Desafiliación, extranjería y relato biográfico en la novela de la posdictadura". En: Ana Amado y Nora Domínguez (comps.): *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Paidós, pp. 197-229.
- Filer, Malva (1995): "Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973-1993): Luisa Valenzuela y Mario Levrero". En: Roland Spiller (ed.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 531-543.
- Franco, Jean (2003): "¿Es la tortura materia literaria?". En: *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona, Debate, pp. 316-317.
- Futoransky, Luisa (1986): *De Pe a Pa o de Pekín a París*. Barcelona, Anagrama.
- (1991): *Son cuentos chinos*. Buenos Aires, Planeta.
- (1992): *Urracas*. Buenos Aires, Planeta.
- Gamerro, Carlos (2011): *Las islas*. Buenos Aires, Norma.
- Genovese, Alicia (1998): *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires, Biblos.
- Gramuglio, María Teresa (2012): "Los deseos renovados del americanismo". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 743, pp. 59-68.
- Gutiérrez-Mouat, Ricardo (2010): "Cosmopolitismo y latinoamericanismo: nuevas propuestas para los estudios literarios". En: Julio Ortega (ed.): *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 103-128.

- Kristeva, Julia (1985): "Entretien avec Julia Kristeva". En: *L'indépendance amoureuse. Les Cahiers du GRIF*, n.º 32, pp. 7-23.
- Lagos Pope, María Inés (1987): "Mujer y política en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela". En: *Hispanérica*, n.º 46-47, pp. 71-83.
- Lessing, Doris (1995): *Dans ma peau. Autobiographie 1919-1949*. París, Albin Michel.
- (1998): *La marche dans l'ombre. Autobiographie 1949-1962*. París, Albin Michel.
- Loustau, Laura R. (2006): "Memoria y lenguaje en *El común olvido* y *Varia Imaginación* de Sylvia Molloy". En: *Anclajes*, vol. X, n.º 10, pp. 127-139.
- Ludmer, Josefina (2010): *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Medeiros-Lichen, María Teresa (2002): *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction. From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. Nueva York, Peter Lang.
- Moi, Toril (2009): "'I am not a woman writer'. About women, literature and feminist theory today". En: *Samtiden*, n.º 3, 2008. Reproducido en *Eurozine*, 12.06.2009 (<<http://www.eurozine.com/articles/2009-06-12-moi-en.html>>). Última visita: 31.03.2013.
- Molloy, Sylvia (1998): "*En breve cárcel: pensar otra novela*". En: *Punto de Vista*, n.º 62, pp. 29-32.
- (2006a): "Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración". En: *Mora*, n.º 12, pp. 68-86.
- (2006b): "A modo de introducción. *Back home: un posible comienzo*". En: Sylvia Molloy y Mariano Siskind, (eds.): *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires, Norma, pp. 15-21.
- (2011): *El común olvido*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2013): "Literatura, una patria sin fronteras". En: *ADN Cultura. La Nación*, 20 de septiembre.
- Molloy, Sylvia, y Siskind, Mariano (eds.) (2006): *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires, Norma.
- Morello-Frosch, Marta (1990): "Discurso erótico y escritura femenina". En: *Coloquio Internacional. Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. Madrid, Centre de Recherches Latino-Américaines Université de Poitiers / Editorial Fundamentos, pp. 21-30.
- Moreno, María (2007): *Banco a la sombra*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Oloixarac, Pola (2011): *Las teorías salvajes*. Buenos Aires, Entropía.
- Orecchia Havas, Teresa (2012): "Trois lectures du corps en mouvement". En: Milagros Ezquerro y Nadia Mékouar-Hertzberg (dirs.): *Rencontres avec Gradiva. Hommage a Michèle Ramond*. París, Indigo, pp. 358-375.
- Ortega, Julio (ed.) (2010): *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Panesi, Jorge (2003): "Presentación de *El común olvido*". En: *Nueve Perros*, vol. 2, n.º 2/3, p. 25.
- Ramond, Michèle (2011): *Quant au féminin. Le féminin comme machine à penser*. París, L'Harmattan.
- Ramos Ortega, Belén (2010): "La escritura con el cuerpo o el cuerpo de la escritura: aproximación a una poética de la subversión en Luisa Valenzuela". En: *Espéculo*.

- Revista de estudios literarios*, n.º 44. Disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/escuerpo.html>>. Última visita: 24.10. 2012.
- Ravetti, Graciela (1999): "*La ingratitud*, de Matilde Sánchez: representaciones del exilio". En: *CALIGRAMA. Revista de estudios románicos*, n.º 4, pp. 41-52.
- Reisz, Susana (1996): *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida, Ediciones de la Universitat de Lleida.
- (2010): "*¿El premio será otra carrera?* (El lugar de la mujer escritora en el hispanismo del futuro)". En: Julio Ortega (ed.): *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 77-101.
- Sánchez, Matilde (2011): *La ingratitud*. Buenos Aires, Mardulce.
- Sarlo, Beatriz (2012): "La teoría en tiempos de Google". En: *Ficciones argentinas*. Buenos Aires, Mardulce, pp. 75-79.
- Shua, Ana María (2001): *Como una buena madre*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Speranza, Graciela (1995): *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires, Norma.
- Steiner, George (1997): "Lire en frontalier". En: *Passions impunies*. París, Gallimard, pp. 119-142.
- Valenzuela, Luisa (2003): *Escritura y Secreto*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- (2007): *La Travesía*. Barcelona, Belacqua.
- (2010): *El Mañana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- VV.AA. (2009): "Sección monográfica: literatura y globalización en América latina". En: *Revista de Crítica. Literaria Latinoamericana*, vol. xxxv, n.º 69.

LAS FICCIONES DEL DESPUÉS.
NOTAS PARA UNA LECTURA COMPARADA
DE *NOCTURNO DE CHILE* Y
ENCICLOPEDIA DE UNA VIDA EN RUSIA

GERSENDE CAMENEN
Université François-Rabelais Tours

En un artículo titulado "Filología de la literatura mundial" publicado en 1953, Erich Auerbach enunciaba su preocupación al comprobar los primeros síntomas de una uniformización acelerada del planeta que temía ver desembocar en un "esperanto de la cultura". De esta constatación inquieta, el filólogo alemán quería sacar fuerzas para creer, quizás algo melancólicamente (ya), en el potencial hermenéutico de su presente: "vivimos entonces, me parece, en un *kairos* de la historiografía inteligente; en cuanto a saber si será todavía el caso para muchas generaciones, es de dudar. Ya nos amenaza un empobrecimiento que desemboca en una cultura ahistórica" (2005: 28). Si el tiempo presente es un *kairos* es porque ofrece un promontorio inédito desde donde contemplar los pasados del planeta pero también porque, según Auerbach, se acerca el momento en que la mirada se empañará.

Si el pesimismo del filólogo es quizá excesivo, la preocupación del testigo histórico sí anuncia la profunda crisis contemporánea de nuestra conciencia histórica. Quien ha vivido de cerca el acontecimiento central del siglo xx occidental intuye el sentimiento que dominará nuestra época: el de vivir en una serie de "después" o de "post" –que se declinan de todas las maneras posibles en América Latina: "post-" dictadura, sovietismo, comunismo, colonialismo, memoria–, una serie abierta y en cierta forma modelada por la reflexión sobre "cómo escribir después de la Shoah". En los textos de quienes intentan pensar esta crisis, se re-

pite la imagen de un intervalo o de una “brecha entre pasado acabado y porvenir desconocido” utilizada por Hannah Arendt (1972: 13-14), que ya se inspiraba en otra, de René Char: la de una “herencia sin testamento”. Esta imagen sigue designando este extraño estado de suspensión en el cual se encuentra la conciencia histórica.

Esta conciencia es objeto de una atención particular de la crítica histórica y cultural (Hartog 2003, Huyssen 1995). En un ensayo de epistemología histórica, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, François Hartog habla así de un “presentismo” propio de nuestra época, caracterizado por un presente que se ha vuelto “sexagenario” y por la experiencia de un “tiempo desorientado” en el cual las articulaciones del pasado, el presente y el futuro han perdido su certeza. Un síntoma de este estado de la conciencia histórica es el “boom de la memoria” (Huyssen) captado según el crítico norteamericano en gran parte por la lógica del mercado. Vinculada a un cambio de las perspectivas políticas, la caída del Muro de Berlín, el final de la Guerra Fría y de las utopías políticas, esta inflexión contemporánea de la “crisis del tiempo” hacia un régimen “presentista” inaugura otra mirada sobre los desastres políticos del siglo pasado y otro pensamiento de la herencia¹.

Hartog recurre a la semántica histórica propuesta por Reinhart Koselleck, para quien el tiempo histórico es engendrado por la tensión entre los contenidos de experiencia heredados de la tradición y los horizontes de espera propios de cada época. Hartog retoma estas categorías para describir la génesis de una nueva historicidad: la disociación moderna entre espacio de la experiencia y horizonte de espera parece haber llegado a su punto máximo. El engendramiento del tiempo histórico, a causa de este desfase, está suspendido.

Al definir el “presentismo” a partir de esta suspensión, Hartog piensa de manera nueva la melancolía característica de la época de los “post”. En efecto, al decidir hablar de “régimen” y no de “edad”, designa una realidad antropológica y ya no histórica: se trata de analizar no solo la manera en que una comunidad trata su pasado, sino “la modalidad de conciencia de sí de una comunidad humana” (Hartog 2003: 53) y los marcos de la experiencia temporal que le corresponden.

El concepto de “presentismo” me parece valioso ya que permite caracterizar un aspecto clave de la globalización: la crisis de la historicidad. El propio término de “globalización” es un desplazamiento –si no una revisión– de la historia por la determinación de un espacio que llamamos mundo. Enfocar la globalización desde un ángulo temporal le confiere una profundidad existencial y desenmascara facilidades ideológicas. La “globalización” se presenta como una crisis de nuestra inscripción en la historia, una crisis que puede formularse como un duelo necesario después de una desaparición, la de la modernidad. Derrida en *Spectres de Marx*, uno de los numerosos ensayos que surgen en Francia en los años 90, en la resaca de las distintas caídas y en medio de un discurso sobre los distintos “fines”, formuló las dos posturas posibles frente a esta muerte de la

¹ La reflexión historiográfica sobre “presentismo” coincide con una relectura de los imaginarios y discursos apocalípticos, de larga tradición en la reflexión histórica y estética. Ver, entre otros, Kermode (1967, 2000) o Parkinson Zamoran (1989).

modernidad. La primera es la "conjuración". Se apoya en una "lógica del resultado" y no quiere saber nada del pasado ni del futuro, solo quiere conocer un tiempo sin trampa: el presente. La otra es lo que Derrida llama precisamente la "espectralidad" que frente al duelo sería lo contrario de la "conjuración": vivir con espectros; es decir, heredar y transmitir.

La disyuntiva definida por Derrida se plantea a los intelectuales y escritores al definir una agenda. Se puede formular en términos quizás menos ideológicos, para escritores que no se definirían como herederos huérfanos del marxismo, como la tarea de superar la brecha entre pasado y porvenir, una tarea que consiste en restablecer una continuidad interrumpida, es decir, encarar el pasado para inventar en parte la identidad todavía indeterminada del futuro. Dicho de otra forma, la parálisis de la conciencia histórica contemporánea nos obliga a pensar en nuevos términos el muy manido concepto de literatura comprometida, cuya realidad e impactos fueron, como se sabe, esenciales en la literatura latinoamericana del siglo pasado, en la forma del compromiso sartreano.

La creciente complejidad de las posturas ideológicas que suscitan el compromiso del escritor pueden resumirse en dos tendencias: el paso de un enfoque colectivo a exigencias individuales y locales; el desplazamiento de programas políticos prospectivos hacia cuestionamientos retrospectivos. En otras palabras, en vez de prometernos un futuro, el compromiso del escritor tiende a fijar el pasado al corregir el olvido a través de la memoria literaria y al hacer de la verdad presente del pasado la condición de una propuesta de futuro. Mientras había convertido su compromiso en el proyecto de un pueblo, una clase o una nación, el escritor se compromete ahora en un trabajo de autenticación de identidades individuales concretas, centrando su preocupación en cuestiones morales y metafísicas propias de la condición humana pero que la era del imperio de la política había dejado de lado.

Se observa entonces una conversión ética de los compromisos políticos y el paso de un compromiso temático (del decir) a un compromiso de la forma, según el programa dictado por Barthes: "la Forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire" (1953: 27). Ambos desplazamientos conducen a estrategias literarias que implican un replanteamiento y un compromiso de la literatura en sí, es decir, como proyecto y medio, cuya verdad compromete la de cada obra, por lo cual quizás convenga hablar de "compromiso de la literatura" y no de "literatura comprometida". Estas formulaciones corresponden a los nuevos paradigmas de la literatura (y no solamente de una literatura de la memoria, es decir, aplicada a fenómenos memoriales): el recurso al testimonio que afirma la autoridad del narrador en su discurso (ver por ejemplo *Historia del llanto* de Alan Pauls); el uso del documento, archivo o del relato documental que garantiza (o simula garantizar) los *realia* del relato (*El material humano* de Rodrigo Rey Rosa), a menudo a través del modelo biográfico o autobiográfico (*La literatura nazi en América latina* de Roberto Bolaño); la creación de dispositivos de implicación del lector en estructuras abiertas destinadas a involucrarlo en la comunicación ficcional.

Si resumimos este replanteamiento de la literatura, observable en las "ficciones del después" (Campos 2012) que figuran la crisis de la conciencia his-

tórica notamos, primero, que conduce a un uso diferente de la noción de "compromiso", uso que se funda en el desplazamiento de la lógica pragmática del compromiso, vinculada a la socialización y politización de la literatura, hacia el ejercicio de una responsabilidad del escritor que depende estrictamente del intercambio literario. Luego, que los paradigmas de la literatura, fruto de cierta hibridez genérica y de la permeabilidad de las fronteras entre ficción y no-ficción (o dicción), marcan un giro pronunciado de la literatura hacia el régimen de "literariedad condicional" (Genette 1991) e inauguran un nuevo régimen de ficción. Este ya no se concibe en su sentido aristotélico de "disposición verosímil de las acciones" sino como "lectura de signos escritos en la configuración de un lugar, un grupo, un rostro" (Rancière 2000: 57), un proceso que, notemos, afecta tanto a la nueva historia como al testimonio y al documental, un proceso capital en la creación literaria contemporánea marcada por una fuerte heterogeneidad.

Una lectura de la literatura de la memoria en América Latina puede beneficiarse de un enfoque comparatista elaborado a partir de estas problemáticas. La literatura post-dictatorial del Cono Sur, la literatura centroamericana y peruana contemporáneas de las distintas "comisiones de la verdad" pero también la literatura cubana del post-sovietismo se encuentran en el mismo contexto histórico y teórico de los "después" que trasluce en los distintos "post" de la conciencia histórica contemporánea. Las primeras son contemporáneas de los procesos de transición democrática que, como apunta Rafael Rojas, corresponden a dos políticas de la memoria:

la que recurre a instituciones del poder judicial para juzgar los crímenes del pasado y la [que] se concentra en la esfera pública (medios de comunicación, campo intelectual, política cultural) con el fin de fomentar la circulación de discursos contradictorios capaces de tolerarse entre sí. La primera es una política regida por las nociones de *verdad y justicia*, la segunda obedece a las de *reconciliación y tolerancia*. (Rojas 2006: 382)

Cada una gestiona la recomposición de la memoria simbólica del país, con sus cuotas a veces masivas de olvido. En el caso de Cuba, dicha recomposición se experimenta en otras circunstancias pero plantea también un problema de reconciliación. Como señala Rojas, la reconstrucción postcomunista de la memoria histórica cubana a través de la literatura producida en la isla y en la diáspora a partir de 1992 (fecha de la reforma constitucional que intentó adaptar el aparato de legitimización simbólica del régimen a las condiciones de la posguerra fría, marcando un giro desde el marxismo-leninismo hacia el nacionalismo y una apertura del canon literario en este sentido), revela que se mantiene entre los principales actores de la cultura cubana "un estado de guerra de la memoria, de disputa por la legitimidad histórica a partir de relatos excluyentes e irreconciliables de un pasado común" (Rojas 2006: 377). Para el crítico, estos "nudos de la memoria cubana" tienen su "origen en las pasiones que desde ambos lados se involucran en el inconcluso procesamiento mental de duelo" (Rojas 2006: 378).

En este contexto de políticas del recuerdo, gestión de la memoria y del olvido, la ficción aporta una luz sobre lo que es una triple crisis: de la memoria,

de la representación y de la transmisión. Lejos de comparar procesos históricos irreductibles, mi intención es cotejar conciencias históricas o, en otras palabras, percibir las distintas obras producidas en este contexto como el corpus de un pensamiento experimental de la historia que haría de la ficción un lugar de interrogación de los marcos de la experiencia histórica y la pondría al servicio de un pensamiento de la transmisión, a la vez íntimo y político.

Me propongo leer con este enfoque *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño y *Enciclopedia de una vida en Rusia* (1996) de José Manuel Prieto. El primero es, como se sabe, un relato en forma de confesión. Durante una noche de agonía, el cura Ibacache, crítico eminente, miembro del Opus Dei y aspirante a poeta, hace el recuento de su vida pasada, atormentado por su mala conciencia. La suya es una vida de fascinación y compromiso con el poder, de defensa de una literatura encerrada en su torre de marfil hasta una toma de conciencia, en forma de revelación muy tardía al final del relato, de su silencio culpable durante la dictadura. Los nudos del relato son veladas literarias y encuentros entre artistas que cristalizan la cuestión central de las relaciones entre literatura y poder por más de cincuenta años en Chile y apuntan la culpable separación de la estética y de la política a través del recorrido y el canon encarnado por el cura-crítico.

En *Enciclopedia de una vida en Rusia*, José es un joven escritor cubano que vive en San Petersburgo y prepara una novela sobre la frivolidad cuyo título, *Pan de la boca de mi alma*, tomado de las *Confesiones* de San Agustín, ilustra el contenido de su tema: la espiritualización del apetito. Este escritor, que ha elegido el nombre de Thelonious Monk en su ficción, busca una mujer que reúna los atributos de Linda Evangelista. Un día cree encontrarla en la Perspectiva Nevsky (un eco a Gogol) en la persona de Anastasia Katz, una joven que toca flauta en el portal de la Catedral de Kazán. Thelonious propone un trato a su "Linda". Él le comprará productos de lujo, la llevará a cenar en el mejor restaurante de la ciudad y la invitará a un veraneo en Yalta. Ella, en cambio, solo posará para él, como una famosa para un *paparazzi* o una modelo para un pintor. Él tratará de iniciarla en su filosofía, la ética del *dandy*, el saber de la frivolidad, hasta lograr un experimento alquímico "mezclar en la retorta de su alma joven todos sus conocimiento de DANDY, legar su visión a una niña joven" (Prieto 1998: 32). El proyecto fracasa cuando Linda, incapaz de distinguir lo vulgar de lo excelso, abandona el experimento.

Esta singular historia, contada con una maestría notable, es en realidad el fruto de una reconstrucción ardua para el lector, que debe guiarse a través de un relato difractado en la forma de una enciclopedia cuyas entradas constituyen las piezas amovibles de varios relatos. Entre los juegos de una intensa intertextualidad (que merecería un estudio aparte), se puede leer una crónica y en cierta forma un ensayo cuya tesis central es que el derrumbe soviético fue obra de la frivolidad que se apoderó de la Unión sSoviética con la *perestroika*, la apertura al mercado y la imantación que la gran Rusia sintió entonces por Occidente.

A pesar de sus evidentes diferencias, creo que las dos novelas comparten varios rasgos. Frutos de las post-dictadura y del post-sovietismo, ambas ostentan, cada una a su manera, la característica de esta condición, la melancolía. Es evidente en el caso de *Nocturno de Chile*, desde su propio título, la tonalidad

crepuscular del relato y una reflexión sobre las crisis de la representación típica del *ethos* melancólico. En la novela de Prieto, la melancolía se cubre bajo la ligereza de su tesis y del propósito estético de su narrador y en cierta medida bajo el estilo virtuoso de Prieto. Si bien es más difícil de discernir por no corresponder al conjunto de rasgos clínico-culturales del mal de Saturno, la melancolía se percibe en el fracaso del experimento central teñido conjugado con una fuerte ironía, pero también en la mirada del escritor sobre una sociedad rusa profundamente desorientada. Así, a su manera, cada escritor se enfrenta con la disyuntiva planteada por Derrida. Y lo hacen además desde una situación extraterritorial. Ambos en efecto vivieron y publicaron fuera de sus respectivos países (Mondadori y Anagrama). En el caso de Prieto, esta condición es quizás más fuerte aún, ya que se formó intelectualmente en Rusia (donde vivió desde los dieciocho años). Su perfecto conocimiento de la lengua y la cultura rusas se percibe en las tres novelas del ciclo que componen *Enciclopedia de una vida en Rusia, Livadia* (1998) y *Rex* (2007). Esta condición extraterritorial quizás exacerbe otro rasgo común visible en las dos novelas: el problema de la transmisión de la experiencia y de la memoria a través de la ficción, un problema que se plantea en términos claramente pragmáticos: ¿para quién y de dónde se escribe? Por último, los acerca una práctica del afecto, propia de la literatura de la memoria que renueva la relación establecida con el lector.

Para profundizar este paralelo, propongo tres entradas de lectura para las dos novelas. En un primer tiempo, analizaré la referencialidad compleja de los dos textos que desemboca en la reconstrucción de memorias abiertas. Luego veré cómo este trabajo se inscribe en textos que ostentan una forma abierta al constituirse en escenas interpretativas donde el sentido queda en suspenso. Esto me permitirá finalmente evocar el lugar que las dos novelas preparan para su lector al interrogar la posibilidad de una transmisión de la experiencia histórica.

El problema metodológico que plantea la lectura comparada de estas dos novelas es el de leer los textos desde el enfoque de la globalización de los imaginarios y de las recepciones de la literatura. El problema se ha formulado en el debate sobre literatura mundial como una cuestión de distancia respecto a los textos, entre un *distant reading* (Moretti) que favorece la historia literaria y un *close reading* que se mantendría más cercano a los principios de la filología. Como se ve, el enfoque global más que nunca problematiza las relaciones entre teoría, crítica y comentario. Seguiré la propuesta de Judith Schlanger (2005: 93), que sugiere comparar no solo textos sino escenas literarias y considerar así la literatura en su valor de uso y no únicamente como un objeto de conocimiento. En el caso de las dos novelas, se añade una fuerte disparidad de la recepción crítica debida al hecho de que Bolaño ocupe el centro de la República latinoamericana de las letras y Prieto se lea relativamente poco dentro de esta.

MEMORIAS ABIERTAS

En las dos novelas se observa una convergencia de las memorias y las posteridades. En *Nocturno de Chile*, el gesto central de Bolaño consiste en ejercer el trabajo de memoria desde el cuerpo de la infamia, en la forma de una

novela que se propone a una lectura en clave (Farewell/Alone, Lacroix/Langlois, María Canales / Mariana Callejas) y donde impera una lógica del doble (Lacroix-Ibacache / "joven envejecido"-¿Bolaño?). Al operar este desplazamiento hacia la memoria del cómplice silencioso, Bolaño efectúa el desenmascaramiento propio de la moral satírica anunciada como primer pacto de lectura, con el epígrafe de Chesterton ("Quítese la peluca"). Pero sobre todo problematiza la transmisión de la experiencia a través de un testimonio desplazado. La confesión atormentada de Ibacache resalta, mediante un efecto de contrapunto característico de la novela, el silencio de un ejército de sombras que según Ignacio Echevarría (2008: 443) pueblan el imaginario y la poética de Bolaño, los jóvenes con cuyos huesos está sembrada toda Latinoamérica, como lo recuerda el propio autor en su "Discurso de Caracas"².

Más allá de una revancha incluso poética, el hecho de transferir el trauma hacia el cuerpo infame de Ibacache muestra que el trabajo de memoria y olvido es un proceso que afecta a la sociedad chilena entera. El trauma se dice al revés: a través de la mala conciencia. Ambas obedecen a esquemas temporales similares de vuelta y reconstrucción (el *après-coup* freudiano). Abundan en la novela los equivalentes somáticos del trauma (parálisis, sordez, ceguera), las figuras de la repetición y la vuelta (emblemáticas en el verdadero tema musical "Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?") que permiten una lectura desde este enfoque del trauma, un paradigma teorizado por los *memory studies*³. El trauma es aquí un acontecimiento del lenguaje, un relato que se deconstruye y cuya verdad se disemina en las distintas memorias que se cruzan: la de Chile, pero también la memoria de la Segunda Guerra Mundial y del crimen nazi, clave en la genealogía del Mal establecida por Bolaño a través de su obra entera, y figurada en la novela a través del siniestro encuentro de Ernst Jünger y Salvador Reyes en el minúsculo apartamento de un miserable y famélico pintor guatemalteco⁴.

² "Y esto me viene a la cabeza porque en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor y de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud. [...] Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados" (Bolaño 2004: 37).

³ Fruto del encuentro entre el psicoanálisis y la filosofía de la deconstrucción, la "teoría" que se construye alrededor de la noción de trauma va de par con un pensamiento del relato: supone estudiar el trauma como un acontecimiento del lenguaje, un relato por deconstruir. La experiencia traumática se lee como un "síntoma de la historia" y su relato revela una dialéctica del saber y del no-saber. La verdad que se produce, indisoluble de la ruptura que la produce, revela así una crisis de la historia, de la verdad y del tiempo narrativo. Tres herencias conforman esta reflexión: la noción de "irrepresentable" heredada de Adorno, un pensamiento derridiano de la huella y las herramientas del psicoanálisis (Luckhurst 2008). Este paradigma del trauma, junto con el del testimonio ilustran el *ethic turn* de los *memory studies*, es decir el recentramiento de la reflexión histórica de la Shoah sobre la experiencia individual y ética (LaCapra 2001; Friedländer 1994).

⁴ "Jünger dijo que no creía que el guatemalteco llegara vivo hasta el invierno siguiente, algo que sonaba raro proviniendo de sus labios, pues a nadie se le escapaba entonces que muchos miles de personas no iban a llegar vivas al invierno siguiente, la mayoría de ellas mucho más sanas que el guatemalteco, la mayoría más alegres, la mayoría con una disposición para la vida notablemente superior a la del guatemalteco" (Bolaño 2000: 49).

Enciclopedia de una vida en Rusia se presenta en parte, como lo sugiere el título, como un testimonio. "Anhelaba capturar una época" (Prieto 1998: 132), anuncia José. Se trata para el narrador de relatar la experiencia de un observador del derrumbe soviético, es decir de la crisis de su conciencia histórica dividida entre la derrota de la escatología revolucionaria y la irrupción de la temporalidad de Occidente, experimentada desde los escombros del "imperio" como un puro presente. La frivolidad, clave de la interpretación histórica y motivo central de la novela, es en realidad la traducción de este presente del puro goce, es decir, de esta perturbación de la conciencia histórica. Este presente puro, esta frivolidad, anhelada por José, se lee como una reacción a la temporalidad impuesta por la escatología del imperio y de otro espacio, mencionado diagonalmente en la novela, que es por supuesto la propia Cuba. El presente intenso, de las sensaciones múltiples, de los placeres prohibidos encarnados en la frivolidad de unos "chocolatines suizos" o de un par de zapatos de lujo es el revés "del presente de la eterna espera tediosa" (Rojas 1998: 123), el presente hipotecado por la escatología revolucionaria. La frivolidad es la exacerbación de la crisis de la conciencia histórica, dividida entre el naufragio de una utopía y una aspiración a vivir una temporalidad propia. Así los productos del mercado (la pasta dental, objeto de lujo en Cuba y la canción de moda, el *hit*) se transforman en objetos de una seria aspiración a la frivolidad, es decir, al espacio individual del presente que Prieto entiende como "espacio mínimo de eternidad":

Se hizo evidente un profundo antagonismo entre el quietismo de la Doctrina y el vertiginoso escándalo de los pañales desechables; entre la búsqueda de un reino de la verdad en la tierra y la "línea general" del siglo que era consumir el presente y considerar el futuro como una mera realidad mental. Los pueblos cautivos del IMPERIO se asomaban a la noche oscura y al mar cálido, cargado de gratísimos efluvios, para ver avanzar la nave iluminada que era el carnaval permanente de OCCIDENTE y suspiraban pensativos: "Sí, indudablemente, está en vías de descomposición pero, ¡qué bien huele!" [...] Considerar que el IMPERIO cayó por motivos puramente económicos es pecar de un materialismo pedestre, ignorar las enseñanzas de Weber. He meditado largamente sobre el fenómeno de los *hits* RADIALES [...]. Esa influencia del *hit* recibe el nombre de "desviación ideológica", "penetración ideológica". Denominación muy acertada pues en realidad se da una suerte de invasión por osmosis en las mentes de la gente que sólo quiere amar, sufrir, tener éxitos; vivir confortablemente un presente bien limitado entre un ayer y un mañana. (Prieto 1998: 67)

Se escucha aquí la seducción de otro imperio sobre otro personaje, ausente de la novela de Prieto, el balseiro, su deseo de irse porque "ya no soporta el tedio del presente ni la incertidumbre del futuro" (Rojas 1998: 95). De la misma manera, el tema de la novela de José, la espiritualización del apetito y su afán por ganar dinero son un eco de la triste y truculenta picaresca del hambre y del dólar en la Cuba del Periodo Especial⁵. Es decir, que en la crónica del derrumbe

⁵ En este punto, matizaría la afirmación de Rafael Rojas cuando considera que en esta novela, Prieto "logra algo insólito para un escritor cubano: olvidarse de Cuba". Cuba está en el texto de

soviético se proyectan las sombras del presente cubano pero leídas a través de una intelección, a contracorriente de una ligereza o de una literatura de la inmediatez: la frivolidad es el espacio del presente entendido como suspensión de los tiempos en el texto. De manera que en esta enciclopedia se dan dos movimientos narrativos: la traslación geográfica que reúne los espacios Rusia/Cuba y una lectura sincrónica del pasado ruso. Al meditar sobre episodios históricos de Rusia (la Revolución de Octubre y el exilio de los Rusos blancos) de su vida literaria, de sus leyendas o los pormenores reveladores de una idiosincrasia, José-Josik-Joshele-Joseph procura “romper el delgado tabique de un umbral, atravesar una época” (Prieto 1998: 12) mediante un ir y venir mental entre espacios y épocas. José no busca a través de su espacio textual y memorial recuperar un tiempo perdido, sino vivir su presente⁶.

Así lo que se va componiendo en *Nocturno de Chile* (y en eco con el conjunto de la obra de Bolaño) y en *Enciclopedia de una vida en Rusia* es una suerte de “hojaldre” de memorias, el encuentro crítico y poético de varias posteridades. Ambas pertenecen a lo que se ha podido llamar una “post-memoria”, es decir, una estructura de la experiencia moderna, desvinculada de las fronteras temporales o ideológicas y que se caracteriza por un efecto de retraso, un registro de los efectos de las catástrofes por la práctica indirecta de la cita y la mediación (Hirsch 2012).

ESCENAS INTERPRETATIVAS

Esta práctica de la memoria o post-memoria se da entonces en formas abiertas que se proponen como escenas interpretativas. Que la poética del después se vincule con las poéticas de la modernidad es algo evidente. Su trabajo sobre y contra la tradición, su postulado de historicidad radical son aspectos propios de la modernidad. En términos estéticos, se observa cierta continuidad entre las literaturas del después y los rasgos y métodos de la escritura “moderna”: la reflexividad, el estallido de la forma, el trabajo sobre la insuficiencia del lenguaje para decir la realidad. La literatura de los “post” no marca, como se ha dicho, un duelo de la literatura (Avelar 2000: 321), sino un duelo de sus formas cerradas, plenas.

Me interesa aquí deslindar brevemente dos efectos de sentido producidos por las formas abiertas de las dos novelas: el régimen temporal que suponen y su manera de resistir a la tentación del monumento.

La construcción de *Enciclopedia de una vida en Rusia* es en apariencia sencilla: “la filosofía del momento –que esta ENCICLOPEDIA pretende compendiar– opera con instantes, es actual” (Prieto 1998: 9) y se apoya en una “concepción sincrónica y circular” de la obra. La sincronía se ilustra además en los numerosos momentos de epifanía creados por la percepción estética de José. Como lo

Prieto, aunque sea más quizás un efecto de recepción que el fruto de intencionalidad (Rojas 1999: 185-187).

⁶ La obra de Proust es un libro esencial de la “biblioesfera” de la obra de Prieto; cf. el artículo “VANILLA ICE” de *Enciclopedia de una vida en Rusia* y, por supuesto, Rex (2007).

apunta Anke Birkenmaier a propósito de *Rex* (2009), el tratamiento de la epifanía en la novela de Prieto es una reminiscencia no solo de Proust sino también de la "fijeza" lezamiana. Como Lezama o Proust, Prieto detiene a su narrador en momentos de fijeza. Pero opera de otra forma que sus maestros. Mientras que en Proust o Lezama son instantes de concentración y concreción del tiempo donde se da a leer una verdad, Prieto enfatiza la distorsión temporal, y la aplica a objetos marcados por el signo de la falsificación, una marca de su estética: la belleza de Anastasia, el objeto de la contemplación, es profundamente sospechosa (¿será natural el color de su pelo? se pregunta José) ya que depende de su semejanza con una imagen de papel satinado. La interpretación de la epifanía en la novela de Prieto no considera el mundo y la escritura como encarnados, sino como secundarios y artificiales. El sentimiento de plenitud se ha perdido.

De modo que la sincronía es una utopía anhelada por un narrador-escritor consciente de la historicidad de su gesto, conciencia que se traduce por una poética de la copia y de la glosa: el uso de modelos anacrónicos (la enciclopedia, la novela epistolar en *Livadía*, la glosa en *Rex*) son maneras de imitar modelos preexistentes con una plena conciencia de su inscripción en el tiempo histórico (y no una negación de este como lo supondría la interpretación del pastiche postmoderno para Jameson). El mejor ejemplo de esta poética en *Enciclopedia* es el artículo "Biblioesfera", un pastiche del propio maestro de la reescritura, Borges, donde se medita sobre ciertos sueños modernistas de una literatura eterna, auto-engendrada fuera de toda temporalidad humana⁷. Pero el artículo remite a otro, titulado "Scanner" y que "revela" no sin cierta picardía los trucos modernos del escritor como copista: la cita es un trabajo de piratería.

Uno de los efectos de esta estética del pastiche o de la copia es impedir que se conciba la obra como monumento. En efecto, lo que se va construyendo en esta enciclopedia es un pequeño museo del *kitsch*, donde ciertas entradas del texto de Prieto, dedicadas a ciertos iconos de la cultura rusa se proponen como objetos al alcance de la mano. Al ser desprovistos del aura de la obra de arte, están disponibles y se dejan tocar (Benjamin 2000). Su carácter familiar induce una suerte de placer sensorial en el narrador: José manipula, toca, saborea sus palabras-objetos. Mientras la obra de arte, es decir la "gran" literatura en este caso –o, por qué no, el icono religioso, clave de la constitución de la memoria en la cultura rusa–, conservaba cierta distancia aurática y no soportaba una cercanía vista como sacrílega, las palabras-objetos *kitsch* de José son familiares y se ofrecen al contacto. Mientras la obra de arte se experimentaba en la penumbra de la intimidad, el objeto *kitsch* se vive al aire libre, en el ruido y las risas de la frecuentación masiva. De modo que, si bien la sincronía marca una tentación monumental en Prieto, figurada en el pastiche de Borges, la intertextualidad burlona, la franca ostentación del carácter literario de sus construcciones, la tentación de

⁷ "En efecto, por qué no suponer –otra vez copernicanamente– que la literatura no será más cosa de hombres y que el corpus ficcional surgirá de las profundidades de BIBLIOESFERA por generación espontánea: la originalidad del estilo, la composición exquisita, el sello de genio, todo fruto de un rodar de dados, de una combinatoria, de un girar autónomo de sus esferas rotuladas" (Prieto 1998: 24-25).

una estética del *kitsch*, terminan abriendo el texto al tiempo de la reescritura y de las lecturas programadas por el modelo enciclopédico.

En *Nocturno de Chile*, la crítica del monumento, como petrificación despolitizada y esencialista del recuerdo, es más clara, ya que aparece tematizada en el episodio de la Colina de los Héroes, en la crítica del canon literario representado por el infame y grotesco Ibacache, o en el tratamiento distanciado y hasta paródico de la figura de Neruda (Decante-Araya 2007). El rechazo a lo monumental puede leerse también en el modo operatorio de la escritura de Bolaño. La fuerte intertextualidad interna a la obra, el efecto de reescritura de episodios, observable por ejemplo entre *La literatura nazi en América latina*, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* con la vuelta del bien llamado C. Wieder⁸ suponen una conciencia reflexiva ejercida contra la tentación del monumento y de la canonización. Los fragmentos se configuran en una obra que, como lo propone Valeria de los Ríos, puede leerse a la manera de “un mapa estratégico que se construye a partir de la hipótesis de la destrucción” (2008: 240) y registra en su fragmentación la catástrofe histórica. La estética cartográfica desplaza aquí la lógica del archivo, sustitución que cobra sentido en el contexto de una memoria globalizada amenazada por la dilución y la dispersión. El gesto de cartografiar la memoria a través de la fragmentación de la obra y el carácter amovible de sus piezas, es sin duda un gesto de supervivencia y recomposición de la memoria, aunque sea un intento que se sabe “desesperado e inútil, puesto que se intenta visualizar en un contexto de invisibilidad” (2008: 242), creado paradójicamente por una saturación de la visibilidad.

Tanto la enciclopedia como el mapa desembocan en una poética del enigma, tematizada en la novela de Prieto a través de la figura del lector-detective, y en Bolaño a través de la lógica del doble, del retorno y en la estética crepuscular. Esta poética transforma las novelas en escenas interpretativas donde el sentido queda en suspenso y la transmisión perturbada.

TRANSMISIONES

El sentido indeterminado de los textos configura la difícil transmisión de la experiencia histórica. Hemos visto que los escritores buscan reinventar sus formas a partir de un trabajo sobre el relato y la ficción. Pero esta reformulación de la transmisión se hace también por el recurso al afecto y/o a la empatía, recurso que contribuye a una reflexión sobre el sujeto histórico. La vuelta de un lenguaje del sentir no es una particularidad de estos textos: como la melancolía, es un rasgo de época y la señal de un reequilibrio de la teoría de las pasiones y de la afectividad, en una civilización logocéntrica. Así, en las novelas de Bolaño y Prieto, la voz y sus afectos, y en particular el humor y sus declinaciones (humor negro, ironía, escepticismo) invitan a reflexionar sobre la parte afectiva de la conciencia histórica y de esta manera dibujan un espacio para sus lectores.

⁸ Celina Manzoni recuerda que el apellido del artista bárbaro significa precisamente “vuelta” en alemán (2002: 27).

En la lógica de inversión y disimulación que la caracteriza, la confesión de Ibacache deja oír todo un coro de voces en contrapunto. El nocturno, esa pieza musical de una sola voz de tono reconcentrado y expresión delicada, es aquí habitada por los silencios y las voces apagadas de un ejército de sombras, figurados por el joven envejecido o el niño de la casa infame de María Canales, y abierta a la tempestad que la amenaza en la frase que sirve de conclusión al relato. De manera que *Nocturno de Chile* es para su autor una manera de convivir con todos los espectros, de asumir la transmisión *con* herencia, incluso cuando esta herencia supone admitir la barbarie inherente a la cultura.

La transmisión es más problemática en la novela de Prieto. Hay en su obra un fuerte idealismo, la tentación de una utopía, la de escapar a la historia, un ir afuera, que lo situaría precisamente fuera de la guerra de memorias evocadas por Rojas, en un "presentismo" feliz. Es tentador leer su obra como una magnífica fuga estética, el intento de volver a encerrarse en la torre de marfil y la sincronía perfecta de la biblioteca. Pero creo que Prieto no se queda estancado en la trampa del presente. Sus búsquedas absolutas (de la mujer perfecta en *Enciclopedia*, la mariposa de una especie extinta en *Livadía* o del diamante más puro en *Rex*), señales todas de una filosofía del instante epifánico, son marcadas en realidad por el signo de la imposibilidad. La transmisión de los hallazgos es imposible. Y se representa en el fracaso de José, que constituye la intriga central: el intento de iniciación de Anastasia al saber del dandismo. Inscrita en una singular tradición donde se encuentran Mann, Nabokov, Bulgákov, o como lo señala Rojas, "la tierna misoginia y la pedagogía erótica" (1999: 187), la frívola intriga de Prieto se lee como una reflexión sobre la imposible transmisión.

Pero la novela de Prieto no renuncia a la posibilidad de la transmisión y aquí está su idealismo creativo. La transmisión se hará por otra vía y con otro contenido. Será el intento de comunicar la memoria del otro o de sí mismo como otro, a través de la "convergencia vectorial de voces" (Prieto 1998: 11) y de constituir el glosario de una vida *on the hyphen* (Pérez Firmat 1994). De ahí que la escritura de Prieto esté dominada en buena medida por la traducción. Rojas recuerda, citando a Derrida, que "traducir es narrar para el 'otro monolingüe', controlar la metáfora y abrir un nuevo mundo de significantes" (1999: 187). La profunda empatía con Rusia de José-Josik y su uso del *kitsch* que transforma la burla en la expresión patética de la época le permiten elaborar el diccionario experimental y sentimental de una memoria por compartir.

Al interrogar la dimensión afectiva de la conciencia histórica, el papel de la empatía o del humor (negro), las dos novelas invitan a reformular la historicidad del sujeto, su capacidad no solo de producir sentido sino también de "transformar las condiciones del ver, del sentir y del comprender" (Meschonnic 1995: 142). Así, a través de esta apertura de la conciencia histórica a las manifestaciones de la afectividad, las ficciones del después revelan que uno de los desafíos que plantea el movimiento de la globalización a la literatura es su capacidad para traducir nuestras maneras de situarnos en una temporalidad profundamente perturbada.

OBRAS CITADAS

- Arendt, Hannah (1972): *La crise de la culture*. París, Gallimard.
- Auerbach, Erich (2005): "Philologie de la littérature mondiale". En: Christophe Pradeau y Tiphaine Samoyault (eds.): *Où est la littérature mondiale?* Saint-Denis, PUV, pp. 25-37.
- Avelar, Ildeber (2000): *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile, Ediciones Cuarto Propio.
- Barthes, Roland (1953): *Le degré zéro de l'écriture*. París, Seuil.
- Benjamin, Walter (2000): "Kitsch onirique" [1927]. En: *Œuvres*, t.2. París, Gallimard.
- Birkenmaier, Anke (2009): "Art of the Pastiche: José Manuel Prieto's Rex and Cuban Literature of the 1990s". En: *Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 43, pp. 123-147.
- (2011) "Introduction: Is there a Post-Cuban Literature?". En: *Review: Literature and Arts of the Americas*, n.º 82, pp. 6-11.
- Bolaño, Roberto (2004): "Discurso de Caracas". En: *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama, pp. 31-39.
- (2000): *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama.
- Bouju, Emmanuel (2005): *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du xxè siècle*. Rennes, PUR.
- Campos, Lucie (2012): *Les fictions de l'après. Temps et contretemps de la conscience historique*. París, Classiques Garnier.
- Corral, Wilfrido H. (2011): *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. Madrid, Ediciones Escalera.
- Decante-Araya, Stéphanie (2007): "Nocturno de Chile. Modalités et enjeux d'une mémoire littéraire". En: *Littoral*, n.º 6, pp. 119-134.
- Derrida, Jacques (1993): *Spectres de Marx*. París, Galilée.
- Echevarría, Ignacio (2008): "Bolaño extraterritorial". En: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds): *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 431-446.
- Friedländer, Saul (1994): *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Ithaca, Cornell University Press.
- Gefen, Alexandre (2005): "Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain". En: Emmanuel Bouju (ed.): *L'engagement*. Rennes, PUR, pp. 75-83.
- Genette, Gérard (1991): *Fiction et diction*. París, Seuil.
- Hartog, François (2003): *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*. París, Seuil.
- Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory*. Nueva York, Columbia University Press
- Hoyos, Héctor, y Briceño, Ximena (2010): "'Así se hace literatura': historia literaria y políticas del olvido en *Nocturno de Chile* y *Soldados de Salamina*". En: *Revista Iberoamericana*, n.º 76, pp. 601-620.
- Huyssen, Andreas (1995): *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Nueva York / Londres, Routledge.

- Kermode, Frank (2000): *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* [1967]. Nueva York, Oxford University Press.
- LaCapra, Dominik (2001): *Writing Memory, Writing Trauma*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- Luckhurst, Roger (2008): *The Trauma Theory*. Londres, Routledge.
- Manzi, Joaquín (2005): "La proyección del secreto. Imagen y enigma en la obra de Roberto Bolaño". En: Fernando Moreno (ed.): *Bolaño, una literatura infinita*. Poitiers, Université de Poitiers, pp. 69-86.
- Manzoni, Celina (2002): "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal". En: Celina Manzoni (ed.): *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor.
- Meschonnic, Henri (1995): *Politique du rythme*. Lagrasse, Verdier.
- Parkinson Zamora, Lois (1989): *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Pérez Firmat, Gustavo (1994): *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin, University of Texas Press.
- Prieto, José Manuel (1998): *Enciclopedia de una vida en Rusia*. México, CNCA.
- Rancière, Jacques (2000): *Le partage du sensible: esthétique et politique*. París, La Fabrique.
- Ríos, Valeria de los (2008): "Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño". En: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.): *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 237-258.
- Rojas, Rafael (1998): *El arte de la espera*. Madrid, Colibrí.
- (1999): "Humanismo frívolo". En: *Encuentro de la Cultura Cubana*, n.º 12, pp. 185-187.
- (2006): *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona, Anagrama.
- Ruffel, Lionel (2005): *Le dénouement*. Lagrasse, Verdier.
- Schlanger, Judith (2005): "Les scènes littéraires". En: Christophe Pradeau y Tiphaine Samoyault (eds.): *Où est la littérature mondiale?* Saint-Denis, PUV, pp. 85-98.
- Valdés-Zamora, Armando (2011): "Notas para una escritura de la imaginación cubana: las escrituras novelescas de Carlos Victoria, Abilio Estévez y José Manuel Prieto". En: Caroline Lepage y Antoine Ventura (eds.): *La littérature cubaine de 1980 à nos jours*. Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 27-42.

MISCELÁNEA

EL POLICÍA DE LAS RATAS A ESCENA

ANA PRIETO NADAL

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Soñé con detectives perdidos en la ciudad oscura.
 Oí sus gemidos, sus náuseas, la delicadeza
 De sus fugas.

[...]

Soñé con una huella luminosa,
 La senda de las serpientes
 Recorrida una y otra vez
 Por detectives

Roberto Bolaño, *Los perros románticos*

1. UN RELATO SOBRE LA DIFERENCIA Y EL ARTE

En el imaginario de Roberto Bolaño proliferan personajes asimilados a detectives, policías y perseguidores a la manera de Cortázar. También los escritores son representados en su narrativa como buscadores infatigables, capaces de asomarse –y resistir– al enigma y sus abismos; tenaces exploradores que, rehuyendo ambages y subterfugios, buscan penetrar la superficie de lo real y alcanzar un núcleo menos opaco. Juan Villoro destaca la fascinación de Bolaño por “ciertos solitarios de intemperie: pistoleros, exploradores, gambusinos, gauchos, hombres apartados de la ley común pero que se asignan a sí mismos una moralidad severa, determinada por las arduas condiciones de su oficio” (2008: 78). En este sentido, es reveladora la siguiente declaración de Bolaño, recogida en su libro de ensayos *Entre paréntesis*: “Me hubiera gustado ser detective de homicidios, mucho más que ser escritor. De eso estoy absolutamente seguro. Un tira de homicidios, alguien que puede volver solo, de noche, a la escena del crimen, y no asustarse de los fantasmas” (2004b: 343).

“El policía de las ratas”, cuento incluido en el volumen póstumo *El gaucho insufrible* (2003), relata un proceso detectivesco y la peripecia de una rata policía, tenaz y solitaria, cuyo talento y arte se ponen al servicio de una verdad huidiza, de una realidad inestable. Su protagonista, Pepe el Tira, hereda de su tía Josefina un talento creativo e indagador, una desazón existencial que vuelca no en el arte

sino en pesquisas detectivescas, de acuerdo con su oficio de policía de homicidios, y que lo vuelve una suerte de contumaz percutor de la realidad.

Reconocemos en Pepe el Tira a uno de esos personajes, paradigmáticos de la escritura de Bolaño, que se erigen en “Forenses de lo cotidiano que es inusual”, que “levantan un inventario y comentan sus hallazgos” (Villoro 2008: 87). Su trabajo de policía, al que llegó tal vez por un desengaño amoroso o acaso por la fatalidad, lleva a Pepe el Tira a recorrer las alcantarillas, los túneles que el pueblo de las ratas cava sin cesar; a veces se interna, por aburrimiento, instinto o temeridad, por alguna alcantarilla muerta, sitio inhóspito nada recomendable donde el agua residual fluye gota a gota y la podredumbre resulta casi insoportable (Bolaño 2003: 60). Una de sus tareas consiste en recoger los cadáveres muertos y llevarlos al forense. A diferencia de los demás policías, a Pepe el Tira le gusta volver al lugar del crimen e inspeccionarlo, en busca de detalles reveladores que señalen qué tipo de depredador –caimán, serpiente o comadreja– ha terminado con la vida de las víctimas. En su opinión, los policías deben, o bien perder el miedo, o bien incorporarlo a su rutina de cada día (Bolaño 2003: 60)¹.

El relato de Bolaño rinde homenaje al cuento de Franz Kafka “Josefina la Cantora o El pueblo de los ratones” (1924), en el que se inspira. La inquietud o desazón existencial, ese ansia de saber de Pepe el Tira tiene que ver con su parentesco con Josefina –personaje tomado de Kafka–, que tiene el poder del canto y se autoadjudica la condición de artista frente a un pueblo caracterizado por valorar y promover la astucia, el chismorreo y la resignación. El lector no tarda en descubrir que se trata de un pueblo de ratas, y lo mismo le ocurrirá al espectador de la adaptación teatral de Àlex Rigola. El narrador mismo es un roedor que toma un posicionamiento respecto al *modus vivendi* de su comunidad, incorporando la tensión entre lo individual y lo colectivo, entre libertad y discurso oficial. Este narrador en primera persona nos cuenta su peripecia al tiempo que deja ir generalidades sobre el tipo de colectividad a la que pertenece, y ello lo hermana en gran manera con el relato matriz de Kafka. El mecanismo fantástico de hacer que los personajes sean ratas permite acceder a regiones misteriosas, innominadas, de lo real. La fábula de animales permite asimismo articular un determinado concepto de comunidad, con usos y costumbres peculiares; así, el hacinamiento de las ratas policías que duermen las unas sobre las otras, en un precario y a la vez delicado simulacro de fraternidad, “todos en silencio, todos con los ojos cerrados y con las orejas y las narices alerta” (Bolaño 2003: 59)².

A propósito del relato de Kafka, Deleuze y Guattari interpretan que el devenir-animal del hombre implica una desterritorialización absoluta –“Il n’y a plus ni homme ni animal, puisque chacun déterritorialise l’autre, dans une conjonction

¹ Confróntese con la siguiente cita de 2666 sobre pantofobia y fobofobia: “Entre tenerle miedo a todo y tenerle miedo a mi propio miedo, elijo este último, no se olvide que soy policía y que si le tuviera miedo a todo no podría trabajar” (Bolaño 2004a: 479).

² Es preciso aclarar que todas las citas textuales referidas a *El policía de las ratas* proceden, no de la dramatización realizada por Àlex Rigola, que por el momento no ha sido editada, sino del relato homónimo incluido en el volumen *El gaucho insufrible* (2003). A lo largo del presente trabajo tendremos en cuenta las diferencias entre el original citado y el texto pronunciado en escena, un texto que sufrió, en el paso de la narrativa al drama, algunas supresiones y cambios gramaticales.

de flux, dans un continuum d'intensités réversible" (Deleuze & Guattari, 1975: 40)–. Por otra parte, Ignacio Echevarría (2002: 193), a partir del concepto de George Steiner (1973: 30) de la literatura como estrategia de exilio permanente, alude a la épica de la tristeza en Bolaño, así como a la extraterritorialidad de su literatura y al exilio como figura épica de la desolación. El discurso de Pepe el Tira cuestiona el de la lengua oficial, a fuerza de internarse en las alcantarillas del mundo real y en los subterráneos de la expresión, poniendo de manifiesto las líneas de fuga creativas del lenguaje. Tanto el relato de Bolaño como su versión teatralizada, que analizaremos a continuación, retratan la despiadada, por indiferente y aséptica, rutina administrativa, y su indiferencia ante la barbarie.

Los antepasados artísticos de Pepe el Tira –“Yo también, a mi manera, era feliz, pero en mí se notaba el parentesco de sangre con Josefina, no en balde llevo su nombre” (Bolaño 2003: 54)– suscitan en la colectividad una mezcla de recelo y compasión. La comunidad de ratas dispensa al arte, que concibe como contingencia y no como necesidad, un simulacro de comprensión y afecto, porque en su opinión los artistas son básicamente seres necesitados de afecto: “Por regla general no nos burlamos de ellos. Más bien al contrario, los compadece-mos, pues sabemos que sus vidas están abocadas a la soledad” (Bolaño 2003: 57). En el relato de Kafka, una voz colectiva –una primera persona del plural– afirma que es la actitud de Josefina la Cantora la que persuade de su diferencia: la artista se coloca en un trance de solemnidad y elimina toda forma de vida que no sirva directamente al canto (Kafka 2006: 282). En ese momento en que canta arrebatada, Josefina se halla en un estado de extrema vulnerabilidad; en esa tesitura extraordinaria e insólita, un pueblo que siempre está en movimiento se inmoviliza para oírla. Por su parte, Pepe el Tira es un *outsider* que se enfrenta solo a los abismos de la especie, un investigador de raza habituado a transitar por el miedo –como Josefina, quien “estaba más que muerta: cada día moría en el centro del miedo y resucitaba en el miedo” (Bolaño 2003: 81)– y cuya existencia se tensa hacia la búsqueda de la verdad.

Para la poeta Olvido García Valdés, “en la escritura de Bolaño está el sueño de lo colectivo y su fracaso, está la nostalgia de ese sueño” (2013: 115). Lo individual y lo colectivo se necesitan, dialogan y se cruzan inevitablemente. Pepe el Tira necesita del consentimiento y aceptación de su comunidad –representada por las autoridades– para llevar a cabo su tarea, y, como veremos, es reprendido y censurado cuando va más allá de lo lícito o recomendado, o cuando sus conclusiones resultan incómodas y perturbadoras. Su destino, como el del artista, es la insatisfacción y la incompreensión.

2. DE LA NARRATIVA A LA ESCENA

El policía de las ratas, adaptación teatral del relato homónimo de Bolaño, se gestó en la Schaubühne de Berlín, en el marco del F.I.N.D.-Festival 2013, y se estrenó como apertura de la 42ª edición de la Biennale di Venezia, en el Teatro alle Tese de Venecia. En Girona, el espectáculo se pudo ver los días 29 y 30 de noviembre de 2013, en la Sala La Planeta, en el marco del festival Temporada

Alta, y después se llevó a la Sala de Gràcia del Teatre Lliure de Barcelona, del 31 de octubre al 24 de noviembre. Entre los días 29 de enero y 23 de febrerorecaló en el Teatro de La Abadía de Madrid³. Àlex Rigola, quien en 2007 ya se había atrevido a llevar a escena la monumental novela póstuma de Bolaño, *2666*, en un montaje de casi cinco horas de duración, firma la adaptación y dirección de *El policía de las ratas*, una producción de Heartbreak Hotel y Teatre Lliure, en coproducción con Teatro de La Abadía, y con la colaboración de la Biennale di Venezia y Temporada Alta. Los actores que se encargan de corporeizar y dar voz a los personajes son Joan Carreras y Andreu Benito⁴, que también formaron parte del elenco de *2666*.

Àlex Rigola quintaesencia en cincuenta y cinco minutos de teatro la treintena de páginas del cuento original de Bolaño, “un relato duro y cruel sobre el mundo bajo las alcantarillas como reflejo de nuestra sociedad desgastada y de su alienación”⁵. La voluntad del director fue trasladar a escena la efectividad y funcionalidad esencial del lenguaje narrativo, conservando la tensión lírica y la angustia existencial del texto original, que se mantiene en más del 85% y del que solo se eliminan algunas frases o párrafos que no son indispensables para su comprensión y que inciden sobre todo en la atmósfera del mundo de las ratas, como la descripción de túneles y alcantarillas muertas; se prescinde asimismo de algunos detalles de la entrada del protagonista en el cuerpo de policía, así como de algunas peripecias secundarias.

La escenografía, de Max Glaenzel y Raquel Bonillo, es mínima y minimalista: un linóleo de danza de color blanco, dos butacas giratorias y dos micrófonos. A la izquierda se halla una bolsa de plasma que a partir de un determinado momento empezará a gotear sangre⁶; a la derecha, un gran objeto cubierto por una manta térmica acabará revelándose como el cadáver de una rata descomunal. Ello responde a la voluntad de aportar un complemento estético que ayude a la narración.

Los dos actores están sentados en sus respectivas butacas, a unos metros de distancia, e iluminados por sendos focos blancos. Joan Carreras interpreta a un

³ El presente artículo se basa en las representaciones del día 1 de noviembre de 2013 en el Teatre Lliure, en Barcelona, y del día 8 de febrero de 2014 en el teatro de La Abadía, en Madrid.

⁴ Los actores dieron en primicia una lectura dramatizada de *El policía de las ratas* el 14 de marzo de 2013, en el marco del festival internacional de literatura Kosmopolis 2013, y como complemento a la exposición “Archivo Bolaño 1977-2003”, en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Siguió a la lectura un coloquio a cargo de Àlex Rigola y Pablo Ley, que en 2007 adaptaron la novela *2666*. Véase la página web del CCCB: <http://www.cccb.org/kosmopolis/ca/activitat-alex_rigola_pablo_ley_joan_carreras_andreu_benito-4299>. El vídeo de la lectura dramatizada se halla disponible en línea: <<http://vimeo.com/63238064>>.

⁵ Estas declaraciones de Àlex Rigola aparecen en el dossier de prensa del Teatre Lliure. En línea: <http://www.teatrelliure.com/sites/default/files/espectacles/dossiers/dossier_el_policia_cast.pdf>.

⁶ Tal como recoge el artículo de Esther Alvarado (2014: en línea), Àlex Rigola, durante su residencia artística en la Schaubühne de Berlín, había propuesto unos recursos de gran plasticidad –50 bolsas de transfusión de sangre que iban reventando a medida que se producían los crímenes–, pero al final acabó optando por colocar una única bolsa de plasma en escena, para así condensar y potenciar el efecto y reconcentrar la palabra, lo que refuerza su apuesta por la narración, por la palabra de Bolaño, y una relegación de los grandes efectos visuales.

policía, Pepe el Tira –un nombre que es “como mezclar arbitrariamente el cariño y el miedo, el deseo y la ofensa en el mismo saco oscuro [...]. Un tira es, para mi pueblo, un policía” (Bolaño 2003: 53)–, mientras que Andreu Benito funciona como un interlocutor metamórfico, sin identidad fija, que tan pronto se erige en portavoz de la comunidad y de una dimensión más externa del relato como asume las voces de antagonistas y secundarios y coadyuva a la narración.

El relato de Bolaño se mueve al principio por las generalidades del oficio de Pepe el Tira –“Un tira es, para mi pueblo, un policía. Y a mí me llaman Pepe el Tira porque soy, precisamente, policía, un oficio como cualquier otro pero que pocos están dispuestos a ejercer” (53)–, y por la descripción de su rutina profesional: “A veces, en parte porque era mi trabajo y en parte porque me aburría, dejaba las alcantarillas principales y secundarias y me internaba en las alcantarillas muertas” (55). En la puesta en escena de *Rigola*, esta narración es asumida por Joan Carreras, en primera persona y en pasado, y en ocasiones es relevado en esta tarea por Andreu Benito, quien disemina consideraciones más generales, casi siempre en tercera persona y en presente: “El agua residual, allí, diríase que fluye gota a gota, por lo que la podredumbre es casi insoportable. Se puede afirmar que nuestro pueblo solo utiliza las alcantarillas muertas para huir de una zona a otra” (60). Benito está especializado sobre todo en asumir la voz de la comunidad –en aseveraciones donde se hace patente la huella kafkiana: “Vivimos en colectividad y la colectividad solo necesita el trabajo diario, la ocupación constante de cada uno de sus miembros en un fin que escapa a los afanes individuales” (57)–, pero se desdobra también en personajes como el forense –“Las causas del deceso: degollamiento, muerte por desangramiento, desgarros en las patas, cuellos rotos” (56)–, el policía viejo, el comisario, el maestro y la rata reina, entre otros. En estos momentos, se diluye la forma narrativa del relato y el intercambio entre los personajes adquiere un estilo directo, un modo dialogado.

Hay un punto de inflexión en el relato, cuando se evoca el momento en que, tras seguir un rastro de sangre, Pepe el Tira llega a una alcantarilla muerta –“Fue en una alcantarilla muerta donde dio comienzo mi investigación” (61)– y da al fin con los cadáveres de una joven rata llamada Elisa y de una rata bebé, ambos muertos en extrañas circunstancias. A nivel de escenificación, *Rigola* dispone que el cambio de intensidad del relato y el tema de la muerte o del asesinato vengán marcados por una acción: Andreu Benito se levanta por primera vez de su silla –los dos actores se pasan gran parte de la función sentados en sus butacas, narrando en dirección al público y sin mirarse más que cuando hay intercambio dialogado–, va hacia la bolsa de plasma situada a la izquierda del escenario, manipula el cuentagotas y a partir de este momento caerán de manera regular e ininterrumpida gotas rojas de sangre, creando un charco en el suelo blanco y creando un clima ominoso o de amenaza. Ahora el escenario está completamente iluminado –los actores se han salido del foco al levantarse de la butaca y la luz ha inundado la escena– y así permanecerá hasta el final. Joan Carreras, tras narrar cómo su personaje cargó el bebé desde la alcantarilla muerta hasta la comisaría, hace una pausa, se acucilla junto al charco rojo, se moja una mano con la sangre y se la frota con la otra, de modo que ambas quedarán teñidas de

rojo hasta el final de la función; luego vuelve a su butaca y prosigue el relato en primera persona de Pepe el Tira: cuenta que se resiste a deshacerse del cadáver del bebé, mientras que el forense lo conmina a que lo haga desaparecer, pues su conducta está dando que hablar entre los compañeros. La narración de Pepe el Tira transcurre en pasado, pero se contrapuntea con diálogos actualizados en presente; así ocurre en la sala de autopsias –siempre el mismo suelo blanco–, en que Pepe el Tira y el forense intercambian frases acerca de los detalles y las circunstancias de la muerte de las ratas asesinadas, trasladando a la escena los diálogos que en el relato son referidos en estilo indirecto por Pepe el Tira y apostillados con verbos de lengua.

Una acción física determinará irremisiblemente la percepción estética del espectador: el forense –Benito– se acerca al bulto tapado con la cubierta de aluminio que hay a la derecha del escenario y destapa el cadáver, una enorme rata manchada de sangre que queda al descubierto ya hasta el final de la función; Pepe el Tira –Carreras– se acerca y, acucillado, lo escruta. Andreu Benito, con voz profunda y sobrecogedora, y utilizando por primera vez el micrófono, enuncia el destino de los policías: “Nuestra historia es la multiplicidad de formas con que eludimos las trampas infinitas que se alzan a nuestro paso. Rutina y tesón. Recuperación de cadáveres y registro de incidentes. Días idénticos y tranquilos” (69). De nuevo los dos actores enuncian sentados cada uno en su butaca, sin apenas mirarse entre ellos y dirigiéndose mayormente al público.

Se suceden días idénticos y tranquilos –nos dice el narrador, desdoblado en los dos actores– hasta que Pepe el Tira halla el cuerpo de dos jóvenes ratas, Marisa y el poeta Eustaquio, que han muerto asimismo en extrañas circunstancias. A la pregunta de si ha visto algo raro, le responde un maestro que se cruza por su camino –nuevamente la voz grave de Benito–: “Todo es raro [...] lo raro es lo normal, la fiebre es la salud, el veneno es la comida” (70). El trabajo de Pepe el Tira se vuelve obsesivo, y sus rondas exhaustivas; ya no se conforma con la rutina del policía: cada día visita madrigueras más alejadas. Se obsesiona primero con el caso del bebé –vuelve una y otra vez al escenario del crimen– y, después, con el caso de Marisa y Eustaquio.

Pepe el Tira frecuenta muy a menudo alcantarillas muertas en busca de indicios o nuevos cuerpos. Un día se topa con una serpiente ciega, “una descendiente de aquellas serpientes que los seres humanos, cuando se cansan de ellas, arrojan en sus váteres” (65). Otro día conoce a un viejo ratón blanco que ni siquiera recuerda la edad que tiene, y que en su juventud fue inoculado con una enfermedad contagiosa a fin de matar a las ratas negras del alcantarillado: “pero las ratas negras y los ratones blancos nos cruzamos, follamos como locos (como solo se folla cuando la muerte anda cerca) y finalmente no solo se inmunizaron las ratas negras sino que surgió una nueva especie, las ratas marrones, resistentes a cualquier contagio, a cualquier virus extraño” (72). Las ratas son, pues, resistentes a la voluntad humana de exterminarlas; concebidas como una plaga, consiguen, a pesar de todo, mantenerse unidas y sobrevivir a los ataques raticidas de los hombres. Estas ratas, confinadas al laberíntico y hediondo alcantarillado que subyace al mundo humano, parecen responder a una idea de inferioridad, mar-

ginalidad o subordinación. Si bien son asimilables a los seres humanos en tanto que metáfora o símbolo⁷, cabe imaginar también que representan una raza inferior o peor vista dentro de la especie –los ilegales o los exiliados de la luz del sol; los que han sido relegados a las cloacas, al inframundo de la mera supervivencia y la ilegalidad–, que vive en condiciones infrahumanas, en un mundo con unos márgenes muy delimitados. La hermandad en la miseria es socavada por la falta de solidaridad entre iguales y por el instinto criminal de la especie.

La música acompaña la narración e interacción de los personajes desde el momento en que Pepe el Tira descubre los cadáveres de Marisa y Eustaquio, y se mantiene en todo el diálogo entre Pepe y el ratón blanco. Se trata de una melodía de cuerda, muy lenta y cantada, acompañada de piano con una armonía de acordes desplegados. Esta sencilla música crea una atmósfera triste y sobrenatural por la intercalación de graves y agudos al piano. Los agudos, como diamantinas gotas de agua, refuerzan la naturaleza líquida del mundo subterráneo del alcantarillado y rubrican las inspiradas palabras del ratón blanco, interpretado por Benito: “¿Tú conoces las bocas de las alcantarillas, Pepe? [...] ¿Has visto, entonces, el río al que dan todas las alcantarillas, has visto los juncos, la arena casi blanca? [...] ¿Entonces has visto la luna rielando sobre el río?” (72). El ratón blanco afirma que, si alguien le preguntara dónde quiere vivir, respondería sin dudarle que en la luna, en uno de los momentos que Marcos Ordóñez califica de pasaje casi de *western* y de “instante de suprema e inesperada poesía” (2013: 18). Este lirismo del momento, la atmósfera entre sobrenatural y ensoñada, con cierto aire de parodia y autoironía típicamente bolañianas –“Me gustaba ese ratón blanco que había nacido, según él, en un laboratorio de la superficie” (Bolaño 2003: 72)–, viene subrayado en la puesta en escena por el uso del micrófono y la amplificación de una voz deliberadamente impostada en ambos actores, así como por su mirada fija en lo alto, tendida hacia el infinito.

Más adelante Pepe el Tira –nos cuenta Carreras, siempre en primera persona y ahora sin micrófono– encuentra a otra víctima, nuevamente depositada en una alcantarilla muerta. Según sus propias conjeturas, el crimen sería obra del mismo asesino que habría matado a Elisa, al bebé, a Marisa y a Eustaquio: “Yo creo que estas heridas las produjo una rata, dije yo. Pero las ratas no matan a las ratas, dijo el forense mirando otra vez el cadáver. Esta sí, dije yo” (73). Este diálogo se reproduce, como todos en la dramatización, de manera directa y con la eliminación de los verbos de lengua. El comisario –encarnado por Benito, polifónico interlocutor de Pepe el Tira– reconviene al policía, lo insta a abandonar estas sospechas y a no comentarlas con nadie más: “Ya bastante complicada es la vida real para encima añadir elementos irreales que solo pueden terminar dislocándola [...] que la vida [...] debe tender hacia el orden, no hacia el desorden, y menos aún hacia un desorden imaginario” (73). Ambos actores examinan de nuevo la enorme rata depositada a la derecha del escenario.

⁷ De igual modo, Jordi Llovet (1990: 11) considera que en el relato de Kafka los ratones son una masa equiparable a la humana, “una vaga referencia colectiva, una especie de masa anónima y amorfa” que viene a ilustrar, con más o menos carga de ironía, el comportamiento humano.

Desoyendo las advertencias de su superior, Pepe el Tira sigue explorando las cloacas y halla otro cadáver cuyas heridas en la garganta son idénticas a las de las víctimas anteriores. En la morgue, dialoga con el forense; Benito, nuevamente, encarna la versión oficial de la colectividad y niega obstinadamente la posibilidad de que el bebé haya sido asesinado por placer, y de que las ratas sean capaces de matar a las ratas. Luego Pepe el Tira encuentra a una colonia de ratas que vive en los límites de la alcantarilla, donde habita también la madre del bebé asesinado hace un tiempo. Benito ha salido del rectángulo blanco que constituye el escenario y se sienta en el borde derecho, muy cerca del cadáver gigante, para asumir por unos momentos la voz de la inmovible progenitora, que declara evasivamente no haber notado nada raro en nadie de su grupo: “en nuestro pueblo las ratas se comportan de una manera y otras veces de otra, dependiendo de la situación” (78); Pepe el Tira –Joan Carreras, ahora acucillado junto al charco de sangre, a la izquierda del escenario– interroga a la madre del bebé en busca de una respuesta que no llega.

Poco después, en una alcantarilla muerta cerca de esa madriguera, Pepe el Tira halla a dos machos jóvenes que discuten acaloradamente en una “lengua impostada y ajena a mí que odié de inmediato, palabras que eran ideas o pictogramas, palabras que reptaban por el envés de la palabra libertad como el fuego reptante, o eso dicen, por el otro lado de los túneles, convirtiendo éstos en hornos” (79)⁸. Pepe el Tira se queda a solas con una desafiante rata asesina, que se llama Héctor –nuevamente lo asume la voz profunda de Benito– y que afirma ser libre: “Puedo habitar el miedo y sé perfectamente hacia dónde se encamina nuestro pueblo” (81). ¿Es libre porque mata a sus congéneres? ¿Porque se ha precipitado al centro del abismo? Curiosamente Pepe el Tira asume aquí la voz del pueblo, y su versión oficial, como si tratara de convencerse a sí mismo: “Tal vez haya una forma de curarte. Nosotros no matamos a nuestros congéneres” (81). Héctor insinúa que esta enfermedad que le achaca el policía les atañe a todos: “¿Y quién te curará a ti, Pepe? [...] ¿Qué médicos curarán a tus jefes?” (81). A nivel de escenificación, los dos actores están de pie en el centro del escenario, a una distancia de un metro, mirándose fijamente mientras hablan. Finalmente Pepe el Tira notifica: “Nos trenzamos en una lucha a muerte” (81).

Esta lucha a muerte, que no tiene una traducción escénica –persiste el estatismo de los actores–, activa una cierta ironía por las resonancias iliádicas del nombre del asesino en serie. Y tanto las notas de piano que suenan –de nuevo una armonía desplegada sobre una base melódica de cuerda–, ambientando la tensión del lance definitivo, como el uso del micrófono que le prestará a la voz de Carreras un tono ardido y heroico, subrayan la épica –siempre, como decíamos, con un punto paródico y autoirónico– de la escena relatada por Pepe el Tira, a pesar de que se obvie el fragor de la batalla. Pepe el Tira, que termina ma-

⁸ Estas últimas palabras no se recogen en la dramatización de Rigola, acaso por su condición equívoca, pues esta lengua extraña, repleta de pictogramas y con un aire impostado, podría estar evocando el lenguaje de los poetas. Así, se asociaría la poesía o, en sentido amplio, la creación con el mal. Por otra parte, esta asociación es recurrente en gran parte de la obra de Bolaño, desde *La literatura nazi en América* (1996) y *Estrella distante* (1996) hasta 2666 (2004), entre otras.

tando a Héctor, salda el combate con un escueto resumen y recuento de daños: "Al cabo de diez minutos que me parecieron eternos su cuerpo yacía a un lado del mío con el cuello destrozado por una mordida. Por mi parte, tenía el lomo lleno de heridas y el hocico desgarrado" (82).

Una vez depositado el cadáver de Héctor en la morgue, Pepe el Tira recibirá asistencia médica, y después el forense y el comisario lo conducirán por túneles desconocidos hasta llegar a una madriguera vacía: "En una especie de trono (o tal vez fuera una cuna) hervía una sombra [...]. Cuéntame la historia, dijo una voz que era muchas voces y que provenía de la oscuridad" (82-83). En la puesta en escena, Benito gira la butaca dándole la espalda al público, en un nuevo cambio de personaje, y asume con voz poderosa pero susurrada, cavernosa, las palabras de la rata reina, una rata reina muy vieja, es decir, "varias ratas cuyas colas se anudaron en la primera infancia, imposibilitándolas para el trabajo, pero concediéndoles, en cambio, la sabiduría necesaria para aconsejar en situaciones extraordinarias a nuestro pueblo" (83). El detalle del origen colectivo de la rata reina no se mantiene en la dramatización, pero en el texto original esta descripción crea la imagen de una especie de consejo o senado de ratas; esto es, una voz colectiva y autorizada que manipula y falsea los hechos, negando la evidencia para preservar el orden social. La rata reina se refiere al asesino muerto como "Un veneno que no nos impedirá seguir estando vivos, dijo. En cierta manera, un loco y un individualista [...]. Las ratas no matan ratas" (83-84)⁹.

Se da el caso por cerrado y Pepe recibe órdenes de silenciar el suceso. Esa noche sueña que un virus desconocido infecta al pueblo; la frase "Las ratas somos capaces de matar a las ratas" (84) la dice primero Carreras, al referir su sueño, y la repite luego Benito, con voz estentórea y a la vez reconcentrada, como si fuera la voz de la conciencia de Pepe el Tira: "Esa frase resonó en mi bóveda craneal hasta que desperté" (84). Recita Benito, desde una instancia narrativa que engloba la comunidad de las ratas:

Nuestra capacidad de adaptación al medio, nuestra naturaleza laboriosa, nuestra larga marcha colectiva en pos de una felicidad que en el fondo sabíamos inexistente, pero que nos servía de pretexto, de escenografía y telón para nuestras heroicidades cotidianas, estaban condenadas a desaparecer, lo que equivalía a que nosotros, como pueblo, también estábamos condenados a desaparecer. (Bolaño 2003: 84-85)

Pepe el Tira relata que ha vuelto a las rondas rutinarias y mira con desapego los casos policiales: "Ya es demasiado tarde para todo, pensé. Y también pensé: ¿En qué momento se hizo demasiado tarde? ¿En la época de mi tía Josefina? ¿Cien años antes? ¿Mil años antes? ¿Tres mil años antes? ¿No estábamos, acaso, condenados desde el principio de nuestra especie?" (85-86). Se pregunta si la

⁹ Al final del relato "Detectives", incluido en el volumen *Llamadas telefónicas*, hay similitudes de tono con "El policía de las ratas": "me pasó por la cabeza la idea de sacar la pistola y pegarle un tiro allí mismo [...]. Pero por supuesto no lo hice [...]. Claro que no lo hiciste. Nosotros no hacemos estas cosas, compadre [...]. No, nosotros no hacemos estas cosas" (Bolaño 1998: 133).

pulsión criminal se debe a la anomalía de un individuo o si, al contrario, está inscrita en el ADN de la especie. Sea como fuere –dice Edmundo Paz Soldán (2008: 23-24)–, “el descubrimiento de Pepe el Tira llega tarde pues ya todo ha cambiado: esa pulsión es un veneno, un virus que ha infectado a todo el pueblo [...]. El orden no será restaurado”. La lucha continúa sin esperanza, sin luz, a lo largo de los tenebrosos y hediondos túneles del alcantarillado. Tras la última frase pronunciada por Pepe el Tira –“Dos ratas se ofrecieron como voluntarias y nos siguieron” (86)–, se va imponiendo una oscuridad paulatina, de modo que los dos actores, inmovilizados en sus butacas, se van borrando fundidos con el negro. Tras los saludos de los actores y la ovación del público, sonó, tanto en las funciones de Barcelona como en las de Madrid, la canción “Walk on the Wild Side” (1972), de Lou Reed, como homenaje al guitarrista y compositor recientemente fallecido, y también como oportuna apostilla musical a la peripecia y actitud vital de Pepe el Tira. En el estreno en Venecia se había abierto la puerta del fondo del Teatro alla Tese, dejando que los canales de la ciudad, turbios contenedores de roedores expedicionarios, sirvieran de *continuum* real a la historia.

3. CONCLUSIONES

En 2007 Àlex Rigola se enfrentó al reto de llevar por primera vez la narrativa de Roberto Bolaño a escena, y lo hizo con un macromontaje que buscaba trasladar al escenario la gran novela póstuma del escritor chileno, *2666*. Radicalmente distinto es el ejercicio que aquí analizamos: de las cinco horas que duraba el espectáculo *2666* se pasa a una hora escasa en *El policía de las ratas*; de los cinco contextos escenográficos, al suelo blanco sobre el que Rigola escribe su dramaturgia; de la docena de intérpretes, a solo dos, que desdoblán la voz narradora y se distribuyen –con deliberada asimetría– los roles, de modo que Carreras vehicula la acción de Pepe el Tira y Andreu Benito asume el resto de los personajes y completa el proceso de investigación, ofreciendo un contrapunto a ratos cientificista y a ratos oficialista. En las dos obras de Bolaño llevadas a escena por Rigola, la violencia se perfila como un tema común; ambas arrojan una mirada lúcida y desengañada sobre el ser humano, inevitablemente aparejada a una reflexión en torno al mal.

Puede calificarse esta obra de pieza de cámara que se construye en un espacio vacío y se apropia a su manera de las claves de la novela negra para retratar a una sociedad donde los semejantes son enemigos en potencia y la profesión policial hecha arte –a través de un investigador solitario y obstinado que persiste en hurgar en las inmundicias y rastrear los indicios del mal– se vislumbra como el modo más lúcido de supervivencia o furtiva oposición. Juan Carlos Olivares (2013: en línea) la califica como una fábula en clave de thriller metafórico en que las cloacas abandonadas funcionan como escena del crimen. Para Ordóñez, Pepe el Tira sería “una especie de *blade runner* del subsuelo” (2013: 18); un policía solitario que busca comprender el germen del mal y restaurar el orden, y que, para ello, vuelve una y otra vez al lugar de los hechos, al escenario del crimen. Señala Joan-Anton Benach (2013: 42) que, en el laberinto de inmundicias, el jo-

ven policía, cual héroe solitario, reivindica la función de la individualidad frente al gregarismo.

El tratamiento que Rigola le da a la instancia narrativa en su adaptación es calificable de polifonía con narradores múltiples, siguiendo la terminología de Sanchis Sinisterra (2003: 11)¹⁰. Mientras el actor Joan Carreras mantiene su identidad como Pepe el Tira, personaje protagonista y narrador en primera persona, el actor Andreu Benito asume la voz de distintos personajes, a tenor de las necesidades y secuenciación del texto; también releva en ocasiones a Carreras en sus funciones de narrador, contrapunteándolo con su voz y presencia escénica, como un eco distorsionado, amplificado y casi oracular, en lo que acaba siendo una escisión, una duplicidad o dialogismo del sujeto enunciativo. En términos generales, podemos decir que Carreras mantiene la función narrativa, adjudicándose unívocamente la peripecia del personaje protagonista, y Benito alterna con él en los momentos dialogados, asumiendo también –con la voz y la palabra, más que con el cuerpo y el gesto– algunas de las acciones físicas evocadas. Su voz se colma de vocación colectiva, delimita los contornos de la sociedad de las ratas, sus leyes y modos, en un tono oficial y oficioso. Benito asume también a los sucesivos interlocutores de Pepe el Tira, cambiando de personaje solo con la modulación de su voz y auxiliado técnicamente por la manipulación del micrófono: así, del tono técnico, prosaico y oficial del forense o del comisario pasa al lirismo inesperado del ratón blanco o al arranque sentencioso de la rata reina. Los dos actores encarnan, además, temporalidades distintas: Carreras narra en pasado, pero Benito actualiza la narración al encarnar a los personajes referidos y, por tanto, revivirlos y trasladarlos al ahora de la representación. En la dramatización y en la puesta en escena, pasado y presente devienen contiguos y promiscuos.

El texto de Bolaño es presentado con sobriedad y eficiencia, y el trabajo dramático y actoral se traduce en verdad escénica. La palabra es la gran protagonista y la atmósfera viene dada por unos pocos elementos escenográficos así como por el estudiado ritmo que jalonan palabras y silencios, y la cadencia tramada por el verbo y el goteo de la sangre: el relato fluye y se adensa al mismo tiempo, como sangre que empuja y se espesa. La prosa que desgranar los actores, pronunciada con una cadencia rítmica y métrica propia de la poesía, está imbuida de movimiento y direccionalidad, de tensión narrativa y cinética; sin embargo, acaba trazando un cierto recorrido circular, una suerte de remanso reflexivo y analítico cuyas desesperanzadas conclusiones paradójicamente desembocan en un movimiento y una búsqueda sin tregua.

En la literatura de Bolaño asistimos a un viaje desesperado a los abismos del ser humano, donde sin embargo prima el instinto de supervivencia. A pesar de la imposibilidad de restaurar un orden que ni siquiera es seguro que haya

¹⁰ Además, en la dramatización de este material se cumple una de las especificidades que Sanchis Sinisterra (2003: 69) atribuye al discurso narrativo kafkiano, que al fin y al cabo está en la base y gestación del relato de Bolaño: el narrador nunca va más allá de la percepción y la vivencia que de los acontecimientos tiene su personaje principal, de modo que el receptor asiste a una narración limitada, al nivel de la conciencia y la mirada del personaje. La realidad descrita está llena de huecos y nunca es del todo comprensible o inteligible. Pepe el Tira se mueve a través de la investigación a golpe de hipótesis e interpretaciones más o menos acertadas.

existido nunca, Pepe el Tira sigue ejerciendo de detective de la propia realidad; ello supone asimismo un acto de afirmación de su libertad como individuo, más cuando la voluntad de inquirir la verdad es vista por los demás como una amenaza. Y es que, en una encrucijada en que “todo parece indicar que solo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror” (Bolaño 2003: 152), acaso no quepa otra consigna que “seguir transitando por el sexo, los libros y los viajes, aun a sabiendas de que nos llevan al abismo, que es, casualmente, el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto” (156)¹¹. Asumir la derrota desde el principio, imponiéndose, a pesar de todo, el imperativo ético y estético de mantener los pretextos y transitar los caminos, como si todavía fuera posible hallar lo nuevo en lo ignoto.

OBRAS CITADAS

- Alvarado, Esther (2014): “Àlex Rigola vuelve a Bolaño”. En: *El Mundo*, 29 de enero. Disponible en <<http://www.elmundo.es/cultura/2014/01/29/52e807bfe2704ecc248b458b.html>>. Última visita: 01.03.2014.
- Benach, Joan-Anton (2013): “Una sencilla metàfora”. En: *La Vanguardia*, 2 de noviembre, p. 42.
- Bolaño, Roberto (1998): *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama.
- (2003): *El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama.
- (2004a): *2666*. Barcelona, Anagrama.
- (2004b): *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix (1975): *Kafka. Pour une littérature mineure*. París, Éditions de Minuit.
- Echevarría, Ignacio (2002): “Una épica de la tristeza”. En: Celina Manzoni (ed.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 193-195.
- García Valdés, Olvido (2013): “El poeta Roberto Bolaño”. En: VV. AA.: *Archivo Bolaño (1977-2003)*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, pp. 109-117.
- Kafka, Franz (2006): *Relatos completos*. Madrid, Losada, pp. 276-279.
- Llovet, Jordi (1990): “Prólogo”. En: Franz Kafka: *Bestiario. Once relatos de animales*. Barcelona, Anagrama, pp. 7-12.
- Olivares, Juan Carlos (2013): “El teatro nocturn de les rates venecianes”. En: *Ara*, 8 de octubre. Disponible en <http://www.ara.cat/premium/cultura/teatre-Nocturn-rates-venecianes_0_970702928.html>. Última visita: 01.03.2014.
- Ordóñez, Marcos (2013): “Rigola vuelve a Bolaño”. En: *Babelia. El País*, 16 de noviembre, p. 18.

¹¹ Bolaño dejó escrito que “Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí” (2003: 158).

- Paz Soldán, Edmundo (2008): "Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis". En: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.): *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 11-30.
- Sanchis Sinisterra, José (2003): *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real, Ñaque.
- Steiner, George (1973): *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid, Barral Editores.
- Villoro, Juan (2008): "La batalla futura". En: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.): *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 73-89.

LITERATURAS SALVAJES:
HACIA UNA LECTURA MESTIZA DE LUCIÉRNAGA PINDAASTRID ROMERO
Universidad Nacional de Río Negro

1. LITERATURA Y COSMOVISIÓN: LA LECTURA DEL ORIGEN

El estado actual de la poesía mapuche contemporánea nos ancla en un complejo territorio de delimitación de la frontera identitaria que propugna la necesidad de definir los términos de lectura y origen en el marco de ese espacio de por sí problemático. Así, la lectura entendida como un proceso dialéctico que contribuye a la construcción significativa del objeto textual comporta en la literatura de Adriana Paredes un acto perturbador para el lector tanto mapuche como no mapuche, al constituirse en un espacio tensionado por los cruces entre la oralidad y la escritura, y los códigos castellano y mapuzungun.

Nombrada por Mabel García como "proceso de retradicionalización cultural", la práctica poetizante de la autora se define como "la observación y reflexión del pasado, reelaborándolo y situándolo en los lugares más propicios desde donde construir lo propio" (2012: 53). Desde ese espacio de construcción, la poeta mapuche huilliche Adriana Paredes, Luciérnaga Pinda, como ella misma se nombra, poetiza sobre la búsqueda de esa frontera iniciando una dialéctica del origen en su libro *Üi*, que comienza a prefigurarse desde el inicio con una introducción en la cual la poeta enuncia la pregunta "De por qué escribo", punto inicial de las fuerzas en tensión que atravesarán el texto; continuándose a lo largo del cuerpo poético formado por tres corpus: "Ralum I", "Awvn II" y "Bío-Bío III".

En este marco, el término origen nos sitúa en un punto inmediatamente problemático desde su enunciación misma. El rastreo del origen como búsqueda de la genealogía implica pensar un determinado objeto en su devenir temporal, entendido como concepto lineal, e implica pensar ese mismo objeto como ente inmutable e incuestionable. Sin embargo, por la operación misma de esta dialéctica antes mencionada, sería también lícito pensar este problema desde una perspectiva einsteniana, desterrando para siempre el carácter lineal de la temporalidad. En este sentido, el origen podría pensarse como una entidad heterogénea, regida por variables relativas que permiten su abordaje como hecho “desdoblado”, discontinuo. ¿Qué sería entonces el origen? Me permito arriesgar una posible definición: es el estallido en una presencia, la fluctuación de múltiples partículas que se organizan en una estructura significativa. Desde esta perspectiva, el origen es también una destrucción, la aniquilación de una preexistencia en pos de la presencia, y en este punto es que la dimensión problemática adquiere su mayor densidad porque aunque esa destrucción alumbre un nacimiento no abandona su carácter destructivo. De esta manera, en el tercer poema del corpus “Ralum I”, Adriana Paredes se sumerge de lleno en el problema del origen, el origen cantado, contado, que va “de boca a sueño a danza”:

Despertar en mapuzungun es el origen
Designio
Soñar. El rewe descifre el universo
a borbotones. Los que ya partieron
cantan
a sus hijos los secretos
porque cada quien tenga su espíritu
vaya de boca a sueño a danza
el poder.
Venga a las familias
vuelvan pumas picaflores cóndores
olfateen las cordilleras bajen
“leones hermanos que lloran como niños”
cuando nos vemos la pena de ojo a ojo.
Despierten al volcán grande
vamos a los primeros cerros
a cuidarnos de Kai-Kai
a ser Tuwvn con Treng-Treng
la otra madre culebra. (Paredes Pinda 2005: 18)

En su poesía despliega las certezas de los relatos míticos encarnados en las figuras de Kai-Kai y Treng-Treng¹, en los que el mundo se canta tal y como en los tiempos primigenios de los hombres, cuando estos relatos tendían puentes a través de la voz entre el mundo físico y metafísico. Puentes que inician indefectiblemente un proceso de lenta destrucción con el advenimiento de La

¹ Estos personajes representan las fuerzas del mal y del bien respectivamente en los relatos mapuches antropogónicos. Para mayor información véase Espósito (2003: 256-257).

Razón introducida en los pueblos originarios con la llegada del *Huinca* (hombre blanco).

De allí en adelante, la marca de la racionalidad va a provocar una enorme brecha con el pensamiento arcaico, mítico-mágico e iniciará el pasaje de la oralidad a la escritura, transformando las relaciones entre el mundo metafísico, su verbalización y, finalmente, el nexo entre aquellos y la materialidad de la escritura, tal como lo explicita Jacques Derrida:

En [el] logos el vínculo originario y esencial con la *phoné* nunca fue roto. [...] Tal como se la ha determinado más o menos implícitamente, la esencia de la *phoné* sería inmediatamente próxima de lo que en el "pensamiento" como logos tiene relación con el "sentido", lo produce, lo recibe, lo dice, lo "recoge". [...] entre el ser y el alma, las cosas y las afecciones, habría una relación de traducción o de significación natural; entre el alma y el logos una relación de simbolización convencional. Y la convención primera, la que se vincularía inmediatamente con el orden de la significación natural y universal, se produciría como lenguaje hablado. El lenguaje escrito fijaría convenciones que ligan entre sí otras convenciones. (Derrida 1971: 17)

Esa "marca" infringida a la cultura occidental se ha desbordado alcanzando otras culturas y sus discursos, dejando fuertemente impresa su huella, detentando su omnipresencia con gesto poderoso y desterrando al antiguo pensamiento mítico, pre-racional a un espacio salvaje, periférico, desde donde continúa fluctuando y bullendo en el imaginario colectivo de los pueblos originarios (nuevamente irrumpe ese vocablo "originario", estallido significativo) y emerge por todos los intersticios posibles en un movimiento de búsqueda identitaria. En palabras de Roland Barthes "El mito no oculta nada y no pregona nada: deforma; el mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión [...]. Estamos en el principio mismo del mito: él transforma la historia en naturaleza" (1957: 222).

Partiendo de estos supuestos, intentaremos rastrear en la poesía de Adriana Paredes Pinda las huellas de un discurso mágico mítico considerado en tanto *objeto* en sí mismo, resultado más que de la occidentalización de la palabra mapuche, de un cruce, un mestizaje de dos lógicas mentales que prefiguran las marcas poéticas y alumbran una forma particular de apropiación de la palabra escrita, constituyendo el "hacerse oír" de la voz mapuche y que, al mismo tiempo, implican una lectura "incómoda" al trasladar ese espacio en conflicto a los lectores tanto mapuches como no mapuches.

Hablaremos de poética entonces y no de poesía porque nos volcaremos a ahondar en el sutil engranaje que habilita la creación poética de Adriana Paredes Pinda, en el sentido que Foucault ha delimitado para el campo de acción de la Arqueología, a propósito del estudio de los discursos:

La arqueología pretende definir no los pensamientos, las representaciones, las imágenes, los temas, las obsesiones que se ocultan o se manifiestan *en los discursos*, sino *esos mismos discursos*, esos discursos en tanto que prácticas que obedecen a unas reglas. No trata el discurso como *documento*, como *signo de*

otra cosa, como elemento que debería ser transparente pero cuya opacidad importuna hay que atravesar con frecuencia para llegar, en fin, allí donde se mantiene en reserva, a la profundidad de lo esencial; se dirige al discurso en su volumen propio, a título de *monumento*. No es una disciplina interpretativa: no busca "otro discurso" más escondido. Se niega a ser "alegórica". (Foucault 1970: 233-234)

Tomado como objeto, el discurso poético no se sirve de la metáfora a fin de convocar el sentido más allá de la escritura, sino que es metáfora la materia, arcilla, que lo constituye. De esta manera la metáfora no es un medio para llegar a la inteligibilidad de un fin, es un fin en sí misma.

Así, este discurso-objeto monumental será nuestro punto de partida en el camino escritural que nos permita rastrear los ecos impresos de la voz mapuche.

2. LÓGICA MÍTICA Y POÉTICA

El mapudungún, la lengua de la tierra, es, de manera literal y ontológica, la tierra "que habla"; es la pérdida de la metáfora en su condición metafórica, en la irrupción, en el quiebre producido por el cruce no solo de lenguas sino también de culturas y géneros discursivos, que a la manera de un gran rompecabezas se rearma y se reafirma, en sentido político e identitario. Violentada por la llegada del hombre blanco, la literatura mapuche sufre una serie de transformaciones que han sido categorizadas por Hugo Carrasco Muñoz en "Rasgos identitarios de la poesía mapuche actual", trabajo en el que el autor marca los momentos del pasaje de la oralidad a la escritura experimentados por la literatura mapuche al distinguir "tres etapas: oralidad absoluta, oralidad inscrita y escritura propia" (2002: 83). La primera se corresponde con el periodo previo al contacto con el mundo occidental, la segunda con el de la transcripción y traducción de textos al castellano, y la tercera, que es la que nos ocupa, con el de la llamada por el autor "poesía etnocultural", que se define como "poesía en la que el mayor interés temático es la interacción de grupos étnicos y culturas distintas" (Carrasco 2002: 86). Aquí aparece lo que el autor denomina "texto de doble registro" para referirse a la confluencia de ambas lenguas en los textos. Es interesante advertir el carácter de "apropiación" otorgado por esta clasificación a la escrituralidad mapuche o, dicho de otra manera, cómo lo "otro" se torna "propio", ya que, paradójicamente, es un concepto como el que Derrida llamó "différance", el elemento constituyente de la identidad:

Tal es la cuestión: la alianza del habla y del ser en la palabra única, en el nombre al fin propio. Tal es la cuestión que se inscribe en la afirmación jugada de la *différance*. Se refiere a cada uno de los miembros de esta frase: "El ser/habla/en todas partes y siempre/a través de/toda/lengua". (Derrida 1968a: 20)

Desde el punto de vista occidental la estructura del pensamiento mítico comporta la idea de lo arcaico, lo pre-racional, propia de los pueblos "salvajes", propia del lenguaje oral, que no ha logrado elaborar un sistema de escritura. Esta

concepción conlleva una fuerte carga negativa en torno a la noción de pensamiento mítico. Así, el mito se opone a lo que pertenece al orden de lo real, para devenir pura fábula.

En una línea de investigación completamente diferente, pero que nos proporciona un puente para pensar la cultura mapuche, Jean Pierre Vernant, en su obra *Entre mito y política*, nos advierte de la necesidad de prescindir de nuestros cuadros de pensamiento habituales para poder pensar el mito en la Grecia antigua (y que extrapolamos aquí a la cultura mapuche, salvando las enormes distancias), ya que "no existe entre la fabulación del mito y la autenticidad de lo divino que está implícito en la narración la incompatibilidad que estamos llevados a establecer" (2002: 101). No se trata de una cuestión menor: todo el enorme bagaje del pensamiento occidental descansa sobre la piedra fundamental del racionalismo cuyo dominio no se ha afirmado sino a costa de sufrimiento, tal como la poetisa denuncia:

... de que el lenguaje nos cambia la vida, hay que ver que sí, o tal vez la vida nos cambia el lenguaje, el cómo percibimos, atendemos a lo uno y a lo otro, el cómo nuestra memoria procesa, reencanta y se posesiona, cómo nos pensamos y pensamos los mundos y cómo los sonidos se trasuntan en aliento y palabra; en fin, algo se quebró en nuestros procesos cognitivos con la pérdida del idioma madre nuestro, el paso del *che zugun* al *winca zugun* no ha sido gratuito, nos ha costado sangre y esperanza. (Paredes Pinda 2005: 11)

Se trata entonces de asumir el desafío de desandar el camino de siglos de racionalismo para atribuir una frontera difusa entre mito y logos, y establecer la visión mítica como parámetro de análisis, en tanto constitutiva de un sistema de conocimiento. Nuevamente irrumpe la "différance":

Podremos, pues, llamar *différance* a esta discordia "activa", en movimiento, de fuerzas diferentes y de diferencias de fuerzas que opone Nietzsche a todo el sistema de la gramática metafísica en todas partes donde gobierna la cultura, la filosofía y la ciencia. (Derrida 1968a: 13)

Esta discordia de fuerzas hace tambalear entonces las bases fundacionales del viejo problema filosófico de la antinomia *mito-logos* dejándolo caer como un castillo de naipes, y a la hora de repartir nuevamente la baraja, la nueva estructura emerge con los mismos constituyentes resignificados: la poética mapuche pone en marcha sus engranajes y se sirve de la poesía para modelar sus saberes. En *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche*, sus autores señalan a propósito de esta cuestión:

Si se acepta la premisa de que la cultura mapuche sustenta sus patrones culturales en una visión mítico-simbólica y sacralizada del universo, los significados y significantes de los signos convencionalizados en la cultura surgen como condensadores semánticos de alto valor simbólico según atribución cultural de conocimiento colectivo y asimismo especializado. (García, Carrasco & Contreras 2004: 21)

Desde esta perspectiva, Adriana Paredes Pinda *poetiza* acerca de la visión mapuche del mundo, convirtiendo la poesía en el punto de reunión del mito y el logos, y sirviéndose de ella para repositionarse en el mundo racional.

3. EL UNIVERSO POÉTICO DE LUCIÉRNAGA PINDA

Luciérnaga Pinda se debate entre los límites de sus dos mundos y nos deja las marcas de esta contienda bajo la forma de una producción poética de considerable belleza. En su libro *Üi*, integrado por un prólogo-carta y tres cuerpos poéticos "Ralum I", "Awün II" y "Bío Bío III", se manifiestan las huellas de esta lucha y los trayectos donde aparecen las marcas de esta contienda.

De ellos se ocupa Paulo Huirimilla en "*Üi: El puma azul de todos sus pewma de Adriana Paredes Pinda*" (2009), en el que reseña, en primer lugar, "un metatexto cuya estructura es: epígrafe, poema y carta, donde de nuevo recurre a su kupalme e imágenes poéticas, para explicar su proceder mapuche, y de paso, bofetea los discursos de la cultura occidental". En segundo lugar, se despliegan los tres corpus poéticos: "Ralum I", en el que se denuncian los abusos contra la tierra y se inicia el despertar de la fuerza del pueblo mapuche; "Awün II", en el que se alude a las ceremonias y las autoridades religiosas que protegen al pueblo mapuche; y, por último, "Bio Bio III", que "viene siendo un canto a la resistencia de los mapuche-pewenche y una denuncia a los transnacionales" (Huirimilla 2009).

Es entonces en el interior del campo de batalla en el que esta contienda se despliega que nos interesa abordar el problema de la *escrituralidad*. A sabiendas del recorrido transitado por la literatura mapuche, nos encontramos con que el problema de la escrituralidad es, de alguna manera, un problema de identidad: "la consumación *escritural* es la resignación del *üi*", la pérdida del nombre propio.

Algunos hablan de la "era del vacío", VACÍO, VACÍO, quizá esa es la razón por la cual escribo en delirio de mí y del *pangui* que no vendrá, el vacío de haber sido fracturados los pueblos invadidos y ultrajados, el vacío de haber sido rotos, quebrados, arrojados hacia dentro, sin retorno quizá; el vacío de haber perdido la lengua es haber ultrajado el aliento y eso no tiene parangón, no tiene compensación, porque no se trata únicamente de un conjunto de articulaciones o de un puñado de oxígeno, se trata de una pérdida irreparable, la muerte de un mundo no es un elemento de semiótica, no es un *piuke* mapuche y si para nacer de nuevo hay que romper un mundo, como dicen por ahí, ¿qué realidades se agazapan en la lengua violentada de nuestro pueblo? Y si como dicen por ahí, ¿habremos de nacer de nuevo en *mapuzugun* Febe, será que no hemos muerto y nuestra alma aún palpita a pesar de que nuestro idioma agoniza? Febe, Febe, sigue cantando que alegras mi corazón. (Paredes Pinda 2005: 11)

De una manera inversa entonces, la búsqueda de la identidad halla sentido en una vuelta a la oralidad, pero ¿es posible recuperar el fluir de la palabra en la escritura? O, dicho de otro modo, ¿puede pensarse en la escritura como un *afuera* de la palabra? Derrida afirma al respecto que "el horizonte del saber absoluto es la borratura de la escritura en el logos, la reasunción de la huella en

la parusía, la reapropiación de la diferencia, la realización de [...] la *metafísica de lo propio*" (1971: 35).

Estamos entonces ante un falso problema, ya que la escritura trasciende en este punto la concepción saussuriana de mera transcripción para devenir en sí misma sistema identitario: texto/territorio-desterritorializado, la retirada metafórica que Derrida reseña:

Esa palabra [retirada] me viene impuesta por razones económicas (ley del oikos y del idioma de nuevo), teniendo en cuenta, o intentándolo, capacidades de traducción o de captura o de captación traductora, de traducción o traslación en el sentido tradicional e ideal: traslado de un significado intacto al vehículo de otra lengua de otra patria o patria; o también en el sentido más inquietante y más violento de una captura captadora, seductora y transformadora (más o menos regulada y fiel, pero, ¿cuál es entonces la ley de esta fidelidad violenta?) de una lengua, de un discurso y de un texto, por parte de otro discurso, de otra lengua y de otro texto que pueden al mismo tiempo como va a ser aquí el caso, violar en el mismo gesto su propia lengua materna en el momento de importar a ella y de exportar de ella el máximo de energía y de información. (Derrida 1968b: 12)

Y es precisamente en este movimiento de inversión, de traslado de una "patria o patria" lingüística a otra, pero conservando los sentidos más caros a su identidad, que Adriana Paredes Pinda inscribe su poesía. La poesía es huella, canto y conjuro: es la presencia y la reapropiación de la diferencia de la que Derrida nos habla; y la lengua, merced de esta operación, una revelación:

... se muere el río, muere el dueño del agua.
Es la contaminación huinca.
Tuve, sin embargo un sueño anoche, laku
ahora te lo contaré: "En lo alto del mar, vi el dueño del agua
el toro del Cautín
muchos caballos tiene también su fuerza
y escucho la palabra del agua entonces, yo me digo dentro de mi
sueño- despertará sobre las estrellas la fuerza del Cautín... (Paredes Pinda 2005: 93)

La huella escritural subvierte su propio sistema con la irrupción de la voz mapuche y se resignifica, en una operación que la torna en material identitario. Es una voz a la vez plural y subjetiva, movimiento de búsqueda identitario plasmado por la voz poética de Luciérnaga Pinda, pero también del pueblo mapuche en su conjunto, habilitado por un sistema de pensamiento que determina los mecanismos poéticos: "Es necesario reiterar que la metáfora que representa la poesía, considera esta como un micromundo que a su vez representa la voz de la sociedad indígena ancestral trasplantada al mundo *winka* de hoy" (Carrasco 2002: 93).

En su poética, Pinda cristaliza los mecanismos cognoscitivos mapuches: el *rewé*, sueño revelador, lee los designios universales que se transmiten de padres

a hijos (voz indígena ancestral) y este conocimiento es poder. Poder que se apropia de la escritura quebrando la lengua con la voz mapuche y afirmándose en su huella. De esta manera, la pluralidad trasciende la materia textual y la escritura busca el origen.

4. IDENTIDAD Y TRANSTEXTUALIDADES: LECTURAS MESTIZAS

El lugar del lector se sitúa entonces en un abismo en el que cae por las heridas en la escritura y que violentan su lectura, lo trasladan de la comodidad de la norma hacia la incertidumbre de las voces que hablan y callan.

En una cultura desmembrada y negada por la racionalidad occidental, relegada al silencio y condenada al olvido, la poesía se erige como un camino de resistencia y recuperación en un proceso de constante transformación de la voz textual. Y el lector asiste a la contienda situado de repente en el centro del campo de batalla, donde es obligado a leer desde la incomodidad y la interpelación.

La poesía enfrenta los mundos del mito y del logos y los obliga a dirimir sus diferencias conjurando su presencia en la escritura en tanto metáfora desmetaforizada, aunque alberga aún en su seno la tensión de las contradicciones tal como lo vislumbra Adriana Paredes Pinda:

La cultura escritural olvidada de su propia memoria de piel, dominante y ambiciosa, intenta escribirse a sí misma (será que no puede con su soledad) y se enamora del oro que para los otros es sol, se enamora del árbol que para los otros es *rewe*, se enamora el Amazonas y la asesina desde el cielo y entonces busca la Ciudad de los Césares, solo para comérsela mejor; levanta sus imperios cognitivos, nos arranca la lengua y el aliento, reinventa la selva, el mar, la cordillera, todo lo nombra nuevamente, luego el "Ül" ya no significa, ya no respira, huye el nombre a los montes; la cultura escritural vomita soledad, mientras los *kuiŋkeche yem* nos cantan que en este mundo y en el otro no hay solos; la cultura escritural nos convierte en desolados y desoladas, nos hace herederos de su imperialismo discursivo de su poder simbólico y nos desarmamos, nos filosofamos, nos hermeneuticamos por todos lados, nos semantizamos, nos construimos y reconstruimos socialmente, sabemos que sabemos (tanto que no sabemos) y el mundo se hace de lo que decimos; nos confundimos todas esas tentadoras escaramuzas *huincas*; de la caza *huinca*; ¿cómo ver que en el *wall* y el *wallontu mapu* no hay soledad?, sentir el cuanto en la sangre ¿somos cuanto dicen hoy los científicos eminentes?, ya los científicos eminentes, ya lo sabían los *chacha* pues, que somos partículas fugaces de eternidad visible (al GONZALO sí le creerían, no ve que dice García Márquez que dijo el glotón de Neruda en *Los cuentos peregrinos* que solo la poesía es clarividente; ven qué ambiciosa es la cultura escritural. Si los abuelos sentían que en el vientre fluye el río, el remedio y la enfermedad, todo en un solo aliento. La cultura escritural es ciega, las estrellas siguen hablando, solo que la escrituralidad desde la cual y en la cual pensamos nos impide ver cuán vivas están, *chacha*. (Paredes Pinda 2005: 10)

Sin embargo, la huella escritural invade con la presencia y ocupa los espacios, desborda sentidos y significantes y viceversa: es invadida y ocupada, y en este sentido se transfigura en el terreno de la posibilidad. La muerte de la lengua

mapuche a manos de la escrituralidad no es más que la resurrección de su voz: “para tejer el metawe del origen / que se cantó en azul. La piel / del mapuche tiene la escritura” (Paredes Pinda 2005: 30).

A propósito del pensamiento pre-racional de la cultura occidental señala Vernant, citando a su vez a Ruth Padel, que la metáfora no es solo una operación lingüística que pone en relación dos universos opuestos, sino que “lo metafórico en esos documentos debe ser tomado textualmente, como una manera no de decir, sino de pensar” (2002: 230).

Hay en el relato poético el atisbo de una construcción de la verdad, de la verdad del mundo como fusión entre la naturaleza y el hombre, la fuerza divina y la humana, que se manifiesta más allá del gesto singular de la poetisa, la trasciende a ella misma inaugurando un gesto enunciativo plural, que al mismo tiempo interpela fuertemente al lector. La poética mapuche se erige como punto intersticial en el cual el pensamiento mítico inflige una herida, una brecha que permite a los poetas mapuches pensarse y resignificarse en un sentido identitario que constituye a la vez un gesto político y que instaura la puesta en abismo del lector.

El territorio escritural, patria o patria del lector, se altera, se subvierte, y el caos convoca el origen. Las lecturas mestizas comportan un acto en permanente tensión: el origen es la llegada y el punto de partida, la inauguración de la presencia.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland (1957): “El mito, hoy”. En: *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Carrasco Muñoz, Hugo (2002): “Rasgos identitarios de la poesía mapuche actual”. En: *Revista Chilena de Literatura*, n.º 61, pp. 83-110. Disponible en <<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1672>>. Última visita: 26.04.2014.
- Derrida, Jacques (1971): *De la gramatología*. México, Siglo XXI.
- (1968a): “La Différance”. En: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la_difference.htm>. Última visita: 26.04.2014.
- (1968b): “La retirada de la metáfora”. En: <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/metafora.htm>>. Última visita: 26.04.2014.
- Espósito, María (2003): *Diccionario mapuche. Personajes de la mitología. Toponimia indígena de la Patagonia. Nombre propios del pueblo mapuche. Leyendas*. Buenos Aires, Guadal.
- Foucault, Michel (1970): “Historia de las ideas”. En: *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- García Barrera, Mabel, Carrasco Muñoz, Hugo, y Contreras Hauser, Verónica (2005): *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía Mapuche*. Temuco (Chile), Florencia.
- García Barrera, Mabel (2012): “El proceso de retradicionalización cultural en la poesía mapuche actual: Úi de Adriana Paredes Pinda”. En: *Revista Chilena de Literatura*, n.º 81, pp. 51-68. Disponible en <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/18723/29810>>. Última visita: 26.04.2014.

- Huirimilla, Paulo (2009): "Üi: El puma azul de todos su pewma de Adriana Paredes Pinda". En: <<http://letras.s5.com/ph100409.html>>. Última visita: 26.04.2014.
- (2005): "Etnopoesía y poética intercultural en la cosmovisión mapuche". En: <<http://www.letras.s5.com/pw1407071.pdf>>. Última visita: 26.04.2014.
- Moraga García, Fernanda (2006): "Adriana Pinda y el habla escrita de la ajenidad: Relámpago". En: *Revista Alpha*, n.º 23, pp. 117-136.
- (2008): "(Des)tejiendo identidades". En: *Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, n.º 74, pp. 123-142.
- (2012): "Políticas del sujeto y saberes situados en la poesía de mujeres mapuche contemporáneas". En: *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, n.º 791, pp. 15-19.
- (2009): "A propósito de la 'diferencia': poesía de mujeres mapuche". En: *Revista Chilena de Literatura*, n.º 74, pp. 225-239. Disponible en <<http://www.scielo.cl/pdf/rchilite/n74/art11.pdf>>. Última visita: 26.04.2014.
- Paredes Pinda, Adriana (2005): *Üi*. Santiago de Chile, Lom Ediciones.
- Rodríguez Monarca, Claudia (2005): "Weupüfes y machis: canon, género y escritura en la poesía actual mapuche". En: *Estudios Filológicos*, n.º 40, pp. 151-163.
- Vernant, Jean-Pierre (2002): *Entre mito y política*. México, Fondo de Cultura Económica.

ENTREVISTA



CONVERSACIÓN CON ELENA PONIATOWSKA,
PREMIO CERVANTES 2013*

FERNANDO GALVÁN
Universidad de Alcalá

RAQUEL SERUR
Universidad Nacional Autónoma de México

ROSARIO ALONSO MARTÍN
Universidad de Salamanca

SARA POOT-HERRERA
University of California, Santa Barbara
UC-Mexicanistas (Intercampus Research Program)

FERNANDO GALVÁN: *Son innumerables los testimonios de reconocimiento que Elena Poniatowska ha recogido a lo largo de su amplísima trayectoria vital y literaria. En una entrevista que le hicieron para la revista 7 Días en el año 1971 le preguntaban sobre su ideología. Y la respuesta era: "Soy de origen polaco. ¿Cuál es la ideología de los polacos? Son gente que se lanzaba con caballos en contra de los tanques. Es una ideología un poco quijotesca, literaria, idealista, pero no es una ideología concreta ni activa...". Para nosotros en la Universidad es un gran privilegio que el nombre de Elena Poniatowska vaya ya unido indisolublemente al nombre de la Universidad de Alcalá y al nombre del Premio Cervantes, porque ella representa para nosotros muchos de los valores que aquí en la Universidad intentamos trasladar y compartir día a día con nuestros estudiantes y con los trabajadores, tanto dentro como fuera, de la institución. ¡Cómo no recordar, por ejemplo, que ella fue*

* Nota de la Redacción: El presente coloquio con Elena Poniatowska tuvo lugar el 24 de abril de 2014 en la Sala de Actos de la Universidad de Alcalá. Se celebró con motivo de la concesión a esta escritora del Premio Cervantes 2013 y estuvo conducido por el Rector de la Universidad de Alcalá, don Fernando Galván, y las especialistas Raquel Serur, Rosario Alonso Martín y Sara Poot-Herrera. Queremos agradecer a los trabajadores del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Alcalá —especialmente a Jesús Cañete y a Fernando Fernández Lanza— el habernos proporcionado la grabación del evento.

Por limitaciones de espacio, nos hemos visto obligadas a sintetizar las intervenciones de los diversos participantes. La edición es de Ana Rodríguez Callealta y Ana Casas.

la ardiente defensora de los estudiantes y de la justicia cuando la cruel matanza de Tlatelolco en 1968! ¡Y cómo no recordar su defensa de los derechos civiles, de la educación, del respeto a los derechos humanos, sus denuncias contra los atropellos a que son sometidos los pobres y los indígenas en su país! ¡Cómo no reconocerle su lucha denodada por las mujeres, ignoradas, cuando no abiertamente despreciadas o perseguidas, en entornos machistas! Y no solo la defensa de artistas, muy conocidas en Europa, algunas menos pero muy representativas en México. Pienso en Frida Kahlo, en Pita Amor, en Nahui Olin, en María Izquierdo, en Elena Garro, Rosario Castellanos, Nellie Campobello, como hace en su libro Las siete cabritas, o en esa escalofriante y bellísima descripción de Leonora Carrington, en Leonora. Y también habría que recordar otras muchas mujeres, muchas anónimas, que aparecen en sus cuentos o en algunos otros libros, como Hasta no verte Jesús mío, Querido Diego, te abraza Quiela, Todo México, Paulina: las mil y una, De noche vienes, Tlapalería, Lilus Kikus. Si es difícil olvidarse de esos personajes grandiosos como Leonora, como Nellie Campobello, como Frida Kahlo, no lo es menos del personaje de la lavandera, de Josefina Bórquez o de Paulina. (Paulina es aquella niña de trece años que fue violada en Mexicali, a quien médicos y asociaciones religiosas le impedían abortar.) O de otros muchos personajes femeninos de ficción o trasunto muy claramente o muy directamente implicados en su propia vida (en La Flor de Lis, por ejemplo, es evidente que esos personajes de Mariana y Sofía, o los de sus padres Luz y Casimiro, provienen de la propia vida familiar de Elena). O las mujeres revolucionarias, sobre las que ha escrito tanto, por ejemplo en Las Soldaderas.

Y tampoco puedo olvidarme del compromiso de Elena Poniatowska con las personas que sufren, con aquellas que tienen discapacidades físicas o mentales que les dificultan llevar una vida como las que llevan otros seres humanos. Estoy pensando en un libro como Gaby Brimmer, por ejemplo, que es un canto a la esperanza, un canto al heroísmo de la indígena Florencia que acompaña el progreso y el éxito de Gabriela Brimmer desde pequeña, y, por supuesto, de la propia Gabriela, ejemplo de superación de sus discapacidades.

Hay tantas vidas y tantas voces en la obra de Elena Poniatowska que es muy difícil resumir o hacer una síntesis de esa enorme diversidad.

Yo creo sinceramente que este es uno de los Premios Cervantes de más amplio espectro, pues Elena Poniatowska es una escritora que ha recorrido en su vida y en su escritura prácticamente todos los rincones y resquicios de la experiencia, desde, podríamos decir, las alturas del arte sublime hasta los abismos psicológicos más profundos, y pasando por las realidades más cotidianas, los acontecimientos más cercanos, desgarradores a veces, muy intensos. En esto, a mi juicio, Elena Poniatowska es absolutamente cervantina y quijotesca, no cabe discusión alguna. Es una escritora profundamente mexicana, es más que evidente cuando la oímos hablar, con ese lenguaje aprendido en la calle cuando llegó a México con apenas diez años de edad sin saber una palabra de español. Y a la vez, siendo una escritora profundamente mexicana, es una escritora universal, que apela a los grandes temas de la literatura de todos los tiempos y que revela, sin alardes ni presunciones, un amplísimo conocimiento y familiaridad con obras y autores de otras lenguas y otros territorios.

*Pero más allá de todo ello, como quizá habría dicho Carlos Fuentes si aún estuviera entre nosotros, Elena Poniatowska, "la Poní", como la llamaba él, es una escritora de La Mancha. No importa que haya nacido en Francia, que proceda de Polonia y que se enorgullezca de su mexicanidad. Su imaginación y su lenguaje, su cercanía y su diálogo con los lectores, en definitiva, su compromiso vital, son exactamente los mismos que los de Miguel de Cervantes y los del Quijote o, como nos decía ella ayer, en sus palabras, los de Sancho Panza, Elena Poniatowska-Sancho Panza.***

RAQUEL SERUR: *Si don Quijote transfigura la realidad del mundo y de las cosas, Elena Poniatowska, con una mirada quijotesca, consigna la realidad de un México al que nunca ha dejado de ver con asombro. A veces, mediante la técnica del zoom in, se mete en las minucias de un cotidiano acontecer en la vida de alguien que la toca, cuya vida es digna de ser relatada, como lo hace con Jesusa Palancares en Hasta no verte Jesús mío, y otras veces usa la técnica del zoom out para dar una crónica, una panorámica de múltiples voces, de una realidad que nos sobrepasa a todos los que la vivimos y que solo la pluma de Elena Poniatowska ha recogido con valor, como en La noche de Tlatelolco, por poner dos ejemplos relevantes. Detrás de las dos lentes está la mirada de Elena, quien tiene la necesidad de dar voz a aquellos que, por su pobreza, como Jesusa Palancares, o por razones políticas, como los estudiantes en 1968, son silenciados en México, y a quienes ella tiene la necesidad de rescatar, de devolverles la voz, aunque sea parcialmente, devolverles su dignidad y darles voz en su literatura.*

Ahora, gracias al Premio Cervantes, quedan todos sus personajes, que mucho de quijotesco tienen, fijados con tinta indeleble en una vasta obra literaria que da cuenta del México que muchos quisieran olvidar. Ella se llamó a sí misma ayer, en el discurso de entrega, Sancha Panza, y es cierto. Elena, para mí, tiene una doble virtud: la de un Sancho que sabe qué es un molino de viento y qué un gigante, y la de un Quijote, que ingenua y osadamente, con su pluma en la mano, supo mostrar a nuestra generación y a las que le siguieron que hay cosas sobre las que el silencio no es una opción válida. Elena Poniatowska rompió con una autocensura impuesta por los gobiernos priístas, aquellos a quienes Vargas Llosa calificó como "una dictadura perfecta" y quienes reprimieron a los estudiantes en 1968, fecha en la que México atestiguó cómo le mataron a una buena parte de su juventud pensante, a una buena parte de mi generación. Elena como un Quijote, salió en busca de una atroz verdad, aquella que escrupulosamente había ocultado la prensa cuando el hecho estaba perpetrado, como dice Shakespeare: "The deed is done". La noche de Tlatelolco es una polifonía de voces con un único reclamo: dignidad y justicia. El gobierno se dio cuenta de que ese libro era una bomba que caía en las entrañas de su estructura y trató de retirarlo pero no pudo. Luego se dio el lujo de intentar premiarlo para congraciarse con Elena, seguramente con el plan mañoso de crearla

** Nota de la Redacción: Alusión al discurso pronunciado por Elena Poniatowska en el Paraninfo de la Universidad de Alcalá el día 23 de abril de 2014 con motivo de la recepción del Premio Cervantes 2013. Puede leerse en <http://www2.uah.es/diariodigital/images/04curso20132014/PDFs/discurso_poniatowska.pdf>.

sobornable. Poniatowska no solo no aceptó el prestigioso premio Villaurrutia, sino que les contestó: “Y ¿quién va a premiar a los muertos?”

Se hace camino al andar, golpe a golpe, verso a verso, dijo el poeta. Lo supo Cervantes con su Quijote, lo sabe nuestra Quijota sanchopancesca o la Sancha-quijotesca Elena Poniatowska, la princesa roja, como le suelen decir. En un nuevo rincón de La Mancha, en el barrio de Chimalistac en la Ciudad de México, Elena escribe, no se cansa nunca. Hasta ahora, entre narrativa, poesía, ensayos, biografías noveladas, crónicas, entrevistas y otros géneros, ha producido cuarenta y siete libros por los que ha merecido muchos premios, distinciones y once doctorados Honoris Causa.

Por lo mismo, por el privilegio de tenerte aquí, te pregunto, Elena, porque sé que no paras nunca de trabajar y que tienes varios proyectos en puerta, ¿en qué estás trabajando ahora? y ¿por qué te interesan esos proyectos?

ELENA PONIATOWSKA: Estoy trabajando en una novela sobre los Poniatowski, porque, cuando vine a México a los diez años, ya no supe casi nada de ellos y, de repente, al leer la biografía de Catalina la Grande, que fue una emperatriz de todas las Rusias, me surgió la idea. De veras las feministas deberían de entronizarla porque tuvo muchísimos amantes, casi hasta el momento de su muerte, y además porque fue una mujer que se levantaba a las cinco de la mañana, prendía ella misma la calefacción, se preparaba un té y leía a Voltaire, a Diderot... Ella empezó a hacer de Moscú, y sobre todo de San Petersburgo, una ciudad de la cultura. Entre los personajes que la visitaban, estaba Estanislao Poniatowski –no fue su primer amante, fue el segundo–, que se enamoró perdidamente de ella. Me dije que este personaje tan enamorado era bastante simpático. Antes no le había encontrado sus cualidades, pero después descubrí que había traído a italianos cuando fue un rey en una época muy difícil. Mientras Varsovia era casi un llano, construyó palacios, trajo a dos importantes pintores de Italia –Canaletto y Guardi–, una pintora francesa –Vigée-Lebrun–, que era también una gran pintora, y además fue un rey magnánimo, un rey simpático, un rey buena persona, amigo de Casanova, porque le gustaban muchísimo las mujeres, que para mí es una cualidad... Y entonces a raíz de él me dije: “voy a hacer esta novela”. Empecé a escribir y me di cuenta de que lo que estaba haciendo es lo que llamamos en México “fusilar” las biografías de Catalina la Grande, y necesitaba saber más de Poniatowski. No sé polaco, así que recurrí al archivo de la familia y me encontré una carta de amor muy bella que dice: “Yo no quiero ser rey, yo quiero estar en tu lecho”. Pero Catalina nunca lo volvió a tomar como amante porque la emperatriz relevaba a sus amantes como cataplasmas, uno tras otro.

Y luego tengo otra novela que está más adelantada sobre una esposa de Diego Rivera, posterior a Angelina Beloff, con quien tuvo su primer hijo que murió de meningitis y de frío en París. Se trata de Lupe Marín, con la que Rivera tuvo dos hijas y que era una fiera, una especie de pantera con ojos de sulfato de cobre –verde-grises–, que se dan en pocas ocasiones en las mujeres muy hermosas. Una mujer, en efecto, muy hermosa, pero que finalmente he descubierto que era mala, y eso me llama mucho la atención: no era una buena mamá, no se

ocupó mucho de sus hijas... Pero es un gran, gran personaje. Sobre todo, a través de ella puedo revivir toda una época de un México que ya no hemos vuelto a conocer, porque yo considero que ahora nuestro México es inferior a su pasado en lo que a arte se refiere.

RAQUEL SERUR: *Te he oído hablar de otro proyecto sobre un personaje español...*

ELENA PONIAKOWSKA: Aquí me llamó la atención la duquesa de Medina Sidonia, porque creo que era muy bárbara. Para eso tendría que entrevistar a sus hijos, si es que los tiene. Me parece un personaje que se sale de lo común, aunque no sé nada de ella, ni siquiera si era guapa, alta, flaca, gorda..., nada. Solamente conozco su historia, que leí en Internet.

RAQUEL SERUR: *Elena, tú que has hecho entrevistas magníficas, con las que nos has descubierto amplios horizontes, me pregunto si nunca has tenido la fantasía de hacer entrevistas imaginarias, de entrevistar a escritores que no han sido tus contemporáneos. A Cervantes, por ejemplo, ¿qué se te habría ocurrido preguntarle?*

ELENA PONIAKOWSKA: Te puedo decir que en el convento de monjas donde me educué, por razones de religión y porque nos la vivíamos en la capilla, me la pasaba entrevistando a Juana de Arco. No sé por qué tenía una fijación en Juana de Arco, y lo que más me fascinaba de ella es que el Delfín de Francia –le Dauphin– se había escondido para que ella no pudiera reconocerlo. Le presentaron a otro que no era, pero ella dijo: “No, tú no eres, el Delfín está allá”, y fue derecho a buscarlo. Eso me impresionaba mucho más, quizá por el instinto periodístico, que el hecho de que fuera quemada en la leña. También me impresionaron otros personajes, como las *tricoteuses* que tejían mientras caía la guillotina encima de los aristócratas, los compañeros de Luis XVI y Luis XIV.

ROSARIO ALONSO MARTÍN: *Hablar brevemente de la obra de Elena y de la vida de Elena, es como diría Sor Juana Inés de la Cruz, una presunción vana. Es completamente imposible que en una hora, hora y media de conversación ofrezcamos una idea totalizadora del trabajo ingente, infinito, de Elena Poniatowska. A este respecto, me ha emocionado mucho leer unas declaraciones de Paula Haro, su hija, en las que dice: “yo siempre he recordado a mi madre trabajando” y “a mí lo que me relaja es el sonido de una máquina de escribir”, porque esa es la música que acompaña a Elena Poniatowska.*

Pero sobre todo hay que leerla: un libro, otro libro, otro libro, con esa voluntad de hierro que ella tiene de mostrar lo que al poder no le gusta que se muestre. Verdaderamente si leemos el magnífico discurso que ayer nos entregó veremos que este es una bomba de relojería. Yo me preguntaba: “¿verdaderamente las autoridades se dan cuenta de lo que están oyendo?”. Han premiado a los que nunca ni tienen ni han tenido ni van a tener más que la esperanza y el trabajo de quienes son activistas, pero no activistas de relumbrón, sino diarios y constantes. Y como tengo que hacer una pregunta directa, y ya que estamos en una charla y con

gente joven, y ella nunca se niega a ir una charla, un coloquio, una conferencia, un encuentro, quisiera preguntarle: ¿qué te aporta a ti el contacto, el congreso con el académico, con los estudiantes?

ELENA PONIAKOWSKA: Creo que sin esta aportación, sin este intercambio, simplemente no podría seguir adelante, porque es la comprobación de que sí se lee, sobre todo en México. Un país donde hay mucho analfabetismo y donde los periódicos, que son muchos, no tienen grandes tirajes. Todas esas revistas, esos periódicos, son un negocio más para defender los intereses del dueño, que se dice, por ejemplo: "yo soy un distribuidor de automóviles –como sucedía con el *Novedades*– y me conviene defender la concesión de la línea blanca de las carreteras", de modo que hay ciertos temas, como las carreteras, que no se pueden tocar. A veces el periódico ni siquiera es un negocio, pero sí defiende los negocios del empresario en turno o del poderoso en turno. Por eso, me alimenta ver a la gente, salir a las conferencias; es un nutriente, son unas vitaminas súper poderosas, que me alientan al día siguiente a levantarme con muchas ganas solo porque una señora se acercó, o porque ha sido tan importante para mí lo que me dijo alguien a quien le gustó lo que yo escribía. Ese intercambio es algo que necesito como un alimento para poder seguir adelante.

SARA POOT-HERRERA: *Se cumplen ahora sesenta años de la publicación de Lilus Kikus (1954) pero, a pesar del tiempo transcurrido, de Elena Poniatowska puede decirse lo mismo que Carlos Monsiváis decía de Margo Glantz: cuando sube hacia una pirámide, cuando sube a las alturas, va tirando los años. Y Elena Poniatowska cuando habla va también tirando los años. Las palabras le dan vida, responden como espejo a la vida que ella les da. Elena y palabra se hacen jóvenes, son jóvenes, se pulen recíprocamente, cuidan el cuerpo y el alma de la otra. Cuando Elena calla y cuando habla es curiosa y le quita el prefijo al curioso impertinente. Y tampoco pone en riesgo sus afectos porque los cuida mucho. El Amor de su apellido materno está en sus letras y su gente, en todo México.*

En 2012 hablamos de su fama y la relacionamos en la revista Proceso con la fama de Sor Juana. Sor Juana conquistó España con su obra; Elena conquista ahora España y la ha venido conquistando con sus libros. La escritora novohispana y la escritora mexicana nos llevan a ese momento, a esa primera fama, a ese primer sueño de Sor Juana y a su mundo iluminado, al universo de Elena, a su libro sobre el estrellero y su piel del cielo. Las dos son neptunas, constelaciones en esa memoria que ha hecho de México (en esa memoria extendida, en esa metáfora) una especie de alegoría. Sin Elena en el siglo xx y en estos años del xxi la literatura mexicana no sería lo que es, como la literatura novohispana no lo sería sin nuestra Décima Musa.

A mí me gustan mucho estas dos escritoras que son así como "láminas las estrellas compongan", y, en este caso, "las estrellas" no es el hipébaton de Sor Juana, sino que son ellas las que componen esas láminas, las láminas de la escritura. Me gusta mucho el sentido del humor de cada una, su genio e ingenio, me gustan mucho las manos de su oficio: las manos de los personajes de Elena, las manos de

las lavanderas, del obrero, las manos del campesino, de la fotógrafa, del pintor, las manos por siempre jóvenes. Elena es como una especie de estética de la sencillez y, al mismo tiempo, es una especie de teoría adelantada. Nadie hablaba de polifonía cuando publicó su libro en el 68. Entonces nadie hablaba de cruce de géneros o, como dicen ahora, de hibridez.

Allá viene una primera pregunta: cuando cambió el milenio, en El país se publicó una lista de "obras perfectas", en la que aparecía Querido diego, te abraza Quiela. Elena, ¿qué sentiste cuando supiste que entre tus novelas, Querido Diego, te abraza Quiela se consideraba una novela perfecta?

ELENA PONIATOWSKA: Para mí es un gusto enorme que me digas eso, pero, cuando escribí este libro, yo sentí que eran unas cartas de amor que en el fondo están un poco escritas a Guillermo Haro, aunque también están ligadas a las otras cartas de amor que se han escrito en el tiempo. A mí me han dicho que es un libro muy triste, que se parece un poco a lo que haría Rosario Castellanos, que, según decían algunos, siempre se estaba lamentando de algo. Lo que tú me dices de que es una novela perfecta me da una inmensa alegría, porque es una sorpresa, es una novedad. Yo creo que es una historia de amor un poco sin respuesta, pero así son las historias de amor de muchísimas mujeres. Se lanzan como yeguas desbocadas a amar a alguien que finalmente o sale corriendo o las rechaza.

La anécdota que hizo que escribiera esta novela es que Diego Rivera, que tuvo un hijo con Angelina Beloff en París, nunca le envió el dinero para que lo alcanzara. Eran muy pobres para que Angelina hiciera el viaje, pero finalmente ella reunió el dinero. Fue al Palacio de Bellas Artes, donde había un gran pasillo con una alfombra roja con butacas a los lados. Se puso en la butaca de la orilla para que, cuando él pasara, la viera, pero la anécdota es que él pasó y ni siquiera la reconoció. Rivera ya estaba casado con Lupe Marín, tenía hijos con ella, y ni siquiera reconoció a Angelina. A mí esto me provocó una enorme tristeza y empecé a escribir las cartas que yo creía que Angelina Beloff le habría escrito a Diego Rivera. Encontré unas primeras cartas, una o dos, en el libro de Bertram Wolfe titulado *The fabulous life of Diego Rivera* (está traducido al español como *La vida fabulosa de Diego Rivera*), donde también hay unos cuantos capítulos dedicados a esta mujer, que era una rusa blanca que le ayudó muchísimo cuando vivió en París.

SARA POOT-HERRERA: *Aquí podemos marcar una nueva semejanza: en el caso de los sonetos de Sor Juana, se juega con la idea del amor: "con quién me quedo: con quien me quiere y yo no quiero, o con quien yo quiero y a mí no me quiere". Sor Juana, que no es platónica, decide: "me enamoro y me vuelvo a enamorar", por lo que en el soneto se decanta por la salud: "me quedo con quien me quiere". En el caso de Elena, sus personajes están muchas veces solos, de allí que la frase de Jesusa Palancares, y de Elena Poniatowska, rece: "las reinas siempre van solas". Estas mujeres solas, como diría Ana Bundgaard, poeta gallega que vive en Dinamarca, "quedan solas, pero en su soledad crean". Es el acto de la creación, de la pintura en el caso de Angelina Beloff, también de Leonora Carrington, de la fotografía en el caso de Graciela Iturbide, entre otras artistas. ¡Y qué decir de Sor Juana!*

Muy brevemente decíamos hace un rato que la obra de Elena Poniatowska está llena de afectos, y los suyos son superlativos. A veces no gustan los esdrújulos en la literatura, pero me encanta pensar en Elenísima, en famosísima, mexicanísima, minúscula, mayúscula, escritora de La Mancha, escritora sin mancha, y nos preguntamos: "la princesa está alegre, ¿qué tendrá la princesa?"; pues ahora nada menos que el Cervantes. O "Elenita está alegre la facultad. ¡Ay Elena tan Poniatowska como Amor". ¿Qué haces tú con tanto amor que te tenemos, Elena? Aparte de tus libros, que nos hacen sentir que son nuestros.

ELENA PONIATOWSKA: Bueno, primero te quería decir algo a propósito de la soledad que dices que tenemos que asumir las escritoras. Siempre pienso que san Agustín dijo que para crear era muy importante hacer el amor muy poquito o no tener grandes relaciones amorosas, lo cual fue muy benéfico para Sor Juana, puesto que fue una extraordinaria creadora. Y con relación a mí, se lo dejo como una pregunta en el aire.

En cuanto lo que significa para mí estar aquí, y atreverte, porque es un atrevimiento tuyo, de compararme con Sor Juana, porque Sor Juana es la máxima figura, yo creo no solo de México, sino de todo el continente... Octavio Paz alguna vez declaró que el mayor poeta del continente de habla hispana era Sor Juana Inés de la Cruz. Te imaginas entonces que no puedo ni siquiera acercarme. Claro que me conmueve mucho que tú lo hagas, porque tú eres una sorjuanista que has escrito muchos ensayos sobre ella.

Sí quisiera agradecer el apoyo que me han dado, Charo aquí en España, Raquel en la Universidad en México –antes estuvo en El Colegio de México– y Sara, también de El Colegio de México y ahora en la Universidad de Santa Barbara con esa extraordinaria fundación que se llama UC-Mexicanistas. Son los que estudian México en las universidades norteamericanas, una asociación cada vez más grande que también reúne a investigadores europeos, y que divulga la cultura mexicana a muy alto nivel, como, por desgracia, no han logrado hacer los embajadores de México en los países a los que están invitados.

SARA POOT-HERRERA: *Agradezco la mención a UC-Mexicanistas, orgullosos de que Elena Poniatowska esté entre sus integrantes. Es ella quien pone en alto el español mexicano, da rienda suelta a la palabra oral, testimonia hechos, ficcionaliza situaciones, musicaliza la poesía, y es ojo, oído, olfato, textura de su tiempo, sus sabores y sinsabores. Un día el ideal se acopló con la realidad en la persona de una mujer que sonriente en la Universidad de Alcalá recibe el Premio Cervantes y se lo coloca en el pecho luminoso desde donde el cupido de sus letras enamora a los lectores con la flecha certera de los signos de su corazón.*

RESEÑAS

Ángeles Encinar (ed.): *Cuento español actual (1992-2012)*. Madrid, Cátedra, 2014, 528 pp.

Parece bastante evidente que uno de los cauces más fructíferos para el desarrollo del cuento actual es la antología. Si oteamos desde una amplia visión panorámica el desarrollo del género a lo largo del s. xx, nos encontraremos con una nómina verdaderamente elevada de antologías –incluso realizadas, a veces, por cuentistas– que recogen el devenir de la especie desde los comienzos de siglo hasta su final. Si la relación entre historia literaria, canon y antología resulta especialmente significativa en la tradición literaria, me atrevería a señalar que en el caso del género que nos ocupa es verdaderamente importante. Sin poder apoyarse en ese soporte que resultó fundamental para su inicial desarrollo, como la prensa, el cuento literario –sin duda mucho más minoritario en su proyección que la novela– encontrará en el género de la antología –especialmente cuando la recopilación no responde a factores fundamentalmente comerciales– un vehículo de propagación y difusión muy beneficioso. Hasta el punto de que la idea, sostenida por un crítico como Romero Tobar, sobre la antología como un modo de canonización pre-histórico creo que resulta muy apropiada para el caso que nos ocupa.

Desde tal perspectiva la labor de quien lleva a cabo esa necesaria selección que supone siempre una antología cobra especial relieve en el ámbito del cuento e implica, sin duda, un alto nivel de responsabilidad. Una exigencia que se cumple de forma clara en la presente obra, al depender esta de quien ha venido mostrando, desde hace mucho tiempo, su profundo y completo conocimiento de esta forma narrativa. La solvencia investigadora en el ámbito tanto del cuento como del microrrelato de Ángeles Encinar resulta indiscutible, y buena prueba de ello son las numerosas antologías y estudios sobre tales géneros que la han situado, en el panorama de la narrativa breve, como una de las principales especialistas. Una nueva antología de cuentos preparada por ella necesariamente resultará, por tanto, una obra de consulta obligada para los interesados en la especie.

Prolongación, en cuanto a sucesión cronológica, de una anterior recopilación que llegaba hasta 1992, este será el año inicial de su selección, abarcando la misma hasta 2012. En la espléndida y minuciosamente documentada introducción que acompaña a los cuentos, la autora traza una necesaria contextualización histórica, situando al género dentro de las nuevas orientaciones literarias. Sin duda la denominada posmodernidad puede apreciarse en muchos de los

cuentos actuales, en los cuales se perciben rasgos propios de tal orientación como la ausencia de normas estéticas dominantes, lo metaliterario o el culturalismo. La heterogeneidad y gran variedad, visibles en los cuentistas actuales, evidencia, asimismo, la conexión con la literatura de fin de siglo.

Centrada en el desarrollo concreto del género en estas fechas, Encinar tendrá en cuenta algunas de las más significativas aportaciones sobre la teoría del cuento. Un pensamiento teórico que recoge tanto de críticos –Beltrán o Pozuelo–, como de los mismos creadores –Italo Calvino o Piglia–. Algo que resultará una constante en el desarrollo histórico de la especie –desde las importantes reflexiones de Poe–, y que en esta antología encuentra también cabida, al incorporar los propios cuentistas presentes en ella, sus ideas acerca de la situación del género en la actualidad y de las influencias más destacadas en sus obras.

Muestra evidente de su buen conocimiento de esta forma narrativa en la literatura actual es el amplio panorama que despliega Encinar, en donde incluye tanto a los escritores consagrados –Zúñiga, Fraile, Merino, Aparicio, entre otros– como a los nuevos cuentistas. De estos últimos la autora no solo se detendrá en la obra de los que aparecen incorporados en su selección, sino que revisa también la producción de una larga lista de autores para poner de manifiesto, pese a la síntesis de su acercamiento, aquello que resulta más característico de su cultivo del género. Con lo que ofrece al lector interesado un buen punto de partida para poder ampliar la lista presentada.

Tomando como punto de referencia la fecha de 1980, con las colecciones publicadas en ese año de Fernández Cubas y Zúñiga, la autora marca dos importantes tendencias en el cultivo del cuento de los últimos años: la fantástica y la realista. Dos directrices que, lejos de resultar homogéneas, presentan una gran variedad de tipos, tal como demuestra en su análisis y acercamiento a numerosas colecciones de cuentos. De manera que, por ejemplo, en relación con aquellos relatos incluidos en esa imprecisa y versátil categoría literaria que es el realismo, constata la presencia de cuentos en los que domina lo íntimo, la ironía, el humor... De ambas orientaciones, y pese al cultivo del cuento fantástico por destacados escritores del momento, considera que es la realista la mayoritaria.

Si en su minucioso recorrido por la obra de los cuentistas actuales Encinar intenta delimitar la presencia de tendencias o aspectos comunes en estos últimos años, la contundente conclusión que se desprende de su revisión panorámica –compartida por prácticamente todos los autores incluidos en la obra– apunta a la gran variedad en el cultivo del cuento por parte de los escritores actuales. Una amplitud y ausencia de contornos únicos que resulta elocuente testimonio de la viveza de la especie y de su natural flexibilidad. Señala, así, la aparición de cuentos líricos, dramáticos, adscritos a categorías específicas –policíaco, gótico, ciencia ficción...– para destacar también el relieve que, en los últimos años, alcanzan colecciones de cuentos concebidas como ciclos más o menos unificados. Incluso, como bien precisa, dentro de una misma obra puede apreciarse la mutante naturaleza del género capaz de dar lugar a relatos de muy diversa índole.

Asimismo no puede dejar de tener en cuenta Encinar la importancia que en la difusión y proyección del cuento desempeñan en la actualidad –además,

por supuesto, de las antologías– editoriales, revistas, premios y la misma web. Respecto a las editoriales precisa cómo incluso algunas se han dedicado especialmente al género, destacando la importante labor de difusión del mismo en Páginas de Espuma, Menoscuarto y otra serie de editoriales, entre las que recuerda algunas tan importantes como Alfaguara o Anagrama, entre otras. El impulso derivado de números monográficos dedicados a la especie por diversas revistas –*Quimera, Ínsula, Barcarola...*– resulta, asimismo, un factor que debe tenerse en cuenta en el panorama literario actual, como también los diversos premios de los que da cuenta Encinar contribuyen a la labor de difusión de los cuentistas. Además de la presencia que el género tiene en la web –sin duda un factor que deberá estar muy presente en el estudio de la literatura en la era de la informática– destaca asimismo Encinar la importante labor llevada a cabo en los talleres de escritura creativa y de lectura. El acopio de información resulta también en este apartado de su trabajo muy detallado y completo.

En la parte final de su introducción se centra la autora en la obra de los treinta y ocho escritores seleccionados, para establecer en un primer momento los criterios por los cuales ha llevado a cabo la elección de los mismos, y revisar sintéticamente, pero con gran agudeza crítica, el conjunto de relatos que conforman su antología. Un conjunto en el que puede percibirse, como bien precisa la autora, una abultada presencia de escritoras, y en cuya selección global Encinar ha tenido en cuenta la recopilación que llevó a cabo en su antología anterior, con el fin de no repetir ningún nombre. De la lectura completa de los cuentos se desprende que en la presente recopilación la creación literaria resulta un vivo y significativo reflejo de los presupuestos establecidos en el estudio introductorio, pues si la heterogeneidad y variedad de tendencias y formas son características propias del cuento actual los relatos reunidos aquí lo evidencian de forma palpable.

En conclusión, si la labor del historiador de la literatura presente resulta no poco compleja y ardua, la aproximación de Ángeles Encinar bien puede ser considerada un acertado e inteligente capítulo de la historia del cuento literario en la transición del xx al xxi que evidencia, además, afortunadamente, la solidez y calidad del género en nuestros días.

ANA L. BAQUERO ESCUDERO
abaquero@um.es
Universidad de Murcia

Marta Álvarez (ed.): *Imágenes conscientes. Autorrepresentaciones#2*. Binges, Éditions Orbis Tertius, 2013, 325 pp.

Si algo queda claro al leer el libro *Imágenes conscientes*, editado por Marta Álvarez como segundo volumen de una serie de tres llamada *AutoRepresentaciones*, es la variedad de aproximaciones que exige el amplio fenómeno de la autorrepresentación. Y no únicamente porque la autorrepresentación exista en el cine, la televisión, la literatura y las artes plásticas por igual, sino porque para entender el fenómeno es esencial comprender el contexto y las dinámicas culturales actuales. Y aunque este volumen analiza diferentes manifestaciones, con una atención preferente al cine, también realiza ciertos apuntes de interés en lo que a contexto se refiere. La presentación de Marta Álvarez comenta algunos puntos calientes, explicando cómo muchas de estas obras nos obligan a replantearnos, una vez más podemos decir, la figura del autor.

Pensemos en el autor como en una entidad textual que se ha visto obligada a trabajar en un entorno que hace ya tiempo Nicolas Bourriaud calificó como *cultura de la posproducción*. En ese nuevo contexto el artista ya no se pregunta *qué hacer de nuevo* sino *qué hacer con lo existente*. La cultura del reciclaje y de la recontextualización es una necesidad en una época de lógicas culturales posindustriales, momento en el que, según dicen algunos, la basura industrial se ha convertido en la perfecta metáfora del lugar que actualmente ocupamos en el devenir histórico. El creador, por mucho que lo pretenda, no puede permanecer ajeno a ese contexto volátil y cambiante que ha hecho de la cita, el pastiche o la intertextualidad desatada –llámese el fenómeno de la apropiación de diversas maneras– sus herramientas preferentes.

En su texto de presentación del volumen, Marta Álvarez se pregunta por el sentido que tiene producir imágenes en un mundo ya saturado de ellas. Algunos artistas han encontrado una respuesta en el hecho de apropiarse de las imágenes existentes más que en la creación original y genuina. Joan Fontcuberta habla, por ejemplo, de adopción más que de apropiación, como una “declaración pública” por la que “no se reclama la paternidad biológica de las imágenes, tan solo su tutela ideológica” (14). Citando de nuevo a Fontcuberta: “El gesto de creación más genuino, coherente, no consiste en fabricar imágenes, sino en saber asignar su sentido a las existentes” (15). Son operaciones de recontextualización, reutilización del material, creación de nuevos entornos para imágenes existentes; operaciones todas ellas muy próximas a cineastas como Bill Morrison, Bruce Conner o Matthias Müller, por citar solo algunos ejemplos mayores

dentro de una disciplina, la fílmica, que ha dado en los últimos años muchos ejemplos de brillantez en el campo del (re)montaje y la (re)apropiación. Pensemos también en las obras de Stan Brakhage, padre espiritual de tantos autores actuales, o de Hollis Frampton empeñado en revitalizar el gesto más provocador de las vanguardias históricas. En esta misma línea, y pensando más en ejemplos literarios, de artistas plásticos o referentes culturales diversos, Eloy Fernández Porta ha hecho aportaciones críticas interesantes en sus ensayos *Afterpop (La literatura de la implosión mediática)* y *Homo Sampler (Tiempo y consumo en la era afterpop)*, buen complemento a los planteamientos del volumen editado por Álvarez.

Decíamos que la mayor parte de los capítulos de este volumen están dedicados al cine, demostrando una vez más la importancia que la imagen en movimiento ha adquirido en las instancias académicas. Los dos textos que abren el apartado se centran en el siempre complicado tema de la narratología fílmica. Escritos por Francisco Javier Gómez Tarín y José Antonio Pérez Bowie, repasan ciertos problemas planteados por la translación que tradicionalmente se ha hecho de la narratología literaria al mundo de la imagen en movimiento. Gómez Tarín incluso aventura diferentes clasificaciones a la hora de intentar desbrozar un camino ciertamente espeso, en el que focalizaciones, ocularizaciones y puntos de vista van y vienen, andando y desandando el camino que va de Genette a Gaudreault y Jost. Seguramente más de un lector encontrará su propuesta atractiva por mucho que no esté de acuerdo con ella. Por su parte, Pérez Bowie analiza el fenómeno de la autorrepresentación en el cine desde diferentes ángulos, con pertinentes ejemplos y comentarios sobre películas tan famosas y comentadas como *Fraude*, pero todavía no agotadas por los devaneos interpretativos. Lauro Zavala aporta como conclusión a este primer bloque de artículos de teoría una serie de categorías para analizar la metaficción en cine. Categorías interesantes que nos habría gustado ver más desarrolladas, dicho sea de paso. Con todo, los cuadros sinópticos de las páginas 81 y 82 son especialmente sugerentes aunque, insistimos, habrían requerido de una explicación mayor y más detallada.

A partir de ahí los artículos reflexionan sobre creadores y obras diferentes, desde el sorprendente Lluís Miñarro de *Family Strip* (2009) hasta los consagrados y autores de largo recorrido como Carlos Saura o Manoel de Oliveira. Diferentes temas reaparacen a propósito de estos autores tan diversos. José Antonio Palao Errando habla del autor implícito a propósito de las narrativas no lineales posclásicas de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga. Estas narrativas, que otros han calificado como modulares, en clara alusión a la tecnología como gran facilitador, han sido terreno abonado para todo tipo de experimentos metanarrativos en donde los autores podían demostrar todas sus capacidades para el fraude, parafraseando al último Orson Welles. También alguien como José Luis Guerín tiene un espacio en este volumen, dentro del capítulo que le dedica Xosé Nogueira, quien recupera algunas notas sobre esa primera obra de Guerín, *Los motivos de Berta* (1983) para posteriormente adentrarnos en los secretos de *Innisfree* (1990). La obra de Guerín, demasiado sujeta a los vaivenes del mercado e injustamente ignorada por una parte importante del público,

como la de otros ilustres –pensemos en Julio Médem–, parece haber ocupado de nuevo un espacio a partir del estreno de *Guest* (2008); película que, por otro lado, nos permite especular sobre la autorrepresentación en el cine documental, terreno ya de por sí fértil para estos juegos especulares entre realidad y ficción.

Hace ya algunos años la crítica y artista Lorena Amorós publicó su ensayo *Abismos de la mirada (La experiencia límite en el autorretrato último)*. En él Amorós repasaba la idea de la autorrepresentación situándola en el límite, en ese espacio último antes de la muerte del sujeto representado. Para ello utilizaba ejemplos diferentes, desde la obra de Van Gogh hasta el *Vampyr* (1932) de Dreyer, pasando por la obra de Nebreda, la vida, obra y milagros de G. G. Allin o el *Relámpago sobre agua* (1979) de Nicholas Ray y Wim Wenders. Toda una lección, desde una perspectiva multidisciplinar, sobre lo que supone autorrepresentarse en momentos vitales extremos, próximos mucho de ellos a la muerte del propio autor, como es el caso de Nicholas Ray en la película filmada junto a Wim Wenders. Amorós construía un volumen imprescindible vinculando la idea de autorrepresentación a la de autodestrucción y poniendo sobre la mesa diferentes temas esenciales, como puedan ser el poder de la mirada, los límites del arte y de la representación y algunas preguntas sobre la autoficción que no necesariamente decide contestar. Aquí es donde el volumen de Marta Álvarez se nos antoja como perfecto complemento en la búsqueda que ya planteaba el libro de Amorós, ampliando el análisis del contexto productivo y adentrándose en una serie de obras de interés, particularmente en el terreno cinematográfico.

IVÁN GÓMEZ

IvanGG@blanquerna.url.edu

Universitat Ramon Llull, Barcelona

Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann (eds): *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013, 250 pp.

A pesar del notable incremento producido en las dos últimas décadas, la bibliografía científica en español sobre género negro sigue siendo exigua. Los prejuicios y el desinterés, afortunadamente ya en vías de superación, con los que la crítica especializada abordó durante buena parte del pasado siglo xx el análisis de las manifestaciones de la narrativa popular, así como el escaso desarrollo alcanzado por la novela y el cine negros en el ámbito hispánico –especialmente significativo si se compara con el logrado en Estados Unidos, Reino Unido o Francia–, provocaron la ausencia de referencias dedicadas al tema en el ámbito académico hasta prácticamente la década de 1990. De ahí que la publicación de una obra como *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*, surgida de un congreso celebrado en la Universidad de Paderborn en enero de 2012, se antoje tan necesaria como oportuna. Además de contribuir a la expansión de la hasta hace muy poco raquítica bibliografía sobre el tema, la pertinencia del volumen viene dada por el ámbito de estudio en el que se centra. Lejos de abordar un análisis panorámico y aglutinador, la obra fija su interés en la situación del género en sus vertientes literaria y cinematográfica en Argentina y Chile desde 1975 hasta la actualidad. Semejante planteamiento resulta de sumo interés, por cuanto permite desgajar y tratar de forma independiente lo ocurrido en esos dos países y no seguir la habitual tendencia de considerar el “neopolicial latinoamericano” como una corriente única –análoga a la que lleva a interpretar la literatura latinoamericana como un todo, sin atender a las diferencias culturales, históricas y sociales de cada una de las literaturas nacionales que la integran–. De ese modo, los diferentes estudios que conforman la obra no se limitan a estudiar obras y autores habitualmente considerados canónicos en la novela y el cine negros argentinos y chilenos como Mempo Giardinelli, Raúl Argemí, Ricardo Piglia, Juan José Campanella, Luis Sepúlveda o Ramón Díaz Eterovic, sino que dan cabida a otras voces como las de Ernesto Mallo, Pablo de Santis, Carlos Balmaceda, Carlos Busqued, Leonardo Oyola, Juan Carlos Desanzo, Fabián Bielinsky o Carlos Tromben, haciendo así que el libro ofrezca una imagen completa y variada de la evolución y actual situación del género en ambas culturas.

Tal y como se indica en el título, el interés de la obra se centra en la construcción y el tratamiento del espacio narrativo en la literatura y en el cine argentino y chileno, cuestión de suma importancia en un género eminentemente

urbano, realista y con vocación de crónica como el negro. Conviene recordar, en ese sentido, cómo una de las principales transformaciones introducidas por los narradores *hard-boiled* que configuraron el género partiendo de la primigenia narrativa policiaca fue la del planteamiento espacial del relato, que pasó de tener como escenarios fundamentales espacios cerrados de carácter privado a preferir lugares abiertos, públicos y urbanos a través de cuyo recorrido podía mostrarse, bajo una evidente mirada crítica y cuestionadora, la degradación moral y la violencia de la sociedad. No en vano, como bien señalan los editores en el prefacio, “parece evidente que el paso del tiempo no ha hecho sino reforzar la pertinencia del género negro como herramienta para abordar las complejas dinámicas que atraviesan nuestras sociedades en los tiempos de los post- y la globalización” (10). El análisis del espacio que se presenta en la obra, por tanto, trasciende lo meramente físico para adentrarse en una dimensión humana y social que lleva implícita la consideración de la novela y el cine negros, más que como simples reflejos de la sociedad en la que nacen, como instrumentos críticos y cuestionadores capaces de indagar en la convulsa historia reciente de ambos países. Así, el inevitable carácter heterogéneo de toda compilación, intensificado en este caso por la interdisciplinariedad y la variedad metodológica que aporta el hecho de que los artículos estén firmados por autores procedentes de diferentes áreas de conocimiento, queda limitado por la elección del tema del estudio de las relaciones entre la geografía ficticia en que se desarrollan las obras y la realidad a la que hacen referencia.

El volumen está integrado por catorce artículos. Los dos primeros tienen un carácter panorámico y se ocupan de establecer un estado de la cuestión que permita identificar las principales corrientes de la novela negra en las literaturas argentina y chilena de las últimas décadas. Valiosísimos como manual de consulta, ya que aportan una gran cantidad de datos sobre autores y obras, los dos trabajos reflexionan sobre las señas de identidad temáticas y formales del género en cada uno de los dos países desde diferentes perspectivas: en el primer caso, el escritor Raúl Argemí –parte de cuya producción es objeto de estudio en otro de los artículos– aporta el siempre interesante punto de vista de un creador; en el segundo, Clemens A. Franken Kurzen y Marcelo González identifican tres tendencias dentro de la actual narrativa negra chilena, unidas por el hecho de que “sus reflexiones se centran en las realidades sociopolíticas del país y del continente y ciñen su mirada sobre crímenes que provienen principalmente del poder político y económico” (37).

Después de estos trabajos introductorios, muy útiles para situar al lector en el ámbito de estudio en el que profundiza el libro, aparecen una serie de artículos centrados en el análisis de una obra o autor concreto, o en un aspecto determinado de un grupo de novelas o películas. Lastrada por cierto desequilibrio que lleva a dar mucho más peso a la literatura que al cine, y a las obras argentinas que a las chilenas, esta segunda parte incluye cuatro artículos sobre cine argentino, uno sobre adaptación cinematográfica, cinco sobre novela negra argentina, y dos que comparan aspectos de diversos narradores del Cono Sur. Los trabajos sobre cine destacan por su actualidad, al versar sobre películas muy recientes,

de menos de cinco años de antigüedad en algunos casos. En concreto, Geoffrey Kantaris se ocupa de *La sonámbula* y *Nueve reinas*; Christian von Tschilschke de la filmografía de género de Pablo Trapero; Tanja Bollow de *El secreto de tus ojos* –analizando, gracias a la aplicación de la teoría del campo de Pierre Bourdieu, las relaciones entre la geografía física y social que muestra la película–; y Daniel A. Verdú Schumann de *La señal* y *El aura*. A estos artículos sobre cuestiones cinematográficas se ha de sumar el de Claudia Gronemann, que trata acerca del proceso de adaptación de uno de los textos más difundidos y estudiados de la narrativa argentina de las últimas décadas –*El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig– y, de forma concreta, en cómo la novela y el filme utilizan de forma diferente, aunque tangencial en ambos casos, las estructuras del género negro.

Los acercamientos a la literatura negra argentina oscilan entre la concreción de los de Ana Luengo, Alberto Elena y Sabine Schmitz –cuyos artículos se centran en un único autor: respectivamente, Ricardo Romero, Juan Carlos Desanzo y Pablo de Santis–, la vocación comparatista de Claudia Gatzemeier –que analiza la construcción de la “estética de la marginalidad” (194) en sendas novelas de Raúl Argemí y Carlos Busqued– y la amplitud panorámica de Sébastian Rutés. Su artículo, uno de los más sugerentes e interesantes de la compilación, estudia la influencia del western en la novela negra argentina a través de la intertextualidad explícita y, sobre todo, de la aplicación de diversos tópicos temáticos y argumentales del género –la frontera, el viaje, el territorio y la venganza– en obras de autores como Argemí, Giardinelli u Oyola. Partiendo de un innegable conocimiento de la teoría del género y de su evolución en Argentina, el artículo de Rutés utiliza las analogías entre el espacio físico y mítico del Far-West y de La Pampa para abordar una cuestión presente en prácticamente todos los estudios anglosajones sobre novela negra, pero habitualmente marginal en la bibliografía científica hispánica. Los estudios literarios del libro se complementan con la presencia de dos artículos integradores de corte comparatista que se ocupan de narradores argentinos y chilenos. Basándose en un corpus formado por cuentos de diversas escritoras de ambas literaturas, Annegret Thiem ofrece una interesante reflexión de base sociológica y feminista sobre el modo en que la narrativa escrita por mujeres implica una voz alternativa que subvierte algunas claves del género negro al tiempo que proporciona una mirada diferente sobre las problemáticas sociales y políticas de la realidad histórica. Por su parte, Dante Barrientos analiza en profundidad la construcción del espacio en una novela argentina –*La aguja en el pajar*, de Ernesto Mallo– y otra chilena –*Nombre de torero*, de Luis Sepúlveda–, concluyendo cómo, a pesar de sus diferencias, ambos casos evidencian el desplazamiento de una geografía regionalista típica de la narrativa latinoamericana de mediados del siglo xx a la geografía ideológica en la que la descripción cartográfica sirve, más que para reflejar una determinada realidad urbana, para convertirse en “conciencia histórica” (104) capaz de cuestionar y criticar el poder establecido.

Variado e irregular por su condición miscelánea, *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile* es un interesante acercamiento a esa “novela de crímenes muy jodidos en la que lo importante no son

los crímenes sino el contexto” que es el neopolicial según las palabras de Paco Ignacio Taibo II. Rigurosa y muy actual, la obra parece llamada a convertirse en manual de referencia para los estudiosos del género en Argentina y, en menor medida, Chile, y, al mismo tiempo, en libro de consulta para todos los interesados en las relaciones entre los espacios diegéticos y referenciales, tema imprescindible en cualquier acercamiento teórico a la novela y el cine negros.

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO
zapa@usal.es
Universidad de Salamanca

NOTA SOBRE LOS AUTORES

ROSARIO ALONSO MARTÍN (Salamanca, 1967) es profesora de Lengua Castellana y Literatura en Salamanca, ciudad donde se doctoró con una tesis dedicada a la vida y la obra de Elena Poniatowska. Ha publicado el ensayo sobre teatro mexicano *Hugo Argüelles, el teatro de la identidad* (2002) y se ha dedicado a los estudios de género, centrándose en la escritura de Elena Poniatowska, acerca de la que ha escrito numerosos trabajos como "Viaje a la semilla, el periplo interior de las genealogías" (2008), "La sorprendente parodia teatral: *Melees y Teleo*" (2008) o "La mirada ajena: Elena Poniatowska y Mariana Yampolsky" (2014).

ANA L. BAQUERO ESCUDERO es catedrática de la Universidad de Murcia. Su línea investigadora se ha centrado, desde sus inicios, en el estudio de la narrativa española. Ha publicado varios libros dedicados a Cervantes y la narrativa decimonónica, así como a géneros literarios específicos: *Cervantes y cuatro autores del siglo XIX*, *Una aproximación neoclásica al género novela. Clemencín y el "Quijote"*, *La voz femenina en la narrativa epistolar*, *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, son algunos de sus trabajos. Asimismo ha editado importantes textos de nuestra tradición narrativa, como la recopilación de novelas de Blasco Ibáñez, en la Biblioteca Castro.

EUARDO BECERRA (1963) es profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Madrid y director del Máster de Edición UAM. Ha sido profesor invitado en universidades de Europa, Norteamérica y Asia, y en 2014 fue Tinker Visiting Professor en la Universidad de Stanford (Center of Latin American Studies). Sus libros, ediciones y artículos suman más de ochenta trabajos sobre narrativa, poesía y ensayo hispanoamericanos. Entre 1999 y 2003 desempeñó el cargo de director de la Serie Hispanoamérica en la Editorial Lengua de Trapo y en 2009 coordinó y dirigió los actos de homenaje *Bienvenido Onetti* celebrados en Madrid con motivo del centenario del nacimiento de este escritor.

GERSENDE CAMENEN es profesora asistente en la Universidad François Rabelais de Tours, donde enseña literatura latinoamericana y traducción. Realizó sus estudios de doctorado en la Universidad París VIII y en la de Buenos Aires. Es autora del libro *Roberto Arlt, écrire au temps de l'image* (PUR, 2012). Ha publicado varios artículos sobre las relaciones entre texto e imagen, la escritura del yo y la escritura de la historia, los imaginarios lingüísticos y la traducción.

FERNANDO GALVÁN (Las Palmas de Gran Canaria, 1957) es catedrático de Literatura Inglesa y Rector de la Universidad de Alcalá. Ha editado en español a clásicos ingleses, como Philip Sidney, Milton, Defoe, Richardson, Fielding, Wordsworth, Dickens, Wilde, Joyce, Conrad, Orwell o Graham Greene, y es autor de libros sobre literatura medieval y sobre novelistas ingleses como Charles Dickens, George Orwell, Doris Lessing, John Fowles, David Lodge, Ian McEwan, o Salman Rushdie. Además, ha publicado más de un centenar de artículos y capítulos de libro sobre diversos escritores contemporáneos de habla inglesa, tanto del Reino Unido como de otros países.

IVÁN GÓMEZ (Mataró, 1978) es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad Ramon Llull, donde imparte diferentes asignaturas. Es doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona, y licenciado en Derecho, Teoría de la Literatura y Comunicación Audiovisual. Es coautor de los ensayos *Adaptación* (Trípodos, 2008) y *Ficciones Colaterales: Las huellas del 11-S en las series "made in USA"* (UOCPress, 2011). Asimismo, ha dedicado artículos a la ficción serial norteamericana, al papel del género fantástico en el cine y la televisión de la época de la Transición Española, además de proseguir sus investigaciones sobre la relación entre ciencia ficción y los discursos de la Tercera Cultura.

ANÍBAL GONZÁLEZ PÉREZ (Puerto Rico, 1956) es profesor de Literatura Latinoamericana Moderna del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Yale. Fundador y editor general de la serie "Bucknell Studies in Latin American Literature and Theory" de Bucknell University Press, ha sido becario de la Fundación Guggenheim (2001). Es autor de seis libros de crítica literaria, entre ellos: *A Companion to Spanish American Modernismo* (2007), *Love and Politics in the Contemporary Spanish American Novel* (2010) y *Redentores* de Manuel Zeno Gandía (edición comentada, 2010). En la actualidad trabaja en un libro sobre la religión y la novela en la literatura hispanoamericana contemporánea.

GUSTAVO GUERRERO (Caracas, 1957) es profesor de Literaturas y Culturas Latinoamericanas Contemporáneas en la Universidad de Cergy-Pontoise y en la Escuela Normal Superior de París. También es consejero literario para la lengua española de la casa Gallimard. Editó, junto a François Wahl, las *Obras completas* (1999) de Severo Sarduy en la colección Archivos-Unesco. Asimismo, ha sido responsable de la edición de los *Cuentos completos* (2006) de Arturo Uslar Pietri y del volumen antológico *Conversación con la intemperie* (2008), una muestra de la poesía

venezolana del siglo xx. Es autor de las antologías *Cuerpo plural, antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* (2010) y, junto a Fernando Iwasaki, *Les bonnes nouvelles de l'Amérique latine, anthologie de la nouvelle latino-américaine contemporaine* (2010). Ha publicado *La estrategia neobarroca* (1987), *Itinerarios* (1997), *Teorías de la Lírica* (1998), *La religión del vacío y otros ensayos* (2002) –finalista del Premio Bartolomé March de Crítica Literaria– e *Historia de un encargo: La catira de Camilo José Cela* (2008) –xxxvi Premio Anagrama de Ensayo–. Ha sido profesor invitado del Programa de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Princeton (2009 y 2010) y actualmente lo es de la Universidad de Cornell.

SANTIAGO JUAN-NAVARRO es catedrático de Literatura y Cine Hispánicos en la Universidad Internacional de Florida (Miami, EE.UU.). Doctor en Teoría de la Literatura por la Universidad de Valencia y en Literatura Comparada por la Universidad de Columbia (Nueva York), se ha especializado en estudios interamericanos y transatlánticos. Es autor, entre otros libros, de *Archival Reflections: Postmodern Fiction of the Americas* (2000), *A Twice-Told Tale: Reinventing the Encounter in Literature and Film* (2001), y co-editor de *Joan of Castille: History and Myth of the Mad Queen* (2007) y *Nuevas aproximaciones al cine hispánico: Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas* (2011).

RITA DE MAESENEER es catedrática de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Amberes (Bélgica). Especialista en literatura caribeña, es 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). Junto con Salvador Mercado Rodríguez también es autora de *Ocho veces Luis Rafael Sánchez* (2008). Dirige un proyecto de investigación sobre el canon en la narrativa contemporánea del Caribe y del Cono Sur (1990-2010).

JESÚS MONTOYA JUÁREZ (Universidad de Murcia), profesor contratado Juan de la Cierva, ha publicado los ensayos *Mario Levrero para armar: Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo* (2013) y *Narrativas del simulacro: videocultura, tecnología y literatura en Argentina y Uruguay* (2013). También ha coordinado los volúmenes *Literatura más allá de la nación* (2011), *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI* (2010), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (2008), entre otros ensayos y artículos de investigación. Dirige el proyecto "Global-tec: globalización y tecnología en la narrativa latinoamericana desde 1990", financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

VICENTE LUIS MORA (Córdoba, 1970) es escritor, doctor en Literatura Española e investigador. Ha publicado *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo* (2013), *El lectoespectador. Deslizamientos textovisuales entre literatura e*

imagen (2012), *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (2006), *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (2006), *La luz nueva. Singularidades de la narrativa española actual* (2007), la novela *Alba Cromm* (2010), *Subterráneos* (2006) y el poemario *Tiempo* (2009). Su blog (<http://vicenteluis mora.blogspot.com>), fue I Premio Revista de Letras al Mejor Blog Nacional de Crítica Literaria.

FLORENCE OLIVIER es catedrática de Literatura Comparada en la Universidad de París III - Sorbonne Nouvelle. Especialista en Literatura Latinoamericana, ha editado *Los días terrenales* de José Revueltas y *Toda la obra* de Juan Rulfo en la colección Archivos ALLCA-UNESCO. Asimismo, es autora de *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*, (2007) y de la versión original en francés de este libro: *Carlos Fuentes ou l'imagination de l'autre* (2009). Ha publicado numerosos artículos en revistas académicas y culturales francesas y mexicanas. Es miembro del Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (EA 172) y forma parte de la junta directiva del centro de investigación del CRICCAL de la Universidad de París 3 - Sorbonne Nouvelle, de cuya revista *Amérique* es codirectora. Ha coordinado *Violence d'Etat, Paroles libératrices* (2006), *Exils, Migrations, Création. Vol. IV* (2008), *Cultures et conflits / cultures en conflit* (2009), *La littérature latino-américaine au seuil du XXI^e siècle. Un parnasse éclaté* (con Françoise Moulin-Civil y Teresa Orecchia-Havas, 2013). Ha traducido obras de Diamela Eltit, José Revueltas, Nellie Campobello, Guillermo Samperio, Alain-Paul Mallard, Margo Glantz y Rogelio Guedea.

TERESA ORECCHIA HAVAS es doctora por la Universidad Sorbonne Nouvelle y catedrática emérita de Literatura y Civilización Hispanoamericanas de la Universidad de Caen. Sus temas de investigación se centran en las estrategias narrativas y las relaciones entre ficción, crítica y teoría en la literatura argentina contemporánea. Actualmente trabaja en la escritura de mujeres, las problemáticas del sujeto y la experiencia en la literatura de entre siglos (XX-XXI). Sus últimas publicaciones son *Las ciudades y el fin del siglo XX en América Latina* (2007), *Asedios a la obra de Ricardo Piglia* (2010), *Homenaje a Ricardo Piglia* (2011) y *Homenaje a Ana María Barrenechea* (2013). Ha colaborado en los volúmenes *Migrantes: encuentros con el otro en el imaginario hispano-americano* (2011) y *La littérature latino-américaine au seuil du XXI^e siècle. Un Parnasse éclaté*. (2012).

ELENA PONIATOWSKA AMOR (París, 1932). Escritora y periodista mexicana de origen francés. Ha sido galardonada recientemente con el Premio Cervantes (2013) por la totalidad de su obra. A lo largo de su carrera ha cultivado diversos géneros (crónica, narrativa, poesía, ensayo, entrevista) y ha recibido una gran cantidad de premios y distinciones, entre los que destacan el Premio Rómulo Gallegos (2007), el Premio Nacional de Periodismo de México (2010) o, más recientemente, la Medalla de Bellas Artes (2014). Asimismo, ha sido distinguida en once ocasiones con el Doctorado Honoris Causa. Considerada como uno de los máximos referentes en lengua española, entre sus obras hay títulos tan fundamentales como *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* (1971) o *El tren pasa primero* (2006), por citar solo unos pocos.

SARA POOT-HERRERA es catedrática en la Universidad de California (Santa Barbara), donde acaba de recibir el Mentorship Award 2013-14. Doctora por el Colegio de México, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y cofundadora de *UC-Mexicanistas*, es especialista en Literatura Mexicana y Literatura Hispanoamericana. Ha publicado, entre otros libros, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola* (1992), *Los guardaditos de Sor Juana* (1999), *De las ferias, la de Arreola es más hermosa* (2013) y *Viento, galope de agua. Entre palabras: Elena Poniatowska* (2014).

ANA PRIETO NADAL (Barcelona, 1976) es autora de la novela *La matriz y la sombra*, galardonada con el Premio Ojo Crítico de Narrativa 2002, y ha publicado relatos en varias antologías. En la actualidad compagina la docencia de lenguas clásicas con la investigación literaria y teatral. Es miembro del Grupo de Investigación del SELITEN@T (UNED).

CATALINA QUESADA (doctora por la Universidad de Sevilla, Premio Extraordinario de Doctorado) es profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Berna (Suiza). Su principal línea de investigación gira en torno a los aspectos culturales de la globalización y su impacto en América Latina y en su literatura. Entre sus publicaciones destacan las monografías *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo xx* (2009), *Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo xxi (espacio, tiempo, géneros)* (2014) o *Libido moriendí. Representaciones e imaginarios suicidas en la literatura hispánica* (2015). Es asimismo co-editora del volumen *Sarduy entre nosotros* (2015).

ASTRID ROMERO (Rosario, 1975) es estudiante de la Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de Río Negro (Argentina). Recibió en 2004 una mención por su microrrelato "Con marco de bronce", otorgado por la Universidad de Alicante en el marco del IV Premio Cuentos menudos de narrativa hiperbreve a través de la red. En la actualidad compagina la docencia de lengua castellana y literatura en el ámbito de la enseñanza secundaria con la investigación.

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Salamanca, institución en la que co-dirige el Congreso de Novela y Cine Negro. Autor de numerosos artículos en revistas y monografías científicas y de los ensayos *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración* (2010) y *Max Aub y la escritura de la memoria* (2014), colabora como crítico literario en diversos medios de comunicación. Asimismo, ha sido co-editor de diversos volúmenes de ensayo sobre género negro y antologías de cuentos.

RAQUEL SERUR (México, 1949) es profesora titular en la Universidad Autónoma Nacional de México. También ha sido investigadora y profesora invitada en el Braudel Center de la New York University (Binghamton) y en la Universidad de California (Irvine). Ha participado en más de una centena de seminarios, congresos, coloquios y conferencias en diversas universidades nacionales y extranjeras.

Entre sus publicaciones, destaca el libro *Un catecismo para descreídos* (2008) y los artículos "Virginia Woolf: la mujer y la ficción", "Santa Mariana de Quito o la santidad inducida", "Coetzee: una literatura en el *borderline*" o "La mujer como artista". También ha escrito varios cuentos y realizado diversas traducciones del inglés y el francés al español.

WWW.PASAVENTO.COM