



CECIL

Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines

9 | 2023

Tensiones locales y globales en el siglo XXI: América Latina (re)definida por sus escritores



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/cecil/3316>

DOI: 10.4000/cecil.3316

ISSN: 2428-7245

Editor

Université Paul Valéry Montpellier 3

Referencia electrónica

CECIL, 9 | 2023, «Tensiones locales y globales en el siglo XXI: América Latina (re)definida por sus escritores» [En línea], Publicado el 01 enero 2023, consultado el 15 mayo 2023. URL: <https://journals.openedition.org/cecil/3316>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cecil.3316>

Este documento fue generado automáticamente el 15 mayo 2023.



Creative Commons - Atribución-NoComercial 4.0 Internacional - CC BY-NC 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

ÍNDICE

Dossier thématique

Tensiones locales y globales en el siglo XXI: América Latina (re)definida por sus escritores

Félix Terrones y Catherine Pélagé

Ospina, Montoya y Vásquez: tres versiones de América Latina en la literatura colombiana

Camilo Bogoya

Difuminando fronteras. Los ensayos de Horacio Castellanos Moya

María del Pilar Vila

Violencia y desplazamiento, la marca de Caín del escritor latinoamericano: Horacio Castellanos Moya

Julio Zárate

Identidades de elección múltiple y postura de autor: Leonardo Padura en sus ensayos

Sophie Marty

Figuraciones del escritor latinoamericano en el ensayo y la narrativa de Roberto Bolaño: entre lo global y lo periférico

Carmen Carrasco Luján

Redes locales, latinoamericanas y globales: los ensayos de Fernando Iwasaki y Leonardo Valencia

Félix Terrones

Nuevos territorios de la escritura: María Fernanda Ampuero, Liliana Colanzi, Mónica Ojeda y Giovanna Rivero

Helena Usandizaga Leonart

Configuraciones y fronteras en la literatura latinoamericana

Martín Lombardo

Cuatro posturas de escritores de América latina en tiempos de la literatura mundial

Florence Olivier

Políticas de la zona. A propósito de Juan José Saer y otros «provincianos»

Jorge J. Locane

Un aporte a la historia de la configuración teórica en América Latina: apuntes acerca de la recepción del estructuralismo francés en México y Argentina

Carlos González Muñiz

Varia

Actualité de la recherche autour de la République des lettres luso-castillane : quelques publications récentes sur le polygraphe Manuel de Faria e Sousa

Aude Plagnard

Dégradations, disparitions et mutations de la figure héroïque dans le Mexique de Paco Ignacio Taibo II

Michael Collado

La economía del cuento: el caso de María Fernanda Ampuero

Ana Rita Sousa

Recensions

Fernão Cardim, Mœurs et Coutumes des Indiens du Brésil (1584)

Paris, Chandeigne, 2021

Michel Riaudel

Marie Lecouvey, « Nos ancêtres les Aztèques » ? Beaux-Arts et identité nationale au Mexique (1861-1911)

Paris, L'Harmattan, 2022

Célia Stara

Miguel Ángel Berlanga (éd.), El flamenco, baile, música y lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)

Granada-Sevilla, Editorial Universidad de Granada - Editorial Universidad de Sevilla, 2020

Francisco Linares Alés

Dossier thématique

Sección monográfica
Dossier temático
Thematic dossier

Tensiones locales y globales en el siglo XXI: América Latina (re)definida por sus escritores

Félix Terrones y Catherine Pélage

- 1 Desde la emergencia de las repúblicas, las autoras y los autores latinoamericanos han reflexionado acerca del carácter intrínseco de las literaturas nacionales. ¿Qué caracterizaría a las literaturas peruanas, chilenas, brasileñas o colombianas con respecto de la literatura metropolitana? Por otro lado, gracias a autores como el mexicano Alfonso Reyes o el argentino Jorge Luis Borges, durante el siglo XX se afianza la idea de una literatura de carácter supranacional, escrita en español y sin parangón en otras latitudes lingüísticas y/o culturales: la latinoamericana. A partir del siglo XXI, diversos escritores en América Latina han cuestionado su herencia nacional y/o local sin que esto necesariamente signifique que adopten una perspectiva de orden continental o latinoamericana. Al contrario, muchos autores consideran lo latinoamericano como una categoría alienante, cuando lo que en realidad se necesita es alcanzar un reconocimiento en un circuito a escala global, sin señas de identidad local ni particularismos o exotismos. En este sentido, autores como el mexicano Jorge Volpi, el chileno Alberto Fuguet, el peruano Fernando Iwasaki o el colombiano Juan Gabriel Vásquez han contribuido a delinear, con diversos matices, una América Latina exenta de «latinoamericanidad».
- 2 Este monográfico propone abordar producciones letradas escritas por los mismos autores, con el objetivo de analizar desde diversas perspectivas los contactos, las pasarelas, pero también las tensiones, e incluso los cortocircuitos, entre lo «nacional» o «local», por un lado, y lo «latinoamericano» o «global», por el otro. Con dicho objetivo, se privilegia una especulación transversal que enfatiza el diálogo o el debate entre distintas posturas que circulan por medio de las grandes transnacionales (Alfaguara, Anagrama, Planeta, etc.) como también de manera más restringida en editoriales independientes, artesanales o universitarias. Mediante el análisis de ensayos publicados a partir del año 2000, se discernirá la constitución de un espacio letrado y literario —el denominado como latinoamericano— constituido por fracturas estéticas, culturales e

ideológicas de distinta índole, las cuales son vehiculadas y (re)actualizadas por los mismos autores. Asimismo, se enfatizará en las omisiones patentes entre los autores ensayistas. ¿Por qué, por ejemplo, la inquietud acerca de lo «latinoamericano» es formulada antes que nada por autores masculinos que no toman en cuenta las voces femeninas?

- 3 Como es evidente, la reflexión no se restringe al género ensayístico. También se expresa en otras producciones letradas como los manifiestos, las entrevistas, los prefacios de antologías, etcétera. Curiosamente, dicha reflexión parece exacerbada en el siglo XXI, en un contexto de flujos e intercambios a escala global donde lo local y lo latinoamericano coexisten, se confunden y se repelen en las ideas de los autores y/o grupos. Si por un lado se reivindica la inserción en un espacio de circulaciones que trascendería lo estrictamente local o nacional; por otro lado, se subraya la periferia como una postura política y estética, que no solo es valorizada, sino que también se necesita delimitar en su idiosincrasia y naturaleza para impedir que sea fagocitada o colonizada por culturas y lenguas hegemónicas. Estas problemáticas son planteadas en manifiestos como los del crack, McOndo y, más recientemente, el Caribe Pop. También en entrevistas de autoras y autores como Roberto Bolaño, Rita Indiana, Rodrigo Rey Rosa, Horacio Castellanos Moya, Junot Díaz, Diamela Eltit, Gabriela Alemán, entre otros. ¿Qué significa ser un escritor latinoamericano en el siglo XXI? La vigencia de la pregunta, los cambios en la percepción de los mismos autores, los espacios de discusión que plantean, son algunos de los aspectos que se necesita considerar a la hora de responder a una pregunta tan incitante como compleja.
- 4 Este monográfico reúne artículos de académicos europeos y latinoamericanos que abordan de manera heterogénea, aunque convergente la temática escogida. La diversidad de miradas y ángulos de ataque subraya la riqueza, complejidad y actualidad de las tensiones locales y globales expresadas y vehiculadas por los mismos escritores, sin necesariamente agotarla, razón por la cual consideramos necesarias prolongaciones que tomen en cuenta tanto elementos ideológicos como socioculturales (editoriales, genéricos, entre otros). Así, los contribuyentes se han detenido en la manera cómo los escritores negocian, discuten e incluso replantean las relaciones con los espacios nacionales o locales en países como Colombia, El Salvador y Cuba. Otro grupo de contribuyentes se orientó, más bien, en las (re)definiciones de los escritores de sus vínculos con el espacio cultural latinoamericano, lo cual los llevó a mostrar que, lejos de las proclamas del nuevo milenio, expresadas con entusiasmo acrítico frente a la globalización, «América Latina» sigue siendo un criterio dinámico con el cual los escritores interactúan particularmente en sus ensayos, aunque también en entrevistas y demás.
- 5 Camilo Bogoya, María del Pilar Vila, Julio Zárate y Sophie Marty analizan casos específicos de autores que parten de sus espacios nacionales para pensar y cuestionar identidades y literaturas latinoamericanas. Así, Camilo Bogoya en su artículo «Ospina, Montoya y Vásquez: tres versiones de América Latina en la literatura colombiana» analiza la obra ensayística de los tres autores mostrando cómo operan descentramientos en torno al concepto de América Latina proponiendo redefiniciones inclusivas (Ospina), replanteamientos en términos de diálogo transatlántico (Vásquez) o rechazando la inscripción de obras en contextos nacionales o latinoamericanos para evitar limitaciones y estereotipos incapaces de dar cuenta de creaciones en movimiento constante (Montoya). Estas preocupaciones se encuentran también en el artículo

«Difuminando fronteras. Los ensayos de Horacio Castellanos Moya» en el que María del Pilar Vila analiza los postulados del escritor que, al definirse como honduro-salvadoreño, cuestiona ya la noción de fronteras para tener en cuenta un espacio cultural que no se limita a la geografía, que se inscribe en una complejidad latinoamericana en la que la lengua debe ser considerada como un elemento clave. Julio Zárate en «Violencia y desplazamiento, la marca de Caín del escritor latinoamericano: Horacio Castellanos Moya» examina cómo el escritor define la literatura centroamericana y latinoamericana en función de dos factores comunes que dejan huellas indelebles en las producciones literarias: la violencia y los desplazamientos. De ahí una literatura caracterizada por un movimiento centrífugo que crea múltiples puntos de contacto, trasciende las fronteras y se caracteriza por su vitalidad. En cuanto a Sophie Marty, en «Identidades de elección múltiple y postura de autor: Leonardo Padura en sus ensayos» analiza cómo Padura reivindica «una pertenencia identitaria múltiple» que incluye su barrio (Mantilla), La Habana, Cuba, el Caribe y Latinoamérica. Sus definiciones de la cubanía se acompañan de disquisiciones acerca del Caribe y de América Latina caracterizadas por un «elogio de la mezcla». Estos ensayos, que dialogan constantemente con sus novelas, tienden a orientar la recepción de las mismas.

- 6 Carmen Carrasco Luján, Félix Terrones y Helena Usandizaga se centraron en las (re)definiciones de los escritores de sus vínculos con el espacio cultural latinoamericano y las tradiciones literarias. Carmen Carrasco Luján en su artículo «Figuraciones del escritor latinoamericano en el ensayo y la narrativa de Roberto Bolaño: entre lo global y lo periférico» se centra en la visión que Roberto Bolaño transmite del lugar periférico que ocupan los escritores latinoamericanos en la literatura mundial. Demuestra que los textos de Bolaño problematizan y desestabilizan las dicotomías centralidad/marginalidad a las que están confrontados los escritores latinoamericanos en este campo de fuerzas que es la ciudad letrada. El artículo de Félix Terrones, titulado «Redes locales, latinoamericanas y globales: los ensayos de Fernando Iwasaki y Leonardo Valencia», aborda las articulaciones propuestas por ambos ensayistas de sus múltiples pertenencias nacionales, latinoamericanas (Valencia) e hispanoamericanas (Iwasaki). En el nuevo milenio, los escritores ensayistas redefinen los vínculos con las tradiciones en función de sus reivindicaciones de orígenes diversos, así como una dinámica literaria sustenta antes que nada en la lengua en la que se escribe. En resonancia con este artículo, en «Legado contemporáneo y proyecto literario en cuatro escritoras latinoamericanas», Helena Usandizaga analiza detalladamente entrevistas efectuadas a un grupo de autoras con el objetivo de interrogar la manera en que se definen a sí mismas, la relación que mantienen con tradiciones literarias antes que nada masculinas, así como avanzan «una mirada de construcción de lo femenino fuera de los estereotipos» que toma cuerpo en sus escritos ficcionales. Las escritoras acerca de las cuales reflexiona Usandizaga tienen como horizonte nacional a Ecuador y Bolivia y son María Fernanda Ampuero, Mónica Ojeda, Liliana Colanzi y Giovanna Rivero.
- 7 Los artículos de Martín Lombardo, Florence Olivier y Jorge Locane orientan la cuestión hacia las relaciones entre el ensayo y la creación literaria o, parafraseando las palabras de la misma Olivier, confrontan discursos ensayísticos con creaciones ficcionales. En «Configuraciones y fronteras de la literatura latinoamericana», Lombardo parte de la constatación de que el campo intelectual construye el imaginario cultural que otorga identidad a lo nacional y lo regional. Así, siendo consciente del derrotero del ensayo

intelectual, en un contexto como el actual de globalización, Lombardo propone «analizar la manera en que se representan las fronteras, los sujetos políticos y los sentimientos de pertenencias en tres novelas de Yuri Herrera y en dos novelas de Federico Jeanmarie». Por su parte, Florence Olivier también se detiene en los sentimientos de pertenencia de los escritores y la manera en que cuestionan la especificidad nacional o continental. Con este objetivo, se detiene en el caso específico de Roberto Bolaño, Jorge Volpi, Mario Bellatín y Alain-Paul Mallard. Dicho cuestionamiento es abordado por Olivier en los ensayos de los escritores y la manera en que sus creaciones cristalizan sus poéticas y sus planteamientos críticos frente a la «modelización de una literatura mundial por demás deudora de una perspectiva eurocentrada o estadounidense». Jorge Locane focaliza la reflexión en el trabajo ensayístico de Juan José Saer y, en particular, su imagen-concepto de «zona». Esto le lleva a rastrear poéticas actuales que le son emparentadas como las de Selva Almada, Carlos Busqued, Hernán Ronsino y Francisco Bitar. El objetivo de su artículo, titulado «Políticas de la zona. A propósito de Juan José Saer y otros provincianos», es iluminar la forma en que los escritores de las nuevas generaciones, alineándose de un modo o de otro con las ideas de Juan José Saer, se desmarcan de literaturas consagradas en el Norte Global de manera a la vez creativa y crítica.

- 8 Párrafo aparte merece el último artículo del volumen, escrito por Carlos González y titulado «Un aporte a la historia de la configuración teórica en América Latina: apuntes acerca de la recepción del estructuralismo francés en México y Argentina». En dicha contribución, González se apoya en una mirada que privilegia la historia intelectual con el objetivo de entender la recepción y la metabolización del estructuralismo francés en dos campos letrados latinoamericanos: el mexicano y el argentino. Pese a que la matriz sea la misma, las lecturas divergen, y hasta se oponen, en función de la situación sociopolítica. En este marco, los integrantes de la «ciudad letrada» se revelan como singulares cajas de resonancia (o distorsión) a la hora de apropiarse de ideas y planteamientos foráneos que manifiestan, precisamente, las tensiones entre lo local y lo global que explicitamos en el título de este volumen.

AUTORES

FÉLIX TERRONES

Assistenzdozent, Universität Bern

Félix Terrones es Assistenzdozent de literatura latinoamericana en la Universidad de Berna (Suiza). Sus investigaciones están centradas en las literaturas latinoamericanas de los siglos XX y XXI, en particular los géneros novelístico y ensayístico. Actualmente prepara su monografía para ser catedrático dedicada a los escritores ensayistas latinoamericanos del siglo XXI. Miembro asociado del Center for Global Studies de la Universidad de Berna (Walter Benjamin Kolleg).

CATHERINE PÉLAGE

(Pr, Université d'Orléans)

Catherine Pélage es catedrática de literatura y cultura de América latina en la Universidad de Orléans (Francia). Sus investigaciones se centran en las literaturas chilenas y dominicanas del siglo XX y XXI. Actualmente es directora del departamento de español de la Facultad de Letras y directora adjunta del grupo de investigación REMELICE de la Universidad de Orléans. Es también responsable del proyecto de investigación «Insularidades y diálogos interculturales».

Ospina, Montoya y Vásquez: tres versiones de América Latina en la literatura colombiana

Ospina, Montoya et Vásquez : trois versions de l'Amérique latine dans la littérature colombienne

Ospina, Montoya and Vásquez: three versions of Latin America in Colombian literature

Camilo Bogoya

Introducción

- 1 De una manera esquemática, podemos pensar lo latinoamericano a partir de dos enfoques: por un lado, desde la atomización, la búsqueda de lo local, la reivindicación de zonas con una identidad literaria marcada; y por el otro lado, desde el intento de una literatura sin fronteras, continental, producto de una sensibilidad más universal. Ambas posturas coexisten. Incluso su lucha determina las continuidades y los quiebres de la historia literaria. Ambas posturas se eclipsan y dominan, según los contextos y las fuerzas del campo cultural y político. En una perspectiva amplia, de un lado del espectro podríamos ubicar las obras de los cronistas del Nuevo Mundo y de los escritores del *boom*: dos épocas aparentemente antagónicas, y, sin embargo, ambas globales, sostenidas por la ambición de una escritura nueva que nombre a un territorio por definir y por reinventar. Del otro lado, las poéticas románticas del siglo XIX, ancladas en el imaginario de la patria y del suelo natal; o bien los actuales provincianismos editoriales que confinan la literatura a una circulación estrecha, en el peor de los casos, y en el mejor, a una circulación que depende del *marketing* cultural y de las necesidades de vender un producto que obedezca a los grandes estereotipos.
- 2 Las literaturas contemporáneas oscilan, pues, entre afirmación, negación y superación de una cartografía cada vez más inclusiva, desde el punto de vista de los grupos humanos, y cada vez más descentrada, desbordada e incommensurable, desde el punto

de vista del territorio. Sin perder de vista la lucha entre dos escrituras, dos políticas, dos ideologías concomitantes de lo latinoamericano, exploraremos las posiciones de William Ospina, Juan Gabriel Vásquez y Pablo Montoya, centrándonos en sus textos ensayísticos, fundamentalmente. ¿Cuáles son los discursos que actualizan o desacreditan estas dos posturas frente a lo latinoamericano? ¿Es posible, a partir de estos autores, volver a pensar la idea de una literatura latinoamericana? ¿Cuáles serían los puntos de encuentro y desencuentro, las paradojas y las tensiones de dicha discusión? ¿Tiene vigencia, en estos tres autores colombianos, el debate de una categoría que se ha vuelto porosa, problemática e insuficiente?

La América Mestiza de William Ospina

- 3 La primera novela de William Ospina, *Ursúa* (2005), ya contiene una visión de América gestada en los múltiples ensayos anteriores y coetáneos a la redacción de lo que sería la trilogía novelesca que lo dio a conocer en un ámbito continental¹. Tanto los ensayos como la obra narrativa coinciden con el revuelo de los bicentenarios, el auge incesante de la novela histórica y el despliegue internacional de la literatura colombiana. La prosa de ficción y la ensayística de Ospina mantienen estrategias semejantes, desarrollan obsesiones comunes y son indisociables. También es cierto que las novelas ambientadas en el siglo XVI son un espejo donde se reconoce una imagen caleidoscópica de los inicios del siglo XXI. Sin embargo, como ya lo hemos indicado, nuestro trabajo se va a circunscribir a los textos ensayísticos. ¿Es posible rastrear en ellos una idea de América Latina? Una primera definición está dada por el contraste con Europa. En este sentido, afirma el escritor colombiano:

Europa sigue siendo un continente de tamaño humano, como diría George Steiner: el continente de los cafés, el continente que fue medido por las pisadas de los caminantes, el continente que ha convertido sus calles y sus plazas en una memoria de grandes hombres y de hechos históricos, el continente que descubrió que Dios tiene rostro humano. Nuestra América es definitivamente otra cosa, aquí la naturaleza no ha sido borrada, aquí sí hay verdaderas selvas y verdaderos desiertos. Allá todos los caminos llevan a Roma, aquí todas las aguas buscan el río, nada tiene unas dimensiones humanas, todo nos excede, y Dios mismo necesita otros rostros y otras metáforas para ser concebido, para ser celebrado².

- 4 Ospina se refiere a la décima Conferencia Nexus, dada por George Steiner en 2004, cuyo título fue *La idea de Europa*. Ospina resume los cinco puntos centrales del ejercicio de Steiner para definir el continente europeo desde una perspectiva que rivaliza con los discursos políticos centrados en el porvenir y la pertinencia de la Comunidad Económica Europea. Steiner afirma que Europa se define por sus cafés que «se extienden desde el café favorito de Pessoa en Lisboa hasta los cafés de Odesa frecuentados por los gangsters de Isaak Bábel», el café entendido como centro de debate y conspiración, lugar de la vida social y cultural de las naciones. Para Steiner, Europa se recorre a pie, y ese rasgo la define, ya que «la cartografía de Europa tiene su origen en las capacidades de los pies humanos», pies que determinan la relación entre el hombre y el paisaje, y que la hacen distinta, pues «no tiene ningún Valle de la Muerte, ninguna Amazonia». Un tercer parámetro considera a las ciudades como crónicas vivientes, pues las calles y las plazas son lugares de memoria, enciclopedias de nombres asociados a las artes, a la ciencia, al pensamiento. Esta «soberanía del recuerdo» da a las ciudades europeas su aura de iluminación y asfixia. El cuarto

elemento se refiere al sincretismo entre dos polos, Atenas y Jerusalén. Y finalmente, el último patrón es la conciencia fatídica y fatalista de su propio acabamiento: «es como si Europa, a diferencia de otras civilizaciones, hubiera intuido que un día se hundiría bajo el paradójico peso de sus conquistas y de la riqueza y complejidad sin parangón de su historia³». Cada uno de estos axiomas es inaplicable para América. Y en vez de discutirlos, como lo hace Mario Vargas Llosa al prologar la edición española de la conferencia provocadora de Steiner, Ospina busca plantear las metáforas que corresponden a la realidad americana. Y lo primero es darle un nombre, siguiendo la vieja tradición de nombrar esos territorios que fuera de las lenguas indígenas carecían de nominación, y que siempre se han nombrado desde Europa: las Indias, el Nuevo Mundo, América Latina, designaciones europeas cuyas metamorfosis muestran el intento por hacer coincidir los imaginarios con una realidad resbaladiza y heterogénea. En este sentido, Jorge Volpi recuerda:

Como ha señalado Walter D. Mignolo en *The Idea of Latin America* (2005), la región nunca ha dejado de estar sometida a la imagen que los europeos le han impuesto, en una lógica que la convirtió en objeto de un proceso simultáneo de colonialismo y modernización. América Latina no es, evidentemente, una realidad ontológica, sino una invención geopolítica cuyo contenido no puede significar lo mismo para el BID, la OEA u otros organismos internacionales que para los negros e indígenas que la habitan y que nunca participaron en su invención⁴.

- 5 Para remediar el imaginario europeo, Carlos Fuentes propuso el nombre de Indoafroiberoamérica⁵, nombre inclusivo que puede generar comentarios sarcásticos⁶, y Martín Caparrós el de Ñamérica, título que reúne sus crónicas a través del continente (2021). William Ospina, quien se acerca a Fuentes y a Volpi, al menos en este punto, en la necesidad de incluir a los negros y a los indígenas en la representación imaginaria de un nombre, por su parte propone un sintagma menos pomposo y más convencional, el de América Mestiza⁷:

[...] se diría que de todos los nombres que ha buscado para sí, el que más podría convenirle es el de América Mestiza, que al menos procura definirla por su diversidad y por sus mixturas, no por la predominancia de alguno de sus elementos. Y habría que entender por mestiza no sólo la mezcla de elementos étnicos y culturales ibéricos e indígenas, sino la múltiple convergencia de elementos africanos, de las otras naciones de Europa y la creciente incorporación de tradiciones del resto del mundo⁸.

- 6 Esta América Mestiza obedece a una realidad demográfica sustentada en cinco siglos y más de intercambios y mezclas poblacionales. La propuesta de Ospina es novedosa en la medida en que sugiere que los bordes americanos tienen una identidad, indiscutible, pero cada vez más arraigada en influencias planetarias que contribuyen a redefinir una cultura plural y pluralista. Sin embargo, una cosa es enumerar los elementos que hacen parte del territorio, y otra muy distinta es estudiar sus tensiones y determinar sus dinámicas. Todas las acepciones de un nombre intentan integrar la diversidad, pero la historia del continente ha sido forjada, sobre todo, a partir de exclusiones. Para Ospina, solo la cultura sería un rasgo de unión:

[...] la América Mestiza, que no existe como una unidad política y que por siglos ha sido negada como una unidad económica, es, culturalmente, una nación. Siempre que surgió un gran movimiento histórico, una generación intelectual, una escuela literaria, una tendencia artística, surgió simultáneamente en todo el continente. Así ocurrió con la generación de la Ilustración, con la generación de la Independencia, con los Modernistas de finales del siglo XIX, con ese movimiento admirable que impropiamente ha sido llamado el Boom de la literatura latinoamericana⁹.

- 7 La definición de la América Mestiza pone en evidencia dos fenómenos, por un lado, la fractura política y económica, y por el otro, un intento de hermandad cultural que llega hasta el *boom*, pues las referencias mayores de Ospina se vuelven difusas después de *Terra Nostra* y *Cien años de soledad*, como si la literatura hubiera dejado de ser el crisol del continente, como si los escritores, o incluso los lectores, empezaran a alejarse, en términos de ambición literaria para unos y de recepción para los otros, de esos emblemas que fueron y son las obras de Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, João Guimarães Rosa, o de Alfonso Reyes. Y dicha hermandad cultural se fragiliza después del *boom*, en parte porque el mercado editorial, en vez de responder a la dinámica de la circulación transnacional, se ha restringido cada vez más generando un fenómeno de balcanización, como lo llama Leonardo Padura, el cual dista enormemente de las conquistas culturales y planetarias del *boom*¹⁰. Sin embargo, Ospina no orienta su reflexión en este sentido de retroceso. Para el escritor colombiano, lo que prevalece son los desafíos de dicha América Mestiza, un territorio que debe pensarse desde la globalización:

En lo fundamental ya no pertenecemos a una tribu, a una raza, a una nación, a un credo, pertenecemos a un planeta. Para eso sirvió la edad de las transformaciones, para llegar a conocer los límites de la transformación. Para eso sirvió la globalización: para que se encontraran por fin los intereses del todo con los intereses de cada parte, el sentido del globo con el sentido profundo del lugar. Si ya pertenecemos al todo, ya el todo nos pertenece y podemos hablar en su nombre. Ya cada individuo tiene el deber de ser la conciencia del planeta¹¹.

- 8 Más que las fricciones entre lo uno y lo diverso, más que la confrontación entre minorías y mayorías, Ospina piensa la América Mestiza desde la noción de ciudadano y desde la posibilidad de un discurso planetario, es decir, desde una responsabilidad que rebase los límites geográficos, porque la frontera ha dejado de existir como realidad política, social, cultural y ambiental. Esta sería la principal característica de una propuesta para el siglo XXI. Y en este sentido, la América Mestiza tiene desafíos que son locales y planetarios a la vez:

América Latina está en condiciones de decirse a sí misma y de decirle al planeta que la civilización no puede ser una mera estrategia de mercado. Que si fuimos los primeros en derrotar el colonialismo, tenemos que ser los primeros en enfrentar la suicida teoría del crecimiento, impulsada no por las necesidades de la especie sino por la inercia del lucro; que al crecimiento hay que oponer una teoría del equilibrio; que los pueblos no quieren opulencia sino dignidad, austeridad con riqueza afectiva, menos consumismo y más creación, menos automatismo y más calidez humana, que la felicidad es más barata de lo que pretende la civilización tecnológica; que ante estas bengalas del espectáculo la vida requiere sencillez y arte, sensualidad y alegría, refinamiento de la vida y un sentido generoso de la belleza¹².

- 9 Los desafíos que puntualiza Ospina no se alejan de lo que podría ser el discurso de la izquierda en la segunda mitad del siglo XX, una izquierda no radical que señala los males del capitalismo y las amenazas de la automatización, con un ingrediente muy actual, el del equilibrio y la mesura que permiten la transición hacia sociedades basadas en el desarrollo sostenible. A pesar de lo lejos que está América Latina de ser un ejemplo de justicia económica —para no hablar de la justicia a secas—, a pesar de sus problemas endémicos y estructurales, en unos países más que en otros, por supuesto, Ospina mantiene una mirada panorámica y optimista¹³. Si nuestra América tiene algo que enseñarle al mundo, a despecho de sus contradicciones y procesos en ciernes, a

despecho de su fragmentación y urgentes fisuras por remediar, es porque desde las orillas se percibe mejor el momento en que vivimos:

Creo que por primera vez la agenda de América Latina coincide plenamente con la agenda del globo. Las prioridades ya son las mismas: salvar el único planeta habitable que tenemos en todo el universo accesible. Tal vez en esta encrucijada de la historia nuestra simbólica condición de extranjeros, la memoria indígena de la primera y abnegada globalización, los mitos de la naturaleza, nuestra perplejidad borgesiana, esta capacidad de sentir el mundo en nuestras venas y el aleph en el sótano de nuestra casa, esta dificultad para identificarnos con cualquier tipo de pureza, el privilegio de no pertenecer a ningún centro y la capacidad de percibir desde la periferia las virtudes y los peligros del modelo, nos autorizan y nos permiten, más que a otros, formular estas propuestas serenas de cara al futuro¹⁴.

- 10 Una América que habla desde la periferia recuerda el libro de Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, cuyo objetivo era acercarse a Borges como a un escritor sin nacionalidad, o mejor, bifronte, nacional y cosmopolita. Probablemente, Ospina retoma el concepto de Borges, quien, en su ensayo más emblemático, «El escritor argentino y la tradición», ponía en un mismo nivel de cosmopolitismo a los judíos, a los irlandeses y a los sudamericanos. La oposición entre la orilla y el centro es una manera de definir a América Latina y de presentar un discurso, desde Borges hasta Ricardo Piglia¹⁵, que enfatiza en el punto de vista, en el poder omnívoro de lo local para incidir en las tradiciones y en el futuro. Porque de futuro se trata, ya sea que hablemos de las *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* de Piglia o de *Los nuevos centros de la esfera* de Ospina. Un futuro que reivindica la óptica desde la cual se enuncia y que en el caso del escritor colombiano aspira a un diálogo, quizá utópico, entre iguales:

Podemos afirmar que Iberoamérica¹⁶ ha entrado en diálogo de igualdad con el mundo en el campo de la cultura. Tal vez no falte mucho tiempo para que ese intercambio cultural se convierta también en un verdadero intercambio económico y político, y en algo mucho más importante y más urgente, en un diálogo, en condiciones de igualdad con el resto del mundo, sobre los rumbos de la civilización humana y sobre el porvenir del planeta¹⁷.

- 11 Hemos visto, a grandes rasgos, el pensamiento de Ospina, que evoca lo que Pedro Henríquez Ureña llamaba, en 1925, la utopía de América. Si me permito unir las décadas iniciales del siglo XXI con las primeras del siglo XX, es porque, al menos en lo que concierne a William Ospina, hay una línea común, e incluso, un estilo compartido, un ensanchamiento de la prosa, un brillo del lenguaje, un tono esperanzador que resuena (o ensordece) a lo largo de varias generaciones, un estilo que tuvo su punto más álgido en la conciencia latinoamericana de los escritores del *boom*, y que ahora está más cerca de la nostalgia y de una épica latinoamericanista que no por anacrónica es menos actual. Este retorno de ninguna manera es vano, ya que en él se cifra el regreso de las tensiones entre los nacionalismos y las aperturas, el regreso de una imagen americana, a lo mejor, excesivamente gloriosa, y que desde hace un siglo ya denostaba contra la primacía del mero capital sobre el sujeto y la imaginación:

Dentro de nuestra utopía, el hombre llegará a ser plenamente humano, dejando atrás los estorbos de la absurda organización económica en que estamos prisioneros y el lastre de los prejuicios morales y sociales que ahogan la vida espontánea; a ser, a través del franco ejercicio de la inteligencia y de la sensibilidad, el hombre libre, abierto a los cuatro vientos del espíritu¹⁸.

Narrar desde la Mancha: el escritor latinoamericano de Juan Gabriel Vásquez

- 12 El segundo libro de ensayos de Juan Gabriel Vásquez, *Viajes con un mapa en blanco*, sin obedecer a un plan primigenio, tiene una estructura bastante programática: tres partes de extensiones simétricas, una nota a manera de prólogo, otra a manera de epílogo, y una nota final. En esta arquitectura de orfebre, la segunda parte se titula, con evidente guiño borgiano, «El escritor latinoamericano y la tradición». Al igual que William Ospina, quien redescubrió la obra de Juan de Castellanos y la puso en el centro del canon, Vásquez recuerda que para Gabriel García Márquez la literatura latinoamericana empezaba con las crónicas de Indias. No obstante, después del Descubrimiento, según Vásquez, hay que esperar al siglo XX para que haya un interés literario, o una escritura americana por parte de los españoles:

Puestos a examinar el diálogo entre las literaturas de España y Latinoamérica desde eso que llamamos Independencia, y puestos en especial a ver de qué forma España ha escrito a Latinoamérica, me sorprende encontrar un silencio de desierto, una verdadera ruptura de la comunicación. Entre las crónicas de Indias escritas por españoles y, por decir algo, *Tirano Banderas*, no parece que nada escrito en España haya intentado con cierta felicidad explorar el mundo nuevo que surgía del otro lado del océano¹⁹.

- 13 Esta falta de comunicación, a nivel literario, es una hipótesis para explicar el consenso que tuvo, a partir del *boom*, la idea de una identidad latinoamericana sustentada en una «imagen monolítica que los lectores del mundo entero se hicieron de un continente que es todo menos monolítico, cuya historia de tensiones y violencias se debe, precisamente, a lo difuso, lo fragmentario, lo diverso y lo conflictivo de su identidad»²⁰. Si bien Vásquez disiente de los estereotipos culturales que surgieron con el *boom*, es decir, de la imagen épica de un territorio que había encontrado su manera privilegiada y exclusiva de ser narrado, no por ello deja de afirmar la relación estrecha y casi de interdependencia entre el *boom* y el discurso latinoamericanista:

Si un siglo y medio después de la Independencia la generación del *boom* pudo inventar la identidad latinoamericana es, podemos decir, porque nadie lo había hecho antes. *Las novelas son naves*, pienso ahora, mientras escribo: *las novelas inventoras de regiones*²¹.

- 14 Además de postular que la identidad latinoamericana es una invención de la literatura, siguiendo la tradición de los cronistas de Indias que fueron los primeros en inventar para las lenguas europeas una imagen americana, además de convertir un interrogante geopolítico en un territorio imaginario, la propuesta de Vásquez consiste en descentrar una discusión, terriblemente manida, y en replantearla en términos de un diálogo entre ambas orillas del Atlántico. El título del ensayo en cuestión enfatiza esta voluntad: «Todas las manchas La Mancha: España y América Latina en sus relatos». La idea del Territorio de la Mancha viene de Carlos Fuentes, como la de una Iberoamérica mestiza y mulata, como la de una Indoafroiberoamérica. Vásquez retoma la idea del autor de *Terra Nostra*, la de pensar una patria imaginaria a la cual pertenecen no solamente los escritores latinoamericanos, una patria hecha de imaginación y de lenguaje.
- 15 Esa patria, repito, ensancha las fronteras geopolíticas. Es desde la búsqueda de una familia que no depende exclusivamente de la pertenencia a una lengua y a un territorio que podemos ubicar la propuesta de Vásquez sobre América Latina, o mejor, sobre lo que significa para un escritor como Vásquez, el problema de la tradición

latinoamericana. En su ensayo «La aplanadora de la historia», Vásquez elabora la hipótesis de lo latinoamericano a partir de una serie de preguntas personales que no dejan de ser las de una generación que ajusta sus cuentas con dos grandes problemas: la pertenencia a América Latina y el hecho de escribir después, mucho después, del *boom*. En estos términos lo problematiza Vásquez:

El escritor latinoamericano como joven que hace mucho, pero mucho tiempo, abrió *Cien años de soledad*, abrió *La ciudad y los perros* o *Rayuela* o *La región más transparente*, e intentó frenéticamente encontrar en esas páginas una respuesta a las preguntas que comenzaban a asaltarlo. Primero: ¿qué es ser latinoamericano? Segundo: ¿qué es ser escritor latinoamericano? Tercero: ¿qué es el escritor latinoamericano después de *La región más transparente* y *Rayuela* y *La ciudad y los perros* y *Cien años de soledad*? Mucho después las preguntas se irán diversificando: ¿qué es ser escritor latinoamericano después de *La región más transparente* y *Rayuela* y *La ciudad y los perros* y *Cien años de soledad* cuando uno no está en Latinoamérica, sino en España?²² O bien: ¿que es ser escritor latinoamericano en España después de *Últimas tardes con Teresa*, *Tiempo de silencio* o *Señas de identidad*? ¿O después de *Tu rostro mañana*? ¿Y después de *El jinete polaco*? Y sobre todo: ¿qué importa todo esto?²³.

- 16 Ya no estamos en la visión diacrónica de William Ospina; hemos pasado al marco de lo autobiográfico; la colectividad imaginaria se ha fundido en los dilemas de un sujeto; las utopías se han desdibujado en la fragmentación. Las preguntas de Vásquez no se responden de manera sistemática, sino a través de alusiones, desvíos, digresiones que convergen en el resquebrajamiento de esa palabra continental que podían asumir tan fácilmente los escritores más o menos contemporáneos a García Márquez, y que parece insostenible, o a lo sumo sospechosa, para los nacidos en la década de los setenta. Sin embargo, la óptica literaria de Vásquez prolonga la geopolítica del *boom*, como la retórica de Ospina prolonga las posturas americanistas de principios del siglo XX:

Los tiempos prehistóricos de la novela telúrica o indigenista, cuando la mirada de los novelistas latinoamericanos apenas si les alcanzaba para llegar a sus propias fronteras, quedaron atrás de un plumazo con el estallido del *boom* de los años sesenta. El *boom* latinoamericano: un suceso *made in Barcelona* que descubrió nuevas y eficientes maneras de ignorar esas fronteras y hacer una literatura sin pasaporte, por más locales que, aparentemente, fueran sus anécdotas. A mí, por lo pronto, la idea de «literatura nacional» me provoca poco más que una sonrisa ladeada, irónica y un poco paternalista.

- 17 No hay que esperar al siglo XXI para asistir al desmonte de las literaturas nacionales, e incluso a la idea de que el *boom* encasillaba a la literatura, a los escritores y a los críticos en un momento continental con visos de utopía política. Ya en 1972, por ejemplo, en la compilación *América latina en su literatura*, el crítico mexicano José Luis Martínez afirmaba:

[...] ahora los latinoamericanos, en lugar de teorizar, extienden su literatura en el mundo y hablan y escriben acerca de las excelencias de sus poetas y novelistas, sin que les preocupe ya si expresan o no a América o a sus respectivos países²⁴.

- 18 La posición del crítico muestra hasta qué punto el discurso internacionalista del *boom* era una forma de nacionalismo continental, o generacional, que, si bien encarnó un momento de la literatura en lengua española con un grupo restringido de obras y de autores que se convirtieron en hegemónicos, ya desde sus inicios estaba orientado a dar el paso siguiente, el de la emancipación, no solo del marco nacional sino del gran marco del continente, es decir, el paso a una literatura apátrida²⁵. En el dictamen de José Luis Martínez ya está el germen de una literatura sin pasaporte, o para decirlo con el lenguaje de los críticos, una literatura de la extraterritorialidad²⁶. Antes que exponer

afirmaciones tajantes, Vásquez desarrolla sus ensayos con prudencia, con preguntas que ponen en perspectiva, ya no la condición del escritor sin pasaporte, sino la aceptación por los lectores, los círculos editoriales y las mentalidades de dicha ciudadanía universal:

El Territorio de la Mancha ensanchado. Pregunta obligatoria: ¿qué hay al final de la línea del tren? ¿Qué viene después, qué hemos heredado nosotros? ¿Estaremos por fin dejando atrás los gentilicios militantes, estaremos ya pensando en la literatura en lengua española como una sola galaxia?²⁷.

- 19 La pregunta es provocadora, pues es fácil afirmar que estamos en una época nueva, es fácil describir el siglo XXI como un adiós a los prejuicios regionalistas —omitiendo el vínculo entre cultura, política y mercado—, es demasiado fácil afirmar que todo vale, tanto las poéticas locales como las más acordes a la globalización. Vásquez se inclina más, al menos en el ensayo que estudiamos, por una indagación autobiográfica, por resolver el problema de la tradición latinoamericana a partir de su propio camino como novelista. Y ese camino se apoya en el ejemplo de otros escritores que encontraron su modelo en una tradición personal. Escritores que son españoles y con lo cual Vásquez desplaza una vez más la pregunta, la mira desde el otro lado del océano, desde el español que busca en América Latina. La propuesta de Vásquez cabe en este gesto retórico, en esta inversión de papeles que muestra, de manera irrefutable, que ya somos dignos de que nos sentemos en el concierto de las naciones y de las novelas, porque los escritores españoles (no seamos tan idealistas de decir España) pueden encontrar su tradición personal en Latinoamérica. Vásquez da el ejemplo del autor de *El invierno en Lisboa*:

Muñoz Molina y muchos otros han tenido entonces que crear su propia tradición personal: en una instancia más de diálogo entre las Américas, se ha apoyado en un uruguayo como Onetti y un peruano como Vargas Llosa y un argentino como Borges. Uno echa un poco de Faulkner en la mezcla —por ejemplo, ¡Absalón!, ¡Absalón! — y obtiene una maravilla de nuestra tradición como *El jinete polaco*: ¿qué más se le puede pedir al generoso Territorio de la Mancha?²⁸.

- 20 ¿En qué consiste entonces la propuesta de Vásquez? En desarticular la mayor invención del *boom*, es decir, la de un espacio literario llamado América Latina. No se trata de negar ese espacio, sino de abrirlo a España, e incluso a más allá, donde reine, como Fuentes lo decía, las armas de la imaginación y del lenguaje. Por supuesto, no se trata de un programa literario, mucho menos de una invitación a los españoles a volverse a interesar por los territorios alucinantes del Descubrimiento; más bien estamos frente a una exigencia del siglo XXI, ya que para narrar a Colombia —y la obra de Vásquez es profundamente local, pero conectada con los fenómenos del mundo—, el escritor debe tomar lo que tiene a mano, la literatura de su lengua y de todas las lenguas posibles. En este camino de responder a los problemas que se le presentan al escritor desde la autobiografía, desde una utopía que ya no es americana sino personal, se confirma el juicio de Jorge Volpi:

Seamos radicales: la literatura latinoamericana ya no existe. Preciso: existen cientos o miles de escritores latinoamericanos o, mejor dicho, cientos o miles de escritores chilenos, hondureños, dominicanos, venezolanos, etcétera, pero un cuerpo literario único, dotado con rasgos reconocibles, no²⁹.

Completando el prisma. Montoya y la «cacareada latinoamericanidad»

- 21 Jorge Volpi señala con sorpresa e indignación el rechazo de varios de sus contemporáneos cuando salió la novela *En busca de Klingsor* (1999). Se trata de un ejemplo de las tensiones entre lo local y lo global, y de las paradojas de un siglo XXI que conquista con dificultad su derecho a la autonomía literaria. Pablo Montoya padeció la misma censura, la misma incompreensión venida de algunos sectores culturales y de ciertas posturas editoriales que denuncian los escritores desde que la globalización y la rentabilidad impusieron su gobierno maniqueo. En «Arte y desamparo», su discurso de recepción al Premio Rómulo Gallegos, Montoya se refiere a su identidad como escritor y la ubica en la dualidad entre un cosmopolitismo de índole modernista y la necesidad de narrar un país degradado en sus valores más elementales. En otras palabras, se ubica en la tensión entre lo local y lo global, entre las conquistas universalistas de las poéticas de principios de siglo XX y los imperativos de una realidad regional que absorbe a los escritores: en esa encrucijada se posiciona Montoya, quien se define como «un hombre de todas partes y de ninguna³⁰». Esa identidad múltiple —producto de una trayectoria semejante a la de Vásquez, a la de Santiago Gamboa, escritores que luego de vivir en el extranjero regresaron a Colombia—, ha sido atravesada por dicha experiencia de las orillas que evocamos al tratar de *Los nuevos centros de la esfera* y de las *Tres propuestas* de Piglia, pero con un tono que revela otra cara de la periferia:

Mi obra, y así concluyo estas palabras, ha sido escrita desde hace más de veinte años desde una cierta periferia. La periferia que representan todas las ciudades colombianas que no son Bogotá. La periferia de mi condición de inmigrante latinoamericano en Europa. Tal coyuntura la ha lanzado a unas zonas de silencio que me han parecido ásperas pero también afortunadas. Distante de las ferias de las vanidades letradas, desdeñoso del poder cultural, el ocultamiento me ha brindado la coraza de la autonomía³¹.

- 22 Montoya, sin los optimismos de una visión utópica de América, pone en evidencia el comportamiento cultural, no solo de Colombia, sino de otros países donde el centralismo ha sido la hoja de ruta. Sin los optimismos de un diálogo entre las dos orillas del Atlántico, diálogo minoritario y relegado a un conjunto de nombres y de obras, Montoya puntualiza un fenómeno más del siglo XXI, a saber, la explosión del centro, pues la literatura latinoamericana ya no pasa por París o Barcelona o Madrid, necesariamente. Si el centro se ha desplazado, no podríamos decir lo mismo del exotismo, que sigue siendo un baluarte en ciertos medios. Y es la historia de *Lejos de Roma* (2008), pues escribir desde la periferia no es solo una condición editorial, sino un lastre de la recepción literaria, ya que aún se quiere encasillar a los escritores en ser productos nacionales, es decir, en ser mercancías simbólicas de una idea estereotipada de patria. Así lo denuncia Montoya, como Volpi, contando los orígenes y avatares de *Lejos de Roma*, novela sobre el exilio de Ovidio, que, entre otras cosas, ejemplifica la lucha por «la demolición de lo nacional»:

La novela se publicó en 2008 en un medio literario vapuleado por la «novedad» de la literatura de la violencia colombiana plagada de malandros de todo tipo, o por libros testimoniales que han demostrado que en el dolor por un asesinato célebre de nuestro entorno también establecemos lazos insoslayables de identidad nacional. Uno de sus exponentes de lo regional cuando supo que yo había escrito una novela sobre un poeta latino me espetó sin ninguna vergüenza: hombre Montoya, y ¿qué tiene que ver Ovidio con Medellín?³².

- 23 La novela no solo quiere descentrar la idea de una literatura colombiana, sino igualmente de una serie de temas y problemas que deberían ser los de la literatura latinoamericana. Si para Montoya, o para los escritores apátridas que señala Volpi en *El insomnio de Bolívar*, la autonomía es un valor conquistado e irrefutable, las fuerzas del campo cultural no van en el mismo sentido. A la hora de contar qué es América Latina, o en qué consiste la literatura latinoamericana, parece que la utopía va por un lado y la realidad por otro:

Con mi libro *Viajeros* tuve, en principio, reproches porque su propuesta de poema no formaba parte de la tradición colombiana, cuando sabemos que hay poemas en prosa en José Asunción Silva, León de Greiff y Rafael Maya. Mis cuentos musicales no fueron premiados en uno de los concursos de Colcultura, y eso lo escribió uno de los jurados, porque su temática y sus personajes —estudiantes de música, compositores, *luthiers* e instrumentos musicales— no tenían mucho que ver con las problemáticas de nuestra popular y vertiginosa realidad nacional. Una editora, de aquellas que deciden qué va o no va en las editoriales palaciegas de Bogotá, rechazó *La sed del ojo* porque, según su criterio, y la verdad es que nos reímos los dos cuando lo dije, era tan exquisita y sensual que no se le podía dar caviar a un público acostumbrado a comer lentejas y fríjoles.

- 24 En las anécdotas de Montoya, pareciera que un sector de la cultura desconociera el paso del *boom*, el paso de las vanguardias de los años 20, o que los conociera demasiado bien, a tal punto que los juzga pasados de moda, anacrónicos, aventuras que ya nada o poco tienen que ver con las realidades del mercado y con la recepción de los lectores. Montoya no es el único en ilustrar esta situación del escritor en lengua española. Yanitzia Canetti, escritora y editora cubana radicada en Estados Unidos, deplora como Montoya que el libro haya dejado de ser una herramienta cultural para convertirse en un producto mercantil, y no solo en la esfera hispana:

Las tendencias, movimientos y corrientes en el arte y las letras, que otrora definieron el mapa literario hispanoamericano, han sucumbido hoy al vertiginoso consumo capitalista dentro de una acelerada globalización. Los intereses políticos que promovían o silenciaban una ideología, reflejada en el quehacer narrativo, han pasado también a un segundo plano. El protagonista, hegemónico y dictador, es el comercio y sus rigurosas leyes de oferta y demanda, masificado ahora por un imperio global³³.

- 25 Para Canetti, como para Montoya, no se trata solo del mercado y del mercantilismo, sino igualmente de las ideas que se venden o no, es decir, de las historias y de los estilos narrativos que pactan o no con una imagen prefabricada de lo que debe ser la narrativa. La noción de una literatura sin pasaporte, vista desde la mirada de la edición en Estados Unidos, parece desvanecerse:

Las casas anglosajonas no necesitan un libro de un escritor hispano que hable de sus aventuras en la India o de sus experiencias con monjes tibetanos o de su visión universal de la existencia humana. Si es hispano, pues que su obra refleje su odisea para llegar a Estados Unidos y adaptarse a éste (concluyendo preferiblemente que por fin es libre, alcanzó el sueño americano y «triunfó»), o bien las calamidades en su país de origen, siempre y cuando sean narradas al modo folclórico-amarillista que reclaman una buena parte de los lectores anglosajones. En vez de *Memorias de una geisha*, pueden ser las *Memorias de la mujer de un mafioso colombiano*, por ejemplo³⁴.

- 26 La lucha por la autonomía de la literatura que comenzó con los modernistas, la geopolítica de la narrativa latinoamericana que fomentó el *boom* con sus novelas regionales y cosmopolitas a la vez, las generaciones cercanas al grupo del *Crack* y de

McOndo que descreyeron de sus mayores y promulgaron una literatura sin resonancias latinoamericanas, estos tres momentos de la historia, fundamentados en la renovación y en el hecho de colocar al lenguaje en el ojo del huracán, hacen parte de una tradición que sigue enfrentada a ciertos estigmas, como si los escritores hubieran cambiado, pero no necesariamente las expectativas de un grupo amplio de lectores, dentro y fuera de la esfera del idioma.

- 27 Y la culpa, repito, no es solo de la oferta y la demanda. Para Montoya, la globalización es un factor desencadenante, por supuesto, aunque la idea de América Latina puede ser una explicación más lancinante a este fenómeno. Al menos, así lo plantea Montoya, quien rechaza todo nacionalismo, sin importar que se refiera a Colombia o a América Latina, y para quien la invención americana es responsable de que los otros, el vasto espacio de los otros, estigmaticen al continente y a sus escritores:

En realidad, siempre he pensado, y sobre todo en los tiempos actuales, que el escritor debe escribir no como un exponente nacional sino simplemente como un escritor. Esta suerte de equívoco es lo que, por lo demás, ha llevado a los centros del mundo económico a considerarnos como escritores latinoamericanos, esto es, algo así como criaturas exóticas y partícipes de un gueto, esa tan cacareada latinoamericanidad hecha de patriotismos ridículos y de nostalgias por grandezas que jamás tuvieron lugar, y donde las poéticas se suceden unas a otras. Primero fue el realismo telúrico, luego el realismo indigenista, después el realismo maravilloso, más tarde el realismo mágico y ahora los diversos realismos sucios y criminales. Tales tendencias, lo sé, conforman una red de supuestas tradiciones y rupturas que seguimos estudiando con ahínco: pero no ignoro también que haya algo extraño, por no decir descompuesto, que huele en la atmósfera del continente³⁵.

- 28 Montoya se inscribe en una crítica al realismo, una crítica que asocia a la invención del discurso latinoamericanista. Para el autor de *Tríptico de la infamia*, una novela que podría estudiarse como la contracara de la trilogía de William Ospina sobre la Conquista, el realismo es la versión estética del nacionalismo político. Montoya se inscribe en un esfuerzo por desnacionalizar la literatura, lo que parecería paradójico si pensamos nuevamente en las conquistas que van de Rubén Darío a los jóvenes reunidos en *Bogotá 39* (2007)³⁶. Estas son, sin embargo, las paradojas de nuestro siglo XXI.

Tres prolongaciones a manera de conclusión

- 29 Más que concluir, quisiera continuar estas reflexiones abordando tres puntos de vista complementarios sobre la percepción de América Latina: me refiero a la obsesión por el territorio, a los mitos y al lugar de la crítica.

Un territorio siempre por (re)descubrir

- 30 Hace rato que América Latina ya no está de moda. También es cierto que la muerte de Gabriel García Márquez causó más revuelo, más simpatía, más latinoamericanismo que la de Fidel Castro. Ya no está de moda en el extranjero, ni en Europa ni en Estados Unidos, ni en China, porque en esos países la moda es entenderse a sí mismos. Pensemos en *Le Grand Tour* (2022), una recopilación de Olivier Guez, quien reúne a veintisiete escritores de estados miembros de la Comunidad Europea con el fin de construir un mapa imaginario del espíritu europeo del siglo XXI. Los escritores deben escoger un lugar, sin importar que sea emblemático o no, un lugar que de alguna

manera concentra lo que es Europa (ahí está, por ejemplo, el café, que señalaba Steiner). ¿Es solo una buena iniciativa comercial lanzada por una editorial importante, aprovechando la «presidencia francesa de la Unión Europea», como lo atestigua la nota que presenta el libro? Para Guez se trata de mostrar que la cultura literaria puede ser un pilar de unión —como lo piensa William Ospina—, más fuerte que la industria, el carbón y el acero. Pensemos en otro ejemplo, en Yu Hua, quien publica *China en diez palabras* (2009) para que los chinos y sobre todo los occidentales puedan entrar en el discurso inagotable de la China de hoy. En ambas experiencias tenemos la misma estrategia narrativa: definir un territorio irreductible a las definiciones. Y América Latina no escapa a esta necesidad cultural. En 2021, sale *Ñamérica* de Martín Caparrós, y al año siguiente, *Delirio americano. Una historia cultural y política de América Latina*, de Carlos Granés³⁷. Ambos trabajos, monumentales, a la escala del continente, desde la crónica y desde el ensayo, vuelven a narrar un territorio que sigue buscando sus puntos comunes y sus divergencias, tomando como punto de partida la diversidad y los contrastes. Luego de un recorrido que va desde la consolidación de la cultura moderna, a partir de los escritores modernistas y de las vanguardias, hasta la muerte de Fidel Castro, el auge de los populismos y de los indigenismos, pasando por los avatares de un largo siglo XX, Granés concluye:

Lo latinoamericano, incluso lo auténticamente latinoamericano, sería sacudirse de ese estereotipo, olvidarnos de la imposible pureza premoderna, huir del lugar del «otro» que nos han asignado y tratar de entender que América Latina no es la tierra del prodigio, ni de la utopía, ni de la revolución, ni del realismo mágico, ni de la descolonización, ni de la resistencia, ni del narco, ni de la violencia eterna, ni del subdesarrollo, ni de la esperanza, ni siquiera del delirio. Tan solo es un lugar donde gente muy diversa tiene que convivir y prosperar. Un lugar exuberante por su geografía, complejo por su historia y barroco por las improbables mezclas a las que ha dado lugar. Solamente eso. Cualquier otra cosa que se diga tal vez no deje de ser solo una proyección o una fantasía³⁸.

La invención de un mito

- 31 «Europa: el mito como metáfora» (2021) es el título que da Alberto Manguel a su lección inaugural para el *Collège de France*. Un poco más de quince años han pasado después de la Conferencia Nexus de George Steiner. En medio de la agenda geopolítica marcada por la posición de Turquía y de Gran Bretaña, Manguel, como Steiner, parte de una mirada amplia, en este caso mítica, para intentar, a partir del relato de una princesa violada y secuestrada que dio su nombre a Europa, mostrar cómo un mito se convierte en la metáfora de una identidad. Más allá de la necesidad política y de las mutaciones de un mito, podríamos preguntarnos cuál es el equivalente del secuestro y la violación de Europa en América Latina. Para responder, nos enfrentamos de nuevo al problema de Carlos Fuentes: ¿cómo nombrar un territorio sin dejar de lado una parte de su realidad y de su historia? Pareciera que cualquier visión mítica puede ser funcional mientras haya necesidades políticas y culturales que la justifiquen. Si las novelas del *boom* se convirtieron en los grandes relatos míticos de la era moderna, dichos imaginarios se han ido desmantelando y el continente va en busca de una imagen cada vez más inclusiva. Hacia el pasado, América Latina está en la imposibilidad de conocer un tiempo en ruinas, que intenta, sin embargo, hacer emerger. Hacia el futuro, sigue vigente la idea de un mito en algunos autores como William Ospina:

América ha vivido varios descubrimientos y esos descubrimientos a veces han sido posteriores a las conquistas. Parece formar parte de su destino esa rutina de descubrimientos y conquistas, pero es tal la enormidad del territorio y la complejidad de sus culturas que a veces sentimos que nunca acabarán de descubrirse. Hace cinco siglos empezó a hablarse del Nuevo Mundo, pero todavía hoy sentimos que nuestra América está a punto de ser descubierta, cada día nos sorprende con alguna revelación, y ya veremos que curiosamente no sólo terminan siendo desconocidos su naturaleza y su futuro, sino que su propio pasado deja de ser perceptible, para seguir actuando poderosamente en la sombra³⁹.

América Latina frente a la crítica

- 32 Jorge Volpi, lo hemos visto, es uno de los escritores contemporáneos que más ha insistido en pensar las mutaciones del continente. En su ensayo, *El insomnio de Bolívar*, estudia los signos de la desintegración de América Latina. Volpi se concentra en cuatro fenómenos:

Cuatro signos, cuatro marcas, cuatro síntomas: el fin de las dictaduras (que no es lo mismo que el triunfo de la democracia) y el correspondiente fin de las guerrillas; el fin del realismo mágico y del exotismo forzoso; el fin de los intercambios culturales entre sus integrantes; y el creciente desinterés del resto del mundo, en especial de Estados Unidos, hacia la región⁴⁰.

- 33 La crítica de Pablo Montoya respecto a la cacareada latinoamericanidad, así como la de Leonardo Padura en cuanto a la balcanización del mercado del libro, son perspectivas que convergen en el diagnóstico de Volpi. Estas mutaciones establecen un acercamiento sociológico y político del rostro literario que se gesta en estas primeras décadas del siglo XXI. ¿Y qué lugar ocupan los críticos en la historia de estas metamorfosis? En un ensayo contemporáneo a *El insomnio*, Volpi prosigue su reflexión y le dedica un apartado al problema de la crítica. Volpi reprueba la división entre literatura hispanoamericana y literatura española, recordando que las categorías críticas son el reflejo de invenciones caducas y del mismo costumbrismo del cual desean liberarse los escritores:

Resulta muy difícil de creer que la absurda división entre especialistas en literatura española e hispanoamericana vaya a desaparecer, de modo que en este sentido la literatura hispanoamericana como categoría de estudio está asegurada. Sin embargo también resulta evidente que, al menos en el ámbito académico, esta división es cada vez más inoperante [...]. La división en estancos es una de las actividades favoritas de los críticos y es de prever que esta manía suya continuará operando en el futuro; pero, más allá de que la categoría literatura 'hispano o latinoamericana' perviva, la tarea que le corresponde al crítico se avecina cada vez más complicada, pues ya no le bastará con encuadrar a un escritor dentro de los patrones típicos de 'lo hispanoamericano'⁴¹.

- 34 Volpi sugiere la fragmentación ya presente en la crítica, a la hora de estudiar zonas definidas geográfica o lingüísticamente, como las Antillas, con sus múltiples idiomas, o el fenómeno del *spanGLISH*: fenómenos locales con aura de globalización que ponen en jaque la idea, siempre en movimiento, de América Latina. Los escritores, los lectores, los medios, la crítica son los creadores de esa fábrica de la imaginación que recibe diversos nombres e ilustra las paradojas de nuestras sociedades.

BIBLIOGRAFÍA

- Canetti, Yanitzia, 2008, «La literatura contemporánea víctima del despotismo comercial y la globalización», *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), Madrid, Iberoamericana, pp. 113-129.
- Enrique, Álvaro, 2007, «¿Cómo se llama América Latina?», *Letras libres*, <https://letraslibres.com/revista-espana/como-se-llama-america-latina/>, consultado el 13/04/2022.
- Granés, Carlos, 2022, *Delirio americano. Una historia cultural y política de América Latina*, Barcelona, Taurus.
- Henríquez Ureña, Pedro, 1985, *La utopía de América*, Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot (compiladores), Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Martínez, José Luis, 1972, «Unidad y diversidad», *América latina en su literatura*, César Fernández Moreno (coordinación e introducción), Siglo XXI, Unesco, México, pp. 73-92.
- Montoya, Pablo, 2017, *Español, lengua mía y otros discursos*, Medellín, Sílabas.
- Noguerol, Francisca, 2008, «Narrar sin fronteras», *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), Madrid, Iberoamericana, pp. 19-33.
- Ospina, William, 2001, *Los nuevos centros de la esfera*, Bogotá, Aguilar.
- Ospina, William, 2013, *América mestiza: el país del futuro* [2000], Bogotá, Mondadori.
- Ospina, William, 2014, *El dibujo secreto de América latina*, Bogotá, Random House.
- Padura, Leonardo, 2019, «América latina: tan cerca y tan lejos» [2005], *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos*, Madrid, Verbum.
- Piglia, Ricardo, 2001, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, George, 2020, *La idea de Europa* [2004], prólogo de Mario Vargas Llosa, Madrid, Siruela.
- Vásquez, Juan Gabriel, 2018, *Viajes con un mapa en blanco*, Barcelona, Alfaguara.
- Vásquez, Juan Gabriel, 2022, «Historia de un delirio», *El País*, 3 de febrero de 2022.
- Volpi, Jorge, 2008, «Narrativa hispanoamericana, INC», *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), Madrid, Iberoamericana, pp. 99-112.
- Volpi, Jorge, 2009, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Barcelona, Debate.

NOTAS

1. Si bien es cierto que, en el 2003, con el Premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada de Casa de las Américas, otorgado a *Los nuevos centros de la esfera*, asistimos a una recepción más amplia del autor colombiano, será con su narrativa que se consolide un público masivo. El segundo volumen de su trilogía, *El país de la canela* (2009), el cual obtuvo el Premio Rómulo Gallegos, y *La serpiente sin ojos* (2012) son un fresco novelesco que pone en escena los viajes de los europeos al Amazonas.

2. Ospina 2014, p. 99. Las citas tomadas de *Los nuevos centros de la esfera* (2001), *El dibujo secreto de América latina* (2014) y *América Mestiza* (2000) provienen de ediciones electrónicas. En las referencias, indicamos la fecha de la edición original y no la de la edición electrónica.
3. Steiner 2004, pp. 15-23. La cita proviene de la edición electrónica.
4. Volpi 2009, p. 33. Todas las citas de *El insomnio de Bolívar* pertenecen a la edición electrónica.
5. El término fue vulgarizado por Carlos Fuentes; no obstante, Jorge Volpi recuerda que fue acuñado en 1961 por Hubert Herring en su *A History of Latin America* (Volpi 2009, p. 31).
6. Uno de los más jocosos es la nota de Álvaro Enrígue, quien señala que «el contenido semántico de la palabra ya está fijo», aunque sea «incorrecto históricamente». Para burlarse de la falta de sentido común de Fuentes, Enrígue escribe una nota a partir de la propuesta: «La idea no ha pegado del todo, porque no es muy práctica. Por un lado, se complica decir, por ejemplo, un domingo frente a la tele: “¿Cuántos indoafroiberoamericanos juegan en el Real Madrid?” Por el otro y como siempre pasa, el esfuerzo por ser políticamente correcto siempre termina desembocando en una discriminación mayor» (Álvaro Enrígue, 2007).
7. Recordemos que el término tiene una larga tradición; José Martí lo propone en 1891, en su emblemático ensayo «Nuestra América».
8. Ospina 2000, p. 8.
9. *Ibid*, p. 135.
10. En su ensayo «América latina: tan cerca y tan lejos», Padura señala este fenómeno de implosión de las literaturas nacionales: «aunque determinados proyectos latinoamericanistas han seguido luchando contra la corriente y nuevas políticas de integración han tratado de instrumentarse desde diversas instancias gubernamentales, no gubernamentales e incluso privadas, lo cierto es que la balcanización de la producción cultural latinoamericana ha alcanzado hoy extremos dolorosos» (Padura 2005, p. 169).
11. Ospina 2000, p. 7.
12. Ospina 2014, pp. 114-115.
13. Ospina no ignora el retrato actual de la América Mestiza. Gran conocedor de la historia del continente y crítico acervo de la historia colombiana, como lo testimonian sus libros *¿Dónde está la franja amarilla?* (1997) y *Pa'que se acabe la vaina* (2013), Ospina privilegia más bien una mirada diacrónica: «Bien dijo Simón Rodríguez que sólo hallaríamos soluciones cuando no nos pensáramos diferentes de un país a otro y cuando no creyéramos en más fronteras que las naturales del continente. Dos siglos después aún no se han cumplido plenamente esas condiciones para la existencia del continente como una nación solidaria con firmes compromisos y con responsabilidades compartidas frente al destino del mundo, pero a pesar del caos aparente, es mucho lo que hemos avanzado» (Ospina 2001, p. 93).
14. Ospina 2014, p. 115.
15. Por ejemplo, a la hora de presentar sus *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, libro que aborda la cuestión del futuro de la literatura, Piglia afirma: «Y yo he pensado entonces para conversar con ustedes partir de esta cuestión que plantea Calvino y preguntarme cómo podríamos nosotros considerar ese problema desde Hispanoamérica, desde la Argentina, desde Buenos Aires, desde un suburbio del mundo. Cómo veríamos nosotros este problema del futuro de la literatura y de su función. No cómo lo ve alguien en un país central con una gran tradición cultural. Cómo vería ese problema un escritor argentino, cómo podríamos imaginar los valores que pueden persistir [...]. Nos planteamos entonces ese problema desde el margen, desde el borde de las tradiciones centrales, mirando al sesgo. Y este mirar al sesgo nos da una percepción, quizás, diferente, específica. Hay cierta ventaja, a veces, en no estar en el centro» (Piglia 2001, pp. 12-13).
16. El término aparece sobre todo en *Los nuevos centros de la esfera*, tematizado en el ensayo «El arado y la estrella. En busca de una nueva ciudadanía para Iberoamérica»; posteriormente, Ospina privilegiará otras acepciones.

17. Ospina 2001, pp. 32-33.
18. Henríquez Ureña 1985, p. 7. William Ospina retoma el viejo término de utopía para señalar que «en los últimos tiempos suele hablarse con desdén de los ideales, descalificándolos con el nombre ya corriente de utopías» (Ospina, 2001, p. 65). El escritor pregonaba que el fracaso de las utopías no las descarta necesariamente.
19. Vásquez 2018, p. 83.
20. *Ibid*, p. 82.
21. *Ibid*, p. 88.
22. Recordemos que, antes de regresar a Colombia, Vásquez vivió una larga temporada en Barcelona.
23. Vásquez 2018, pp. 120-121.
24. Martínez 1972, p. 74.
25. En *El insomnio de Bolívar*, Jorge Volpi dedica un capítulo a estudiar a los escritores apátridas, un síntoma de la narrativa del siglo XXI: «Lo hemos comprobado: más allá de que los escritores latinoamericanos nacidos a partir de los sesenta se hayan desentendido del problema de la identidad, buena parte de ellos continúa interesándose por lo que sucede en sus países y, específicamente lo que ocurre con la memoria histórica y la violencia, manteniendo una preocupación común. No obstante, muchos de ellos —o incluso los mismos en otros aspectos de su obra— no tienen inconveniente en viajar a otras tierras o en responder a otras tradiciones. De hecho, algunas de las obras más perdurables de las generaciones recientes se inscriben en este ámbito. Otra vez: su universalidad no es producto de la globalización o la tiranía del mercado, sino de una normalidad que, como hemos visto, se manifiesta en todos los aspectos de América Latina» (Volpi 2009, p. 119).
26. El término lo propuso George Steiner, hacia 1968, para estudiar fenómenos en relación con el plurilingüismo en autores europeos que mantenían una relación problemática con la lengua materna. El concepto ha extendido su campo semántico y se aplica fácilmente a cualquier ámbito que evoque lo transnacional. En este sentido lo retoma Francisca Nogueroles a la hora de hablar de la generación de Vásquez: «¿Qué clave explicaría en conjunto la producción narrativa latinoamericana de los últimos años? Si existe un término que pueda definirla, éste es el de la *extraterritorialidad*. En efecto, vivimos un momento en que la búsqueda de identidad ha sido relegada en favor de la diversidad; como consecuencia, la creación literaria se revela ajena al prurito nacionalista a partir del cual se la analizó desde la época de la Independencia, aún vigente en múltiples foros académicos y que rechaza la literatura universalista como parte del patrimonio cultural del subcontinente» (Nogueroles 2018, p. 20). Nótese de paso el uso de la palabra «subcontinente», empleada también en francés; un vocablo difícilmente utilizado por un latinoamericano, con lo cual se distingue la marca de las utopías en el lenguaje y en los hablantes.
27. Vásquez 2018, p. 122.
28. *Ibid*, p. 130.
29. Volpi 2009, p. 102.
30. Montoya 2017, p. 75.
31. *Ibid*, p. 79-80.
32. *Ibid*, p. 110.
33. Canetti 2008, p. 113.
34. *Ibid*, p. 125.
35. *Ibid*, pp. 101-102.
36. Recordemos que en el 2007 se estableció una lista de escritores menores de 39 años que prometían dibujar el mapa futuro de la literatura latinoamericana. En este grupo, entre los colombianos, figuraban Antonio Ungar, Pilar Quintana, Ricardo Silva Romero, Juan Gabriel Vásquez, entre otros.

37. Vásquez dedica una columna al libro de Granés, en la cual afirma: «Interpretar esa paradoja con fronteras que es América Latina es la tarea que nos ha obsesionado a todos los que hemos escrito sobre ella» (Vásquez, 2022).
38. Granés 2022, p. 727. La cita proviene de la edición electrónica.
39. Ospina 2000, p. 10.
40. Volpi 2009, p. 33.
41. Volpi 2008, pp. 111-112.

RESÚMENES

Este artículo estudia la idea de América Latina a partir de la obra ensayística de tres escritores colombianos. Se abordan la América Mestiza de William Ospina, las paradojas de la noción de escritor latinoamericano según Juan Gabriel Vásquez y el rechazo de Pablo Montoya a los nacionalismos locales y continentales. A través de un vínculo entre política, cultura y mercado, este fresco de tres autores permite establecer un diálogo con el Modernismo, con las innovaciones del *boom* y con las contradicciones del siglo XXI en materia de lucha por la autonomía literaria.

Cet article étudie l'idée de l'Amérique latine à partir des essais de trois écrivains colombiens. Nous abordons l'Amérique Métisse de William Ospina, les paradoxes de la notion d'écrivain latino-américain selon Juan Gabriel Vásquez et le rejet des nationalismes locaux et continentaux de Pablo Montoya. Au travers d'un lien entre politique, culture et marché, cette fresque de trois auteurs permet d'établir un dialogue avec le Modernisme, avec les avancées du *boom* et avec les contradictions du XXI^e siècle en matière de lutte pour l'autonomie littéraire.

This article studies the idea of Latin America from the essays of three Colombian writers. We will address the Mestizo America of William Ospina, the paradoxes according to Juan Gabriel Vásquez of the Latin American writer notion, and Pablo Montoya's rejection of local and continental nationalisms. Through a link between politics, culture and the market, this portrait of three authors allows to establish a dialogue with Modernism, with the innovations of the boom and with the contradictions of the 21st century in terms of struggle for literary autonomy.

ÍNDICE

Palabras claves: Ospina (William), Montoya (Pablo), Vásquez (Juan Gabriel), América Latina, Colombia, siglo XXI, autonomía

Keywords: Ospina (William), Montoya (Pablo), Vásquez (Juan Gabriel), Latin America, Colombia, 21st century, autonomy

Mots-clés: Ospina (William), Montoya (Pablo), Vásquez (Juan Gabriel), Amérique latine, Colombie, XXI^e siècle, autonomie

AUTOR

CAMILO BOGOYA

Université d'Artois

Camilo Bogoya es profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Artois. Autor de una monografía sobre el poeta León de Greiff y de una tesis doctoral sobre Pascal Quignard. Sus investigaciones se centran en la figura del escritor ensayista, así como en la mediación entre la poesía, la novela y el ensayo. En el campo de la pedagogía co-publicó *Julio Cortázar, Rayuela* (Ellipses, 2019). Ha traducido al español autores como Hervé Bouchard, Daria Colonna, Fanny Taillandier o Lionel Ruffel.

cbogoya[at]yahoo.com

Difuminando fronteras. Los ensayos de Horacio Castellanos Moya

Atténuer les frontières. Les essais d'Horacio Castellanos Moya

Blurring boundaries. The essays by Horacio Castellanos Moya

María del Pilar Vila

Introducción

- 1 Si en el primer mapa donde aparece el continente americano¹ el istmo central no tiene representación, se puede pensar que la búsqueda de identidad de este territorio complejo, violento y considerado como paradisíaco constituye un tema que debe ser considerado, ya que esta zona, por mucho tiempo, ha sido invisible para los centros hegemónicos. O, para decirlo en los términos de Amalia Chaverri, «el (re)conocimiento de su literatura [la centroamericana] en la actual sociedad globalizada es una forma de darle “existencia” »².
- 2 Centroamérica, en tanto espacio con historias diversas, con culturas que se entrelazan y al mismo tiempo se separan, encuentra en la literatura un lugar para la reflexión, no sólo para dar cuenta de aspectos o temas literarios, sino también para que los escritores exhiban, velada o explícitamente, sus historias intelectuales y su inserción en distintos contextos sociopolíticos. Si bien la ficción proporciona un espacio desde donde se pueden mostrar estas cuestiones, incluso adelantándose a las ciencias sociales³, sin lugar a dudas el ensayo es el género por excelencia para hacerlo. Los estudios germinales le reconocen la condición de reflexivo, inacabado y polémico. Por cierto, quienes apelan a él buscan generar en el lector cuestionamientos a aspectos que muchas veces se dan por conocidos y que, por momentos, se enquistan en la sociedad. Como sostiene Gabriel Zaid, el ensayo es una suerte de laboratorio en el que convergen la imaginación, la capacidad crítica y la propia vida del ensayista. Por esta razón se observa que, en ocasiones, los ensayistas dejan huellas autobiográficas en las argumentaciones que no están exentas de poeticidad⁴. El ensayista «despliega las

posibilidades del juicio, la interpretación y la crítica y transita [diversas instancias] de sentido como un verdadero estratega del pensar y del decir »⁵.

- 3 Desde el lugar de quien reflexiona con respecto a distintos temas, el escritor, al elegir este género, se piensa como crítico, como analista de una cultura, de un tiempo político, como lector privilegiado, tal como lo señala Castellanos Moya al reclamar ese papel para el intelectual:

En el nuevo contexto -caracterizado por la paz, la tendencia hacia el pluralismo y la apertura de nuevos espacios- el intelectual tendrá que asumir su función de crítico del poder. La independencia de criterio es una condición sine qua non para el desarrollo de un pensamiento crítico que permita diseccionar el poder en sus distintas expresiones⁶.

- 4 El ensayo, como resultado de un ejercicio predominantemente introspectivo y con un alto registro autobiográfico, se desplaza de modo casi pendular entre un sujeto que indaga y un objeto que es abordado; tal movimiento guía todas y cada una de las preguntas que nacen de la observación, la experimentación y de la participación en lo que se analiza o cuestiona. Desde las reflexiones fundantes del género nacidas de los célebres *Essais* de Michel de Montaigne, muchos teóricos y analistas se han ocupado de estudiarlo, discutirlo y generar nuevos caminos para su consideración, por ejemplo, y solo a modo de tal, Th. Adorno, P. Glaudes, J. Starobinski o Claire de Obaldía. A esos trabajos se han unido los estudios críticos de Liliana Weinberg -referencia ineludible en el campo de la ensayística-, los de Ana Pizarro, los de José M. Pozuelo Yvancos y los de Claudio Maíz, entre otros. Por otra parte, es preciso tener en cuenta que José Martí, Alfonso Reyes, Octavio Paz, José C. Mariátegui han abordado el ensayo para hablar de América Latina. Cabe advertir que esta lista no es exhaustiva. Por cierto son muchos los escritores latinoamericanos que apelan a ese género -considerado por García Canclini como «más hospitalario que el tratado⁷»- con el propósito de reafirmar el lugar que ocupan en el campo cultural. Se trata, además, de presencias que delinear de modo contundente la singularidad del yo que los lleva a fortalecer su condición de críticos y analistas de un tiempo que los tiene como notables animadores. En tanto tales, muchos escritores han puesto su atención en el continente americano con el propósito de reflexionar acerca de su historia, su literatura, su política. En este marco, hay una zona que en los últimos años constituye un centro de atención notable por tratarse de un área que debe ser estudiada teniendo en cuenta su pluralidad cultural, sin desatender su íntima relación con todo el continente americano. La región reclama, sin lugar a dudas, que sus voces se escuchen, que su diversidad sea reconocida, que la coexistencia de culturas sea visibilizada y que se cancelen los estereotipos construidos en torno a ese territorio casi ístmico. Reflexionar acerca de estas cuestiones constituye un imperativo ético y, en estos términos, el ensayo ofrece un espacio discursivo relevante, básicamente por su condición de género «impuro», por su incompletud, pero también por impulsar a la exhortación y al discurrir. Como sostiene José M. Pozuelo Yvancos, a diferencia de los discursos autobiográficos, en el ensayo la escritura del yo no está ficcionalizada, lo que significa la imposibilidad de separar las categorías de la enunciación de la del autor, puesto que

[t]odo en los grandes ensayos remite a un autor en la ejecución de su Discurso, y esa ejecución referida precisamente a su intervención sobre un asunto es fundamental en la pervivencia de su forma⁸.

- 5 Desde este lugar, Horacio Castellanos Moya (Tegucigalpa, 1957)⁹ ha profundizado, a lo largo de su obra ficcional y ensayística, una mirada crítica y hostil con respecto a su

país y a ciertos proyectos revolucionarios que se gestaron en Centro América. Esta idea se corporiza en las frecuentes referencias políticas, en el empleo de la primera persona y en las alusiones a su doble pertenencia. En particular este último aspecto es lo que marca su condición de sujeto atravesado por una realidad escindida, la que se verá potenciada por su errancia y su vida en distintos lugares¹⁰.

1. Revisar el pasado, revisar el presente

- 6 Horacio Castellanos Moya es autor de una notable obra ensayística y narrativa. Además de los libros de ensayos que se abordan en este trabajo, novelas como *El asco* (2007), *Morongá* (2018a) o *La diáspora* (2018b) —por mencionar algunas— están atravesadas por alusiones políticas. Tanto en las novelas como en los ensayos, Castellanos Moya renueva la temática manifestando su alejamiento de posibles condenas o adhesión a los proyectos revolucionarios¹¹. En consonancia con este aspecto, la siguiente reflexión es un ejemplo significativo:

[...] los materiales políticos, al igual que cualquier otra materia, son elaborados dentro de la literatura. [La obra de Castellanos Moya] es una reelaboración, ficcionalización y deformación literaria de ciertos materiales históricos y políticos que funcionan y están inscritos a nivel de la sintaxis, el estilo, el quiebre repetitivo de la narración o ciertas disquisiciones sobre cómo se vive un fenómeno pasado violento en el presente y no tanto a nivel del contenido determinado¹².

- 7 A su vez, y asociado con la cita anterior, Castellanos Moya en *Recuento de incertidumbres* anticipaba su idea al respecto y se ocupaba de señalar dónde se posicionaba para hablar de su país en situaciones de guerras internas:

Publiqué una novela cuyo personaje central era un exsargento [sic] de un batallón contrainsurgente que —después de ser desmovilizado por el fin de la guerra civil— se dedica a la delincuencia, y que sobrevive gracias a su fría y eficiente capacidad de matar. [...] un personaje a través del cual reflejaba uno de los problemas fundamentales de la transición democrática en El Salvador: el reciclamiento de la violencia¹³.

- 8 En los distintos recorridos realizados a lo largo de su obra (tanto narrativa como ensayística) Castellanos Moya no vacila en desarticular estereotipos impulsando una revisión de las ideas deudoras de perspectivas geopolíticas. Por caso, sus frecuentes interrogaciones acerca de qué significa ser escritor salvadoreño en particular cuando, como en su situación, se trata de alguien que se ha desplazado con frecuencia por distintos países¹⁴. Estas preguntas se encargan, además, de expresar la inquietud que le genera pensar en la tradición y al hacerlo señalar el aislamiento al que ha sido sometido El Salvador. El breve ensayo «El escritor y la herencia» es una muestra elocuente de la tensión identitaria en la que vive:

Con alguna frecuencia me pregunto qué significa ser un escritor salvadoreño. No lo hago por mero ocio o masoquismo, sino que el hecho de haber vivido en varias ciudades muy alejadas de mi lugar de origen me ha obligado a enfrentar situaciones en que mis interlocutores me piden señas de identidad. [...] nuestra tradición no cuenta fuera de nuestro territorio, que allende las fronteras apenas es conocida por unos pocos expertos¹⁵.

- 9 Las preguntas que se desprenden de los textos moyanos conducen a una suerte de revisión o reconsideración de nociones tales como el concepto de literatura y la tradición, lo que dejó la violencia y las mutaciones generadas por las fallas de proyectos anteriores a la instalación de la democracia. En esta sucesión de ideas desarrolladas en

los ensayos, no deja de lado su visión de la democracia salvadoreña actual, a la que analiza con dureza. Acompaña esta visión el planteo de que los límites territoriales son débiles, debilidad que se visibiliza más a partir de los desplazamientos entre países. Esto obliga a repensar algunas categorías dentro de las cuales se ha movido la literatura desde la aparición de estudios fundantes¹⁶. Gustavo Guerrero entiende que este aspecto conforma uno de los temas sobre los que es preciso debatir puesto que, en el cruce de siglos, «la crisis de las identidades y culturas nacionales» hace imprescindible redefinir «los vínculos entre literatura y nación¹⁷». Sin dudas este es un eje central para muchos escritores latinoamericanos y en particular para los centroamericanos. En gran medida, se trata de trazar un nuevo mapa en el que no solo se incluyan los límites geográficos sino que se piensen las problemáticas que anidan en ese territorio, espacio que en ocasiones es descrito con una brutalidad impactante.

- 10 Castellanos Moya muestra en su obra una mirada despiadada, con respecto a El Salvador y a Honduras y a las políticas implementadas en ambos territorios, operación que se espeja en otros ámbitos, por caso, los vínculos personales, en particular los referidos a la familia la que, desde su perspectiva, ha caído junto con las ciudades y con los países. Recurre a materiales históricos para ponerlos a dialogar con un tiempo presente que va destruyendo todo. Por ejemplo, en «Cultura y transición» hace un recorrido por los cambios históricos acaecidos en El Salvador, el papel de las élites políticas y económicas y los estudios efectuados por analistas de lo que llaman «el tiempo de la incertidumbre¹⁸». En el caso de la narrativa moyana, las referencias a cuestiones inscriptas en el ámbito histórico, como los «sucesos de abril¹⁹», mencionados en *La diáspora*, se entroncan con el exilio del protagonista. Como un sabueso, persigue la palabra al entender que debe llegar a las profundidades de la lengua para ir desanudando lo intrincado del tiempo inquietante que vive como testigo —pero no como un mero espectador— y así tratar de visibilizar la complejidad del mismo²⁰. Lector de Elías Canetti, aprende de él que una de las condiciones que debe tener el escritor es la de enfrentar su época y cuando lo hace, gritar a los cuatro vientos lo que va conociendo²¹. Es un modo de distanciarse de las postulaciones que conciben a Centroamérica como un lugar paradisíaco, referencia utilizada con frecuencia para aludir a ese territorio. Castellanos Moya procura construir un espacio cultural diferente.
- 11 Su escritura muestra el modo en que avanza una cuestión siempre presente: la demolición de algunos principios asociados con el concepto de literatura nacional. Su vuelta a El Salvador expresa el propósito de interrogarse acerca de las razones por las que todo se derrumba; esto es así, entiende, porque básicamente es imposible llevar adelante algún proyecto que transforme la vida en su país natal. Tempranamente asoman sus conflictos con el tema identitario. En «Breves palabras impúdicas», ensayo que integra *La metamorfosis del sabueso*, deja en claro por dónde pasan sus interrogantes y sus conflictos con el territorio natal:
- Si la literatura es un espejo de conflictos, mi conflicto esencial como escritor ha sido la identidad: el reconocimiento de mí mismo y de mi relación con el mundo. [...] Mi identidad nació desgarrada entre dos países, dos familias, dos visiones políticas del mundo. El desgarramiento, pero también la confrontación. [...] Yo podría encarnar esa abstracción llamada «el centroamericano»²².
- 12 Se observa en este ejemplo cómo ha incidido en su postura literaria la pertenencia a zonas presuntamente separadas, pero al mismo tiempo ligadas por procesos históricos, sociales y políticos (a los que habría que agregar relaciones familiares) que impactan en

cuestiones de carácter estético. Son, asimismo, expresión de su idea de la necesidad de articularlos para poder entender el hecho literario e incluso los posicionamientos de los intelectuales. En ese ensayo deja en claro, además, por dónde pasan sus interrogantes y sus conflictos con el territorio natal:

¿Dónde pertenezco, entonces? ¿Cuál es el cimiento de mi identidad como hombre y como escritor? La única respuesta que se me ocurre es ésta: la memoria. [...] Por eso, si la patria que me muerde es la memoria, no he encontrado otra forma de ajustar cuentas con ella más que a través de la invención²³.

- 13 Nación, literatura e historia se entrecruzan y muestran constantes reiteraciones de preguntas que son, también, expresión del desgarramiento que viven los protagonistas de estos territorios geopolíticamente delineados. Pese a que, en ocasiones, se aleja de conceptos preestablecidos —muchos de los cuales son percibidos como asfixiantes—, entiende que mantenerlos anula la posibilidad de crecimiento o de modificación de las condiciones imperantes en el presente. Desde ese lugar, cuestiona algunas categorías muy vivas en el imaginario colectivo, por ejemplo el patriotismo, al que considerará:

[...] una estupidez generalizada en todo el planeta, no sólo en América Latina. Creo que el ser humano, entre más diminuto es espiritualmente y más miserable es su cotidianidad, busca aferrarse a valores que lo exalten, que le hagan sentir que es importante, más importante que los otros, más importante que los que son diferentes. Y de ahí al ejercicio de la violencia hay apenas un palmo²⁴.

- 14 Su mirada es expresión del descreimiento, no solo de la política, sino también de los vínculos personales o institucionales. Su obra narrativa lo expresa con frecuencia, en especial en *El asco* o en *Insensatez* (2004). Los ensayos también aluden a la decadencia de la política, tal como se observa en «Cultura y transición», cuando concluye afirmando que:

El cambio cultural que sustente la transición a la democracia debería afectar, pues, casi todos los órdenes de la vida nacional. La herencia de la guerra —y también de las últimas cinco décadas— es una negación de lo que podría llamarse una cultura democrática²⁵.

- 15 Exilio y violencia conforman núcleos temáticos que adquieren distintos matices a lo largo de las ficciones y de los ensayos de quien, asumiendo una postura de militante de la palabra, recurre a la provocación y a la diatriba para perturbar al lector y sacudir los cimientos de algunas propuestas de índole política y estética. La violencia muestra cómo se fisuró una sociedad básicamente hostil y, al mismo tiempo, cómo se emplea con el propósito de destruir verdades nacidas del ámbito oficial que generó el abandono de los lugares natales.

- 16 Por otra parte, Castellanos Moya define con precisión el sentido que tiene este término cuando expresa que

[...] para mí la violencia (en especial la violencia política) presente en mis obras no fue una opción temática sobre la que yo decidiera, sino que me parecía tan natural como lo es la mansión encantada para quien escribe historias de misterio y horror²⁶.

- 17 Esta temática adquiere mayor virulencia cuando nace de las referencias al ámbito privado y al popular.

- 18 Acompañado por el recuerdo de quienes tuvieron activa participación en los movimientos revolucionarios, y en ocasiones teniendo el exilio como escenario, la ficción y la ensayística de Castellanos Moya emerge como una suerte de advertencia acerca de la vigencia de la situación socio política que se visibilizó en los finales de los setenta y que continúa hoy. Se demandaban cambios sustanciales para la sociedad, al

tiempo que la violencia se ejercía contra hombres, mujeres, edificios públicos, iglesias y organismos gubernamentales. Esto muestra la manera en que se fueron desarrollando las revoluciones prometidas por las organizaciones populares y que dieron dramatismo a los hechos narrados y hasta reiterados en distintos libros de su autoría.

2. Al abrigo de la palabra

- 19 En «La metamorfosis del sabueso», ensayo que da nombre a uno de sus libros, deja en claro su posición con respecto a la lengua:

La patria de un escritor es su lengua: afirmación propia de escritores desterrados, apátridas, de aquellos a quienes les ha tocado padecer extremismos nacionalistas o étnicos²⁷.

- 20 En gran medida, la afirmación del honduro-salvadoreño recuerda las de Roberto Bolaño con respecto a la patria y al exilio. El chileno sostiene que es muy difícil tener nostalgia cuando hay pobreza, injusticia o intolerancia. Entiende que para un escritor hay una sola patria: la biblioteca tanto física como mental²⁸.

- 21 El refugio de Horacio Castellanos Moya es la palabra, único camino para lograr la libertad de decir, para ejercer esa actividad que le produce alivio, para alejarse de algún tipo de taxonomía, para concluir, sin ambigüedades, que escribe «literatura a secas²⁹». No obstante este reclamo planteado desde un ensayo, esto es un discurso fundado en el pensamiento crítico y reflexivo, no es fácil admitir que la obra de Castellanos Moya se aleja de la 'literatura de la violencia'³⁰ no solo por los hechos que cuenta o ficcionaliza, por las particularidades de los personajes o por los datos fácticos que incrusta, sino porque la proliferación del insulto va señalando dónde eligió posicionarse. Si la condición primera de la literatura es la libertad, y tomando sus palabras, esa libertad es al mismo tiempo «búsqueda e incertidumbre³¹» y el lenguaje será el arma más poderosa que guiará a este implacable sabueso para dar su visión de la literatura centroamericana en un complejo contexto. De allí que no vacile en afirmar con contundencia que

[a] mí me parece más pertinente entender la literatura a partir de la lengua, y no a partir exclusivamente de diferencias geográficas o de definiciones geográficas. La lengua es un elemento clave porque es el instrumento, porque es lo que nos permite escribir³².

- 22 La escritura de Castellanos Moya es expresión de la desesperanza y de la toma de conciencia de que, modificar las condiciones sociales, culturales y políticas de estos países, es tal vez una tarea imposible. Pero al mismo tiempo, y casi como una contradicción, va diseminando señales direccionadas a detenerse en un lugar decadente, despreciado y vilipendiado como una forma de confirmar su pertenencia a ese sitio y por lo tanto tener absoluto conocimiento del modo de vida en esos lugares. Esto se potencia cuando el sujeto está fuera del territorio natal o en espacios donde no se integra, hecho que contribuyen a marcar su orfandad. Será, entonces, su escritura, violenta, desmesurada y agresiva, la que le permitirá sostener una mirada crítica con respecto a las políticas implementadas en todo el territorio centroamericano y, de igual manera, ser expresión de una libertad casi absoluta, puesto que, como él lo dice, «Somos la lengua en que escribimos»³³.

- 23 A lo largo de su producción reflexiona acerca de las singulares condiciones en que se desenvuelve la cultura salvadoreña puesto que ella será la marca que acompañará a

quienes propician un cambio de visión con respecto a sus países. Se posiciona como alguien que mira y escribe «como extranjero, desinstalándose de lo habitual³⁴», hecho que le permite cuestionar la existencia de un territorio fijo, anclado en los mapas y, de modo casi obligado, descreer de una literatura nacional, por cuanto para él «la calidad literaria de un escritor no tiene nada que ver con su actividad o sus simpatías políticas, o con la ausencia de éstas³⁵». De modo que, preguntarse acerca del sitio que ocupa la literatura implica, necesariamente, pensar en lo que significa la «cultura de la guerra» puesto que ella:

[...] se expresó tan drásticamente en El Salvador durante la década de los 80 [y] no fue un accidente histórico. Sus cimientos se pueden encontrar en una tradición de exclusión política, marginación social y explotación económica, que conformó a lo largo de las décadas una cultura de la violencia³⁶.

- 24 Será preciso, entonces, diseñar un nuevo sujeto, aunque en ese trayecto no se deje de considerar a quienes aún están comprometidos con los postulados revolucionarios, a los desertores, a los que buscan construir un nuevo tiempo desde lo personal y a los que abandonan cualquier perspectiva colectiva. Los personajes moyanos de las novelas se debaten ante la necesidad de elegir algunas de estas opciones. Los ensayos aportan las reflexiones de Castellanos Moya. En caso de la obra ficcional se observa que, a veces, los protagonistas se ocultan tras ciertas máscaras, socialmente más aceptadas, como mecanismos que ayuden a conocer la realidad: guerrilleros que mutan en investigadores; militantes que encuentran en otros países una forma de empezar una nueva vida. Sin embargo, estos intentos nunca son lo suficientemente contundentes como para pensar que se perfilan nuevas alternativas o que hay alguna posibilidad de construir un nuevo paradigma en sociedades sacudidas por la violencia y los destrozos. En los ensayos, Castellanos Moya reafirma su postura crítica frente a la incapacidad de los salvadoreños por modificar las condiciones heredadas de la guerra. Con contundencia, sostiene que «[u]n mayoritario sector de la población se había acostumbrado a no ejercer a plenitud su capacidad de reflexión durante la década de guerra.», afirmación que explica las razones por la falta de «pensamiento propio» y, por ende la incapacidad de recuperación y gestación de un nuevo proyecto de país³⁷.

3. Entre fracasos y pérdidas

- 25 Las menciones acerca de la situación socio-política de El Salvador y de Honduras están presentes en los ensayos moyanos. Algunas no hacen más que confirmar aquello que Castellanos Moya pone en el centro de su escritura: ambos son considerados países que siguen viviendo acontecimientos que muchas veces el lector reconoce en la narrativa. La reiteración de hechos en su obra ficcional y la alusión a muchos de estos en los ensayos son una constante de su proyecto literario. En «La rueda de la bicicleta. (Notas sobre cultura y guerra en Centroamérica)» afirma que:

Centroamérica es otra porque el conflicto militar no sólo provocó contorsiones políticas impredecibles hace una década, sino porque ha perfilado algo que podríamos llamar una “cultura de la guerra”. La dinámica del enfrentamiento armado se convirtió en el eje de la vida cotidiana en la mayoría de países del istmo³⁸.

- 26 Esa cultura de la guerra es la que permea su ensayística y, con intensidad, su obra narrativa. En gran medida, preanuncia no solo la violencia y la tensión sino la paulatina desintegración de los vínculos y de los valores. Asimismo, traza caminos que advierten

acerca de los modos en que deberán vivir. Se trata, precisamente, de cambios de vida generados al clamor de los postulados revolucionarios los que, sin embargo, dejarán deterioro, más violencia y ausencia de esperanza.

- 27 El ensayo que abre *La metamorfosis del sabueso* señala un recorrido por los cambios que se generaron en El Salvador a partir de los proyectos revolucionarios. Los protagonistas de «La guerra: un largo paréntesis³⁹» sintetizan el proceso que la sociedad salvadoreña vivió antes de la instalación de la revolución⁴⁰. El clima social, los avatares de los jóvenes estudiantes y los distintos posicionamientos personales conforman el entramado de una sociedad compleja que muestra las dificultades que nacían de situaciones conflictivas y de lo difícil que resultaban las tomas de posiciones.
- 28 No hay ambigüedad por parte del autor: «Comprendí también que no había más opciones: tomar partido o largarse. Yo decidí largarme⁴¹». Su protagonismo está despojado de cualquier atisbo de heroicidad ya que, más bien, hace gala de esa carencia. La literatura es el punto de unión entre esos tres jóvenes poetas que toman distintos caminos pero que, al final, se vinculan cuando tienen la certeza de que no es posible cumplir las utopías soñadas. Tanto en las novelas como en los ensayos, Castellanos Moya no se detiene en personajes o hechos victoriosos, por el contrario, busca señalar el modo en que se van abandonando los ideales y así expresa que no siempre se hizo visible un compromiso muy alto, ya que son hombres carentes del aura del heroísmo. En alguna medida, no hay un territorio que amerite sacrificios. Es cuestión de borrar fronteras, es una forma de cancelar mitos nacionales y es un camino para derribar algunos constructos nacidos al calor de las revoluciones, las que en ocasiones fueron pensadas como una suerte de símbolo identitario. Parafraseando a Liliana Weinberg, se puede decir que Castellanos Moya entiende que es preciso aludir a cosas que necesariamente deben decirse y que el ensayista, en tanto sujeto que vigila, conoce y siente lo que ha pasado, debe dar a conocer esos acontecimientos⁴². La fuerte inscripción de un yo marca uno de los rasgos del ensayo: el sujeto está presente dejando a la vista su experiencia, sus vínculos, sus diálogos, en síntesis su participación en el hecho narrado, aunque este no se cargue de compromiso o de activa participación: «Yo era el poeta paranoico que se asomó por la ventana»⁴³. La recuperación de recuerdos se transforma en reflexión acerca de su vida y del país natal y el de su formación.
- 29 En la medida en que el ensayo es un «texto situado» (Glaudes), los que integran *La metamorfosis del sabueso* (2011) y *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador* (1993) configuran un notorio ejemplo del modo en que Horacio Castellanos Moya pone en escena su experiencia y, desde ese lugar «establece un juego de permanente reemisión al aquí y ahora de sus condiciones de enunciación a la vez que a su modo de inscripción en un sentido general y comunicable⁴⁴».

A modo de coda

- 30 ¿Cómo pensar la literatura, entonces, sin el amparo de las nacionalidades? ¿Cómo considerar esas condiciones de enunciación sin el recorte espacial de El Salvador? ¿Cuáles son las causas que lo impulsan a Castellanos Moya a reflexionar sobre la cultura, la política, la sociedad de un territorio convulsionado y complejo? En la «Presentación» de *Recuento de incertidumbres* expresa su propósito:

Finalizada la guerra civil, en el marco de una nueva institucionalidad a través de la cual el país busca transitar hacia la democracia, el momento de reflexionar sobre la

cultura nacional adquiere especial relevancia. Un esfuerzo de análisis y debate que permita profundizar en las diversas facetas de la salvadoreñidad resulta impostergable, a fin de que los cambios en la institucionalidad política correspondan a una nueva percepción del «ser nacional»⁴⁵.

- 31 La heterogeneidad constitutiva de Centroamérica implica nuevos diálogos entre culturas, autores, historias, documentos y literaturas, esto es, pensar en territorios que van más allá de las fronteras, aunque el punto de partida sea El Salvador. A lo largo de *Recuento de incertidumbres* se presentan acontecimientos que remiten a situaciones o proyectos literarios que se han desarrollado en Latinoamérica, por ejemplo, el ensayo dedicado al argentino E. Sábato⁴⁶ o el que alude a una novela del mexicano Héctor Aguilar Camín⁴⁷, o el extenso ensayo dedicado a Roque Dalton en *La metamorfosis del sabueso*⁴⁸. En «Política, Humor y Ruptura»⁴⁹ alude a los salvadoreños Miguel Ángel Espino y Roque Dalton y al guatemalteco Marco Antonio Flores para inscribirse, con un humor sórdido y eficaz, en una tradición narrativa y para señalar la confluencia temática de los debates de ideas en torno a la militancia, los golpes de Estado o las guerras intestinas. En «Lo político en la novela latinoamericana», por su parte, expresa sus ideas acerca de la literatura. Enfáticamente rechaza algunas etiquetas, tal como «novela política». Y se posiciona como alguien que no se considera político, aunque advierte que

Debo reconocer que la política se filtra, a veces de modo incontenible, en las ficciones que he escrito y que esta filtración procede de un hecho más contundente: la política ha sido una presencia dominante en mi vida, no porque yo haya ejercido el oficio de político —nunca lo he hecho—, sino porque esta ha sido una especie de maldición que me marcó siempre⁵⁰.

- 32 Es evidente que en los ensayos moyanos está presente el discurrir acerca de temas que forman parte del paisaje socio-político salvadoreño (también de todo el continente americano). En «El cadáver es el mensaje: apuntes sobre literatura y violencia» lo sintetiza del siguiente modo:

Ahora, dieciséis años después, compruebo perplejo que la violencia no solo se recicló en El Salvador, sino que es nuestro nuevo gran problema de otras naciones; se ha convertido en la peste que, junto con la pobreza, mantiene en la postración a buena parte de Latinoamérica⁵¹.

- 33 Más allá de señalar la existencia de puntos de contacto en un territorio complejo, no vacila en marcar su mirada crítica y por momentos agresiva, sobre su país. En «Cultura y transición»⁵² pasa revista a todos los hechos que, desde su perspectiva, anularon y anulan toda posibilidad de cambio en El Salvador. Si bien muchos de los acontecimientos minuciosamente detallados son compartidos por otros países latinoamericanos, la fragilidad casi consustancial de su país hace que sea más difícil revertir situaciones graves y paralizantes. En este ensayo, el punto de vista del ensayista es central puesto que no solo está contando o refiriéndose a hechos históricos, sociales, culturales o económicos sino que él va emitiendo juicios de valor, es decir va dejando a la vista su subjetividad. En gran medida, están sobrevolando las palabras de M. de Montaigne cuando afirma que «[e]l juicio un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos; por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos Ensayos»⁵³. La experiencia del ensayista, su mirada del país, de la cultura y de la literatura quedan a la vista, al igual que la falta de respuestas definitivas. Estos interrogantes no hacen más que fortalecer la idea de que no se puede pensar en literatura/s concentrada/s en un territorio, muchas veces condicionado por límites geográficos, sin atender a las relaciones que, como vasos comunicantes, se generan

entre los distintos países. Son preguntas que, además, encierran una suerte de llamado dramático para desprenderse de etiquetas que impiden el crecimiento:

¿Qué son tocamos los escritores de un minúsculo país apenas conocido por sus crímenes en ese estremecedor concierto de voces cotizadísimas en el plano internacional por su universalidad, talento y virtuosismo? [...] ¿Cuál contemporaneidad cuando ni siquiera hemos encontrado los significados de la salvadoreñidad, cuando aún hablamos de la búsqueda de nuestra identidad⁵⁴?

- 34 La reiteración de hechos complejos y traumáticos está presente en el proyecto literario de Castellanos Moya conformando una suerte de «estrategia discursiva⁵⁵» de notable significación. Acompañan a estas temáticas su visión de la literatura salvadoreña, su relación con la tradición y el modo en que procura construir una nueva sostenida por el valor de la lengua castellana en tanto camino para ampliar horizontes. Esta idea se despliega en el ya citado ensayo «Política, Humor y Ruptura» donde afirma que:

[...] desde Rubén Darío los escritores centroamericanos asumimos que nuestra tradición literaria es la de la lengua castellana, que el hecho de nacer en países pequeños y medio tarados siempre nos ha planteado el reto de romper las estrechas fronteras físicas y mentales que nos constriñen, que nuestra condición marginal o periférica despierta una sed de universalidad que nos lleva a abreviar en las más diversas corrientes, que abrirnos a las más variadas literaturas para nosotros es cuestión de vida o muerte, dado el páramo del que procedemos⁵⁶.

- 35 Entiendo que esta extensa cita condensa gran parte del proyecto literario de Castellanos Moya. La palabra y la ampliación de fronteras serán los caminos que posibilitarán pensar la literatura sin el amparo de las nacionalidades. La voluntad por dar respuesta al deseo de ser universal, unido a la relación con otras literaturas será el paso fundamental para lograrlo. La voz de Horacio Castellanos Moya deja abierto el camino para continuar pensando y tratando de construir un espacio de una literatura que busca su lugar en el mundo.
- 36 La tarea intelectual que reclama con vehemencia, lo lleva a examinar sus propias prácticas y sus pensamientos. No desecha, por cierto, la polémica ni deja de lado la diatriba, en especial, cuando su escritura se direcciona —a veces en forma directa, otras zigzagueando— a la demolición de estructuras instaladas en la sociedad centroamericana. Tal como afirma Roberto Bolaño, Castellanos Moya «[e]s un melancólico y escribe como si viviera en el fondo de alguno de los muchos volcanes de su país. [...] Es un superviviente, pero no escribe como un superviviente»⁵⁷. En tanto hombre que vive con intensidad su tiempo, Castellanos Moya se debate entre la tensión que genera tener en cuenta diversos territorios —el natal, los del exilio, o los que están más allá— porque esto lo lleva a tener y expresar una visión desgarrada, violenta e insultante que traspasa el istmo y difumina fronteras.

BIBLIOGRAFÍA

Bolaño, Roberto, 2004, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.

- Castellanos Moya, Horacio, 1993, *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador*, San Salvador, Ediciones tendencias.
- Castellanos Moya, Horacio, 2010, «El escritor y la herencia» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 726, Madrid.
- Castellanos Moya, Horacio, 2011, *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*, Santiago, Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- Castellanos Moya, Horacio, 2012, «Violencia y ficción en Latinoamérica: ¿círculo vicioso o marca de Caín?» Ponencia presentada en el I Coloquio Internacional de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Palacky, República Checa, 4 al 6 de mayo, elfaro, San Salvador, 17/05/12, http://www.elfaro.net/es/201205/el_agora/8579/, consultado el 20/05/14.
- Castellanos Moya, Horacio, 2018a, *La diáspora*, Barcelona, Random House.
- Castellanos Moya, Horacio, 2018b, «Breve historia de mi abuelo o de cuando me infectó la política», en Magdalena Perkowska, y Oswaldo Zavala, (dir.), *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*, pp. 337- 347.
- Chaverri, Amalia, 2005 «América Central debe ser nombrada» en Karl Kohut y Werner Mackenbach (eds.), Frankfurt/Main - Madrid, Vervuert, pp. 201-217.
- García Canclini, Néstor, 2002, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- García Canclini, Néstor, 2014, *El mundo entero como lugar extraño*, Buenos Aires, Gedisa.
- Glaudes, Pierre y Louette, Jean-François, 1999, *L'Essai*, Paris, Hachette.
- Gori, Esteban, 27/07/2021, «Horacio Castellanos Moya: Soy un escritor poco visual», *BeCult Revista de Cultura*, Argentina, <https://revistabecult.com.ar/horacio-castellano-moya-soy-un-escritor-poco-visual-2/>, consultado el 09/12/2021.
- Guerrero Gustavo, 2018, *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Montaigne, Michel de, 1999 *Ensayos* [1580], Estudio preliminar de Ezequiel Martínez Estrada, Barcelona, Océano.
- Perkowska, Magdalena y Zavala, Oswaldo, 2018, *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- Pozuelo Yvancos, José María, 1988, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- Salto, Graciela, 2016, «Memoria, tradición y lenguaje en los ensayos de Horacio Castellanos Moya» en *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 25 – Nro. 31 – Mar del Plata, pp. 137-149.
- Weinberg, Liliana, 2006, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM.
- Weinberg, Liliana, 2012, «El lugar del ensayo» *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 21, 24, Mar del Plata, Argentina, pp. 13-36.
- Zaid, Gabriel, 1999, «La carretilla Alfonsina», *Letras Libres*, México, s/n p.

NOTAS

1. En el año 1500, producto del trabajo de Juan de la Cosa. Hoy está en el Museo Naval de Madrid.
2. Chaverri 2005, p. 202.
3. Guerrero 2018, p. 15.
4. Zaid 1999 s/n p.
5. Weinberg 2006, p. 30.
6. Castellanos Moya 1993, p. 58.
7. García Canclini 2014, p. 17.
8. Pozuelo Yvancos 1988, p. 188.
9. «Breve historia de mi abuelo o de cuando me infectó la política» de Horacio Castellanos Moya resume su vida personal. Expresa el alcance su pertenencia a El Salvador y Honduras como así también el sentido de su estancia en otros países, motivo por el cual entiendo que es una síntesis interesante de lo que significó y significa para él vivir a horcajadas entre distintos territorios. En *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya* 2018b, pp. 337-347.
10. Además de El Salvador y Honduras, ha vivido en Canadá, Japón, Alemania, Costa Rica, España, Guatemala, México y Estados Unidos. En estos dos últimos es donde ha permanecido mayor tiempo.
11. En apretada síntesis, conviene recordar algunos movimientos gestados en El Salvador y Honduras. En El Salvador, en 1980, se crea el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN) el que se enfrentaría con el gobierno militar entre 1980 y 1992. A partir de 1992, formó un partido político legal en el marco de los acuerdos de paz firmados ese año. En Honduras se crearon la Unión Revolucionaria del Pueblo (URP) y el Movimiento Popular de Liberación Cinchonero (MPL-C). Otros grupos fueron las Fuerzas Populares Revolucionarias “Lorenzo Zelaya” (FPR-LZ), el Frente Morazanista para la Liberación de Honduras (FMLH), el Partido Revolucionario de los Trabajadores Centroamericanos de Honduras (PRTC) y el Frente Patriótico Morazanista (FPM). A inicios de los ochenta se perfilaban signos de ideas revolucionarias, aunque si bien no tenían tanta presencia en la sociedad rural hondureña, sí la tenía en el ámbito urbano.
12. Perkowska y Zavala 2018, p. 299.
13. Castellanos Moya 2011, p. 29.
14. Castellanos Moya 2010, pp. 33-34.
15. *Ibid.*, pp. 33-34.
16. Tengo presentes a Pedro Henríquez Ureña, a Ángel Rama, a Antonio Cândido, a Ana Pizarro y a Susana Zanetti y, en lo referido a estudios acerca de lo latinoamericano, a Néstor García Canclini.
17. Guerrero 2018, p. 12.
18. Castellanos Moya 1993, p. 20.
19. Se refiere a los hechos que sucedieron después de la muerte de la Comandante Ana María (Mélida Anaya Montes) y del suicidio del Comandante Marcial (Salvador Cayetano Carpio) en 1983.
20. Ante la pregunta del entrevistador acerca de si había sido un militante de la izquierda salvadoreña, Castellanos Moya declara que, si bien colaboró como periodista, no militó ni combatió. «Los crímenes quebraron el sentido de la revolución» *Página 12*, Buenos Aires, 21/10/2018. <https://www.pagina12.com.ar/150349-los-crimenes-quebraron-el-sentido-de-la-revolucion>, consultado el 12/09/2019.
21. Castellanos Moya 2011, pp. 57-58.
22. Castellanos Moya 2011, p. 29.
23. Castellanos Moya 2011, pp. 20-21.

24. Fernández Hall L. «Horacio Castellanos Moya: “El patriotismo es una estupidez generalizada en todo el planeta”». *La Hora*, Guatemala, 5 de septiembre de 2009. <https://lahora.gt/hemeroteca-lh/horacio-castellanos-moyael-patriotismo-es-una-estupidez-generalizada-en-todo-el-planeta/>. También en: <https://letralia.com/217/entrevistas01.htm>, consultado el 14/10/2009
25. Castellanos Moya 1993, p. 34.
26. Castellanos Moya 2012, s. p.
27. Castellanos Moya 2011, p. 57
28. Bolaño 2004, p. 43.
29. Castellanos Moya 2011, p. 21.
30. Por ejemplo, y solo como tal, hay estudios como los de Beatriz Cortez, Alejandra Ortiz Wallner y los coordinados por Werner Mackenbach que han estudiado esta categoría de análisis. Son centrales para la consideración de la obra narrativa de Castellanos Moya.
31. Castellanos Moya 1993, p. 72.
32. Gori 2021.
33. Castellanos Moya 2011, p. 22.
34. García Canclini 2014, p. 17.
35. Castellanos Moya 1993, p. 84.
36. *Ibid.*, p. 14.
37. *Ibid.*, p. 29.
38. *Ibid.*, p. 39.
39. Castellanos Moya 2011, pp. 11-19.
40. La guerra civil de El Salvador fue un conflicto bélico interno en el que la Fuerza Armada de El Salvador (FAES) se enfrentó a las fuerzas insurgentes del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN). Se sucedieron acontecimientos bélicos que generaron daños a la población salvadoreña. Los hechos se desarrollaron entre los años 1979 y 1992. Los acuerdos de paz se firmaron en 1992.
41. Castellanos Moya 2011, p. 13.
42. Weinberg 2012.
43. Castellanos Moya 2011, p. 13.
44. Weinberg 2012, p. 26
45. Castellanos Moya 1993, p. 9.
46. *Ibid.*, pp. 129-130.
47. *Ibid.*, pp. 135-139.
48. Castellanos Moya 2011, pp. 100-115.
49. *Ibid.*, pp. 23-27.
50. *Ibid.*, p. 34.
51. *Ibid.*, p. 33.
52. Castellanos Moya 1993, pp. 13- 35.
53. Montaigne 1999, p. 140.
54. Castellanos Moya 1993, p. 73
55. Salto 2016, p. 141.
56. Castellanos Moya 2011, p. 27.
57. Bolaño 2004, p. 173.

RESÚMENES

¿Cómo representar las fronteras entre los países centroamericanos? ¿Cómo pensar la literatura sin el amparo de las nacionalidades? ¿Es posible hacerlo? Los lábiles límites territoriales y los cada vez más frecuentes desplazamientos entre países obligan a repensar algunas categorías dentro de las cuales la literatura se ha movido desde la aparición de estudios fundadores. Horacio Castellanos Moya es un ejemplo notable para estas cuestiones territoriales, teniendo en cuenta sus desplazamientos y su ubicación en el mundo globalizado. Identificándose como honduro-salvadoreño, se sitúa en un borde movedizo, entre dos países, entre dos culturas que comparten una tradición de violencia, de crisis política y económica, de inmigraciones forzadas. A partir de *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador* y de *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*, se abordarán aspectos asociados con la cuestión de la identidad en el marco del ensayo latinoamericano del siglo XXI.

Comment peut-on représenter les frontières entre les pays d'Amérique Centrale ? Comment peut-on penser la littérature en dehors du cadre protecteur des nationalités ? Est-il possible de le faire ? Les frontières labiles et les déplacements de plus en plus fréquents entre pays obligent à repenser certaines catégories au sein desquelles la littérature s'est développée depuis l'émergence des études fondatrices. Le cas d'Horacio Castellanos Moya est particulièrement intéressant pour aborder ces sujets, du fait de ses déplacements et de sa position dans le monde globalisé. En se présentant comme Hondurien-Salvadorien, il se place sur une limite mouvante, entre deux pays, deux cultures qui partagent une tradition de violence, de crise politique et économique, d'immigrations forcées. En prenant appui sur l'étude de *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador* et de *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos* on abordera des aspects relatifs à la question de l'identité dans le cadre de l'essai latinoaméricain du XXI^e siècle.

How to represent the borders between Central American? How to conceive of literature outside the framework of nationalities? Is it possible to do it? Unstable territorial boundaries and the increasingly frequent flow of people between countries make us rethink some of the categories into which literature has fallen since the appearance of founding studies. Horacio Castellanos Moya is, perhaps, a notable example for these questions. Identifying himself as a Honduran-Salvadorean, he positions himself at a shifting edge, between two countries, between two cultures that share a tradition of violence, of economic and political crisis, of forced immigration. On the basis of *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador* and of *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*, this paper deals with aspects associated with the question of identity within the framework of the 21st-century Latin American essay.

ÍNDICE

Palabras claves: Castellanos Moya (Horacio), Honduras, El Salvador, siglo XXI, ensayo, identidad, violencia, literatura nacional

Keywords: Castellanos Moya (Horacio), Honduras, El Salvador, 21st century, essay, identity, violence, national literature

Mots-clés: Castellanos Moya (Horacio) Honduras, El Salvador, XXI^e siècle, essai, identité, violence, littérature nationale

AUTOR

MARÍA DEL PILAR VILA

Universidad Nacional del Comahue

Argentina. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Autora de *Jorge Edwards, custodio de la memoria* (2021), *Las máscaras de la decadencia. La obra de Jorge Edwards y el medio siglo chileno* (2006), co editora con Nelda Pilia de *Travesías del ensayo latinoamericano del siglo XX* (2008). Participó en distintos volúmenes colectivos, entre ellos *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica*; *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas*.

Violencia y desplazamiento, la marca de Caín del escritor latinoamericano: Horacio Castellanos Moya

Violence et déplacement, la marque de Caïn de l'écrivain latino-américain : Horacio Castellanos Moya

Violence and displacement, the Latin American writer's mark of Cain: Horacio Castellanos Moya

Julio Zárate

Introducción

- 1 Autor de una docena de novelas, así como de diversas compilaciones de cuentos, poesías y ensayos, el escritor y periodista Horacio Castellanos Moya (Tegucigalpa, 1957) se ha posicionado como uno de los autores más destacados e influyentes de la literatura latinoamericana contemporánea. Más que afirmar su adscripción a una tradición literaria, reivindica una formación autodidacta que le ha permitido abreviar en distintas fuentes y formar su identidad como escritor desde su obra, al destacar su pertenencia, más que a un lugar específico, «a una lengua, la lengua castellana¹». Dejando de lado tendencias o posturas generacionales, Castellanos Moya plantea la violencia y el desplazamiento como constantes o denominadores comunes que constituyen una marca indeleble de los escritores de origen latinoamericano tanto del siglo XX como del siglo XXI.
- 2 En una de sus obras más recientes, *Roque Dalton: correspondencia clandestina y otros ensayos* (2021), que reúne diversos artículos y ponencias publicados entre 2011 y 2019, el escritor salvadoreño vuelve sobre algunos de los que considera como los grandes autores del siglo XX y hace del boom el punto álgido de una explosión de tres generaciones que sacudió la región, al grado de afirmar que el gran legado de

Latinoamérica en el siglo XX ha sido su literatura. Asimismo, reflexiona sobre los temas que han determinado su propia formación literaria y que han hecho necesario un movimiento de ruptura –con un contexto nacional y centroamericano– y de apertura hacia el exterior. Cabe señalar que el mismo Castellanos Moya ha enfrentado exilios forzados y voluntarios que lo han llevado por diversos países entre América Central y América del Norte, pero también por Europa, en España y Alemania, por ejemplo. El vínculo con la política –centroamericana y, por extensión, latinoamericana– suscita en él una relación que oscila entre el interés obsesivo y la repugnancia. Teniendo en cuenta lo anterior, su trabajo sobre el poeta Roque Dalton (1935-1975) es un claro ejemplo que aúna la experiencia literaria y el compromiso político².

- 3 Siguiendo este vínculo entre literatura y política, el presente artículo se propone organizar las reflexiones que traducen la experiencia de Horacio Castellanos Moya y su visión de la literatura centroamericana e hispanoamericana, expresada en su más reciente recopilación de ensayos³, en torno a los dos ejes antes mencionados. En un primer momento, nos interesaremos en la visión del autor sobre las distintas manifestaciones de la violencia, no solo política e ideológica, características de la segunda mitad del siglo XX, sino también social y económica, que se convierten en reflejo de la exclusión, el narcotráfico y la corrupción de las élites en el siglo XXI. La segunda parte estudiará el desplazamiento, entendido como movimiento de apertura literaria, regional e internacional, así como el desplazamiento forzado, el exilio político del periodo de las dictaduras y guerras civiles y, posteriormente, el éxodo migratorio y la figura del migrante, que encarna la pauperización de la sociedad y la vulnerabilidad del individuo. En ambos casos, algunas referencias puntuales tomadas de algunas de sus novelas y de ensayos anteriores nos permitirán ilustrar la manera en la que estas constantes se manifiestan en su obra.

1. Las transformaciones de la violencia

- 4 Partiendo del plano nacional, más que hablar de su propia identidad, Horacio Castellanos Moya reflexiona sobre lo que significa ser salvadoreño –tener un pasaporte salvadoreño– en un país donde la tragedia, como hecho histórico colectivo, determina el pensamiento nacional. En su ensayo «La identidad trágica», el autor distingue dos generaciones marcadas por la violencia en El Salvador:

Pertenezco a una generación marcada por la guerra civil. He escrito una docena de novelas en las que de una u otra forma las tramas y los personajes tienen relación con ese evento que marcó mi vida y la de mis contemporáneos. Para las nuevas generaciones, sin embargo, aquella guerra es algo lejano: lo contemporáneo, lo actual, son las maras⁴.

- 5 Castellanos Moya evoca «dos periodos distintos de violencia colectiva⁵» que han dejado miles de víctimas, desaparecidos y desplazados, degradando el tejido social del país e impidiendo, según el autor, apreciar las cualidades de la sociedad salvadoreña. La dimensión generacional se inscribe en torno a los acontecimientos que han marcado el rumbo de un país; es a partir de dichos sucesos que se define la postura política y su expresión en la obra literaria.
- 6 En el ensayo, el autor reconoce que el tema de la guerra es constante en su escritura⁶. Entre las características de su obra, Ortiz Wallner considera que «tanto la violencia como sus representaciones literarias conforman uno de los ejes medulares de su

escritura⁷». Asimismo, Ortiz Wallner habla de una fuerte dosis de desmitificación ideológica, una crudeza en la narración de la disfuncionalidad de la sociedad y una voluntad de demoler la identidad nacional y sus valores. Si se tiene en cuenta la narrativa de Castellanos Moya, su primera novela, *La diáspora* (1989), así como la más reciente publicada al día de hoy, *Morongá* (2018) se estructuran en torno a la relación de los personajes con los sucesos ocurridos durante la guerra civil. El joven Juan Carlos (*La diáspora*) que llega a la ciudad de México huyendo de la guerra tras manifestar ciertas dudas sobre sus convicciones políticas hace eco casi treinta años después a Zeledón (*Morongá*), un náufrago de la guerra civil que sobrevive en el exilio en una ciudad estadounidense, incapaz de huir definitivamente de aquel periodo de violencia.

- 7 Como se establece en el ensayo, la guerra civil se ha vuelto distante y se da paso a otras manifestaciones de la violencia; esos nuevos rostros también figuran en *Morongá*. Los exmilitares y exguerrilleros presentes en la novela parecen encontrar nuevo aliento en el tráfico de drogas y las maras. La distancia generacional desaparece al hacer de la violencia el vínculo entre ambos periodos; el miedo y la tragedia se vuelven parte de la vida del país y de sus ciudadanos, incluso de quienes intentan huir.
- 8 Cabe destacar, en la obra de Castellanos Moya, su interés por la política, que favorece una postura crítica y mordaz; Salto, al respecto, evoca «el uso exasperado de la ironía como una de las estrategias más apropiadas para narrar el desgarró y la violencia de la historia⁸», e insiste en el rol determinante de la memoria –familiar primero y, posteriormente, nacional y regional– en la construcción de su obra literaria. Su relación con la política, situada entre la obsesión y la repugnancia, es abordada en otro ensayo, «Breve historia con mi abuelo o de cuando me infectó la política», donde describe lo que se puede definir como una toma de consciencia política a partir de su entorno familiar y de su formación juvenil que cobrará rápidamente una dimensión regional. El autor plantea una evolución entre dos mundos, esencialmente entre 1976 y 1978, que oscilan entre el comunismo salvadoreño y el conservadurismo hondureño:

En San Salvador, junto con mis amigos poetas, nos empapábamos de las ideas de la izquierda y estábamos envueltos en aquella vorágine de radicalización; en Tegucigalpa, cuando visitaba a mis abuelos, era descendiente de los «Moya Posas» y por lo tanto se me ubicaba como nacionalista⁹.
- 9 Es durante este periodo cuando comienza su trabajo como periodista y lo que denomina su «infección de la política¹⁰», que lo lleva tomar consciencia de la situación explosiva que durante esta década caracterizó Centroamérica: las guerras civiles en El Salvador y Guatemala, el conflicto entre la Contra y el Sandinismo en Nicaragua, la represión en Honduras. En su ensayo «El asesinato político y sus derivaciones», Castellanos Moya vuelve sobre la situación de violencia en la región: «El asesinato político –tanto a nivel individual como de masacre y hasta etnocidio– fue la marca de esa década en Centroamérica¹¹». Esta afirmación evidencia la consciencia de que la violencia ha ocupado el territorio latinoamericano a lo largo del siglo XX –en particular, durante la segunda mitad del siglo–, al punto de volverse un elemento estructural de este espacio. Por esto, para el escritor salvadoreño el posicionamiento político y literario ha sido común en los escritores de este periodo, pues considera que el escritor, lo quiera o no, refleja en su obra el espíritu de su época y dicho espíritu en Latinoamérica ha sido moldeado por una intensa confrontación política. Sobre este punto, Terrones afirma que Castellanos Moya marca una ruptura con la generación precedente, ya que no se le puede considerar como un escritor comprometido políticamente; su compromiso no es político, sino literario: «La escritura es el verdadero compromiso de un autor con su

obra y, por ende [...] con su sociedad¹²». Este posicionamiento de los escritores, a través y desde su obra, es uno de los elementos de reflexión centrales de su ensayo «Violencia y ficción en Latinoamérica: ¿círculo vicioso o marca de Caín?»:

Los escritores latinoamericanos también somos hijos de nuestra historia. Y desde la misma independencia, nuestra historia no ha sido un paseo de campo: dictaduras, revoluciones, guerras civiles, intervenciones militares extranjeras y golpes de Estado han sido una constante en sociedades en las que la institucionalidad política ha sido débil o ha estado casi ausente, en las que el recurso a la violencia ha sido el lenguaje y la práctica favorita de los sectores dominantes, y a veces también la única opción de los grupos oprimidos que intentan hacerles frente¹³.

- 10 Castellanos Moya justifica la presencia de la violencia en su obra al estimar que ésta –en mayor o menor medida– constituye un elemento esencial en toda obra que se precie de profundizar en la condición humana. Más allá de las formas políticas, dice, persisten la injusticia, la opresión y la exclusión, que han llevado a Latinoamérica a un movimiento de implosión que ha permitido al mismo tiempo producir grandes obras literarias. De esta manera, ha surgido toda una serie de novelas que retoman el tema del dictador, pero también los crímenes de la dictadura, como lo precisa en el ensayo «El asesinato político», al afirmar que para él, «todas las novelas sobre las dictaduras que fueron escritas en Latinoamérica en el siglo XX tratan no sólo sobre el ejercicio absoluto del poder por un hombre, sino también sobre los crímenes cometidos por ese hombre para mantener su poder absoluto¹⁴». El caudillo y el dictador aparecen como figuras recurrentes de la concentración del poder; asimismo, las consecuencias del autoritarismo y la represión –la persecución y la prisión, el exilio y el crimen político– encuentran una resonancia común a lo largo del siglo XX en el espacio literario latinoamericano.
- 11 Aunado a lo anterior, el escritor salvadoreño destaca la existencia de las víctimas secundarias de la violencia, presentes en Latinoamérica desde los años 1950 hasta la década de 1990; el daño que han sufrido da cuenta, a largo plazo, de la degradación de la sociedad: «Un ejercicio de imaginación que nos ayudaría a entender el estado de desequilibrio mental y emocional de nuestros pueblos¹⁵». Más allá de las huellas de la violencia, Castellanos Moya subraya el desinterés por la situación de las víctimas en la región. Quizá el ejemplo más palpable de esta falta de interés y marginalización se encuentre en su novela *Insensatez* (2004), que vuelve sobre la redacción del Informe de Recuperación de la Memoria Histórica (Remhi), en Guatemala, tras el proceso de firma de la paz en ese país. El personaje y narrador de la novela se encarga de hacer la corrección de estilo de un informe de mil cien cuartillas que reúnen testimonios de las víctimas de las masacres de indígenas durante el conflicto armado interno en Guatemala y destaca algunos fragmentos de los testimonios de las víctimas, por ejemplo:
- [...] un texto que decía *que se borre el nombre de los muertos para que queden libres y ya no tengamos problemas*, lo que ponía en evidencia que hasta algunos indígenas sobrevivientes no querían ya recuperar la memoria sino perpetuar el olvido¹⁶.
- 12 Uno de los fragmentos de testimonio más contundentes es repetido en varias ocasiones, de tal manera que se puede considerar el leitmotiv de la novela: «*Todos sabemos quiénes son los asesinos*¹⁷». Estos ejemplos ponen en evidencia la voluntad expresa de olvidar el pasado en una sociedad donde impera la impunidad, cerrando la puerta a la reconciliación como precedente necesario para reconstruir el tejido social en este país y en toda la región. La lectura del informe lleva al personaje –que tiene que exiliarse

para proteger su vida– a concluir que «en la sociedad de la que yo procedía el crimen constituía el más eficaz método de ascenso social¹⁸».

- 13 En «Violencia y ficción en Latinoamérica», Castellanos Moya considera que las nuevas generaciones de escritores cargan con la violencia política de la segunda mitad del siglo XX. Ese fardo se manifiesta tanto en la memoria colectiva de la sociedad, como en la memoria individual de las nuevas generaciones de escritores, pero, subraya el autor, «es un pozo del que se extrae agua para las ficciones¹⁹». Si el autor insiste en la distancia generacional al señalar que los escritores nacidos en los setenta y ochenta se acercan al periodo de la guerra y de la dictadura a través de la investigación y desde un periodo de relativa estabilidad democrática, la experiencia del crimen y la impunidad se mantiene vigente como tema en el texto literario. De este modo, considera en «El asesinato político» que el siglo XXI perfila la presencia de nuevas plagas –narcotráfico, maras, corrupción y marginación– que son abordadas por las nuevas generaciones de escritores: «Cárteles de la droga y pandillas muy bien estructuradas se convirtieron en los nuevos protagonistas de la violencia²⁰». Entre México y Colombia, dice, el Estado ha perdido el control de vastas zonas territoriales, lo que da cuenta de una nueva realidad en la que domina el crimen organizado²¹.
- 14 Para el autor, pese a que la violencia política ha disminuido, el crimen, como fenómeno social, se ha incrementado y considera que, en algunos países, la instauración de regímenes más democráticos coincide con el auge de la delincuencia organizada. La corrupción y la exclusión social y económica aparecen como factores complementarios en este proceso de transformación de la violencia que tiende a convertirse en tema literario, de ahí que hable por ejemplo de dos tendencias, una narrativa del narcotráfico que da cuenta de la profusión de obras de corte policiaco, por ejemplo, y una narrativa sobre el tema migratorio. Sobre este punto, si se tiene en cuenta solamente el caso mexicano, el escritor Martín Solares habla de una sobreproducción de diversos soportes escritos que se interesan por las relaciones entre el crimen y el Estado en México. Asimismo, subraya la abundancia de víctimas, sin rostro y sin identidad, sin embargo, la presencia de la víctima, como personaje literario, aparece como «una imagen consistente y muy difundida²²» en este tipo de textos en el panorama literario contemporáneo.
- 15 Con respecto a la narrativa sobre el tema migratorio, Castellanos Moya la considera distinta de la novela del exilio que se escribió el siglo pasado. Las novelas más recientes que abordan el tema de la migración centroamericana dan cuenta de una situación de «éxodo desesperado²³» que concierne los países del triángulo norte centroamericano, pero también la más reciente crisis migratoria en Venezuela. Para el escritor salvadoreño, el crimen producido por el narcotráfico y del cual son víctimas los migrantes ha abierto nuevas rutas narrativas, pero precisa que «la literatura no es la disciplina dominante en el desarrollo de esas temáticas, sino el llamado periodismo narrativo, tanto en su vertiente de la crónica como del reportaje²⁴».
- 16 Al destacar la labor de investigación periodística, Castellanos Moya da cabida a todas las manifestaciones literarias que abordan y denuncian el crimen y la violencia e insiste en el hecho de que el poder no teme a las ideologías –como pudo ser el caso durante el siglo XX–, menos a la ficción, «el poder teme ser puesto al descubierto, teme que se conozca la verdad de sus iniquidades²⁵». De ahí la importancia de la labor de investigación y denuncia que hace del periodista el nuevo objetivo del crimen en su voluntad por mantener la impunidad. Sobre este punto, cabe destacar como ejemplo

Narcoperiodismo (2016) de Javier Valdez Cárdenas, quien fue asesinado en 2017. Sus crónicas y entrevistas sobre el ejercicio del periodismo en el México contemporáneo le permiten denunciar la presión y la violencia a las que son sometidos quienes se dedican a investigar y publicar información que afecta los intereses de narcotraficantes y políticos. En su trabajo, Valdez incluye fragmentos de artículos de prensa o reportajes que complementan las crónicas y entrevistas, como esta nota publicada en la revista *Proceso* el 9 de febrero de 2016, que da cuenta de la presión sobre la libertad de expresión y de prensa:

La organización Artículo 19 dio a conocer que desde 2003 han desaparecido en México 23 periodistas, es decir, dos por año en promedio. En su informe «Periodistas desaparecidos en México» sostiene que 96 por ciento de las víctimas trabajaban en temas de corrupción y delincuencia, con posibles autoridades involucradas. [...] En los 23 casos reportados desde 2003, precisa, impera la impunidad [...]»²⁶.

- 17 Ante la banalidad de la violencia, para Castellanos Moya aparece necesario encontrar nuevas formas de contar, dar una nueva profundidad a las palabras y distinguir lo que considera una virtud de la ficción frente a la historia: el hecho de que la ficción puede moverse en distintas temporalidades que permiten concentrarse en aspectos esenciales de la condición humana. Su ensayo «*Pedro Páramo* o el quejido del muerto» aparece como otro ejemplo de los vínculos o pasarelas que encuentra la violencia entre distintos periodos en un país. Castellanos Moya atribuye a la novela de Juan Rulfo, publicada en 1955, una clarividencia y una energía en su capacidad para seguir traduciendo la quemante «actualidad de la muerte²⁷» del México contemporáneo:

Releer *Pedro Páramo* de cara al México actual, desgarrado por la violencia y la guerra, es una experiencia impresionante: la primera idea que nos tienta es que la historia es cíclica, que su aparente linealidad es pura forma: Comala puede ser ahora cualquier pueblo en Tamaulipas o en Chihuahua o en Michoacán, diezmado de pobladores por los enfrentamientos armados entre bandas de narcotraficantes, las policías y el ejército, y en el que sólo deambulan las ánimas y los ecos²⁸.

- 18 Para el autor, Comala se encuentra a la vez anclada a la tierra y suspendida en el aire; inscrita en un devenir histórico –el del México posrevolucionario– y a la vez fuera del tiempo. Castellanos Moya insiste en que la obra de Rulfo es, antes que nada, un lenguaje en el que prima el sentido de la contundencia en cada frase, la fuerza implacable de cada imagen desplegada, la capacidad para condensar el dolor, la crueldad y el rencor.
- 19 El recorrido por la violencia que hace el autor, partiendo de Centroamérica y encontrando consonancias por toda América del sur, encuentra un clímax en el territorio mexicano que hace de las manifestaciones del poder, del crimen y del asesinato uno de los puntos comunes de la literatura latinoamericana contemporánea: «El homicidio es el amo de muchas de nuestras ciudades –incluida la más grande de todas: México–, por lo que seguirá presente en nuestra literatura, como lo ha estado en diferentes tiempos y lugares²⁹».
- 20 Si bien, el escritor salvadoreño se considera incapaz de proponer una solución que permita a las sociedades latinoamericanas salir de lo que denomina, el círculo vicioso de la violencia, sí destaca que los esfuerzos que hagan dichas sociedades y sus escritores por salir de él generan «una vitalidad que seguirá encontrando cauces y enriqueciendo la ficción que se escribe en esa región³⁰».

2. La fuerza centrífuga del desplazamiento

21 El desplazamiento, por no decir el exilio, ha caracterizado la trayectoria del escritor y aparece como otra constante en su obra; Terrones estima que «los desplazamientos, los exilios e incluso las migraciones no son solamente una inquietud temática, sino que se expresan en sus elecciones genéricas³¹». Tanto él como sus personajes experimentan un exilio, forzado o voluntario, que desvela una postura de nostalgia del país de origen o de rechazo hacia él. En «Breve historia con mi abuelo», Castellanos Moya destaca sus primeras salidas de Honduras, su experiencia periodística en El Salvador y las estancias posteriores en México y Canadá que parecen alejarlo progresivamente de su país a causa del contexto político³². Del mismo modo, Juan Carlos, en *La diáspora*, dice que quiere irse «lo más lejos posible, donde pudiera tomar distancia, reflexionar³³». Esta toma de distancia implica una dimensión geográfica y crítica debido al cuestionamiento ideológico del personaje sobre la guerrilla. A Juan Carlos le es difícil «revolver la miasma de la que venía huyendo³⁴». En *Morongá*, la distancia parece insalvable para Zeledón: «Alguien quedaría en El Salvador, pero yo había perdido todo contacto, le dije con la expresión de quien no quiere hablar del tema³⁵». El exilio aparece como una condición definitiva debido al desinterés del personaje por volver atrás, algo que confirman sus silencios. El contexto de cada novela manifiesta una evolución del pensamiento del autor y destaca un momento específico de su relación con El Salvador y la guerra. En ambos casos, el rechazo de los personajes hacia su país y el pasado hace imposible contemplar el regreso.

22 Pese a abordar el tema del exilio, Castellanos Moya prefiere evitar la expresión «literatura de exilio» para referirse a su obra. En su entrevista con Ortiz Wallner, menciona que:

En el caso centroamericano, los dos principales autores de esa región, Rubén Darío y Miguel Ángel Asturias, escribieron lo mejor de su obra en Buenos Aires y París, por lo que también sería literatura del exilio. En lo personal, el concepto de «literatura del exilio» me parece una vaguedad, un lugar común que nada me dice, porque son demasiados los escritores en todas las lenguas y en todos los tiempos que han escrito su obra fuera de su país de origen³⁶.

23 En los diferentes ensayos, Castellanos Moya plantea una lógica de apertura como dinámica propia de la literatura y que se manifiesta como una constante en la región latinoamericana, que Salto reconoce en la voluntad del autor de «superar el encierro de la tradición regional con un salto hacia la “lengua castellana”³⁷». Esta voluntad de abrirse al exterior implica una apertura lingüística que suscita una confrontación necesaria a todo autor para construir su estilo y enriquecer su lenguaje. En «Orfandad y herencia literarias», Castellanos Moya se cuestiona sobre su juventud, su formación literaria y sus discusiones en torno a lo que significaba ser escritor en un país como El Salvador; y si bien identifica una tradición literaria en este país, en dicho ensayo, rápidamente se hace manifiesta una cierta orfandad que lo obliga a romper círculos – primero el de la influencia familiar y luego el de la nacional– con el fin de ampliar sus horizontes:

Me parece que para un escritor que procede de un país pobre y pequeño, que existe más por sus tragedias que por sus virtudes, la tradición literaria nacional es apenas un punto de arranque [...], una vez que el escritor sale del ámbito de sus fronteras geográficas y políticas, de sus fronteras mentales, y comprende que pertenece a una lengua, la lengua castellana en mi caso, una lengua riquísima por la variedad de afluentes que en ella confluyen³⁸.

- 24 La literatura familiar y nacional constituyen apenas el bagaje necesario para preparar la salida, la confrontación geográfica, política, cultural y lingüística que, en el caso de la lengua castellana, implica abreviar en las diferentes tradiciones literarias regionales. En este ensayo, Castellanos Moya también habla de la necesidad de un escritor de construir su propia herencia y elegir a los escritores con los que desea identificarse; dicho criterio, precisa «no tiene por qué estar sujeto por vínculos de geografía, historia, lengua, a una tradición [...]. Concibo la literatura como búsqueda y rebelión³⁹». Es mediante esta libertad que se propone romper, más que con la tradición, con los límites de la propia lengua; dicho sentimiento, añade, se hace presente entre los escritores latinoamericanos desde el siglo XIX.
- 25 El escritor, afirma, debe ser capaz de conocer y enfrentar su propia lengua y de extraer lo mejor de otras lenguas y otros mundos. A los ya citados en la entrevista, Asturias y Darío, se añade también Borges como ejemplo de cosmopolitismo y de un movimiento de apertura que permitió el enriquecimiento de la lengua española. Al final de dicho ensayo, Castellanos Moya menciona la influencia del poeta salvadoreño Roque Dalton y subraya su cercanía con Juan Carlos Onetti, a quien identifica como uno de los escritores con quien se siente más satisfecho a la hora de asumir su herencia.
- 26 Además de evocar su propia formación y herencia, en «La literatura latinoamericana: del “boom” a la resaca», Castellanos Moya se expresa de manera general sobre el movimiento de internacionalización de la literatura hispanoamericana alrededor del boom. En este ensayo sale a relucir una serie de nombres, tres generaciones de escritores que nacieron en la última década del siglo XIX y produjeron su obra a lo largo del siglo XX, que constituye lo que Castellanos Moya denomina como “el siglo de oro hispanoamericano”. Dicha obra da cuenta, además, del periodo de madurez literaria de Latinoamérica que le ha permitido afirmar su presencia a nivel internacional.
- 27 Para el autor, esta explosión literaria es el resultado de un largo proceso de búsqueda, de logros y fracasos, la culminación de una profunda renovación literaria, filosófica y política del continente, que fue «precedida, o correspondida, en el ámbito filosófico por una nueva idea de lo latinoamericano, en la que el énfasis estaba puesto en el mestizaje⁴⁰». De esta manera, destaca la influencia filosófica de figuras como Henríquez Ureña, Rodó, Reyes y Mariátegui, entre otros, quienes «pusieron los cimientos de un nuevo pensamiento en la región, de una revalorización de los valores latinoamericanos de cara a la cultura occidental⁴¹» y cuyo pensamiento fue determinante para el posterior auge literario. Castellanos Moya habla de Latinoamérica como de una región que enarbolaba la esperanza de una transformación social y política; si bien dicha transformación no fue posible, al autor le queda claro, que «el gran legado de Latinoamérica en el siglo XX fue su literatura⁴²».
- 28 Tras este largo impulso creador que fue común a toda la región y en cuya cresta Castellanos Moya sitúa el boom, viene un periodo de «dispersión⁴³» –que estaría en consonancia con distintos procesos de globalización– de escritores que reaccionan contra esta herencia literaria pese a que formen parte de ella⁴⁴. Los comentarios que dedica a Bolaño y la influencia que éste pudo encontrar en Donoso van en ese sentido. De esta forma, el autor perfila una literatura latinoamericana del siglo XXI «conformada por un mosaico de obras más fragmentado y difícil de clasificar, obras que expresan otro momento histórico de las sociedades de la región⁴⁵», obras que surgen en un proceso de estabilidad democrática, pero que desvelan la incertidumbre económica,

la violencia y la corrupción. En este contexto de incertidumbre y de globalización, es fundamental imaginar, según García Canclini, una participación distinta de Latinoamérica que encuentre su eje en el cambio de la producción simbólica y el intercambio cultural⁴⁶.

- 29 Es posible destacar en la actualidad algunos intentos de síntesis de aquello que constituye la región. Las crónicas de *Ñamérica* (2021), del escritor argentino, Martín Caparrós, constituyen uno de esos intentos. Caparrós encuentra en la lengua –y en esto coincide con Castellanos Moya– el elemento central o punto de partida a partir del cual construye su unidad: «Por eso quiero decir Ñamérica: la América que habla con esa letra, que con ella se escribe. Por eso quiero ser ñamericano: somos los que tenemos esa letra en nuestras vidas⁴⁷.» Cabe mencionar que entre otras características y rasgos comunes que le permiten contextualizar este territorio, Caparrós menciona que es presentado como el más violento, el más mágico, el más desigual; pero también «la región más fugitiva: que en ninguna las migraciones determinaron tanto y en ninguna hubo, en los últimos años, tantos migrantes⁴⁸».
- 30 Por su parte, la dispersión a la que hace referencia Castellanos Moya tras el boom reenvía también a los más recientes movimientos migratorios. Además del exilio político, en «Crónica de éxodos y retornos», el autor evoca el contexto de violencia en su país, que ha provocado un éxodo masivo y constante de personas que intentan entrar ilegalmente en los Estados Unidos: «La mayoría de los deportados lo intentará una segunda vez, y hasta una tercera. Es el círculo vicioso de la emigración y la deportación⁴⁹». Este círculo vicioso da cuenta del desastre que ha dejado la guerra y que determina los últimos cuarenta años de la situación país –pobreza, reciclamiento de la violencia, corrupción– haciendo de la emigración la única opción de contemplar un futuro. Esta situación es común en Centroamérica y también en Venezuela. Si la voluntad de huir, de dispersarse, es manifiesta, queda por cuestionar el tema del retorno.
- 31 El tema del retorno es abordado por Castellanos Moya en *El Asco* (1997), novela que suscitó bastante polémica y le valió recibir amenazas de muerte el año de su publicación, situación que lo llevó a no regresar a su país durante dos años⁵⁰. Como lo explica el mismo autor, escribió esa novela como un ejercicio de estilo que pretendía imitar el del escritor austriaco Thomas Bernhard, tanto en la prosa como en la crítica que hace de Austria y de su cultura. Así, se entregó a un ejercicio de «demolición cultural y política de San Salvador⁵¹» en boca de su personaje Edgardo Vega quien tras una ausencia prolongada, cuenta en un bar a su interlocutor, Moya, sus impresiones del país, que califica como el más estúpido y el más criminal:
- Yo tenía dieciocho años en que no me hacía falta nada esto, porque yo me fui precisamente huyendo de este país, [...], Moya, por eso me fui a Montreal, mucho antes de que comenzara la guerra, no me fui como exiliado, ni buscando mejores condiciones económicas, me fui porque nunca acepté la broma macabra del destino que me hizo nacer en estas tierras⁵².
- 32 En la cita anterior, el personaje manifiesta su rechazo del país a la vez que niega las dos condiciones que han determinado el desplazamiento de la población salvadoreña desde la guerra, el exilio político y la migración económica. La postura radical del personaje justifica la crítica del nacionalismo y la falta de cultura de su país. Al respecto, el escritor Roberto Bolaño considera que *El asco*, más que un ajuste de cuentas expresa el

desaliento de un escritor ante una situación moral y política que considera común en toda la región:

Con la patria no se juega. Ésa es la divisa y no sólo en El Salvador, también en Chile y en Cuba, en Perú y en México e incluso en Austria [...]. Aquí reside una de las muchas virtudes de este libro: se hace insoportable para los nacionalistas⁵³.

- 33 Si bien el rechazo a su obra le vale amenazas de muerte, Castellanos Moya afirma que el destino de la novela ha sido seguir reeditándose y que, en varias ocasiones, en Guatemala, Costa Rica o México le han sugerido escribir un respectivo «asco»; dos años después de su publicación, le sugirieron también escribir una segunda parte, ya que la corrupción, las pandillas, el crimen organizado y la violencia corroían El Salvador. El rechazo a la pobreza cultural y política, así como al nacionalismo aparecen para el escritor como los principales argumentos que motivan la salida, la apertura al exterior como movimiento necesario para afirmar la experiencia y construir su propia herencia literaria.

Conclusión. La marca de Caín y su huella indeleble

- 34 Los textos presentes en *Roque Dalton, correspondencia clandestina y otros ensayos* sintetizan una década de reflexiones de Horacio Castellanos Moya sobre su experiencia y sus relaciones con la literatura y el espacio latinoamericano. A lo largo de este trabajo, y de su obra en general, se hace patente que para el escritor salvadoreño aparece casi imposible escapar del círculo vicioso de la violencia; no obstante, insiste en que la escritura de la región encuentra ahí una parte importante de su vitalidad. Es el caso de su obra que, como se ha tratado de demostrar a lo largo de este trabajo, extrae su energía de esta confrontación permanente con las diferentes formas de violencia que han impactado no sólo la región centroamericana, sino todo el espacio latinoamericano, suscitando, entre sus múltiples consecuencias, un movimiento centrífugo que permite establecer diferentes puntos de contacto y recibir nuevas influencias que han enriquecido su escritura.
- 35 Esta condición de confrontación, producto tanto de la experiencia de la violencia, como de la del desplazamiento, aparece para el autor salvadoreño como uno de los elementos distintivos de la literatura latinoamericana, la «marca de Caín⁵⁴», que hace que todo escritor que se aventure por los territorios donde anida la violencia condicione la creación de su obra a ser un reflejo de una realidad desoladora. Frente a los excesos de la violencia, la huida, como imagen constante de su obra que conlleva la supervivencia en el exilio, determina un proyecto literario en el cual es posible vislumbrar, según las palabras de Salto, «la configuración de una memoria individual y colectiva sobre el trauma de la violencia en Centroamérica⁵⁵» y, vale decir, de toda Latinoamérica. Más que hablar de un clímax o punto álgido de la violencia regional, es posible considerar la violencia y el desplazamiento, junto con Castellanos Moya, como elementos de una marca indeleble, una constante a lo largo de la tradición histórica de la región, que se ha expandido a lo largo del siglo XX y sigue presente en la actualidad, influenciando el rumbo del pensamiento y las nuevas producciones literarias.

BIBLIOGRAFÍA

- Caparrós, Martín, 2021, *Ñamérica*, Barcelona, Penguin Random House.
- Castellanos Moya, Horacio, 2004, *Insensatez*, Barcelona, Tusquets.
- Castellanos Moya, Horacio, 2011, *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.
- Castellanos Moya, Horacio, 2018a, *La diáspora*, Barcelona, Penguin Random House, [1989].
- Castellanos Moya, Horacio, 2018b, *Moronga*, Barcelona, Penguin Random House.
- Castellanos Moya, Horacio, 2021, *Roque Dalton: correspondencia clandestina y otros ensayos*, Barcelona, Penguin Random House.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio (eds.), 1996, *McOndo*, Barcelona, Mondadori.
- Monsiváis Carillo, Alejandro, 2003, «Reseña bibliográfica: *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Néstor García Canclini», *Frontera Norte*, vol. 15, núm. 29, pp. 207-210.
- Ortiz Wallner, Alejandra, 2006, «Horacio Castellanos Moya: La fuerza de la sobrevivencia», *Istmo*, 13, entrevista publicada en «Foro debate», s/n, <http://istmo.denison.edu/n13/foro/horacio.html#notas>, consultado el 04/04/2022.
- Ortiz Wallner, Alejandra, 2007, «Literatura y violencia: para una lectura de Horacio Castellanos Moya», *Centroamericana*, vol. 12, pp. 85-100.
- Salto, Graciela, 2016, «Memoria, tradición y lenguaje en los ensayos de Horacio Castellanos Moya», *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 31, pp. 137-149.
- Solares, Martín, 2014, «Radiographies de la violence ou la crise de la fiction », Florence Olivier et Philippe Daros (dirs.), *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo, pp. 189-202.
- Terrones, Félix, 2020, «La littérature latino-américaine au temps de la globalisation : le cas de *La metamorfosis del sabueso* (2011) d'Horacio Castellanos Moya », Marta Waldegaray (dir.), *Anfractuosités de la fiction : inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine*, Reims, ÉPURE, pp. 267-283.
- Valdez Cárdenas, Javier, 2017, *Narcoperiodismo. La prensa en medio del crimen y la denuncia*, México, Penguin Random House.

NOTAS

1. Ortiz Wallner 2006, s/n, <http://istmo.denison.edu/n13/foro/horacio.html#notas>, consultado el 04/04/2022.
2. En la entrevista mencionada, Castellanos Moya afirma que Dalton es «el único escritor salvadoreño que me hace reaccionar y de quien heredé directamente el humor (la jodedera), y quisiera creer que cierta rebeldía, que a veces se expresa en mi obra» Ortiz Wallner 2006, s/n.
3. Cabe precisar que Salto (2016) y Terrones (2020) proponen un análisis de la obra ensayística de Castellanos Moya, *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias* (2010) y *La metamorfosis del sabueso* (2011), del cual Terrones precisa que reúne una serie de ensayos y conferencias publicados entre 1994 y 2010. Las reflexiones planteadas en ambos textos dan cuenta de los

elementos estructurales de la obra de Castellanos Moya, los mismos que se pueden reconocer en la recopilación que constituye el eje del presente estudio.

4. Castellanos Moya 2021, p. 120.
5. *Ibid.*
6. En *La metamorfosis del sabueso*, Castellanos Moya plantea la memoria como eje de pertenencia y cimiento de su identidad como hombre y escritor. En el ensayo «Breves palabras impúdicas», por ejemplo, precisa que el territorio de la memoria —esa patria que lo muerde y a la cual responde con la invención— ha sido cruzado por varias rutas: «Distingo una ruta, la del origen, cuyo surco marca las primeras tres décadas de mi vida: la violencia», Castellanos Moya 2011, p. 20.
7. Ortiz Wallner 2007, p. 89.
8. Salto 2016, p. 145.
9. Castellanos Moya 2021, p. 97.
10. *Ibid.*, p. 89.
11. *Ibid.*, p. 167.
12. « *L'écriture est le vrai engagement d'un auteur avec son œuvre et de ce fait, [...] avec sa société* », Terrones 2020, p. 276. La traducción es nuestra.
13. Castellanos Moya 2021, p. 147.
14. *Ibid.*, p. 172.
15. *Ibid.*, p. 175.
16. Castellanos Moya 2004, p. 144. Las cursivas en el texto son del autor.
17. *Ibid.*, p. 153. Las cursivas en el texto son del autor.
18. *Ibid.*, p. 152.
19. Castellanos Moya 2021, p. 148.
20. *Ibid.*, p. 176-177.
21. Ejemplo de esto es la mención que Castellanos Moya hace en dicho ensayo al asesinato del candidato del PRI a la elección de 1994, en México, Luis Donaldo Colosio. El autor evoca la novela del escritor mexicano Elmer Mendoza, *Un asesino solitario* (2001), que vuelve sobre este crimen que trastorna la vida política del país.
22. « *Une image consistante et très répandue* », Solares 2014, p. 197. La traducción es nuestra.
23. Castellanos Moya 2021, p. 177.
24. *Ibid.*, p. 178.
25. *Ibid.*
26. Valdez Cárdenas 2017, p. 266.
27. Castellanos Moya 2021, p. 189.
28. *Ibid.*, pp. 188-189.
29. *Ibid.*, p. 179.
30. *Ibid.*, pp. 152-153.
31. « [...] *les déplacements, les exils et même les migrations ne seront pas seulement une inquiétude thématique mais s'exprimeront également dans ses choix génériques* », Terrones 2020, p. 269. La traducción es nuestra.
32. El tema de su partida también es abordado en ensayos anteriores, por ejemplo «La guerra un largo paréntesis», donde Castellanos Moya vuelve sobre su juventud en El Salvador en el contexto de la guerra civil en 1978, y el momento de su partida y su posterior primer regreso: «Comprendí también que no había más opciones: tomar partido o largarse. Yo decidí largarme», Castellanos Moya 2011, p. 13.
33. Castellanos Moya 2018a, p. 19.
34. *Ibid.*, p. 15.
35. Castellanos Moya 2018b, p. 16.
36. Ortiz Wallner 2006, s/n.
37. Salto 2016, p. 146.

38. Castellanos Moya 2021, p. 132.
39. *Ídem*.
40. *Ibid.*, p. 183.
41. *Ibid.*, p. 184.
42. *Ídem*.
43. *Ídem*.
44. Se puede mencionar el movimiento Crack con la publicación de diversas novelas en 1996 o la publicación, el mismo año, de *McOndo*. En la «Presentación del país McOndo», Alberto Fuguet y Sergio Gómez afirman: «El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas», Fuguet y Gómez 1996, p. 13.
45. Castellanos Moya 2021, p. 186.
46. Monsiváis Carillo 2003, pp. 207-210.
47. Caparrós 2021, p. 26.
48. *Ibid.*, p. 29.
49. Castellanos Moya 2021, p. 102.
50. El autor habla del tema en una nota publicada en una reedición de 2007 de su novela y vuelve también sobre esto en su ensayo «Nota sobre *El asco con coda*», que figura en el texto principal estudiado en este artículo.
51. Castellanos Moya 2007, p. 136.
52. *Ibid.*, p. 21.
53. *Ibid.*, p. 130. La nota de Bolaño fue tomada del libro *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, edición de Ignacio Echeverría publicada en 2004.
54. Castellanos Moya 2021, p. 153.
55. Salto 2016, p. 142.

RESÚMENES

Dejando de lado tendencias o posturas generacionales, el escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1957) encuentra en la violencia y el exilio una marca indeleble que portan los escritores de origen latinoamericano. En *Roque Dalton: correspondencia clandestina y otros ensayos* (2021), Castellanos Moya reflexiona sobre nuevas formas de violencia, ya no solo política e ideológica, como en la segunda mitad del siglo pasado, sino social y económica, que se convierten en reflejo de la exclusión, el narcotráfico y la corrupción. El presente artículo se propone organizar, en torno a los dos ejes mencionados, las reflexiones de dichos ensayos. Asimismo, se harán algunas referencias puntuales a sus novelas con el fin de ilustrar la manera en la que estas constantes se manifiestan en su obra.

En laissant de côté des tendances ou des positions générationnelles, l'écrivain salvadorien Horacio Castellanos Moya (1957) voit dans la violence et l'exil une marque indélébile que les écrivains d'origine latino-américaine portent en eux. Dans *Roque Dalton: correspondencia clandestina y otros ensayos* (2021), Castellanos Moya réfléchit aux nouvelles formes de violence, non seulement d'ordre politique et idéologique, comme dans la seconde moitié du siècle dernier, mais sociale et économique, qui deviennent le reflet de l'exclusion, du trafic de drogue et de la corruption. Cet article se propose d'organiser les réflexions de ces essais autour des deux axes

mentionnés. Il fera également quelques références spécifiques à ses romans afin d'illustrer la manière dont ces constantes se manifestent dans son œuvre.

Leaving aside generational tendencies or positions, Salvadoran writer Horacio Castellanos Moya (1957) finds in violence and exile an indelible mark that writers of Latin American origin bear. In *Roque Dalton: correspondencia clandestina y otros ensayos* (2021), Castellanos Moya considers new forms of violence, no longer only political and ideological, as in the second half of the last century, but social and economic, which become a reflection of exclusion, drug trafficking and corruption. This article seeks to organize the reflections of these essays around the two axes mentioned before. At the same time, some specific references to his novels will be made in order to illustrate the way in which these constants are manifested in his work.

ÍNDICE

Palabras claves: desplazamiento, exilio, Castellanos Moya (Horacio), literatura latinoamericana, migración, ruptura, tradición, violencia, El Salvador, siglo XXI

Keywords: displacement, exile, Castellanos Moya (Horacio), latin american literatura, literary tradition, migration, rupture, violence, El Salvador, 21st century

Mots-clés: déplacement, exil, Castellanos Moya (Horacio), littérature latino-américaine, migration, rupture, tradition, violence, Le Salvador, XXIe siècle

AUTOR

JULIO ZÁRATE

Université Savoie Mont Blanc / Laboratoire LLSETI_EA3706

Maître de Conférences. Doctor en littérature latinoamericana (2014) por la Universidad Montpellier 3. Su investigación concierne la literatura latinoamericana (siglos XX-XXI), las manifestaciones de la ironía, las relaciones entre literatura y periodismo y las representaciones de la migración, la frontera y la violencia en México y América Central.

julio.zarate-ramirez[at]univ-smb.fr

Identidades de elección múltiple y postura de autor: Leonardo Padura en sus ensayos

Identités à choix multiples et posture auctoriale : Leonardo Padura selon ses essais

Multiple choice identity and author's posture: Leonardo Padura through his essays

Sophie Marty

*Toujours la même connerie ! Les gens doivent écrire
sur leur coin d'origine !
Dany Laferrière*

Introducción

- 1 «Creación colectiva de los lectores, de los medios de comunicación y de la crítica académica, el autor moderno sabe más que en cualquier otra época que entra en literatura bajo la mirada ajena¹», afirma el estudioso Jérôme Meizoz, que añade acerca de esta forma de distinción necesaria: «El enunciador surge bajo varias caras construidas a la vez en el texto y por las conductas del autor en la escena pública²». Semejante concepción del autor se desprende de los ensayos publicados por el autor cubano Leonardo Padura; abarcan un periodo de cuatro décadas, desde la publicación de *Con la espada y con la pluma* (1984), escrito a partir de su tesis dedicada al Inca Garcilaso de la Vega, hasta *Agua por todas partes* (2019). Destaca la aparente heterogeneidad de esa producción, cuyos temas van desde el béisbol³ hasta la salsa⁴ y la literatura⁵. Sin embargo, dichas obras revelan una profunda consonancia entre los temas predilectos del autor.
- 2 Esto se evidencia en cada recopilación de ensayos, y aquí nos enfocaremos prioritariamente en sus más recientes publicaciones distinguidas bajo la etiqueta de «ensayos», *Yo quisiera ser Paul Auster* (2015) y *Agua por todas partes*⁶. Dichos trabajos

recopilan textos cuyo origen raramente se menciona, excepto los que fueron concebidos en el marco de un evento como la «Conferencia leída el 23 de octubre de 2012⁷», o peritextos de obras ajenas, como el «Prefacio a *Los mares del sur*⁸». El origen periodístico de los otros textos está aclarado por Lucía López Coll en otra colección⁹: se trata de crónicas sacadas de periódicos tan prestigiosos como el español *El País*, el brasileño *La Folha de São Paulo* o el ruso *Novosti*. Dicha inclusión puede remitir a la antigua cercanía entre ensayo y periodismo subrayada por José Miguel Oviedo¹⁰ tanto como a una empresa transgénica de la que Padura es familiar. Al fin y al cabo, son ensayos porque la palabra figura en el subtítulo de la obra¹¹.

- 3 El montaje y reciclaje de ciertos textos constituye un primer atisbo hacia las preocupaciones del escritor: el rechazo a ser percibido como un autor cubano y sin embargo la imposibilidad del desarraigo en «Yo quisiera ser Paul Auster», la insularidad en «La maldita circunstancia del agua por todas partes», la historia literaria nacional en «Cuba y la literatura, vocación y posibilidad», la singularidad de la vida urbana en «La Habana nuestra de cada día¹²». Tal escenificación del oficio del escritor nos lleva a preguntarnos si los ensayos de Padura son independientes de su narrativa, mediante el análisis de su postura autoral.
- 4 Responderemos viendo que Padura primero reivindica una pertenencia identitaria múltiple que escenifica su legitimidad a la hora de hablar sobre su país, pueblo y continente. En segundo lugar, completa este anclaje plural con una postura autoral profética. La escenificación de dicha postura lo lleva finalmente a construir su autenticidad como una forma de discurso epitextual que contribuye a orientar la lectura de su narrativa.

1. La reivindicación de una pertenencia identitaria múltiple

1.1. Abogar por una posición paradójica entre centro y periferia: Mantilla

- 5 A lo largo de sus ensayos, Padura proclama un arraigo geográfico e identitario en el que se entremezclan varias escalas. La primera de éstas es el barrio habanero de Mantilla, en el que Padura suele anclar su escritura: «crecí en un barrio llamado Mantilla donde todavía se dice “ir a La Habana” cuando alguien se traslada al centro de la ciudad¹³». Ya desde la oración subordinada, plantea el tema de la relación entre centro y periferia. Mantilla es un estandarte identitario desde el peritexto final de casi todos los textos de Padura; a modo de ejemplo el primer texto de *Agua por todas partes* se cierra con la mención: «En Mantilla, septiembre de 2018¹⁴». Lo que podría parecer una mención anodina forma parte de un sistema de etiquetas cuya recurrencia apunta a la inscripción del autor en su inmutable entorno. De hecho, ya cerraba su primer ensayo *Un camino de medio siglo* con la misma mención: «Mantilla, 1988-1989¹⁵» (poniendo en paralelo la pertenencia geográfica y el anclaje intertextual: semejante título le dio Carpentier a una de sus conferencias¹⁶).
- 6 El barrio cobra tanta importancia porque constituye una sinécdoque de la ciudad cubana tanto como de la historia familiar de Padura, y ambas cosas parecen fundirse en una singular ecuación: *historia de la familia=historia del barrio=historia del país*. El escritor

así figura el nacimiento del barrio en el siglo XIX, un barrio en el que todos se conocen y que es una gran familia. La figura del tío Tomas¹⁷, memoria viva del barrio que fascina al joven Leonardo con sus historias, es un avatar del narrador «recolector de la memoria del presente¹⁸» tal y como el novelista los afecciona. El apego por el barrio se declina a escala de la mismísima casa del escritor, que en las primeras páginas de *Agua por todas partes* afirma que «aún viv[e] en la misma casa donde nac[ió], en un barrio de la periferia habanera, el mismo barrio de la periferia habanera donde nacieron [su] padre, [su] abuelo y [su] bisabuelo¹⁹». El arraigo geográfico tiene como correlato la inscripción en una genealogía, instaurando una filiación patrilínea típica de las concepciones padurianas²⁰, de la que las figuras femeninas son evacuadas.

- 7 Lugar de la herencia y de la fidelidad a los orígenes por antonomasia, Mantilla es retratada como un compendio urbano en miniatura, que da lugar a la enumeración de todas sus «comodidades», incluyendo una logia masónica²¹ —otro aspecto de la transmisión patrilínea, puesto que Padura suele homenajear a su padre masón (cf. la dedicatoria de *La novela de mi vida*).
- 8 Paradójicamente, el autor funde Mantilla y La Habana²², lo que le permite reivindicar una posición a la vez central y periférica que apunta hacia una doble validación de la postura paduriana. En varias ocasiones se presenta como un mero escritor habanero²³, formulando por encima la idea de que una ciudad es sus habitantes: «La Habana somos también cada uno de los habaneros²⁴». Aquí destaca el anacoluto que asocia espacio concreto y primera persona del plural.
- 9 Escribir desde Mantilla/La Habana es una primea formulación de la pertenencia, clave de la axiología paduriana, como cuando deplora que los periodistas siempre le pregunten por qué no se va de la Isla, una escena repetidamente escenificada por el autor. Con la siguiente pregunta retórica les contesta: «¿Qué hay de intrigante en una decisión de afincarse en lo propio y escribir desde la pertenencia, la cercanía y la intimidad²⁵?», lo cual ya vuelve inconcebible la posibilidad de la partida y ancla el lector en la esfera de lo íntimo. Mantilla es el epicentro de la historia familiar y un compendio de lo que es la ciudad cubana: en palabras de Padura, Mantilla es Cuba.

1.2. Definir la cubanía: una «obsesión»

- 10 El escritor mantillero presenta a la cubanía como una de sus principales «obsesion[es]²⁶», cual cantante de bachata; obsesión es una palabra clave de su escritura, reflejo de su personalidad también irónicamente descrita como obsesiva²⁷. Detrás de la aparente toma de distancia sobre sí mismo por parte del autor y prueba de humildad, la elección de su tema es una necesidad: no podría tratar de otra cosa que la cubanía. Acerca de la ella, Padura discurre enunciando cuáles son sus principales atributos, milagros y taras, desde una formulación al parecer objetiva y asertiva. Ésta se ve matizada a veces por la afirmación de que se trata de un punto de vista personal, una precaución oratoria frecuente en Padura. El reto es conferirle al texto una dimensión generalizadora y anticipar a la vez las críticas por su parcialidad: al fin y al cabo, no tenemos sino la perspectiva de un «habanero que escribe²⁸».
- 11 Uno de los rasgos que definen la cubanía en palabras de Padura es la no-coincidencia entre las dimensiones reales de la Isla, y la inmensidad de su cultura: «suelo repetir que Cuba es un país más grande que la geografía de la isla²⁹». Toda la producción ensayística paduriana se puede leer como una demostración de aquella desproporción cultural.

- 12 Cabe añadir que Padura incluye a los cubanos del exilio en su definición de la cubanía, un motivo que apunta hacia la «pre-reconciliación³⁰» anhelada por él. Pasa por la paradójica afirmación de que irse de la Cuba (físicamente) es quedarse (moralmente): al final, la partida verdadera es imposible³¹. Para demostrarlo, el autor remite a menudo a los grandes exiliados de la literatura nacional, que anclan el movimiento migratorio en el ADN cubano. Afirmar que el exilio es la esencia de la cubanía literaria³² se puede leer hasta cierto punto como una banalización que por otra parte se expresa en la afirmación de su universalidad, por ejemplo al analizar el poema de Emma Lazarus que figura en la isla de Ellis Island³³. Incluir los exiliados es también una preocupación literaria, cuando el novelista presenta la novedosa literatura de los 90: «y en ese rubro incluyo, por supuesto, la que escriben los que viven en Cuba y los que viven fuera de Cuba³⁴». Negado, universalizado, y literaturizado, el exilio es finalmente reivindicado como un trauma personal: el autor se considera como una de sus víctimas colaterales. Por eso dedica el ensayo «Mi pasado perfecto³⁵» al recuerdo nostálgico de la armonía comunitaria que reinaba en el Mantilla de su infancia; de repente irrumpe la realidad histórica mediante la partida hacia el exilio de muchos familiares, tan cruciales en la formación del pequeño Padura como lo fue el tío Min³⁶.
- 13 Si el exilio del tío Min es tan traumático en esta versión del relato de infancia, es porque éste le regaló su uniforme de béisbol, herencia sumamente cubana y emblema cultural crucial, como lo subrayaba Carpentier en su época³⁷. Tocaría analizar cómo se presenta al béisbol como un auténtico pilar de la cubanía, «cotidiana expresión del espíritu nacional, provincial, local, grupal a través del béisbol³⁸» cuya adopción entró en el proceso de «conformación de un ideario [nacional] colectivo, de un imaginario social propio cada vez más complejo³⁹». Tema clave, el béisbol incluso se convierte en metalenguaje a la hora de estructurar su crónica «Soñar en cubano: crónica en nueve innings⁴⁰» o de describir el campo literario de los años 70:
- [L]as reglas de juego [...] seguían funcionando en una especie de *extraining* interminable, [...] cualquier movimiento en falso podía ser considerado un *balk* por los árbitros de la pureza ideológica.⁴¹
- 14 Así Padura establece la siguiente equivalencia, sin miedo a la redundancia: «somos cubanos porque ⁴²somos peloteros; y somos peloteros porque somos cubanos⁴³»; sin lugar a dudas, el béisbol forma parte de las esencias cubanas.
- 15 El esencialismo es una de las claves del pensamiento paduriano relativo a la identidad cubana, aunque no deje de parecer ambiguo. Pretende describir las «esencias de determinadas pertenencias identitarias⁴⁴», eco lejano a la tarea que Carpentier asignaba a las grandes novelas latinoamericanas («[E]stas tres novelas [...] significan una búsqueda de nuestras esencias profundas»). ¿Dicha empresa tendría que leerse en clave desmitificadora? A la inversa: para Padura, analizar la identidad cubana es validar su imaginario y sus encarnaciones estereotípicas. Ya desde el ensayo de 1984 dedicado a lo real maravilloso en Alejo Carpentier, Padura sacaba la enseñanza de que había que «escribir la literatura que corresponde a nuestras esencias⁴⁵». Así se entienden sus numerosas referencias a la construcción de la nacionalidad cubana⁴⁶, que paradójicamente demuestran la tesis de Anne-Marie Thiesse: «el verdadero nacimiento de una nación ocurre en el momento en que un puñado de individuos declara que ésta existe y se empeña en probarlo⁴⁷». La empresa identitaria de Padura resulta tan aparentemente ambigua porque él se dedica a demostrar que la nacionalidad es el fruto de un proceso de construcción afirmando a la vez que dicha construcción es reveladora

de la esencia nacional *preexistente*. Aquí estriba el conservadurismo inherente a tal perspectiva:

[P]robablemente porque emana del conservadurismo más absoluto [...], la nación se revela una categoría política eminentemente apta para apoyar las evoluciones de las relaciones económicas y sociales. Todo puede cambiar, salvo la nación: [...] permite la afirmación de una continuidad a pesar de todas las mutaciones⁴⁸.

- 16 Esta continuidad es la que afirma Padura al enunciar que «una identidad propia tiene la capacidad de asimilar influencias y herencias de otras identidades, acercarlas y terminar por apropiarse de ellas, nacionalizándolas⁴⁹». Si lleva a cabo el repaso de las diversas etapas de la construcción nacional, desde el béisbol hasta la invención de la tradición, para retomar las palabras de Hobsbawm, el escritor en ningún momento renuncia al esencialismo.
- 17 Esta oscilación entre proceso analítico y esencialismo se observa también en el uso del término «mitos⁵⁰». En efecto, no pasa por alto la dimensión estereotípica del exotismo cubano⁵¹; sin embargo, por un singular proceso de desmitificación/reafirmación mítica, el autor corrobora todos los mitos que parece desmontar: dice que «Cuba ha ido forjando mitos que, en muchos casos, responden a *una realidad comprobable*⁵²», antes de enumerar: el buen ron, la buena música, y las mujeres más hermosas⁵³. Esta enumeración es sumamente reveladora del proceso por el cual Padura sugiere que los clichés exotizantes sobre Cuba podrían ser errados («mitos»), para en realidad afirmar su veridicidad⁵⁴. En esta validación del estereotipo identitario, Padura se inscribe a sí mismo: él es parte del cliché, paseando por el Malecón⁵⁵, reiterando su pertenencia: Cuba es «un país que, a pesar de leyes y prohibiciones que han llegado a hacerlo hostil, me pertenece. Y al que yo le pertenezco⁵⁶». Que suene a perogrullada o que parezca una estrategia eficaz, así se plantea el principio arquitectónico de la escritura paduriana: escribir en Cuba es escribir Cuba.

1.3. Oponerse al localismo: escribir el Caribe, Latinoamérica y el universo

- 18 Sin embargo, Padura se empeña en reprocharle a la literatura cubana su localismo⁵⁷, abogando por una escritura de alcance continental, cuando no universal. Así presenta su definición de la cubanía como un mero paliativo frente a la imposible exigencia de definir Latinoamérica:
- Definir qué es «lo hispanoamericano» sigue siendo para mí, todavía hoy, una verdadera obsesión, aunque la modestia y la conciencia de las limitaciones que nos aporta el tiempo y las lecturas, me ha centrado en los últimos años en tratar de saber, cuando menos, qué es «lo cubano»⁵⁸.
- 19 Resurge la ambición inicial en el momento de definir lo propio de Latinoamérica: la convivencia con la barbarie, según Padura⁵⁹. Él sitúa su posicionamiento en las antípodas de sus contemporáneos, cuyos postulados son que «América latina no existe como entidad geográfica, y tampoco presenta unidad política o lingüística⁶⁰». A la inversa, Padura vuelve sobre el «fervor latinoamericanista⁶¹» que impregnó la ideología revolucionaria en los años 70 y 80, del cual su ensayo *Con la espada y la pluma* parece una emanación directa. Su tesis era que «el Inca Garcilaso no [era] el primer peruano, sino el primer hispanoamericano, el precursor de una cultura sincrética y viva que abarca todo ese territorio que va del Bravo a la Patagonia⁶²». Del mismo modo consideraba lo real maravilloso carpentieriano como «una expresión de la realidad americana⁶³».

- 20 El esencialismo resurge a la hora de definir lo caribeño, otra escala de análisis presente en el discurso paduriano. Lo caribeño es la mezcla, el mestizaje, como lo enuncia el autor al terminar su «Elogio de la mezcla», y no importa que esto también haya sido el rasgo definitorio de lo latinoamericano en otros de sus escritos⁶⁴. Se imbrican entonces las pertenencias identitarias (La Habana, Cuba, el Caribe) a la hora de elaborar una singular versión de la creolidad caribeña:
- [C]omo hijo del Caribe, nacido en una ciudad cosmopolita y multicultural como lo es La Habana [...], soy un defensor a ultranza de la mezcla cultural y humana como génesis de una manera de vivir la vida y una humanidad mejor⁶⁵.
- 21 El mestizaje es el último avatar de la esperanza en una «humanidad mejor» y sin embargo ya existente: una posible formulación (heterodoxa) de la ideología castrista del «Hombre nuevo⁶⁶». ¿La mezcla como singularidad caribeña? Tal posibilidad se estrella contra la equiparación entre Caribe y Mediterráneo, con la que Padura de nuevo niega lo que parecía enunciar: «[N]o pretendo decir nada nuevo al afirmar que el Caribe es el Mediterráneo americano. [...] Una peculiar condición parece estar en el fondo y en la superficie de todo: la mezcla⁶⁷».
- 22 El recurso es tan paradójico como la revelación estereotípica de los «mitos» cubanos: el escritor habanero pretende definir la «esencia caribeña⁶⁸» y termina diciendo que no es sino un equivalente de la esencia cultural mediterránea.
- 23 Otra tensión estructuradora del discurso identitario paduriano es la reivindicación de una obra de alcance universal, aunque en realidad fundada en una representación de la Cuba exótica y comercialmente compatible con el mercado del libro europeo («una melodía sensual, mulata, con olor a monte y sabor a ron⁶⁹»). Los ensayos escenifican una crítica hacia el localismo implicado por la insularidad cubana⁷⁰. Resulta sumamente significativa la referencia reiterada a cierta frase de Unamuno, «hallar lo universal en las entrañas de lo local⁷¹», mencionada también por Carpentier que fue una posible mediación entre Padura y el pensador español⁷². De índole performativa (¿cómo negar que un texto es universal si su mismo autor lo dice?), esta cita-manifiesto inserta a Padura en otra esfera identitaria mediante la referencia unamuniana: la del hispanismo.
- 24 En resumidas cuentas, Padura elabora sus ensayos a partir de la defensa de una pertenencia identitaria múltiple: el barrio de nacimiento, el ámbito habanero, Cuba y la región caribeña, y por fin Latinoamérica. Este entramado de escalas sirve una «postura» autoral profética; ambos posicionamientos contribuyen a reafirmar la legitimidad del autor a la hora de elaborar un discurso sobre su país, su pueblo y su época.

2. Una postura «autoral» profética

- 25 Estudiar los ensayos de Padura implica cuestionar el modo en que contribuyen a elaborar una «postura» autoral singular. Meizoz así la define: «la postura constituye la “identidad literaria” construida por el autor, y a menudo vehiculada por los medios que la dan de leer al público⁷³». Si nos falta tiempo para abordar la presentación de sí que elabora Padura a lo largo de sus entrevistas, cabe recordar que «una postura reproduce una posición y un estatus social en el marco de un *performance* global que tiene el valor de un *posicionamiento* en una codificada esfera de prácticas⁷⁴». El concepto de «postura» acuñado por Meizoz nos parece valioso a la hora de analizar cómo Padura construye su

autorepresentación de ensayista-novelistas, la cual remite tanto a «las conductas públicas en situación literaria (premios, discursos, banquetes, entrevistas, etc.⁷⁵)» como a «la imagen de sí dada en y por el discurso⁷⁶». De ahí la utilidad de dicha noción si nos queremos enfocar en las portadas de los ensayos: mientras Daniel Mordzinski en *Yo quisiera* retrata un autor maduro, vestido humildemente pero con la mirada hondamente perdida hacia el mar⁷⁷ (figuración de la insularidad tan cara al autor), *Agua por todas partes* recurre al archivo personal. La autenticidad de la foto de infancia se construye a partir de una red de indicios que corroboran el conjunto de la obra: la seriedad de Padura en su tierna edad, rodeado por el busto de José Martí y otros emblemas nacionales. La elección de las portadas valida ya desde el umbral del texto la postura paduriana: un autor determinado por su circunstancia nacional, empeñado en narrarla, recordarla y profetizarla.

2.1. Escribir en nombre de la «generación escondida»

- 26 Padura primero se presenta como el portavoz de una generación cuyo destino ha sido excepcional y errático: la «generación escondida⁷⁸», retratada en sus ensayos y novelas. Se trata para él de la primera generación que tuvo acceso masivo a los estudios y la obligación anual de participar al cultivo⁷⁹. Sobre todo se trata de la generación que tuvo «la posibilidad de soñar con el futuro⁸⁰», junto con la obligación de desconocer la realidad histórica⁸¹. Ignorancia institucionalizada y utopía social son los pilares de este discurso generacional que lleva al autor a criticar y a elogiar los años 70, el Decenio negro⁸²: al fin y al cabo, el periodo también ha tenido sus «beneficios⁸³». Recordando que emergió verdaderamente como autor en los 90, Padura hace coincidir su nacimiento literario con la necesidad de expresar el fin de la utopía tras el derrumbe de 1989 y la rudeza del Periodo Especial. Tal ocaso de la «posibilidad de soñar» entra en resonancia con las palabras de Gustavo Guerrero: «asistimos al crepúsculo del futuro⁸⁴».
- 27 La perspectiva generacional del autor es ante todo masculina; recordemos aquí que la «norma implícita» del discurso revolucionario es la del «hombre blanco y revolucionario» como lo señala Ana Serra⁸⁵, y Padura no disiente de este postulado. La única mujer a la que remite es su esposa Lucía, agradecida en tan numerosas dedicatorias⁸⁶. Esta sirve fiel y noblemente la causa literaria y su marido, quien al inicio de *Un camino de medio siglo* reconocía su deuda intelectual con la que le dio la idea de su obra sobre Carpentier,
- aquella muchacha que en 1982 escribió una reveladora tesis sobre lo real maravilloso [...] y, además de regalarme la semilla de la que surgieron todas estas ramas, me ha resistido [...] poniendo unas veces su talento literario y otras su talento culinario al servicio de la noble tarea de sufrir junto conmigo cada una de las líneas que he escrito⁸⁷.
- 28 Si es obvio que para Padura la buena esposa tiene que dominar todos los secretos de la cocina cubana⁸⁸, también se aprecia que sepa de literatura: por tanto ha sido la encargada de componer la selección ensayística de *Agua por todas partes*, que lleva como subtítulo «Selección y edición de textos de Lucía López Coll⁸⁹». También es autora del prólogo de otra recopilación de crónicas y reportajes de su marido, *Siempre la memoria, mejor que el olvido*. En éste se lleva a cabo un singular ejercicio de ventriloquia, puesto que el texto recapacita sobre la biografía de Padura mencionando los mismos hitos que otros ensayos padurianos (la expulsión del *Caimán barbudo* por desviacionismo ideológico y la excepcional libertad descubierta a continuación en *Juventud rebelde*⁹⁰). Es

más: llega a decir que la Cuba de las últimas dos décadas no se podría entender sin la lectura de las publicaciones padurianas⁹¹. Así valida la fórmula: Padura=Cuba.

- 29 Si la esposa de Padura resulta tan omnipresente y a la vez secundaria, es porque la creación literaria es ante todo un ejercicio masculino. De ahí que cualquier frustración creativa es equiparada con una castración⁹²; de ahí también que la literatura sea una herencia de padres e hijos: después de alabar los padres literarios de la cubanía⁹³, Padura evoca a Cabrera Infante como el inventor del lenguaje habanero que dio luz a «hijos “idiomáticos”»⁹⁴.
- 30 Es fecundo el análisis del vínculo entre cubanía y masculinidad de la escritura si lo enlazamos con el modelo del Hombre Nuevo formulado por Ernesto Che Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba*⁹⁵. «Construcción vacía⁹⁶» que orientó la retórica castrista de las grandes campañas socialistas, este ideal es presentado por Ana Serra como una ocurrencia efímera del discurso revolucionario, actualizada y pensada en las ficciones. Desde esta perspectiva, la estudiosa considera que las novelas de Padura en particular revelan tanto el fracaso práctico del ideal del Hombre Nuevo como la persistencia de ciertas creencias con él relacionadas: el apego por las relaciones masculinas y el valor concedido a la solidaridad social⁹⁷. Al presentarse como portavoz de una generación de (hombres) cubanos, Padura legitima su formulación de lo que es la misión del escritor, nada menos que «un deber con los cubanos y con la nación, con la verdad, la historia y la memoria⁹⁸».

2.2. Definir la misión del escritor

- 31 Paradójicamente, Padura siempre se muestra prolijo para definir la misión del autor cubano, o sea, la suya, tanto como para negar su propia vocación. Con el juego de afirmación-denegación-reafirmación que caracteriza su discurso, atribuye a la escritura en Cuba «cierto sentimiento de predestinación cósmica, de fatalidad o gracia geográfica⁹⁹»; a continuación ironiza sobre dicha predestinación, antes de volver a enunciar que él se convirtió en escritor «por vía atmosférica más que por un proceso de racionalización¹⁰⁰». Este proceso irracional tiene otro nombre cuando el autor enumera todas las razones por las cuales *no* habría tenido que ser escritor (en primer lugar, su situación social): si escribió, fue por «causalidad socialista¹⁰¹», y nos parece que la expresión no es tan irónica como parece serlo.
- 32 De hecho, varios ensayos de Padura son una variación en torno a su falta de vocación literaria: se podría hablar de una *contra-vocación*. Primero porque el sueño del pequeño Leonardo (y el de su padre, por supuesto) era convertirse en un gran jugador de béisbol¹⁰², lo cual lo lleva a designarse como un «pelotero frustrado¹⁰³». Segundo porque la carrera de letras solo fue su cuarta elección después de periodismo, historia del arte y geología¹⁰⁴.
- 33 Al joven convertido en escritor por casualidades socialistas no le queda otra opción que cumplir con su «condena¹⁰⁵», su «misión fatal¹⁰⁶»: ser «un escritor cubano que escrib[a] sobre Cuba, con la mayor libertad y sinceridad posibles¹⁰⁷». Condenado a la literatura, el escritor es la víctima sacrificial del mismo sistema que lo parió: de ahí las quejas recurrentes de Padura acerca del silencio mediático sobre su obra en la Isla¹⁰⁸, e incluso acerca de su limitado acceso a entrevistas¹⁰⁹. Por tanto enfatiza el supuesto escándalo desatado por la publicación de *La novela de mi vida*¹¹⁰; es más: evoca sus enfrentamientos con los «talibanes¹¹¹» de la crítica literaria autóctona (!) y añade un paréntesis

elocuente: «sobre este tema, como de béisbol, también sé bastante. En mi espalda llevo marcas de varios tipos de látigos¹¹²»; asimismo menciona a su primera novela como «una declaración literaria de [su] inocencia¹¹³».

- 34 Narrando un parto literario determinado por la casualidad y un presente creativo victimario, Padura justifica su relato histórico para presentarse como profeta o *babalao* de las letras cubanas.

2.3. Conocer el pasado, predecir el futuro: la postura del *babalao*

- 35 Escribir en/sobre Cuba es la misión que define (a) Padura, «un acto o vocación de fe, un ejercicio casi místico¹¹⁴», proyectado en la «divina trinidad¹¹⁵» que para él constituye la triada redundante «ser cubano», «ser un escritor cubano» y «ser un escritor cubano que vive en Cuba¹¹⁶». El génesis de sus intrigas novelescas también estriba en una epifanía, como cuando remite a la revelación que sintió al visitar la casa de Coyoacán donde Mercader mató a Trotski¹¹⁷. Preso de una revelación mística, el escritor refirma que «muchas veces la historia nos define¹¹⁸»; bien podría apropiarse del lema del ron Havana club®, «*Cuba made me*».
- 36 Cumpliendo con su misión, el escritor cubano (re)escribe la historia de su país y sociedad, remediando a su ignorancia¹¹⁹ (toca señalar que este ejercicio a menudo fue llevado a cabo por uno de los padres literarios de Padura, Carpentier¹²⁰). Esto lo lleva a describir el proceso creativo como un paso de la ignorancia al conocimiento que también es una reescritura.
- 37 Padura reescribe su propia relación con la Revolución y la literatura. En su primera obra dedicada a Carpentier, el joven consideraba que la principal enseñanza del autor de *El siglo de las luces* era «la necesidad de la revolución¹²¹», mientras dedicaba su ensayo sobre el Inca Garcilaso «a todos los forjadores de nuestra identidad rica y cultural, [...] a Simón Bolívar, a José Martí [y] a Che Guevara¹²² ». La producción posterior de Padura revela un lavado de imagen en cuanto a esta adhesión al ideario castrista: tres décadas después, él considera que la clave de la obra carpenteriana es la búsqueda de libertad individual¹²³, una reorientación política por lo menos sorprendente. ¿Hasta qué punto toda la obra de Padura es legible como una independización progresiva frente a la Revolución? Aunque denuncia el fracaso de la utopía, Padura afirma que «la Utopía siempre resulta pertinente y el hombre [...] nunca pierde del todo la posibilidad de “hacer algo” en aras de la libertad y la justicia¹²⁴». Los culpables del fracaso son estos «profesionales del odio¹²⁵» paridos por la Isla, tan fecunda en «hijos de puta¹²⁶».
- 38 Hubo traición, sí, pero por otra parte la Revolución provocó milagros, como la extensa difusión del libro cubano¹²⁷. Asimismo, si el escritor no pasa por alto el silenciamiento creativo que representó la década de los 70 para los intelectuales, afirma a la vez que fue un periodo de intensa apertura hacia la creación literaria latinoamericana¹²⁸. Esta reescritura personal de la historia cubana pasa luego por una ambigua versión del Periodo Especial: no se omiten las privaciones, pero también se enfatizan sus efectos positivos como «la ruptura de la relación de dependencia entre el creador y la desarbolada industria cultural del país¹²⁹». Al fin y al cabo, fue durante estos años tan difíciles que la generación de Padura terminó de educarse¹³⁰, según el interesado.
- 39 Al reescribir la historia de Cuba, Padura pretende cumplir con el compromiso reparador que para él le incumbe a la literatura¹³¹: *El hombre que amaba a los perros* fue por ejemplo «un acto de justicia histórica¹³²». Se trata de afirmar la imposibilidad del

olvido¹³³; por otro lado, se trata de anticipar las críticas de parcialidad. Aquí toca mencionar el modo en que la enunciación paduriana se autocorrigió para sustituirse al discurso histórico; al mismo tiempo se reivindica como discurso de ficción: si lo que se narra no pasó así, *pudo haber pasado*— giro modalizador recurrente¹³⁴ que vuelve incuestionable la responsabilidad autoral.

- 40 El alarde de un conocimiento tan completo aunque reelaborado le confiere al autor la legitimidad para predecir el futuro de la Isla, a pesar de sus recurrentes denegaciones¹³⁵ en cuanto a la figura del escritor *babalao*. Otra vez la aparente denegación entraña una posible aserción contradictoria, como en el ensayo titulado «Futurología cubana¹³⁶», que termina con la amenaza de que «el futuro sólo sea una réplica grotesca del presente¹³⁷». Predecir el futuro para Padura es una justa consecuencia del conocimiento del pasado en lo que a literatura y nación se refiere, por ejemplo cuando remite al poeta José María Heredia como «síntesis de lo que fuimos y de lo que somos. Al parecer, incluso, de lo que *seremos*, en cuanto cubanos¹³⁸».
- 41 Representar a su generación, asumir una misión mística aunque inesperada, conocer pasado y futuro: así se elabora una representación autoral auténtica que coquetea con un discurso autoficcional. De ahí que los ensayos de Padura se puedan leer como un epitexto de su narrativa: orientan la lectura de las novelas, omnipresentes en dichos ensayos.

3. La autenticidad como discurso epitextual

3.1. Autenticidad de la figura autoral y autonomía de la literatura

- 42 Ciertos episodios son recurrentes en los ensayos de Padura: entre otros, los que se refieren a la vida del autor. Son ‘‘biografemas¹³⁹’’ (el fracaso como pelotero, el nacimiento del literato, la evicción del *Caimán barbudo*) que permiten leer las crónicas-ensayos como una autoficción en clave, una variación en torno a lo que Padura llama «este oficio gratificante y demoledor que puede resultar el de escribir las novelas de mi vida... y de la vida de los otros¹⁴⁰». Esta última expresión insta un juego intratextual con su producción novelesca (cf. *La novela de mi vida*) mientras configura una postura auténtica¹⁴¹. Insertando la obra en el discurso crítico y la producción epitextual, asistimos a lo que Jérôme Meizoz llama la «personalización de la obra, hoy en día tratada [...] como una emanación de la misma persona. La obra se da entonces como un fetiche metonímico de la persona¹⁴²»: en palabras del estudioso, es uno de los rasgos definitorios de la modernidad literaria.
- 43 Esta postura de autenticidad se ve reforzada por la confluencia entre contenido narrativo, autocomentario y tematización del propio oficio creativo¹⁴³; cabe añadirle su validación por la crítica: en cuanto a *Yo quisiera*, Basáñez alaba un texto redactado «sin tabúes¹⁴⁴». Así convergen las dos modalidades de representación autoral, la hetero-representada (construida por otros actores) con la auto-representada¹⁴⁵ (la que construye el autor, en su obra tanto como en sus apariciones mediáticas). Destaca por consiguiente la dimensión interactiva¹⁴⁶ de la postura, «co-construida a la vez en el texto y fuera de él, por el escritor [y] los diversos mediadores que la dan de leer¹⁴⁷».
- 44 La postura de autenticidad del escritor incluye su anti-intelectualismo, lo cual no deja de resultar paradójico dada la carrera de Padura, o conforme con cierto imaginario revolucionario. Alabando la exitosa novela policial, Padura le atribuye la capacidad de

«abrir el puente por el cual transitan muchos más lectores que los confundidos y atrapados alguna vez en las celosías del nouveau roman francés o la novela experimentalista latinoamericana¹⁴⁸ ». Bien se podría comentar que en esta crítica a la literatura elitista estriba la demostración de que el autor bien la conoce, mediante el juego de palabras sobre «celosía», un guiño al texto fundacional de Alain Robbe-Grillet; pero el giro que mejor atestigua esta postura anti-intelectualista es el mismísimo autorretrato de Padura en «buen salvaje¹⁴⁹».

- 45 El escritor, que como muestra Meizoz «ha pasado a ser su propio representante¹⁵⁰», pretende cumplir con la misión artística formulada por él mismo. Su literatura refleja la realidad porque así lo dice el autor, a la inversa de esa «literatura postautónoma¹⁵¹» analizada por Josefina Ludmer como típica de los albores del siglo XXI. En la ética paduriana de la literatura «encargad[a] de suplir un vacío que de lo contrario pudiera ser catastrófico para la (des)memoria de la nación¹⁵²», tanto como en su relación con los mitos nacionales, las concepciones del habanero se pueden leer como un singular anacronismo.

3.2. Una postura de autenticidad validada por un panteón literario personal

- 46 Defender su obra: éste podría ser el papel desempeñado por la ensayística de Padura. En tal empresa se vale del recurso a un «panteón personal¹⁵³» de autores que autentifican las concepciones del autor (así incluido en prestigiosos linajes literarios) y dan lugar a un singular ejercicio de ventriloquia.
- 47 Por ejemplo, a la hora de defender su posición periférica, Padura interpreta la perspectiva del novelista siciliano Leonardo Sciascia como un avatar de la suya propia. Elogia por tanto «la obra de un creador que apenas se dedicó a mirar el mundo desde la altura de una colina siciliana, agreste y rocosa¹⁵⁴ », mostrando que el genio del italiano consistió en retratar a toda Italia mediante su crónica policial de la isla¹⁵⁵. Del mismo modo, el autor recrea una comunidad amistosa y creativa con dos eminentes colegas, Taibo II¹⁵⁶ y Vázquez Montalbán¹⁵⁷; es más, hace suya la concepción de este último acerca de la escritura, reflejo de «los diversos rostros de una sociedad palpitante¹⁵⁸» cuyos componentes pueden «expresar la dinámica de un momento histórico que es todavía la actualidad en definición¹⁵⁹».
- 48 En cuanto a desvíos conceptuales, Padura llega a invertir el significado de las citas que usa para demostrar su argumentación. Por ejemplo, parte de un análisis de Kundera en *El telón*¹⁶⁰ para formular un *ars scribendi* fundado en la necesidad de «comprender la vida», y llegar a la idea final de que escribir es «rebelarse contra la perversión, la barbarie y el dolor¹⁶¹». Dicho propósito se encuentra en total oposición con la conclusión kunderiana en el citado ensayo: para el novelista checo, «¿no es la insignificancia humana uno de nuestros mayores problemas¹⁶²?»
- 49 A veces desviadas, las referencias literarias sirven también el lavado de imagen propiciado por Padura: así son legibles sus numerosas referencias a Piñera; primero mediante las citas repetidas¹⁶³ y los numerosos guiños intertextuales a *La Isla en peso*, de donde saca el título del ensayo *Agua por todas partes*. Por encima, la biografía del poeta ostracizado es abundantemente comentada, y deplorada su marginación por «homosexualismo¹⁶⁴»: se trata aquí de apropiarse del legado memorial de los autores cuya orientación sexual condenó a la persecución por el régimen. Se trata también de

demostrar la toma de conciencia hacia el horror castrista, auténtica aunque tardía; y si tardía, debido a la ignorancia obligada¹⁶⁵.

- 50 Las obras y concepciones ajenas sirven por tanto a autenticar las de Padura, mediante citas o repasos biográficos; veamos entonces cómo él se vale del ensayo para orientar la recepción de su narrativa.

3.3. Una literatura ancilar: el ensayo epitexto de la narrativa

- 51 La autenticidad de la postura paduriana sirve un propósito: autenticar su narrativa, estructurar el horizonte de expectativas de su lectorado. Dependiendo del orden en que se leen ensayos y novelas, los primeros anuncian los temas y significados de las segundas o comentan y restringen su interpretación. Por tanto es relevante que Padura afirme que sus personajes son él, incluso a expensas de su voluntad; otra variación autoficcional, por ejemplo en el modo en que remite al detective estrella Mario Conde: «[se ha] convertido, sino en un alter ego, sí en mi voz, mis ojos, en portador de mis obsesiones¹⁶⁶». Lo mismo ocurre con Iván Cárdenas¹⁶⁷: un personaje avatar del autor queda incuestionable.
- 52 Empeñado en demostrar que sus personajes están condenados a reflejarlo en sus ficciones¹⁶⁸, Padura no desdeña por otra parte el juego ambiguo que consiste en insertar a sus personajes en su realidad vital. Así afirma haber conocido al ficticio Fernando Terry de *La novela de mi vida*¹⁶⁹. Aquí ningún indicio apunta hacia la esencia imaginaria del personaje: evocar lo que fue e inventar lo que pudo ser son una sola cosa. Es más: el modo en que Padura reiteradamente narra su persecución política corrobora (y viceversa) la versión de la persecución política infligida al mismo Fernando Terry en *La novela de mi vida*. Ahondar en épocas distintas ilustra semejante meta de validación/confirmación: por eso el autor dedica varias decenas de páginas a justificar y contextualizar su novela *Herejes*, acumulando las pruebas de su autenticidad (la visita al taller del pintor Rembrandt, por ejemplo¹⁷⁰) y los paralelismos históricos.
- 53 Como lo vemos, el recurso a la historia tanto como el autocomentario en cuanto a sus protagonistas le permiten a Padura programar la recepción de sus novelas, de las que los ensayos parecen prólogos o epílogos. Este control autoral llega hasta la formulación de lo que quisiera que los periodistas le preguntaran¹⁷¹, reflejando una postura autoritaria detrás de su aparente autenticidad.

Conclusión

- 54 En resumidas cuentas, queda claro que la ensayística de Padura no es independiente de su narrativa; es más: orienta su recepción. Se puede interpretarla como un epitexto de las novelas con las que el escritor conoció el éxito; por otra parte, permiten el reciclaje de su labor periodística con el fin de demostrar la atemporalidad y por tanto validez de ésta. Los textos periodísticos no son mero periodismo, sugiere el autor, creando otra vez un paralelismo con su modelo Carpentier para el cual era imposible distinguir la labor del periodista de la del novelista¹⁷²; asimismo, Padura legitima su trabajo con la defensa de otras obras situadas en el límite entre periodismo y «gran» literatura, como en su análisis de *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh¹⁷³. Por otro lado, la creación novelesca es una autoficción en clave, puesto que sus personajes son avatares del autor. Autoficción, pero también discurso histórico validado desde los ensayos y sus

referencias bibliográficas, en una concepción de la literatura como verdad superior y autónoma.

- 55 Por tanto, los ensayos de Padura autentifican su producción ficcional recordando su anclaje en el mundo referencial. Lo logran mediante la fusión de las tres entidades que constituyen al autor: el *inscriptor*, es decir, el enunciador en el texto; el *autor*, o sea el principio de categorización; y la *persona*: el sujeto civil¹⁷⁴. Dicha fusión de entidades se apoya en una postura de autenticidad, que se vale de la reivindicación de una pertenencia identitaria plural. Abarca desde el arraigo en el barrio familiar hasta el conjunto de Latinoamérica mientras se reitera la ambición universal de la obra literaria. Amén de este entramado de escalas, el discurso paduriano se otorga una dimensión generacional y juega sobre la misión del escritor, dándole la capacidad de conocer pasado y futuro. Justificando a partir de sus «biografemas» el contenido de sus novelas, Padura elabora ensayos que evacúan las otras disciplinas científicas y formatean a su lector, recordando cuán borrosas pueden ser las fronteras entre literatura y autopromoción¹⁷⁵.

BIBLIOGRAFÍA

Altamirano, Carlos (dir.), 2010, *Historia de los intelectuales en América latina. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*, vol. II, Buenos Aires, Katz Editores.

Basáñez Barrio, Endika, 2016, «Leonardo Padura, Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos, Madrid, Verbum, 2015», *Valenciana. Estudios de filosofía y letras*, pp. 297-301.

Barthes, Roland, 1981, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil.

Carpentier, Alejo, 1990a, *Obras completas. Ensayos*, vol. XI, México, Siglo Veintiuno.

Carpentier, Alejo, 1990b, *Obras completas. Conferencias*, vol. XI, México, Siglo Veintiuno.

Carpentier, Alejo, 1999, *Visión de América*, Barcelona, Seix Barral.

Casamayor, Odette, 2015, «Tedio y banquete: “cansancio histórico”, pre-reconciliación y cubanía en las novelas de Leonardo Padura», *A contracorriente*, Vol. 13, 1.

Castro, Fidel, 1961a, «Discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz en la clausura del Primer Congreso de escritores y artistas, efectuada en el Teatro “Chaplin”, el 22 de agosto de 1961», <http://www.fidelcastro.cu/es/discursos/discurso-pronunciado-en-la-clausura-del-primer-congreso-de-escritores-y-artistas-de-cuba>, consultado el 14/07/2022.

Castro, Fidel, 1961b, Castro, «Palabras a los intelectuales», *Táreas*, núm. 154, septiembre-diciembre, 2016, p. 77-110, Centro de Estudios Latinoamericanos Justo Arosemena, Panamá.

«Che» Guevara, Ernesto, 1970, *Obras, 1947-1967*, vol. II, La Habana, Casa de las Américas.

Chevalier Cueto, Clara, 2021, «“Hijos de Cuba” o “hijos de puta”: los lazos paternofiliales en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura Fuentes», *Crisol*, 13, <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/388>, consultado el 02/01/2022.

- Chomsky, Aviva, 2015, *A History of the Cuban Revolution*, Hoboken, John Wiley & Sons.
- De Ípola, Julia, 2021, «“Porque la cubana es...”: cubanía y personajes femeninos en *Lanovela de mi vida* de Leonardo Padura Fuentes», *Crisol*, 13, <https://crisol.parisnante.fr/index.php/crisol/article/view/388>, consultado el 12/12/2021.
- Durand, Carine – Ragueneau, Sandra (dir.), 2015, *L'Amérique Latine entre critique et théorie*, Paris, Classiques Garnier.
- Fowler, Victor – Berenguer, Carmen, 2004, *Diccionario de conceptos de Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas.
- Gurrero, Gustavo, 2018, *Paisajes en movimiento, Literatura y cambio cultural entre dos siglos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Hobsbawm, Eric, 1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kundera, Milan, 2011, *Le Rideau* [2005], in *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Lepage, Caroline, 2015, « La tétralogie des “Quatre saisons” par le filtre de son paratexte et de ses incipit : stratégie padurienne du pacte de lecture », *Líneas : Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques*, Leonardo Padura Fuentes faiseur / défaisleur de vérités, 7, Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- López, Magdalena, 2007, «Vivir y escribir en Cuba. Desencanto y literatura. Entrevista a Leonardo Padura», *Iberoamericana*, VII, 28.
- Ludmer, Josefina, 2010, *Aquí, América latina: una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Mainueneau, Dominique, 2004, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- Meizoz, Jérôme, 2007, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
- Meizoz, Jérôme, 2011, *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine.
- Oviedo, José Miguel, 2007, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza Editorial.
- Padura, Leonardo, 1984, *Con la espada y con la pluma: comentarios al Inca Garcilaso de la Vega*, La Habana, Letras Cubanas.
- Padura, Leonardo, 1989, *Lo real maravilloso, creación y realidad*, La Habana, Letras Cubanas.
- Padura, Leonardo, 1989, *Estrellas del béisbol. El alma en el terreno*, Abril, La Habana.
- Padura, Leonardo, 1997, *Los rostros de la salsa, entrevistas*, La Habana, Unión.
- Padura, Leonardo, 2002, *La novela de mi vida*, Barcelona, Tusquets.
- Padura, Leonardo, 2004, *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, México, Fondo de Cultura Económica [1994].
- Padura, Leonardo, 2010, *El hombre que amaba a los perros*, Barcelona, Tusquets.
- Padura, Leonardo, 2011, *La memoria y el olvido*, La Habana, IPS.
- Padura, Leonardo, 2013, *Herejes*, Barcelona, Tusquets.
- Padura, Leonardo, 2015, *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos*, Madrid, Verbum, Madrid.
- Padura, Leonardo, 2016, *Siempre la memoria, mejor que el olvido*, Madrid, Verbum.
- Padura, Leonardo, 2019, *Agua por todas partes*, Barcelona, Tusquets.

- Pérez, Luis, *Cuba: between Reform and Revolution*, New York, Oxford University Press.
- Serra, Ana, 2007, *The "New Man" in Cuba. Culture and Identity in the Revolution*, Gainesville, University Press of Florida.
- Sklodowska, Elzbieta, 2016, *Invento, luego resisto: el Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- Terrones, Félix, 2015, «La novela latinoamericana frente al espejo: el caso de tres ensayos (Donoso, Fuentes, Volpi)», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima – Boston, Tufts University, 2, pp. 281-302.
- Thiesse, Anne-Marie, 2001, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil.
- West-Durán, Alan, 2018, *Cuba. A Cultural History*, Londres, Reaktion Books.
- Wieser, Doris, 2005, «Leonardo Padura: "Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos"», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 29, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html>, consultado el 05/05/2021.

NOTAS

1. Salvo indicación contraria, la traducción es nuestra. Meizoz 2007, p. 186 : « *Création collective des lecteurs, des médias et de la critique savante, l'auteur moderne sait plus qu'en tout autre temps qu'il entre en littérature sous le regard d'autrui.* »
2. *Ibid.* « *L'instance qui énonce apparaît sous divers visages construits à la fois dans le texte et par les conduites de l'auteur sur la scène publique.* »
3. Padura 1989.
4. Padura 1997.
5. Padura 1989, pp. 237-264.
6. Excluyendo la colección *Siempre la memoria mejor que el olvido* (Padura 2016). En efecto, ésta integra desde su prólogo otro conjunto de textos: la obra periodística del novelista.
7. Padura 2015.
8. *Ibid.*, pp. 158-164.
9. Padura 2016, p. 14.
10. Oviedo 2007, p. 16.
11. Es el caso de *Yo quisiera ser Paul Auster. Agua por todas partes* recibe la etiqueta genérica «textos».
12. Respectivamente: Padura 2015, pp. 285, 187, 46, 25; 2019, pp. 101, 41, 287, 339.
13. Padura 2015, p. 10.
14. Padura 2019, p. 14.
15. Padura 2004, p. 433.
16. Carpentier 1990a, p. 141.
17. Padura 2015, p. 228.
18. Padura 2015, p. 21.
19. Padura 2019, p. 12.
20. Chevalier Cueto 2021, p. 2.
21. Padura 2015, p. 230.
22. Padura, 2015, p. 15: «Mantilla es y no es La Habana. Mantilla es Mantilla. Mantilla es mía. Y con Mantilla, o desde Mantilla, me adueñé de la ciudad toda: la ciudad en la que nació, crecí y vivo», por ejemplo.
23. Padura 2019, p. 25.

24. Padura 2015, p. 284.
25. Padura 2019, p. 8.
26. Wieser 2005; López 2007.
27. Padura 2019, p. 175.
28. Padura 2019, p. 28.
29. *Ibid*, p. 10.
30. Casamayor 2015.
31. Padura 2019, p. 24.
32. *Id*, p. 23.
33. *Id*, p. 55.
34. *Id*, p. 17.
35. *Id*, p. 227.
36. *Id*, p. 254.
37. Aquí remitimos al texto « Deporte es cultura », publicado en *Bohemia* el 11 de julio, en el que Carpentier enuncia que el deporte contribuye a la plena realización del hombre (Carpentier 1990b, 378).
38. Padura 2019, p. 254.
39. *Id*, p. 240.
40. Padura 2019, p. 75.
41. Padura 2015, p.13.
42. Carpentier 1990a, 225.
43. Padura 2019, p. 80.
44. Padura 2015, p. 260.
45. Padura 1989, p. 71.
46. Padura 2015, p. 259.
47. Thiesse 2001, p. 11: « *La véritable naissance d'une nation, c'est le moment où une poignée d'individus déclare qu'elle existe et entreprend de le prouver.* »
48. *Ibid.*, pp. 16-17: « *[C]'est sans doute parce qu'elle relève du conservatisme le plus absolu [...] que la nation s'avère une catégorie politique éminemment apte à supporter l'évolution des rapports économiques et sociaux. Tout peut changer, hormis la nation : [elle] permet l'affirmation d'une continuité en dépit de toutes les mutations.* »
49. Padura 2015, p. 259.
50. Semejante proceso se observa en el uso carpenteriano de la palabra, puesto que el autor oscila entre denuncia del exotismo y confirmación de lo mítico latinoamericano. En su texto «Fin del exotismo americano», se lee: «fuimos generalmente, pero hasta hace muy poco, la “planta exótica” de los diccionarios. Y lo exótico es lo que está fuera» (Carpentier 1990, p. 89); pero afirma en otro lugar que «América alimenta y conserva los mitos», (Carpentier 1990a, p. 31) y que «en América lo fantástico se hace realidad» (Carpentier 1999, p. 32).
51. Padura 2015, p. 282.
52. Padura 2019, pp. 11-12. El énfasis es nuestro.
53. Acerca de tal opción son esclarecedoras las palabras de Gerardo Mosquera, citado por Elzbieta Sklodowska: «La nueva atracción de los centros hacia la alteridad ha permitido mayor circulación y legitimación del arte de las periferias. Pero con demasiada frecuencia se ha valorado el arte que manifieste en explícito la diferencia, o mejor satisface las expectativas de “otredad” del neoexotismo postmoderno» (Skłodowska 2016, p. 26).
54. Cabe señalar que la opción contraria aunque discutible ha podido ser defendida también, por ejemplo cuando Anna Serra lee la *Tetralogía* como una revelación de la identidad como constructo (en cuanto a *Máscaras* en particular concluye que «el modo en que Padura desconstruye por completo el género cuestiona la identidad revolucionaria»; «Padura's total deconstruction of gender seriously questions revolutionary identity»; Serra 2007, p. 166); lo mismo defiende Alan

West-Durán quien considera que Padura muestra la dimensión constructa de los posicionamientos identitarios en contra del esencialismo (West-Durán 2018, 156).

55. Es más, se trata de un imaginario validado ya desde la portada de los ensayos, como lo vemos en el caso de *Yo quisiera ser Paul Auster* y en particular con la foto de Daniel Mordzinski, lo analizaremos a continuación.

56. Padura 2015, p. 200.

57. Padura 2015, p. 17.

58. *Id.*, p. 166.

59. Padura 2019, p. 278: «un continente donde la convivencia con la barbarie ha sido intensa y cotidiana (incluso cuando esta barbarie se ha transfigurado en todas las formas posibles, incluida la lucha por la civilización, por la democracia o por el futuro a través de la utopía igualitaria)»; «[Un continente en el que] ninguna otra literatura, por ejemplo, ha dedicado más páginas a la figura del dictador —casi siempre manifestado como una necesidad histórica— pues en ningún otro espacio geográfico y cultural del occidente civilizado se ha vivido con tal intensidad y variedad la presencia de esta figura [...]»

60. Durand & Ragueneau 2015, p. 15 : « *l'Amérique latine n'existe pas comme entité géographique et n'offre pas non plus d'unité politique ou linguistique* ».

61. Padura 2019, p. 61.

62. Padura 1984, p. 258.

63. Padura 2004, p. 8.

64. Por ejemplo, cuando se trata de alabar en el Inca Garcilaso de la Vega la «condición mestiza *sine qua nom* [sic] en la que se funda su hispanoamericanía sicológica», Padura 1984, p. 241.

65. Padura 2015, p. 174.

66. Padura 2019, p. 63.

67. Padura 2015, p. 174.

68. *Ibid.*, p.175.

69. Padura 2002, p. 264; De Ípola, 2021, p. 13.

70. Padura 2015, p. 197.

71. Padura 2004, p. 13; Padura 2016, p. 15; Padura 2015, p. 197.

72. En una entrevista recopilada en el *Diccionario de conceptos de Alejo Carpentier*, el autor del *Siglo de las luces* así lo formula: «Yo, que no siempre he compartido las ideas de Unamuno cuando se contradice a sí mismo, cosa que hizo con frecuencia, recuerdo una frase axiomática suya: «hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local» (Fowler Berenguer 2004, p. 129).

73. «La postura constituye “la identidad literaria” construida por el autor mismo, y a menudo difundida por los medios que la dan de leer al público» (« *La posture constitue “l'identité littéraire” construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public* », Meizoz 2007, p. 18).

74. «Una postura reproduce una posición y un estatus social en un *performance* global que vale como *posicionamiento* en una esfera de prácticas codificada» (« *Une posture rejoue une position et un statut social dans une performance globale qui a valeur de positionnement dans une sphère codée de pratiques* », Meizoz 2011, p. 8).

75. *Ibid.*, p. 82.

76. *Ibid.*

77. Como si se tratara de contestar a la pregunta de Jérôme Meizoz : « *En quoi le corps physique des écrivains est-il engagé dans leur présentation de soi ?* » (*Ibid.*, p. 8.)

78. Padura 2019, p. 73.

79. *Ibid.*, p. 63.

80. *Ibid.* Cabe mencionar que usa la misma expresión para referirse a sus inicios como escritor: «*mientras estudiaba esa carrera [literaria], sentí por primera vez la posibilidad de soñar*» (Padura 2015, p. 12), una posibilidad que nos parece legible en su relación con la retórica castrista, cuando el

político presentaba al momento revolucionario como un parteaguas, el momento «en que culminan los sueños de nuestro pueblo» (Castro 1961b).

81. Padura 2019, p. 68.

82. Padura 2015, p. 16.

83. *Ibid.*

84. Guerrero 2018, p. 24.

85. Serra 2007, p. 173: «[in] the concept of a Cuban revolutionary nation involved at the time, [...] individuality became dissolved in the name of the collective, and where race and gender became subsumed to class, with white and heterosexual male being posited as the implicit norm».

86. Lepage 2015, p. 17.

87. Padura 2004, p. 13.

88. De Ipola 2021, p. 7.

89. Padura 2019, p. 5.

90. Padura 2016, p. 9.

91. *Ibid.*, p. 13.

92. Padura 2015, p.12; Padura 2019, p. 332.

93. Padura 2015, pp. 28-29; p. 46; p. 177; p. 271.

94. Se trata de una metáfora recurrente en el discurso de los escritores, formulada por ejemplo por José Donoso (Terrones 2015, p. 284.)

95. Sus características son que: se apoya en el modelo de los combatientes de la Sierra Maestra, todavía está por formarse pero lo cierto es su simbiosis con la sociedad. Tendrá la posibilidad de expresarse mediante la cultura y con las artes, y podrá «[entonar] el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo» («Che» Guevara 1970, pp. 368, 374, 376, 380). Se supone que este ideal dirige conductas prácticas: «el hombre debe transformarse integralmente conjuntamente con la producción que avanza, y no haríamos una tarea adecuada si solamente fuéramos productores de artículos, de materias primas, y no fuéramos a la vez productores de hombres» («La juventud y la revolución», *Id.*, p. 308).

96. Serra 2007, p. 171: «As one looks back at the first decade of the Revolution, up to the watershed of 1971, the New Man reveals itself as an empty construct, a hollow model of identity that was filled with different contents according to the needs of the moment».

97. «Si [la ficción de Padura] proclama [...] que el Hombre Nuevo mítico nunca existió, no termina sin esperanza o creencia en algunos de los ideales de la Revolución»; «if it indeed [...] proclaims that the mythical New Man never existed, it does not end without hope or belief in some of the ideals of the Revolution.», Serra 2007, p. 167; ver también 170; 176. Concluye pues que Mario Conde es «la imagen más compleja de que queda del Hombre Nuevo tal y como emergió en el Período Especial»; «the most complete picture of what remains of the New Man as he has emerged following the Special Period» (Serra 2007, p. 26)

98. Padura 2015, p. 22. Esta concepción del papel atribuido al intelectual cubano recuerda la de su padre espiritual Carpentier, quien se dedicó a definir la tarea del escritor en numerosas intervenciones, como en su conferencia «Papel social del novelista» (Carpentier 1990a, p. 248), una preocupación en conformidad con los preceptos enunciados por Ernesto Che Guevara y Fidel Castro en cuanto a la cultura. Están formulados junto con la necesidad urgente de una revolución cultural en las *Palabras a los intelectuales* (Castro 1961a).

99. Padura 2015, p. 9.

100. *Ibid.*, p.12.

101. *Ibid.*, p. 10.

102. *Ibid.*, p. 344; Padura 2019, p. 76.

103. Padura 2015, p. 267.

104. *Ibid.*, p. 266.

105. *Ibid.*, p. 132.

106. *Ibid.*, p. 199.
107. *Ibid.*, p. 14.
108. *Ibid.*, p. 21: alude a la recepción del premio Roger Caillois, y deplora lo siguiente: «ningún medio oficial nacional se acercó a mí».
109. *Ibid.*: «el escritor cubano apenas tiene su obra y alguna que otra entrevista como vía para expresar su relación con el mundo, con su realidad, con sus obsesiones.»
110. Padura 2019, p. 267.
111. Padura 2015, p. 288.
112. *Ibid.*
113. Padura 2019, p. 112.
114. Padura 2015, p. 18. No nos parece anodino que la equiparación entre la creación artística y un «acto de fe» se encuentre anteriormente en un texto de Arturo Arango titulado *Escribir en Cuba hoy*.
115. Padura 2019, p. 285.
116. *Ibid.* La importancia que Padura le otorga al hecho de quedarse en Cuba no deja de recordar entre otras cosas el inicio de un discurso de Castro que, a finales de 1961, planteaba un antagonismo radical entre los intelectuales de la Revolución (los «escritores y artistas que han permanecido en el seno de la patria, que están produciendo y están trabajando en nuestro país) y los exiliados, diabolizados y descritos como escorias (Castro 1961b) : respecto a eso, la inclusión de los cubanos del exterior en el discurso paduriano refleja una evolución clave.
117. *Ibid.*, pp. 127-128. Aquí da lugar a la novela *El hombre que amaba a los perros*.
118. Padura 2015, p. 289.
119. Padura 2019, p. 262.
120. Entre las conferencias y ensayos que lo demuestran, citemos: «Literatura y conciencia política en América latina» «Un camino de medio siglo», «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo», «Un ascenso de medio siglo» «Cuatro siglos de cultura cubana» (respectivamente: Carpentier 1990a, p. 74, 14, 221; 1990b, p. 138, 180).
121. Padura 1989, p.169.
122. Padura 1984, p. 18.
123. Padura 2015, p. 100.
124. *Ibid.*, p. 122.
125. *Ibid.*, p. 273.
126. Padura 2019, p. 96.
127. Padura 2015, p. 58.
128. *Ibid.*, p. 166.
129. *Ibid.*, p. 52. Es preciso añadir que los efectos positivos del Período Especial en lo que de libertad creativa se trate también suelen ser subrayados por los historiadores (Skłodowska 2016, p. 118).
130. *Ibid.*, p. 63.
131. *Ibid.*, p.147.
132. Padura 2019, p. 137.
133. *Ibid.*, p. 336.
134. *Ibid.*, p. 164.
135. Padura 2011, p. 59.
136. *Ibid.* Aquí también se puede percibir la huella de Carpentier, puesto que en varias ocasiones el autor alude a los futurólogos» (Fowler Berenguer 2004, p. 16).
137. *Id.*, p. 62.
138. Padura 2019, p. 259. El énfasis es nuestro.
139. Barthes 1981

140. Padura 2019, p. 114.
141. Aquí retomamos el concepto formulado por el estudioso suizo (Meizoz 2007, pp. 75-100.)
142. El estudioso habla de «[una] personalización de la obra, tratada ahora por el derecho como una emanación de la persona misma. La obra se presenta como un fetiche metonímico de la persona, una “reliquia” sagrada» («[une] personnalisation de l'œuvre, traitée désormais par le droit comme une émanation de la personne même. L'œuvre se donne alors comme un fétiche métonymique de la personne, une « relique » empreinte de sacré », *Ibid.*, p. 42)
143. Por ejemplo cuando Padura transcribe la carta dirigida al hijo de Mercader, en la que resume cuál es su proyecto y *modus operandi*: una miniatura del ensayo en su conjunto (Padura 2019, p. 144).
144. Basáñez Barrio 2016, p. 298.
145. Terminología sacada de Lahire 2006.
146. Meizoz 2011, p. 83.
147. *Ibid.*
148. Padura 2015, p. 157.
149. *Id.*, p. 267.
150. Assouline 2010, p.12: « l'écrivain est devenu le représentant de lui-même » (in Meizoz 2011, p. 10).
151. Ludmer 2010, p. 150.
152. Padura 2015, p. 54.
153. Lepage 2015, p. 16.
154. Padura 2015, p. 152.
155. *Ibid.*, p. 156.
156. *Ibid.*, p. 160.
157. *Ibid.*, p. 162.
158. *Ibid.*, p. 163.
159. *Idem.*
160. Padura 2019, p. 281.
161. *Ibid.*, p. 281.
162. Kundera 2011, p. 952.
163. A modo de ejemplo: Padura 2019, pp. 9; 46; 188; 195; 196; 199; 200.
164. Padura 2019, p. 328.
165. Padura 2015, pp. 12-13.
166. *Ibid.*, p. 216.
167. Padura 2019, p. 159.
168. *Ibid.*, p. 28.
169. *Ibid.*, p. 267.
170. *Ibid.*, p. 178
171. Padura 2015, 285.
172. Carpentier 1990b, p. 361. En su texto titulado «El periodista, un cronista de su tiempo», elabora un complejo juego de semejanzas y diferencias entre novela y periodismo. Después de enunciar la imposibilidad de la distinción, afirma que el novelista trabaja a distancia mientras que el periodista oficia desde la inmediatez. Así teoriza el «estilo elíptico» del segundo y el «estilo analítico» del escritor, para concluir con numerosos ejemplos que los grandes novelistas también fueron grandes cronistas. La demostración se cierra con el siguiente aforismo: «El periodista es el novelista del futuro» (Carpentier 1990, p. 171).
173. Padura 2015, p. 144.
174. Maingueneau 2004.

175. Por tanto, se podría explicar la aceleración de las recopilaciones periodísticas a partir de los años 2000 a la luz de sus propias explicaciones en torno a la inserción del escritor cubano en el capitalista mercado del libro mundial.

RESÚMENES

En este artículo, nos proponemos analizar el modo en que el escritor cubano Leonardo Padura escenifica la pluralidad de sus pertenencias identitarias, con el fin de legitimar la misión que según él le incumbe al creador. La oscilación entre centro y periferia junto con una «obsesión» por definir la cubanía sirven una «postura» autoral (J. Meizoz) caracterizada por su autenticidad reivindicada. Constantemente ligada con el corpus novelesco de Padura, dicha postura interroga sobre la autonomía de sus ensayos, legibles como mero epitexto del resto de su producción.

On se propose dans cet article d'analyser la manière dont l'écrivain cubain Leonardo Padura met en scène la pluralité de ses appartenances identitaires, afin de légitimer la mission qui selon lui incombe au créateur. L'oscillation entre centre et périphérie alliée à une « obsession » pour la définition de la cubanité servent une « posture » auctoriale (J. Meizoz) caractérisée par son authenticité revendiquée. Perpétuellement mise en relation avec le corpus romanesque de Padura, cette posture interroge sur l'autonomie des essais paduriens, envisageables comme épitexte du reste de sa production.

Our aim is to analyse the way in which the Cuban writer Leonardo Padura stages a plural identity in order to legitimize what he defines as the creator's mission. The oscillation between centre and periphery, combined with an «obsession» with the definition of Cubanity, serves an authorial «posture» (J. Meizoz) characterised by its claimed authenticity. Perpetually related to Padura's novels, this posture questions the autonomy of Padura's essays, which can be seen as a mere epitext to the rest of his production.

ÍNDICE

Keywords: posture, authenticity, Cuba, cubanity, latinoamerican identity, 20th century

Palabras claves: postura, autenticidad, Cuba, cubanía, identidad latinoamericana, siglo XX

Mots-clés: posture, authenticité, Cuba, cubanité, identité latinoaméricaine, XXe siècle

AUTOR

SOPHIE MARTY

Université d'Orléans-Sorbonne Université/REMELICE

Doctoranda en Estudios románicos en la Universidad de Orléans, en codirección con la Universidad de la Sorbona. Sus áreas de interés son las literaturas contemporáneas de Latinoamérica y Brasil. Ha publicado recientemente: "Polyphonie et dialogisme en *La novela de mi vida*" (Crisol, Paris-Nanterre, 2021).

sophie.marty[at]univ-orleans.fr

Figuraciones del escritor latinoamericano en el ensayo y la narrativa de Roberto Bolaño: entre lo global y lo periférico

Figurations de l'écrivain latino-américain dans les essais et œuvres narratives de Roberto Bolaño : entre le global et le périphérique

Representation of the Latin American writer in Roberto Bolaño's essay and narrative work: between the global and the peripheral

Carmen Carrasco Luján

Introducción

- ¹ En *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*¹, Mariano Siskind sugiere que la modernidad literaria latinoamericana estuvo marcada por la existencia de un discurso de universalismo «no universal», pues, situados en una posición periférica, los escritores podían enunciar un discurso crítico y estético que funcionase como antídoto a un discurso del mundo como una totalidad estable. Es decir, la consciencia de su posición marginal llevó a estos escritores a considerar el mundo como un espacio discursivo definido por su «radical exterioridad respecto a la particularidad cultural latinoamericana²». Desde la modernidad literaria hasta la literatura contemporánea, esta posición de marginalidad ha tomado diferentes formas y tenido distintas consecuencias en la literatura latinoamericana. En ese sentido, es aún pertinente examinar la manera en que la literatura de la región se relaciona con la llamada «literatura mundial³», cómo los discursos sobre esta última desde la periferia desafían los modelos «centrales» y cómo las problemáticas principales de la literatura mundial son concebidas en la ficción (desde la periferia).
- ² En este artículo, considero que para desbrozar algunos de los temas centrales de ese debate sobre la literatura mundial y su relación con la literatura latinoamericana se

deben tener en cuenta las nociones maestras que le sirven de apoyo. En especial, la serie de oposiciones vinculadas a la dicotomía global / periferia: la de centralidad / marginalidad; y la de universalismo / provincialismo. En ese sentido, en esta contribución me centraré en estudiar estas oposiciones y los problemas se derivan de ellas en el ensayo y la narrativa de Roberto Bolaño. En esta última, el campo literario es abordado reiteradamente: encontramos en ella diferentes figuras de escritores que pugnan por hacerse un lugar en la ciudad letrada o, a veces, simplemente sobrevivir a pesar de las dificultades y los obstáculos materiales o políticos; figuras de críticos literarios, de albaceas y, por su puesto, de lectores. Bolaño concibe la literatura como un campo de fuerzas en donde se oponen dos polos: el de una «alta» literatura frente al de una literatura «mala», que puede ser una literatura comercial o una literatura «provinciana». Asimismo, y esto es más específico para el escritor latinoamericano, para el escritor chileno es relevante la asimetría que existe en la circulación de literaturas de la periferia, en parte debido a instancias críticas y editoriales, que funcionan como *gatekeepers* de la recepción de los lectores. Estas literaturas, a pesar de tener lo que Bolaño considera como «alta literatura», podrán pasar desapercibidas, no ser traducidas o ser relegadas al ámbito de literaturas regionales o nacionales, por su posición marginal con respecto a la literatura mundial.

- 3 Me centraré aquí en la figura del «escritor latinoamericano» en los textos del escritor chileno, intentando desbrozar las circunstancias a las que se encuentra de alguna forma «sometido», y a partir de las cuales puede elaborar distintas respuestas. El análisis de la obra de Bolaño nos ayudará a entender la manera en que el «escritor latinoamericano» es situado en la literatura mundial, y las respuestas que este puede dar desde su posición periférica. Empezaré con el estudio del ensayo del escritor chileno pues me permitirá entender cuáles son los discursos que sustentan su política de la literatura. Enseguida, analizaré las problemáticas señaladas en la narrativa de Bolaño, para entender el alcance literario de estas figuraciones del «escritor latinoamericano».

1. En el ensayo

1.1 El escritor cortesano

- 4 En *Entre paréntesis*, recopilación de ensayos, conferencias y textos inéditos de Bolaño, encontramos una serie de ocasiones en donde el autor se explaya sobre el oficio de escritor y sobre los escritores que le son contemporáneos. Los ensayos de Bolaño suelen ser ácidos, y no lo son menos cuando se refiere a nuevos autores en lengua española, a quienes describe como envueltos en una serie de problemáticas distintas a las que enfrentaban las generaciones anteriores. Aunque el escritor chileno se muestra admirativo de la obra de algunos jóvenes escritores hispanoamericanos, tomados en conjunto el panorama es más bien oscuro: los nuevos escritores no se atreven a arriesgarse por caminos desconocidos en la creación literaria, buscan ante todo la respetabilidad y el prestigio que les aseguran cuantiosas ventas de sus libros. En «Sevilla me mata», discurso preparado con motivo del I Encuentro de Escritores Latinoamericanos⁴ en 2003, Bolaño advierte que

antaño los escritores provenían de la clase alta o de la aristocracia y al optar por la literatura optaban, al menos durante un tiempo que podía durar toda la vida o cuatro o cinco años, por el escándalo social, por la destrucción de los valores aprendidos, por la mofa y la crítica permanentes. Por el contrario, ahora, sobre todo

en Latinoamérica, los escritores salen de la clase media baja o de las filas del proletariado y lo que desean, al final de la jornada, es un ligero barniz de respetabilidad. Es decir, los escritores ahora buscan el reconocimiento, pero no el reconocimiento de sus pares sino el reconocimiento de lo que se suele llamar «instancias políticas», los detentadores del poder, sea éste del signo que sea (¡a los jóvenes escritores les da lo mismo!), y, a través de éste, el reconocimiento del público, es decir la venta de libros [...]⁵.

- 5 Es decir, se trata de escritores que —retomando la teoría del campo literario de Pierre Bourdieu⁶— se someten a las demandas del mercado para circular en el campo de gran producción, en desmedro de la calidad literaria; esta, por el contrario, se encuentra en las obras que circulan en el campo de producción restringido y cuenta con el prestigio entre sus pares. La búsqueda de un reconocimiento por «instancias políticas» privilegiaría, siguiendo a Bourdieu, el principio heterónimo del campo, es decir, los factores externos como el éxito comercial o el pedido de mecenas o clientes. Este tipo de reconocimiento nos remite a la figura del escritor «cortesano» largamente criticada por Bolaño: tanto al escritor que espera una beca de creación, al que busca un mecenas, como al que busca un salario del gobierno y que, en ciertos contextos, como lo sugieren sus novelas «chilenas», conlleva a la complicidad con el régimen de turno.

1.2. Sobre los clásicos

- 6 En muchos de los ensayos de Bolaño se encuentra implícita una visión jerárquica de la literatura según la cual habría una «alta» literatura, asimilada muchas veces a los «clásicos» y una literatura mala o menor destinada a no perdurar en la historia literaria. Si bien esta visión puede resultar conservadora, no responde exclusivamente a un criterio estético enraizado en una tradición específica. Lo que distingue a un «clásico» en el ensayo de Bolaño son características varias no exentas de contradicciones entre sí. En su ensayo «La traducción es un yunque», Bolaño evoca algunas de estas:

¿Cómo reconocer una obra de arte? ¿Cómo separarla, aunque sólo sea un momento, de su aparato crítico, de sus exégetas, de sus incansables plagarios, de sus ninguneadores, de su final destino de soledad? Es fácil. Hay que traducirla. Que el traductor no sea una lumbrera. Hay que arrancarle páginas al azar. Hay que dejarla tirada en un desván. Si después de todo esto aparece un joven y la lee, y tras leerla la hace suya, y le es fiel (o infiel, qué más da) y la reinterpreta y la acompaña en su viaje a los límites y ambos se enriquecen y el joven añade un gramo de valor a su valor natural, estamos ante algo, una máquina o un libro, capaz de hablar a todos los seres humanos: no un campo labrado sino una montaña, no la imagen del bosque oscuro sino el bosque oscuro, no una bandada de pájaros sino el Ruiseñor⁷.

- 7 Aquí la referencia a la traducción por un traductor que no es «una lumbrera» disocia el valor de la obra literaria de su lenguaje específico, así como el arrancarle páginas al azar la disocia de su diégesis o incluso de su estructura interna. Si bien la traducción nos permite deslindar la obra de su valor puramente lingüístico, la traductibilidad en sí será un valor para Bolaño, pues como nos explica en el mismo ensayo, esta hace posible que una obra como la de Cervantes sea «patrimonio de todos los hombres» y la de Quevedo, difícilmente traducible, patrimonio de «una tribu⁸». Otra de las pruebas para verificar que se trata de una «obra de arte» consiste en un alejamiento en el tiempo y el espacio —por eso la traducción y el abandono en un desván— con respecto a un supuesto lector, quien, a pesar de no compartir el contexto sociocultural de producción de la obra, reconoce su importancia y aumenta su valor añadiendo una interpretación.

Bolaño parece apuntar a lo que Walter Benjamin consideraba como la «supervivencia» de las obras de arte, esto es, la manera en que estas viven de manera distinta a través de las traducciones, a partir de las cuales, incluso, «el original se modifica⁹» debido al proceso de actualización.

- 8 Otra característica que Bolaño atribuye a los «clásicos» es la ruptura, sobre la cual abundará en sus ensayos con diversas metáforas: «alta literatura, aquella que escriben los poetas verdaderos, la que osa adentrarse en la oscuridad con los ojos abiertos y que mantiene los ojos abiertos pase lo que pase¹⁰»; «[u]na escritura que se sumerja con los ojos abiertos no vende¹¹»; en definitiva, «[l]a ruptura no vende¹²». Mediante estas metáforas, el escritor chileno sugiere que lo que es importante o destacable en una literatura es su capacidad de ruptura¹³ con una tradición con la que a su vez dialoga, pues permite una reinterpretación de esta:

Un clásico [...] se adentra por territorios hasta entonces desconocidos y [...] de alguna manera enriquece (es decir, alumbra) el árbol de la literatura y allana el camino para los que vendrán después. Clásico es aquel que sabe interpretar y sabe reordenar el canon¹⁴.

- 9 La referencia al canon¹⁵ nos lleva a otro aspecto problemático de estas tensiones en los textos de Bolaño. A pesar de que el escritor chileno manifiesta en sus ensayos una retórica que admite a veces la centralidad de ciertos autores, es decir, de un canon («Borges es o debería ser el centro de nuestro canon¹⁶»), gran parte de su ficción representa justamente a autores marginales: como ha estudiado Felipe Ríos Baeza, la propuesta ético-estética de Bolaño es «marginal» debido a «los motivos y géneros literarios atípicos o anticanónicos que vertebran su poética¹⁷», al tiempo que propone una desestabilización en la que centro y margen quedan «liberados de significaciones unívocas¹⁸». Por eso, a pesar de las constantes referencias a lugares y *locus* de enunciación marginales de sus personajes, Bolaño no asume la marginalidad como horizonte, sino que, por el contrario, esta es tan repelente como la propia centralidad, como manifiesta en el prólogo de *Amberes*: «[e]l desprecio que sentía por la así llamada literatura oficial era enorme, aunque sólo un poco más grande que el que sentía por la literatura marginal¹⁹».

1.3. El escritor latinoamericano y la latinoamericanidad

- 10 Aquellas características de las «obras maestras», que en el ensayo de Bolaño se muestran como el horizonte hacia donde debe aspirar un escritor, no hacen referencia —aún— a las circunstancias específicas de los escritores de la periferia, para quien la producción, la circulación —mediada por la traducción— y la recepción entrañan otros problemas.
- 11 Para comprender los desafíos que enfrenta el escritor latinoamericano en la narrativa de Roberto Bolaño, conviene precisar algunas ideas en torno al sujeto latinoamericano en los ensayos de este. Bolaño desdeñaba el nacionalismo y en algunas entrevistas señalaba que no tiene una identidad nacional específica, o que su patria eran sus hijos; sin embargo, en una entrevista de *Playboy*, a la pregunta de «¿[u]sted es chileno, español o mexicano?», Bolaño responde que es «latinoamericano²⁰». Esta identidad latinoamericana, aunque no siempre formulada de esta manera, estará implícita sin embargo en los posesivos «nuestro(a)s» que utiliza cuando se refiere a tradiciones literarias u otros aspectos de la cultura latinoamericana²¹.

- 12 Mientras que los escritores contemporáneos a Bolaño tendían a desentenderse de un ideal de identidad latinoamericana por el riesgo del exotismo —como por ejemplo los escritores del Movimiento del Crack y el grupo McOndo²²—, el escritor chileno entendía la latinoamericanidad no como un conjunto de rasgos esencialistas que caracterizarían a los sujetos de la región, sino como una experiencia político-social que está entretejida con las respuestas literarias que se dieron en esa época. El joven Bolaño y los escritores de su generación eran conscientes de tener una responsabilidad moral en la realidad sociopolítica²³, lo cual se convierte en un *leitmotiv* de su narrativa, pues como señala en su discurso en Caracas con motivo de la recepción del premio Rómulo Gallegos en 1998:
- [...] en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o 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, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era²⁴.
- 13 Se trata, sin embargo, de una «carta de despedida»: la responsabilidad moral del escritor ha cambiado, definitivamente no pasa por la militancia e, incluso, las novelas de Bolaño refutan esa necesidad de intervenir en la política. En estas, existe un descreimiento de la capacidad del escritor de, a través de la ficción, influir en la realidad.
- 14 Por último, cabe señalar que las fuerzas propias al mercado del libro en lengua española son otra preocupación en los ensayos del escritor chileno. En un artículo²⁵, lamenta que el mercado del libro funcione de manera tal que autores conocidos en un país de Hispanoamérica sean desconocidos en otro, a pesar de hablar la misma lengua, algo que él considera «el provincianismo²⁶» del mercado del libro,
- como si el placer estético de cada lector hispanoamericano obedeciera, antes que nada, a unos referentes nacionales, es decir, provincianos, algo que no sucedía en la década del sesenta, por ejemplo, cuando surgió el boom, ni, pese a la mala distribución, en la década de los cincuenta o cuarenta²⁷.
- 15 Naturalmente, las cosas han cambiado desde entonces, aunque ya para la fecha de aparición del artículo (2001), las grandes transnacionales habían acaparado la edición de las producciones literarias en Hispanoamérica²⁸. Y probablemente este fenómeno signifique el punto de quiebre que le lleva a considerar dos tendencias en las producciones literarias latinoamericanas: aquella orientada a las ventas y que remite a un ahora indeterminado («ahora, sobre todo en Latinoamérica, los escritores [...]»²⁹), y otra que remite a un antes donde regía una cierta autonomía del campo con la consiguiente marginalidad de escritores en un ámbito mundial. En este sentido, según Bolaño, el escritor latinoamericano se ve confrontado a diferentes obstáculos históricos a pesar de los cuales —y a veces desde los cuales— deberá formular sus propuestas literarias.

2. En la ficción

2.1. Sobre el éxito literario

- 16 En la ficción de Bolaño, en el campo de fuerzas en que un escritor se encuentra inscrito, diversas circunstancias permiten que algunos consigan algún tipo de reconocimiento. Algunas de estas circunstancias, que en gran medida parecen estar signadas por el azar,

aparecen en el cuento «Una aventura literaria» de *Llamadas telefónicas*. En este, se narran los intentos del escritor B por entrevistarse con A, un escritor reputado y crítico literario. B quiere saber por qué A, del cual B se ha burlado solapadamente en uno de sus libros, ha escrito una reseña elogiosa del último libro de B. En el relato se pone de relieve el rol de la crítica literaria periodística en el éxito o fracaso de ventas de un autor. La consagración de B no sólo depende de su publicación en una editorial grande sino del elogio de un prestigioso escritor y crítico literario. Se dice que:

El libro de B se publica —es la primera vez que B publica en una editorial grande— y comienza a recibir críticas. Al principio su libro pasa desapercibido. Luego, en uno de los principales periódicos del país, A publica una reseña absolutamente elogiosa, entusiasta, que arrastra a los demás críticos y convierte el libro de B en un discreto éxito de ventas³⁰.

- 17 Tres factores determinan ese «éxito de ventas»: la publicación en una editorial grande, probablemente transnacional; la reseña del libro de B en uno de los periódicos más importantes; y, sobre todo, la reseña de A, escritor y crítico de prestigio. Así, en este cuento, las casas editoriales, la prensa y la crítica conforman un conglomerado que determina el éxito de ventas de un libro. Este cuento entraña una visión crítica del éxito creado por editoriales transnacionales: de manera bastante similar, Francisca Noguerol advertía unos años después que las grandes editoriales «suelen estar manejadas por grupos financieros propietarios de periódicos, cadenas de televisión y radio, que utilizan sus numerosos canales de difusión para apoyar a sus escritores y ningunear al resto [...]»³¹. Cabe precisar que se trata exclusivamente de la configuración del éxito de ventas, pues ninguna característica del libro de B se menciona, salvo cuando, tras acordar finalmente una cita con A, B lee un libro de este último bajo una nueva luz, y piensa que este es un «buen escritor», mientras que su propia obra es comparada «desfavorablemente», pues está «maculada por la sátira y por la rabia»³². Como veremos más adelante, a pesar de que en la narrativa de Bolaño encontramos constantes referencias a obras literarias de personajes, nunca llegamos a leer concretamente esos textos y raramente encontramos alguna descripción. Como si, en su ficción, lo literario se encontrase desplazado para privilegiar las dificultades y contradicciones que generan las fuerzas del campo literario.

2.2. Los escritores latinoamericanos y marginales

- 18 Si bien es cierto que Bolaño rehúye las identidades nacionales, la identidad latinoamericana en su ficción está entrelazada de experiencias políticas tales como los golpes de estado del Cono Sur, de masacres de estudiantes como la de Tlatelolco, y de las numerosas guerrillas a lo largo de la región. Las situaciones que retrata en su narrativa, desde fines de los años 60 de *Amuleto*³³, pasando por los años 70 de *Los detectives salvajes*³⁴, se inscriben en épocas donde el escritor latinoamericano debía definir su posición política con respecto a una realidad polarizada. Personajes letrados que de pronto deciden tomar las armas aparecen en varios de sus relatos, como sucede con Juan Stein en *Estrella distante*, poeta chileno que combate en Nicaragua, Angola, Paraguay, Colombia y Guatemala. De cierta forma, ser escritor latinoamericano significa estar confrontado a violencias políticas, de las instituciones e incluso del crimen organizado —como se sugiere en 2666—. La violencia política provocó exilios para muchos escritores latinoamericanos, y en estos exilios (aunque también en migraciones no políticas) el escritor se ve confrontado de manera más contundente a una posición

marginal con respecto a instancias de consagración internacional. La dificultad más importante para estos escritores es la que resulta de la marginalidad de la tradición (o las tradiciones) latinoamericana(s) frente a tradiciones con más prestigio dentro del campo de relaciones de fuerza que es la literatura mundial. Es decir, si, por un lado, Bolaño defiende la idea de que una «obra maestra absoluta» es identificable por su capacidad de ser traducida y trasladada a distintos contextos, y por su capacidad de ruptura; por otro lado, este tipo de literatura, debido al grado de autonomización³⁵ del campo literario en América Latina, se enfrenta a la posibilidad de ser accesible solo para otros escritores o lectores especializados. Si bien para Bolaño esta autonomización parece deseable, pues todo principio heterónimo (el éxito en las ventas, el reconocimiento de «instancias políticas») le resulta incómodo, la circulación a través de una producción restringida que corresponde a la autonomía del campo literario impediría el acceso a espacios de consagración en centros occidentales que por mucho tiempo tuvieron el rol de jueces de aquello que puede ser considerado como un clásico. Así, como veremos más adelante, la marginalidad de los escritores es tratada en la ficción de Bolaño con un doble talante: de una parte, como impedimento pues no se puede acceder a los espacios de consagración literaria, y de otra parte como ventaja, pues lo que caracteriza según él a una verdadera obra de arte es su capacidad de ruptura, de alejamiento de las formas conocidas, y en ese sentido, de marginalidad relativa con respecto a un canon³⁶.

- 19 Principalmente dos tipos de escritores latinoamericanos pueblan la narrativa de Bolaño: están aquellos que tienen éxito en su país, pero que exiliados en Europa tienen dificultades incluso para sobrevivir, o los escritores cuya obra constituye una «bomba de relojería», para usar una metáfora al gusto de Bolaño, es decir que causaron una verdadera ruptura, pero que son desconocidos en la actualidad. Otro personaje que no puede dejar de mencionarse es del propio Arturo Belano, alter ego del escritor chileno, que aparece en *Los detectives salvajes* como un joven escritor que ha llegado a México y que, junto a su amigo Ulises Lima, funda un movimiento poético vanguardista con la intención de revolucionar la poesía en ese país; también aparece a veces con el nombre de Arturo B, como en *Estrella distante*, donde encarna a un escritor chileno en España que recuerda la escena de la poesía en Chile durante la dictadura de Pinochet.
- 20 La figura del escritor de culto injustamente olvidado nos remite a la figura de Cesárea Tinajero, el personaje de la poeta que buscan los protagonistas de *Los detectives salvajes*. Tinajero había publicado una revista titulada *Caborca*, la cual tuvo un solo ejemplar, además sólo se conserva un poema de ella titulado «Sión» y que consta de una línea recta, otra ondulada y otra zigzagueante. Su propio nombre lleva en sí el sentido de un parto, de algo completamente nuevo como querían las vanguardias. Sin embargo, el fracaso en el mundo de las letras que se traduce en una pobreza material (Tinajero termina como lavandera en un pueblo del norte de México), no impide que el prestigio que tuvo entre sus pares sea también compartido por los jóvenes poetas real visceralistas que hacen de su búsqueda uno de los objetivos principales de su movimiento.
- 21 Un caso de escritor admirado en su país, pero que sobrevive en Europa es el de Sensini, personaje principal del cuento homónimo, un escritor argentino exiliado en España debido a la dictadura en su país, que se dedica a recaudar premios de diversos concursos literarios³⁷. A pesar de vivir ahora con estos premios y «unos vagos trabajos editoriales³⁸», Sensini había sido en el pasado un escritor consagrado en Argentina y

Latinoamérica, admirado por sus compatriotas Borges, Cortázar y Mujica Láinez. Antes de coincidir con él en un concurso literario, el narrador había leído su novela *Ugarte*, ambientada en el Virreinato del Río de la Plata, y aunque rechazada por la crítica, «poco a poco la novela fue haciendo sus propios lectores y [...] tenía repartidos en varios rincones de América y España unos pocos y fervorosos lectores³⁹». Aquí nos encontramos otra vez frente al prestigio entre pares y unos pocos lectores, es decir frente al principio de jerarquización interna (Bourdieu 1991). Este prestigio implica probablemente una escasez en las ventas, pues Sensini sobrevive con los premios literarios «en la pobreza, no una pobreza absoluta sino una de clase media baja, de clase media desafortunada y decente⁴⁰». De otro lado, a pesar de que los temas de la literatura de Sensini son más bien del género gauchesco⁴¹, esto no se traduce en un «provincialismo» temido por Bolaño, pues rápidamente constata que su obra es de la que «hacen lectores⁴²».

- 22 En *Estrella distante*, también resultan paradigmáticas, aunque a simple vista incompatibles, las historias de Juan Stein y de Diego Soto. Stein es poeta y director de uno de los talleres de poesía de la Universidad de Concepción a los que asiste el personaje narrador, Arturo B. Según este último, Stein, «uno de los dos mejores⁴³» poetas de su generación, es militante de izquierda y después del golpe militar de Pinochet parte al exilio. Luego se tienen noticias confusas de él: participa en el Frente Sandinista en Nicaragua, combate en Angola contra los sudafricanos, se piensa que «es uno de los miembros del comando que asesina a Somoza en Paraguay⁴⁴», que participa en la guerrilla colombiana y en la guerrilla guatemalteca. Se dice que aparece «en todos los lugares en donde los latinoamericanos, desesperados, generosos, enloquecidos, valientes, aborrecibles, destruían y reconstruían y volvían a destruir la realidad en un intento último abocado al fracaso⁴⁵», hasta que «un buen día desaparece y esta vez es para siempre⁴⁶». El otro mejor poeta de Chile de la generación de Stein y amigo de este último es Diego Soto, quien dirige el otro taller de poesía de Concepción. Soto es descrito físicamente como la antítesis de Stein: «Stein alto y rubio, Soto bajito y moreno, Stein atlético y fuerte, Soto de huesos delicados», y será esta contextura lo que generará el rechazo por parte de los letrados chilenos, pues:

¿Cómo era posible que ese indio pequeñajo y feo tradujera y se carteara con Alain Jouffroy, Denis Roche, Marcelin Pleynet? ¿Quiénes eran, por Dios, Michel Bulteau, Matthieu Messagier, Claude Pelieu, Franck Venaille, Pierre Tilman, Daniel Biga? ¿Qué méritos tenía ese tal Georges Perec cuyos libros publicados en Denoël el huevón pretencioso de Soto paseaba de un lado a otro?⁴⁷

- 23 Soto se exilia de Chile durante la dictadura militar y logra rehacer una vida pacífica en Francia. Sin embargo, de cierta manera, se sugiere que este personaje no puede escapar a la «maldición⁴⁸» que cae sobre los escritores latinoamericanos en esa época, pues a pesar de que llega a tener cierta holgura económica y a dedicarse a las letras en Francia, donde se hace profesor universitario, Soto muere de manera absurda cuando trata de defender a una mujer del ataque de unos jóvenes neonazis. Cuando Soto se dispone a ayudar a la mujer y se da cuenta del destino trágico que le ha tocado, piensa que «[e]ntre Tel Quel y el OULIPO la vida ha decidido y ha escogido la página de sucesos⁴⁹». Es decir, entre aparecer en una revista francesa vanguardista de los años sesenta, o pertenecer a un grupo literario francés donde se exploran las potencialidades del lenguaje, que para Soto hubiera sido de cierta forma acceder a una consagración, al poeta chileno le toca solamente aparecer en una nota periodística policial. Ambos, Stein y Soto, ejemplifican un destino de escritor latinoamericano sometido a diversas

violencias debido al contexto político, pero sobre todo una violencia soterrada donde el deseo de inscribirse en un campo literario mundial, en este caso representado por Francia —nótese que todos los autores que Soto traduce o introduce en Chile son franceses—, es aplastado e ironizado con la posible aparición en la página de sucesos⁵⁰.

2.3. La república parisina de las letras

- 24 En *La República mundial de las Letras*, Pascale Casanova sostiene que París funcionó en el siglo XIX y hasta mediados del XX como meridiano de Greenwich literario desde el cual se estimaba el valor estético de las obras de la periferia mundial. Aunque ya se criticó el conocimiento muy superficial de Casanova sobre la literatura hispanoamericana⁵¹, así como su excesiva focalización en el espacio francés, lo cual hace más que una «*République mondiale des Lettres*» una «*République parisienne des Lettres*⁵²», no se puede negar la importancia de la influencia cultural francesa sobre los escritores latinoamericanos del modernismo, incluso hasta el *boom*, ni tampoco que París haya significado para estos una instancia de consagración. Aquí me interesa releer esta compleja relación entre Francia como instancia de consagración y la literatura latinoamericana en el cuento de Bolaño «El viaje de Álvaro Rousselot» aparecido en *El gaucho insufrible*. Este narra la historia del personaje homónimo, un escritor argentino, que descubre haber sido plagiado por el cineasta francés Guy Morini y su viaje a Francia para confrontarlo. El cuento recuerda la querrela por la película *L'Année dernière à Marienbad* (1961) dirigida por Alain Resnais y con Alain Robbe-Grillet como guionista, inspirada en *La invención de Morel* (1940) del escritor argentino Adolfo Bioy Casares. A pesar de las similitudes evidentes entre la novela y la película, incluyendo el título⁵³, Resnais y Robbe-Grillet no admitieron haberse inspirado en la novela del argentino y ningún crédito apareció en la película⁵⁴. En el cuento de Bolaño, Álvaro Rousselot es plagiado una primera vez tras la aparición de su primera novela, la cual tiene poco éxito, pero goza de la traducción al francés gracias al apoyo de sus amigos: unos años después una película de Morini retoma el argumento central de la novela, sin ningún crédito a esta. A pesar de que algunas personas le recomiendan denunciar a la productora de la película por plagio, Rousselot prefiere olvidar el incidente. Sin embargo, un tiempo después Rousselot publica la novela *Vida de recién casado* y algunos meses después, a pesar de no haber aparecido la traducción al francés, aparece otra película de Morini, *Contornos del día*, «exactamente igual que *Vida de recién casado*, pero mejor, es decir: corregida y aumentada de forma considerable⁵⁵». Progresivamente intrigado, Rousselot espera las dos siguientes películas de Morini pero ninguna de ellas tiene nada que ver con sus novelas, y «[d]urante unos días incluso le rondó por la cabeza la idea de haber perdido a su mejor lector, el único para el que verdaderamente escribía, el único que era capaz de responderle⁵⁶». Rousselot decide buscar a Morini en París y finalmente lo encontrará en el norte de Francia, donde tras explicarle que él es el autor de la novela de la cual se inspira el cineasta acepta implícitamente el plagio pues «se levantó de un salto, lanzó un grito de espanto y se perdió por los pasadizos del hotel⁵⁷».
- 25 Este cuento presenta una visión alternativa de las transferencias literarias. Si los modelos de literatura mundial suelen caracterizar las transferencias en una sola dirección de Norte a Sur globales, aquí se muestra que la dirección contraria es posible. Aunque no se trata de una simple transferencia sino de un plagio, este no es asumido negativamente, pues, por ejemplo, la versión cinematográfica de Morini es «mejor»

pues está «corregida y aumentada», y el propio Rousselot considera a Morini «su mejor lector». La oposición entre original y copia que, en cierto sentido, se encuentra implícita en las propuestas sobre literatura mundial, es así desestabilizada, pues la literatura es entendida como una constante reelaboración de distintas influencias. Además, el cuento nos pone en contacto con un vaciamiento de valor de las instancias de consagración en los países centrales, más concretamente con París como meridiano, para utilizar la metáfora de Pascale Casanova⁵⁸. A pesar de ambientarse a finales de los 50, París no tiene el aura de capital cultural para Rousselot, y la pretensión de su compatriota Riquelme de escribir allí «la gran novela argentina del siglo XX⁵⁹» es narrada irónicamente. Rousselot considera a Riquelme como representante de esos deseos de Francia que él no comparte: al respecto, tendrá un sueño en el que encontraba en Buenos Aires «a miles de Riquelmes instalados en el Pen Club argentino, todos con un billete para viajar a Francia, todos gritando, todos maldiciendo un nombre, el nombre de una persona o de una cosa que Rousselot no oía bien⁶⁰».

- 26 París aparece también sin este halo de grandeza en el cuento «Vagabundo en Francia y Bélgica» (en *Putas asesinas*). Los lugares y monumentos históricos de esta ciudad son visitados sin entusiasmo por el personaje principal, B: «el primer día [en París] visita el Jardin du Luxembourg y se sienta en un banco del parque y lee⁶¹». París ya no es la ciudad que los modernistas latinoamericanos mitificaban como la «Ciudad Luz» con los atributos de «ciudad de la modernidad», «abanderada de la libertad y los ideales republicanos y democráticos», «enclave latino y civilizado», «capital de la cultura», «cosmópolis, 'exposición universal' eterna», «ciudad de la bohemia», y «ciudad del amor⁶²»; sino una ciudad desacralizada donde tanto B como Rousselot pasearán como vagabundos y buscarán la compañía de prostitutas.
- 27 Como hemos visto, el espacio literario en el que se desenvuelve el escritor latinoamericano está en constante movimiento, ya no es el mismo espacio de la modernidad que Casanova definió en su *República mundial de las Letras* y que tan bien analiza Mariano Siskind cuando habla de París como significante de deseos cosmopolitas. Sigue siendo un espacio —para Bolaño— escindido entre Norte y Sur globales, lo cual reaviva antiguas tensiones, pero también crea nuevas. Para Bolaño, la marginalidad significa una dificultad con la cual el escritor latinoamericano debe lidiar: esta implica encontrarse en un campo de fuerzas que dificulta el acceso a una consagración literaria desde el centro.
- 28 Al mismo tiempo, hemos visto cómo el escritor chileno intenta desvincular la literatura de la consagración literaria desde los aparatos críticos o la academia, en ese sentido, lo que parecen dificultades para el escritor latinoamericano pueden significar una oportunidad para rearticular la gramática de la circulación de influencias literarias y de la llamada literatura mundial. Aunque existe una relación asimétrica en la circulación de bienes culturales que afecta a los escritores del Sur, como demuestra no sólo el caso de Álvaro Rousselot, sino el de los otros escritores que, a pesar de ser conocidos en su tradición, pasan desapercibidos para la *world literature*, también existe una reorganización de oposiciones tales como centro/periferia, original/copia, frente a las cuales el escritor latinoamericano se encuentra en una posición que le permite un ángulo de visión distinto y desde donde puede articular respuestas originales. Esto no equivale a sugerir que Bolaño sostiene una visión apoteósica de la marginalidad, pues las dificultades que pueden derivarse de esta posición se ven exacerbadas por la omnipresencia del mercado del libro, la cual conlleva a que sólo lo que es vendible,

accesible, de fácil lectura, goce de traducciones y de una circulación internacional. Por eso, cuando se pregunta por qué ciertos autores tienen éxito, se responde a sí mismo:

Venden y gozan del favor del público porque sus historias se *entienden*. Es decir: porque los lectores, que nunca se equivocan, no en cuanto lectores, obviamente, sino en cuanto consumidores, en este caso de libros, entienden perfectamente sus novelas o sus cuentos⁶³.

- 29 En un contexto donde las transnacionales del libro tienen cada vez mayor alcance, Bolaño considera que este es uno de los verdaderos obstáculos para los escritores latinoamericanos. El escritor está ante el mercado global que se designa como juez supremo de lo que será alguna vez literatura mundial, pasará a la tradición y a ser leído por muchos. En ese sentido, Bolaño, a pesar de que intenta desbaratar y desligar la literatura de sus instituciones para integrar lo literario —y en ese sentido también la figura del escritor— a la vida misma, tendrá en cuenta la necesidad del escritor latinoamericano de resistirse a esas fuerzas globalizantes o, como se retrata a sí mismo en tanto joven escritor en España: «creía en la literatura: es decir no creía ni en el arribismo ni en el oportunismo ni en los murmullos cortesanos. Sí en los gestos inútiles, sí en el destino⁶⁴».

BIBLIOGRAFÍA

- Bioy Casares, Adolfo, 1982, *La invención de Morel; El gran Serafín*, Trinidad Barrera (ed.), Madrid, Cátedra.
- Beltzer, Thomas, 2000, «Last Year at Marienbad: An Intertextual Meditation», *Senses of Cinema*, 10, <https://www.sensesofcinema.com/2000/novel-and-film/marienbad/>, consultado el 01/03/2022.
- Benjamin, Walter, 1971, «La tarea del traductor», *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa [1923].
- Bolaño, Roberto, 1996, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 1997, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 1998, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 1999, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2000, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2001, *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2002, *Amberes*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2003, *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2004, *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998 - 2003)*, Ignacio Echevarría (ed.), Barcelona, Anagrama.
- Borges, Jorge Luis, 1974, *Obras completas. 1923 - 1972*, Buenos Aires, Emecé.
- Bourdieu, Pierre, 1991, «Le champ littéraire», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 89, n° 1, pp. 3-46.

- Damrosch, David, 2003, *What is world literature?*, Princeton N.J., Oxford, Princeton University Press.
- Gurrero, Gustavo, 2013, «*The French Connection: Pascale Casanova, la literatura latinoamericana y La República mundial de las Letras*», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39, n° 78, pp. 109-121.
- Gurrero, Gustavo, Loy, Benjamin y Müller, Gesine, 2021, *World Editors: Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Locane, Jorge, 2019, *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*, Berlin, De Gruyter.
- Loy, Benjamin, 2015, «Deseos de mundo. Roberto Bolaño y la (no tan nueva) literatura mundial», Gesine Müller (ed.), *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 273-293.
- Noguerol, Francisca, 2008, «Narrar sin fronteras», Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana; Vervuert, pp. 19-33.
- Noguerol Jiménez, Francisca, 1997, «Atraídos por Lutecia: el mito de París en la narrativa latinoamericana», *Iberoromania*, n° 46, pp. 75-100.
- Rama, Ángel, 1985, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Ríos Baeza, Felipe A, 2013, *Roberto Bolaño, una narrativa en el margen: desestabilizaciones en el canon y la cultura*, Valencia, Tirant Humanidades.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (ed.), 2006, *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Siskind, Mariano, 2016, *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Thomsen, Mads Rosendahl, 2008, *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*, London, New York, Continuum.
- Toro, Alfonso de, 2003, «Jorge Luis Borges. Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX», Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), *Borges en Jerusalén*, Madrid -Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, pp. 13-47.
- Volpi, Jorge, 2008, «Narrativa hispanoamericana, INC.», Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, pp. 99-112.
- Warnken, Cristián, 1999, «Entrevista a Roberto Bolaño», *La belleza de pensar*, <https://www.youtube.com/watch?v=4opmKOSO-J8>, consultado el 15/03/2022.

NOTAS

1. Siskind 2016.
2. *Ibid.*, p. 19.
3. En las últimas dos décadas, hemos asistido a la multiplicación vertiginosa de la reflexión crítica en torno a la literatura mundial, al punto de que algunos estudiosos consideran que se está convirtiendo en un nuevo paradigma del estudio de la literatura (Thomsen 2008, p. 21). Esta nueva ola de estudios críticos y de modelos en cierta medida hace eco de estudios anteriores,

desde la proposición goetheana de la *Weltliteratur*, y sobre todo formulaciones aparecidas en el siglo XX, en las cuales la literatura mundial era entendida principalmente como práctica intelectual, corpus literario y pedagogía humanista (Siskind 2016, p. 32). En este artículo, no pretendo entrar en la discusión sobre la pertinencia o utilidad de los estudios sobre literatura mundial, pues de lo que se trata aquí es de analizar específicamente la figura del escritor latinoamericano en los textos de Bolaño. La literatura mundial en este artículo hace referencia a un campo de fuerzas constituido históricamente que en cierta manera determina la circulación global de textos literarios. En ese sentido, esta utilización de la literatura mundial podría relacionarse con lo que sería un «canon» mundial; sin embargo, hay un énfasis en las relaciones asimétricas para el Norte y Sur globales en cuanto a la circulación de textos.

4. Se trata de un discurso inacabado, pues Bolaño finalmente leyó «Los mitos de Chtulhu» en dicho encuentro.

5. Bolaño 2004, p. 311.

6. Bourdieu 1991.

7. Bolaño 2004, pp. 223-224.

8. *Ibid.*, p. 223.

9. Benjamin 1971, p. 132.

10. Bolaño 2004, p. 149.

11. *Ibid.*, p. 312.

12. *Idem.*

13. Este imperativo de ruptura que nos remite a la vanguardia aparece de manera recurrente en la ficción de Bolaño, incluso de manera paródica o llevada a sus consecuencias extremas como ocurre con el arte vanguardista de Carlos Wieder en *Estrella distante* (1996). En esta misma novela, los «escritores bárbaros», siguiendo la impronta de las vanguardias de inicios del siglo XX, también son un ejemplo de esta voluntad de renovar radicalmente la cultura, en aras de recuperar una supuesta «raíz» o esencia perdida.

14. Bolaño 2004, p. 166. *Cursiva mía.*

15. Teniendo en cuenta que Bolaño consideraba a Borges el «centro» del canon latinoamericano, es interesante notar la relación entre las nociones de clásico entre ambos escritores. Para Borges, un clásico «no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgida por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad» (Borges 1974, p. 773). En esta definición, como en el caso de Bolaño, aparece la cuestión de la lealtad-fidelidad de los lectores, quienes también tienen un rol activo en la formación del clásico. Por otro lado, para Borges sí existe una afinidad entre el clásico y su lengua pues pensaba que el primero «es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido de leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término» (*Ibid.*).

16. *Ibid.*, p. 312.

17. Ríos Baeza 2013, p. 239.

18. *Ibid.*, p. 243.

19. Bolaño 2002, p. 10.

20. Bolaño 2004, p. 331.

21. Por ejemplo, el ya citado «Borges es o debería ser el centro de nuestro canon» (Bolaño 2004, p. 312), «Ciudad Juárez [...] es nuestra maldición y nuestro espejo» (Bolaño 2004, p. 312), o «*el destino terrible de nuestro continente*» (Bolaño 2004, p. 31).

22. Años después, Jorge Volpi vuelve sobre la cuestión afirmando que lo que querían estos grupos era sobre todo desentenderse de la narrativa hispanoamericana como «*marca*»: «denunciar la puesta en funcionamiento de una especie de maquila literaria para la exportación del exotismo regional» (Volpi 2008, p. 105).

23. Largamente se ha discutido la función política en la literatura hispanoamericana, vale recordar que como demuestra Ángel Rama (1985 [1970]), ya desde Rubén Darío, los poetas se mostraban en cierto sentido conscientes de lo que él denomina el «proceso histórico», en el que el propio gesto de búsqueda de una autonomía literaria se convierte en «parte del proceso general de libertad continental» (Rama 1985, p. 5). Más adelante, los escritores del «Boom» también mostraron una fe en la capacidad de la literatura de transformar la realidad histórico-social de la región.

24. *Ibid.*, p. 37.

25. Aparecido por primera vez en *Las Últimas Noticias* de Chile en el 2001 y recogido después en *Entre paréntesis*.

26. Bolaño 2004, p. 182.

27. *Ibid.*, p. 182.

28. Para una descripción más detallada sobre la concentración del mercado del libro en lengua española ver Locane 2019 y Guerrero, Loy & Müller 2021. Al respecto, unos años después de Bolaño, Jorge Volpi tiene el mismo diagnóstico cuando afirma que «[n]unca antes el flujo entre las naciones hispanoamericanas fue tan escaso» (2008, p. 105), ya que debido a crisis en diversos países y la bonanza que tuvo España con su entrada en la Unión Europea, las editoriales peninsulares acapararon la producción literaria, y un autor hispanoamericano tenía que esperar ser publicado en España para poder ser leído en otro país hispanoamericano.

29. Bolaño 2004, p. 311.

30. Bolaño 1997, p. 53.

31. Nogueroles 2008, p. 20.

32. *Ibid.*, p. 62.

33. Bolaño 1999.

34. Bolaño 1998.

35. Para Bourdieu, el grado de autonomía de un campo cultural es mayor cuando el principio de jerarquización externa –el éxito comercial– está subordinado al principio de jerarquización interna –la consagración de los artistas frente a sus pares. Esta autonomía además depende del capital cultural forjado históricamente por artistas de generaciones precedentes (Bourdieu 1991).

36. Esta visión de la posición periférica como ventaja será defendida entre otros por Borges, quien defiende, en su ensayo «El escritor argentino y la tradición», sobre el debate en torno a las literaturas nacionales, que «nuestra tradición es toda la cultura occidental» (Borges 1974, p. 272).

37. Como señala después Bolaño en una entrevista (ver Warnken 1999), el personaje está basado en el escritor argentino Antonio Di Benedetto.

38. Bolaño 1997, p. 21.

39. *Ibid.*, pp. 14-15.

40. *Ibid.*, p. 21.

41. Se puede deducir esto a partir de los títulos de sus cuentos: «En la otra pampa», «Los gauchos» (Bolaño 1997, p. 19), y que en el cuento con el que obtiene el segundo accésit en el concurso, «el narrador se iba al campo y allí se le moría su hijo o con un cuento en donde el narrador se iba al campo porque en la ciudad se le había muerto su hijo, no quedaba nada claro, lo cierto es que en el campo, un campo plano y más bien yermo, el hijo del narrador se seguía muriendo, en fin, el cuento era claustrofóbico, muy al estilo de Sensini, de los grandes espacios geográficos de Sensini que de pronto se achicaban hasta tener el tamaño de un ataúd» (Bolaño 1997, p. 14).

42. *Ibid.*, p. 14.

43. Bolaño 1996, p. 58.

44. *Ibid.*, p. 67.

45. *Ibid.*, p. 66.

46. *Ibid.*, p. 69.

47. *Ibid.*, p. 74.

48. *Ibid.*, p. 78.

49. *Ibid.*, p. 80.

50. Sobre la importancia de *Tel Quel* en la literatura hispanoamericana y *viceversa*, es muy interesante lo que sugiere Alfonso de Toro: a través de una lectura posmoderna/poscolonial de la obra de Borges, señala que este último «recurre a una serie de procedimientos textuales que, mucho más tarde, en la segunda mitad del siglo XX, serán difundidos y establecidos por la filosofía posmoderna, por la teoría de la literatura (*nouvelle critique, Tel Quel*) [...]» (Toro 2003, p. 14), entre estos, la deconstrucción, el rizoma y la simulación. Sin embargo, a diferencia de los filósofos posmodernos que en ciertos casos citan al escritor argentino –aunque lo interpreten equivocadamente–; los escritores (*nouveau roman, roman Tel Quel*) lo utilizan usurpándolo, «sin mencionarlo y se le niegan los aportes para reclamarlo como parte del centro» (Toro 2003, p. 37).

51. Al respecto véase Guerrero 2013 y los trabajos reunidos por Sánchez-Prado 2006.

52. La *boutade* es de David Damrosch (2003, p. 27).

53. En un momento de la novela, aparecen personas que parecen «veraneantes instalados desde hace tiempo en Los Teques o en Marienbad» (Bioy Casares 1982, p. 95).

54. Beltzer 2000.

55. Bolaño 2003, p. 92.

56. *Ibid.*, p. 95.

57. *Ibid.*, p. 111.

58. Benjamin Loy considera que a través de «El viaje de Álvaro Rousselot» Bolaño intenta invertir el paradigma de Casanova para «demostrar que la literatura mundial no se puede leer a partir de un meridiano [...] sino únicamente en forma de red» (Loy 2015, p. 286).

59. Bolaño 2003, p. 100.

60. *Ibid.*, p. 109.

61. Bolaño 2001, p. 81.

62. Nogueroles 1997, p. 75.

63. Bolaño 2003, pp. 161-162.

64. Bolaño 2002, p. 10.

RESÚMENES

En este artículo, estudio las tensiones sobre lo global y lo periférico que enfrenta la figura del escritor latinoamericano en los ensayos y la narrativa de Roberto Bolaño. En esta última, Bolaño suele tematizar la exclusión de circuitos literarios y la marginalidad como constantes del escritor latinoamericano: este se sitúa en la periferia de la «literatura mundial» debido a diversos factores –entre ellos las contingencias del mercado editorial–, pero cuya obra tiene, como muchos escritores «centrales», características de lo que Bolaño considera como «obras maestras» de la literatura. En un contexto de constantes mutaciones del mercado editorial, el análisis de la figura del escritor latinoamericano en la narrativa de Bolaño nos puede dar pistas para entender lo que para este constituían las dificultades y ventajas de una posición periférica para un escritor en un mundo globalizado, así como la perspectiva distinta sobre la «literatura mundial» que se puede tener desde esta posición.

Dans cet article, j'étudie les tensions entre le global et le périphérique auxquelles est confrontée la figure de l'écrivain latino-américain dans les essais et œuvres narratives de Roberto Bolaño. Dans ses fictions, Bolaño thématise souvent l'exclusion d'un circuit littéraire et la marginalité comme des traits distinctifs de l'écrivain latino-américain. Celui-ci se situe alors à la périphérie de la « littérature mondiale » en raison de divers facteurs – parmi lesquels les contingences du marché des maisons d'édition –, mais ses œuvres ont, comme de nombreux écrivains du « centre », des caractéristiques de ce que Bolaño considère comme des « chefs-d'œuvre » de la littérature. Dans un contexte de mutations constantes du marché du livre en langue espagnole, l'analyse de la figure de l'écrivain latino-américain dans l'œuvre de Bolaño peut nous aider à comprendre, depuis le point de vue de cet auteur, les difficultés et les avantages de la position périphérique de l'écrivain latinoaméricain dans un monde globalisé, ainsi que la perspective originale sur la littérature mondiale qui peut découler de cette position.

In this paper, I examine Roberto Bolaño's essays and narrative work in order to analyze the tensions between the global and the peripheral that the figure of the Latin American writer confronts. In his narrative, Bolaño often thematizes exclusion from literary circuits and marginality as constant characteristics of the Latin American writer, who is on the periphery of «world literature» due to various factors—among them the contingencies of the publishing house market—but whose works have, like many writers from the «center», characteristics of what Bolaño considers «masterpieces» of literature. In a context of constant changes in the Spanish-language book market, the analysis of the figure of the Latin American writer in Bolaño's work can help us to understand what he considered as difficulties and advantages of the peripheral position of a writer in a globalized world, as well as the original perspective of «world literature» that could derive from this position.

ÍNDICE

Keywords: latin american writer, Bolaño (Roberto), world literature, literary canon, Chile, Latin American literature, 21st century

Palabras claves: escritor latinoamericano, Bolaño (Roberto), literatura mundial, canon literario, Chile, literatura latinoamericana, siglo XXI

Mots-clés: écrivain latino-américain, Bolaño (Roberto), littérature mondiale, canon littéraire, Chili, littérature latino-américaine, XXIe siècle

AUTOR

CARMEN CARRASCO LUJÁN

Université de Genève

Doctoranda en Estudios hispánicos en la Universidad de Ginebra. Sus áreas de interés son la literatura latinoamericana contemporánea y la literatura peruana del siglo XIX. Ha publicado recientemente: “Which Women’s Murders Are “Grievable”? On the Media’s Frames of Intelligibility of the Femicides in Roberto Bolaño’s 2666”, en *Violent Times, Rising Resistance: An Interdisciplinary Gender Perspective*, Zurich – Ginebra, Seismo Press, 2022.

carmen.carrasco[at]jetu.unige.ch

Redes locales, latinoamericanas y globales: los ensayos de Fernando Iwasaki y Leonardo Valencia

Réseaux locaux, latino-américains et mondiaux : les essais de Fernando Iwasaki et de Leonardo Valencia

Local, Latin American and global networks: the essays of Fernando Iwasaki and Leonardo Valencia

Félix Terrones

Introducción

- 1 Los escritores Leonardo Valencia (1969) y Fernando Iwasaki (1961) emergieron en la escena internacional a inicio del nuevo milenio. Se trata de un periodo singular, marcado por iniciativas rupturistas en un contexto regional complejizado y cuestionado por el proceso de globalización¹. En el caso de la literatura latinoamericana, grupos como el chileno McOndo o el mexicano crack esbozaron un nuevo vínculo con las tradiciones literarias nacionales y/o locales², sin olvidar su reivindicación de una nueva estética de corte cosmopolita y/o global. Entre todos los autores que aparecieron en dicho periodo, quizá Leonardo Valencia y Fernando Iwasaki sean quienes encarnaron del mejor modo esa vocación internacional. Ambos son autores de pertenencias dinámicas, enriquecidas por sus trayectorias personales: Valencia es un autor ecuatoriano e italiano que ha vivido largas temporadas en Perú y España, mientras que Iwasaki es un autor peruano, italiano y japonés radicado en España desde hace décadas. Por otro lado, en sus ensayos ambos no solamente reflexionan en torno a las múltiples pertenencias, sino que también cuestionan las tradiciones literarias locales, así como plantean una literatura de corte extraterritorial, tal y como el crítico francés George Steiner la define en sus trabajos.
- 2 Con el objetivo de discernir los alcances de sus propuestas en un contexto que exalta las circulaciones, los tránsitos, la ausencia de aduanas y fronteras, indagaremos la manera

en que Valencia e Iwasaki conciben y formulan sus vínculos con las tradiciones literarias nacionales (ecuatoriana y peruana). En un segundo momento, abordaremos la singular manera en que ambos releen el horizonte literario latinoamericano (Valencia) e hispanoamericano (Iwasaki), una relectura que, pese a sus diferencias, resulta semejante en su voluntad de apertura y la forma en que conciben la literatura escrita en lengua española. Finalmente, nos detendremos en sus postulados a la luz del cosmopolitismo y la extraterritorialidad, una última etapa en su necesidad de abrir el espacio letrado y literario. Para el caso de Leonardo Valencia analizaremos *El síndrome de Falcón* (2008, reeditado el año 2019) mientras que cuando se trata de Fernando Iwasaki, quien es uno de los más constantes cultores del género ensayístico, abordaremos dos libros: *rePUBLICANOS. Cuando dejamos de ser realistas* (2008) y *Las palabras primas* (2018).

1. El síndrome de Falcón: la fatalidad de una tradición

- 3 *El síndrome de Falcón* reúne una serie de ensayos publicados en distintos medios y ocasiones. Si bien las razones y los objetivos detrás de la escritura de cada uno de los textos son distintos —lo cual redundaría en un carácter misceláneo del conjunto—, de un modo o de otro, la gran mayoría se articula en torno a la problemática de la identidad. Desde José Miguel Oviedo hasta Reindert Dhont, numerosos académicos han subrayado el vínculo entre el género ensayístico y la identidad cuando se trata de literatura latinoamericana³. En ese sentido, el ensayo de Leonardo Valencia se inscribiría en la continuidad de una línea secular; sin embargo, lo haría desde el cuestionamiento de adscripciones y tradiciones específicas. Así, lo expresa en el ensayo que da título al volumen entero y que se proyecta como una reflexión personal acerca del vínculo con la literatura nacional, la ecuatoriana:

En julio de 1993, pocos meses antes de ir a vivir a Lima, tuve una larga conversación en Roma con el crítico italiano Walter Mauro. Al entrevistarle sobre el tema del poder y la autoridad en la literatura latinoamericana, tema de un libro suyo anterior, Mauro recapituló la imagen de Eneas cargando a su padre. Este era el tema de su próximo libro. No sé si finalmente lo llegó a publicar. Pero recuerdo que su recapitulación me despertó una serie de asociaciones que, fuera del sesgo psicoanalítico y político que pensaba darle Mauro, tomaron un sentido más amplio. No me han abandonado desde entonces. Por lo que contó Mauro, su libro se iba a titular *El peso de Anquises*. Esta es una imagen sugerente como para renunciar a ella y abordar el tema al que quiero acercarme: el problema de la relación entre la novela y el escritor. Reflexión que, por lo pronto, se ciñe exclusivamente al caso ecuatoriano⁴.

- 4 Desde el inicio, la subjetividad del autor se manifiesta para enfatizar el valor de la experiencia, no cualquiera sino aquella que lo vincularía con un horizonte determinado. En ese sentido, no es casual que el diálogo representado sea el mantenido con un crítico literario italiano acerca de un libro dedicado a la literatura latinoamericana. El «extranjero» no solo permitiría una mirada distinta a la tradición a la cual se pertenece, sino que también transmitiría una imagen que servirá para entender un vínculo convertido en una imposición: Eneas cargando a su padre. Dicha imagen fundadora de la literatura latina es transpuesta a la realidad cultural nativa por Leonardo Valencia para quien Eneas cargando a su padre evoca el caso de Juan Falcón Sandoval, «el hombre que cargó a falta de silla de ruedas, durante doce años, a Gallegos Lara»⁵. Como si la historia se repitiera bajo la forma de la caricatura, en el caso de la

literatura ecuatoriana no se trata de una escena fundadora sino, más bien, de una imagen que emblematiza lo que sería el campo literario nacional. Para existir en la literatura ecuatoriana, según lo expresado, sería necesario sostener la ideología o la estética predominante, sin aspirar a la originalidad, ni salir de las inquietudes formales ya formuladas y consagradas como «nacionales».

5 En su artículo «Ritualisation du langage et métaphores naturelles: paradigmes ou écueils pour construire un discours propre au Sud?» la estudiosa Cécile Chapon se detiene en los ensayistas caribeños francófonos y la manera en que utilizan «imágenes-conceptos» para dar forma a sus inquietudes estéticas e ideológicas. Se trata de «imágenes-conceptos» que relacionarían «la materialidad de la imagen poética con la abstracción del concepto filosófico»⁶. Al igual que sus pares caribeños, Leonardo Valencia utiliza una «imagen-concepto» (la de Eneas-Falcón) que manifiesta su necesidad de buscar una alternativa que rompa el cordón con una literatura patria enajenante en sus exigencias. Así lo formula líneas después cuando aclara el título del ensayo: «el escritor ecuatoriano carga, como Falcón, una agenda secreta y no declarada para su literatura. Cualquier transgresión a esa regla no escrita fue vista como una deserción alucinada, un desvío burgués o una pretensión cosmopolita» (p.232). De esta manera, el ensayo no propone un diálogo armonioso con una tradición anquilosada, demasiado pesada, sino que se trata de un vínculo que es necesario renovar. Así, la identidad del ensayista no se asienta sobre una herencia nacional, antes bien sería subjetiva e individual, ella se proyectaría hacia otros horizontes que permitieran darle la vuelta a la «imagen-concepto».

6 Sintomáticamente, los planteamientos de Fernando Iwasaki apuntan en el mismo sentido. En otras palabras, subrayan la voluntad del escritor para escapar a temáticas y estilos impuestos en el marco de una reconsideración de los horizontes literarios. En *rePUBLICANOS. Cuando dejamos de ser realistas* el autor de múltiples nacionalidades apunta lo siguiente:

Sin embargo, todos los despropósitos perpetrados en el terreno político se antojan incongruentes al lado de la fortaleza de la cultura el pensamiento y la literatura en español. ¿Qué han tenido en común los grandes creadores de España y América Latina? Esencialmente dos cosas: libertad y apertura intelectual. Primero, porque fraguaron sus obras no solo sin ayudas oficiales sino muchas veces en contra de la cultura oficial de sus respectivos países, y segundo porque fueron capaces de enriquecer sus acervos personales asimilando lo mejor de otras tradiciones nacionales, lingüísticas y culturales. Parece mentira que tenga que romper una lanza por algo tan obvio, pero ocurre que la libertad y la apertura intelectual no son del agrado ni de las culturas oficiales ni de los guardianes de las identidades nacionales, quienes vuelven a tener protagonismo en España y América Latina, aunque no sea realista imaginar una cultura aislada, impoluta y autosuficiente⁷.

7 Como lo afirma Anne-Marie Thiesse en *La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique* cuando se trata de representación nacional: «los escritores están impregnados de una doble función [...]. Mediante su obra que entrega a la nación conciencia de sí misma y la ilustra en la escena internacional. Mediante su persona pues la transferencia de lo religioso a lo cultural hace de ella la encarnación del alma nacional»⁸. El peso de la necesidad de ser un escritor nacional juega en contra de la voluntad de autonomía literaria, en la medida en que la agenda política permearía y fagocitaría lo estrictamente literario y verbal. En consecuencia, con su voluntad de encontrar alternativas, las fronteras reivindicadas por Fernando Iwasaki son antes que nada lingüísticas: la lengua española que reuniría la orilla latinoamericana con la

española. Más adelante veremos en detalle los alcances de estos planteamientos, por el momento es necesario subrayar que, valorizando una tradición de carácter «hispanoamericano» antes que simplemente «nacional», Iwasaki considera seguir el camino de los grandes autores que promovieron «la libertad y la apertura intelectual». Así, en pleno siglo XXI, los autores latinoamericanos explicitan las tensiones de sus campos literarios nacionales, a la vez que avanzan estrategias convergentes hasta cierto punto para sortearlas.

2. Latinoamérica e Hispanoamérica: la tradición por el idioma

- 8 En pleno auge de la globalización que dilata y borra las fronteras, los autores del siglo XXI no se reconocerían más en códigos y modelos nacionales, sino que buscarían adscribirse, cuando no formular, otro espacio de circulación para su literatura⁹. Precisamente en «Preboom protoboom y postboom», otro ensayo de *rePUBLICANOS*. *Cuando dejamos de ser realistas*, Fernando Iwasaki se anima a un ejercicio adivinatorio que lo lleva a entroncar con determinada tradición ensayística latinoamericana:

Estoy persuadido de que dentro de unos años nadie hablará de literatura española y literatura hispanoamericana como si se tratara de dos literaturas incompatibles, sino de literatura comparada en español o literatura a secas. Y esa iniciativa no partirá del centro peninsular, porque será la culminación de un proceso que comenzó en la periferia del mundo hispánico a principios del siglo XX y que en el siglo XXI terminará de transformar la literatura y los estudios literarios en nuestra lengua. Lo cual no es moco de pavo, tratándose de una literatura de servidumbre, más bien colonial, huérfana de identidad nacional y que aún depende de los aduaneros literarios para adquirir valor fuera de sus fronteras¹⁰.

- 9 La académica Elizabeth Matallana Penagos plantea como uno de los tópicos más emblemáticos entre los ensayistas latinoamericano del siglo XX la proyección hacia el futuro. Según Matallana, si bien se trata de un tópico general, éste correspondería en particular a la literatura, lo cual se refleja cuando «estos autores dejan ver, entre líneas, una cierta esperanza de un destino mejor para sus pueblos y reconocen que, por lo menos, en las letras América Latina ya ha configurado sus propios méritos»¹¹. Como vemos en la cita, Fernando Iwasaki no rompe con una larga tradición letrada latinoamericana —Matallana señala los casos de Carpentier, Vargas Llosa, García Márquez, entre otros—, sino que se adscribe a ella para proponer un vínculo distinto con la tradición, un vínculo que la reconfigura, mediante la reunión de dos cauces: el español y el hispanoamericano. Dicha reunión supone una transformación de la manera en que se concibe la tradición literaria en la medida en que ésta se sostiene en el idioma que no ha sido circunscrito ni reducido por la arbitrariedad de las fronteras, un idioma que convertiría la literatura hispanoamericana en un archipiélago de literaturas, relacionadas por vínculos visibles gracias al ejercicio de una mirada comparatista¹².
- 10 En su ya célebre estudio *La république mondiale des lettres*, aunque no por eso menos discutido cuando se trata de la literatura latinoamericana, Pascale Casanova se refiere al capital literario de las tradiciones mundiales. Dicho capital no obedecería a una lógica nacional sino que se definiría en función de las cercanías o lejanías estéticas «con el lugar de “fabricación” y consagración literarias»¹³. Siguiendo la reflexión de Casanova, el capital literario podría estar basado en una coincidencia entre el idioma y una nación, como es el caso de la prestigiosa «literatura francesa», en detrimento de la

realidad poscolonial que buscaría ser manifiesta en rótulos más o menos exitosos como «literatura francófona». No ocurriría lo mismo cuando se conciben las literaturas latinoamericanas desde una condición nacional o más bien en su conjunto. La literatura peruana, la ecuatoriana o la argentina, solo por dar unos ejemplos, no podrían compararse con la literatura francesa cuando son consideradas como individualidades. Si son concebidas en su conjunto —es decir, como «literatura hispanoamericana»— otra sería la situación, una situación encaminada casi de forma teleológica en el esquema de Fernando Iwasaki a un final que no «sería moco de pavo» sino que permitiría una visibilidad susceptible de ponerla de igual a igual con otras tradiciones literarias.

- 11 Es necesario advertir que el peruano Fernando Iwasaki siempre usa la expresión «literatura hispanoamericana». Así, enfatiza lo que considera es una tradición común, fundada en el idioma y los idas y vueltas estéticos entre un lado y otro del Atlántico. El ecuatoriano Leonardo Valencia utiliza más bien la expresión «literatura latinoamericana», mucho más empleada no solo entre autores de su generación sino también entre los medios intelectuales y culturales. Tal y como señala el académico José Luis de Diego para el caso de la escritora argentina Susana Zanetti, utilizar «literatura latinoamericana constituye una afirmación generacional e ideológica»¹⁴. Desde luego, no es casual que Leonardo Valencia use una expresión que alcanzó reconocimiento literario, pero también editorial y académico, en la década de los sesenta con la emergencia del boom¹⁵. Si el boom permitió una visibilidad regional antes que local, Valencia se apoya en ella para continuar su indagación acerca de los autores y las imposiciones nacionales. Así, si toda una sección de *El síndrome de Falcón* está dedicada a la literatura nacional («Sobre literatura ecuatoriana»), otra sección aborda el caso de diversos escritores que habrían trascendido fronteras («Sobre autores»); en particular, los latinoamericanos como Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Julio Ramón Ribeyro, entre otros. No es casual que se trate de autores que circularon por distintos espacios lingüísticos y nacionales pues según Valencia «el escritor latinoamericano radicado en el extranjero siempre habría cumplido el ejercicio de revisar sus tradiciones nacionales con las perspectivas propias del desarraigo» (p.82).
- 12 En efecto, sea desde una perspectiva «hispanoamericana», o más bien desde una «latinoamericana», Iwasaki y Valencia apuntan al desarraigo como elemento constitutivo de una literatura que cuestiona y revisa tradiciones nacionales. Más adelante, Valencia se apoya en el caso del mexicano Alfonso Reyes para sugerir que «la noción “latinoamericana” se potenció desde Europa, pero es menos visible que precisamente los escritores errantes [...] se esforzaron por desmentir (y, en los peores casos, tipificar todavía más) las cartografías existentes»¹⁶. Al igual que Iwasaki y Valencia, Alfonso Reyes fue un escritor que indagó en la complejidad de la literatura latinoamericana desde una experiencia nómada. El mexicano vivió en países europeos como España, Francia e Italia, así como también vivió en Argentina y Brasil. Gracias a esa experiencia, Reyes, y con él quienes llegaría después, habrían desmentido «las cartografías existentes». Con dicha imagen Valencia introduce un nuevo elemento de reflexión estrechamente relacionado con las fronteras: el espacio virtual o imaginario (cartografías) pero determinante, en ocasiones incluso una fatalidad, por el que se desplazan los autores.

3. El cosmopolitismo y la extraterritorialidad

- 13 El espacio abierto por el que circularía libremente el escritor hispano/latinoamericano permitiría un acercamiento distinto a la tradición nacional, así como también la enriquecería, e incluso reformularía. Más adelante en su ensayo, Leonardo Valencia precisa que la errancia no sería una situación novedosa, sino que ya formaba parte de la tradición, pese a que nunca haya sido «su eje más visible», lo cual enfatiza su necesidad de rescatar una línea secundaria aunque existente, una línea que habría estado ahí, pese a los esfuerzos por relegarla en función de la necesidad de una literatura de carácter nacional. Dicha línea, según Valencia, apunta a una actitud que adquiere una resonancia particular en pleno siglo XXI:

Ya no se trata sólo de repensar los respectivos países de origen, sino de explorar las propias experiencias en el extranjero, los intereses imaginarios, y las condiciones específicas de escritores vinculados por su propia biografía a otras culturas. Este fenómeno también se puede constatar en cierta narrativa española altamente desterritorializada que también da cuenta de su madurez y confianza en las capacidades del idioma. [...] La suspicacia que este tipo de literatura ha producido dentro de Latinoamérica ha sido la causa del consabido debate entre literaturas y «territorios» nacionales y cosmopolitas, debate que está agotado si sólo se remite a defender posturas desde la propia condición de los implicados y no profundiza en las variantes que implica el fenómeno actual¹⁷.

- 14 Apoyándose en las cualidades del idioma, Leonardo Valencia subraya la necesidad de exploración desde afuera de los márgenes. Esta actitud no solamente redundaría en una literatura alternativa, sino también en una concepción distinta de lo nacional. En *Les citoyens du monde*, ensayo que interroga la historia del cosmopolitismo, Peter Coulmas marca la importancia de los viajes, el exilio y las estancias en el extranjero para desarrollar una conciencia cosmopolita. Precisamente, según Coulmas, «el cosmopolita debe poder desplazarse libremente y sin obstáculos, actuar con total libertad, tanto en el plano de la participación política como en el de la plenitud de la personalidad individual»¹⁸. Considerando los postulados de Leonardo Valencia a la luz de la definición de Coulmas, queda aún más claro el énfasis en el escritor como individuo y la lengua concebida como territorio de exploración. No es casual, en ese sentido, que se enfatice en el elemento «desterritorializado»; en otras palabras, la falta de enraizamiento a un espacio cultural sino la posibilidad de circular en varios. En pleno auge de la globalización, las errancias y los cosmopolitismos son concebidos por lo que representan frente al riesgo de ser encerrado en una tradición: el contacto con otras culturas, el libre intercambio entre los idiomas, la mezcla y el contraste entre distintos horizontes letrados.
- 15 Al margen de los planteamientos críticos con respecto de una actitud que hasta cierto punto idealiza las circulaciones, sin detenerse en consideraciones políticas y económicas, es conveniente señalar que la postura de Fernando Iwasaki complejiza la de su colega ecuatoriano¹⁹. En agosto de 2014, Fernando Iwasaki publicó el ensayo «La Mancha extraterritorial» en el diario chileno *El Mercurio* (17/8/14), el cual tuvo una difusión considerable en redes, así como también fue consagrado por galardones como el «Don Quijote» (2015), entregado en la XXXII edición de los Premios de Periodismo Rey de España. Dicho reconocimiento «internacional» prueba la canonización de la vertiente que se reivindica como cosmopolita entre los autores latinoamericanos. Además, manifiesta la acogida de unas ideas orientadas a promover la riqueza de una

tradición sustentada en el idioma concebido como espacio de tránsitos permanentes. Precisamente, el adjetivo «extraterritorial» es retomado del crítico George Steiner, quien, en el volumen *Extraterritorial* (1971), avanza por primera vez dicho concepto para relacionar dos términos: por un lado, el pluralismo lingüístico; por otro lado, la carencia de patria en los escritores. Siguiendo a Steiner, habría escritores descentrados, «carentes de patria», quienes no solamente están «en una relación de duda dialéctica [...] respecto a su lengua materna [...] sino respecto a varias lenguas»²⁰. Según Steiner, autores como Nabokov, Beckett o el argentino Jorge Luis Borges son ejemplos consumados de autores «extraterritoriales». En su ensayo, Iwasaki retoma precisamente el caso de Borges para resaltar a «un genio en lengua española a la par de los genios en lengua alemana, francesa e inglesa». Más adelante, resalta el valor del argentino en la literatura latinoamericana: «Sin Borges nuestro idioma siempre sería muchísimo más pobre, aunque fuésemos cinco mil millones de hispanohablantes chapurreándolo malamente» (p.62). En conclusión, ya no solo se trataría de interrogar y recrear las pertenencias desde el cosmopolitismo, sino que los autores que efectúan dicho gesto literario son precisamente los fundadores de una tradición sin fronteras.

- 16 Este último aspecto —la tradición sin fronteras— es llevado a sus últimas consecuencias por Fernando Iwasaki cuando define lo que entiende como «Mancha extraterritorial»:

Ahora mismo escribe en castellano una serie de autores que nacieron lejos de las fronteras del español, aunque por sus obras y trayectorias forman parte de las tradiciones literarias que los acogieron. Pienso en los húngaros Pablo Urbanyi (1939) y Kalman Barys en Argentina, el checo Mirko Lauer (1947) en Perú, el guineano Donano Ndongo (1950) en España, el chino Siu Kam Wen (1951) en Perú, el ítalo-egipcio Fabio Morábito (1955) en México, la norteamericana-japonesa-alemana Anna Kazumi Stahl (1962) en Argentina, el marroquí Mohamed El Gheryb (1969) en España y la rumana Ioana Gruia (1978) también en España, pero el inventario podría ampliarse si incluyera a los autores nacidos en países de habla hispana por mor de las diásporas, los exilios, las migraciones y las familias multiculturales como Andrés Neuman, Esther Bendahan, Leonardo Valencia, Liliana Colanzi, Maximiliano Matayoshi, Mauricio Electorat, Eduardo Halfon, Pola Oloixarac, Carlos Yushimito, Samanta Schweblin y Enrique Prochazka, entre otros²¹.

- 17 Basándose en el libro fundacional del género novelesco, Fernando Iwasaki formula otra imagen-concepto que le permite dar cuenta de un espacio singular: una topografía imaginaria —La Mancha—, estrictamente literaria, la cual cuenta con límites que son definidos desde afuera, nunca desde adentro. Según Fernando Iwasaki los escritores extranjeros, los exiliados de otro idioma, que algún día decidieron escribir en español, son precisamente quienes enriquecen la literatura. Así, las letras escritas en idioma español no dependerían de ninguna pertenencia nacional sino más bien de los escritores venidos de afuera, otros horizontes, tal y como concluye su ensayo: «[...] La Mancha Extraterritorial —la patria de los narradores que vienen de las afueras del español— es el único territorio donde la lengua de Cervantes todavía es capaz de quijoterías». Si bien, cuando habla de La Mancha, Fernando Iwasaki retoma en cierto punto las ideas de Carlos Fuentes expuestas en *La gran novela latinoamericana* (2011), es conveniente resaltar que en su caso se trata más de un territorio de tránsitos y circulaciones antes que un espacio simbólico que asienta una tradición²². En otras palabras, su Mancha es un topos lingüístico y literario que a la vez considera el horizonte del cual provienen los autores que contribuyen a enriquecerlo.

Conclusión

El ensayo se ha convertido en el género por antonomasia que tematiza el carácter nacional. Particularmente el mundo hispánico cuenta con una larga tradición ensayística en la que predomina un discurso identitario, que a su vez inspiró a muchos novelistas y artistas. Desde el siglo XIX, numerosos escritores han buscado determinar los rasgos psicológicos del alma colectiva aprovechando la doble dimensión expositiva y argumentativa de la escritura ensayística ²³.

- 18 Entre la literatura nacional y la literatura regional, entre lo local y lo internacional, entre las fronteras y el idioma: la literatura latinoamericana no deja de oscilar entre un polo y otro. A comienzos del nuevo milenio, autores como Fernando Iwasaki y Leonardo Valencia apuestan por definir en sus ensayos una literatura que rompe con la necesidad de encarnar un espíritu nacional por considerarlo demasiado estrecho o local. Así, ambos buscan referentes que permitan escapar de lo que consideran (y padecen) como el callejón sin salida de las agendas políticas en literatura. Al hacerlo evocan en sus gestos, las poses, actitudes y proclamas de otros autores latinoamericanos como Rubén Darío, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, o Julio Cortázar; en otras palabras, autores cosmopolitas y/o extraterritoriales. Lo novedoso de sus ideas es el contexto del nuevo milenio donde son reivindicadas las circulaciones en un mundo globalizado posterior a la Guerra Fría. En la necesidad de cuestionar, Leonardo Valencia y Fernando Iwasaki no son los únicos, sino que otros autores como Alberto Fuguet, Jorge Volpi, Horacio Castellanos Moya o el mismo Roberto Bolaño también han formulado, de una manera u otra, su disidencia frente a lo local y/o nacional. No obstante, en los ensayos de Valencia e Iwasaki, la política —expresada en una conciencia ciudadana o diversas formas de compromiso literario— parece ser dejada de lado para subrayar lo «estrictamente literario o lingüístico». En ese sentido cabe preguntarse acerca de la manera en que ambos declinarían sus ideas con aspectos más de carácter editorial y cultural que resultan sintomáticamente obviados o invisibilizados.

BIBLIOGRAFÍA

Principal

Iwasaki, Fernando, 2008, *rePUBLICANOS. Cuando dejamos de ser realistas*, Madrid, Algaba ediciones.

Iwasaki, Fernando, 2018, *Las palabras primas*, Madrid, Páginas de Espuma.

Valencia, Leonardo, 2019, *El síndrome de Falcón. Literatura inasible y nacionalismos*, Quito, Pontificia Universidad Católica de Ecuador.

Secundaria

Chapon, Cécile, 2019, «Ritualisation du langage et métaphores naturelles : paradigmes ou écueils pour construire un discours propre au Sud ? », *Artl@s Bulletin*, 2, <<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss2/7/>>, consultado el 03/05/2022.

Coulmas, Peter, 1995, *Les citoyens du monde*, Paris, Albin Michel.

Dhondt, Reindert y Vandesbosch, Dagmar, 2017, «Presentación: la dimensión transnacional del ensayo hispánico», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46, pp.13-17.

Fernández Retamar, Roberto, 2004, «Calibán quinientos años más tarde», *Todo Calibán*. Buenos Aires, Clacso, pp.117-140.

De Diego, José Luis, 2021, «Americanismo y latinoamericanismo: dos momentos en la constitución de un espacio editorial para nuestro continente», en Gustavo Guerrero, Gesine Müller & Benjamin, Loy, *Latin American Literatures in the World. Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*, Berlin/Boston, De Gruyter, pp.17-34.

De Sousa Santos, Boaventura, 2009, *Una epistemología del sur*, Madrid, Siglo XXI.

Fuentes, Carlos, 2011, *La gran novela latinoamericana*, Madrid, Alfaguara.

Guerrero, Gustavo, 2018, *Paisaje en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Koser, Khalid, 2016, *International migration. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Locane, Jorge, 2018, «Por una sociología de las ausencias en la literatura mundial», en Müller, Gesine, Locane, Jorge y Loy, Benjamín (eds.), *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South / Escrituras, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*, Berlín, De Gruyter, pp.189-198.

Matallana Penagos, Elizabeth, «Expresiones de lo singular latinoamericano en los ensayos de Alejo Carpentier (1904-1980), Octavio Paz (1914-1998), Gabriel García Márquez (1927-2014) y Mario Vargas Llosa (1936)», 2018, *Revista Ciencias y Humanidades*, vol. VI, 6, enero-junio, pp.99-121.

Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (eds.), 2008, *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana.

Oviedo, José Miguel, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, 2007, Madrid, Alianza Editorial.

Santana Acuña, Alvaro, 2021, «Aesthetics Labels, Historical Semantics and *literatura latinoamericana*», en Gustavo Guerrero, Gesine Müller & Benjamin, Loy, *Latin American Literatures in the World. Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*. Berlin/Boston, De Gruyter, pp. 35-62.

Steiner, George, 2002, *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y revolución lingüística*. Madrid, Siruela.

NOTAS

1. En la introducción al volumen colectivo *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, los estudiosos Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban señalan la complejidad del fenómeno de la globalización de cara a una reflexión dedicada a la literatura latinoamericana del cambio de siglo: «Según sean las aproximaciones culturalistas o

economicistas la globalización presenta sus bondades o sus aspectos más terroríficos. Si se privilegia un énfasis en lo cultural, la globalización proyecta un balance positivo. Implica una celebración de la diferencia, un descentramiento multicultural que posibilita la interacción a través de nuevas redes de participación ciudadana [...]» (Montoya Juárez y Esteban 2008, pp. 8-9). Asimismo, consideramos pertinentes los alcances de la reflexión propuesta por el filósofo portugués Boaventura de Sousa Santos, quien desde una postura crítica con el proceso de globalización, señala que «Si la globalización se concibe como una sola, la resistencia a ella, por parte de las víctimas —concediendo que sea posible que resistan— sólo puede asumir la forma de la localización». (De Sousa Santos 2009, p. 228). Como vemos, Boaventura de Sousa Santos concibe lo local como contraparte y resistencia a un proceso de globalización que impone esquemas culturales y obliga a homogeneizar la experiencia.

2. Concordamos con el estudioso Jorge Locane en disociar lo «nacional» de lo «local». En su artículo «Por una sociología de las ausencias en la literatura mundial» el poeta y académico argentino justifica de la siguiente manera su énfasis en lo «local», en detrimento de lo «nacional»: «Y si prefiero hablar de literaturas locales en lugar de literatura nacional es porque me interesa acentuar que el sistema productivo a escala no-mundial no necesariamente responde a un horizonte de expectativas nacional, sino, en casos, a unos mucho más localizados, lo que implica que las marcas morfológicas de lo plural, en su doble manifestación —literaturaS localeS — no pueden ser elididas». (Locane 2018, p. 190).

3. José Miguel Oviedo llega incluso a sugerir una inversión que no deja de ser elocuente: «Suele decirse con frecuencia que el ensayo es, en otras partes, el género que aparece el último, porque corresponde a un nivel avanzado del proceso intelectual de un pueblo, y porque se vuelca al conocimiento de lo ya existente. En América parece ocurrir lo contrario: los fundadores de la conciencia cultural y literaria del continente son sus ensayistas». (Oviedo 2007, p. 22).

4. Valencia 2019, p. 231.

5. *Loc. cit.* Juan Gallegos Lara (1909-1947) fue un intelectual y escritor ecuatoriano aquejado por una malformación que le impedía caminar. Pese a su corta vida, Lara se convirtió en una figura predominante dentro de las letras ecuatorianas. Así lo presenta Leonardo Valencia en su ensayo: «Este último, para quienes no estén al tanto del contexto, fue una figura muy particular de la literatura ecuatoriana de la década del 30, sobre todo por su condición de ideólogo. Llegó a asumir el papel de guía literario de una generación. Él descalificó a Palacio siendo su contemporáneo, porque su obra se alejaba de los propósitos literarios del socialismo: utilizar a la literatura para denunciar la realidad» (*ibid.*, p. 230).

6. Salvo mención contrario, las traducciones son del autor de este artículo. Chapon 2019, p. 16. No olvidemos que Roberto Fernández Retamar 2004 ya hablaba de «concepto-metáfora» cuando se trataba de Calibán y Próspero en relación con los países «subdesarrollados» y «subdesarrollantes» Como se ve, se trata de un «concepto-metáfora» que alude a la tradición literaria desde un presente cargado de reivindicaciones políticas.

7. Iwasaki 2008, p. 203.

8. Thiesse 2019, p. 13.

9. Desde luego cuando se trata de globalización en el contexto cultural las fronteras parecen mostrarse más porosas o líquidas que cuando se trata de situaciones económicas y/o políticas. Khalid Koser lo recuerda de la siguiente manera al referirse al fenómeno migratorio en el siglo XXI: «That migration is associated with significant global events —revolutions, wars, and the rise and fall of empires; that is associated with significant change —economic expansion, nation-building, and political transformations, and that is also associated with significant problems — conflict, persecution and dispossession. Migration has mattered through history, and continues to matter today» (Koser 2016, p. 4).

10. Iwasaki 2008, p. 198.

11. Matallana 2018, p. 106.

12. En este aspecto Fernando Iwasaki no se encuentra solo, sino que el académico y crítico venezolano Gustavo Guerrero, con quien Iwasaki elaboró la antología de cuentos para Gallimard titulada *Les bonnes nouvelles de l'Amérique latine* (2010), apunta en el mismo sentido. En una entrevista concedida al diario español *El País* (7/6/2018) Guerrero sugiere lo siguiente: «En el cambio de siglo hubo un programa latinoamericanista, la fusión de grandes conglomerados y el intento de consolidar un espacio cultural iberoamericano, pero la heterogeneidad de los países mostró los límites de esos proyectos. Al fin, convivimos con dos identidades: somos de nuestro país y también latinoamericanos, y hay un cierto aprendizaje en esa doble identidad. El latinoamericanismo es una literatura comparada que no dice su nombre», en https://elpais.com/cultura/2018/06/06/actualidad/1528286972_012521.html

13. Casanova 2008, p. 47.

14. De Diego 2021, p. 18.

15. Con respecto del apogeo del término «literatura latinoamericana» recomendamos la lectura del artículo de Álvaro Santana Acuña 2021, en el que además de efectuar un trabajo conceptual dedicado al derrotero de ambos términos, el académico propone un novedoso estudio estadístico basado en recurrencias de Google Books.

16. Valencia 2019, p. 82-83.

17. *Ibid.*, p. 83-84.

18. Coulmas 1995, p. 11.

19. El académico y poeta Jorge Locane apunta la necesidad de concebir de otra manera los descalces entre lo «local» y lo «latinoamericano». Lo «latinoamericano» antes que ser una instancia de reelaboración y crítica de lo «local» estaría fuertemente determinado por la agenda de los grandes grupos editoriales. Esta disociación supondría en la actualidad la coexistencia de lo «local» con lo «latinoamericano», entendido en su vertiente «mundial», como dos líneas paralelas, dos ecosistemas con escaso o nulo contacto entre ellos. Según afirma Locane: «El punto de partida, entonces, sería el siguiente: la *literatura mundial* y las *literaturas locales* —prefiero utilizar este término— constituyen sistemas productivos que responden a demandas y condiciones económicas, y también culturales, diferentes entre sí y, hasta cierto punto, mutuamente excluyentes. La infraestructura y los recursos requeridos y en efecto a disposición en ambos niveles suelen ser en muchos sentidos disímiles. A lo que, desde ya, habría que añadir que los perfiles culturales correspondientes a los lectores ideales de cada uno de los dos sistemas difícilmente pueden coincidir» (Locane 2018, 189-190.).

20. Steiner 2002, p. 10.

21. Iwasaki 2018, pp. 64-65.

22. Así lo expresa Carlos Fuentes: «Los hijos de Erasmo se convierten en Iberia y en Iberoamérica en los hijos de la Mancha, los hijos de un mundo manchado, impuro, sincrético, barroco, corrupto, animados por el deseo de manchar con tal de ser, de contagiar con tal de asimilar, de multiplicar las apariencias a fin de multiplicar en sentido de las cosas, en contra de la falsa consolación de una sola lectura, dogmática del mundo» (Fuentes 2011, 89).

23. Dhondt y Vandebosch 2017, 13.

RESÚMENES

En este artículo nos proponemos analizar los cuestionamientos a la literatura de carácter local y la figura del escritor nacional por parte de los escritores Leonardo Valencia (1969) y Fernando Iwasaki (1961). Ambos escritores emergieron a escala hispanoamericana a comienzos de milenio con posturas frente a las tradiciones literarias, los cuales fueron expresados en sus ensayos. Cada uno a su manera subraya los flujos y las circulaciones en un mundo globalizado donde el cosmopolitismo y la extraterritorialidad son valorizados cuando se trata de reivindicar una pertenencia antes idiomática y simbólica que nacional.

Dans cet article, nous proposons d'analyser la remise en question de la littérature locale et de la figure de l'écrivain national par les écrivains Leonardo Valencia (1969) et Fernando Iwasaki (1961). Les deux écrivains ont émergé au début du millénaire au niveau hispano-américain en prenant position dans leurs essais vis à vis des traditions littéraires. Chacun à sa manière souligne les circulations dans un monde globalisé où cosmopolitisme et extraterritorialité sont valorisés dès lors qu'il s'agit de revendiquer une appartenance plus idiomatique et symbolique que nationale.

In this article we propose to analyze how writers Leonardo Valencia (1969) and Fernando Iwasaki (1961) questioned local literatures and the condition of national writers. Both writers emerged on the Latin American literary scene at the beginning of the millennium with positions on/against literary traditions of their own land, which they expressed in their essays. Each in his own way underlines the cultural flows and circulations in a globalized world where cosmopolitanism and extraterritoriality are valued when it comes to claiming a literary belonging that is more idiomatic and symbolic than national.

ÍNDICE

Keywords: essay, identity, globalization, cosmopolitanism, extraterritoriality, 21st century

Mots-clés: essai, identité, mondialisation, cosmopolitisme, extraterritorialité, XXIe siècle

Palabras claves: ensayo, identidad, globalización, cosmopolitismo, extraterritorialidad, siglo XXI

AUTOR

FÉLIX TERRONES

Universität Bern

Profesor asociado en la Universidad de Berna. Su área de especialización es la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI. Asimismo, ha dedicado una parte de su trabajo a la literatura colonial y la literatura europea (española y francesa). Actualmente termina su HDR para ser catedrático universitario bajo la dirección de Bénédicte Vauthier. El título de su monografía es *Escritores ensayistas del siglo XXI: cuestionamientos entre lo nacional y lo latinoamericano*.

felix.terronealdana[at]unibe.ch

Nuevos territorios de la escritura: María Fernanda Ampuero, Liliana Colanzi, Mónica Ojeda y Giovanna Rivero

*Nouveaux territoires de l'écriture : María Fernanda Ampuero, Liliana Colanzi,
Mónica Ojeda et Giovanna Rivero*

*New writing territories: María Fernanda Ampuero, Liliana Colanzi, Mónica Ojeda
y Giovanna Rivero*

Helena Usandizaga Leonart

1. Introducción. Escritoras contemporáneas: situación en el mapa y objetivos del trabajo

- 1 No resulta fácil percibir la red que podría entretejer la rica producción literaria de una buena cantidad de mujeres latinoamericanas, nacidas aproximadamente entre los años setenta y los noventa. Entre otros muchos nombres, podríamos recordar los de Guadalupe Nettel, Mariana Enríquez, Samantha Schweblin, Valeria Luiselli, Pilar Quintana, Lina Meruane, Fernanda Melchor, Giovanna Rivero, María Fernanda Ampuero, Mónica Ojeda, Liliana Colanzi, Michelle Roche Rodríguez, Rita Indiana, Ariana Harwicz, Selva Almada...
- 2 Acotaremos el *corpus* partiendo de cuatro de estas autoras y de parte de su obra, un libro de relatos en cada caso, todos editados o reeditados en 2021: María Fernanda Ampuero (Guayaquil, Ecuador, 1976), con *Sacrificios humanos*¹; Mónica Ojeda (Guayaquil, Ecuador, 1988), con *Las voladoras*²; Liliana Colanzi (Santa Cruz, Bolivia, 1981), con *Nuestro mundo muerto*³, y Giovanna Rivero (Montero, Bolivia, 1972), con *Tierra fresca de su tumba*⁴. No pretendemos hacer ningún estudio exhaustivo, sino establecer algunos ejes de reflexión que puedan suscitar preguntas para todo este territorio de jóvenes

escritores y escritoras con nuevos referentes sociales y nuevas subjetividades. El *corpus* crítico o ensayístico para la definición (o autodefinición) de estas autoras consistirá en una serie de entrevistas que pueden encontrarse en Internet.

- 3 Los objetivos del trabajo se centran en establecer un conjunto de parámetros sociológicos, culturales, ideológicos y escriturales que propongan una primera caracterización de estas escritoras. Para establecer unas mínimas bases sociológicas, se observa su relación con la crítica y el mercado, así como sus espacios de visibilidad. Por otro lado, se intenta situarlas culturalmente a partir de su autodefinición respecto a las generaciones literarias que las preceden y a la tradición cultural en la que se inscriben, lo que incluye de modo importante la corriente oral del legado indígena. Una vez establecidas estas premisas, se observa su escritura y las declaraciones sobre la forma y el contenido de su obra mediante un análisis de las fuentes, el proyecto literario y el lugar de enunciación de las autoras. De este modo, se pretende abordar la peculiar manera de formular contenidos relativos al mundo social en que ocurren los relatos y también relativos a las emociones y subjetividades que se confrontan con este mundo. Así, observamos que la migración, la violencia, la desigualdad y las agresiones al medio que se sitúan en un mundo capitalista y neoliberal son el frecuente entramado de las narraciones. Y, paralelamente, vemos cómo estas escritoras sugieren y formulan las subjetividades disruptivas y no canónicas que se construyen y que conviven, con suerte diversa, en este mundo conflictivo. A manera de reflexiones finales y generalizadoras, se intenta observar cómo el mundo cultural, y en general el mundo imaginario de las autoras, se vierte en una manera escritural que aborda estos temas de manera propia. Para este punto sería necesario un mayor análisis de las obras que el que permite el espacio de este artículo, pero, con las limitaciones del caso, nuestra hipótesis es que la tradición escrita que declaran, y en especial la latinoamericana, se convierte en vehículo de una visión del mundo que explora en territorios sociales y subjetivos de manera nueva. Y, en el mismo sentido, que la tradición oral indígena y popular, en especial la andina, lleva a abordar el imaginario social, emocional y artístico de modo innovador. Asimismo, suponemos que el espacio en el que se difunden estas obras, si bien no exactamente marginal, es un circuito no hegemónico basado en nuevas vías.
- 4 Existen a primera vista varias similitudes que nos permiten reflexionar sobre este grupo de autoras: el uso y mezcla de los géneros, así como las relecturas de variadas tradiciones prestigiosas y su mezcla con referencias no canónicas y a menudo no literarias; la violencia y lo oscuro (lo monstruoso, el daño, el abuso, la violencia, que se muestra y que se critica en un contexto ideológico bastante firme) como materia emocional y política de su obra; la migración como condición social y mental; los relatos orales o la tradición mítica como fondo de muchas historias narradas...

2. Situación frente a la crítica y el mercado

- 5 Algunos textos periodísticos y de difusión cultural han presentado últimamente a estas autoras como un grupo de «góticas andinas» o como la irrupción de una especie de nuevo *boom* femenino. Pero su agrupación en este trabajo se debe más bien a ciertas coincidencias y similitudes comentadas más arriba, así como al tipo de difusión. Y no necesariamente son mujeres las que escriben desde estas premisas: Liliana Colanzi menciona, por ejemplo, al colombiano Juan Cárdenas, interesado en los géneros y en los imaginarios prehispánicos y periféricos⁵.

2. 1. La crítica frente a la desterritorialización y reterritorialización

- 6 Estos términos de García-Canclini⁶, sin que su uso implique una adhesión al conjunto de su teoría, nos permiten reflexionar sobre la mirada de la crítica frente a fenómenos recientes socioculturales. Sabemos que Deleuze y Guattari los tomaron como referentes psicoanalíticos, pero Vilanova observa que los estudios culturales han vinculado este concepto a los de globalización, mundialización, migración, fragmentación, frontera y desjerarquización, entre otros, usados como categorías de análisis⁷. Así, siguiendo a Vilanova, tomamos en cuenta

dos procesos que se desarrollan de manera indisociable, el de la desterritorialización, es decir, la pérdida de la relación que él llama natural –en el sentido de predeterminada y preestablecida –entre una cultura y su territorio geográfico-social– y, a la vez, el de la reterritorialización, concepto con el que se refiere a la relocalización territorial de producciones simbólicas antiguas y nuevas (288)⁸.

- 7 Si lo entendemos con estas premisas, vemos que cierta crítica subraya en la escritura del siglo XXI el descentramiento lingüístico, geográfico y cultural respecto a la pertenencia local⁹; es decir, insiste en el proceso de desterritorialización, pero se olvida del de reterritorialización. Ocurre a veces con estas autoras, de las que más bien trataremos de mostrar los procesos de reterritorialización: ellas insisten en una nueva propuesta que conecta con territorios insólitos de la propia tradición, geografía e imaginario y que reescribe la literatura latinoamericana desde los márgenes, y lejos del neoliberalismo y del canon basado en el prestigio cosmopolita.

2. 2. Los antecesores en el mapa de la crítica: desconocimientos y reconocimientos

- 8 En el mapa trazado por la crítica, las autoras en cuestión no establecen una continuidad con la parte más visible de la generación anterior, que explícitamente se definió por oposición al *boom* y a la literatura enraizada en tiempos y espacios americanos. Los reclamos parricidas y desterritorializadores de esta generación –la del *crack* y *McOndo*– parecen no interesar a estas autoras. Sin embargo, hay conexiones con autores coetáneos como Cristina Rivera Garza como inspiradora o como Edmundo Paz Soldán, en este caso más personales. Lo cierto es que, en sus últimas obras (*Allá afuera hay monstruos*, de 2021, y *La mirada de las plantas*, de 2022), Paz Soldán converge con las preocupaciones de estas escritoras: relectura de la tradición, uso estructural y simbólico de los géneros, presencia de espacios e imaginarios americanos, en especial el amazónico...
- 9 Tampoco mencionan otra ruptura diferente, la de autores de peso, algo mayores, como Juan Villoro o Roberto Bolaño, aprovechado este último por cierta crítica para difundir al escritor latinoamericano que «por fin» se desembarazaba de lo local (para gran alivio de los críticos españoles, que creían verlos entrar en su territorio, el «universal»). Pero estos dos escritores, y otros de la misma generación, consiguieron libertad a la vez para crear su propio vínculo con la tradición y para eludir los estereotipos latinoamericanos. A ellos se les podría aplicar la observación de Terrones: «Para Castellanos Moya no se trata de romper con una tradición, sino de establecer puentes con ella, aunque sea de manera conflictiva¹⁰».

- 10 Observamos que vienen coexistiendo con todos estos movimientos, y anclados en una sólida tradición del siglo XX, algunas obras de narradores que no adhieren al abandono, frecuente en el *posboom*, de los escenarios rurales y de los imaginarios autóctonos, y que se ubican en circuitos más marginales o locales. Pensamos en Zein Zorrilla, Óscar Colchado, Félix Huamán Cabrera, y muchos otros analizados en el libro editado por Usandizaga y Ferrús¹¹. Frente a este circuito marginal, y a otros autores con diferentes preocupaciones, la crítica española pareció interesarse más en este talante negador de «lo latinoamericano», si juzgamos por algunos textos de escritores (Iwasaki, Volpi...) en un libro aparecido en 2004 en Barcelona¹². El libro estaba patrocinado por Seix Barral y la Fundación José Manuel Lara, a partir de un Congreso en Sevilla en 2003, y tiene un prólogo de Roberto Bolaño y epílogo de Pere Gimferrer.
- 11 Teniendo en cuenta estos dos ámbitos opuestos, el más marginal de lo autóctono (que, en el espacio comercial, se tiende a ver como exotismo) y el más comercial de la propuesta negadora, vemos que las autoras que estudiamos reclaman una definición que no se agota en su condición de extranjería –España, Canadá o EEUU son localizaciones de su residencia y de su obra–, ni en sus referencias híbridas. La loa ocasional, por parte de la crítica, de estos elementos de desterritorialización «modernos» y «cosmopolitas», impide ver la construcción literaria de otros espacios propios, exteriores e interiores, en la confluencia de una modernidad importada con otras formas de la propia tradición popular y autóctona. De este modo, se «ideologiza» un poco falazmente la escritura; la cuestión de las localizaciones extranjeras, por ejemplo, no se plantea de la misma manera cuando se habla de escritores españoles, ni se le quiere dar un carácter cancelador de otras construcciones más cercanas a la tradición local, pero, se supondría, más alejadas de cierta modernidad. Se entiende aquí «modernidad» de manera crítica e irónica, tal como lo propone Pratt¹³, y antes Rowe y Schelling¹⁴: sus obras rechazan la modernidad mimética e importada como algo definido desde el «centro» occidental. Esta modernidad se identifica con modernización, es decir, con progreso al precio que sea; en cambio estos teóricos estudian las formas en que la «cultura popular» y otros agentes crean su propia modernidad periférica en interacción con la modernidad importada.
- 12 Proponemos entonces deconstruir la hibridez y la heterogeneidad que practican estas escritoras y analizar elementos importantes que pueden adquirir entidad reterritorializadora si los examinamos en tanto bases de una escritura, pensamiento y subjetividad¹⁵.

2. 3. El mercado: espacios de visibilización y comunicación

- 13 Si bien para definir las como una generación en sentido estricto (influjos culturales, actitudes comunes...) habría que explorar más en otras autoras, sí hay ciertos espacios literarios y culturales en los que coinciden bastantes de ellas. Espacios o foros como el Hay festival, la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en México, La Feria del libro de Lima y otras, el festival KM América, las listas de nuevos escritores de la revista *Granta* y de suplementos españoles como el de *Babelia* de *El país* o *Cultura/s* de *La Vanguardia*, la lista de Bogotá 39-2017; raramente premios como el Herralde de novela (Mariana Enríquez en 2019) o el Alfaguara (Pilar Quintana en 2021). Más bien se hacen visibles en editoriales latinoamericanas (como Eterna Cadencia, de Buenos Aires), y sobre todo en ciertas editoriales españolas, como la veterana Páginas de Espuma, de la

que Ampuero resalta el papel lector de Juan Casamayor, o Candaya, fruto de la tenaz inteligencia lectora de Olga Martínez y Paco Robles. En el caso de esta última editorial, se propician incluso espacios físicos de exposición y debate en las «ya míticas» «rutas Candaya¹⁶» (presentaciones itinerantes), y a menudo se relacionan con espacios físicos donde es relativamente frecuente la presencia de estas autoras: la Casa de América Catalunya, la Casa América y La Casa encendida de Madrid, algunas librerías como Lata peinada... Existe además una relación entre varias de ellas, no solo de cercanía personal, sino también de admiración y hasta de influencia literaria. María Fernanda Ampuero declara, con cierta ironía hacia sus mayores, que los escritores de su edad se leen entre sí y lo dicen, «porque pienso que los escritores de generaciones anteriores, aunque se leyeran, muchas veces con envidia, siempre contestaban que estaban releendo a Ovidio, por ejemplo¹⁷».

- 14 Afirma su lectura de Mariana Enríquez¹⁸ y Mónica Ojeda, que «será algún día el Premio Nobel ecuatoriano¹⁹», y su admiración por ellas. No es raro encontrar este tipo de referencias cruzadas en las otras autoras estudiadas, y tomamos en cuenta que se trata de entrevistas que cualquiera puede ver en Internet, tanto desde los países de Latinoamérica como desde España. Se han hecho en publicaciones de difusión cultural, o en las Ferias del libro (Guadalajara, Lima), pero muchas veces directamente en foros y blogs de lectores que, si hacemos caso a los comentarios, «toman nota» de autores y autoras mencionadas. Se crean así pequeños rincones de lectores en los márgenes del sistema canónico de difusión: no el *fandom* y las descargas gratuitas, pero tampoco el premio Planeta y las grandes editoriales comerciales.
- 15 Hemos hablado de una recuperación, por parte del mercado y la industria, de las referencias locales que se ven con un cierto grado de exotismo. Estas autoras aparecen así con un toque «primitivo», pero modernizadas por el uso de los géneros y por cierta condición feminista de esta literatura, y esto, unido a la condición de mujeres jóvenes y fotogénicas podría hacer pensar en una operación comercial. Es evidente que algunas manifestaciones en la prensa cultural pueden tener carácter de visibilización para un mercado, como los reportajes aparecidos en *Cultura/s* de *La Vanguardia*²⁰ y en *Babelia* de *El País*²¹. No obstante, la realidad es que esta literatura no se posiciona en un mercado económicamente muy brillante, aunque algunas autoras hayan ganado premios prestigiosos, lo cual no va en contra de su calidad. Pero en general, las encontramos en lugares podría decirse más «vocacionales» como las editoriales y los foros mencionados anteriormente, de los cuales la editorial Candaya sería un buen ejemplo. En general, no parecen pretender vivir de la escritura de ficción, ni mejorar en el mercado sus condiciones de escritura, y de las mencionadas casi todas ejercen trabajos académicos, en el periodismo o en la gestión cultural. Si bien lo tenemos en mente, no podemos profundizar aquí en el territorio de las relaciones entre literatura hispanoamericana y mercado e industria, y remitimos al estudio de Sánchez²² sobre las contradicciones que conlleva y al de Gallego Cuiñas sobre el valor del objeto literario²³.

3. Autodefinition de la escritura: fuentes, proyecto literario y lugar de enunciación

- 16 Para establecer un terreno común de convergencias y divergencias en la autodefinition de las escritoras, usaremos las herramientas del análisis discursivo: tendremos en cuenta las fuentes, que equivaldrían a la tradición, oral y escrita, como un archivo

donde se seleccionan textos informadores e inspiradores; el proyecto literario, entendido como los presupuestos ideológico-políticos y estéticos que se van construyendo, de modo consciente, a lo largo de una obra; y el lugar de enunciación, entendido como el lugar geográfico pero sobre todo mental y subjetivo desde donde se escribe.

3. 1. Fuentes: lo olvidado y marginal del *boom*, las mujeres silenciadas, la literatura de género, el legado indígena

- 17 Si observamos las fuentes literarias con las que se autodefinen, veremos cómo se trata de ciertas tradiciones latinoamericanas que eluden el *boom*, del que recuperan los géneros no realistas y los márgenes, como la obra de Juan Rulfo. En esta línea estarían el fantástico rioplatense, una tradición cuyo comienzo precede al *boom*, o las autoras silenciadas justamente por el aspecto más masculino y autoritario del *boom*. Del mismo modo, ellas destacan entre sus lecturas significativas a autores y autoras, de todas las épocas, europeas, norteamericanas, canadienses..., en función de la intensidad y maestría que les interpelan. También estas escritoras recogen una tradición más reciente y menos prestigiosa literariamente, como el cine de género, y canales como internet o la música, incluyendo lo popular. Y, de modo muy especial y significativo, la materia mítica indígena.

3. 1. 1. Recuperación de la tradición de escritura femenina

- 18 Ampuero, por ejemplo, reconoce haber leído a los autores del *boom* y que «el realismo mágico está ahí». Pero en una mesa de diálogo con Fernanda Trías y Mónica Ojeda se niega a que este grupo de mujeres del que forma parte sea considerado como un segundo *boom*, femenino en este caso:
- Es cierto que ahora hay más mujeres en el foco, pero me genera incomodidad que llamen *boom* a esto que está viviendo mi generación. El propio *boom* tenía un montón de mujeres que estaban fuera de foco, que nadie quería ver²⁴.
- 19 Rivero observa que el borramiento que el *boom* dominado por varones hizo de una serie de mujeres igualmente talentosas, pero más marginales, ha impedido considerarlas como una tradición de lucha y de escritura. «Esta suerte de “instantaneidad” que, por otra parte, connota el sonido “boom” intenta borrar esas genealogías». Además, «ese sonido onomatopéyico nos remite, no solo a la época bélica en la que se lo comenzó a usar, sino también a su uso economicista²⁵».
- 20 Por ello, respecto a las autoras femeninas de la tradición latinoamericana, hay una voluntad de rescatar, como una contraparte del *boom*, a todas las que se conocieron menos y que podrían ser precedentes de sus propias búsquedas en lo oscuro. Como presencia en su escritura y como rescates en sus editoriales, se refieren a autoras silenciadas como Armonía Sommers, Alejandra Pizarnik, Elena Garro, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal, Marosa di Giorgio, Sara Gallardo (editada por Colanzi en su *Dum Dum* Editora), María Virginia Estenssoro (también editada por Colanzi), Teresa de la Parra... Silvina Ocampo es una referencia repetida para estas autoras, y Colanzi se refiere a un cuento suyo como ejemplo de una intervención política no obvia, «como lo que hace Silvina Ocampo, mostrándonos todo el universo doméstico y femenino», hasta entonces sin valor literario. El cuento es «El vestido de terciopelo», en el que una costurera, acompañada de una niña, acude a probarle el vestido a una mujer rica, y

«muestra la incursión de todas esas fuerzas plebeyas» «desde un ángulo perverso y fantástico²⁶».

3. 1. 2. El fantástico rioplatense y su mezcla con el cine de género y otros canales populares

- 21 Algunos autores muy conocidos se reclaman justamente por el eje genérico y no por su pertenencia a ningún movimiento. Julio Cortázar, por ejemplo, no se recupera como un autor del *boom* o por su carácter cosmopolita, sino como uno de los representantes del fantástico rioplatense, junto a autores mayores como Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y otros. Es decir, es un eslabón en la cadena de una genealogía, que comenzaría en el siglo XIX²⁷, y no un autor de éxito de una generación anterior a ellas. El propio Cortázar reclama esta dimensión rioplatense de lo fantástico²⁸ y muestra que, al contrario que en la tradición anglosajona, ocurre desde el primer momento dentro de la gran literatura²⁹. En América Latina, dice en el mismo sentido Colanzi, «lo curioso, lo interesante y lo fascinante, es que el fantástico y los desvíos del realismo, como es también el realismo mágico, ocupan un lugar central en nuestra tradición, en nuestro canon». Por otro lado, Colanzi se refiere a un segundo rasgo definitorio:

Me interesa, más que todo, este fantástico del Río de la Plata, que trata de encontrar la extrañeza dentro de lo cotidiano y en la que el suceso sobrenatural ocurre como parte de esta especie de extrañamiento con respecto a la vida cotidiana³⁰.

- 22 Este sería también para Cortázar el segundo rasgo definitorio del fantástico rioplatense, inspirado en el nivel más exigente de escritura de toda la tradición fantástica³¹: la ausencia de las fórmulas y escenarios más truculentos, ingenuos y estereotipados, que hace que «una general desinfección de su escenografía desueta³²» lo lleve a estados cognitivos más sofisticados que el mero terror y se manifieste, a veces, como lo inquietante dentro de lo cotidiano, lo *unheimliche* de Freud³³.
- 23 La mezcla con otros géneros es en cambio un rasgo propio de las nuevas generaciones. Pues esta tradición ya canónica, siempre según Colanzi, se mezcla con otras más populares como
- un imaginario más clase B, que a mí también me llama. Me gusta reciclar estos materiales, las convenciones de lo que sería la literatura o el cine de clase B, y hacer algo con eso, con lo que se consideran elementos de «mal gusto», como el *gore*, que también pertenecen a la sensibilidad de lo popular³⁴.
- 24 Según Ampuero, «mi generación es hija del cine y los videoclubs, somos los primeros en tener un acceso absolutamente democrático a las películas³⁵». Y declara que *El resplandor* es la película que más veces ha visto, película a la que también se refiere Colanzi como trasunto de su aislamiento atmosférico y psicológico en la Universidad de Cornell³⁶.
- 25 Al mismo tiempo, todas rescatan lecturas de su propia tradición latinoamericana, menos visibles en el mercado y en los programas académicos: Rivero menciona los cuentos de Oscar Cerruto (La Paz, 1912-1981)³⁷ y Colanzi acaba un cuento con unas palabras de Jaime Sáenz (La Paz, 1921-1986)³⁸. Ampuero³⁹ menciona a autores como Felisberto Hernández y Macedonio Fernández.

3. 1. 3. Lecturas de otras tradiciones

- 26 Para dar la razón –parcialmente– a quienes catalogan a estas escritoras como conectadas con la tradición «universal», observaremos la importancia que tienen bastantes autores no latinoamericanos en su formación. Pero estas lecturas se dan mezcladas y sin ninguna intención de presentarlas como una tradición más prestigiosa. Rivero habla de libros que representan un «cobijo⁴⁰» o soluciones narrativas; Ampuero es «apasionada lectora» de autores que han «conformado mi escritura⁴¹»; Colanzi y Ojeda mezclan también referencias latinoamericanas y a su propia generación con referencias a veces clásicas y a veces un poco recónditas de la tradición considerada «universal». Desde Chéjov y Mary Shelley a Anne Carson, J. M. Coetzee y Margaret Atwood, pasando por Carson McCullers, Fleur Jaeggy, Flannery O'Connor...

3. 1. 4. El legado indígena: la materia mítica andina

- 27 Además de las fuentes literarias y visuales, estas autoras prestan una atención singular a las fuentes orales. En su contexto escritural, se defiende la incorporación de la materia autóctona: relatos, mitos, historias, leyendas que habrán escuchado y quizás en algunos casos leído transcritas. Se trata básicamente de una materia oral, familiar, poco canónica, pero que es una parte importante de la cultura de lugares con presencia indígena. Ellas lo incorporan con un deseo de visibilizarlo, pero sobre todo como un potente material literario y subjetivo.
- 28 No es muy frecuente que los escritores latinoamericanos asuman el legado indígena como lo hacen estas autoras, para las cuales, como veremos, al lado de la relación con la sociedad y con el territorio, es una fuente de subjetividad. La coexistencia de varios tiempos y culturas⁴² no es exclusiva de los textos de América Latina; pero sí que se presenta ahí con un entramado muy peculiar debido a la situación jerárquica de las culturas originarias y a la situación de subalternidad y ocultamiento. A esto no es ajeno el carácter «ágrafo» de las culturas autóctonas –y, por lo tanto, sin cesar objeto de traducción y de traición–, que ha hecho necesaria la existencia de sujetos culturales a quienes podríamos llamar «traductores» o «mediadores», como José María Arguedas⁴³ o Gamaliel Churata⁴⁴. Ellos, además de mostrar en su escritura la posibilidad de hablar desde estas referencias, crearon un archivo de textos, orales, escritos, musicales, mucho más extenso en el caso de Arguedas, pero igualmente profundo en los dos casos.
- 29 También la etnohistoria y la antropología han colaborado en la comprensión y archivo de los textos de este mundo: más que las teorías que afirman a priori la existencia de un pensamiento alternativo al occidental, y que al ser aplicadas a los textos andinos falsean la lectura de los mismos, hablamos de estudios clásicos basados en el trabajo de campo o en la lectura de textos, a menudo orales (Bouysse-Cassagne y Harris⁴⁵; Arnold y Yapita...⁴⁶). Aunque no se mencionen estos escritores y antropólogos, y tal vez ni se conozcan, ellos derribaron muros que permiten a estas escritoras entrar en los territorios vivos del legado presente. No solo ellas: la tradición de escritura conectada con lo indígena e incluso en lenguas indígenas continúa, pero apenas si accede a la industria editorial más allá de lo local, como ocurre con varios autores que se analizan en Usandizaga y Ferrús⁴⁷.
- 30 Ojeda pone de relieve la simbología de estas imágenes ancestrales: el proyecto es «trasladarlas a historias de nuestros días, a historias que tienen que ver con el deseo,

con la violencia, con la pérdida...», de acuerdo con lo mitológico antiguo que confluye con «lo que es el mundo andino hoy en día, que es rabiosamente contemporáneo⁴⁸».

- 31 Liliana Colanzi refiere que ella parte de una primera escritura más urbana, pero que, en cierto momento, quiere explorar en el poder narrativo que generan las tradiciones andinas en contacto y tensión con el mundo contemporáneo:

me di cuenta de que quería explorar un poco más las tensiones de nuestra relación con el campo, con lo rural, con lo indígena, con lo campesino, porque como bien dices está muy imbricado en la manera en que somos criados, escuchando estas historias, estos mitos y leyendas, que se nos hace creer que son supersticiones sin ningún valor para conocer el mundo, sin ningún valor filosófico, y sin embargo también condicionan mucho nuestra sensibilidad⁴⁹.

- 32 Como en Rivero, las temporalidades que esto genera tienen un fuerte valor simbólico: Colanzi observa la coexistencia de tiempos, la cantidad de culturas indígenas en Bolivia, lo cual muestra que «se superponen muchas culturas indígenas, hay más de 30 pueblos indígenas, que tienen sus propias temporalidades, su propia modernidad, por así decirlo⁵⁰». Así, coexisten diferentes realidades, al tiempo que se mezclan también modos culturales y religiones o creencias. El mismo lenguaje se maneja teniendo en cuenta la existencia de otras lenguas en estas sociedades, y se convierte en un recurso simbólico de la presencia y fuerza de estos mundos, que «todavía nos permea en muchos ámbitos⁵¹».

3. 2. Proyecto literario: crítica social y subjetividad

- 33 Esta literatura explora en la dimensión social de Latinoamérica y del mundo, y manifiesta su crítica con un lenguaje que busca conectar con la violencia y con la oscuridad social y subjetiva. Precizando un poco más, y para inscribir a las autoras en su contexto, recordaremos otros trabajos que actualmente están apareciendo sobre la nueva escritura, como aquellos relativos a la ecología, el feminicidio, la violencia, la desigualdad, etc. Del mismo modo, el término «emocional» será más preciso si nos referimos al trabajo sobre las «nuevas subjetividades», que la crítica (Castro y Osuna⁵², Cortés⁵³, López-Pellisa⁵⁴) está desarrollando en las autoras de esta generación. En la introducción de sus editores al número 26 de la revista *Mitologías hoy*⁵⁵, dedicado al tema, se afirma que «la literatura siempre ha sido un espacio para la expresión de subjetividades que no responden a la lógica binaria y una vía para mostrar alternativas sobre cómo reconciliarnos con la diferencia sin que esta deje de ser tal⁵⁶».

3. 2. 1. La violencia social y la desigualdad

- 34 Como primer eje temático, los temas sociales (que convergen con las subjetividades) se vinculan a la vida en una sociedad capitalista y heteropatriarcal y a las divisiones sociales, o, más bien, al menoscabo, la desdicha y la violencia que estas situaciones generan, lo que diferencia esta escritura del *posboom* y de la generación del *crack*⁵⁷.
- 35 Los géneros no realistas, entonces, sirven como cauce para las obsesiones generadas por esta sociedad. A veces, como en Colanzi, el énfasis se da más bien en las violencias emocionales («violencia moral⁵⁸») y su interacción con otros mundos: la paranoia, la locura, que generan orfandad, pero que, a menudo, son creativas. Ojeda, por su parte, dice: «Me conturba la violencia de tal modo, que solo puedo escribir sobre ella⁵⁹», y afirma que la escritura ayuda a convivir con las obsesiones.

36 Ampuero habla de la violencia explícita y de aquellas otras «que van sembrando una violencia oculta desde el aspecto de la diferencia social, del clasismo, del racismo, que son monstruosas y, además, son una herramienta de tensión literaria muy fuerte». Violencias cotidianas, «miniviencias que son la gran violencia⁶⁰», y la violencia contra la mujer, todas se resumen en que no se puede tener toda la riqueza y el poder sin aplastar a otros, que se convierten en «sacrificios humanos»: «No puedes mirar desde arriba a otros sin que éstos estén arrodillados, y esta ha sido la forma en la que nos hemos constituido como humanidad⁶¹». Se trata aquí de una «violencia vertical», pero en Colanzi y Rivero encontramos también «violencia horizontal⁶²». Segato explica estos términos:

La primera tesis parte del principio de que el fenómeno de la violencia emana de la relación entre dos ejes interconectados. Uno horizontal, formado por términos vinculados por relaciones de alianza o competición, y otro vertical, caracterizado por vínculos de entrega o expropiación⁶³.

37 Se trata de «dos economías simbólicas articuladas en un único sistema y su interacción puede ser representada gráficamente como el cruce de ambos ejes⁶⁴». En el cruce de estos ejes, los temas de la desigualdad y el abuso no aparecen directa ni explícitamente, sino que más bien emergen en los relatos como algo informulable, tanto es el dolor y la violencia en el que bañan en estas situaciones. Los relatos se fundamentan a veces en historias que han acontecido, como las violaciones de niñas en la colonia menonita de Bolivia⁶⁵, o en ciertas comunidades de Ecuador⁶⁶. Tienen, por lo tanto, un componente realista, a veces casi naturalista, que en la mezcla con los géneros góticos y el legado indígena estalla y encuentra su potencia simbólica. Una violencia en parte horizontal aparece en cuentos como «Sacrificios» (Ampuero), «Socorro» (Rivero), «Caníbal» (Colanzi), o «Slasher» (Ojeda).

38 Colanzi denuncia y combate la precariedad cultural de estos países⁶⁷, lo que explica la migración de muchos artistas bolivianos, entre los que se cuenta. La violencia que denuncia, entonces, habla del aislamiento y la locura, de la intolerancia a otros mundos. Por otro lado, en «Nuestro mundo muerto» se produce la desolada emergencia de la degradación y destrucción de los mundos nativos y también de aquellos que damos por hechos en nuestras vidas: los sociales y los individuales. No en vano el libro lleva como epígrafe una canción ayorea: «Este es el tronco de todas las historias,/ habla de nuestro mundo muerto⁶⁸».

3. 2. 2. El legado indígena dentro de la dimensión colectiva del proyecto literario

39 Hay una fuerza singular de estos proyectos al conectar con la materia indígena o las narraciones populares, con un serio reconocimiento de la realidad indígena, de su pensamiento y emocionalidad, y también de su valor social. Reflexionan sobre ella como una realidad oculta y que forma parte de las exclusiones del capitalismo; hay una intención de plasmar lo indígena, lo fantasmal, como una historia que ha sido durante mucho tiempo silenciada e ignorada. Para Colanzi, una de las estrategias para conseguirlo es el lenguaje, la emergencia en sus relatos de palabras indígenas que sobreviven «como fantasmas en la lengua⁶⁹».

40 No se trata entonces para ellas de incluirlo en un proyecto de rescate de lo indígena o de construcción de una identidad emblemática, sino de provocar la emergencia de una parte marginada de la tradición y la realidad andinas entretejidas con su subjetividad,

como un legado que otras voces han ido construyendo, y de incorporarlo a la escritura con un valor simbólico o semántico, lo cual tiene que ver con su proyecto literario.

3. 3. El lugar de enunciación

- 41 La reterritorialización que caracteriza su escritura se hace aún más evidente si nos preguntamos cuál es su lugar de enunciación: entendemos por ello no solo el lugar geográfico, sino sobre todo un conjunto de discursos y de poderes que se entrecruzan en el lugar interior desde donde se habla⁷⁰, generando una voz que también está conectada con esa lengua interior que fluye en la escritura⁷¹. Mignolo, por ejemplo, define la idea de modernidad europea como un *locus* de enunciación, un lugar donde el sujeto que habla fundamenta el sustento de su racionalidad, y con ello excluye otras racionalidades o formas de pensamiento, de tal modo que otros lugares de enunciación se presentan como alternativos y hasta subversivos⁷². La escritura de las cuatro se inserta en una tradición, entendida como legado, pero la elaboran e integran para crear su propia estética y su sistema de valores: esto se traduce en una voz propia, hecha de un rechazo al discurso ya construido y de una mirada que mezcla el realismo con la elaboración del imaginario. Su insistencia en esta mezcla descalifica las explicaciones hegemónicas de los hechos, y propone otras formas de racionalidad, y hasta la irrupción de lo irracional y de los tabúes. También observamos su relación, más bien alternativa, con instituciones culturales, y en último lugar la creación de una voz «interior» que tiene que ver con el lugar de saber y emocionalidad desde el que habla el sujeto, ese lugar que Dorra identifica con «las estructuras básicas de la conciencia⁷³», y en el que pueden resonar textos más o menos canónicos, pero también voces, tonos y afectos, aprendidos en la infancia.

3. 3. 1. El lugar geográfico: lo latinoamericano y lo nacional

- 42 Y no olvidamos el lugar geográfico, que es importante sobre todo para ver cómo se definen las autoras respecto a su pertenencia e identidad, y también a la condición de extranjería que a todas les afecta. A partir de sus fuentes y de su proyecto literario, estas autoras se consideran latinoamericanas (de hecho, son constantemente interpeladas y catalogadas como tales en las críticas y las entrevistas): no se oponen a ello, sino que más bien lo trabajan críticamente, porque ser latinoamericano no implica una adscripción a una tradición sin fisuras ni ningún encumbramiento de su lugar de procedencia. Importa, sin embargo, subrayar esta pertenencia para entender la autodefinición que, con mayor humildad que algunos de sus predecesores, las religa a su propio espacio, que no es tanto un espacio nacional como un territorio marcado por la fuerza de la tierra o de las construcciones urbanas. Un espacio a veces degradado, en muchas ocasiones violento, pero siempre actuando como presencia y ausencia, como impronta en la memoria y el imaginario, como contrapartida de otros espacios considerados más abiertos o modernos, y apuntando a un valor universal de esta definición local. Son lugares altamente simbólicos: las cumbres y altiplanos de Ecuador y Bolivia, la selva a menudo degradada de Bolivia, las montañas canadienses... Los cuentos de Ojeda, por ejemplo, ocurren en una naturaleza potente, donde los volcanes aparecen como deidades que generan fertilidad en una tierra pero que también destruyen⁷⁴. Los miedos y las violencias son geográficas según Ojeda, sobre todo por una

mirada muy específica: «Sangre coagulada», afirma Ojeda, no sería posible en un país con una ley del aborto aprobada desde hace tiempo⁷⁵.

- 43 No obstante, todas estas autoras pueden leerse desde la generalización de los problemas que tratan y desde cualquier sociedad o estado mental, porque su escritura trasciende las historias concretas. Cuando le hablan de «la violencia latinoamericana», Ampuero alude a la violencia en España, donde vive en el momento de la entrevista, como digna competidora y hasta émula de cualquier violencia latinoamericana: con ironía, observa que, al igual que otras sociedades tenidas por más seguras, «no es que España tenga que mirar hacia otro lado⁷⁶» para ver la violencia.
- 44 En cambio, no hay ninguna apelación a la idea de nación como constructora de identidad ni de voz interior. Pero sí que hay un reconocimiento de lugares y materiales –literarios, narrativos orales, imaginarios– como conformadores de esa voz, y una voluntad de escribir desde ellos, desde parte de sus lecturas y de los lugares presentes o ausentes en el relato. Respecto a si su escritura se podría entender como «literatura nacional», Liliana Colanzi, por ejemplo, responde de modo tajante a la pregunta del entrevistador: «Ya no sé lo que es eso». Y recuerda la idea de Borges sobre la literatura universal como un espacio que el escritor tiene para dialogar con ella, pero no lo hace para inscribirse esta autora en un marco cosmopolita, sino para elegir justamente «el lugar o la región con la que uno quiera dialogar, que en mi caso con toda certeza es Latinoamérica, tanto en mis intereses de lectura como en los lugares en que sitúo muchos de mis cuentos⁷⁷». Pero traspone a veces el sentimiento asociado a la tierra natal, extrapolando la vivencia de alejamiento y aislamiento con un cuento sobre Marte como «Nuestro mundo muerto», con extrañamiento e incomunicación, de tal modo que «para mí entonces imaginar la vida en Marte era procesar mi vida de migrante⁷⁸».
- 45 Del mismo modo, Giovanna Rivero tiene una mirada crítica hacia el concepto de nación: para ella la idea de nación «nos llega a trastornar y a enfermar, ya que puede generar socialmente exclusiones terribles⁷⁹».

3. 3. 2. El lugar interior: el territorio de la migración

- 46 La presencia de Bolivia o Ecuador en estas autoras elude todo triunfalismo nacional pero sus territorios están presentes, aunque sea «desnacionalizados». Esto no sólo en las localizaciones de sus relatos o en el recuerdo de sus narradores y personajes, sino también, como dice Colanzi, en un territorio de la imaginación: «escribo mucho sobre mi vida en Bolivia, porque es el territorio de mis afectos y mi memoria⁸⁰». Antes que vivir perpetuamente lejos de su origen, estas autoras vuelven con frecuencia a sus territorios, escuchan y hablan en el castellano de sus lugares, y el imaginario violento que construyen es a la vez peculiarmente andino y por otro lado significativo y hasta susceptible de identificación para cualquier lector del mundo. Ojeda, como vimos, dice que su mundo andino es totalmente contemporáneo y a la vez «profundamente y traumáticamente mestizo⁸¹». Los espacios propios y los extranjeros que ellas refieren o imaginan no tienen nada de idílico ni de prestigioso, sobre todo porque son habitados por personajes desplazados, desheredados, aislados, y a menudo oprimidos y hasta indocumentados, como en «Biografía», de Ampuero.
- 47 En el caso de Rivero y Colanzi, destaca la crítica al lugar académico en que las dos han estado o están: la Universidad de Cornell, en Ithaca, Nueva York. Sobre el cuento «Hermano ciervo», Rivero afirma que tomó distancia de la academia, razón por la cual

dicho cuento tiene «como esa crítica implícita, o quizás explícita, a los procesos de una academia estadounidense que puede volverse muy elitista. El cuento en ese sentido tiene la impronta de mi crítica⁸²». Colanzi subraya el aislamiento y la feroz soledad de ese lugar académico, que casi lleva a la narradora a la locura, en «La ola», por ejemplo. Y, frente al vaticinio que le hacen de que tras su estancia en Cornell su mirada narrativa será más racional, declara que ha ocurrido justo lo contrario, «fue mi conexión subterránea con la locura⁸³».

- 48 La migrancia de los bolivianos (hacia México, Estados Unidos, Canadá, España) se da en estos relatos no como algo romántico, sino para buscar la posibilidad de una red cultural o económica. También, a veces, los extranjeros son protagonistas, pero sobre todo aquellos que transitan hacia los países latinoamericanos por parecidas carencias. Rivero decide marcar a todos los personajes de su libro de cuentos con una «condición de extranjería» que le da cohesión:

Todos los cuentos tienen personajes que o por la violencia económica de un capitalismo que permea absolutamente todo, o por la violencia religiosa y la intolerancia han tenido que moverse de sus lugares⁸⁴.

- 49 Señala cuentos como «La mansedumbre», en que los personajes violentados, menonitas europeos, desean apartarse de la nación que les ha dañado. O «Cuando llueve parece humano», escrito a partir de su recuerdo de compañeras de escuela que eran hijas o nietas de estos migrantes, que tiene como protagonistas a «japoneses que habían buscado en Bolivia un refugio durante la posguerra y la brutalidad de las bombas nucleares de Hiroshima y Nagasaki⁸⁵».
- 50 Rivero explica la importancia de este eje a partir de su propia condición de migrante, «pues vivo en Estados Unidos desde hace ya más de una década», y de la importancia de la migración a lo largo de la historia, ya que «los éxodos han marcado las culturas y la subjetividad de los seres humanos desde tiempos remotos». Su interés no es solo sociológico, sino que tiene que ver con el movimiento interior y la movilización perturbadora de la dimensión íntima que produce el desplazamiento, lo que da lugar a esta mirada de los protagonistas migrantes que no respeta «el horizonte conocido⁸⁶».

3. 3. 3. Lugar y voz interior: la materia indígena

- 51 Dentro del lugar de enunciación, ocupa un plano importante la búsqueda de lo indígena en la propia subjetividad, tanto como el valor social que analizamos más arriba. Colanzi, por ejemplo, quiere entender cómo construyen nuestra subjetividad el saber y el pensamiento indígenas «ver qué es lo que está cifrado simbólicamente ahí, qué es lo que dice de nosotros y nuestra relación con el mundo indígena, que sigue siendo una relación muy problemática⁸⁷».
- 52 La conexión interior de todas con la materia indígena o popular genera imágenes y relatos muy potentes que se unen con la sutileza emocional, ética y estética de sus mundos: se produce así un pulso narrativo y un trasfondo imaginario que, aun siendo muy diferentes sus escrituras, las asemeja por la intensidad que proponen al lector. Toman el legado de una cultura ancestral que está viva como materia irradiante, y no solo en lugares alejados y en clases subordinadas, sino también en el presente y en su propia voz interior. En esto tiene un papel importante el trabajo con el lenguaje, como emergencia de lo irracional y de los problemas políticos, y como lírica.

4. Reflexiones finales

- 53 Tras examinar la autodefinición y la escritura de estas cuatro autoras, podemos confirmar la hipótesis de que su visibilización no acaba en una operación comercial (que, por cierto, sería de pobres rendimientos). Y la de que, contrariamente a lo que vaticinó cierta crítica, los escritores más jóvenes no necesariamente rompen el lazo con la tradición literaria y oral de sus territorios, sino que la recrean y mezclan para producir una apelación a temas contemporáneos y válidos para otras culturas. Su lectura selectiva y crítica de la tradición canónica y popular latinoamericana, y, en especial, del imaginario indígena, es la fuerza de su escritura. Rescatan a mujeres escritoras, pero no solo como reivindicación, sino para activar lo inspirador de su escritura y algunas publican textos femeninos injustamente olvidados.
- 54 A partir de sus afirmaciones y de la lectura de sus cuentos, puede observarse cómo esta tradición escrita que declaran, y, en especial, la latinoamericana, es el cauce de unos mundos creados en la escritura, unos mundos periféricos, marginales, y que afirman la existencia de lo oculto, de lo rechazado en el sistema capitalista. En especial, la mezcla de géneros y la escritura femenina rescatada cumplen esta función. En cuanto a los géneros, el valor semántico y simbólico que vehiculan crea la intensidad de estos relatos. En palabras de Ojeda que podrían aplicarse a todas, buscan la mezcla de diferentes convenciones de realidad y el juego complejo que esto produce: Ojeda se manifiesta como «una poliamorosa de género⁸⁸». Los géneros que podríamos englobar dentro del gótico son formas que permiten la expresión de estas experiencias complejas y a veces oscuras, pues su mezcla provoca la emergencia de lo que no tiene palabras para ser dicho directamente. Castro Vázquez y Osuna Osuna coinciden en señalar esta mezcla de géneros, tendencia anti-ortodoxa de los últimos cincuenta años. Castro y Osuna hablan del testimonio en Selva Almada, que se mezcla con la crónica periodística novelada y donde «la autora se autoficcionaliza en una narradora en primera persona⁸⁹», para «narrar lo indecible y contar lo que se había querido ocultar⁹⁰». Las mezclas de las autoras que estudiamos, coetáneas de Almada, son ejemplos de esta mixtura creativa.
- 55 Lo fantástico de Colanzi, quien habla de su gusto por la vacilación para comprender fenómenos extraños, a los que el lector puede dar una explicación natural o sobrenatural, se mezcla con la ciencia ficción, que ella prefiere llamar retrofuturismo, para explorar en otros tiempos y conciencias⁹¹. El género de terror, del cual Ampuero nos revela sus fuentes no solo literarias, en contacto con lo fantástico, canaliza voces silenciadas y disruptivas. El relato mítico terrorífico de Ojeda dice la violencia y la crueldad del dolor y del placer. El misterio como fondo del relato en Rivero produce momentos epifánicos al converger también con lo fantástico y hacer interactuar sutilmente varios tiempos y varios imaginarios culturales.
- 56 Hemos intuido también cómo lo indígena sustenta la dimensión colectiva y la subjetiva de esta escritura. Lo andino entonces no corresponde a una división nacional, sino a una más antigua, a una memoria transandina: el altiplano peruano y el boliviano, por ejemplo, tienen más cultura y lenguas comunes que la zona de la sierra peruana y la de la costa.
- 57 La mirada social a lo indígena, de larga tradición desde el siglo XIX, se toma de forma no canónica, mezclando relatos no realistas con la opresión y destrucción real de los pueblos originarios. Respecto a la subjetividad, hay también una tradición de búsqueda

en la voz indígena: lo que Estel Tarica llama «the inner life⁹²» y Sara Castro Klarén denomina «afecto cognitivo⁹³» de los escritores no indígenas en su contacto con las lenguas y los conceptos autóctonos; respectivamente, el quechua de los mestizos y el concepto de *camac* (que anula la distancia entre el sujeto y el mundo) en Arguedas.

- 58 Lo indígena aparece en estas autoras –aparte de como una reivindicación de este mundo social y de una religación con lo más oculto de lo propio– como una cosmovisión que, a veces, manifiesta lo violento y terrorífico (en Ojeda, que tiende a hiperestesiar el terror andino, pues no solo el miedo se asocia a los relatos andinos); pero también como una manera de conectar con los difuntos y los antepasados y por ende con el origen y el núcleo vital a través de lugares sagrados (el altiplano en Colanzi, las montañas en Ojeda, la selva boliviana y las montañas canadienses en Rivero), o también a través de relatos y sueños que comunican con los desaparecidos ancestros (Rivero, «Piel de asno»; Colanzi, «La ola») o con zonas desconocidas de la propia subjetividad (Ojeda, «Las voladoras»), a través de un canal de clarividencia visionaria. Por otro lado, la visión del mundo andino, basada en la sacralidad de los elementos naturales y en su interacción y reciprocidad con los seres humanos, actúa como un sistema compensatorio del capitalismo que concibe las relaciones humanas como expropiación o como tributo. Por ejemplo, en Rivero, en el cuento «La mansedumbre», la irrupción de un indio en medio de la lógica del abuso y de la violencia manifiesta un poder alternativo y produce una reparación por medio del sacrificio a la Pachamama del ser abusador; en Ojeda, en «El mundo de arriba y el mundo de abajo», la interacción entre las tradicionales partes del mundo guía la búsqueda fallida de la palabra sanadora. La sociabilidad, la sabiduría y la subjetividad propuestas como alternativa al logos occidental, a veces guiadas por maestros como *yatiris* o chamanes, abren el camino a nuevos modos de escritura y tal vez de existencia.

BIBLIOGRAFÍA

Ampuero, María Fernanda, 2019, «Entrevistamos a María Fernanda Ampuero», *Ámbito cultural*, <https://ambitocultural.es/entrevistamos-a-maria-fernanda-ampuero-70578/>, consultado el 7/02/2022.

Ampuero, María Fernanda, 2021a, *Sacrificios humanos*, Madrid, Páginas de Espuma.

Ampuero, María Fernanda, 2021b, «El feminismo está sufriendo los estertores del odio». Entrevista por Andrés Seoane, *El español*, 4 de junio 2021, https://www.elespanol.com/el-cultural/20210604/maria-fernanda-ampuero-feminismo-sufriendo-estertores-odio/586443133_0.html, consultado el 2/02/2022.

Ampuero, María Fernanda, 2021c, «Escribí este libro aullando de dolor», entrevista por Fabián V. Escalante, *+cultura 2021*, <https://mascultura.mx/entrevista-maria-fernanda-ampuero/>, consultado el 5/02/2022.

Arguedas, 2012, *Obra antropológica*, 7 tomos, Lima, Horizonte.

- Arnold, Denise y Yapita, Juan de Dios, 1998, *Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*, La Paz, ILCA/Hisbol.
- Avechuco Cabrera, Daniel y García Plancarte, Galicia, 2022, «Introducción. Nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana», Avechuco Cabrera, Daniel y García Plancarte, Galicia (eds.), *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 26, pp. 1-3.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse y Harris, Olivia, 1987, «Pacha: en torno al pensamiento Aymara», *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, Bouysse Cassagne, Thérèse y otros (eds.), La Paz, Hisbol, pp. 11-59.
- Castro Klarén, Sara, 2012, «Recorridos chamánicos: el afecto cognitivo en Arguedas, W. H. Hudson y Deleuze y Guattari», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 75, pp. 27-50.
- Castro Vázquez, Ana Laura y Osuna Osuna, Gabriel, 2022, «La autoficción entre los géneros literarios y periodísticos: Representación de la violencia en Chicas muertas, de Selva Almada», *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 26, pp. 128-140.
- Churata, Gamaliel, 2012, *El pez de oro*, ed. de Helena Usandizaga, Madrid, Cátedra. [La Paz, Canata, 1957].
- Colanzi, Liliana, 2019a, «La literatura de género tiene potencial para mostrar aquello que permanece oculto incluso para nosotros mismos», *Samoa*, <https://www.samoa.cr/blog/2019/5/20/entrevista-liliana-colanzic>, consultado el 20/03/2022.
- Colanzi, Liliana, 2019b, «Aquellos que consideramos familiar, Entrevista por Alejandro Menéndez Mora», *Revista de la Universidad de México*, Octubre de 2019, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/4a57bae2-5319-4ecd-881f-53069a6f035f/entrevista-con-liliana-colanzi>, consultado el 20/03/2022.
- Colanzi, Liliana, 2021, *Nuestro mundo muerto*, Buenos Aires, Eterna Cadencia [Eterna Cadencia, 2017].
- Cornejo Polar, Antonio, 1994, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte.
- Cortázar, Julio, 1975, «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Année 1975, 25, pp. 145-151.
- Cortés Correa, Macarena, 2022, «Autoras marginales y subjetividades excéntricas en los espacios de la ciencia ficción sudamericana escrita por mujeres», *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 26, pp. 21-32.
- Cruz Sotomayor, Paloma, 2021, «Gótico latinoamericano», *La vanguardia*, 16/10/2021.
- Dorra, Raúl, 1997, «¿Grafocentrismo o fonocentrismo? (Perspectivas para un estudio de la oralidad)», *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, vol. I, Tucumán, Proyecto «Tucumán en los Andes», pp. 56-73.
- Fisbach, Erich, 2020, «Fronteras, espacios híbridos, escrituras mutantes en Norte de Edmundo Paz Soldán y Tukzon, historias colaterales de Giovanna Rivero», *ILCEA, Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 41, <https://doi.org/10.4000/ilcea.11012>.
- Gallego Cuiñas, Ana, 2014, «El valor del objeto literario», *Ínsula*, 814, pp. 2-5.
- García Canclini, Néstor, 1990, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo.

- López-Pellisa, Teresa, 2022, «El síndrome de Argos, de Mercurio y de Antígona en la era digital: Andrea Salgado, Samantha Schwebelin y Mónica Ojeda», *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 26, pp. 152-169.
- Manrique Sabogal, Winston, 2015, «Escritoras de América Latina, al fin visibles», *Babelia/ El País*, 31 de agosto 2015.
- Mignolo, Walter, 1996, «Herencias coloniales y teorías postcoloniales», *Cultura y tercer mundo. 1. Cambios en el saber académico*, Beatriz González Stephan (comp.), Caracas, Nueva Sociedad, pp. 99-136. Disponible en [www.cholonautas.edu.pe / Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales](http://www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales), <https://vdocuments.net/herencias-coloniales-y-teorias-poscoloniales-mignolo.html>, consultado el 11/03/2020.
- Ojeda, Mónica, 2021a, *Las voladoras*, Páginas de espuma. [2020].
- Ojeda, Mónica, 2021b, «Entrevista con Mónica Ojeda», por Héctor G., 14 mar 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=acNyTWH4ftE>, consultado el 06/02/2022.
- Pellicer, Rosa, 1985, «Notas sobre literatura fantástica rioplatense», *Cuadernos de investigación filológica*, XI, 1-2, pp. 31-58.
- Pratt, Mary Louise, 2000, «La modernidad desde las Américas», *Revista Iberoamericana*, LXVI/ 193, pp. 831-840.
- Rivero, Giovanna, 2015, «Cuestionario básico», Cuestionario por Miguel Sanfeliu, *Cierta distancia. Vida y literatura*, jueves, enero 22, 2015, <http://ciertadistancia.blogspot.com/2015/01/giovanna-rivero-cuestionario-basico.html>, consultado el 25/01/2022.
- Rivero, Giovanna, 2021a, *Tierra fresca de su tumba*, Barcelona, Candaya.
- Rivero, Giovanna, 2021b, «La justicia emerge desde lugares insospechados», Entrevista con Paco Paños, *eldiario.es*, 15 de noviembre de 2021, https://www.eldiario.es/murcia/cultura/giovanna-rivero-escritora-justicia-emerge-lugares-insospechados_1_8489702.html, consultado el 25/01/2022.
- Rivero, Giovanna, 2021c, «Preguntarse qué es una nación puede llegar a generar exclusiones terribles», Entrevista por Lara Gómez Ruiz, *La vanguardia*, 22/11/2021, <https://www.lavanguardia.com/libros/20211122/7874488/giovanna-rivero-tierra-fresca-de-sus-tumbas-entrevista.html>, consultado el 25/01/2022.
- Rowe, William y Schelling, Vivian, 1993, *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, México, Grijalbo [edición original en inglés, Londres, Verso, 1991].
- Rowe, William, 1996, *Ensayos arguedianos*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos/ Sur.
- Sánchez, Pablo, 2022, «Un debate tal vez urgente: la industria literaria y el control de la literatura hispanoamericana», *Círculo de Lectores*, 3 de mayo 2022, <https://circulodelectores.pe/pablo-sanchez-un-debate-tal-vez-urgente-la-industria-literaria-y-el-control-de-la-literatura-hispanoamericana-2022/?fbclid=IwAR3gqUQmgERva4Ej1TOlm-ukci9uMsEhTfc2KfOnTRRhWB4PoaBgp7-VUsc#leer>, consultado el 30/05/2022.
- Segato, Rita, 2003, *Las estructuras elementales de la violencia*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Tarica, Estelle, 2008, *The inner life of mestizo nationalism*, Minnesota, The University of Minnesota Press.
- Terrones, Felix, 2020, « La littérature latino-américaine au temps de la globalisation : le cas de *Breves palabras impúdicas* de Horacio Castellanos Moya », *Anfractuosités de la fiction : inscriptions du*

politique dans la littérature hispanophone contemporaine, Marta Waldegaray (ed.), Reims, ÉPURE, pp. 267-283.

Todorov, Tzvetan, 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil.

Usandizaga, Helena y Ferrús, Beatriz (eds.), 2015, *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*, Berna, Peter Lang.

Vilanova, Núria, 2009, «desterritorialización», *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Szurmuk, Mónica López López – Mckee Irgwin, Robert (eds.), México, Siglo XXI, pp. 80-84.

Villacorta, Carlos, 2019, «Pos-Bolaño y Piglia: la nueva narrativa latinoamericana del siglo xxi», *La nueva novela latinoamericana sin límites*, Lise Segas y Félix Terrones (coords), *América sin Nombre*, 24, pp. 19-27.

Virguetti Villarroel, Pablo, 2019, «Desplazamientos conceptuales en la literatura boliviana actual», Lise Segas y Félix Terrones (coords), *La nueva novela latinoamericana sin límites*, *América sin Nombre*, 24, pp. 73-81.

Varios autores, 2004, *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral/ Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

NOTAS

1. Ampuero 2021a.
2. Ojeda 2021a.
3. Colanzi 2021.
4. Rivero 2021a.
5. Colanzi 2019a.
6. García-Canclini 1990.
7. Vilanova 2009, p. 81.
8. *Ibid.*, pp. 81-82.
9. Fisbach 2020; Virguetti 2019.
10. Terrones 2020, p. 272 : « *Pour Castellanos Moya, il ne s'agit pas de rompre avec une tradition, mais d'établir des ponts avec celle-ci, même de façon conflictuelle* ». Mientras no se diga lo contrario, las traducciones son de la autora de este artículo.
11. Usandizaga y Ferrús 2015.
12. Varios autores 204.
13. Pratt 2000.
14. Rowe y Schelling 1993.
15. Cornejo Polar 1994.
16. Rivero 2021b.
17. Ampuero 2021b.
18. *Idem.*
19. *Idem.*
20. Cruz Sotomayor 2021.
21. Manrique Sabogal 2015.
22. Sánchez 2022.
23. Gallego Cuiñas 2014.
24. Ampuero 2021b.
25. Rivero 2021b.
26. Colanzi 2019b.

27. Pellicer 1985
28. Cortázar 1975.
29. *Ibid.*, p. 157.
30. Colanzi 2019a.
31. Cortázar 1975, p. 151.
32. *Ibid.*, p. 148.
33. *Ibid.*, pp. 150-151.
34. Colanzi 2019a.
35. Ampuero 2021b.
36. Colanzi 2019a.
37. Rivero 2015.
38. Colanzi 2021, p. 101.
39. Ampuero 2019.
40. Rivero 2015.
41. Ampuero 2021b.
42. Cornejo Polar 1994, p.11.
43. Arguedas 2012.
44. Churata 2012.
45. Bouysse-Cassagne y Harris 1987.
46. Arnold y Yapita 1998.
47. Usandizaga y Ferrús 2015.
48. Ojeda 2021b, minuto 1'47-3'37.
49. Colanzi 2019a.
50. *Idem.*
51. *Ibid.*, 2019b.
52. Castro y Osuna 2022.
53. Cortés Correa 2022.
54. López-Pellisa 2022.
55. Avechuco Cabrera y García Plancarte 2022.
56. *Ibid.*, p. 1-2.
57. Quienes, según muestra Villacorta 2019, p. 23, no son críticos con el neoliberalismo del momento.
58. Segato 2003, p. 107.
59. Ojeda 2021b, minuto 11'08.
60. Ampuero 2019.
61. Ampuero 2021b.
62. Segato 2003, p. 253.
63. *Idem.*
64. *Idem.*
65. Rivero 2021c.
66. Ojeda 2021b.
67. Colanzi 2019a.
68. *Ibid.* 2021, p. 9.
69. *Ibid.* 2019b.
70. Rowe 1996, p. 26.
71. Dorra 1997, p. 70.
72. Mignolo 1996.
73. Dorra 1997, p. 70.
74. Ojeda 2021b, minuto 8'40.
75. *Ibid.*, minuto 5'30.

76. Ampuero 2021c.
 77. Colanzi 2019a.
 78. *Idem.*
 79. Rivero 2021c.
 80. Colanzi 2019a.
 81. *Ibid.*, 2021b, minuto 3'37.
 82. Rivero 2021c.
 83. Colanzi 2019a.
 84. Rivero 2021c.
 85. *Idem.*
 86. *Idem.*
 87. Colanzi 2019a.
 88. Ojeda 2021b, minuto 0'46.
 89. Castro Vázquez y Osuna Osuna 2022, p. 130.
 90. *Ibid.*, p. 131.
 91. Todorov 1970, p. 165.
 92. Tarica 2008.
 93. Castro-Klarén 2012.

RESÚMENES

En este artículo se estudia la autodefinición de cuatro escritoras nacidas entre los años 70 y los 80, con la hipótesis de que esta autodefinición explica una escritura original y propia de ellas y sus contemporáneas. Se examinan sus fuentes declaradas, que mezclan la tradición latinoamericana –los géneros, como el fantástico rioplatense, y las mujeres silenciadas por el *boom*– con la de otras tradiciones, y también con la cultura popular y los cauces no literarios, en especial la materia mítica indígena. Su proyecto literario manifiesta la violencia y la jerarquía de estos territorios, así como lo oscuro e inquietante de la vida psíquica, temas que interpelan igualmente a un lector no latinoamericano. Su lugar de enunciación es uno de crítica a la razón occidental y de pertenencia a un imaginario y a un territorio, pero no como afirmación nacional sino como lugar de pensamiento y subjetividad que coexiste críticamente con su dimensión occidental.

Dans cet article, nous réfléchissons sur l'autodéfinition de quatre femmes écrivains nées entre les années 70 et 80. Nous formulons l'hypothèse que cette autodéfinition donne des clés pour comprendre une écriture originale qui leur est propre. Leurs sources déclarées sont examinées : celles-ci mélangent la tradition latino-américaine –les genres, comme le fantastique du Río de la Plata, et les femmes passées sous silence par le *boom*– avec d'autres traditions, mais aussi avec la culture populaire et les canaux non littéraires, en particulier la mythologie indigène. Leur projet littéraire manifeste la violence et la hiérarchie de ces territoires, ainsi que les aspects sombres et inquiétants de la vie psychique, questions qui concernent également un lecteur non latino-américain. Leur lieu d'énonciation se caractérise par la critique de la raison occidentale et l'appartenance à un imaginaire et à un territoire, non pas comme affirmation nationale mais comme lieu de pensée et de subjectivité qui coexiste de manière critique avec leur dimension occidentale.

In this article, the self-definition of four women writers born between the 70s and 80s is studied, with the hypothesis that this self-definition gives keys to understand an original writing which belongs to their generation. Their declared sources are examined, which mix the Latin American tradition –the genres, such as the fantastic of the Río de la Plata, and the women silenced by the boom– with that of other traditions, and also with popular culture and non-literary channels, especially the indigenous mythology. Their literary project manifests the violence and hierarchy of these territories, as well as the dark and uncanny aspects of psychic life, issues that equally appeal to a non-Latin American reader. Their *locus* of enunciation is one of criticism of Western reason and of belonging to an imaginary and a territory, although not as a national affirmation but as a place of thought and subjectivity that critically coexists with their Western dimension.

ÍNDICE

Palabras claves: Ampuero (María Fernanda), Colanzi (Liliana), Rivero (Giovanna), Ojeda (Mónica), narrativa latinoamericana del siglo XXI, mitología indígena, géneros no realistas, Bolivia, Ecuador

Keywords: Ampuero (María Fernanda), Colanzi (Liliana), Rivero (Giovanna), Ojeda (Mónica), contemporary latin american narrative of the 21th century, indigenous mythology, non-realistic genres, Bolivia, Ecuador

Mots-clés: Ampuero (María Fernanda), Colanzi (Liliana), Rivero (Giovanna), Ojeda (Mónica), récit latino-américain du XXIe siècle, mythologie indigène, genres non réalistes, Bolivie, Équateur

AUTOR

HELENA USANDIZAGA LLEONART

Universitat Autònoma de Barcelona

Profesora titular jubilada de Literatura hispanoamericana en la Universitat Autònoma de Barcelona. Entre sus publicaciones sobre poesía peruana y escritura andina destaca, en 2012, la edición crítica de *El pez de oro*, de Gamaliel Churata (Cátedra). Ha dirigido varios proyectos sobre la presencia del mundo prehispánico en la literatura latinoamericana, y entre los libros fruto de estos proyectos mencionamos Helena Usandizaga y Beatriz Ferrús (eds.), 2015, *Fragments de un nuevo pasado*, Peter Lang.

Helena.usandizaga[at]uab.cat

Configuraciones y fronteras en la literatura latinoamericana

Configurations and borders in Latin American literatura

Configurations et frontières dans la littérature latinoaméricaine

Martín Lombardo

1. Hacia una representación de los bordes

- 1 Todo trabajo que tenga por objetivo el estudio de la literatura latinoamericana contemporánea enfrenta complejas problemáticas. En primer lugar, el marco teórico no sólo subraya la manera en que se concibe el campo literario regional sino que implica una posición sobre qué conceptos se consideran pertinentes para ejercer la crítica. Cada concepto remite a una serie de autores y supone ciertos posicionamientos teórico-políticos. Si el uso del término transculturación sitúa enseguida la lectura en la línea abierta por Ángel Rama¹, los de heterogeneidad y ethos barroco, son inseparables de autores como Antonio Cornejo Polar² y Bolívar Echeverría³ respectivamente. En segundo lugar, al determinar el corpus literario surge la necesidad de posicionarse frente a la pregunta sobre si existe algo que pueda ser calificado como literatura latinoamericana. Incluso, debe abordarse la cuestión de la especificidad del discurso literario, ya que ciertos autores ponen en duda su pertinencia. A la par, desde los estudios culturales se interroga sobre cuál es el material más apropiado para el análisis, no siendo lo literario el objeto privilegiado.
- 2 Con respecto a estas polémicas, cabe mencionar los planteos de Wilfrido Corral en *El error del acierto*, en donde, por un lado, esboza un arco de quienes determinan la literatura regional de las últimas décadas —reivindicando a Mario Vargas Llosa, Augusto Monterroso, Leonardo Valencia, Roberto Bolaño o César Aira; siendo escéptico con, entre otros, Ricardo Piglia⁴—, y, por el otro, critica fuertemente no sólo a cierta academia latinoamericanista en boga, sobre todo la proveniente de los Estados Unidos —Jean Franco, por ejemplo—, sino también el uso de referencias de quienes, por lo general, poco y nada conocen sobre el subcontinente —Harold Bloom, George Steiner,

Jacques Derrida, Roland Barthes, Terry Eagleton y Edward Said—. Wilfrido Corral no desecha de plano los estudios culturales ni de la academia ni de los terrenos híbridos, de hecho, reivindica a Beatriz Sarlo, Néstor García Canclini o Carlos Monsiváis. De lo que alerta es del forzamiento que produce sostenerse en conceptos concebidos para una realidad diferente a la latinoamericana. Más allá de las convergencias o discrepancias, sus planteos advierten frente a la tentación de traslaciones conceptuales que pueden aplicarse con liviandad.

- 3 Por último, y como base quizás de las problemáticas aquí esbozadas, persiste el interrogante sobre lo latinoamericano y su identidad⁵. Si lo literario se entrecruza con lo político se debe, en parte, al rol activo en la consolidación de los imaginarios nacionales y regionales a lo largo del siglo XIX. No es casual que tantos escritores hayan sido presidentes o hayan intentado serlo. Desde los discursos independentistas ya se pesquiza un singular imaginario cultural en torno a las identidades: el significativo criollo se define no sólo por oposición sino a través de una negación. Aparece como lo no español, al reivindicar el derecho del suelo y, a la vez, omite lo indígena⁶. A lo largo de la historia, será necesaria la reflexión sobre los vínculos entre los diferentes sujetos políticos y sus representaciones. Se observa la importancia que se le otorga a los elementos heterogéneos, así como a lo vincular, al momento de estudiar lo regional: mestizaje, heterogeneidad, colonialismo, invención, interculturalidad, hibridación, cosmopolitismo.
- 4 En el marco de la globalización, la problemática sobre el imaginario cultural se complejiza. Si algunos, como Mariano Siskind⁷, se interesan por los autores con un marcado deseo cosmopolita, otros, como puede ser Fernando Aínsa⁸, establecen una división que no pretende ser tajante sino orientadora de un campo cada vez más vasto. Con una progresiva disolución de lo telúrico como marco de referencia de la literatura latinoamericana, Fernando Aínsa observa obras centrípetas y obras centrífugas. Por un lado, autores que van hacia lo universal y otros, por el contrario, que se centran más en territorios nacionales. También pueden situarse aquí los estudios transatlánticos, en donde los trabajos de Julio Ortega juegan un papel fundamental.
- 5 El aspecto dialógico no se reduce a una característica reciente sino que se extiende a lo largo de la historia: desde escritores como Jules Supervielle que, nacidos en Uruguay, serán considerados escritores franceses, hasta escritores actuales, como Valeria Luiselli, que habiendo empezado a publicar en castellano, influenciada por su vida en los Estados Unidos, lo hace también en inglés, pasando por el origen en tierras catalanas del célebre boom.
- 6 La especificidad regional pareciera ser una problemática que sugiere y alimenta debates. Según las posturas, lo propio puede encontrarse en el referente, en la lengua de escritura o en el origen del autor. Un primer punto de anclaje del presente trabajo consiste entonces en abordar novelas que integren en sus diégesis elementos que dan cuenta de estos cruces, de lo heterogéneo y de las representaciones de la alteridad y la diversidad. Proponemos una crítica impura: más que una esencia, ya sea en su narrativa o en el trabajo crítico, nos interesan las mezclas, las tensiones, los campos de fuerza. Lo que definiría lo latinoamericano serían las representaciones de las figuras del otro y de la red de vínculos que se tejen en torno a él.
- 7 Desde esta perspectiva, resulta ineludible las maneras en que se aborda el inicio de la colonización. Si, para Walter Mignolo⁹, se trata, siguiendo la lógica de Edmundo O’Gorman¹⁰, de una invención, la de América como idea, otros, como Serge Gruzinski¹¹,

pesquisan en ese episodio el inicio de la globalización y de un proceso de mestizaje. Cualquier referencia que invite a pensar lo singular en un contexto globalizado, se enfrenta a una serie de interrogantes: ¿de qué manera analizar los vínculos entre los sujetos?, ¿desde qué perspectiva?, ¿es posible hablar de relaciones de poder?, ¿o es más pertinente plantearlo en términos de dominación?, ¿acaso es posible darles la palabra a los subalternos?, ¿hay alguna singularidad en las representaciones literarias de los últimos años o se inscriben en una línea de continuidad histórica? Nos centraremos en la manera en que algunas novelas recientes dan cuenta de esas complejas relaciones que contribuyen a la construcción de imaginarios nacionales, regionales y globales.

- 8 Seguimos aquí el trabajo de Benedict Anderson¹², quien define a lo nacional no sólo por su carácter imaginario, limitado y soberano sino también como un artefacto surgido hacia finales del siglo XVII que sigue siendo modular para cualquier análisis.
- 9 Entendemos que el proceso de globalización de las últimas décadas, definido por algunos como el inicio del periodo neoliberal, reactualiza la cuestión sobre lo latinoamericano y sobre los vínculos que establece la región con el mundo. Lo interesante de enmarcar las narraciones analizadas en un contexto de globalización es que multiplica los planos en que se dan los vínculos: ya sea dentro de un territorio, ya sea entre dos territorios fronterizos, ya sea en el terreno internacional.
- 10 Néstor García Canclini postulaba a inicios de los años noventa que la ciudad de Tijuana resultaba un laboratorio posmoderno, a la vez que desarrollaba el concepto de cultura híbrida. Apoyándose en las críticas sobre la invisibilidad de los conflictos de poder a la que puede inducir la noción de hibridación, Néstor García Canclini reformuló sus planteos y optó por centrarse en el término de interculturalidad. Aquí analizaremos las representaciones que una serie de novelas propone sobre la heterogeneidad y los conflictos, las tensiones y los diálogos que configuran la cultura del lugar. En nuestro planteo, no habría un sujeto político subalterno que pueda erigirse en el vector privilegiado de una verdad histórica, paradigma de lo latinoamericano, sino que las verdades surgen en esa heterogeneidad. Nos interesa analizar cómo se abordan los vínculos y la alteridad, cómo se delimitan fronteras porosas en ciudades globales. Las narraciones centradas en las migraciones cobran así un interés especial. Seguimos aquí lo propuesto por Mabel Moraña que, en *La escritura del límite*, sitúa a las fronteras como el punto de clivaje entre la identidad y la otredad, así como el espacio en donde se visibiliza de manera más palpable el origen de la autoridad¹³. La frontera no sólo establece un orden de los lugares, sino que establece una zona, que es relacional, lugar de división y también de paso.
- 11 Más que proponer mapas dicotómicos, divididos en el centro y la periferia, deben pensarse los bordes y alteridades. En *Palabras nómadas*, Fernando Aínsa encuentra una explosión de las particularidades en la literatura latinoamericana contemporánea; las fronteras están menos marcadas y exigen una redefinición constante, lo que abre el campo a fidelidades múltiples, a una geografía alternativa de la pertenencia y, sobre todo, a la pulsión de otro lugar, pulsión que nos sitúa en el terreno de la heterogeneidad y la interculturalidad.
- 12 Para analizar estos aspectos, nos centraremos en tres novelas de Yuri Herrera y en dos novelas de Federico Jeanmaire. Si en el caso de la narrativa de Yuri Herrera se introduce la problemática de lo indígena y de las emigraciones en América latina, es decir, un movimiento que parte de América latina y se dirige hacia fuera, por el lado de

Federico Jeanmaire contamos con la representación de una de las inmigraciones presentes en América latina y que ha sido poco abordada, la china.

2. Yuri Herrera: mensajeros y fronteras

- 13 En su versión francesa, las tres primeras novelas publicadas por Yuri Herrera conforman una trilogía de la frontera, en la que, en su título, se alude a la civilización azteca: el reino, el sol y la muerte. En el primero de los títulos, *Los trabajos del reino*, se relata la metamorfosis de Lobo, quien pasa de ser un mero cantante a ser El Artista, quien canta narcocorridos en honor al Rey. El relato se inscribe en un registro alegórico, tal y como fue definido por Walter Benjamin¹⁴: más que una correspondencia fiel y exacta del orden natural, hay un desfasaje, un quiebre del sentido unívoco y lineal, dando así lugar a la significación de múltiples cosas a la vez. La narración excede el narcotráfico en México para dar cuenta no sólo de las tensiones entre la ley y el delito, entre la alta cultura y las culturas populares, sino también para evocar los órdenes espaciales y sus posibles zonas de transición en un territorio astillado y en crisis.
- 14 El reino evocado da cuenta de aquello que autores como Saskia Sassen sitúan como ciudades globalizadas, en donde «se entrecruzan múltiples circuitos globales, lo que las ubica en varias geografías transfronterizas, cada una constituida en términos de ciertas prácticas y de actores específicos y con un alcance propio»¹⁵. Son espacios en donde el ámbito económico global se cruza con las marginalidades urbanas. Al describir a esos espacios marginales, a la vez que partícipes de un circuito económico ilegal transfronterizo como es el narcotráfico, es posible aludir a la categoría de isla-urbana propuesta por Josefina Ludmer¹⁶. Son comunidades que se sitúan en el interior y en el exterior de un territorio determinado; surgidas como consecuencia de la crisis de representación política y social. Esos espacios reemplazan a las pertenencias institucionales y a los imaginarios nacionales. Lo observamos en *El Artista*, que considera significativa la fecha en que El Rey lo incorpora a la Corte ya que «por fin, había topado con su lugar en el mundo»¹⁷.
- 15 Esa inclusión es aporética, situando al Artista por dentro y excluido a la vez. La distancia entre el Rey y El Artista es irreductible, incluso, aludiendo a la metáfora aristocrática, es percibida en la diferencia de sangre; con esa reflexión de Lobo al observar por primera vez al Rey, de hecho, comienza la novela: «Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta»¹⁸. La sangre, que marca las diferencias y las distancias entre los personajes, también aparece referida en el último párrafo, cuando El Artista ya no forma parte de la Corte. Ese desplazamiento se debe al deseo por una mujer: «Era dueño de cada palabra de sí, de sus palabras, de la ciudad que ya no precisaba buscar, de su amor, de su paciencia y de la resolución de volver a la sangre de Ella, en la que había sentido, como un manantial, su propia sangre»¹⁹. Si abandonar el Palacio implica una metamorfosis —vuelve a ser Lobo— así como un nuevo vínculo con el otro —marcado ahora por la sangre de una mujer—, el desplazamiento también supone una reapropiación del discurso. Cuando Lobo es El Artista se ubica como una herramienta utilizada por el Rey para expresarse, para construir un imaginario en torno a su figura y su poder.
- 16 El Artista, así como los otros elementos del reino —Joyerero, Heredero, Gerente, Traidor, La Niña—, son indispensables para formar la escena que sostiene a la figura del

monarca. Esos personajes son, como piensa El Artista, «un aparato del que nadie se acuerda»²⁰; sus nombres cobran sentido por el vínculo que establecen con el centro desde el que emana el poder de la Corte. En contraposición al Rey, quienes circulan por El Palacio pasan desapercibidos, «Era como ser invisible»²¹, piensa El Artista. El Joyero lo define de manera clara: «Para esto servimos, para darle poder. A solas, ¿qué vale cualquiera de nosotros? Nada. Pero aquí somos fuertes, con él, con su sangre...»²². Cuando la escena ya no opera de manera eficaz, se produce la caída y la desnudez del Rey —la del sujeto que había encarnado la función, no así la desnudez de la función misma, que, como sugiere la novela, se desplazará y encarnará en otro—.

- 17 Si el primer cruce le permite a Lobo convertirse en El Artista, su intento por salir de la Corte le hace perder su calidad de Artista: sólo puede abandonarse ese espacio si se deja de ser quien se ha sido, si ya no se observa el mundo de la misma manera. En el origen del abandono de la Corte se pesquiza el deseo por una mujer, la Niña, quien le está vedada. El deseo no sólo resulta indisociable de la prohibición, sino que aparece acompañado de una nueva manera de ver el mundo: surge cuando El Artista consigue unos anteojos que le hacen ver todo de manera diferente.
- 18 Esos universos aporéticos y fronterizos son el resultado de la ausencia de las instituciones del Estado, que al ser inoperantes ponen en suspenso las categorías de crimen y de ley, de autoridad y de legitimidad. Se es alguien cuando se ocupa el lugar de herramienta; cuando el deseo permite reapropiarse de la palabra y de la historia, ya no hay nadie que pueda escuchar: o se canta la historia ajena o, en el caso de cantar la propia experiencia, no hay nadie que escuche.
- 19 La misma ausencia de los organismos estatales, paralela a la multiplicación de sentimientos de pertenencia alternativos, se percibe en *Señales que precederán al fin del mundo*. La narración se centra en el viaje de Makina, quien va de México a los Estados Unidos con el único fin de transmitirle a su hermano un mensaje dado por su madre. El hermano se había ido tres años atrás en busca de un terreno que le correspondería por la herencia del padre. Los grupos con los que se vincula la mujer, ya sea antes de partir, durante el viaje o una vez en los Estados Unidos, son inclusores y expulsos, actúan en una zona en donde la regla se confunde con la excepción. Son espacios regidos por la fuerza y la astucia, y no tanto por las reglas y el orden.
- 20 Incluso, las fuerzas de seguridad aparecen en un límite, confundiendo con los otros grupos. La policía migratoria se disuelve con las mafias que organizan los pasajes de un lado a otro. El ejército se convierte en dador de identidad y de inclusión —el hermano de Makina consigue integrarse en el nuevo país al sumarse a las filas militares—pero, al mismo tiempo, excluye y expulsa —esa inclusión es aparente, ya que tiene por condición hacerlo bajo otro nombre, haciéndose pasar por otro—.
- 21 La integración en el nuevo territorio sólo se produce a través de una metamorfosis, sólo se logra ser aceptado si se abandona la identidad de origen. Esa condición se parece bastante a una muerte simbólica. Algo similar ocurre con Makina, no sólo porque, al final de la narración, cambia de identidad, consiguiendo papeles falsos para quedarse en los Estados Unidos, sino también porque a través de los títulos de los capítulos, la novela alude a mitologías indígenas que dan cuenta de un pasaje y una preparación hacia la muerte.
- 22 Makina no sólo es la mensajera familiar y financia su viaje gracias a que entrega un paquete a un hombre misterioso, sino que, incluso antes de partir, en su pueblo, trabaja

en una central telefónica y no duda en intervenir para resolver los conflictos y desacuerdos entre los clientes. Así como El Artista se define como un espejo a través del que se reproduce la imagen del Rey, Makina lo hace a través de un objeto de paso: «Una es la puerta, no la que cruza la puerta»²³. La identidad como un proceso de metamorfosis y cambio en función de los vínculos que se establecen con la otredad se percibe en la manera quebrada en que aparece el espacio: desde el temblor inicial por el que se abre la tierra y pareciera motivar el movimiento de Makina, hasta la búsqueda del hermano, quien parte tras una supuesta parcela de tierra que les habría dejado el padre y se encuentra con «el límite de la tierra»²⁴. La tierra de origen, más que espacio de refugio, aparece vinculada, vía el terremoto, con el terror y con la imposibilidad del regreso; por el otro lado, la tierra prometida da cuenta de los límites y del vacío. Cuando Makina consigue llegar al lugar en el que se situaba la herencia se topa con el vacío y con unas máquinas. Esos límites y esos vacíos, si bien no son lo esperado, más que alentar un regreso, incitan a un movimiento perpetuo.

- 23 Los cambios parecieran tener un punto inquebrantable: quienes cruzan, a los ojos de las fuerzas de seguridad, aparecen como los bárbaros, los delincuentes, los salvajes. Así lo escribe Makina en un papel, durante una de las pesquisas que sufre hacia el final del relato: «Nosotros somos los culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua ni sabemos estar en silencio. Los que no llegamos en barco, los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambradas»²⁵. Concluye identificándose con la otredad: «Nosotros, los bárbaros»²⁶. La identidad es colectiva y la sitúa en el revés de la trama, en los márgenes: los bárbaros no dejan de ser una construcción de quienes tienen más fuerza, quienes aparecerían como los habitantes legítimos. Quienes cruzan la frontera sólo adquieren visibilidad a través de una categoría expulsora, la del bárbaro. A su vez, la barbarie funciona como un punto de identificación: Makina reconoce a quienes provienen del mismo lugar que ella, se sitúa en ese colectivo marginal. Son sectores que funcionan como islas-urbanas, dando cuenta de pertenencias alternativas a las supuestamente tradicionales. Josefina Ludmer define a los habitantes de esas islas-urbanas a través de un sentimiento de pérdida y de incertidumbre: «Se definen en plural y forman una comunidad que no es la familia ni la del trabajo ni tampoco la de la clase social, sino algo diferente que puede incluir esas categorías al mismo tiempo, en sincro y en fusión»²⁷.

- 24 En *La transmigración de los cuerpos* también se observa la ausencia de un Estado regulador y el consecuente surgimiento de tribus, de comunidades alternativas de refugio y marginalidad. En un contexto pandémico, los discursos del gobierno se convierten en una mera mascarada sin anclaje en la realidad. Los discursos del gobierno son grotescos y contraproducentes. Frente a la carencia de discursos que organicen y otorguen un sentido a los hechos, el miedo carece de objeto específico y se transforma en angustia:

Lo que más lo asustaba era no saber a qué tenerle miedo; estaba acostumbrado a lidiar con imprevistos, pero hasta los imprevistos tenían sus límites, uno podía confiar en que al abrir la puerta cada mañana el mundo no se habría vaciado de gente. Esto era como si hubiera dormido en un elevador y al despertarse las puertas estuvieran abiertas en un piso que no sabía que existía²⁸.

- 25 Si el viaje de Makina y de su hermano alude a un imaginario utópico —tomando lo utópico en su sentido etimológico, es decir, como un lugar que no existe—, aquí la disolución más radical de las fronteras abre la vía a lo distópico. El otro es una amenaza

constante, aunque difícil de cernir: «Era como si de golpe se hubieran confirmado todos los prejuicios que cada cual tenía sobre los otros»²⁹.

- 26 Si el problema de la utopía apunta a la conquista de un espacio o de un territorio propio, se puede establecer una primera división entre las que buscan un ideal del ser y las que definen un estado ideal. Al glosar a Tomás Moro, Fernando Aínsa³⁰ describe a las primeras como populares y revolucionarias, las otras se caracterizan por ser institucionales y totalizadoras; si en unas se pone el acento sobre la abolición del orden, en la otra, por el contrario, todo pareciera estar reglado. Si *El Artista* pareciera movido más por un deseo utópico del ser, en el caso de *Makina*, se trata más bien de un ideal del Estado. Ambos personajes oscilan entre las utopías de evasión y las de reconstrucción —oscilación propia de la inestabilidad que caracteriza esos espacios marginales, inclusores y expulsivos a la vez—. Si la utopía se sostiene en su carácter dualista —proyectándose en el futuro, comparándose con otros contextos—, en *La transmigración de los cuerpos*, la alternativa ilusoria se disuelve y da paso más bien a un contexto distópico.
- 27 Frente a una autoridad carente de legitimidad, los discursos de las instituciones se vuelven paródicos y son los grupos urbanos, encarnados en las familias Castro y Fonseca, los que regulan el territorio. El *Alfaqueque* ejerce de mensajero, intentando restablecer un orden, aunque sea inestable. Tanto *El Artista*, como *Makina* o *El Alfaqueque* son mensajeros, toman la palabra para que circulen los discursos de los otros. Así lo entiende el *Alfaqueque*, cuando descarta recurrir a la violencia para resolver los conflictos que se le presentan: «lo suyo no era tanto ser bravo como entender qué clase de audacia pedía cada brete. Ser humilde y dejar que el otro pensara que las palabras que decía eran las suyas propias. Funcionaba con los otros, pero no con él mismo»³¹.
- 28 El carácter fronterizo y vincular, en donde lo propio se configura en un descentramiento constante, se refuerza por historias en las que los personajes viven una experiencia de transformación, que se traduce en una serie de movimientos: de los márgenes de la ciudad al Palacio, de México a los Estados Unidos, de la casa hacia la calle. Los cambios subjetivos consisten en un descentramiento, en situarse en el lugar del otro ante la mirada de los demás. No hay una unidad ni una síntesis a la que se llega, sino que los relatos dan cuenta de una configuración cultural conformada por una serie de elementos heterogéneos. En esa configuración, el deseo es un elemento perturbador y vector de nuevos movimientos. Su causa aparece ligada a los personajes femeninos, así como a lo prohibido: es *La Cualquiera* quien hace que *El Artista* abandone la Corte; es *Makina* quien une las historias familiares y las historias de la inmigración, es *Las Tres Veces Rubia* la que descentra al personaje del *Alfaqueque* y lo motiva a salir a la calle.

3. Federico Jeanmaire: traducciones y destinos

- 29 Narrada en primera persona a través de la voz de una joven china, *Tacos altos* tiene dos partes que remiten a los dos espacios en los que transcurre la trama: *Glew*, en la provincia de Buenos Aires, en donde la protagonista ha vivido la mayor parte de su vida junto a sus padres, y *Suzhou*, en China, en donde vive junto a sus abuelos desde que abandonó junto a su madre la Argentina. El episodio que desencadena el regreso a China es la muerte en circunstancias violentas del padre mientras defendía su

supermercado de los saqueos ocurridos a principios del siglo. El incendio en el que el hombre muere, para algunos vecinos, es un accidente; para otros, en cambio, es una venganza por negarse a que lo saquearan.

- 30 Además de los movimientos migratorios que determinan la voz de la narradora, hay otra transformación que se produce en ella a lo largo del relato: con quince años, atraviesa su paso hacia el mundo adulto. Si la adultez se opone a la infancia y la infancia se caracteriza, en un sentido etimológico, por la carencia de palabra, el pasaje experimentado está aquí determinado por la apropiación de la lengua; esa apropiación se produce a través de la escritura.
- 31 La escritura no sólo es un intento por representar su experiencia migratoria, entre dos culturas y entre dos edades, sino también una manera de apropiarse de la materialidad del lenguaje: «lo único que pretende es escribir en castellano, para no olvidar, acerca de la plaza de allá. La plaza de Glew»³². Escribir aparece como una necesidad para evitar el olvido de la experiencia, así como para entender lo ocurrido; la narradora consigue escribir cuando ya no vive en Buenos Aires, cuando escapa al mandato escolar y a la crítica de una profesora que le reprocha no saber conjugar los verbos.
- 32 Un personaje híbrido, entonces, sostiene la trama y lo hace a través de una serie de interrogantes: ¿es china?, ¿con quince años ya puede ser considerada una mujer?, ¿cómo podría saberlo? El relato se apoya en la incertidumbre: «todavía no sé quién soy»³³. Contrapuesta a las oscilaciones, en el párrafo final, la narradora se muestra segura: «Estoy en paz. Soy yo»³⁴. La condición para que se produzca ese cambio es evocada en el final del relato: «El orden del mundo vuelve a su sitio»³⁵. La posibilidad de llegar a una respuesta implica desprenderse de un planteo dilemático. Ese desplazamiento se reproduce en la temporalidad del relato y en la manera que encuentra la narradora de escapar a la crítica de su profesora de castellano: puesto que los tiempos verbales del castellano, ausentes en su lengua materna, le resultan difíciles de manejar, el relato está escrito en presente. Se rompen las cadenas causales, la historia se despliega en un presente perpetuo; de ese modo, además, se revive al padre.
- 33 Más que una esencia, la identidad es un constante proceso de reelaboración, y los elementos con los que ella cuenta provienen de diferentes espacios y culturas. La hibridación se observa ya desde su nombre: si bien se llama Un Suam, en Argentina le dicen Sonia; lo que despierta una reflexión sobre las construcciones culturales y sobre la manera misma de estar en el mundo: «Aferrarse a lo que ya se conoce parece ser la manera que tienen muchos seres humanos de asimilar aquello que les resulta completamente desconocido. También lo hago yo, supongo, con el bendito asunto de los tiempos verbales»³⁶. Más que tener un hombre, se hace con uno, y son los otros los que le permiten entender ese aspecto descentrado y vincular: ella asimila la estrategia al escribir y darle una temporalidad singular, y en otro idioma, a la historia de su vida.
- 34 A través del abuelo, consigue un trabajo de traductora para unos empresarios chinos que deben viajar a Buenos Aires por negocios. A pesar del disgusto y de la tristeza que le supone, regresa al sitio en el que había muerto el padre, y lo hace junto al abuelo, que desea respetar las ceremonias mortuorias en torno al hijo para así lograr la paz.
- 35 En su trabajo debe informar todo aquello que dicen los políticos argentinos y que no les es revelado por el traductor oficial. Entre dos lenguas y dos culturas, se vuelve adulta y se consolida en su hibridez; asimismo, durante el tiempo que pasa en Buenos Aires, retoma contactos con antiguos vecinos y amigos de Glew, y resuelve las dudas sobre la

muerte del padre. Dos jóvenes le dan a entender que prendieron fuego adrede al padre, y así la resolución del duelo para la joven pasará por una venganza que le devuelve el orden al mundo y le da la paz. La mirada de los que encuentra en Argentina, antiguos vecinos, algunas amigas, le permite forjarse una identidad: «Aquí también hay una parte de mí»³⁷. Los otros, los vecinos, pueden percibirla como una enemiga, y desde esa constatación y conflicto elabora una respuesta subjetiva.

- 36 Como intérprete entiende la manera en que se negocia, a la vez que percibe el peso de la mirada de los otros. El papel de traductora remite en la literatura latinoamericana a episodios fundantes de su cultura: desde el episodio entre la Malinche, Jerónimo de Aguila y Hernán Cortés hasta los textos del Inca Garcilaso de la Vega. Surgen narraciones mestizas, híbridas, características de lo latinoamericano. La novela de Jeanmaire se inscribe en esa línea, con la singularidad de ubicar la trama en el siglo XXI y situarla en la inmigración china en Argentina. Más que pensarlo en términos de traiciones o fidelidades, aquí se evita la síntesis cultural y se representa una configuración cultural en constante proceso, conformada por múltiples elementos, heterogéneos entre sí, y que establecen entre ellos distintas y complejas relaciones de poder.
- 37 Los sentimientos de pertenencia tienen lugar por fuera de las instituciones: el colegio, a través de la profesora y sus reproches, aparece como expulsor de la diferencia; la policía, incapaz de restablecer el orden o cómplice de la violencia. Son otros los grupos de pertenencia, menos fijos, inestables, en constante reelaboración y a los que se vincula para lograr determinados objetivos que restituirán el orden que busca: los empresarios, quienes les dan dinero, el padre de Camila, su amiga de Glew, que le consigue dos barras bravas de Lanús para eliminar a los asesinos de su padre. Sus puntos de anclaje y de pertenencia son difusos, su identidad, más que una síntesis, se caracteriza por un descentramiento: «Yo no. Yo ya no soy la misma. Aun sin mis zapatos de tacos altos, ya no soy la misma. Lo noto en la falta de pertenencia: ni los bancos ni los árboles gastados ni la falta de pasto me hablan de mí»³⁸. Más que una respuesta sobre lo que es, ella observa, a través de lo que percibe de los objetos que la rodean y de los otros, el cambio que ha tenido lugar, así como la sospecha de quién ha sido.
- 38 Algunos de esos aspectos, la ausencia de instituciones reguladoras que abren el campo al enfrentamiento entre diferentes sectores y grupos, la construcción de un relato como elemento de sentido y de cambio subjetivo, el quiebre de las cronologías y la pregunta sobre los efectos materiales de las palabras, aparecen en una novela de 2014, publicada por Seix Barral y de título *La guerra civil*. Narrada en una singular tercera persona, la narración se focaliza en Schnagel, tatuador que consigue cambiar el destino de sus pacientes —no les dice clientes— al modificar las líneas de las palmas de sus manos. El relato transcurre en un único día, que comienza cuando Marita abandona al tatuador. Cada uno de los capítulos está centrado en la historia de cada uno de los pacientes y de las decisiones con las que, en función de los pedidos, el tatuador decide modificar sus destinos. A las crisis personales de Schnagel, la de pareja y la crisis laboral, causada porque no le encuentra sentido a lo que realiza, se suma la política y social que tiene lugar en las calles. Por la radio, llegan noticias de progresivos desmandes, que comienzan con reclamos por las demoras en la línea del ferrocarril Mitre y se convierten en una guerra civil en todo el país. Quizás las decisiones del tatuador se encuentren en el origen de la guerra civil, ya que los dos accidentes que provocan las

primeras manifestaciones y protestas involucran a sus dos primeros pacientes y a los cambios que el tatuador, en apariencia, operó en sus destinos.

- 39 La inoperancia de las instituciones y de las fuerzas del orden produce la disolución progresiva de las fronteras, así como la ausencia de un sentido en la violencia:
- Todo era muy confuso. La policía mataba. Pero también mataba la gendarmería y el ejército. Y, lo que era aún peor, la gente, los civiles, se mataban entre sí. Nadie sabe muy bien, a esta hora de la tarde, por qué razón es que se mata entre sí. Si se les pregunta, responden que lo hacen, simplemente, para defenderse de los demás, de los otros, de los enemigos³⁹.
- 40 La violencia apenas si logra configurar grupos de pertenencia unidos simplemente por el deseo de matar al otro: el gobierno se evapora, se da rienda suelta al odio y nadie entiende el motivo por el que lucha o se enfrenta al otro.
- 41 El tatuador es una suerte de intérprete, a la vez que corrector del destino, así se define por momentos. Suele considerarse como un «pobre amanuense del injusto destino»⁴⁰. La manera en que asimila la historia y analiza el pedido de cada uno de sus pacientes lo impulsa a realizar una determinada intervención, que luego se manifestará a través de los designios. El relato cuestiona las figuras de narrador y de autor: ¿acaso Schnagel, con sus tatuajes, sería el responsable de la guerra civil?, ¿es plausible hablar de accidentes y de anarquía en un universo regido por el destino? El recuerdo de las críticas de Marita así como la bondad y la sinceridad de uno de sus pacientes, Eugenio Díaz Martinelli, quien se encuentra afectado de una enfermedad que lo llevaría a la muerte, producen un cambio subjetivo en Schnagel. Asume el riesgo de salir a la calle y buscar a la novia; una vez en el laboratorio en el que ella trabaja observando caracoles, Schnagel accede al pedido que le había hecho: se tatúa el amor eterno en la palma de su mano y luego hace lo mismo con la mano de su pareja. Surge así no sólo el sentido de la eternidad del amor y su vínculo con el sufrimiento, sino también la relación más global que cada uno de ellos establece con los otros. El tatuador es distante, aislado. El deseo lo moviliza, lo expulsa y lo lleva hacia la calle, hacia un nuevo vínculo con los otros.
- 42 En el regreso a la casa de Schnagel, cuando ambos cruzan la calle, son atropellados; así como no vieron al auto, tampoco vieron a un extraño hombre, en silencio y fumando, que los observaba. Ese hombre asume la voz narradora en el último párrafo de la novela y confiesa que había olvidado el final de lo que había escrito: «Al final de sus vidas lo había escrito hacía demasiado tiempo. Estaba escrito, quiero decir. Y yo, lo juro, casi no me acordaba»⁴¹. Así como la intención y la memoria del narrador quedan suspendidas, sin explicaciones, también su autoridad queda en duda, puesto que, con la frase final, con la imposibilidad de modificar lo ya escrito, podría abrirse una serie infinita en donde cada uno no es más que el personaje pergeñado por otro, al estilo del cuento borgeano *Ruinas circulares*. Si la crisis de representación institucional y política evocada condice con la ausencia de un narrador omnisciente, aquí se problematiza la figura de autoridad al cuestionar su capacidad de intervenir en el relato.

4. Interculturalidad y configuraciones culturales: de la multiplicidad de identidades y pertenencias

- 43 La multiplicidad de las identidades culturales y de las pertenencias están en la base del pensamiento de Néstor García Canclini⁴² sobre la hibridación que caracteriza a nuestra época global. La hibridación ni anula las diferencias ni supone la negación de las

relaciones de fuerza; permite dar cuenta de los conflictos y tensiones presentes en determinado campo, siendo la heterogeneidad uno de los aspectos característicos de la modernidad latinoamericana. García Canclini se interesa por los imaginarios productos de la globalización, en el que entran en crisis los referentes; frente a la dificultad para pesquisar los lugares desde los que se toman las decisiones, analiza las articulaciones entre lo universal y lo singular, centrándose en los elementos que conforman un campo cultural. Se apunta a lo que se hace junto a los otros, siendo la heterogeneidad, la diferencia y la desigualdad vectores del análisis; la interculturalidad se traduce a través del rechazo, de la resistencia, del conflicto, de la dominación.

- 44 Las verdades se analizan a través de las interacciones. Alejandro Grimson⁴³ retoma las ideas de García Canclini y propone el concepto de configuración cultural para aludir a los modos específicos en los que los actores se enfrentan, se alían o negocian. Insiste en la idea de que las culturas son más híbridas que las identificaciones y que las fronteras; en tanto construcciones múltiples y cambiantes, son el espacio privilegiado para el análisis intercultural.
- 45 En las novelas aquí analizadas, los personajes se sitúan en interacciones culturales, constituyéndose no sólo a través del diálogo —siendo mensajeros o traductores o correctores del destino— sino a través de las tensiones y de las diferencias que surgen en esos procesos. Los personajes experimentan un cambio subjetivo y se identifican con lo fronterizo. Por ejemplo, pueden definirse como espejos, en el caso de *El Artista*, como una puerta, en el caso de *Makina* o con la función de amanuense del destino, en *Schnagel*. Aquello que los impulsa al cruce suele ser el deseo y el amor, sentimientos que adquieren, pierden y reelaboran su sentido en función del contexto en el que se desarrollan. Ya sea el conflicto, la desilusión, la violencia o el poder, en cada una de las configuraciones culturales representadas en las novelas hay elementos comunes, algo debe compartirse para que sea factible hablar de un conjunto, por más que no sea homogéneo ni completo.
- 46 En todos los relatos, las instituciones del Estado se difuminan, dando lugar así al surgimiento de grupos o comunidades o islas-urbanas, que otorgan, por momentos, un cierto sentimiento de pertenencia y de sentido a los vínculos. Cuando esos grupos entran en conflicto o en procesos de reconstrucción, no sólo se pierde el sentido de los lazos sociales, sino que los relatos adquieren un tono distópico. Esa difuminación cuestiona la autoridad de quien asuma el relato: ya no hay relatos omniscientes ni totales, los elementos alegóricos, presentes sobre todo en los textos de Herrera, no buscan un sentido total sino más bien quebrado y sugerente. En las novelas de Jeanmaire la autoridad del narrador también aparece suspendida o en tensión: la temporalidad del relato en *Tacos altos* rompe el orden causal, en *La guerra civil* todo narrador pareciera no ser más que la invención inconsciente de otro narrador que lo precede.
- 47 Para concluir, podemos decir que las fronteras, tanto subjetivas como espaciales, se convierten en los elementos clave para dar cuenta de determinada configuración cultural. Focalizar el relato en ellas subraya la ausencia de una totalidad homogénea que pueda dar cuenta del campo representado, visibiliza la multiplicidad de espacios y grupos de pertenencia, así como el proceso de ajuste y desajuste, de diálogo y descentramiento que se percibe en las identidades de los personajes principales.

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando, 1997, *La reconstruction de l'utopie*, Paris, Arcantères Editions.
- Aínsa, Fernando, 2012, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, La crítica practicante.
- Anderson, Benedict, 2002, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Editions La Découverte.
- Benjamin, Walter, 1990, *El origen del drama barroco alemán*, Barcelona, Editorial Taurus.
- Cornejo Polar, Antonio, 2020, *Papeles de viento*, México, Editora Nómada.
- Corral, Wilfrido, 2013, *El error del acierto. Contra ciertos dogmas latinoamericanistas*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Corral, Wilfrido, 2019, *Discípulos y maestros 2.0: Novela hispanoamericana hoy*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Echeverría, Bolívar, 2017, *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era.
- García Canclini, Néstor, 2000, *La globalización imaginada*, México, Editorial Paidós.
- García Canclini, Néstor, 2006, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- García Canclini, Néstor, 2016, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, Debolsillo.
- Grimson, Alejandro, 2011, *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Gruzinski, Serge, 1999, *La pensée métisse*, Paris, Editions Fayard.
- Herrera, Yuri, 2010a, *Trabajos del reino*, Cáceres, Editorial Periférica.
- Herrera, Yuri, 2010b, *Señales que precederán al fin del mundo*, Editorial Periférica.
- Herrera, Yuri, 2013, *La trans migración de los cuerpos*, Cáceres, Editorial Periférica.
- Ibarra, Katia Irina, 2020, *El tiempo nos escribe. Un momento en el sistema de la crítica literaria latinoamericana*, Coyoacán, Editora Nómada.
- Jeanmaire, Federico, 2014, *La guerra civil*, Buenos Aires, Editorial Seix Barral.
- Jeanmaire, Federico, 2016, *Tacos altos*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Ludmer, Josefina, 2010, *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- Mignolo, Walter, 2007, *La idea de América latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Moraña, Mabel, 2008, *Crítica impura*, Madrid, Editorial Iberoamericana Vervuert.
- Moraña, Mabel, 2010, *La escritura del límite*, Madrid, Editorial Iberoamericana Vervuert.
- Moraña, Mabel, 2021, *Líneas de fuga. Ciudadanía, frontera y sujeto migrante*, Madrid, Editorial Iberoamericana Vervuert.

- O’Gorman, Edmundo, 2008, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ortega, Julio, 2010, *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*, México, Fondo de Cultura Económica, Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey.
- Rama, Angel, 2020, *Transculturación narrativa en América latina*, México, Editora Nómada.
- Sassen, Saskia, 2010, *Una sociología de la globalización*, Madrid, Katz Editores.
- Scavino, Dardo, 2010, *Narraciones de la independencia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- Siskind, Mariano, 2014, *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América latina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme.

NOTAS

1. Rama 2020.
2. Cornejo Polar 2020.
3. Echeverría 2017.
4. Corral 2019.
5. Al respecto, ver Ibarra 2020.
6. Al respecto, ver Scavino 2010.
7. Siskind 2014.
8. Aínsa 2012.
9. Mignolo 2007.
10. O’Gorman 2008.
11. Gruzinski 1999.
12. Anderson 2002.
13. Moraña 2010. Véase también Moraña 2008 y 2021.
14. Benjamin 1990, p. 133.
15. Sassen 2010, p. 32.
16. Ludmer 2010, p. 127.
17. Herrera 2010a, p. 13.
18. *Ibid.*, p. 13.
19. *Ibid.*, p. 127.
20. *Ibid.*, p. 27.
21. *Ibid.*, p. 31.
22. *Ibid.*, p. 60.
23. Herrera 2010b, p. 19.
24. *Ibid.*, p. 36.
25. *Ibid.*, pp. 109-110.
26. *Ibid.*, p. 110.
27. Ludmer 2010, p. 131.
28. Herrera 2013, pp. 10-11.
29. *Ibid.*, p. 96.
30. Aínsa 1997, p. 28.
31. Herrera 2013, p. 50.
32. Jeanmaire 2016, p. 12.
33. *Ibid.*, p. 12.
34. *Ibid.*, p. 165.
35. *Idem.*

36. *Ibid.*, p. 24.
37. *Ibid.*, p. 109.
38. *Ibid.*, pp. 133-134.
39. Jeanmaire 2014, p. 113.
40. *Ibid.*, p. 100.
41. *Ibid.*, p. 222.
42. García Canclini 2006.
43. Grimson 2011.
-

RESÚMENES

El presente trabajo comienza por una revisión de algunas de las conceptualizaciones desarrolladas por diferentes teóricos latinoamericanos para dar cuenta de las singularidades de la región. En estos intentos críticos, los vínculos, los cruces y las fronteras culturales resultan vectores privilegiados para el análisis. Más que definir una esencia latinoamericana, se problematizan las formas y las tensiones que atraviesan lo regional. Para dar cuenta de ese campo de heterogeneidades inscripto en un contexto de globalización, el presente trabajo estudia las representaciones de las fronteras, de los sujetos políticos y de los sentimientos de pertenencia en tres novelas de Yuri Herrera y en dos novelas de Federico Jeanmaire.

This article begins with an analysis of the conceptualisations developed by different Latin American theorists to explain the singularities of the region. In this framework, links, crossings and cultural frontiers are privileged vectors for analysis. Rather than defining a Latin American essence, the forms and tensions that cross the regional are problematised. In order to account for this field of heterogeneities inscribed in a context of globalisation, this paper studies the representations of borders, political subjects and feelings of belonging in three novels by Yuri Herrera and two novels by Federico Jeanmaire.

Cet article commence par un examen des conceptualisations développées par différents théoriciens latino-américains pour rendre compte des singularités de la région. Dans ces tentatives critiques, les liens, les entrecroisements et les frontières culturelles sont des vecteurs d'analyse privilégiés. Plutôt que de donner une définition de l'essence latinoaméricaine, on problématise les formes et les tensions qui traversent la région. Afin de rendre compte de ce champ d'hétérogénéités inscrit dans un contexte de globalisation, cet article étudie les représentations des frontières, des sujets politiques et des sentiments d'appartenance dans trois romans de Yuri Herrera et deux romans de Federico Jeanmaire.

ÍNDICE

Mots-clés: Herrera (Yuri), Mexique, Jeanmaire (Federico), Argentine, XXIe siècle, frontière, appartenance, communauté

Palabras claves: Herrera (Yuri), México, Jeanmaire (Federico), Argentina, siglo XXI, frontera, pertenencia, comunidad

Keywords: Herrera (Yuri), Mexico, Jeanmaire (Federico), Argentina, 21st century, border, belonging, community

AUTOR

MARTÍN LOMBARDO

Université Savoie Mont Blanc / Laboratoire LLSETI

Psicólogo por la universidad de Buenos Aires, doctor en estudios iberoamericanos por la universidad de Burdeos y MCF en literatura latinoamericana en la universidad de Saboya. Ha publicado artículos sobre literatura del Cono Sur en revistas académicas de Argentina, Chile, Brasil, Venezuela, Estados Unidos, Canadá, España e Italia. En el 2019 fue miembro del jurado del premio José Donoso.

[martin.lombardo\[at\]univ-smb.fr](mailto:martin.lombardo[at]univ-smb.fr)

Cuatro posturas de escritores de América latina en tiempos de la literatura mundial

Quatre postures d'écrivains d'Amérique latine au temps de la littérature mondiale

Four postures of Latin American writers in the time of world literature

Florence Olivier

NOTA DEL AUTOR

Se usa el término de “postura” en la simple acepción 2. del término en el Diccionario de la Real Academia Española: “Actitud que alguien adopta respecto de algún asunto”. En cuanto a la noción de “Literatura mundial”, véase la teorización de David Damrosch 2003. Para su discusión respecto de la literatura latinoamericana, véase: Müller y Miravet, 2015.

1. ¿«Literatura Latinoamericana» o literatura latinoamericana?

- 1 En 1996, el grupo de escritores mexicanos del Crack¹ y los autores chilenos² de la antología *McOndo* expresaron simultáneamente, de una punta a otra del subcontinente americano, su rechazo de lo que en aquellos años percibían como la definición de la literatura latinoamericana que imperaba a escala del mercado editorial internacional. Unos y otros juzgaban abusiva y reductora la asociación —a sus ojos exclusiva en el extranjero— entre el realismo mágico y la literatura latinoamericana. Unos y otros, declarándose ajenos a semejante identificación errónea, reivindicaban alguna libertad de palabra, ya fuese el derecho a recurrir a un «realismo virtual»³ para narrar historias

individuales según los códigos de la contemporánea cultura urbana, ya fuese la posibilidad, entre otras, de no ceñirse a temas exclusivamente nacionales.

- 2 Como no podía ser menos, la víspera del Bicentenario de las Independencias latinoamericanas propició el recrudecimiento de los cuestionamientos ya esbozados por el Crack y los autores de *McOndo*. En una como confusión entre identidad latinoamericana y estética del realismo mágico, entre literatura «comprometida» y temas nacionales o continentales, se multiplicaron las interrogaciones en torno a la pertinencia de la perspectiva continental para aproximarse a la literatura reciente. Toda intervención sobre el tema cobraba un resuelto cariz polémico: se estaba a favor o en contra de la denominación «Literatura Latinoamericana» y, a primera vista, el disenso parecía ser de carácter generacional. Con relativa cortedad de vista, los defensores de la «Literatura Latinoamericana»⁴ resumían el conflicto a un parricidio simbólico cometido por los noveles novelistas sobre las personas de los consagrados autores del Boom. Y ello, con la ambición de alcanzar una notoriedad internacional, posicionándose en el vasto conjunto de la literatura «mundial».
- 3 De manera más desapasionada, en 2008 el crítico francés Jacques Leenhardt titulaba una ponencia suya: «Où en est la perspective continentale dans la littérature latino-américaine au seuil du XXI^e siècle?». Organizador en 1978 del coloquio de Cerisy «Littérature latino-américaine d'aujourd'hui»⁵, e invitado, treinta años después, a abrir otro coloquio de Cerisy⁶, que pretendía discernir las nuevas condiciones y dinámicas que moldeaban el campo, Jacques Leenhardt entendía examinar los motivos por los cuales tal perspectiva continental, incuestionable en 1978, se veía cuestionada treinta años después. Su ensayo enumera algunos, debidos a los cambios geopolíticos, ideológicos, económicos y culturales ocurridos a escala regional y mundial: debilitamiento de los Estados; pérdida de poder y capital simbólico de las naciones frente a la globalización; reconocimiento de su diversidad interna; pérdida de prestigio del modelo cubano; creación de mercados a nivel subregional. En este contexto, subraya Jacques Leenhardt, parece agotarse el alcance crítico de la relación paródica e irónica que mantienen con la realidad referencial y las historias nacionales el realismo mágico, lo real maravilloso o las variantes del surrealismo. Con ello se desmorona o se disgrega la noción de una especificidad de la literatura latinoamericana fundada en la supuesta fuerza liberadora de tales estéticas respecto de regímenes autoritarios, historias oficiales, resabios de la colonización.
- 4 En un artículo de 2009, Gustavo Guerrero, que también intervino en el coloquio de Cerisy de 2008, cita oportunamente a Jacques Leenhardt y, entre otros, a Álvaro Enrigue. Una aseveración del novelista mexicano le permite ilustrar su certero argumento sobre el carácter semántico del conflicto entre aquellos que no cuestionaban la especificidad y unidad de la literatura latinoamericana y aquellos que la juzgaban inactual. Citaré a mi vez a Álvaro Enrigue, aunque de modo más extenso, puesto que con claridad meridiana hace hincapié en las cargas ideológicas que arrastran consigo los adjetivos —y desde luego los sustantivos— que designan identidades:

¿Existe todavía la literatura latinoamericana? —así, con minúsculas, para que quede definida como un fenómeno editorial y no como una asignatura—. Jorge Volpi ha dicho recientemente que existe una literatura global y que entre sus filas se cuentan latinoamericanos —o un latinoamericano: Bolaño—, pero que ya no queda nada similar a lo que se percibía durante los sesenta y setenta del siglo pasado porque el mercado sancionado por los grandes grupos editoriales españoles impide

la comunicación entre las literaturas nacionales.

Tiene mucho de razón y el argumento es atractivo y desafiante, pero el problema tal vez sea sólo de recepción, porque las cosas nunca fueron distintas. [...]

Lo cierto es que existe una región que se identifica a sí misma como América Latina y que en esa región se produce una literatura. Alguna de esa literatura fluye generando consensos por todo el continente [...], antes de encontrar un reconocimiento claro en otras lenguas o incluso sin encontrarlo: es autosuficiente. [...]

Sí hay una literatura latinoamericana, lo que sucede es que ya no tiene los marcadores ideológicos que la hacían parecer clara y distinta⁷.

- 5 Dista de ser ociosa la precisión ortográfica sobre el uso de minúsculas para denominar el campo. Luminosa, aclara cómo cambia de sentido la apelación «literatura latinoamericana» según si se la escribe con mayúsculas o con minúsculas. Así, parecería que la famosa y supuesta querrela entre los «Modernos» y los «Antiguos» latinoamericanos se habría dado, antes que entre generaciones de escritores, entre catedráticos a cargo de la «asignatura» «Literatura Latinoamericana» y escritores latinoamericanos de la generación nacida a finales de los años sesenta. No de otro modo lo escenifica Jorge Volpi en una pieza de ficción satírica inserta en un ensayo suyo sobre el tema. Pero detengámonos, antes de leer a Volpi, en la consideración final de Álvaro Enrígue: la controversia se habría producido en torno a la vigencia, para definir la literatura subcontinental del nuevo siglo, de los «marcadores ideológicos» que caracterizaban las obras de la época del Boom. Jacques Leenhardt, en su citado artículo, señala con claridad cómo aquellos mismos marcadores se correspondían con determinada coyuntura histórica: la guerra fría, las dictaduras en el cono sur, el consiguiente exilio de escritores, artistas e intelectuales latinoamericanos. El criterio generacional no deja, por lo demás, de ser pertinente: los académicos que no deconstruían la «Literatura Latinoamericana» solían ser mayores que los escritores que la declaraban inexistente bajo esa forma.

- 6 No casualmente surgen los comentarios de Álvaro Enrígue en una reseña dedicada a dos novelas del chileno Alejandro Zambra, que pertenece a la generación de la post-dictadura. Si bien el reseñista matiza o no se adhiere del todo a los argumentos «desafiantes» de Jorge Volpi, aseverando la existencia de una literatura latinoamericana «autosuficiente», independiente de sus posibles traducciones a otros idiomas, también subraya la diferencia generacional de estéticas entre las novelas que escribe Zambra y las novelas latinoamericanas anteriores:

La idea que parece sostener el edificio de las narraciones de Zambra, sin embargo, está marcada generacionalmente y no podría oponerse más a la noción de lo novelesco de sus mayores: para el chileno lo interesante de una novela no es ella misma —un resabio de los años en que la épica era posible—, sino su sombra: los registros que fueron grabándose en el mundo durante su escritura⁸.

- 7 Tras esta observación, se entiende a las claras que a duras penas podrían clasificarse las novelas de Zambra entre las obras de la «Literatura Latinoamericana» con mayúsculas, si por ésta se entiende la que ostentaba o simplemente manejaba marcadores ideológicos propios de los sesenta y los setenta del siglo pasado, aunados al manejo de un registro épico, por más paródico que pudiese ser. Parientes latinoamericanos le ve, sin embargo, Enrígue a las novelas de Zambra, cuya narración autorreferencial sitúa, por comparación, entre la voz narrativa del *Libro vacío* de Josefina Vicens y los ensayos autobiográficos de Sergio Pitlor. También señala, entre eventuales ascendientes esta vez, cómo maneja Zambra un registro a lo Richard Ford y una distancia «caritativa y hasta

tierna» respecto de lo emocional, que mucho le debería a Nicanor Parra. Con ello nos recuerda que los novelistas latinoamericanos de los años 2000 tienen de dónde elegir sus inspiraciones entre las múltiples vetas de la literatura latinoamericana del siglo XX. Y que, por otro lado, los escritores de la nueva generación se abrevan de la literatura norteamericana, al igual que lo hicieron sus mayores. Ambas genealogías, amén de otras muchas, se ven confirmadas con creces, lo veremos, en las lecturas que hace Roberto Bolaño de sus contemporáneos, recogidas en el volumen póstumo *Entre paréntesis*.

- 8 Lo habremos entendido, el meollo de la querrela acerca de la existencia de una literatura latinoamericana estriba en la connotación que se le presta a la denominación. Y estriba, desde luego, en el consentimiento o no a otorgarle historicidad a tal o cual acepción del término en tal o cual momento de la polémica que se libra por interpositos ensayos⁹.

2. Por los lados del ensayo: las posturas polémicas de Jorge Volpi y Roberto Bolaño

- 9 En dos libros sucesivos de ensayos, Jorge Volpi arremete contra lo que, en *Mentiras contagiosas* (2008), caricaturiza como «La obsesión latinoamericana», antes de profundizar en el tema y esbozar un estado de la cuestión en un capítulo de *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América latina en el siglo XXI* (2009). Afecto a los recursos paródicos y al pastiche que maneja por igual en sus novelas y sus ensayos, opta por crear un satírico relato de anticipación en «La obsesión latinoamericana» prolongando así las posiciones ya asumidas por el Crack. Su ensayo pretende comentar otro, apócrifo y escrito en 2055 por un tal Ignatius H. Berry, profesor en un departamento de *Hispanic and Chicana Literature* en la Universidad de Dakota del Norte. Caricaturesco a ultranza, el ensayo del profesor Berry deplora el desastroso estado de la literatura latinoamericana, de cuya destrucción acusa a los irresponsables escritores del primer decenio del siglo XXI, que le dieron la espalda al esplendor del periodo del Boom. Entre bromas y veras, hipérboles y litotes, el texto de Berry brinda un esperpéntico reflejo de las actuales tendencias de la crítica académica norteamericana, así como de las tensiones o diversidades de la creación literaria latinoamericana contemporánea. Entre las primeras, el académico vilipendia la valorización militante de literaturas no occidentales como las de Irak, Irán y Arabia Saudita, así como la reconstrucción de la historia literaria latinoamericana a través de la reivindicación de las literaturas prehispánicas o las autóctonas en lengua tzeltal, nahuatl, quechua, zapoteco, etc. Partidario de los particularismos culturales *ad usum* naciones extranjeras a la suya, denuncia la desaparición de la fecunda tensión entre las hablas locales y la lengua neutra que induce la globalización del mercado de los bienes culturales. De ello culpa nuevamente a los escritores de finales del siglo XX quienes, aturdidos por la globalización, dejaron de interesarse en los problemas nacionales para escribir sobre realidades ajenas en un español estándar. La sátira le presta al profesor un prurito académico que lo lleva a clasificar las tendencias de la creación literaria, soslayando su índole artística, según sus temas y tendencias ideológicas. Distingue así entre los conquistadores de los mercados internacionales; los «resistentes», que documentan su *hic et nunc*, prolongando el realismo mágico y el indigenismo; y los neogeneros, cuyas novelas expresan las reivindicaciones de las más disparatadas

minorías. Ante tal dispersión, concluye despechado, la crítica académica se halla en la imposibilidad de establecer cualquier canon. Siguiendo la lógica *ad absurdum* que rige tal involuntaria autosátira de la academia, desaparecido lo modelizable, desaparecen las instancias modelizadoras: cerrarán los departamentos de literatura latinoamericana poco antes de que clausuren los de literatura francesa. Donde la sátira reduce la «Literatura Latinoamericana» a un puro constructo académico.

- 10 Dejando ahí la ficción satírica, Jorge Volpi subraya a continuación que muchos críticos malentienden las novelas que se escriben en América latina a la vuelta del siglo y que la perspectiva postcolonial propicia la ambivalencia de los académicos del primer mundo ante las literaturas de los países otrora colonizados. Criticando el relativismo cultural y la consiguiente valorización de los particularismos culturales en aras del ilusorio rescate de lo irremediamente destruido por la colonización, cita a Octavio Paz para recordar que los latinoamericanos siempre se han considerado occidentales. Volviendo a los debates latinoamericanos sobre la identidad subcontinental, también recuerda cómo se opusieron dos proyectos: el que definía esa identidad en contra de España y Occidente; el que pretendía definirla a partir de aquellas herencias. Asimila, un tanto rápidamente, la divergencia entre uno y otro proyecto a las tensiones de los años 1930, entre nacionalistas y cosmopolitas, cuya actualización ve en las polémicas contemporáneas: ya no se habla de nacionalismo sino de defensa de la lengua y de problemáticas locales; ya no se habla de francofilia sino de globalización o de comercio internacional. Recalca que los miembros del Boom nunca fueron partidarios de un nacionalismo cerrado, al grado de que en sus inicios los tildaron de cosmopolitas, y que no todos escribieron según los códigos del realismo mágico.
- 11 En resumidas cuentas, diagnostica que el mal actual de la literatura latinoamericana se debe a la excesiva modelización del realismo mágico y al éxito comercial de epígonos sin envergadura. Al preguntarse retóricamente si se presencia el fin de la literatura latinoamericana, contesta que tan sólo se trata del fin de aquella que añora el profesor Berry. Ser latinoamericano a fines del siglo XX significa, concluye Volpi, abrirse a otras tradiciones, aceptar que exista menor cohesión en la literatura del subcontinente, reivindicar una literatura sin fronteras. A los nuevos escritores les toca destruir la literatura latinoamericana para hacerla vivir de otro modo. Y se trata de una tarea individual.
- 12 Cuando, en vísperas del Bicentenario de las Independencias, publica Volpi *El Insomnio de Bolívar*, actualiza sus posiciones respecto del campo literario latinoamericano. Ya no acude a la ficción satírica sino a la irónica crónica generacional para cuestionar la unidad y especificidad de la literatura latinoamericana del nuevo siglo. Así, narra cómo, al filo de tres encuentros de jóvenes escritores hispánicos, o exclusivamente latinoamericanos, organizados a la vuelta del siglo —Madrid, 1999; Sevilla, 2003; Bogotá 2007— no hubo, en su opinión, modo de hallar un denominador común que permitiera definir la joven literatura latinoamericana. Convocados respectivamente los primeros dos encuentros por las editoriales españolas Lengua de Trapo y Seix-Barral, fracasaron en su intento, a todas luces comercial, de constituir un grupo a imagen de aquel del Boom. En «Bogotá 39», edición latinoamericana del Hay Festival que excluía a los peninsulares e incluía a los latinos estadounidenses Junot Díaz y Daniel Alarcón, el único rasgo que unía a los invitados, afirma con dejo provocativo Jorge Volpi, era su indefectible admiración por el recién fallecido Roberto Bolaño. Y es que, en su opinión, la obra del chileno supo lidiar con la tradición latinoamericana brindando, ya no

versiones enciclopédicas de la realidad del subcontinente, sino «hologramas» de la región. Así, tras este «último latinoamericano», queda relegada la percepción de la realidad latinoamericana según un prisma nacional o continental. El caso de Bolaño no podría ser más emblemático, a ojos de Volpi, de una drástica perturbación en la configuración del campo literario latinoamericano. Al publicarse en Estados Unidos la traducción de *2666*, cuya apropiación prescinde de la recepción crítica de la obra en su lengua original, accede el chileno, solitario, a la categoría de escritor «mundial» cuando, paradójicamente, es el único punto de referencia común para la nueva generación de autores latinoamericanos. Como si al pasar de una escala regional a otra, mundial, constata Volpi con algo de desengaño, Bolaño hubiese mudado de piel, reescrita su identidad en un nuevo universo de recepción.

- 13 Pese a subrayar la fragmentación y dispersión de la literatura latinoamericana, procede a continuación a discernir algunas tendencias contemporáneas, de las que no propone un panorama sino un «holograma»: la veta de la literatura comprometida se habría metamorfoseado, sobre todo en países del Cono Sur, en novelas que proponen políticas de la memoria; la boga de la narconovela, primero en Colombia y luego en México, amenazaría con propiciar una nueva exotización de la realidad regional. Entre las escasas mutaciones que detecta, asoman la desaparición de las fronteras entre autobiografía, ensayo, novelas, periodismo y poesía y una nueva forma de literatura fantástica, en cuya creación participan jóvenes autoras y que renueva la tradición a partir de los códigos cinematográficos y visuales, de la estética del *comic* o del *cyberborg*.
- 14 Como anticipando las reiteradas críticas que caricaturizó en *Mentiras contagiosas*, cuida de señalar que si bien los noveles escritores se sienten libres —como él mismo, entiéndase— de elegir temas ni nacionales ni regionales, no por ello dejan de situar parte de sus ficciones en sus respectivos países, sin necesariamente abocarse a las estéticas nacionales.
- 15 Entre los ensayos recogidos en *Entre paréntesis*, Roberto Bolaño, desplegando el arte de la conversación literaria, del panfleto, del discurso «insufrible», de la crónica, señala los actuales y futuros derroteros de la literatura latinoamericana. Desordenando y reordenando el canon, también traza linajes que escapan de la historia literaria oficial. En varios puntos coinciden sus irreverentes y certeras observaciones con los análisis o balances de Jorge Volpi. Así comenta, como de paso, la confluencia entre novelas españolas y latinoamericanas contemporáneas, en una serie de notas sobre la obra del peruano Jaime Bayly:
- A Bayly hay que leerlo, *también*, en este contexto: el de una narrativa en donde por primera vez caminan en cierto modo juntas las novelas que se producen a este y al otro lado del Atlántico. A diferencia del grupo del Boom, integrado únicamente por latinoamericanos, en el conglomerado aún vacilante de la narrativa del fin del milenio caben españoles y latinoamericanos y el influjo va en ambas direcciones, como lo demuestra, por ejemplo, la literatura de Enrique Vila-matas, César Aira y Javier Marías, catalán, argentino y madrileño, probablemente los tres autores más adelantados en la frontera del nuevo territorio a explorar. ¿Cuál es ese nuevo territorio? El de siempre, pero otro, que es una forma de decir que no lo sé. En cualquier caso es el territorio donde están los huesos de Cervantes y de Valle-Inclán y es el territorio no hollado, el territorio de los muertos y el territorio de la aventura¹⁰.
- 16 Antes que regional, y por ende geocultural, es temporal el criterio que, en opinión del chileno, permite identificar, o sea *leer con justicia* tal o cual novela latinoamericana, aquí las de Bayley, en el conjunto de la literatura en lengua española. Prevalece el criterio de

su contemporaneidad. A ojos de Roberto Bolaño, ciertamente existe la literatura latinoamericana contemporánea, con la salvedad de que lo latinoamericano se inscribe en la vasta tradición hispánica y *también* en la americana de otros idiomas. El patrimonio de todo escritor latinoamericano contemporáneo incluye desde luego a Cervantes o a Valle-Inclán, aunque no menos a Mark Twain y a Melville, en materia de novela, o a Walt Whitman, para los poetas y para cada cual. Entre los latinoamericanos del siglo XX, los padres inspiradores serían Borges y Nicanor Parra y, entre los hermanos mayores de los jóvenes del siglo XXI, un Sergio Pitol.¹¹ No que niegue Bolaño, como tampoco lo hace Volpi, el valor de las obras del Boom en su primera juventud, sino que, con humorística saña, señala cuán infecunda resultó la posible influencia del movimiento al tildar a «nuestros padres», en su senilidad, de pedófilos e infanticidas.

- 17 También concuerda Roberto Bolaño con Jorge Volpi en que la hibridez genérica caracteriza la literatura latinoamericana de la vuelta del siglo, tendencia ya comprobada en la reciente narrativa y en cuyo horizonte se perfilará, profetiza en una nota sobre Nicanor Parra, la poesía por venir¹².
- 18 Como bien saben los lectores de Bolaño, el nacionalismo en todos sus avatares, y desde luego en su versión literaria, se ve burlado y desenmascarado a lo largo de su obra, revelándose como una ideología fantoche. En un «discurso» de *Entre paréntesis* sobre «Literatura y exilio»¹³, cita Bolaño un artefacto de Nicanor Parra, inspirado a su vez en un poema de Huidobro, que se mofa de la vanidad e insularidad de la poesía chilena: «Los cuatro grandes poetas de Chile / son tres: / Alonso de Ercilla y Rubén Darío». La patria de los lectores chilenos no es así, de ninguna manera, su literatura nacional *stricto sensu* sino aquella que acoge a los extranjeros que pisaron el suelo nacional. En el deslumbrante «Discurso de Caracas» que pronunció en ocasión de la recepción del Premio Rómulo Gallegos en 1998, ostenta Bolaño un iconoclasta bolivarismo literario a la par que afirma, tras otros, que la patria de un escritor es su lengua. Al evocar con humor la percepción que de su nacionalidad prefieren tener sus colegas de tal o cual país donde residió, afirma, como vistiendo un metafórico traje de Arlequín hispánico, que, si bien su única nacionalidad es la chilena, se siente profundamente español y latinoamericano.
- 19 A la vuelta del siglo, antes que señalar una posible dispersión de la literatura latinoamericana en la literatura mundial, tanto Bolaño como Volpi aún se hallan ocupados en deslindar las estéticas de sus respectivas generaciones de la supuesta identidad literaria heredada del Boom. También buscan flexibilizar la tradicional segregación entre literatura peninsular y literatura del subcontinente, apelando a la noción de lengua-patria y al criterio de contemporaneidad. Sólo asoma explícitamente la escala de la literatura mundial cuando, en 2009, Volpi escoge, como definitiva señal de un cambio de paradigma, el caso, a sus ojos único, de Roberto Bolaño.

3. Por los lados de la ficción: en busca de otra literatura mundial

- 20 Varias, y en lo esencial dos, fueron las estrategias novelescas a las que acudieron los escritores latinoamericanos de la vuelta del siglo para salirse de los modelos heredados, ponerlos en perspectiva cuando no en crisis, y buscar su propia singularidad, cuestionando las ideas recibidas sobre la identidad latinoamericana. Una, la denostada

por el ficticio profesor Berry, consistió en efecto en situar los argumentos de sus novelas fuera de América latina, e incluso postular la existencia de autores ficticios de lengua alemana, francesa o japonesa, que a menudo narran sus propias experiencias. No por ello, y con miras a las mismas interrogaciones y cuestionamientos, dejaron los noveles novelistas de escribir fábulas, tan ejemplares como satíricas, sobre la asimetría de las transferencias culturales, intelectuales y literarias entre América latina, desde sus respectivos países, y Europa, en especial Francia. Esta sería la segunda línea estratégica. Combatiendo, como lo veremos, en un doble frente, ponen así en jaque tanto las percepciones trasnochadas de la identidad y la literatura latinoamericanas como ciertas concepciones eurocéntricas o estadounidenses de la literatura «mundial».

- 21 Tanto Jorge Volpi como Roberto Bolaño, o los mexicanos Alain-Paul Mallard y Mario Bellatin escribieron ficciones de autor cuyas historias se desarrollan en universos, cuando más cuando menos, alejados de América latina. Basta con recordar la exitosa apuesta que hiciera Jorge Volpi con *En busca de Klingsor*, primera novela de su «Trilogía del siglo XX», que en 1999 recibió el Premio Biblioteca Breve segunda época de la editorial Seix Barral, otrora asociado a varios de los autores del Boom. Como recordaremos, la entusiasta recepción europea de esta paródica novela de espionaje, cuya composición remeda la de un manual científico, contrastó con las reservas o reticencias de una parte de la crítica mexicana. Habría desconcertado o irritado los medios literarios nacionales el que su argumento se situara en la Alemania derrotada tras el Tercer Reich y que su narrador y pretendido autor fuese un matemático alemán implicado en las investigaciones de los físicos alemanes sobre la fabricación de la bomba atómica. En plena concordancia con los postulados del Crack, cuya fama contribuyó a difundir internacionalmente, *En busca de Klingsor* se afirmaba como un ejemplo de audacia y libertad respecto del anterior horizonte de espera mexicano y latinoamericano. Lo es tanto por su tema como por su forma, que ambiciona alcanzar una complejidad literaria que incite a la reflexión mediante el paródico y lúdico manejo de la novela de género. En abierta complicidad con su amigo Volpi y como por estrategia de grupo, el también miembro del Crack Ignacio Padilla publica en 2000 su novela *Amphitryon*, asimismo de enigmático argumento y de tema relacionado con la Alemania nazi, ganadora aquel año de un premio español de recién creación, el Primavera. Si bien tal convergencia temática entre sendas obras de dos autores del Crack recuerda la conjunta publicación de novelas de dictadores por varios miembros del Boom en los años 1970, en absoluto es exclusiva del Crack la tendencia mexicana o latinoamericana a escribir sobre el nazismo y el Tercer Reich en esos años 1990. De modo individual y en extremo discreto, sin vindicación alguna de libertad sino *motu proprio*, el entonces muy joven Alain-Paul Mallard publica en 1995 *Evocación de Matthias Stimmberg* en la editorial mexicana independiente Heliópolis. Tan delgado como una *plaque* de poesía, el libro logra evocar —«hologramar», diría Volpi —la vida y la obra de un ficticio poeta austriaco cuya amarga lucidez ante su siglo lo hace pasar por un apolítico misántropo. Entre sus diez fragmentos o capítulos, legibles como otros tantos cuentos, se abre paso la voz de Matthias Stimmberg, supuestamente grabada durante una charla radiofónica canadiense. Las menudas anécdotas, ocurridas entre 1912 y 1979, que recuerda aquel amigo de Paul Celan, expresan como al trasluz el drama de una cultura austriaca que parecería presa de una latente atracción por la crueldad y el mal. Ejerciendo el arte borgiano de la miniatura que, con lo menos, dice lo más, el libro logra condensar una memoria del trauma histórico en el siglo XX.

- 22 Pese a ser de facturas y poéticas del todo distintas, la novela «alemana» de Jorge Volpi y el breve libro «austriaco» de Alain-Paul Mallard se muestran herederos ambos si no de una exacta escritura borgiana por lo menos de cierta postura de la ficción del argentino ante la mayúscula impostura de los discursos totalitarios e incluso de la pretendida impecabilidad de la democracia. Si bien parecieran desentenderse ambos autores de la historia latinoamericana, a diferencia de lo que en su momento hicieron sus mayores del Boom, la interrogación que, desde América latina, dirigen a la historia europea y mundial, no deja de interesar en alto grado la historia política, ideológica y cultural del subcontinente. Al devolver cual boomerang al viejo continente la decimonónica oposición latinoamericana entre civilización y barbarie, ponen de realce su carácter falaz y su lógica colonial. En su lugar surge la compleja y tormentosa cuestión del malestar en la cultura, o en la civilización, que teorizara Freud en la civilizadísima Viena del imperio austro-húngaro. ¿Qué tienen de latinoamericanas estas obras? Mucho, y en especial esa antropológica «mirada distante», que definiera Levi-Strauss, ahora posada sobre Europa y Estados Unidos desde la oportuna posición de la excéntrica o heterotópica América latina.
- 23 El Tercer Reich y la ideología nazi, en un sentido lato que abarca todo el espectro de la ultraderecha, habitan, como sabemos, la obra de Roberto Bolaño, que, mediante los registros del horror o de la sátira, combate los avatares simbólicos de todo tipo que les imagina. Nada asombroso en ello: la experiencia del terrorismo de Estado chileno —y el argentino, el uruguayo, el paraguayo, el brasileño, el mexicano— se retroproyecta en tiempos de la Segunda Guerra Mundial y en Europa. El caso de *La literatura nazi en América* resulta ejemplar del modo cómo el chileno, inspirándose en la forma de la *Historia universal de la infamia* de Borges, esboza una imagen esperpéntica y por ello plausible de las transferencias culturales e ideológicas entre Europa y América, desde el sur hasta el norte del continente. Al inventar, en ese paródico manual literario, una bufa literatura nazi con sus autores, sus obras, sus editoriales y revistas, sus corrientes ideológicas y estéticas, sus corresponsales europeos, Roberto Bolaño mata dos pájaros de un tiro: la muy real presencia de la ideología totalitaria de ultraderecha en la América latina del siglo XX, y las relaciones siempre incestuosas y esteticidas entre literatura e ideología. En este último aspecto, la sátira arremete ante todo, como en una imagen invertida de la historia literaria real, con la tradición de una literatura que en ocasiones se mostró servil con la ideología de la izquierda latinoamericana. En todo caso, la fábula parecería ilustrar, extendiéndola a los tiempos que corren, la provocadora reflexión del autor según quien «América fue el manicomio de Europa así como Estados Unidos fue su fábrica¹⁴».
- 24 En 2666, la crítica ha saludado —y últimamente cuestionado¹⁵— la más ambiciosa apuesta de Roberto Bolaño en su examen novelesco de las formas o creaciones históricas del mal entre Europa y América en el siglo XX y los albores del XXI. No sólo asedia la novela la propagación y las metamorfosis del mal político y social entre uno y otro continente, sino que también inventa o echa a andar una historia de la transmisión de la literatura de una a otras lenguas, en un proceso de mundialización. El o los relatos de 2666 no fingen ser el discurso de un autor austriaco o alemán como sucede en *Evocación de Matthias Stimmerberg* o *En busca de Klingsor*, aunque sí es alemán el prestigioso —y ficticio— escritor cuyo rastro siguen sus mejores críticos europeos hasta la —imaginaria— ciudad de Santa Teresa en la frontera norte de México. Ahí es donde los estudiosos alcanzan por fin a vislumbrar cómo la obra de Benno von Archimboldi, cuya

juventud fue vivida bajo el Tercer Reich y los horrores de la Segunda Guerra Mundial, puede reverberar la opaca y criminal realidad de esa ciudad industrial fronteriza donde impera la impunidad mientras se suceden implacables los asesinatos de mujeres. La fábula elogia así el valor de universalidad de la literatura de calidad, que cobra, hasta para sus más excelsos lectores, nuevos sentidos según los universos y realidades desde donde se lee. En Santa Teresa los críticos europeos viven la experiencia simultánea del presente latinoamericano y el pasado europeo que, cual vasos comunicantes, se relacionan gracias a la fuerza simbólica y poética de la obra del alemán en la que ellos veían un «espejo del siglo XX». En la fábula se decide el destino literario del futuro von Archiboldi tras la lectura de la obra inédita de un escritor judío, descubierta por el entonces soldado en una arrasada aldea ucraniana. En esa imaginaria filiación literaria entre literatura rusa y alemana, se inscribe *2666*, novela latinoamericana escrita en Europa, espejo del poder de mutación y simbolización de la literatura más allá de las fronteras geográficas y culturales¹⁶.

- 25 Al elegir escribir la burlesca biografía de un —asimismo ficticio— escritor japonés, Mario Bellatin también inventa imaginarias filiaciones e influencias entre literatura latinoamericana y literatura extranjera. No sólo inscribe su propia novela *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) en una intertextualidad nipona con «La nariz», un relato anónimo del siglo XIII, reescrito en 1916 por Akutagawa Rynosuke, sino que le presta a la obra cumbre del autor biografiado una directa influencia sobre las obras de José María Arguedas y Juan Rulfo. Logra así desestabilizar tanto los nacionalismos o regionalismos literarios como los exotismos de toda índole: tanto el aura de extrañeza que guarda el Oriente a ojos de Occidente como aquella que rodea lo «telúrico» latinoamericano. Las obras de los escritores «patrimoniales» que son para sus respectivas literaturas nacionales José María Arguedas y Juan Rulfo se ven así jocosa e inesperadamente liberadas de las restringidas lecturas de corte antropológico, sociológico o regionalista que a menudo han sido privilegiadas por parte de la crítica. La ficticia influencia del libro *Foto y palabra* de Shiki Nagaoka sobre los dos latinoamericanos incita a leer nuevamente sus obras, o a leerlas *también* desde una perspectiva icono-textual asaz pertinente en ambos casos¹⁷. Al suponerles un modelo japonés, la ficción los sitúa en una imaginaria historia literaria mundial, que socava la supuesta centralidad de las literaturas europeas y estadounidenses. Pese a su brevedad, el libro de Mario Bellatin despliega múltiples estrategias que, reforzándose unas a otras, intensifican su carga subversiva hacia las ideas recibidas o las dicotomías teóricas de corto alcance ante la realidad del fenómeno literario. Varios anexos acompañan el relato biográfico: los dos cuentos japoneses que lo inspiraron y, desde luego, en continuidad con el motivo de la relación entre fotografía y texto, un apócrifo archivo fotográfico sobre la vida y la obra del japonés. Perturbada la referencialidad por la mezcla de autenticidad, en el caso de los relatos japoneses, y superchería, en el de las fotos, el lector ha de evitar las trampas que maliciosamente le tiende el novelista. Así, descontextualizadas las fotos reproducidas, cuyas paródicas leyendas acaban de burlar los gestos etnográficos y biográficos, se ve desestabilizada la misma noción de referencialidad real asociada al carácter documental de la fotografía. A un tiempo, se desecha toda pretensión científica de la ficción y de su lectura, según una tradición realista puesto que, de entrada, el relato asimila lo extraño a lo ficticio: tan desproporcionada es la nariz de Shiki que los vecinos del futuro escritor lo confunden con un personaje de ficción. Se sigue, con impecable lógica carnavalesca, un continuo trastocar de lo familiar con lo extraño, que no sólo juega con la inverosimilitud del

personaje sino, a través de la evocación de su obra, con las categorías filológicas más comunes. Así sucede con las nociones de tradición y modernidad, originalidad e imitación, literatura local y literatura extranjera, y hasta con la relación entre identidad lingüística e identidad literaria. So color de divertimento *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* se hace un certero manifiesto antinacionalista anti-realista y anti-exotista. Arrebata la literatura latinoamericana a sus convenidas percepción y recepción en Europa o Estados Unidos cuando no a su propia auto-exotización¹⁸.

- 26 No por conquistar universos ficcionales extranjeros ni postular la existencia de escritores germanos o japoneses, perciben Volpi, Bolaño, Mallard o Bellatin la literatura mundial como un espacio apacible e igualitario. Lo atestiguan las novelas o relatos de los primeros dos que escenifican, aunque con distintos propósitos, la asimetría de las relaciones entre pensamiento o literaturas europeas y la o las literaturas de América latina.
- 27 Cuatro años después de *En busca de Klingsor*, Jorge Volpi publica *El fin de la locura*, novela carnavalesca que propone una imagen especular tan esperpéntica como asimétrica de los movimientos del 68 francés y mexicano. Recurriendo a un manejo paródico de las encontradas figuras del Quijote y el Buscón, satiriza la acrítica apropiación mexicana de los modelos teóricos franceses del llamado «pensamiento 68». Su previo ensayo, *La imaginación y el poder*, analizaba las lúcidas reacciones y reflexiones de los colaboradores¹⁹ del suplemento de la revista *Siempre! México en la cultura* ante el movimiento estudiantil nacional e internacional a lo largo del año 1968. Con la figura del protagonista de *El fin de la locura* el novelista elabora el caricaturesco retrato de un pícaro intelectual de la izquierda mexicana y latinoamericana. Aníbal Quevedo, psiquiatra mexicano cuya estancia en París coincide con el movimiento de mayo, no es sino el anti-retrato o el contrahecho reflejo de un admirado Carlos Fuentes, quien escribió para *México en la cultura* una entusiasta crónica del mayo francés, o del peruano Aníbal Quijano, que teorizó la colonialidad del poder. Auténtico embustero y desacomplejado imitador, el ficticio Quevedo, de estampa más quevediana que quijotesca, se muestra fiel y hasta servil discípulo de sus sucesivos *maîtres à penser* parisinos: Jacques Lacan, Louis Althusser, Roland Barthes y Michel Foucault. De regreso en México, tras peripecias cubanas y chilenas, el pícaro funda, no podía ser menos, la revista *Tal cual* y publica indecentes calcos de los textos de sus amos. Festival de pastiches de conocidas obras o géneros ensayísticos practicados por los pensadores franceses, la novela de Volpi ciertamente tiene en su mira, desde su vena paródica quevediana, cierta pereza imitativa y afrancesamiento teórico de la izquierda mexicana y latinoamericana. Pero su vena cervantina satiriza la locura utópica que consiste en confundir la teoría con la práctica. Su burlesca revisión de las relaciones entre poder y saber, en claro homenaje al pensamiento de Foucault, recalca cuán inapropiada resulta la aplicación de una misma teoría en universos políticos y sociales tan disímiles como el francés y el mexicano. Al correr el tiempo de la ficción del 68 al 89, año de la caída del muro de Berlín, *El fin de la locura* subraya el carácter ilusorio del internacionalismo revolucionario de la época y cuestiona, si no el universalismo del pensamiento francés, por lo menos su manejo sin previa contextualización. Jugando con la ambigüedad carnavalesca, tales cuestionamientos satíricos de la dependencia cultural se manejan mediante grandes modelos literarios del Siglo de Oro español.
- 28 Con aguda e irónica conciencia de la asimetría o desigualdad que rige las transferencias culturales, artísticas y literarias entre América latina y Europa, Roberto Bolaño

multiplica, aquí y allá en su obra, los motivos o peripecias que la escenifican. Así, en el régimen satírico de sus variaciones sobre las grandezas y miserias de la literatura, caben anécdotas o historias ejemplares que se mofan tanto del rencoroso apocamiento de variopintos escritores latinoamericanos ante el universo literario parisino como de la arrogancia intelectual o la crasa ignorancia de los europeos frente a sus homólogos latinoamericanos. Para muestra un botón: en *Los detectives salvajes*, el irrisorio y, sin embargo, cómplice encuentro en París del infrarrealista Ulises Lima con el poeta «eléctrico» Michel Bulteau. Lo narra Bulteau, quien, al escuchar con distraída simpatía al mexicano, juzga que las aventuras del infrarrealismo se desarrollan en «los extramuros de la civilización²⁰». En 2666, los críticos europeos que llegan a la frontera Santa Teresa demuestran cierta compasiva condescendencia hacia el profesor chileno Amalfitano que los recibe en representación de la universidad local. Inimaginables les resultan los motivos por los que éste abandonó la Universidad de Barcelona por tan poco prestigiado claustro, sito en medio de la barbarie y la incultura. La fábula los redimirá de su inicial cortedad de vista.

- 29 Dos cuentos de Bolaño condensan más específicamente los motivos de la desigual condición bajo cuyo signo suelen darse los intercambios entre los escritores o artistas latinoamericanos y los parisinos. «Laberinto», publicado en el volumen póstumo *El secreto del mal*, puede leerse como un eco de «Las babas del diablo» de Cortázar. Ambos cuentos bordan sobre el arte de darle forma y sentido a una escena de la opaca realidad, mediante un relato sobre el justo encuadre de una fotografía. En «Las babas del diablo» el narrador y fotógrafo comete un error al no incluir en su encuadre al perverso seductor cuya ausencia deja trunca la realidad de la escena registrada. En «Laberinto», quien se halla fuera de campo en el retrato fotográfico del grupo de *Tel Quel*, cuya inicial descripción motiva un irreverente e imaginativo relato, es un desconocido escritor centroamericano. La mirada depredadora del anónimo narrador que escruta la foto del celeberrimo grupo parisino fantasea la intimidación de las y los retratados, prestándoles aventuras conyugales y adúlteras. En la fotografía, sólo la mirada de Carla Devade, dirigida hacia un punto fuera de campo, señala la invisible presencia de Z., el centroamericano quien días atrás visitó la sede de la revista. Al salir rencoroso y decepcionado de su vana y obsequiosa entrevista con Sollers y Devade, Z. se cruzó con Carla, quien percibió el aura de ferocidad que se desprendía del joven. Lo que no pudo apreciar la joven fue la extrema violencia centroamericana de la que provenía el recién llegado. Con la mirada de Carla la fotografía halla su *punctum* fuera de campo, completada la imagen de la fama literaria parisina con la de la infamia del centroamericano. Con poética justicia «Laberinto» ensambla las piezas visibles de la centralidad literaria con las invisibles de la periferia, armando el rompecabezas de una realidad contemporánea en la que, pese a las pretensiones francesas a la universalidad, perdura la desigualdad entre países y continentes, áreas culturales, literaturas²¹.
- 30 Ejemplar, «El viaje de Álvaro Rousselot» lo es en varios sentidos. Inspirado en el caso real del inconfeso o inescrupuloso préstamo de *La invención de Morel* de Bioy Casares que hiciera la dupla formada por Alain Robbe-Grillet y Alain Resnais para realizar *L'année dernière à Marienbad*, el cuento logra ser una sutil meditación sobre la autoría y las relaciones de poder entre los mundos artísticos de Buenos Aires y París. En la ficción, a Álvaro Rousselot, novelista argentino de apellido francés, lo plagia en tres ocasiones el cineasta francés Guy Morini, cuyo apellido italiano bien podría ser argentino. Atónito, el novelista no emprende ninguna acción legal contra el cineasta, prefiriendo resolver por su cuenta el misterio del escandaloso actuar del cineasta. Asevera el narrador:

«Algo en su interior que tal vez no erraríamos en llamar el espíritu del escritor, lo arrinconó en un limbo de aparente pasividad y empezó a blindarlo o a cambiarlo o a prepararlo para futuras sorpresas²².» Rousselot aprovecha una invitación a Alemania para viajar a París, emprender su investigación y confrontar a Morini. Se reconoce en el argumento un recurso recurrente en la obra de Bolaño: el rastreo detectivesco en busca de un artista, aunque aquí el misterio vierte sobre la exacta índole de la relación entre las obras de dos artistas que trabajan con distintos medios en países de desigual capital cultural. Si bien pareciera que el francés actuó a modo de impune depredador y en menosprecio de los derechos del desamparado argentino, éste, que admira al cineasta, termina viendo en él a su mejor lector. La primera interpretación se ve corroborada por un editor parisino quien, cómicamente afligido, opina ante Rousselot que «los parisinos son unos caníbales²³». La segunda, más generosa y sobre todo más artística, se corresponde con «el espíritu del escritor». Al confrontarse con el avergonzado y aterrorizado Morini, Rousselot se muestra magnánimo y, junto con su honor, recobra la plena conciencia de su identidad de escritor argentino. De nuevo, el cuento se divierte en hacer una justicia poética, invirtiendo los tópicos de la barbarie y la civilización —los caníbales son los parisinos—, y de las señas de identidad lingüísticas —en los apellidos de los rivales complementarios—. Le brinda una revancha artística y moral a Rousselot, quien de agraviado se convierte en caballeroso justiciero al tratar de igual a igual al cineasta francés, cuyo gesto de saqueo equipara, al cabo, a un homenaje.

- 31 De Rousselot, cuyo estilo parecía sencillez, comenta el narrador del cuento de Bolaño: “Puede que fuera complicado. Quiero decir *mucho* más complicado de lo que pensábamos.” De las posturas respecto de la literatura latinoamericana de los cuatro autores comentados aquí, podríamos afirmar algo similar. Son más complicadas o más ambiguas o más abiertas de lo que pudieron parecer en su momento a la lectura de los ensayos de Volpi o Bolaño. Bellatin, Bolaño, Mallard y Volpi luchan en un doble frente: mediante el extrañamiento de sus novelas “extranjeras”, se posicionan, sin pedir permiso, en la red contemporánea de una literatura mundial. Y por otro lado no dejan de poner en crisis el modelaje europeo o estadounidense de tal conjunto global al proponer ficciones irónicas que escenifican la perenne desigualdad entre literaturas y culturas en la república mundial de las letras. Lectores y admiradores de Borges, los cuatro escritores retuvieron la enseñanza que el argentino dio a sus compatriotas al señalarles que la argentinidad literaria no se hallaba donde creían sino en su peculiar modo de apropiación de la literatura otrora llamada universal. Con el extrañamiento de lo familiar los cuatro escritores ponen a resonar con el mundo lo local, lo nacional, lo regional, tocando la gama y las escalas de la literatura escrita hoy en América latina.

BIBLIOGRAFÍA

Bellatin, Mario, 2001, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, «Narrativas».

Bolaño, Roberto, 1996, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral.

- Bolaño, Roberto, 1998, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2003, *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2004a, *2666*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2004b, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, col. Andanzas.
- Bolaño, Roberto, 2007, *El secreto del mal*, Barcelona, Anagrama.
- Damrosch, David, *What is World Literature*, Princeton et Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Enrique, Álvaro, 2007, «La vida privada de los árboles y Bonsai de Alejandro Zambra», *Letras Libres* 107, México, pp. 63-67.
- Guerrero, Gustavo, 2009, «Crítica del panorama», <https://letraslibres.com/revista-espana/critica-del-panorama/>, consultado el 15/04/2022.
- Mallard, Alain-Paul, 1995, *Evocación de Matthias Stimmerberg*, México, Ediciones Heliópolis.
- Martin, Gerald, 2011, «Macondo y McOndo: delirio sobre el pasado y el futuro de la novela latinoamericana», *Graffylia*, año 9, n° 13, pp. 7-22.
- Moulin-Civil, Françoise y Olivier, Florence & Orecchia-Havas, Teresa (dir.), 2013, *La littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle. Un parnasse éclaté*, Paris, Aden.
- Müller, Gesine y Gras Miravet, Dunia, *América latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, Madrid/ Francfort, Vervuet-Iberoamericana, 2015.
- Olivier, Florence, 2013, « Roberto Bolaño lit ses contemporains », *La littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle. Un parnasse éclaté*, Françoise Moulin-Civil, Florence Olivier et Teresa Orecchia-Havas (dir.), Paris, Aden, pp. 369-384.
- Olivier, Florence, 2015, «Tiempo desmedido, tiempo medible y tiempo vivo en la obra de Roberto Bolaño», *Los meridianos de la globalización. Ensayos sobre el tiempo en la literatura latinoamericana contemporánea*, Erica Durante (ed.), UCL Presses Universitaires de Louvain, pp. 49-60.
- Olivier, Florence, 2016, «De algunos usos de la fotografía en la literatura hispanoamericana contemporánea», Universidad Javeriana, Bogotá, *Cuadernos de Literatura*, vol. XX, n° 40, julio-diciembre, pp. 418-436.
- Olivier, Florence, 2019, « La photographie à la source de la fiction : de Quiroga à Cortázar à Bolaño », « Littératures palimpsestuelles : le texte et ses liens », *Crisol*, série numérique n°7, Université Paris-Ouest Nanterre.
- Sawasiray, 2019, «J. M. Arguedas fotógrafo», <<https://saw-as-iray.com/2019/02/13/j-m-arguedas-fotografo/>>, consultado el 22/04/2022.
- Volpi, Jorge, 1999, *En busca de Klingsor*, Barcelona, Seix Barral, «Biblioteca breve».
- Volpi, Jorge, 2003, *El fin de la locura*, Barcelona, Seix Barral, «Biblioteca breve».
- Volpi, Jorge, 2008, *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de espuma.
- Volpi, Jorge, 2009, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América latina en el siglo XXI*, Barcelona, Debate.
- Zalgade, V. Darío, 2019, «Hacia dónde va la literatura latinoamericana. Breve repaso de una década», *Liberoamérica*, <<https://liberoamericamag.com/2019/01/20/hacia-donde-va-la-literatura-latinoamericana-breve-repaso-de-una-decada-bolano-bogota-feminismo-y-futuro/>>, puesto en línea el 20/01/2019, consultado el 20/04/2022.

NOTAS

1. Por orden alfabético: Ricardo Chávez Castañeda, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Jorge Volpi.
2. Alberto Fuguet y Sergio Gómez.
3. Véase esta noción en: Fuguet y Gómez 1996.
4. Véase en especial el artículo de Gerald Martin 2011.
5. Las intervenciones presentadas en aquel coloquio fueron recogidas en el volumen dirigido por Jacques Leenhardt, *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*, 1980.
6. Se trata del coloquio «La littérature latino-américaine au seuil du XXI^e siècle», que dio lugar al volumen *La littérature latino-américaine au seuil du XXI^e siècle. Un parnasse éclaté* (Moulin-Civil, Olivier y Orecchia-Havas [dir.], 2013).
7. Enrigue 2007, p. 65.
8. *Ibid.*, p. 67.
9. Como reacción al *Insomnio de Bolívar* de Jorge Volpi, véase el artículo de Gerald Martin 2011.
10. Bolaño 2004b, p. 306.
11. Sobre la lectura que hace Bolaño de sus contemporáneos latinoamericanos y de la tradición véase: Olivier 2013.
12. Bolaño 2004b, p. 93.
13. *Ibid.*, p. 42.
14. Bolaño 2003, p. 168.
15. Véase por ejemplo Zalgade 2019.
16. Véase Olivier 2015 sobre las filiaciones literarias en 2666.
17. Sobre el trabajo fotográfico de Arguedas, véase el artículo «J. M. Arguedas fotógrafo» en Sawasiray 2019.
18. Un análisis sobre la relación entre teoría y ficción en *Shiki Nagaoka* se encuentra en Olivier 2016.
19. Entre ellos se cuentan Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Pablo González Casanova, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco.
20. Bolaño 1998, p. 240.
21. Véase sobre este punto Olivier 2019.
22. Bolaño 2003, p. 93.
23. Bolaño 2003, p. 98.

RESÚMENES

Para aclarar en qué términos ciertos escritores de América latina cuestionaron en fechas recientes la especificidad nacional o continental de la literatura contemporánea latinoamericana, se confrontarán sus discursos ensayísticos con sus creaciones ficcionales. Veremos así cómo Bolaño, Volpi, Bellatin et Mallard combaten por igual las ideas recibidas sobre la literatura latinoamericana y la modelización de una literatura mundial por demás deudora de una perspectiva eurocentrada o estadounidense. Instalando sus obras en la red contemporánea de otra mundialización literaria, estos autores habrán aprendido con Borges que el extrañamiento puede conducir a la justa expresión de los lugares y las culturas nacionales poniéndolos a resonar con el mundo.

Afin de préciser en quels termes certains écrivains d'Amérique latine ont récemment interrogé la spécificité nationale ou continentale de la littérature contemporaine latino-américaine, on confrontera leurs discours d'essayistes à leurs créations fictionnelles. On verra donc comment Bolaño, Volpi, Bellatin et Mallard combattent tout autant les idées reçues sur la littérature latino-américaine que le façonnement d'une littérature mondiale à travers un prisme culturel par trop redevable à une perspective eurocentrée ou états-unienne. Installant leurs œuvres dans le réseau contemporain d'une autre mondialisation littéraire, ces auteurs auront appris de Borges que la défamiliarisation peut aboutir à la juste expression des lieux et des cultures nationales en les mettant en résonance avec le monde.

In order to clarify in which terms some Latin American writers have recently questioned the national or continental specificity of contemporary Latin American literature, we will compare their essayist discourses with their fictional creations. We will therefore see how Bolaño, Volpi, Bellatin and Mallard combat both received ideas about Latin American literature and the shaping of a world literature through a cultural prism that is too indebted to a Eurocentric or American perspective. Installing their works in the contemporary network of another literary globalization, these authors will have learned from Borges that defamiliarization can lead to the proper expression of places and national cultures by putting them in resonance with the world.

ÍNDICE

Keywords: Latin American literature, world literature, 21st century, essay, fiction

Palabras claves: literatura latinoamericana, literatura mundial, siglo XXI, ensayo, ficción

Mots-clés: littérature latino-américaine, littérature mondiale, XXIe siècle, essai, fiction

AUTOR

FLORENCE OLIVIER

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 – Centre d'Études et de Recherches Comparatistes
Profesora emérita en Literatura Comparada de la Universidad Sorbonne Nouvelle, especialista en literatura latinoamericana y traductora. Autora de *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*, Editorial de la Universidad Veracruzana (2007) y *Poesía + novela = poesía. La apuesta de Roberto Bolaño*, Editorial de la Universidad Veracruzana (2015). Ha publicado más de cien artículos críticos en revistas académicas y culturales en Francia, México, Colombia, España, Estados Unidos.

Políticas de la zona. A propósito de Juan José Saer y otros «provincianos»

Politiques de la « zone ». À propos de Juan José Saer et d'autres « provinciaux »
Politics of the «zone». About Juan José Saer and other «provincials»

Jorge J. Locane

«Saer, excepto en Santa Fe y Rosario, era nadie»

(Sarlo 2016, 11)

«Un escritor, cuando construye su obra, ocupa el
centro del universo» (Saer, en Piglia y Saer 1995,

65)

1.

- 1 En un ensayo hoy muy divulgado donde proponía un mapeo de la narrativa latinoamericana contemporánea, Jorge Fernet escribía:

[...] me inclinaría a decir –parafreando a Jameson– que ambas tendencias, la de McOndo y la del Crack, encarnan la lógica cultural del neoliberalismo latinoamericano. Pero desde luego, lo demás no es silencio. Fuera de esos dos focos de atención se halla casi toda la literatura actual, cuyos autores [...] no renuncian a moverse en un espectro amplio¹.

- 2 A más de quince años de tal observación, los síntomas de que la crítica metropolitana con vocación latinoamericanista se haya hecho eco de ella son todavía escasos. Desde mediados de los 90, el debate más visible, por regla general anclado a los centros occidentales de producción de saberes y capitalizado económicamente por los grandes grupos editoriales, ha girado en torno a los desmarques identitarios que –se sostiene–, al pulso de la actual fase de la globalización, vienen minando los límites de lo que había sido construido como «literatura latinoamericana» en un proceso que va del arielismo a las políticas culturales de Casa de las Américas. Al tratarse de apreciaciones extraídas de un corpus, en realidad, muy específico y funcional, lo que ha logrado la operación de

sobrevisibilización de esas «tendencias» es, antes que cualquier otra cosa, un empobrecimiento del discurso crítico que muchas veces se resuelve en datos de superficie como el lugar donde tiene lugar la diégesis o el carácter inestable de la residencia de un personaje. Dentro de este horizonte de análisis –que bien puede ser evaluado como un efecto de mercado–, apenas se ha dicho algo sobre la forma; muy poco –aunque se defienden hipótesis generales sobre «la literatura»– sobre configuraciones textuales que no se presentan como novela.

- 3 Las palabras clave para esta operación crítica han sido diáspora, nomadismo, desterritorialización, desarraigo, posnacional, transnacional, posidentitario, itinerante, no-lugar, etc. Ejemplar en este sentido, es un libro de 2001 que sí hizo escuela: *Literatur in Bewegung*, de Ottmar Ette. En 2008 salió una versión en castellano de donde extraigo el siguiente pasaje:

[...] no sólo a causa de los continuos flujos migratorios, que hace tiempo se han convertido en un fenómeno planetario, las literaturas del siglo XXI serán en su mayoría literaturas sin residencia fija, literaturas que tratarán de sustraerse a los intentos de una terminante (re-) territorialización².

- 4 Postulados de este tipo –como voy a mostrar más adelante– han comenzado a ser relativizados y, por lo tanto, hoy se revelan como prematuros, impetuosos o voluntaristas, pero, para mayor exactitud, habría que señalar el carácter sesgado, situado y tendencioso que define la operación. Sesgado, en la medida que las conclusiones se extraen de un corpus preseleccionado en función de la hipótesis. Situado, en tanto se trata de una perspectiva analítica anclada a un lugar de residencia fija: un lugar concreto en Alemania o, vale decir, el Norte global. Tendencioso, puesto que sirve para avalar una ideología de inspiración liberal donde el tránsito o los flujos constituyen, a priori, valores universales e inalienables.
- 5 Además de insistir en los términos anotados arriba, varios de los abordajes panorámicos³ que han intentado dar cuenta del estado de la cuestión de la literatura latinoamericana en el siglo XXI tienden a coincidir en ciertos patrones estructurales: 1. Los argumentos y mapeos suelen estar centrados en la novela aunque las conclusiones adquieran un alcance genérico siempre más amplio; 2. Se trata, normalmente, de estudios publicados en editoriales europeas o estadounidenses; 3. Las autoras o autores, ya sea de monográficos o contribuciones a un volumen colectivo, residen y trabajan en Europa o Estados Unidos. A modo de ejemplo, el volumen editado por Rike Bolte y Susanne Klengel lleva como título *Sondierungen: Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert* [Sondeos: literaturas latinoamericanas en el siglo XXI] y, sin embargo, solo contiene capítulos dedicados a novelas. Prácticamente, todos los investigadores e investigadoras que colaboraron en el volumen son alemanes y, en el caso que rompe la regla, también se trata de alguien residente en Alemania, es decir, sujeto a las mismas condiciones materiales de producción que los demás investigadores.
- 6 Por supuesto, que ponga de relieve estos datos objetivos no supone que los estudios en cuestión puedan o deban ser descalificados. Al recabar esta información trivial, lo que me interesa señalar, por lo pronto, es que la «literatura latinoamericana» actual, acaso más que en el contexto del modernismo o de la Revolución Cubana, es un artefacto que se construye y aborda desde una perspectiva en mayor o menor medida exógena. ¿Cuántos son, si no, los abordajes panorámicos redactados y publicados en América Latina? El contexto de enunciación crítica de lo latinoamericano, formulado en términos orgánicos, tiende, pues y, desde luego, con excepciones, a estar desplazado

hacia el Norte. Destaco este aspecto, en realidad, por razones aún más materiales: el corpus en el que se fundan los argumentos de estos trabajos sería –si la hipótesis es correcta– uno de circulación en el Norte, no siempre ni necesariamente en el Sur. Mucho se ha dicho de la balcanización de la literatura latinoamericana y, por lo tanto, de su escasa circulación entre los países del subcontinente. De corroborarse este planteo, ¿por qué habremos de suponer que la «literatura latinoamericana» de mayor circulación en el Norte global se corresponde miméticamente con la que circula no solo en los países latinoamericanos sino de manera más puntual en las localidades periféricas⁴?

- 7 Una idea que sería oportuno explorar críticamente es, por consiguiente, que las hipótesis que producimos las investigadoras e investigadores con base en el Norte global se extraen, muchas veces, de un corpus sesgado, no solo constituido, fundamentalmente, por textos que reproducen el patrón novela, sino de manera más específica por aquellos que –vía industria editorial (concentrada)– logran insertarse con mayor o menor éxito en las economías simbólicas y materiales del Norte.
- 8 Este corpus «latinoamericano del Norte», en lo que va del siglo XXI, estuvo por buen tiempo organizado alrededor de Roberto Bolaño (de su narrativa, no de su poesía) y de los escritores reunidos en las varias antologías –como *Palabra de América* (2004)– compuestas bajo el signo de la operación editorial McOndo/el Crack. Mi planteo sería que ese corpus solo constituye un corpus, uno que excluye –como apunta Fornet– «casi toda la literatura actual». Aunque ciertas vertientes críticas que no pudieron desprenderse de las maniobras de mercado con epicentro en la gran industria editorial no lo supieron advertir, ese corpus no *equivale* a la literatura latinoamericana⁵. Esta última, si el término conserva cierta vigencia, en todo caso lo contiene. En tanto sesgado, parcial y tendencioso a ese corpus se lo puede asediar con otros corpus y algunas preguntas incisivas. ¿Por qué varios de los estudios panorámicos han organizado la literatura latinoamericana contemporánea alrededor del nomadismo de Bolaño y no del sedentarismo anclado a Envigado de Fernando Vallejo o del correspondiente situado en el barrio de Flores de César Aira? ¿En qué medida el proyecto de Bolaño es más relevante o «representativo» de una época que el de Vallejo o el de Aira? ¿No son acaso María Moreno y Diamela Eltit escritoras que «marcan» la transición del siglo XX al XXI hasta nuestros días? Esto último planteado en términos estrictamente literarios, pero ¿qué ocurre si se pone en el centro de esta coyuntura que conocemos como siglo XXI y estas coordenadas que llamamos América Latina las disidencias sexogenéricas y los activismos feministas y *queer*? ¿Cuál sería el lugar de los escritores que fueron canonizados por el mercado y cierta academia del Norte en estos escenarios? Ciertamente, periféricos. ¿Anacrónicos? ¿Perimidos? ¿Ilegítimos? Noto, al paso, que, de los doce escritores reunidos en *Palabra de América*, una sola –Cristina Rivera Garza– era mujer.
- 9 Pocos tópicos –incluso más allá de lo que refiere a la gesticulación histriónica de fines de los años 90– han sido tan recurrentes en las últimas décadas como la condición expatriada o nómada de las escritoras y los escritores latinoamericanos. Esas listas no dicen –otra vez– nada o muy poco sobre la literatura en sí misma. Pero al margen de ese detalle, también pueden ser revisadas con datos *otros* en la mano. Una lista –porque a veces solo se trata de eso– relativa al modernismo estaría encabezada por José Martí, quien menos tiempo pasó en el país al que dedicó su vida que en el extranjero. Esta lista seguiría con Rubén Darío –cuyo volumen *Viajes de un cosmopolita extremo* (2013), al

cuidado de Graciela Montaldo, contiene un prólogo introducido por el subtítulo «El escritor en tránsito»– e incluiría a otros «nómades empedernidos» como Rufino Blanco Fombona y Enrique Gómez Carrillo. El relevamiento de datos podría extenderse hacia las vanguardias o generaciones posteriores y el resultado sería el mismo: Pedro Henríquez Ureña recorre Estados Unidos, Cuba, México, España, Argentina; su relación con su nativa República Dominicana es menos material que nominal. Xul Solar estuvo doce años entre Francia, Inglaterra y Alemania. Jorge Luis Borges aprendió alemán en Suiza. En 1923 César Vallejo abandona Perú para no retornar jamás. Después de pasar cinco años entre Estados Unidos y Europa, Vicente Huidobro sí volvió a Chile. Julio Cortázar fijó su residencia definitiva en París en 1951 (había nacido en Bélgica en 1914). Alejandra Pizarnik, en cambio, volvió a Buenos Aires desde la misma ciudad después de cuatro años. Llevados por la convicción política, Bernardo Kordon y Pablo de Rokha pasaron largas temporadas en la China de Mao, donde tiempo más tarde también recalaría Oswaldo Reynoso. Los tres, al igual que Mercedes Valdivieso, escribieron textos inspirados en sus viajes o residencias en dicho país. Igor Barreto estudió en Rumania. Eduardo Milán se exilió en la ciudad de México a fines de los años 70. En esa misma ciudad sigue establecido al día de hoy. Para no abundar, ¿distingue, entonces, el afán itinerante a las generaciones más recientes de escritoras y escritores latinoamericanos? ¿Sería realmente acertado sostener que el tan mentado desarraigo es un rasgo característico de la literatura del siglo XXI? Porque, a propósito, si de escrituras o poéticas se trata, ¿qué decir de un poema cuyo verso inicial es «Pasos de un peregrino son errante»? Luis de Góngora, desde luego, no escribió *Las soledades* en el siglo XXI. Tampoco Jules Verne es un escritor contemporáneo. Y ¿Marx, acaso, no es un intelectual que transita entre diferentes lugares de residencia y lenguas? Roberto Arlt estuvo en África en 1935, y *Periplo*, de Juan Filloy, apareció en 1930. ¿Su título es contemporáneo o nuestros planteos críticos sobre la itinerancia, anacrónicos? *La Biblia* –que no es invento de nuestra globalización o del siglo XXI– es en algún punto un libro sobre migraciones forzadas, desplazados o refugiados. Ni Marco Polo ni las crónicas de indias son fenómenos de nuestra época.

- 10 Todas las listas son triviales. A todas –como siempre son sesgadas– se las puede rebatir con otras listas. Una de escritores sedentarios estaría encabezada por José Lezama Lima, incluiría, tal vez, a José María Arguedas y a Jorge Leónidas Escudero, llegaría, sin mayores obstáculos, hasta el siglo XXI, donde, entre otros, figurarían escritores como Carlos Rehermann, Yaxkin Melchy, Matías Celedón, Wingston González, Cecilia Pavón, Gustavo Ferreyra, Pablo Katchadjian, Daniel Link, Mauro Libertella, Tomás González, Denise Phé-Funchal, Fernanda Laguna, Matilde Sánchez, Fabián Casas, Óscar Barrientos Bradasic, Sergio Chejfec, Fogwill, Juan Diego Incardona, Manuel Tzoc, I Acevedo, Eduardo Rabasa, Julián Herbert y María Moreno, sin excluir a Mario Levrero o César Aira. Todos escritores que han optado por configurar biografías, redes afectivas, poéticas o imaginarios más o menos localizados y que, si bien pueden proveer evidencia de que han recibido diferentes tipos de validación por parte de los mecanismos de reconocimiento de América Latina, por regla general, quedan relegados en los recuentos que, desde el Norte, pretenden retratar el estado de la cuestión en América Latina⁶. Esto sucede, tal vez –este sería un argumento–, porque la circulación internacional de sus publicaciones no es equiparable a la de los escritores considerados «itinerantes»⁷. Tal vez, también, porque incluirlos en los mapeos obligaría a revisar axiomas cristalizados y funcionales a un régimen material y simbólico de signo liberal.

- 11 Más allá de las listas y cualquier dato banal, el argumento de fondo es que la selección de textos y el lugar prominente que se les otorgó en el tránsito del siglo XX al XXI a escritores que defendían una no pertenencia cultural fue una operación mimética de la crítica del Norte que, en realidad, seguía tendencias de mercado articuladas con el *Zeitgeist* neoliberal de la época. Se trata de un curioso alineamiento, donde crítica, literatura y mercado parecían haber encontrado una fórmula de consenso. Si varios de los críticos o investigadores que armaban esas listas, selecciones y argumentos eran ellas y ellos mismos expatriados, ¿por qué no habrían de verse reflejados en esa condición y sentirse interpelados por escrituras susceptibles de ser inscriptas en una «tendencia» y destacadas como tal? Quiero decir: así como esa producción crítica del Norte global se mostró particularmente atraída por las escrituras y los escritores nómades y remarcó la existencia de un corpus que circulaba principalmente en el Norte bajo ínfulas de desterritorialización y cosmopolitismo, ¿no puede ocurrir que se hayan estado produciendo otras escrituras en el Sur que esa crítica ha desatendido o preferido ignorar? Ejemplar, en el sentido de mis planteos, es el libro de Adam Kirsch sobre la novela global. Un crítico del Norte hace un relevamiento de escrituras –novelas– del «mundo» que, curiosamente, solo comprende a escritoras y escritores radicados en Estados Unidos y Europa y tienen una buena recepción de mercado en la misma región. Esos escritores, en ese libro, escrito en Nueva York, son todos apátridas, son todos «cosmopolitas»; son todos, además, firmas rentables, así como ampliamente accesibles en inglés y en el Norte, aunque no tanto en el Sur. Son también –se deduce– los libros que tenía a mano Kirsch alrededor de 2010.
- 12 Pero existen abordajes críticos más actuales, incluso entre los producidos en el Norte, que presentan sensibles diferencias en relación con la euforia desterritorializante de hace veinte años. Algunas investigaciones y publicaciones recientes⁸ observan un «retorno» a lo local que da por tierra con las premoniciones de Ette. Pero quizás más preciso sería decir que, en el contexto que inaugura la Caída del Muro de Berlín, así como existe una tendencia que mina el Estado nación desde arriba y lo proyecta hacia diferentes inflexiones de lo trans –la cual ha concentrado la atención de cierta crítica metropolitana–; también se puede identificar un movimiento opuesto tendiente a compartimentar las totalidades o generalizaciones, ya sea el Estado nación, la región o el mundo. Esta última –de ser correcta mi hipótesis– habría sido competencia prioritaria de los estudios culturales en el Sur, es decir, con lugar material de enunciación en coordenadas del Sur global, donde los libros que circulan y reciben atención –lo mismo que la perspectiva crítica y también los salarios que (no) se cobran– son otros.
- 13 En esta línea de pensamiento, ya Ricardo Gutiérrez Mouat señalaba que:
- Las mismas fuerzas globales que atraviesan la comunidad nacional proyectan a esa comunidad hacia fuera del territorio nacional pero también efectúan un repliegue interno sobre sus componentes locales y regionales, no porque éstos contengan una esencia nacional corrompida por la globalización sino porque al debilitarse el entramado nacional que las contenía quedan en primer plano para actuar a favor y en contra de los procesos de globalización⁹.
- 14 Esta observación, que desdobra el escenario de los artefactos culturales en dos, supone una perspectiva más balanceada, atenta a los flujos y reflujos, a las contorsiones en diferentes escalas y a las experiencias situadas. Menos parcial, se trata de un enfoque que, recientemente, ha comenzado a infiltrarse en producciones críticas que, incluso desde el Norte, como es el caso de Gutiérrez Mouat, se muestran más sensibles al

lenguaje de las periferias¹⁰. Habría, por lo tanto, tres frentes críticos donde la experiencia situada ha comenzado a ganar relevancia o nunca la ha perdido. Uno sería el de los abordajes que identifican un giro o retorno a los contextos locales. Otro, los recuentos más actuales y atentos a realidades materiales de América Latina: nótese, al respecto, que el volumen editado por Ana Gallego Cuiñas sí incluye abordajes producidos por autores residentes en América Latina, y que el de Gustavo Guerrero fue publicado en Argentina. Por último, habría que consignar los escasos pero existentes balances generales compuestos directamente en América Latina.

- 15 Entre estos últimos, cuenta el ya mencionado de Jorge Fonet, quien diseña su panorama –el dato, aunque parezca, no es superfluo– desde Cuba¹¹ y como director del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas y también, desde 2010, de la correspondiente revista. En tanto perspectiva crítica, su lugar de enunciación difiere de los desplazados hacia el Norte y, en contraste con estos, se muestra consciente del carácter estratégico y funcional, aunque a un proyecto contrahegemónico, de su armado crítico:

Hablar, por cierto, de literatura latinoamericana, me delata y pone en evidencia, sin necesidad de añadir más, desde dónde escribo. En un entorno en el que es frecuente escuchar que la literatura latinoamericana no existe [...], asumirla no solo como realmente existente –y considerar que eso es pertinente para poder entenderla–, implica una toma de posición¹².

- 16 En estos planteos la literatura latinoamericana es un objeto verificable, pero no se define a partir de premisas esencialistas, sino que brota de una intervención crítica que, en la medida que revela su carácter performativo, pretende eludir cualquier hipocresía. Lo que me interesa destacar, sin embargo, es que, desde ese lugar de enunciación material, con mayor anclaje en el Sur, el mapeo va a adquirir otra fisionomía, diferente a la que ganó fuerza a través de golpes de mercado impulsados por la industria editorial concentrada. Así, la línea argumentativa de Fonet que presenté al comienzo de este trabajo se completa con la siguiente reflexión:

Si uno llegara a creer que la renovación de nuestra literatura vino de la mano de *McOndo* o del Crack; si pensara que esos gestos pretendidamente parricidas, más cercanos al ímpetu neoliberal de mediados de la década de los noventa que a propuestas de transformación profundas, significaron un verdadero punto de inflexión, se engañaría¹³.

- 17 Se podría observar que la categoría «renovación» siempre es cuestionable y no necesariamente susceptible de ser asimilada a la de «valor»; también que, con todo lo problemáticas que pueden haber sido en términos políticos esas irrupciones colectivas en el campo/mercado, lo cierto es que, en efecto, fueron «representativas» de un espíritu de época que tendía a inclinarse hacia el consenso. El punto, no obstante, es que el abordaje crítico que propone Fonet se desmarca sensiblemente de evaluaciones contemporáneas que, por regla general, desde el Norte, ubicaban esas intervenciones y sus ínfulas en el centro de la escena.

- 18 También con arraigo en el Sur, escribe Carlos Cortés, quien con frecuencia aparece asociado a la gesticulación parricida que comenta Fonet. Sus apreciaciones sobre la literatura latinoamericana del siglo XXI, no obstante, presentan algunos matices en relación con los que tuvieron mayor resonancia. Desde su ángulo de análisis, lo que aparece acentuado es el segundo fenómeno en los planteos de Gutiérrez Mouat, esto es, el «repliegue interno sobre componentes locales y regionales» que produce tanto el

desmantelamiento de la matriz subjetivadora que representaban los Estados nación como el agotamiento del imaginario latinoamericanista poscolonial:

Ahora [frente a la fuerza integradora que supone el *boom*] vivimos la tendencia contraria y el reflujo del péndulo. Con excepción de los autores del boom y de ciertos autores contemporáneos aparentemente incuestionables, se ha vuelto a fortalecer notablemente la dimensión nacional, local o regional de la literatura latinoamericana¹⁴.

- 19 Si para Cortés la literatura latinoamericana no existe, no es porque se imponga una pertenencia universal, sino porque las escalas que van de lo nacional hacia configuraciones más específicas traccionan hacia abajo y terminan tornando en inviable cualquier generalización mayor. Ocurre, otra vez, que, desde esta perspectiva situada, para el caso, en Costa Rica, ganan peso las singularidades, ya sean estas imaginadas o empíricamente constatables. La *zona*, vale decir, cuando se piensa desde el subcontinente, parece adquirir una dimensión que a la distancia se diluye.

2.

- 20 Es el año 1968 y Juan José Saer va a recibir una beca de la Alianza Francesa para estudiar en París. Un viaje del que –ahora es posible verificarlo– no va a haber retorno. Un viaje también que lo lleva de Serodino, un pequeño pueblo a 40 kilómetros de Rosario, a la capital por excelencia de la modernidad occidental. En esta ciudad, Saer va a coincidir por un lapso de dieciséis años con Julio Cortázar. Una coincidencia, no obstante, no mucho más que nominal o anecdótica, pues difícil es imaginar dos proyectos escriturarios más distantes entre sí que los de Cortázar y Saer.
- 21 Para el campo intelectual latinoamericano, son aquellos años agitados. A la Revolución Cubana y la singular reagrupación de la ciudad letrada en La Habana, van a seguirles el asesinato de Ernesto «che» Guevara, la aparición de *Cien años de soledad* (1967) y el despegue del boom, el Mayo Francés y la masacre de Tlatelolco. Los escritores se politizan, debaten públicamente y se posicionan. David Viñas hace crítica *ad hominem* y cuestiona el exilio escapista de Cortázar, mientras que este último y José María Arguedas entablan una intensa polémica, no carente de exabruptos, en torno a la tensión entre regionalismo y cosmopolitismo. El mundo andino, la tierra, América Latina van a aparecer, así, como un sistema de referencias irreconciliable con el de la ciudad, París y la tradición occidental. Resulta fácil ubicar a los dos contendientes en sus respectivas veredas, pero, dado el caso, ¿qué hacer con Saer? ¿Se lo podría encolumnar bajo una de las dos categorías? ¿Y qué hacer con escrituras actuales que, de algún u otro modo, orbitan en torno a su legado? ¿Dónde colocar, por ejemplo, la escritura de Hernán Ronsino, Francisco Bitar o Selva Almada dentro de un mapeo abarcador del siglo XXI?
- 22 Antes de aventurar alguna respuesta, propongo volver por un momento a la legendaria polémica entre Arguedas y Cortázar. En 1967 Cortázar le escribe a Roberto Fernández Retamar:

El telurismo como lo entiende entre ustedes un Samuel Feijóo, por ejemplo, me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor *de zona*, pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi

siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas¹⁵. [El subrayado es mío]

- 23 De acá se sigue que la óptica panorámica de la cultura cosmopolita, para Cortázar, pareciera ser un estadio «superior» al provincianismo atribuible a la óptica regionalista: la visión totalizadora, el horizonte transcultural, solo la alcanzan algunos iluminados, mientras que los más, los escritores que Cortázar considera mediocres o con falencias, «concentran su talento en una labor de zona».
- 24 Siete años antes, en 1960, había aparecido el primer libro de Saer, titulado, precisamente, *En la zona*. Un volumen que, como han estudiado María Teresa Gramuglio (1986 [2004]) y Jorgelina Corbatta (1991), vale por un convencido acto fundacional no solo porque es el primer libro del escritor sino también, y fundamentalmente, porque en él están contenidos premisas y elementos que van a encontrar posterior desarrollo en futuras publicaciones. Ahora, ¿es esta zona de Saer una configuración estrecha, celosa de sus especificidades y opuesta a una comprensión ampliada de lo humano, como Cortázar juzga la literatura telúrica?
- 25 En su clásico análisis de la categoría saereana, Gramuglio afirma:
que ese título no remite a ningún regionalismo y que se vincula [...] con aspectos de un proyecto que se irá realizando, y al que aluden, de modo explícito, [otros] dos textos [...]: «Algo se aproxima» y «Discusión sobre el término zona»¹⁶.
- 26 Esa zona, por lo tanto, constituye, antes, una delimitación para un proyecto literario. Posee, ciertamente, un anclaje territorial concreto ubicado, en principio, en las periferias de la periferia: la ciudad de Santa Fe y sus alrededores, pero ese espacio funciona como la base de operaciones donde se va a montar un universo literario unificado tanto por ese territorio como por los personajes que lo habitan y las premisas estéticas y culturales que lo dominan. Esa zona conforma, así, un sistema *autónomo*, autosustentable e indiferente a demandas externas. Es el lugar –se podría argumentar– de la autonomía adorniana, un micromundo imaginado donde la literatura (todavía) actúa como utopía contrahegemónica al mostrarse resistente a los rituales de cooptación, a las institucionalizaciones y a la mercantilización de la experiencia estética. La zona es, por esto, mucho antes que una reserva folclórica o un conglomerado toponímico, también el lugar de una política radical, refractaria a las concesiones.
- 27 Y si, para Saer, «Lo central, en literatura, es la praxis incierta del escritor que no se concede nada ni concede nada tampoco a sus lectores: ni opiniones coincidentes, ni claridad expositiva, ni buena voluntad, ni pedagogía maquillada. No quiere ni seducir ni convencer. Escribe lo que se le canta¹⁷,» entonces, ese lugar de excepción, anclado a un lugar geográfico periférico, puede convertirse en un polo disidente y alternativo; en relación de oposición con los centros oficiales de gestión cultural como, precisamente y por antonomasia, lo representa París. En el texto citado arriba, Saer se pregunta «¿El centro está ubicado en la cultura oficial, los diarios y semanarios, en la televisión y en la radio, en los libros vendidos a gran tirada?». Y a continuación responde:
Yo diría que no, por una razón simple: los lenguajes de esos medios, excesivamente codificados, son en realidad lenguajes marginales en la medida en que proponen sistemas de representación que están en una fase de decadencia. Si el criterio es cuantitativo, Morris West es sin duda más importante que Ezra Pound, o García Márquez que César Vallejo. Pero el criterio cuantitativo es de orden industrial, no estético. El criterio cuantitativo mismo es, entre las categorías estéticas, de orden

marginal. Es una interpolación sociológica o económica que debería investigarse a posteriori y que, en nuestro sistema ultramercantilista, usurpa un papel determinante¹⁸.

- 28 Si el criterio cuantitativo domina las dinámicas culturales a escala internacional, la zona, entonces, sería el centro de un universo imaginario donde una experiencia estética que se pretende autárquica, comprometida ante todo consigo misma, es posible.
- 29 ¿Significa esto que la zona es un mundo folclórico cerrado sobre sí mismo? De ninguna manera. La zona es un recorte del mundo que, sin embargo, *contiene* al mundo¹⁹. Solo que lo hace desde sus premisas y bajo sus condiciones, puesto que en la zona la lógica mercantilista queda desde el vamos abolida, y el principio de rentabilidad suspendido. En la zona todo transcurre lentamente como ahora sucede en las películas de Lisandro Alonso. Una novela narra una caminata, un asado. Las descripciones son minuciosas e «innecesarias». En «Algo se aproxima», uno de los relatos contenidos en *En la zona*, no sucede «nada», no hay dramatismo, intriga o siquiera historia. El escenario: una casa de pueblo sin mayor importancia. Cuatro personajes preparan y comparten un asado. Y, como en un banquete platónico acriollado, conversan. Conversan y la cultura literaria occidental más asentada es convocada. Los personajes se la reapropian, la discuten y la resignifican: aparecen Dostoievski, Cervantes, Novalis, Shelley, D.H. Lawrence y Nietzsche. Y la música: Stravinsky, Brahms y Beethoven. Es el mundo –la biblioteca occidental, al menos– visto desde una óptica localizada. No lo habitual: la trama local periférica narrada desde o para el mundo en clave de exotismo; sino, precisamente, al revés: el mundo contenido en una mesa simple en una periferia económica. Pero una periferia económica que gracias a la operación de escritura puede transformarse en un centro cultural alternativo y afirmativo de su insobornabilidad. Así, *El limonero real* (1974), un texto central en la serie saereana, reinventa el *Ulises*, de Joyce, mediante un procedimiento de relocalización radical: de Dublín a una isla del Delta del Paraná argentino. Vamos a asistir a un día en la vida de Wenceslao, un personaje sin importancia más allá del mundo saereano. Pero, cabe preguntar, ¿qué hace a Leopold Bloom más trascendente que Wenceslao? La consigna de fondo podría ser esta: en la literatura todos son procedimientos. Si un texto «triumfa» –al menos en el ciclo largo–, lo hace solo por sus pretensiones y aciertos formales. Tanto da, al final, que el escenario sea París, Dublín o Serodino. Tanto da que el faro sea un Mallarmé o un Juan L. Ortiz. Para una escritura que se resiste al consenso, un mundo localizado puede ser tan abundante en información, universal en sus preguntas fundamentales y efectivo en experiencias y respuestas estéticas como cualquier otro²⁰.
- 30 Y si el sentido común se invierte y el universo queda inscripto en la localidad, esta asimilación no es mimética: el universo está contenido ahí como recreación y ajustado a las necesidades específicas. Saer discute el célebre texto de Borges «El escritor argentino y la tradición» (1953) que, a pesar del mismo Borges, tanto ha servido para vindicar cosmopolitismos reductivistas y serviles. Anota lo siguiente:
- La conclusión de Borges es correcta, pero incompleta; para él, la tradición argentina es la tradición de Occidente. (Por cierto que esta afirmación es válida no únicamente para la Argentina, sino para cada parcela del continente americano, desde Alaska hasta Tierra del Fuego, donde el elemento europeo haya penetrado). Pero es incompleta porque parece ignorar las transformaciones que el elemento propiamente local les impone a las influencias que recibe. La propia literatura de Borges es un producto de esa interacción²¹.

- 31 La zona, así, también hay que entenderla como una matriz localizada donde el mundo, percibido sin complejos de inferioridad, aparece inscripto como transformación. Mecanismo que, a su vez, resuelve –y supera– la dialéctica de la dependencia entre los centros y las periferias que –como en su momento anotó Antonio Cándido (1972)– solo podía dar lugar a fórmulas regionalistas o cosmopolitas, es decir, a Arguedas o a Cortázar.

3.

- 32 Junto con César Aira y Fogwill, Saer es uno de los escritores más influyentes, al menos, en la escritura argentina del siglo XXI²². Se pueden encontrar rastros de su poética en escritoras y escritores como Federico Falco, Selva Almada, Carlos Busqued, Luciano Lambertini, Hernán Ronsino, Francisco Bitar o Damián Ríos. Se trata, en cualquier caso, de nombres que, en diferente medida, solo ingresan circunstancialmente en los retratos críticos de la literatura latinoamericana del siglo XXI.
- 33 En Ronsino, al margen de la atmósfera claramente saereana, toma forma el trazado de una zona en torno al pueblo de nacimiento del escritor, Chivilcoy, en la Provincia de Buenos Aires. Esa zona, como en Saer, remite a un lugar geográfico periférico susceptible de ser recuperado en la realidad empírica, y le concede «unidad de lugar» al proyecto narrativo de Ronsino. Los personajes, del mismo modo que en Saer, comparten asados que al mismo tiempo son foros de reflexión política y cultural, una plataforma «criolla» para la activación de derivas discursivas. Los personajes, en tanto habitantes naturales de ese universo imaginario, también van a aparecer y reaparecer en diferentes textos para dar cuenta de la organicidad tanto de la zona como del proyecto narrativo que les da vida. Bicho Sousa, por ejemplo, va a estar presente en las tres novelas de Ronsino que conforman un continuo: *La descomposición* (2007), *Glaxo* (2009) y *Lumbre* (2013). Un detalle de la segunda permite deducir que este mundo elaborado por la ficción de Ronsino es también territorio de una cierta autonomía literaria, el lugar donde, como reclama Saer, el escritor poco predispuesto a las concesiones «escribe lo que se le canta»: el overo rosado que le pertenece a Folcada. Este tipo de caballo ganó fama en el Río de la Plata por su aparición en el *Fausto criollo* (1866), de Estanislao del Campo. Esta irrupción en la poesía gauchesca generó polémica entre intelectuales de la época por la escenificación inverosímil que hizo del Campo en su poema. Fue Borges quien, tiempo más tarde, abogó en favor de Estanislao del Campo con el argumento de que, para la literatura, las eventuales evidencias de la realidad empírica no son datos de relevancia. Ronsino, por su parte, no solo recupera ese hilo discursivo y, así, inscribe su novela en la tradición literaria vernácula, sino que contribuye a acentuar la inflación de referencias inverosímiles al atribuirle a Yugurta, el militar romano, la posesión de un overo rosado²³. Anoto también que, como sucede con Saer, la zona de Ronsino, lejos de cualquier inocente reserva de nativismo, es ante todo un punto de vista desde donde se puede observar el mundo. En una entrevista concedida en el 2007, el escritor comenta que «Narrar en Buenos Aires sería abdicar, en un sentido, de mi experiencia de pueblo, resignar esa experiencia que supone una mirada del país y del mundo»²⁴ [el subrayado es mío].
- 34 Aunque de manera acaso menos palpable, también en Francisco Bitar Saer está presente, y también en su trabajo cobra forma una zona que es tanto un territorio de disidencia cultural –en relación de tensión con formas jerarquizadas del mundo y el

orden nacional centrado en Buenos Aires– así como una matriz narrativa. La zona de Bitar, al igual que la de Saer, se expande desde la ciudad de Santa Fe hasta algo más allá de sus alrededores. *Tambor de arranque* (2012), su primera novela, recupera no solo una atmósfera saereana sino también un escenario: una casa simple en Concepción del Uruguay en Entre Ríos. En *Historia oral de la cerveza* (2015), Bitar construye un retrato etnográfico de la ciudad de Santa Fe fundado en la historia y presencia de la bebida. Escrito a partir de grabaciones y de fuentes documentales, el libro va delineando el perfil cultural y la idiosincrasia que operan como atributos distintivos de la zona y en particular de la ciudad de Santa Fe. En ese mundo, también vía Saer, las referencias culturales se configuran mediante una negociación entre el dominio local y el mundial. Juan L. Ortiz, el poeta de referencia de Saer, también lo es para Bitar. De él, Francisco Bitar publicó como editor, una edición comentada de *El junco y la corriente* (2013), un libro que reúne poemas inspirados en el viaje que Ortiz hizo a China junto con otros altamente enraizados en su experiencia más local como los titulados «Entre Ríos» o «Villaguay». Entre ellos, también se cuenta el poema que lleva el nombre «A Juan José Saer» quien, a pesar de haber vivido en Francia más años que en Santa Fe, hoy en día funciona como un referente insoslayable de y para la zona.

- 35 Así, Juan L. Ortiz, Saer y el río, como elemento genérico, son referencias que demarcan esta zona donde no solo se inscribe Bitar, sino también Selva Almada y Damián Ríos. De Bitar es el volumen de cuentos *Acá había un río* (2015); de Almada, la novela *No es un río* (2021) y de Ríos, *Entrerrianos* (2010). Dentro del escenario fluvial del litoral, este último «simulacro de novela» circunscribe los hechos a un ámbito más local ubicado en Concepción del Uruguay, provincia de Entre Ríos. Recuerdos y anécdotas sin mayor relevancia se suceden; se reconstruye, así, una memoria colectiva marginal. «El tipo» – informa en un pasaje el narrador– «nos contaba cómo había sido el barrio treinta años atrás, es decir el mundo»²⁵. Ese archivo que es a la vez afectivo, cultural y geográfico adquiere, así, un estatus soberano: puede, otra vez, ocupar el lugar del mundo porque, para el narrador y para la literatura, la experiencia ontológica puede estar contenida en él. Pero, ¿se trata en este caso de un mundo artificioso cerrado sobre sí mismo? No, este supuesto no es verificable. Como en Saer, también en *Entrerrianos* las referencias literarias están, sin falsa erudición, presentes: si al comienzo del libro el narrador hace la invocación de rigor a Juanele y Saer, hacia el final, los nombres que aparecen son los de Gustave Flaubert y Fernando Pessoa. Se trata, pues, también acá de que un lugar delimitado –paradoja borgeana mediante– contiene al mundo.
- 36 Sobre el proyecto de Selva Almada, Beatriz Sarlo escribió que «son narraciones que llegan de otro espacio, poco transitado, más local. Si le buscara un parentesco en el pasado, pensaría en Saer»²⁶, pero su procedimiento es, no obstante, singular. También en *No es un río*, la trama local con su repertorio de saberes puede recortarse como un mundo: «De la familia sólo quedan ellos dos. Cuando ellos se mueran, no quedará un solo Aguirre sobre la isla. Que es como decir: sobre el mundo»²⁷. Ese fragmento de tierra rodeado de agua constituye un todo autárquico y también un lugar suficiente para la literatura, por lo que «Salir de la isla es siempre un acontecimiento»²⁸. Almada, sin embargo, introduce una perspectiva feminista en la zona. Le interesa indagar la constitución de masculinidades que tienen lugar en ese territorio y sus codificaciones. Es, por lo tanto, una escritura que, permeada por la coyuntura, es decir, bajo un signo de época de alcance universal, narra sin exaltación alguna la experiencia local.

4.

- 37 Escribe Marta Waldegaray que «la literatura de Almada opta por las travesías subjetivas de lo que se da en llamar «literatura de provincia», cuyos temas y anécdotas se localizan en el interior del país»²⁹. Estas escrituras que, de algún modo u otro, encuentran inspiración en el legado de Saer trabajan, sin costumbrismo o chauvinismos, con mundos referencialmente circunscriptos. Creo que es inexacto, no obstante, decir que se trata de «literatura de provincia» porque, finalmente, todas las literaturas tienen un anclaje. La de Buenos Aires, ¿no es, en este sentido, también literatura de provincia? ¿Y las de París o Nueva York –aunque solo sea porque no están redactas en esperanto– no dan cuenta de una ubicación específica en el mundo y, con ello, de perspectivas particulares? ¿Cuál es más provinciana, la costa del Río Misisipi que narró Mark Twain o la del Río Uruguay? ¿Cuál menos universalista, un texto que pone en escena a un personaje comiendo una magdalena o uno que lo presenta comiendo un asado? En esta línea de pensamiento, en el marco de su polémica con Cortázar, José María Arguedas ya argumentaba:

Así somos los escritores de provincias, estos que de haber sido comidos por los piojos, llegamos a entender a Shakespeare, a Rimbaud, a Poe, a Quevedo, pero no el Ulises. ¿Cómo? Dispénsenme. En esto de escribir del modo como lo hago ahora ¿somos distintos los que fuimos pasto de los piojos en San Juan de Lucanas y el Sexto, distintos de Lezama Lima o Vargas Llosa? No somos diferentes en lo que estaba pensando al hablar de «provincianos». Todos somos provincianos, don Julio Cortázar. Provincianos de las naciones y provincianos de lo supranacional que es también, una esfera, un estrato bien cerrado³⁰.

- 38 Se trataría, pues, de que solo algunos anclajes y sus sistemas de referencias son prestigiosos y, por lo tanto, de valor universal. Los periféricos, por el contrario, parecieran tener únicamente valor local o en la medida que pueden fungir como proveedores de exotismos para los centros. La poética de Saer y, con ella, la de las nuevas generaciones de «provincianos», problematiza –para quien la quiera considerar– estas tensiones y dicotomías y también los mapeos que, en varios casos, desde el Norte han hecho evaluaciones parciales y apresuradas de la literatura latinoamericana del siglo XXI.
- 39 Si se le da crédito a Carlos Cortés, lo que fue construido como «literatura latinoamericana» ahora se encuentra atomizado, y, posiblemente, cualquiera de los escritores comentados arriba se resistiría a un etiquetado semejante. Los abordajes panorámicos que pretenden dar cuenta del estado de la cuestión en América Latina, no obstante, existen y van a seguir existiendo. Es cierto que, tras el fracaso de las operaciones de mercado que marcaron la transición entre el siglo XX y el XXI, los panoramas críticos han comenzado a ser más inclusivos, menos tendenciosos. Creo, no obstante, que todavía hay trecho que recorrer y que aventurarse en las diferentes zonas de América Latina, antes que en la oferta editorial con epicentro en España, sería un buen principio metodológico para cualquier ejercicio crítico abarcador que pretenda cierta objetividad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando, 2012, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Almada, Selva, 2021, *No es un río*, Buenos Aires, Literatura Random House.
- Aprile, Guillermo, 2019, «La función del *Bellum Iugurthinum* de Salustio en *Glaxo*, de Hernán Ronsino», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 39, 1, pp. 157-168, <https://doi.org/10.5209/cfcl.64897>.
- Arguedas, José María, 2006, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Caracas, Fundación Editorial el perro y la rana [1971].
- Becerra, Eduardo, 2018, «McOndo y el Crack, antes y ahora: balance en doce puntos y un epílogo», Pablo Brescia y Oswaldo Estrada (eds.), *McCrack. McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*, Valencia, Albatros, 2018, pp. 59-70.
- Benson, Ken y Cruz Suárez, Juan Carlos (eds.), 2021, *Territorios in(di)visibles: dilemas en las literaturas hispánicas actuales*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Bolte, Rike y Klengel, Susanne, 2013, *Sondierungen: Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Brescia, Pablo y Estrada, Oswaldo (eds.), 2018, *McCrack. McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*, Valencia, Albatros.
- Brouillette, Sarah, 2016, «World Literature and Market Dynamics», Stefan Helgesson y Pieter Vermeulen (eds.), *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets*, Nueva York, Routledge, 2016, pp. 93-106.
- Candido, Antonio, 1972, «Literatura y subdesarrollo», César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México D.F., Siglo XXI, pp. 335-353.
- Cañón, Mila, 2003, «Zonas y hegemonías. Saer y Ortiz en el Litoral», *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 15, pp. 109-127.
- Capote Díaz, Virginia, 2021, «Notas sobre narrativa colombiana en el siglo XXI: memoria, espacios telúricos y resistencias», Ana Gallego Cuiñas (ed.), *Novísimas: las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 221-238.
- Corbatta, Jorgelina, 1991, «En la zona: germen de la praxis poética de Juan José Saer», *Revista Iberoamericana* 57, 155, pp. 557-567, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1991.4914>.
- Corral, Wilfrido H., 2019, *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Cortázar, Julio, 1994, «Carta a Roberto Fernández Retamar (Sobre Situación del intelectual latinoamericano)» [1967], *Obra crítica III*, Buenos Aires, Alfaguara, pp. 29-43.
- Cortés, Carlos, 2015, «La literatura latinoamericana (ya) no existe revisited», *La tradición del presente. El fin de la literatura universal y la narrativa latinoamericana*, Miami, La Pereza Ediciones, pp. 28-35.
- Darío, Rubén, 2013, *Viajes de un cosmopolita extremo*, Graciela Montaldo (ed.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Dobry, Edgardo, 2012, «Galaxia Saer», *El País*, 17 de marzo, https://elpais.com/cultura/2012/03/14/actualidad/1331725175_369605.html.
- Epplin, Craig, 2014, *Late Book Culture in Argentina*, Nueva York, Bloomsbury.
- Esteban, Ángel, Montoya Juárez, Jesús (eds.), 2008, *Entre lo local y lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Esteban, Ángel, Montoya, Jesús y Noguerol, Francisca y Pérez López, María Á. (eds.), 2010, *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*, Hildesheim/Zürich, Georg Olms.
- Ette, Ottmar, 2008, *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Fornet, Jorge, 2016, *Salvar el fuego. Notas sobre la nueva narrativa latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas.
- Fornet, Jorge, 2005, «Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana», *Working Series 13*, Latin American Studies Center, University of Maryland, http://www.lasc.umd.edu/documents/working_papers/new_lasc_series/13_fornet.pdf.
- Friera, Silvina, 2007, «Me interesan las pequeñas historias de los pueblos», *Página 12*, 19 de diciembre, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-8684-2007-12-19.html>.
- Gallego Cuiñas, Ana (ed.), 2021a, *Novísimas: las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Gallego Cuiñas, Ana, 2021b, «Introducción. La cuestión de la literatura latinoamericana y española en el siglo XXI», Ana Gallego Cuiñas (ed.), *Novísimas: las narrativas latinoamericanas... op. cit.*, pp. 11-41.
- Gramuglio, María Teresa, 2004, «El lugar de Juan José Saer» [1986], *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (comp.), Buenos Aires, Norma, pp. 329-366.
- Gramuglio, María Teresa y Saer, Juan José, 2010, «Razones» [1986], *Crítica Cultural* 5, 2, pp. 315-324, <https://doi.org/10.19177/rcc.v5e22010315-324>.
- Guerrero, Gustavo, 2018, *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo, 2010, «Cosmopolitismo y latinoamericanismo: nuevas propuestas para los estudios literarios», Julio Ortega (ed.), *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 103-128.
- Kirsch, Adam, 2016, *The Global Novel. Writing the World in the 21st Century*, Nueva York, Columbia Reports.
- Locane, Jorge J., 2016, *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Locane, Jorge J., 2019, *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*, Berlín, De Gruyter.
- Maeseener, Rita de, 2018, «¿Pos-McOndo? La narrativa hispanocaribeña del siglo XXI?», Pablo Brescia y Oswaldo Estrada (eds.), 2018, *McCrack. McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*, Valencia, Albatros, pp. 123-135.

- Mora, Vicente Luis, 2021, «Tensiones *glocales* de la literatura hispánica. Entre la extraterritorialidad y el localismo», Ken Benson y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), *Territorios in(di)visibles: dilemas en las literaturas hispánicas actuales*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 17-159.
- Palaversich, Diana, 2005, *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, México, Plaza y Valdés.
- Piglia, Ricardo y Saer, Juan José, 1995, *Diálogo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Prieto, Martín, 1999, «Escrituras de la «zona»», Susana Cella (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 10: La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, pp. 343-357.
- Quesada Gómez, Catalina, 2014, *Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI (espacio, tiempo, géneros)*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- Ríos, Damián, 2010, *Entrerrianos*, Buenos Aires, Mansalva.
- Robbins, Timothy R. y González, J. Eduardo (eds.), 2014, *New Trends in Contemporary Latin American Narrative. Post-National Literatures and the Canon*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Rodríguez, Fermín, 2019, «El giro rústico: el nuevo campo argentino», Irene Depetris Chauvin y Macarena Urzúa Opazo (eds.), *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea*, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado Ediciones, pp. 183-208.
- Saer, Juan José, 2006, «El escritor argentino en su tradición» [2002], *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 61-69.
- Saer, Juan José, 1974, *El limonero real*, Barcelona, Planeta.
- Saer, Juan José, 1960, *En la zona*, Santa Fe, Castelví.
- Sánchez Martínez, Francisca, 2019, *Lo local frente a lo global en la narrativa latinoamericana del siglo XXI: Sobre el fin de la idea del fin de la literatura Latinoamericana*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, <http://hdl.handle.net/10486/689214>.
- Sarlo, Beatriz, 2012, «Fin del mundo», *Ficciones argentinas: 33 ensayos*, Buenos Aires, Mardulce, pp. 201-205.
- Sarlo, Beatriz, 2016, *Zona Saer*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.
- Vermeulen y Van Den Akker 2010
- Waldegaray, Marta Inés, 2018, «Zona interior... la literatura de Selva Almada», Claudia Hammerschmidt (ed.), *Escrituras locales en contextos globales 2. Estrategias de resistencia*, Potsdam/Londres, Inolas, pp. 19-34.

NOTAS

1. Fornet 2005, p. 14. Fornet reescribió y dio a conocer este trabajo en diferentes ocasiones. En 2016 lo publicó ampliado como libro bajo el título *Salvar el fuego. Notas sobre la nueva narrativa latinoamericana*.
2. Ette 2008, p. 19.
3. Entre los más comentados y además del ya referido, se pueden mencionar Aínsa 2012; Benson y Cruz Suárez 2021; Bolte y Klengel 2013; Brescia y Estrada 2018; Corral 2019; Esteban y Montoya

Juárez 2008; Esteban, Montoya, Noguero y Pérez López 2010; Gallego Cuiñas 2021a; Guerrero 2018; Quesada Gómez 2014; Robbins y González 2014.

4. En esta línea de reflexión, Eduardo Becerra nota que «*McOndo* aparece en Barcelona y su prólogo comienza con un relato de origen ubicado en la academia USA; el manifiesto del Crack adquiere repercusión más allá de México» (Becerra 2018, p. 59).

5. Sarah Brouillette argumenta que, en el contexto de nuestra globalización, la literatura que sirve como aval simbólico para un imaginario neoliberal de superación de fronteras nacionales se ha visto favorecida por la industria editorial: «*In effect, in a double movement, contemporary writers are successfully marketed through their inscription in a lengthy cosmopolitan tradition, and, meanwhile, this constructed tradition, in supporting the image of an inevitably networked globalized world, is inseparable from the power of global capital*» (Brouillette 2016, p. 94) (para el caso latinoamericano, ver Palaversich 2005).

6. Hay, desde luego, casos que perturban la regla. Entre ellos, aunque centrado en Argentina, cuenta Epplin 2014.

7. Ver, al respecto, Locane 2019.

8. Capote Díaz 2021; Rodríguez 2019; Sánchez Martínez 2019.

9. Gutiérrez Mouat 2010, p. 125.

10. En la «Introducción» a *Novísimas*, Ana Gallego Cuiñas, por ejemplo, anota que «el siglo XXI arranca a fines del XX dándole la bienvenida a la denominada metamodernidad [...], que convive con la posmodernidad e incluso con los restos de la modernidad. En el cambio de siglo germina el retorno al romanticismo, a lo político y utópico que se acentuará más tarde, en la segunda década del nuevo milenio (véase Oliveras 2019). El desastre climático, las crisis financieras, el drama de los refugiados, el aumento de la pobreza y la desigualdad, la explotación animal y vegetal, la última amenaza pandémica y el horizonte de la Agenda 2030 han ido dejando atrás el cinismo, la relatividad y la suspicacia posmodernas en aras del (micro)activismo político» (Gallego Cuiñas 2021b, pp. 15-16). También Gustavo Guerrero da cuenta de esta creciente sospecha ante la euforia globalizante y de un interés por la experiencia situada y singular: «Los incontables discursos teóricos y críticos sobre la posnacionalidad y/o la transnacionalidad en la cultura de los noventa, con o sin acentos polémicos, no siempre dan justa cuenta de esta acuciante necesidad de imaginar territorios alternativos –de volver a asociar identidades y espacios– que recorre fenómenos tan distintos del fin de siglo como los estudios subalternos, la construcción de las posturas de generaciones emergentes y los horizontes de circulación y recepción de los productos culturales» (Guerrero 2018, p. 162). Véase también Mora 2021, p. 19 y Locane 2016.

11. Sensible al fenómeno de las circulaciones segmentadas y con atención a la región del Caribe, Rita de Maeseneer advierte que «Hasta lo que he podido averiguar, tampoco se desataron discusiones sobre *McOndo* o el Crack en el ámbito cultural de las tres islas en los noventa» (Maeseneer 2018, p. 124).

12. Fornet 2016, p. 9.

13. *Ibid.*, p. 35.

14. Cortés 2015, p. 29.

15. Cortázar 1994 [1967], p. 35.

16. Gramuglio 2004 [1986], p. 334.

17. Gramuglio y Saer 2010 [1984], p. 318.

18. *Ibid.*, p. 317-318.

19. El acuerdo acerca del carácter no costumbrista del eventual regionalismo de Saer es unánime. Beatriz Sarlo, en su estudio monográfico sobre el escritor, anota que su literatura «está apoyada en un suelo original: el de la Región, Santa Fe y los pueblos cercanos sobre la costa del río Paraná. Desde el principio, Saer tiene una increíble claridad sobre esta elección o destino. Escribirá sobre su región, pero no será un regionalista. Saer hace regionalismo sin pintoresquismo ni populismo; escribe paisajes y costumbres sin folklore regional. Una operación mayor en el campo literario

que, hasta el momento, había realizado Di Benedetto y algunos poetas» (Sarlo 2016, p. 10). Ver también Cañón 2003, p. 121 y Prieto 1999, p. 347.

20. «Por último» –dice Saer al respecto– «pienso que muchas regiones del mundo tienen su literatura. París tiene su literatura, el sur de los Estados Unidos tiene su literatura. Entonces, ¿por qué el litoral argentino no puede tener una literatura? Me da lo mismo quiero decir. Yo no creo que París sea mejor que Santa Fe, no porque Santa Fe sea como París sino porque París no es tanto como lo pintan. Yo siempre digo que la realidad es democrática: los grandes problemas que a uno le interesan se reproducen en todos lados donde hay un ser humano, o dos seres humanos que entran en relación» (Piglia y Saer 1995, p. 67).

21. Saer 2006 [2002], pp. 65-66.

22. Ver al respecto la nota de Edgardo Dobry (2012), donde escribe que «la literatura rioplatense post-Borges es incomprensible sin Juan José Saer».

23. Para más detalles al respecto, ver Aprile 2019.

24. Frieria 2007.

25. Ríos 2010, p. 82.

26. Sarlo 2012, p. 200.

27. Almada 2021, p. 78.

28. *Ibid.*, p. 94.

29. Waldegaray 2018, p. 19. La denominación sigue observaciones de Sarlo, quien ya había escrito que, la de Almada, «Es literatura de provincia, como la de Carson McCullers, por ejemplo. Regional frente a las culturas globales, pero no costumbrista» (Sarlo 2012, p. 201).

30. Arguedas 2006 [1971], p. 34.

RESÚMENES

El concepto de «zona», acuñado por el escritor argentino Juan José Saer en su primera publicación de 1960, define un lugar de enunciación y también un registro formal en tensión con las escrituras del contemporáneo *boom* –en particular con la de Julio Cortázar con quien coincidió en París por un lapso de dieciséis años–. Este trabajo se centra en la obra de Saer y en poéticas emparentadas que, como la de Selva Almada, Carlos Busqued, Hernán Ronsino o Francisco Bitar, fueron ganando cuerpo en los últimos años. Se examinan estas escrituras a la luz de algunos planteos de Saer relativos a la «zona» para contrastarlas críticamente con proyectos narrativos y postulados teóricos que han dominado los debates sobre la literatura latinoamericana del siglo XXI en el Norte global.

Le concept de « zone » forgé par l'écrivain argentin Juan José Saer dans sa première publication de 1960, définit un lieu d'énonciation et également un registre formel en tension avec les écritures du *boom* contemporain, en particulier avec celle de Julio Cortázar qu'il a côtoyé à Paris pendant seize ans. Ce travail est centré sur l'œuvre de Saer et sur des poétiques qui s'en approchent comme celle de Selva Almada, Carlos Busqued, Hernán Ronsino o Francisco Bitar qui ont pris de l'importance ces dernières années. Ces écritures seront examinées à la lumière de propositions de Saer relatives à la « zone » pour les confronter sur le plan critique avec d'autres projets narratifs et postulats théoriques qui ont dominé les débats sur la littérature latino-américaine du XXI^e siècle dans le Nord globalisé.

The concept of «zone», coined by the Argentine writer Juan José Saer in his first publication from 1960, defines a place of enunciation as well as a formal register in tension with the writings of the contemporary Boom—in particular with that of Julio Cortázar, with whom he coincided in Paris for a period of sixteen years. This paper focuses on Saer's work and on related poetics, such as those of Selva Almada, Carlos Busqued, Hernán Ronsino, and Francisco Bitar, which have been gaining ground in recent years. These writings are examined in the light of some of Saer's statements on the «zone» in order to critically contrast them with narrative projects and theoretical postulates that have dominated the debates on the 21st-century Latin American literature in the global North.

ÍNDICE

Keywords: Latin American literature, 21st century, Argentina, Saer (Juan José), zone, market, criticism, panorama

Mots-clés: littérature latino-américaine, XXI^e siècle, Argentine, Saer (Juan José), zone, marché, critique, panorama

Palabras claves: literatura latinoamericana, siglo XXI, Argentina, Saer (Juan José), zona, mercado, crítica, panorama

AUTOR

JORGE J. LOCANE

Universidad de Oslo

Licenciado en letras por la Universidad de Buenos Aires y doctor por la Universidad Libre de Berlín. Publicó las monografías *Miradas locales en tiempos globales* (Iberoamericana/Vervuert, 2016) y *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial* (De Gruyter, 2019).

Actualmente, es profesor asociado de literaturas y culturas del mundo de habla hispana en la Universidad de Oslo.

j.j.locane[at]ilos.uio.no

Un aporte a la historia de la configuración teórica en América Latina: apuntes acerca de la recepción del estructuralismo francés en México y Argentina

Une contribution à l'histoire de la configuration théorique en Amérique latine : notes sur la réception du structuralisme français au Mexique et en Argentine
A contribution to the history of theoretical configuration in Latin America: notes for the reception of French structuralism in Mexico and Argentina

Carlos González Muñiz

1. Introducción

- 1 A partir de los años sesenta, tanto en México como en Argentina, el estructuralismo francés se configuró como un sistema conceptual dominante en el horizonte epistemológico de ambos países. Desde la perspectiva de la historia intelectual¹, en el presente trabajo, pretendo mostrar que esto ocurrió así, pero de maneras divergentes.
- 2 A partir de la década de 1960, el estructuralismo francés como filosofía y metodología comenzó a utilizarse en varias regiones de Latinoamérica de forma sostenida. La presencia de esta nueva tendencia teórica fue cada vez más notoria: se tradujeron y publicaron los trabajos más relevantes de la nueva teoría francesa e, irremediablemente, su impronta comenzó a sentirse en los trabajos de los estudiosos latinoamericanos². Un nuevo vocabulario conceptual se adueñó entonces de las ciencias sociales y las humanidades. Palabras impregnadas de novedad y complejidad científica que pretendían dinamitar la tradición idealista de las ciencias del espíritu e instaurar lo que Chartier llama «la supremacía hegemónica de un léxico». La llama prendió pronto y los intelectuales latinoamericanos recibieron con verdadero ardor teórico aquellas

nuevas ideas que parecían cambiarlo todo, tan necesarias en tiempos convulsos, de profundas transformaciones sociales, de dictaduras y revoluciones socialistas, de Guerra Fría y cuestionamientos a las élites intelectuales tradicionales.

1.1 Argentina y México, dos modelos culturales latinoamericanos

- 3 A pesar de que las mencionadas transformaciones teóricas ocurrieron en todos los países latinoamericanos, en este trabajo nos enfocaremos en Argentina y en México. Las razones de esta elección van más allá de una delimitación del tema, por demás necesaria dada la amplitud del mismo. En primer lugar, una razón histórica: se ha considerado que México y Argentina son los dos polos que le dieron «cohesión al pensamiento iberoamericano de la primera mitad del siglo XX»³ y que configuraron las bases del intercambio intelectual continental. En segundo lugar, Argentina y México, y específicamente sus ciudades capitales, fueron el epicentro editorial del estructuralismo francés y otras escuelas teóricas de los años sesenta y setenta del siglo XX, a través de editoriales como el Fondo de Cultura Económica, Siglo XXI, Eudeba y Paidós⁴. En tercer lugar, siguiendo a Beatriz Colombi, México fue el «caso testigo» que sirvió a Ángel Rama para trazar una historia del intelectual latinoamericano en *La ciudad letrada*. Para Beatriz Colombi, el uruguayo estableció un contraste productivo y detectó una segunda tradición regional-intelectual en la intelectualidad del Cono Sur:

Llegado al período de la modernización, Rama debe dividir los modos operativos de *La ciudad letrada* en dos polos, México y el Río de la Plata, caracterizado el primero por el elitismo del equipo letrado, y el segundo por la democratización de su clase intelectual⁵.

- 4 De este modo, Argentina y México no sólo han sido utilizados como modelos de dos configuraciones intelectuales distintas, dominantes en sus respectivas subregiones, sino que han sido epicentros articuladores en la recepción, producción y circulación del conocimiento. De ahí que contrastar la recepción del estructuralismo francés en ambos países nos parezca pertinente y productivo, sobre todo considerando que he encontrado pocos, aunque muy estimulantes, trabajos que aborden comparativamente la recepción teórica latinoamericana⁶.

1.2 Dos momentos del estructuralismo francés

- 5 Para cerrar el apartado y con el fin de ubicar temporalmente la recepción latinoamericana del paradigma estructuralista, será útil recordar las fases del estructuralismo francés que ha planteado François Dosse⁷. 1) Un primer periodo ocurre entre el año 1949 —con la aparición de *Estructuras elementales del parentesco*, de Levi-Strauss y la crisis tanto del existencialismo sartreano como de la sociología de tradición durkheimiana— y el año 1966, conocido como «el año estructural», año cúspide de la fiebre teórica en el cual coincide la publicación de obras programáticas, entre ellas *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault, *Crítica y verdad*, de Roland Barthes, *Semántica estructural*, de A.J. Greimas, *Escritos*, de Jacques Lacan, *Teoría de la literatura*, de Tzvetan Todorov y *Problemas de Lingüística General*, de Émile Benveniste. 2) El segundo periodo es resultado de la escisión que ocurre entre los años 1966 y 1970, haciendo evidente la existencia no de uno, sino de varios estructuralismos. En este periodo se publican obras que desafiarán los fundamentos de la nueva teoría: el citado libro de Benveniste; *De la gramatología* (1967), de Jacques Derrida y *S/Z* (1970), de Roland Barthes. Las elaboraciones

de este segundo momento pondrán en crisis el cientificismo y la racionalidad inmanentista de la teoría estructural al re-introducir, en diversas formas, la historicidad en el estudio del texto literario así como la noción de lectura y de sujeto.

2. El estructuralismo en Argentina

2.1 Los dos periodos de la recepción estructuralista argentina

- 6 La historia intelectual argentina, en general, y en particular la que se refiere a la recepción del estructuralismo, ha sido muy productiva en los últimos años⁸. En este sentido, ya se han generado algunos consensos, entre ellos 1) que el estructuralismo argentino sigue una trayectoria temporal y conceptual muy cercana al francés y 2) que la recepción argentina de la teoría francesa fue inmediatamente prolífica y se reflejó en múltiples ámbitos de su vida intelectual.
- 7 La renovación conceptual y metodológica estructural acompaña el despertar «parricida» de la joven generación argentina, muchos de ellos reunidos, a finales de los años cincuenta, en la revista *Contorno*. En sus páginas, David Viñas, Noé Jitrik, Óscar Massota, entre muchos otros, desafiaron tanto el orden teórico de la estilística de la escuela argentina de Amado Alonso como la crítica elitista-liberal del grupo *Sur*. El viraje de posiciones existencialistas y sociológicas hacia los postulados estructuralistas no ocurrirá del todo en *Contorno*, pero en los primeros años de la siguiente década algunos de sus autores serán pioneros en el abordaje los estudios literarios y culturales desde el nuevo paradigma teórico francés. El cambio conceptual ocurre de forma acelerada a lo largo de los años sesenta. Noé Jitrik recuerda que en la *Encuesta sobre la crítica literaria argentina* realizada por Adolfo Prieto en 1963, la crítica literaria en Argentina es mayoritariamente entendida como un ejercicio idealista sin autonomía epistemológica, un discurso auxiliar de la literatura sin una función propia que no sea la de afianzar la identidad de las literaturas nacionales⁹. Sin embargo, unos pocos años más tarde, en 1969 nace la revista *Los libros*, fundada y dirigida por Héctor Schmucler. El cambio en la noción de crítica que ocurre entre la *Encuesta* y *Los libros* es radical. Fue Nicolás Rosa quien planteó por primera vez la idea de una «nueva crítica¹⁰» desde el primer número, así como ideas específicas sobre el estructuralismo aplicado a la disciplina literaria. Esta posición temprana y renovadora de Rosa tiene que ver, sin duda, con que fue uno de los primeros lectores de Barthes en nuestro continente¹¹. Las características de su «nueva crítica», formulada en 1969, coinciden con algunas del texto iniciático de la crítica estructuralista¹² «Structuralisme et critique littéraire» (1966), de Gerard Genette¹³.
- 8 El ingreso del estructuralismo ocurre con tal fuerza en Argentina que, en 1974, Eliseo Verón —uno de los principales difusores del estructuralismo en Argentina y antiguo alumno de Levi-Strauss y Barthes— ya puede hacer un balance sobre el tema y proponer, a su vez, dos momentos en la recepción de esta nueva corriente intelectual en su país. El primero, iniciaría después del derrocamiento de Perón, en 1955. Específicamente en 1958, año en que Gino Germani introduce la obra de Levi-Strauss en los cursos universitarios de la joven Escuela de Sociología, pasando por «la fecha clave [...] 1963, año en que Verón regresa de su viaje a París y dicta la materia electiva Metodología Estructural¹⁴». En ese momento, Levi-Strauss figura por primera vez como lectura en un curso universitario en Argentina. En 1962, Levi-Strauss es leído también,

aunque enfrenta las resistencias de académicos conservadores, en la carrera de Antropología¹⁵. En 1965 el propio Verón incluye en otro curso la lectura de *Mythologies*, de Roland Barthes¹⁶. El fin de este primer periodo de descubrimiento gradual ocurre en 1966, con el golpe militar de Onganía, que ralentiza la difusión universitaria del estructuralismo. Según Verón, a partir de 1966:

la influencia del estructuralismo en la Argentina se incorpora a otros mecanismos culturales, en general (con algunas excepciones) fuera de las instituciones oficiales de educación o investigación. Por otra parte, comienzan a difundirse los primeros desarrollos distintos del estructuralismo propiamente dicho¹⁷.

- 9 Caracterizado por la escisión del paradigma estructuralista inicial, una paulatina contracción de las universidades (que se recrudecerá durante la dictadura de 1976) y la subsistencia académica a través de los «grupos de estudio», Verón data el segundo periodo estructuralista argentino a partir de 1970, con la fundación de la Asociación Argentina de Semiótica¹⁸. La semiótica comienza a abrir el campo hacia fenómenos culturales amplios y expresiones de la cultura popular, con claras influencias del concepto de intertextualidad y el rescate de Bajtin en 1969, contribuciones ambas de Julia Kristeva. Tales ideas serán trabajadas a finales de los setenta por, entre otros, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, cuando

...se inauguraba una nueva época de los discursos críticos en Argentina, época en la que la remisión a la historia volvía a desplazarse y a cobrar un nuevo significado. Desde entonces, la influencia francesa —que en aquellos momentos comenzaba a dejar de ser un centro eminente de producción intelectual a nivel mundial—, si bien no iba a desaparecer, comenzaría a ser problematizada [...] mientras en Francia se agotaba la vanguardia teórica que habían representado nombres como los de Barthes, Lacan o *Tel quel*¹⁹...

- 10 En términos generales, entonces, podemos afirmar que el desarrollo del estructuralismo en Argentina comparte rasgos con los de su contraparte francesa —si nos atenemos a la ya citada cronología de Dosse—, sobre todo en su despliegue en dos periodos o momentos: uno, de cierta rigidez cientificista ahistórica; otro, de expansión culturalista, semiótica y de retorno a la historia y al sujeto. Por otro lado, la peculiaridad de la renovación teórica argentina hay que buscarla en su proliferación como un movimiento intelectual subterráneo, que ocurrió no en las aulas universitarias sino mayormente en la clandestinidad y la cultura de la resistencia en el contexto de dos dictaduras: la Revolución de 1966 y el Proceso de 1976. La nueva teoría tenía que ser subversiva, marchando a contrapelo de las élites militares y clericales, ya fuera desde el exilio o desde los limitados espacios que no eran asfixiados por el Estado. Roberto Ferro nos ofrece un panorama ilustrativo de la vida académica argentina de 1970, en su nota biográfica dedicada al crítico argentino Noé Jitrik:

A su regreso de Europa, la Universidad era un territorio ocupado por los representantes más reaccionarios de la cultura argentina, cuyo mayor déficit no era tan solo ideológico, sino también portaban una mediocridad endémica con la que habían liquidado una década de esplendor del pensamiento universitario. En una primera etapa, Noé Jitrik se incorporó a la actividad docente siguiendo una tradición bastante peculiar en Buenos Aires, que consistía en la proliferación de grupos de investigación privados, una especie de universidad alternativa en la que circulaban los saberes prohibidos por la dictadura militar liderada por Onganía. A partir de 1973, con el retorno de la democracia, se hace cargo de la cátedra de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires²⁰.

2.2 Los grupos de estudio clandestinos

- 11 Aquellos grupos de investigación privados de los que habla Jitrik serán el espacio que, operando en los márgenes, va a permitir que el desarrollo teórico no sea obstruido por los sectores más conservadores de la intelectualidad argentina²¹. José Luis de Diego caracteriza el periodo «de la derrota», posterior a 1976, como uno en el cual el animado espíritu crítico del periodo 1966-1972 fue acallado por la desilusión política y una sistemática represión del Estado.
- 12 La existencia de espacios de trabajo académico fuera de la universidad permitió construir saberes al margen del intenso programa diseñado por la dictadura para enfrentar y erradicar las actitudes y productos culturales que consideraban subversivos, tal y como se puede leer en el opresivo «Informe Especial No. 10²²». La radicalización de la contratación cultural del régimen dictatorial generó una «cultura del miedo»²³, pero también una fuerte resistencia de artistas, editores, escritores y académicos. Para Evangelina Margiolakis,
- la experiencia grupal no sólo implicaba el proyecto editorial sino la conformación de grupos de estudio y discusión vinculados a la literatura, la música, la poesía, el debate teórico y político. Esos «grupos culturales» se vincularon entonces con formaciones que constituyeron la posibilidad de generar una trama y un espacio colectivo de intervención aun en un contexto de fuerte represión y terrorismo de Estado²⁴.
- 13 En particular, los grupos académicos «extra-universitarios»²⁵ fueron quienes tuvieron en sus manos la recepción de la teoría internacional a través de las traducciones que provenían de las editoriales mexicanas Siglo XXI y Fondo de Cultura Económica, la editorial argentina Nueva Visión así como de las revistas argentinas clandestinas agrupadas en la Asociación de Revistas Culturales²⁶. En el ámbito académico, la dictadura promovió un reordenamiento integral del sistema universitario al que consideraba semillero de las llamadas actitudes antisociales que amedrentaban al Estado. Dichas transformaciones, generadas desde la élite militar y la intelectualidad católica, incluían un código de vestimenta y apariencia, vigilancia policiaca, limitación de la libertad de cátedra, reducción de la matrícula para «desmasificar» la educación universitaria, rediseño curricular y eliminación o limitación de acceso a ciertas carreras, entre ellas Psicología, Bellas Artes y Antropología²⁷. En este contexto de control estatal extremo, en el que cualquier ideología ajena al hipernacionalismo era considerada dañina, la aceptación de la nueva teoría estructuralista, desafiante y desestabilizadora, fue impracticable dentro de la universidad, pero plenamente posible en los grupos de estudio autónomos y clandestinos. En ese ambiente de efervescencia académica extramuros, el estructuralismo jugó un papel muy relevante pues no sólo se trataba de crear condiciones de transmisión del conocimiento sino de abordar aquellos temas típicamente estructuralistas que analizaban y desafiaban las políticas represivas del estado, liberaban el estudio del lenguaje de sus ataduras estilísticas tradicionales, releían el marxismo y recolocaban la otredad y la subjetividad en el centro de la reflexión filosófica²⁸. La rápida expansión del primer momento estructuralista de los años sesenta y setenta en Argentina está íntimamente ligada a los grupos de estudio.

2.3 El cierre del estructuralismo y *Punto de Vista*

- 14 Tan relevante como la conformación de los grupos de estudio clandestinos fue la aparición, en 1978, de *Punto de Vista*, la revista más representativa del periodo. En sus páginas es visible el intenso trabajo de apropiación argentina de la segunda época del estructuralismo francés. Continuada de *Los libros*, *Punto de Vista* concentró las inquietudes teóricas de la época y se convirtió en un vehículo trascendental —de alcance latinoamericano— para el desarrollo académico. *Punto de vista* surgió —y sobrevivió— en un ambiente intelectual desafiante con el fin de «integrar un agrupamiento intelectual que retomara la crítica cultural y mediante esa actividad, contribuir a la débil y dispersa oposición a la dictadura»²⁹. Sin embargo, a diferencia de su antecesora, *Punto de Vista* ya no exaltaba los modelos del primer estructuralismo sino, superados o reelaborados, los principios teóricos de la nueva revista se decantaba hacia latitudes más abarcadoras e interdisciplinarias. Entre las nuevas ideas que se sumaban a la revista se encontraba el estructuralismo genético de Lucien Goldmann, el culturalismo de Raymond Williams, el uso de «categorías marxistas no reduccionistas»³⁰ y daba cuenta del «proceso de radicalización entre los psicólogos y los psicoanalistas»³¹, así como derivas de la recepción de Lacan y Foucault. También se reintegró al panorama teórico la compleja sociocrítica de base antropológica que el uruguayo Ángel Rama —desde el exilio³², pues Uruguay vivía al mismo tiempo su propia dictadura— ya había establecido como tendencia de la crítica literaria en gran parte de Latinoamérica a partir de los trabajos del brasileño Antonio Candido. El variado espectro conceptual y una clara visión política surgida del maoísmo fue, además, fundamental para la articulación del pensamiento argentino con el de la nueva izquierda latinoamericana. *Punto de Vista*, en conjunto con los grupos de estudio independientes, formó parte de la resistencia activa al régimen así como de la posterior transición a la democracia.
- 15 De este modo, la dictadura no logró desestabilizar la recepción del estructuralismo y sus derivas en Argentina. Todo lo contrario. La nueva teoría fue recibida como un lenguaje de los márgenes, subversivo y transformador, con el que fue posible dotar de coherencia conceptual la lucha contra el poder y el análisis de una sociedad en crisis.
- 16 Así, podría pensarse que la intensa experiencia de recepción del estructuralismo francés en Argentina ocurrió de forma similar en otros países latinoamericanos, pues muchos de ellos comparten rasgos culturales e históricos. Pero no ocurrió así. Noé Jitrik lo percibe de este modo:
- Ahora, en el orden de la crítica me parece que hay una suerte de diacronía respecto del desarrollo de la crítica en otros países. En el sentido de cómo llegan a cada uno de nuestros países las cosas y las novedades en materia teórica; que, sobre todo, vienen de Europa. Francia es el gran proveedor, luego los Estados Unidos: los tiempos de llegada a los países de América Latina son diversos. En 1974 yo fui a México por primera vez, y allí estaba entrando apenas el estructuralismo, que en Venezuela hizo estragos varios años después; y en la Argentina ya prácticamente había concluido³³.
- 17 ¿Por qué concluía la recepción del estructuralismo en Argentina cuando en México apenas comenzaba? ¿Qué determinó que la cultura mexicana, pese a tener a la mano un denso aparato estatal de promoción de la cultura y un régimen político liberal, no asumiera con entusiasmo el momento estructural?

3. El estructuralismo en México

3.1 El intelectual burocrático

- 18 No sólo la recepción del estructuralismo fue diferente en México, también lo ha sido la reflexión posterior sobre el fenómeno, la cual es escasa e informal. En ese sentido, nos corresponde reconstruir el caso mexicano partiendo de los estudios que existen³⁴ e insertándonos en una tradición que ofrece pocos asideros. El primer anclaje que quizá nos permitirá comprender la peculiar recepción de la teoría estructuralista en México es una breve caracterización de sus intelectuales y su sistema político.
- 19 México es una ínsula política en América Latina, el experimento triunfante de un régimen autoritario atormentado por la necesidad de portar una máscara democrática. En ese sentido no veía con abierta sospecha las elaboraciones estéticas o filosóficas producidas por los intelectuales quienes, a su vez, encontraban en el régimen y sus múltiples instituciones culturales los recursos para sostener sus proyectos. Así, el intelectual mexicano posrevolucionario «se convirtió en el consejero, secreto o público, del general analfabeto, del líder campesino o sindical, del caudillo en el poder»³⁵. Por ello no es extraño que, como afirma Carlos Monsiváis, las rupturas de los escritores de la Generación del Medio Siglo con el nacionalismo literario promovido por el Estado entre los años cuarenta y sesenta no fue «violento ni se conduce a través de polémicas: se va dando de manera gradual y diversa, e incluso, en muchos casos, involuntaria»³⁶, pues su lugar de enunciación son las clases medias letradas desde donde se hace evidente «su terror ante la perspectiva de identificarse con el folclore y naufragar en esquemas mentales carentes de glamour o de prestigio»³⁷. La relación del Estado mexicano con los intelectuales posrevolucionarios no ha sido tanto de censura o represión como de incorporación a las filas de su burocracia³⁸ o de prudente distanciamiento. En un reciente análisis comparativo, Luiz Jackson y Alejandro Blanco han llegado a una conclusión similar en su análisis comparativo de la crítica literaria en Brasil, Argentina y México. Para estos autores, es claro que en México la producción cultural fue centralizada por el Estado mexicano «compensando a extrema debilidad de seu mercado privado de bens culturais, que já era forte na Argentina»³⁹. Esta centralización provoca un posicionamiento específico de los intelectuales dentro del campo cultural mexicano: cercanos al poder político, integrados en un segmento social y académico estable y sin fisuras. Así lo explican Jackson y Blanco:

No México, os críticos especializados que tentaram se impor desde a década de 1940 também tiveram como base principal a universidade e a Faculdade de Filosofia e Letras, na qual os professores exilados espanhóis introduziram novos padrões de análise literária, baseados em pesquisa sistemática (...) Nesse caso, elas foram pautadas antes pela aliança do que pela disputa. Isso se explica pelo maior grau de integração das distintas frações das elites intelectuais e artísticas na Cidade do México, condicionada pela afinidade das origens sociais, pela formação educacional comum, pelos espaços de sociabilidade compartilhados (...) As organizações acadêmicas no Brasil e na Argentina (principalmente na USP e na UBA) permitiam maiores possibilidades de dedicação em tempo integral à docência e à pesquisa e os professores não eram comumente cooptados pelo Estado para o serviço público. No México, ao contrário, a carreira de professor universitário estava atrelada ao serviço público, o que expressava as relações de dependência do campo intelectual ao campo político⁴⁰.

- 20 Serán los más jóvenes, la promoción generacional que surge bajo la sombra de Octavio Paz, aquellos que viene justo detrás de aquellos escritores que aún sostienen rasgos del binomio intelectual/burócrata, pero que desean contavernirlo, quienes convivan con la renovación teórica estructuralista y en quienes recaiga el peso de renovar la cultura en México durante los años sesenta y setenta.

3.2 *El nuevo festín de Esopo y los años sesenta*

- 21 La indagación sobre el pasado colonial, el presente desarrollista y la legitimación del indigenismo fueron parte del proyecto intelectual nacionalista de reconstrucción identitaria de la «mexicanidad» durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. En términos filosóficos, el proyecto nacionalista culmina con el éxito sin precedentes de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, un libro desafiante y rupturista⁴¹ que, obedeciendo esa la lógica mexicana a la que podríamos llamar «rebeldía burocrática»⁴², se convirtió también en lectura obligada en los colegios. Paradójicamente, el ensayo de Paz fue absorbido por la vibrante cultura estatal del alemanismo al mismo tiempo que representa un deseo de experimentación teórica e intensa búsqueda filosófica en la que «la indagación social pierde terreno y lo gana el individuo (problema sin historia, introspección, asedio de la otredad, sensibilidad expuesta ávida y tímidamente al mundo)»⁴³. Al mismo tiempo, Paz se encuentra en el centro de la renovación conceptual y de la institucionalización cultural. Pero Paz es *rara avis* ya que su curiosidad teórica de los años cincuenta y sesenta parece más una excepción que una regla o, más bien, un remanente de la tradición humanista del Ateneo y de la filosofía mexicana de la primera mitad del siglo XX que las generaciones más jóvenes rechazan. Centrados en los problemas del individuo ciudadano y una relación compleja con el poder político, los jóvenes intelectuales mexicanos de los sesenta no recibirán con entusiasmo la teoría internacional. Para 1966, el «año estructural», hay pocos registros de la aventura teórica francesa en México. Esto se evidencia cuando Paz —en una carta que envía el editor Arnaldo Orfila— busca antropólogos mexicanos que sean capaces de «hablar del estructuralismo con conocimiento y cordura»⁴⁴ para acompañar su discurso de ingreso al Colegio Nacional, el cual dedicará a Levi-Strauss.
- 22 Quizá, y esto sólo es una hipótesis, no es casual que la recepción de estructuralismo en México haya sido visto con sospecha generalizada cuando el primer encontronazo del patriarca estructural, Levi-Strauss, ocurrió contra el patriarca liberal mexicano, Octavio Paz. Ya en 1967, Paz ya ha leído y asimilado la teoría de Levi Strauss y publicó en México *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, quizá uno de los primeros libros latinoamericanos dedicados al antropólogo francés, creencia confirmada por el propio Paz cuando afirmó en 1996: «El introductor de Lévi-Strauss en México (y en la lengua española) fui yo»⁴⁵. El profesor César Núñez ha establecido con gran acierto los puntos clave del posicionamiento de Paz frente a las ideas base del estructuralismo y de ellos parto para resumir la importancia teórica de *El festín...* En el libro de Paz, la reflexiones sobre la obra del antropólogo francés constituyen una verdadera puesta en escena de las bases del estructuralismo, sus limitaciones y sus potencialidades. Paz no está de acuerdo con la lectura estructuralista del mundo a la que presiente —como muchos de sus primeros críticos— ahistórica y desligada de la experiencia individual no cuantificable, ese intuicionismo tan valioso para la teoría poética de Paz. Visto a la distancia, *...el festín* no deja de sorprender por su lucidez y su capacidad de llevar la

discusión con Levi-Strauss a los arduos terrenos de la lingüística. El mayor reclamo que Paz hace al estructuralismo es la falta de una teoría del significado. Si un signo es definido por otro signo y así sucesivamente, ¿qué significa esta cadena de significaciones más allá de la estructura a la que están sujetos? En esta discusión con Levi-Strauss, Paz pondrá todas sus energías en desestabilizar la noción de «lo inmanente»⁴⁶.

- 23 En este punto nos enfrentamos con un problema que dejó planteado aquí y que podría resolverse, o al menos desarrollarse, en un trabajo posterior. O bien esta primera posición de Paz frente al estructuralismo determinó —y frenó en algunos sentidos— la llegada de la primera ola estructuralista a México, en cuyo caso deberíamos contar con testimonios de una recepción amplia de este ensayo entre la intelectualidad mexicana; o bien la escasa atención que recibió *...el festín* en su momento de aparición es un síntoma de un desinterés por la teoría cuyo origen hay que buscar en otra parte. Lo que sí podemos afirmar es que *...el festín* es parte coherente del sistema poético de Paz, cuyos principios se traslucen en otros momentos de su obra, menos arduos que este. El resultado fue un libro atípico para el medio mexicano, que daba cuenta de la existencia de una nueva vía teórica sin darle, por ello, la bienvenida. Aún hoy es, a mi parecer, un libro poco valorado en la obra del Nobel mexicano.
- 24 Complejidad y contratarea programática de la crítica liberal y de la neutralidad de la tercera vía, parecieron clausurar el camino del estructuralismo en los sesenta para los jóvenes escritores mexicanos, discípulos de Paz. Si bien en México no ocurrió una renovación teórica con el mismo entusiasmo que en la Argentina de los sesenta. la creciente fortaleza social y económica de las instituciones creadas en la época dorada del exilio español y orquestada, en muchos casos, por la actividad febril de Alfonso Reyes, ya poseía una robusta tradición en la recepción a las teorías europeas.

3.3 La vía académica se abre

- 25 El lector de las revistas literarias mexicanas de los sesenta, particularmente *La cultura en México* y *Nexos*, dominada por críticos-creadores adscritos a la literatura cosmopolita europea, pero poco familiarizados con la teoría, encontrará algunas referencias al marxismo como filosofía política y reflexiones sobre sociología de la literatura, pero no sobre sus bases teóricas. Ya en los setenta y en adelante —una vez establecidos con firmeza los canales editoriales de traducción del estructuralismo en América Latina— será posible encontrar en la academia una recepción del estructuralismo a la que Monsiváis calificará de «dócil y colonial⁴⁷» y a la que Antonio Alatorre juzgará duramente —ya en la década siguiente— en dos conocidas conferencias, «La crítica neoacadémica» 1981, y «Lingüística y Literatura», de 1987.
- 26 En contraste con el estructuralismo argentino, la historia de la apropiación sistemática del estructuralismo en México, tal y como lo proponen Katharina Niemeyer y Klaus Meyer-Minneman⁴⁸, comienza en instituciones tradicionales ligadas a la estilística, específicamente a Raimundo Lida, argentino discípulo de Amado Alonso quien convertirá al Colegio de México en el sitio de discusión de la teoría europea. En el Centro de Estudios Filológicos, Antonio Alatorre y Margit Frenk, entre otros, llevaron adelante su carrera académica en la tradición que remonta hasta la escuela idealista de Karl Vossler. La consolidación institucional de los estudios filológicos le debe mucho a la labor de Antonio Alatorre al frente de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* entre 1953

y 1971, una publicación del CELL. En esa revista es evidente que la academia mexicana de los sesenta ha creado un espacio estable y perdurable de trabajo, aunque ideológicamente siempre se encontrará fuera de foco, en un sitio «neutral», en cierta forma aislado de las grandes búsquedas teóricas de figuras como Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, en una época en que la definición política lo es todo⁴⁹. En cierto modo, la distancia —a veces indiferencia— que existe entre la crítica filológica y las disputas teóricas y políticas que dominarán el paisaje de la esfera pública en Argentina y otros países latinoamericanos, le permite a los filólogos evitar la polémica y dar continuidad a la tradición del seminario alemán de filología hispánica sin sobresaltos. Sin embargo, hay que matizar. Ni la teoría literaria reciente era ajena a los estudiantes mexicanos de literatura de los años sesenta ni la filología era inflexible en su contacto con ella. El propio Antonio Alatorre, mientras dirigía el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias y editaba la *NRFH*, fue titular de la cátedra de Teoría Literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, la cual heredó de Agustín Yáñez a finales de 1952⁵⁰. Su principal libro de texto, durante los quince años (1953-1968) que enseñó teoría, fue el clásico de Wellek y Warren —libro obligado para la tradición mexicana—, aderezado por otras lecturas no necesariamente «filológicas» e ideológicamente contrapuestas, como el marxista Lúckacs junto al anticomunista y antimoderno Julien Benda⁵¹.

- 27 Es a partir de la publicación del libro de Pascual Buxó, *Lingüística y poética*, en 1972, cuando los estudios literarios del CEL van a interesarse por la lingüística estructural del grupo *Tel Quel*, inserta ya en la semiología del segundo periodo estructuralista francés, con el cual coincide. Meyer-Minneman y Niemeyer perciben que la recepción sistemática de este estructuralismo también ocurrió entre 1972 y 1978, en las páginas del *Anuario de Letras de la Revista de la Universidad de México*. Tal auge teórico se expandirá en la segunda mitad de los setenta en varios espacios de producción e intercambio académico. Entre ellos, la fundación, por parte del propio Pascual Buxó, del Seminario de Poética dentro del Instituto de Investigaciones Filológicas, en 1978, el Primer Coloquio Internacional de Poética y Semiología, así como la aparición de la revista *Texto Crítico*, publicada por la Universidad Veracruzana y dirigida por el uruguayo Jorge Ruffinelli, quien trae consigo un enorme bagaje teórico estructuralista y posestructuralista. Es decir, mientras en Argentina el primer periodo estructural coincide con los años sesenta y el segundo con los setenta, en México ambos momentos ocurren en una sola década y de forma casi simultánea. La renovación teórica alcanza, incluso, a la tradicional *NRFH* con la aparición del artículo «El espacio de Mijail Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela», de Tatiana Bubnova, publicado en enero de 1980⁵².
- 28 En México, el estructuralismo ocurrió sobre todo dentro de la universidad, un sitio que —a diferencia de lo que pensaba la dictadura argentina de 1976— fue factor de contención y restricción de lo que de subversivo puede tener la teoría estructuralista. Por otra parte, las revistas culturales no especializadas, también en contraste con el caso argentino, nunca dejaron de ejercer esa sospecha heredada de Octavio Paz —que era, en el fondo, una sospecha liberal sobre la evolución de la ideología de izquierda en Latinoamérica— y no fueron el medio predilecto de circulación teórica. No hay que olvidar, sin embargo, que es precisamente en las páginas de las revistas de Paz, *Plural* y *Vuelta*, en donde de forma privilegiada se darán a conocer algunos debates teóricos, a partir de 1971, vinculados más con una filosofía marxista crítica y la política liberal o de la tercera vía, que con los caminos de la crítica literaria latinoamericana dominante

anclados en la izquierda, tal y como lo propone el reciente trabajo de David Wolfson Reyes⁵³. Durante los años siguientes, específicamente en los años ochenta, la recepción del estructuralismo en la academia será generalizada, pero ocurrirá a la par que los primeros desarrollos de los estudios culturales y la crítica feminista, que en Europa y Estados Unidos ya había realizado una vasta crítica de la teoría de los sesenta.

4. Conclusión

- 29 La historia intelectual latinoamericana presenta retos diversos al momento de enmarcar regionalmente los fenómenos que estudia. Es verdad que durante los años ochenta del siglo XX la categoría tradicional de nación-región como fundamento de análisis de la crítica comparada fue cuestionada los estudios culturales (Spivak, 2003). En vez de establecer fronteras artificiales es preferible pensar que los territorios son dinámicos, heterogéneos, y que esos espacios fluidos de intercambio son imposibles de fijar de una sola vez. Sin embargo, si en este trabajo he optado por considerar a México y Argentina como dos puntos de partida ejemplares, en apariencia contrastantes y aislados, es porque me ha permitido modelar dos anclajes teóricos específicos que nos permitan no extraviarnos en la vastedad latinoamericana. En este caso no se trata de fijar de forma definitiva una definición histórica de dos procesos intelectuales sino de caracterizar dos formas de recepción teórica (la subversiva y la institucional) que muy probablemente no sean exclusivas de esos países o, incluso, que sucedan en un mismo país de forma simultánea o sucesiva.
- 30 Tomar como punto de partida un país o una región no significa, entonces, limitar el análisis ni apelar a una categoría superada, sino elegir una pequeña parte del rompecabezas que es el proceso intelectual latinoamericano como punto de arranque para tirar de la madeja y generar nuevas preguntas. Este breve acercamiento a la recepción del estructuralismo en México y Argentina es, por supuesto, apenas la sugerencia de un camino y la posibilidad de ilustrar de qué manera los procesos intelectuales que subyacen al pensamiento latinoamericano están vinculados con la realidad política, el intercambio editorial y la conformación de las élites letradas.
- 31 Trazar los caminos de la recepción teórica en Latinoamérica nos permite, además, pensar la manera en que las teorías dominantes se vuelven residuales en la recepción sólo para reconvertirse en teorías emergentes, poseedoras de la potencia que les otorga un nuevo lugar de enunciación. En este sentido es claro que ni el estructuralismo en *modo* mexicano ni aquel en *modo* argentino son idénticos a sus fuentes, pero su reelaboración desafía la comprensión del estructuralismo «original», lo reflejan, lo confrontan, ponen en juego sus alcances y sus limitaciones. Conuerdo con Spivak cuando afirma que la recepción teórica no es un desviación, sino una *complicación*.
- 32 La convergencia *sui generis* de prácticas metodológicas ha sido parte fundante del pensamiento latinoamericano. Según Antonio Candido: «eso es lo fecundo, y esas es la característica americana: deformar la influencia europea»⁵⁴. Para nosotros los latinoamericanos, y espero haberlo mostrado en este trabajo, *deformar*, *complicar*, *rehacer*, *remendar* son nuestros verbos productores de conocimiento y la manera en que la historia intelectual nos ayudarán a transparentar el vibrante y complejo territorio teórico de Latinoamérica.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Cynthia, 2005, «El itinerario del estructuralismo en la Universidad de Buenos Aires (1958-1966)», *Anuario de Investigaciones*, XII, pp. 281-287.
- Alatorre, Antonio, 2012, *Ensayos sobre crítica literaria* [1993], Ciudad de México, El Colegio de México.
- Canavese, Mariana, 2015, *Los usos de Foucault en la Argentina. Recepción y circulación desde los años cincuenta hasta nuestros días*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Canavese, Mariana, 2017, «Para una cartografía de Foucault en América Latina», *Actas de las XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Mar del Plata, https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1181/ev.1181.pdf, consultado el 12/09/2021.
- Celentano, Adrián, 2019, «1978: la aparición de la revista “Punto de vista” y el análisis de “El lugar de la locura”», *XI Jornadas de Investigación, Docencia, Extensión y Ejercicio Profesional*, SEDICI, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/94756>, consultado el 22/04/2022.
- Colombi, Beatriz, 2006, «Una gesta antiépica», *Prismas. Revista de historia intelectual*, 10, pp. 181-183, <https://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2207>, consultado el 29/12/2022.
- De Diego, José Luis, 2003, «Campo intelectual y literario en la Argentina (1970-1986)», Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>, *Memoria Académica*, consultado el 13/03/2022.
- Dosse, François, 2017, *Historia del estructuralismo* [2004], Madrid, Akal.
- Esposito, Fabio, 2015, «La crítica Moderna en Argentina: la Revista “Los Libros” (1969-1976)», *Orbis Tertius*, 20-21, pp. 1-8 <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n21a01>, consultado el 20/12/2021.
- Ferro, Roberto, s.f., «Biografía de Noé Jitrik», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, https://www.cervantesvirtual.com/portales/noe_jitrik/biografia/, consultado el 18/12/2021.
- Gimate-Welsh, Adrián, 2008, «Los estudios semióticos en México», *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 7, pp. 65-84.
- Granados, Aimer (ed.), 2004, *Construcción de las identidades latinoamericanas: ensayos de historia intelectual, siglos XIX y XX*, Ciudad de México, Colegio de México.
- Gómez-Martínez, José Luis, 1991, «Una influencia decisiva: el legado de José Gaos al pensamiento iberoamericano», *Cuadernos Americanos*, Año V, I, 25, pp. 49-86, <http://www.cialc.unam.mx/ca/ne/NE-25.pdf>, consultado el 27/07/2022.
- Hidalgo Náchter, Max, 2015, «Los discursos de la crítica literaria argentina y la teoría literaria francesa (1953-1978)», *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 12, pp. 102-131, <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/11401>, consultado el 23/10/2021.
- Invernizzi y Gociol, 2004, «La represión a la cultura en la última dictadura militar» [fragmento], *Razón y revolución*, 12, pp. 12-29, <https://www.revistaryr.org.ar/index.php/RyR/article/view/232>, consultado el 21/04/2022.

Jackson, Luiz & Blanco, Alejandro, 2018, «Três críticos latino-americanos», *Sociologías*, vol. 20, 47, <https://doi.org/10.1590/15174522-020004705>, consultado el 02/08/22.

Jitrik, Noé, 1982-1983, «Escritura y trabajo crítico: una perspectiva productiva para la textualidad latinoamericana», *Acta poetica*, 4-5, 1-2, pp. 253-274, <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.1981.1-2.601>.

La Rocca, Malena, 2018, «Cucano. Arte y política durante la dictadura militar argentina (1976-1983)», *RELACSO*, 12, <https://relacso.flacso.edu.mx/sites/default/files/docs/2018-01/cucano.pdf>, consultado el 20/04/2022.

Leyva Martínez, Gustavo, 2013, «Michael Foucault, los caminos de su recepción en México», *El evangelio del diablo: Foucault y la «Historia de la locura»*, Valentín Galván (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 223-234.

Madrazo, Jorge, 2005, «Entrevista a Noé Jitrik: Leer un texto como una música», *Atenea*, 492, pp. 181-195, <https://doi.org/10.18504/rl012-002-2018>.

Mansour, Mónica, 1980, «Noticia. Primer Coloquio Internacional de Poética y Semiología», *Acta Poetica*, 2, pp. 231-237.

Margiolakis, Evangelina, 2011, «Cultura de la resistencia, dictadura y postdictadura», *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, *Acta Académica*, <https://www.aacademica.org/000-093/106>, consultado el 06/04/2022.

Melgar, Ricardo, 2012, «El estructuralismo y la intelectualidad criolla: Ricardo Ferré D'amare entre Lévi-Strauss y Octavio Paz», *En el volcán insurgente*, 6, pp. 18-39, <http://www.enelvolcan.com/feb2012/101-el-estructuralismo-y-la-intelectualidad-criolla-ricardo-ferre-damare-entre-levi-strauss-y-octavio-paz>, consultado el 02/08/2022.

Monsiváis, Carlos, 1977, «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX», *Historia general de México*, Daniel Cosío Villegas (dd.), t. II, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 1375-1548.

Niemeyer y Meyer-Minnemann, 1996, «Sobre la recepción del estructuralismo en México», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, 20, 62-2, pp. 5-21.

Novello, Andrea, 2021a, *Lévi-Strauss en Argentina: un estudio sobre sus primeros itinerarios de recepción*, Córdoba, EDUVIM.

Novello, Andrea, 2021b, «Lévi-Strauss y el estructuralismo en la cultura latinoamericana: circulaciones en México, Argentina y Brasil (1960-1970)», Texto presentado en el *IV Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, y publicado en línea https://www.fc.edu.uner.edu.ar/wp-content/uploads/2021/12/Andrea-Novello-Levi-Strauss-y-el-estructuralismo-en-la-cultura-latinoamericana_-circulaciones-en-Mexico-Argentina-y-Brasil-1960-1970.docx.pdf, consultado el 04/01/2023.

Núñez, César, 2009, «El significado del significado: Claude Lévi-Strauss según Octavio Paz», *Signos literarios*, 5, 10, pp. 9-31.

Paz, Octavio, 1969, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz.

Paz, Octavio, 2001, *Sueño en libertad. Escritos políticos*, Ciudad de México, Seix Barral.

Pizarro, Ana (ed.), 1985, *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

- Podlubne, Judith, 2017, «“La pérdida de la inocencia”. Los primeros lectores de Barthes en la crítica literaria argentina: Masotta y Rosa», *Revista Iberoamericana*, LXXXIII, 261, pp. 899-921, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7556>.
- Prieto, Adolfo, 1989, «Estructuralismo y después», *Punto de Vista*, 34, pp. 22-25.
- Reyes, Gabriel Wolfson, 2016, «Último Round: La Revista ‘Plural’ Como Respuesta Sintáctica a «Casa de Las Americas», *Iberoamericana*, 16, 61, pp. 189-210, <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/1228>, consultado el 28/04/2022.
- Rodríguez y Soprano, 2009, «La política universitaria de la dictadura militar en la Argentina: proyectos de reestructuración del sistema de educación superior (1976-1983)», *Nouveaux Mondes. Mondes [Questions du temps présent]*, publicado el 9 de mayo de 2019, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.56023>.
- Saravia, José, 1986, «Alejandro Losada (1936-1985): Bibliografía Comentada», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 12, 24, pp. 209-242, <https://doi.org/10.2307/4530280>.
- Spivak, Gayatri, 2009, *La muerte de una disciplina*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Sobrevilla, David, 1987, «Las investigaciones literarias de Alejandro Losada», *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 13, 1, pp. 129-140.
- Sorá, Gustavo y Novello, Andrea, 2018, «En los márgenes de Orfila. José Szabón y el estructuralismo en Nueva Visión», *Prismas*, 22, 2, pp. 211-220.
- Stanton, Anthony, 2017, «Enrico Mario Santí, El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz. F.C.E., México, 1997; 406 pp.», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 47, pp. 205-208, <https://doi.org/10.24201/nrfh.v47i1.2100>.
- Starckenbaun, Marcelo, 2011 «El marxismo incómodo: Althusser en la experiencia de Pasado y Presente», *Revista Izquierdas*, 11, pp. 35-53.
- Tuset, Vicente, 2010, «La primera recepción del estructuralismo literario: España, Argentina, México. Apuntes para una investigación», IX Congreso Argentino de Hispanistas, «El hispanismo ante el Bicentenario», *Memoria Académica*, https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1181/ev.1181.pdf, consultado el 10/10/2021.
- Verón, Eliseo, 1974, «Acerca de la producción social del conocimiento: el “estructuralismo” y la semiología en Argentina y Chile», *LENGUAjes. Revista de lingüística y semiología*, (1), pp. 96-125.

NOTAS

1. La historia intelectual entiende los fenómenos de producción y circulación del conocimiento como fenómenos sociales y dinámicos. Por el contrario, para la historia de las ideas el objeto de estudio son los sistemas conceptuales así como los individuos o grupos que los crearon (Chartier 1992, p. 16). Elías Palti propone dejar de pensar la recepción de la teoría hegemónica europea en Latinoamérica desde la «teoría del empate» que estudia «cómo las ideas europeas una vez trasladadas a un medio supuestamente extraño a las mismas se contorsionan de modo que se desviaban de sus modelos originales» (Palti citado por Granados 2009, p. 22). Carlos Altamirano propone un programa posible para la historia intelectual latinoamericana «que comunique la historia política, la historia de las élites culturales y el análisis histórico de la literatura de ideas», Altamirano, citado por Granados 2009, p. 23.
2. En este sentido, son muy útiles los trabajos de Gustavo Leyva Martínez 2013 y de Mariana Canavese 2017.

3. Gómez-Martínez 1991, p. 51.
4. Verón 1974, p. 98; Novello 2021, pp. 3-7.
5. Colombi 2006, p. 182. Una división similar estableció Alejandro Losada entre dos formaciones culturales presentes en Latinoamérica durante el siglo XIX. La primera representa el modelo de *cultura ilustrada autónoma*: progresista, democrática y realista, que Losada identifica con la región del Río de la Plata. La segunda es el modelo de *cultura ilustrada dependiente de las élites oligárquicas*, de estructura rígida y una élite dependiente de un poder centralizado. El autor identifica rasgos de este modelo en países con una fuerte tradición virreinal, como Perú y México. Ver los trabajos de Sobrevilla 1987 y Saravia 1986.
6. Entre ellos, me parecen destacables los de Jackson y Blanco 2018 y Novello 2021.
7. Dosse 2017.
8. Sorá y Novello (2018) enlistan algunos trabajos de esta reciente tradición, entre ellos: Novello 2021b, Starcenbaun 2011, y Canavese 2015. A estos pueden agregarse, entre muchos otros, Verón 1974, Acuña 2005, Tuset 2010 e Hidalgo 2015.
9. Jitrik 1982-1983, p. 265.
10. Espósito 2015, p. 1.
11. Podlubne 2017.
12. Prieto 1989, p. 23.
13. Entre ellas: análisis concreto y riguroso, uso de metodologías que aseguren la objetividad, generar un discurso de carácter científico, establecer un control estilístico que evite los barroquismos propios de la estilística, establecer mediaciones entre arte y sociedad utilizando a la ideología como herramienta de análisis. Citadas por Espósito 2015, p. 2.
14. Acuña 2005, p. 284.
15. Verón 1974, p. 104.
16. Acuña 2005, p. 284.
17. Verón 1974, p. 105.
18. *Ibid.*, p. 111.
19. Hidalgo 2015, p. 127.
20. Ferro s.f.
21. En la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, publicada en 1982 por Susana Zanetti, se hace evidente la necesidad que tienen los críticos de volver al espacio natural de las aulas universitarias, pues quienes habían ocupado ese lugar durante la dictadura —y aún se encontraban ahí— «representaban, a la vez, el reaccionarismo ideológico y la obsolescencia del trabajo crítico», De Diego 2003, p. 103.
22. Invernizzi y Gociol 2004, p. 13.
23. La Rocca 2018, p. 4.
24. Magiolakis 2011, p. 10.
25. Rodríguez y Soprano 2009, p. 3.
26. Magiolakis 2011, p. 9.
27. Rodríguez y Soprano 2009, p. 6.
28. Entre las muchas obras producidas con claras influencias del estructuralismo francés en Argentina, podemos citar las de Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria* (1960); David Viñas, *Literatura argentina y realidad política* (1963); Óscar Massota, *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965); Noé Jitrik, *Procedimiento y mensaje en la novela* (1962) y *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos* (1971); Josefina Ludmer, *Cien años de soledad: una interpretación* (1972).
29. Celentano 2019, p. 2.
30. *Ibid.*, p. 6.
31. *Ibid.*, p. 7.

32. El papel del exilio argentino en la configuración teórica latinoamericana merecería un estudio aparte. Baste decir que su importancia es equiparable a la del exilio español en el México de los años cuarenta.
33. Madrazo 2005, p. 185.
34. Entre los estudios dedicados al tema, algunos de manera parcial, cabe mencionar los de Niemeyer y Meyer-Minnemann 1996; Gimarte-Welsh 2008; Jackson y Blanco 2018 y los ya mencionados de Canavese 2017 y Novello 2021b.
35. Paz 2001, p. 313.
36. Monsiváis 1977, p. 1479.
37. *Ibid.*, p. 1487.
38. Entre tantos otros, es emblemático el caso de Agustín Yáñez, modernizador indiscutible de la novela mexicana y, al mismo tiempo, Gobernador y Secretario de Estado.
39. Jackson y Blanco 2018, p. 141.
40. *Ibid.*, pp. 162-163.
41. Se trata este, no hay que olvidarlo, de un libro que fue escrito en el París existencialista y fenomenológico de los años cincuenta. Al menos una década antes del ascenso del estructuralismo francés, Paz ya es una figura activa en la recepción latinoamericana de la tradición europea. Para Santi, citado por Stanton, *El laberinto de la soledad se nutre de una ambiciosa tradición filosófica que combina con gran fortuna autores latinoamericanos y europeos: «Vasconcelos, Gaos, Ramos, el existencialismo, D. H. Lawrence, el surrealismo etnográfico, la sociología de lo sagrado elaborada por Caillois, Bataille y otros del Colegio de Sociología, el psicoanálisis de Freud, el análisis filológico-moral de Nietzsche y el pensamiento de Marx»*, Stanton, 2017, p. 207. A propósito de Bataille, fue en la obra de este en donde Paz encontró los primeros rastros de Levi-Strauss.
42. Ángel Rama identifica a la intelectualidad mexicana como representante de la «gesta del letrado» que, en palabras de Beatriz Colombi, se caracteriza porque en ella «imperan el dispositivo disciplinario, y ordenador, las jerarquías y la racionalización, la cooptación por el poder y el Estado», Colombi 2006, p. 183. Para Ferré, crítico de Paz, este fue «un intelectual paradójico que se dejó seducir por el ogro filantrópico, sin renunciar a su retórica acerca de la libertad», Melgar 2012. Sin embargo, basta revisar los ensayos políticos de Paz para detectar sus posiciones sobre el intelectual liberal autónomo y su necesario distanciamiento del poder, sobre todo antes de su regreso definitivo a México a mediados de los años setenta.
43. *Ibid.*, p. 1497.
44. Paz 2016, p. 509.
45. Núñez 2009, p. 10.
46. En este sentido, afirma César Núñez: «Fuera del “Intermedio discordante”, en *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* Paz evita remitir de modo explícito el significado a una trascendencia. Es lógico, nada lo alejaría más de una exposición del estructuralismo. Sin embargo, permanece un núcleo fuerte de su pensamiento previo: el ser. Además, proponer el significado como exclusivamente referencial es negar la autonomía y la especificidad del poema; proponer el significado como *inmanente* puede conllevar la negación del valor epistemológico y la capacidad comunicativa del poema», Núñez 2009, p. 27.
47. Monsiváis 1977, p. 1497.
48. Meyer-Minneman & Niemeyer 1996, p. 6.
49. El financiamiento parcial que la Fundación Rockefeller concedió a la empresa filológica mexicana de Alfonso Reyes —supervisada por Alonso y Menendez Pidal desde la academia de Estados Unidos— así como la participación como coeditor de la Columbia University no serán bien vistos por la nueva crítica latinoamericana, adscrita a la izquierda.
50. Alatorre 2012, p. 14.
51. *Ibid.*, p. 26.

52. Entre los textos de crítica de diversas imprints estructuralistas de la época, podemos citar el de Jorge Aguilar Mora, *La divina pareja. Ensayo de valoración e interpretación de la obra ensayística de Octavio Paz*; de Evodio Escalante, *José Revueltas. Una literatura del lado moridor* (1979); José Joaquín Blanco, *Función de medianoche. Ensayos de literatura cotidiana* (1981); Carlos Monsiváis, *Amor perdido* (1977) y *Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano* (1981).

53. Reyes 2016.

54. Pizarro 1985, p. 61.

RESÚMENES

Desde el punto de vista de la historia intelectual, el presente artículo plantea que los conceptos del estructuralismo francés aplicados a los estudios literarios fueron recibidos, apropiados y reelaborados de formas distintas en dos países de Latinoamérica. Por un lado, una recepción subversiva, que se arraigó en Argentina y se instauró como forma legítima de estudio a través de revistas, editoriales y grupos clandestinos de estudio, fuera de las aulas universitarias. Por el otro, una recepción institucional, escéptica, liberal y tardía, que ocurrió en México y fue absorbida por las prácticas académicas tradicionales. En última instancia, este trabajo intenta demostrar que la recepción, apropiación y uso de un sistema conceptual ajeno a una cultura se imbrica en los procesos intelectuales de la misma produciendo fenómenos intelectuales locales específicos.

Du point de vue de l'histoire intellectuelle, cet article soutient que les concepts du structuralisme français appliqués aux études littéraires ont été reçus, appropriés et remaniés de manière différente dans deux pays d'Amérique latine. D'une part, une réception subversive, qui a pris racine en Argentine et s'est imposée comme une forme d'étude légitime à travers des magazines, des éditeurs et des groupes d'étude clandestins, en dehors des salles de classe universitaires. De l'autre, une réception institutionnelle sceptique, libérale et tardive, qui s'est produite au Mexique et a été absorbée par les pratiques académiques traditionnelles. En définitive, ce travail tente de démontrer que la réception, l'appropriation et l'utilisation d'un système conceptuel étranger à une culture s'imbriquent dans ses processus intellectuels, produisant des phénomènes intellectuels locaux spécifiques.

From the point of view of intellectual history, this article argues that the concepts of French structuralism applied to literary studies were received, appropriated, and reworked in different ways in two Latin American countries. On the one hand, a subversive reception, which took root in Argentina and was established as a legitimate form of study through magazines, publishers, and clandestine study groups, outside university classrooms. On the other, a skeptical, liberal, and late institutional reception, which occurred in Mexico and was absorbed by traditional academic practices. Ultimately, this work tries to demonstrate that the reception, appropriation, and use of a conceptual system foreign to a culture is intertwined in its intellectual processes, producing specific local intellectual phenomena.

ÍNDICE

Palabras claves: historia intelectual, historia del estructuralismo, apropiación teórica, teoría literaria, Latinoamérica, México, Argentina, siglo XX

Keywords: intellectual history, history of structuralism, theoretical appropriation, literary theory, Latin America, Mexico, Argentina, 20th century

Mots-clés: histoire intellectuelle, histoire du structuralisme, appropriation théorique, théorie littéraire, Amérique latine, Mexique, Argentine, XXe siècle

AUTOR

CARLOS GONZÁLEZ MUÑIZ

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Investigador, editor y escritor mexicano con estudios de posgrado en Teoría Literaria por la Universidad Autónoma Metropolitana. Docente en las áreas de lengua, literatura, creación y cultura. Su área de estudio es la historia intelectual de la crítica literaria latinoamericana.

Varia

Actualité de la recherche autour de la République des lettres luso-castillane : quelques publications récentes sur le polygraphe Manuel de Faria e Sousa

Actualidade das pesquisas sobre a República das letras luso-castelhana: algumas publicações à volta do polígrafo Manuel de Faria e Sousa

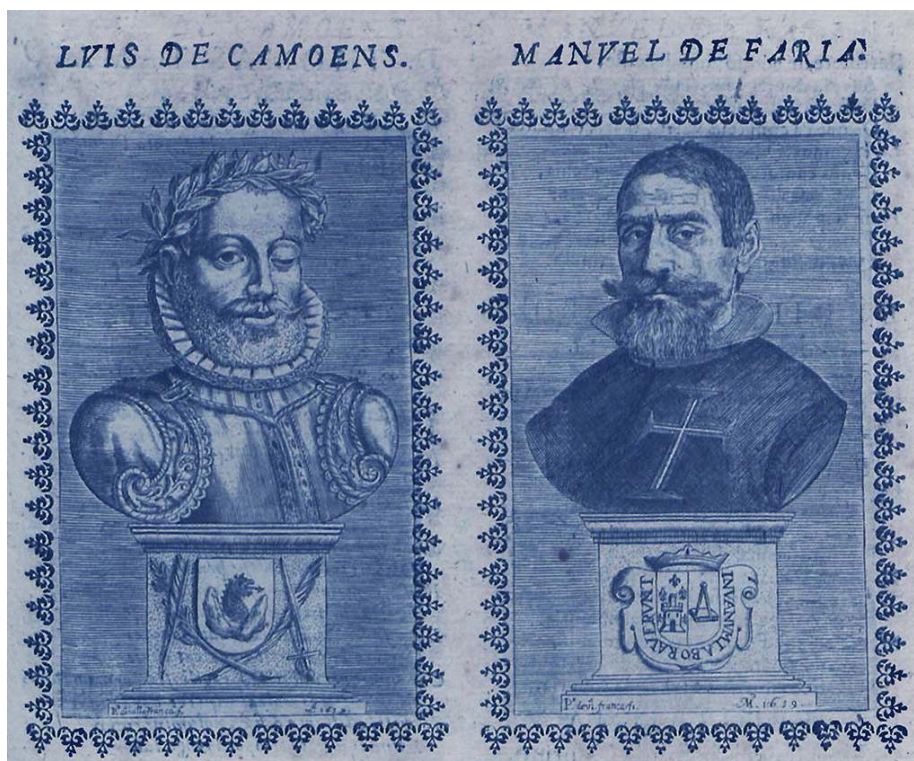
Current research on the Luso-Castilian Republic of Letters: some recent publications on the polygraph Manuel de Faria e Sousa

Aude Plagnard

- 1 La péninsule Ibérique offrait à l'époque moderne un cadre culturel plurilingue, plurijuridictionnel et plurisynodal favorisant l'hybridité des langues, des cultures et des identités entre les différents royaumes qui la composaient¹. C'est dans ce cadre théorique qu'il convient de replacer les différents travaux qui, depuis la seconde moitié du XX^e siècle, dans la continuité d'un Martins², d'un Asensio³, ou d'un Askins⁴, s'intéressent plus particulièrement aux intenses échanges littéraires et culturels qui existèrent à l'époque moderne entre l'Espagne et le Portugal⁵. Parmi ces travaux, on distinguera l'attention portée très récemment à la figure de Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), polygraphe de la *monarquía dual*, né dans la région de Porto et formé au sein des lettres portugaises, mais qui consacra la plus grande partie de sa carrière de secrétaire au service de nobles portugais établis à la cour de Madrid et publia dans la *villa y corte* la quasi-intégralité de son œuvre. Il est, à ce titre, l'un des personnages les plus emblématiques de la République des Lettres luso-castillane qui se développa à la faveur non seulement du bilinguisme caractéristique du XVI^e siècle, mais aussi de l'Union politique et dynastique entre les couronnes espagnole et portugaise, qui courut, parallèlement à la vie de Faria e Sousa, entre 1580 et 1640.

- 2 L'œuvre de ce dernier se distingue à plus d'un titre dans cette histoire littéraire luso-castillane, qui n'est encore que très partiellement étudiée. Faria e Sousa s'illustra d'abord et avant tout comme le premier commentateur de l'œuvre complète de Camões en publiant de son vivant, en 1639, des *Lusiades commentées*, puis en laissant manuscrits à sa mort trois volumes de commentaires de la poésie lyrique, du théâtre et des lettres de Camões qui furent partiellement publiés au Portugal par son fils⁶. Le commentaire des *Lusiades* eut un impact décisif sur la réception de Camões au XVII^e siècle et sur la canonisation de ce dernier comme poète de la nation, tout en suscitant, surtout par l'interprétation allégorique qu'il fait du récit, une série de réserves voire de critiques ouvertement hostiles qui le placèrent au cœur de la polémique camonienne de son camp⁷. Plus incidemment, par les critiques qu'il adressa au poète andalou Luis de Góngora pour mieux faire valoir les mérites de "son" poète, Camões, il contribua aussi largement à la prolongation de la polémique gongorine au milieu du XVII^e siècle⁸. C'est donc en bonne part comme un critique littéraire polémique que Faria e Sousa s'installa dans la République littéraire luso-castillane de son temps.
- 3 Sa production ne se limite toutefois pas à la seule érudition littéraire : en véritable polygraphe, il s'illustra dans une grande variété de genres – émulant en cela la figure du Portugais Francisco Manuel de Melo⁹ –, dont la postérité a retenu en particulier sa monumentale histoire du Portugal – l'Asie, l'Europe, l'Afrique et l'Amérique portugaise, en dix tomes¹⁰ –, rédigée en castillan et traduite partiellement en anglais au XVIII^e siècle et en portugais au XX^e¹¹, ainsi que son œuvre poétique, qui présente non seulement une rare abondance, mais aussi une série de théories et d'expérimentations formelles singulières¹².
- 4 Toutefois, c'est certainement pour la mise en scène de soi, la construction de son *ethos* et les stratégies d'autopromotion qu'il déploya, notamment dans l'important outillage paratextuel de ses œuvres, que Faria e Sousa constitue un cas d'étude particulièrement intéressant. L'affichage, en tête du commentaire des *Lusiades*, du double portrait du poète et de son commentateur, qui surmonte les poèmes d'éloge liminaires, en est l'exemple le plus achevé (cf. Fig. 1).

Fig. 1. Manuel de Faria e Sousa, *Lusiadas comentadas*, 1639, t. 1, f. ††4r, exemplaire BNP, CAM 5A.



© Biblioteca Nacional de Portugal

- 5 Les auto-commentaires ainsi que le vaste réseau de dédicaces dont Faria e Sousa outilla son œuvre lyrique – la *Fuente de Aganipe*, en sept volumes, partiellement publiés au cours de la décennie de 1640 – constituent un autre terrain d’enquête encore largement inexploré. Enfin, Faria e Sousa se distingue par le vaste programme autobiographique qu’il déploya dans les dernières années de sa vie et dont nous conservons, grâce à la sagacité d’Edward Glaser, le témoignage intitulé *Fortuna* : un document extraordinaire pour observer le développement, au cours du XVII^e siècle, de la conscience auctoriale¹³.
- 6 Or, l’intérêt pour ce personnage singulier est d’actualité dans les études ibériques. Entre 2020 et 2021, trois volumes ont vu le jour qui sont consacrés, entièrement ou partiellement, à cet écrivain aux multiples facettes : *Being Portuguese in Spanish: Reimagining Early Modern Iberian Literature*, publié par Jonathan Wade professeur d’espagnol au Meredith College (Caroline du Nord) ; *Escrituras del yo y carrera literaria. Las biografías de Faria e Sousa*, par Valentín Núñez Rivera, professeur à l’Université de Huelva ; et *Babel e Sião: um manuscrito da Camoniana de D. Manuel II*, par Maria do Céu Fraga, professeure à l’Université des Açores.¹⁴ Dans les pages qui suivent, nous expliciterons les liens qui unissent ces trois publications, issues d’horizons académiques très différents et parus dans trois langues différentes, autour de cette figure commune, et rendrons compte de l’importance qu’elles revêtent dans le cadre des études sur la littérature ibérique au temps dit *dos Filipes*, sous les règnes de Philippe II, Philippe III et Philippe IV d’Espagne.

1. Écrire le Portugal en castillan au temps de l'Union des couronnes

- 7 L'ouvrage de Jonathan Wade – la première de ces trois publications dans l'ordre de leur parution – situe la figure de Manuel de Faria e Sousa dans le contexte du bilinguisme luso-castillan au Portugal, de la « communauté inter-littéraire luso-castillane » qui unissait la péninsule Ibérique – pour reprendre le concept forgé par Vítor Aguiar e Silva¹⁵ – et, plus précisément, de l'usage du castillan par une partie des auteurs portugais pour promouvoir la grandeur du Portugal dans le cadre de l'Union des Couronnes. Jonathan W. Wade éclaire, dans sa monographie intitulée *Being portuguese in Spanish*, le destin de quelques-unes de ces « plumes portugaises » qui écrivirent en « mots espagnols »¹⁶ et mobilisèrent « leur maîtrise de cette langue pour construire et promouvoir l'imaginaire national dans toute la péninsule Ibérique et jusqu'au-delà de ses frontières »¹⁷.
- 8 C'est fort de ce projet que Jonathan Wade parcourt pas moins de 150 ans d'histoire littéraire, embrassant, dans une chronologie antérieure à celle de l'union dynastique, les précédents de Gil Vicente et de Luís de Camões (chap. 2, pp. 43-77), et poussant son enquête jusqu'à la seconde moitié du XVII^e siècle, pour « Anticiper et rappeler la Restauration » (chap. 5, *Anticipating and Remembering the restoration*, pp. 175-197) sous la plume d'auteurs comme António de Sousa de Macedo, le célèbre publiciste de la Restauration, Violante do Céu, la poétesse et nonne de l'ordre des Prédicateurs, discrètement publiée à Rouen en 1646, et Francisco Manuel de Melo, autre polygraphe dont la production se répartit symétriquement avant et après la Restauration.
- 9 Dans cette construction, Manuel de Faria e Sousa tient une position centrale (le troisième chapitre, pp. 79-137, des cinq qui composent l'ouvrage), celle que Wade lui attribue aussi dans l'histoire littéraire luso-castillane de la période, comme « épitomé d'une époque »¹⁸. L'expression n'est pas choisie au hasard. Elle renvoie, d'abord, au premier ouvrage d'histoire publié par Faria e Sousa, *l'Epítome de las historias portuguesas* (1628), version abrégée de la colossale Histoire portugaise qu'il composa en dix volumes et que son fils, Pedro de Faria, fit publier à titre posthume (*Asia portuguesa*, 1666-1675 ; *Europa portuguesa*, 1678-1680 ; *África portuguesa*, 1681, et *América portuguesa*, cette dernière inédite et aujourd'hui perdue). Plus généralement, elle évoque aussi le caractère représentatif de Manuel de Faria e Sousa dans cette frange d'auteurs portugais qui fondèrent leur inscription dans la République des Lettres sur l'usage du castillan pour promouvoir auprès d'un public européen la grandeur de la nation portugaise et de son patrimoine et, plus généralement, un sentiment d'appartenance nationale que Jonathan Wade choisit de désigner par le vocable de *Portugalidade*.
- 10 Le bilan critique (« Faria e Sousa and Criticism », pp. 82-95) que Wade consacre à la figure de Faria e Sousa permet de redonner leur juste mesure à des phénomènes cohérents quoique contrastés dans l'histoire de la réception de son œuvre. Il rappelle ainsi à la fois la féroce opposition que le critique suscita parmi ses contemporains, principalement au Portugal et contre son commentaire des *Lusiades*, et les soutiens puissants dont il bénéficia en Castille – au premier chef, celui de Lope de Vega – et qui déterminèrent la diffusion de son œuvre au-delà des frontières de la péninsule ibérique, jusque dans la première moitié du XVIII^e siècle. Il montre aussi que la censure du bilinguisme luso-castillan qui traverse l'œuvre de Faria e Sousa n'apparut qu'au XIX^e siècle, dans le contexte de renouveau des nationalismes engendré par la Révolution

française : la *Biblioteca lusitana* d'un Barbosa Machado, publiée au milieu du XVIII^e siècle, échappait à cette perspective pour illustrer au contraire la capacité littéraire d'un Portugal classique trilingue – espagnol, portugais et latin. Plus tard, la réévaluation dont le personnage de Faria e Sousa fut l'objet, dans la seconde moitié du XX^e siècle, principalement à l'initiative d'Edward Glaser, suppose de repenser quelques-uns des points les plus controversés de sa biographie : sa résidence à Madrid et sa position politique par rapport à la monarchie espagnole jusqu'en 1640, puis par rapport à la monarchie portugaise nouvellement restaurée à partir de cette date ; son usage systématique du castillan pour la valorisation du patrimoine littéraire portugais ; ou encore la façon dont l'auteur met en scène, dans son autobiographie, son attachement pour sa patrie d'origine et, au contraire, son hispanisation comme un processus forcé et contraint – ce dernier point relevant, naturellement, d'une construction littéraire, politique et courtisane, qu'il convient d'interpréter comme telle et non pas comme un témoignage authentique du sentiment de l'auteur.

- 11 Deux versants de l'œuvre de Faria e Sousa servent ensuite de support à Jonathan Wade pour réévaluer la portée de ces choix auctoriaux : d'une part, le commentaire des *Lusiades* de Camões, qui consacre Faria e Sousa comme pionnier de la critique littéraire ibérique, d'autre part l'*Épitome* déjà mentionné, dans lequel se trouve exprimé sous sa forme historiographique le patriotisme de l'auteur. Pour le premier volet (« Faria e Sousa as Literary Critic », pp. 95-117), Wade insiste sur le projet de Faria e Sousa de consacrer Luís de Camões comme le prince des poètes de l'Ibérie toute entière, comme le poète récapitulatif – à l'instar du modèle virgilien – des vertus de la littérature ibérique prise dans son ensemble à l'époque où les royaumes du Portugal et des Espagnes étaient réunis sous la même couronne. Tenir cette position en dehors des frontières du royaume du Portugal, depuis la cour de Madrid, constitue en ce sens un choix parfaitement cohérent, qui rejoint celui d'une « communauté portugaise travaillant depuis l'extérieur des frontières linguistiques et nationales de sa terre natale dans le but de diffuser les gloires du Portugal et de son poète » (p. 103). Or, les marqueurs de ce sentiment d'appartenance nationale que l'on trouve dans les *Lusiades commentées* rejoignent en grande partie ceux que l'on trouve dans le corpus historiographique (« Faria e Sousa as Historiographer », pp. 117-138). L'usage systématique que fait Faria de la première personne du pluriel pour toute référence au Portugal en est un signe déterminant, qu'accompagnent aussi certains éléments thématiques, en particulier le constant rappel de la disproportion entre la petite taille du royaume portugais – le nombre réduit de ses gens – et la magnitude de ses exploits dans le contexte mondialisé des grandes découvertes. En promouvant ainsi la représentation d'un Portugal figuré en David de l'Europe moderne, Faria e Sousa prend position dans la République des lettres comme « pionnier du comparatisme ibérique » (*pioneer of comparative Iberian studies*¹⁹).

2. L'écriture biographique comme instrument de construction de la figure auctoriale

- 12 L'ouvrage de Valentín Núñez Rivera consacré aux *Biographies de Faria e Sousa* met en lumière ce qui est assurément l'un des aspects les plus originaux de sa production : le recours à « l'écriture de soi » (*escrituras del yo*) pour construire sa « carrière littéraire »²⁰. Le cœur de l'enquête est constitué par l'édition des biographies de Faria e

Sousa, qui furent composées au cours des dernières années de la vie du polygraphe et jusque longtemps après sa mort, formant un ensemble de quatre textes. Trois d'entre elles furent conçues du vivant de Faria e Sousa, par des auteurs qui lui étaient proches au point que Núñez Rivera les qualifie de « biographies dirigées »²¹, lesquelles contribuèrent de façon décisive à la construction d'une figure d'auteur offerte à la contemplation de la République des lettres. Une biographie de la plume de Lope de Vega, sans doute la plus connue, en constitue le premier volet : elle fut réarrangée après la mort du dramaturge et publiée en 1639 dans les *Lusíadas de Luís de Camões comentadas*, œuvre phare de Faria e Sousa (texte n° 2, pp. 307-337). Le second volet est tenu par un texte plus discret, un catalogue d'ouvrages inclus dans les préliminaires du *Nobiliario de Don Pedro, conde de Barcelos*, publié en 1646 (texte n° 6, pp. 391-298). Le troisième volet, enfin, est dû à la plume de Francisco Moreno Porcel, l'un des principaux promoteurs de la gloire *post-mortem* de Faria e Sousa et dont sont parvenus jusqu'à nous deux textes : la version définitive en fut publiée de façon autonome sous le titre de *Retrato de Manuel de Faria e Sousa* dès 1650 (texte 1, pp. 241-306) ; une version préparatoire, manuscrite de ce texte est par ailleurs conservée dans les préliminaires de l'un des manuscrits de la *Fuente de Aganipe* conservés à la Bibliothèque Nationale du Portugal (texte 3, pp. 341-370). Ces trois ensembles de textes entretiennent d'étroites relations d'intertextualité entre eux et constituent de précieux documents de la façon dont le polygraphe employa les dernières années de sa vie à mettre en ordre son œuvre pour la postérité. Les dispositifs énonciatifs mobilisés pour ces trois ensembles de textes revêtent un intérêt tout particulier : Faria e Sousa fait de sa vie et de son œuvre un objet autonome, abandonnant l'écriture à la première personne caractéristique de son autobiographie, la *Fortuna*, pour privilégier la troisième personne (dans le *Nobiliario*), éventuellement médiée par les altérobiographes que sont Lope de Vega et Francisco Moreno Porcel (chap. 12, « La *altrobiografía* de Lope »). Ces derniers servent de cautions pour appuyer la cause de Faria (Núñez Rivera parle d'autant de « défenses », *vindicaciones*, chap. 13, pp. 186-196), et leur démarche rejoint en ce sens celle d'un autre promoteur, plus tardif, de l'œuvre du polygraphe : celle de Francisco de Sá de Meneses, Comte d'Ericeira, qui réédita en 1733 le *Retrato* de Moreno Porcel et y ajouta un « Jugement historique » pondérant l'importance de cet auteur dans l'histoire des lettres portugaises.

- 13 Si, pour des raisons liées à l'économie dans l'annotation des textes, ces biographies ne sont pas présentées dans l'ordre chronologique, on trouvera toutefois ce dernier restitué dans les explications liminaires de Valentín Núñez Rivera (chap. 2, « Textos en contextos » et 3, « Correspondencias con variaciones », pp. 17-30). Ces biographies d'auteur abordent, selon un schéma classique, la vie (chapitre 5, « La vida en las biografías », pp. 43-58) et l'œuvre de Faria e Sousa, présentée sous la forme de différents catalogues, auxquelles s'ajoutent ensuite des collections d'éloges d'auteurs de l'époque (chap. 10, « Poética del catálogo, retóricas del elogio », pp. 142-162).
- 14 Toutefois, au-delà de ce matériau précieux pour lui-même, Núñez Rivera propose, dans son étude liminaire, une vaste enquête qui le situe dans le contexte beaucoup plus vaste de l'ensemble de la production du polygraphe. En ce sens, l'ouvrage constitue la première monographie d'ensemble sur ce personnage incontournable de la République des Lettres luso-castillane. Quelques-unes des facettes les plus originales de l'œuvre y sont abordées. Est ainsi commenté au fil du volume comment Faria e Sousa fit de sa propre poésie lyrique l'un des lieux de sa propre consécration, par le procédé de l'auto-

commentaire (chap. 8, « La construcción poética: la *Fuente de Aganipe* » et chap. 9, « La mediación editorial », pp. 117-142), et comment il disposa pour la postérité un véritable programme de diffusion de la partie de son œuvre qu'il laissait manuscrite et qui fut ensuite publiée par son fils, Pedro de Faria, et par plusieurs imprimeurs lisboètes du Portugal restauré²². On observe dans ces pages à la fois l'opérativité des dispositifs littéraires mobilisés par Faria pour attirer l'attention des lecteurs sur sa *persona* poétique, et de multiples preuves, s'il en était besoin, de ce que son œuvre, conçue au moment de l'union des couronnes espagnoles et portugaises, sut résonner d'une actualité nouvelle au Portugal après le Traité de Lisbonne (1668), même en langue castillane. C'est dans ce contexte de revendications identitaires plurielles et complémentaires que prend sens un autre fil de remarques tissé par Núñez Rivera, à propos du lien entre ce que l'on pourrait appeler la défense et illustration du Portugal dans le cadre de la monarchie composée, qui traverse l'ensemble de l'œuvre (chap. 5, « El patriotismo como problema » et chap. 6 : « Unos géneros pátrios », pp. 43-89), et les positions adoptées par le polygraphe au sujet des querelles littéraires de son temps. En opposant aux prétendus excès stylistiques de Luis de Góngora la clarté et l'audace toujours à propos et modérée d'un Camões élevé au rang de Prince des poètes d'Espagne, digne successeur de Garcilaso de la Vega, Faria e Sousa trouve une manière originale de prendre place – et toute la littérature portugaise avec lui – au côté de Lope de Vega dans l'un des débats littéraires les plus virulents et constructifs du Siècle d'Or espagnol (chap. 7 : « En favor de Camões: el destronamiento de Góngora », pp. 89-117). Enfin, Valentín Núñez Rivera fournit des éléments fondamentaux pour observer sur pièces, par le moyen d'un abondant cahier d'illustrations, la façon dont ces différents aspects se traduisent aussi visuellement, par le moyen de la gravure, dans l'œuvre de Faria (chap. 14. « En imágenes: retratos y portadas » et 15, pour le cahier d'illustrations, pp. 196-211).

- 15 L'ouvrage fait date, en tant que cas d'étude du développement de la conscience auctoriale et des stratégies d'autopromotion déployées dans différents genres littéraires pour prendre position, depuis une marge géographique et linguistique, dans la République des Lettres ibérique sous les règnes de Philippe III et Philippe IV d'Espagne.

3. L'écriture manuscrite et le commentaire comme formes de médiation culturelle

- 16 La stratégie qui consista, pour Manuel de Faria e Sousa, à associer son nom à celui de Luís de Camões, est assurément celle qui lui assura le succès le plus durable, jusqu'à nos jours. Il est ainsi resté dans les mémoires – et dans le canon littéraire portugais – comme le premier commentateur de la totalité de l'œuvre du poète : de ses *Lusiades* (dans le commentaire en quatre volumes publié en 1639) et de sa poésie lyrique, de son théâtre et de sa prose dans des *Rimes variées* dont seuls deux premiers volumes, sur les trois prévus, furent publiés à titre posthume en 1685 et 1688²³. Les jeux de renvois qu'il insère entre le commentaire de la poésie lyrique, en particulier, et sa propre collection poétique, intitulée *Fuente de Aganipe*, ne manque pas de renforcer cet effet de parallélisme et d'écho entre le poète et son commentateur.
- 17 C'est à cette stratégie éditoriale que Maria do Céu Fraga consacre le volume *Babel e Sião*, édition du commentaire inédit de la célèbre *redondilla* camonienne. Si l'on connaît

aujourd'hui surtout ces commentaires par l'intermédiaire de leur circulation imprimée, la redécouverte, ces dernières années, de plusieurs manuscrits préparatoires à ces derniers permet à la fois de documenter les modes de composition du commentateur, mais aussi de reconstituer certaines parties du commentaire demeurées inédites. C'est le cas, notamment, des *redondillas*, formes brèves de la lyrique dont Maria do Céu Fraga retrace l'histoire camonienne²⁴ et dont la publication prévue dans le troisième volume des *Rimes*, avec le théâtre et les lettres en prose, ne vit jamais le jour. On les trouve pourtant documentées dans le manuscrit LXXXIV de la riche Bibliothèque camonienne D. Manuel II conservée au Paço Ducal de Vila Viçosa²⁵. Cette version présente un état intermédiaire de l'élaboration du commentaire qui constitue, comme le suggère la page de titre, le « deuxième brouillon » (*segundo borrador*) d'un ensemble plus vaste de copies, dont les versions les plus abouties nous sont pour l'heure inconnues (pp. 33-42).

18 L'édition, qui constitue le cœur de l'ouvrage, contient la part du commentaire des *redondillas* présente dans le manuscrit de Vila Viçosa, à savoir l'introduction de Faria e Sousa aux compositions de ce type (pp. 90-96), qui consiste principalement en une histoire des origines romanes de la forme poétique de la *redondilla*, ainsi que le commentaire de la première d'entre elles, qui est aussi la plus longue et sans doute la plus connue du poète portugais, « Sôbolos rios que vão » –paraphrase amplifiée du Psaume 136 de la Vulgate (parfois numéroté 137) « Super flumina Babylonis »–, communément désignée sous le titre de « Babel e Sião », les deux villes bibliques mentionnées dans les premiers vers du poème²⁶. Sur le manuscrit, figure, à gauche de la page, le texte poétique, composé de trois strophes par page, découpées dans des imprimés de l'époque ; en regard, sur la partie droite de la page, se développe le commentaire manuscrit, incomplet et inachevé, de Faria e Sousa. Cette cohérence entre le texte et le commentaire disparaît dans l'édition, qui les sépare (texte poétique édité, pp. 69-88 ; son commentaire, pp. 99-128) pour mettre l'accent, au contraire, sur les enjeux propres à chacune des parties. Pour l'édition de « Sôbolos rios que vão », Maria do Céu Fraga rend compte de l'établissement du texte pratiqué par Faria e Sousa à partir de la version imprimée sur laquelle il s'appuie. Cet aspect de l'ouvrage est à lire en regard de l'introduction : l'éditrice y montre que la version imprimée du poète, dont Faria utilisa au moins deux exemplaires différents, ne coïncide exactement avec aucune des éditions actuellement connues – dont il existe de multiples tirages et même des variantes entre exemplaires. En attendant de découvrir des preuves documentaires qui permettraient d'identifier la provenance des fragments collés sur le manuscrit, Maria do Céu Fraga suggère que ce premier échec conduit à considérer, au titre d'hypothèse au moins, l'existence d'éditions des *Rimes* de Camões mentionnées par Faria e Sousa et dont nous ne conservons aujourd'hui plus la trace. Le commentaire enrichit ainsi la réflexion philologique sur la lyrique camonienne²⁷. L'édition annotée du commentaire permet, quant à elle, d'élucider un certain nombre des sources mobilisées par le commentateur, mais aussi certaines de ces méthodes d'annotation. Le polygraphe, qui était aussi un lecteur compulsif, renvoie en effet fréquemment à son « fárrago », terme probablement utilisé pour désigner une série peu ordonnée de notes de lecture, à la manière d'un *cartapacio poético*. L'ensemble constitue la première édition annotée de ce témoin crucial pour étudier la diffusion du corpus camonien et l'histoire de sa réception critique.

19 Depuis trois approches radicalement différentes, les trois auteurs ont ainsi contribué à porter à l'attention de la communauté scientifique sur un auteur marqué en profondeur par l'hybridité des langues, des littératures et des pratiques culturelles

espagnoles et portugaises du début de l'époque moderne. Ils ont ainsi largement contribué au développement du projet "Poligrafaria"²⁸, qui prolonge –sous la forme d'un ouvrage collectif issu de la collaboration d'une douzaine de chercheurs dont font partie Wade, Núñez Rivera et Fraga–, les travaux sur ce personnage central dans l'histoire littéraire de la période²⁹. L'intérêt du personnage de Faria e Sousa réside, à ce titre, dans ce qu'il force le regard critique à se départir des constructions canoniques nationales forgées *a posteriori* par chacune des traditions académiques espagnoles et portugaises postérieures à cette époque et en particulier à partir du XIX^e siècle. En ce sens, son œuvre constitue une étude de cas féconde pour envisager la littérature de la période de l'union des couronnes, une littérature fondamentalement hybride et traversée, aussi, par une série de tensions et d'ambiguïtés qui en font toute la richesse.

BIBLIOGRAPHIE

- Amora, António Soares, 1955, *Manuel Pires de Almeida : um crítico inédito de Camões*, São Paulo, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras.
- Asensio, Eugenio, 1974, *Estudios portugueses*, Paris, Centro Cultural Português.
- Askins, Arthur L. F., 1986, « Os Inéditos Camonianos de Manuel de Faria e Sousa », *Critique Textuelle Portugaise - Actes du Colloque, Paris, 20-24 Octobre 1981*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, pp. 219-226.
- Askins, Arthur L. F., 1982, « Manuel de Faria e Sousa's *Fuente de Aganipe*: the unprinted seventh part », *Florilegium hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison, Medieval Seminary of Hispanic Studies, pp. 245-277.
- Bernardes, José Augusto Cardoso (dir.), 2015, *A Biblioteca Camoniana de D. Manuel II: Camões nos prelos de Portugal e da Europa (1563-2000)*, Coimbra, Imprensa da Universidade Fundação da Casa de Bragança.
- Bouza, Fernando, 1987, *Portugal en la monarquía hispánica (1580-1640) Felipe II, las Cortes de Tomar y la génesis del Portugal católico*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.
- Bouza, Fernando, 2019, « Cultures and communication across the Iberian world (fifteenth-seventeenth centuries) », *The Iberian World, 1450-1820*, London, Routledge, pp. 211-244.
- Cardim, Pedro Almeida, 2014, *Portugal unido y separado: Felipe II, la unión de territorios y el debate sobre la condición política del reino de Portugal*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Cardim, Pedro Almeida, 2017, *Portugal y la monarquía hispánica (ca. 1550-ca. 1715)*, trad. Saúl Martínez Bermejo, Madrid, Marcial Pons Historia.
- Faria e Sousa, Manuel de, 1639, *Lusiadas de Luis de Camoens, Principe de los Poetas de España*. En Madrid, Por Juan Sánchez.
- Faria e Sousa, Manuel de, 1685-1688, *Rimas varias de Luis de Camoens, principe de los poetas heroicos, y lyricos de España, comentadas*, Lisboa, En la imprenta de Theotonio Damaso de Mello impressor de la Casa Real, 1685 (vol. I) et 1688 (vol. II).

Faria e Sousa, Manuel de, *Asia portuguesa*, 1666-1675, Lisboa, En la Officina de Henrique Valente de Oliveira Impressor del Rey N.S., t. i, 1666 (t. i), 1574 (t. ii) et 1675 (t. iii).

Faria e Sousa, Manuel de, 1678-1680, *Europa portuguesa: segunda edición correcta, ilustrada y añadida en tantos lugares, y con tales ventajas, que es labor nueva*, Em Lisboa, A costa de António Craesbeeck de Melo, 1678 (vol. i), 1679 (vol. ii) et 1680 (vol. iii).

Faria e Sousa, Manuel de, 1681, *África portuguesa*, Lisboa, A costa d'Antonio Craesbeeck de Mello Impressor de Su Alteza.

Faria e Sousa, Manuel de, 1945-1947, *Ásia Portuguesa*, trad. Isabel Ferreira do Amaral Pereira de Matos (vol. i), Maria Vitória Garcia Santos Ferreira (vols. i, ii, v e vi), Manuel Busquets de Aguilar (vols. i e v), Porto: Livraria Civilização.

Fraga, Maria do Céu, *Babel e Sião: um manuscrito da Camoniana de D. Manuel II*, S.l., Fundação da Casa de Bragança, 2021.

Glaser, Edward (ed.), 1975, *The 'Fortuna' of Manuel de Faria e Sousa: an Autobiography*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.

Martins, Heitor, 1964, *Manuel de Galhegos, um poeta entre a Monarquia e Monarquia Dual e a Restauração; [El infierno de amor] « Comedia famosa » de Manuel de Galhegos (Inédita)*, Anadia [Portugal], Cisial.

Nishihata, Mauricio Massahiro, 2014, *A defesa do camonista Manuel de Faria e Sousa no Tribunal do Santo Ofício de Lisboa (1640)*, Thèse de master, dir. Adma Fadul Muhana, Universidade de São Paulo.

Núñez Rivera, Valentín, 2011, « Sobre géneros poéticos e historia de la poesía. Los 'Discursos' de Faria e Sousa (de la 'Fuente de Aganipe' a las 'Rimas' de Camoens) », *Edad de oro: revista de filología hispánica (UAM)*, 30, pp. 179-206.

Núñez Rivera, Valentín, 2020, *Escrituras del yo y carrera literaria. Las biografías de Faria e Sousa*, Huelva, Universidad de Huelva.

Pereira, Paulo Silva, 2018, « Poesía, autorrepresentación autorial y práctica metaliteraria en la obra poética de Francisco Manuel de Melo y de Manuel de Faria e Sousa », *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 6, 2, 30, pp. 117-161.

Pérez-Abadín Barro, Soledad, 2011, « Tareas pendientes: la poesía luso-española de los siglos XVI y XVII », *Edad de Oro*, XXX, pp. 257-296.

Pérez-Abadín Barro, Soledad et Blanco González, Martha, 2018, « Textos y autores luso-castellanos de los siglos XVI y XVII », *Letras hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas*, número monographique de la revue *Criticón*, 134, pp. 5-34.

Pérez-Abadín Barro, Soledad, Marnoto, Rita, González Ramírez, David et Blanco González, Martha (dir.), 2021, *Entre Italia, Portugal y España. Ensayos de recepción literaria / Entre Itália, Portugal e Espanha. Ensaios de recepção literária*, Universidade de Santiago de Compostela, Editora clave.

Pires, Maria Lucília Gonçalves, 1982, *A crítica camoniana no século XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Plagnard, Aude (ed.), 2019, *Noches claras [fragmento]*, Paris, Sorbonne Université, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_nochesclaras, consulté le 30/12/2022.

- Plagnard, Aude et Galbarro, Jaime, 2017, *Literatura áurea ibérica. La construcción de un campo literario peninsular en los siglos XVI y XVII*, Aude Plagnard et Jaime Galbarro (coord.), numéro monographique de la revue *e-Spania*, 27, juin 2017.
- Plagnard, Aude et Roussiès, Joseph, à paraître, *Un polígrafo portugués en la Monarquía Hispánica. Manuel de Faria e Sousa (1590-1649)*, Madrid, Editorial Calambur.
- Prestage, Edgar, 1996, *D. Francisco Manuel de Mello: esboço biographico*, Lisboa, Fenda.
- Roussiès, Joseph, 2021, *Cuando al espejo miras. Le madrigal poétique en Espagne entre 1550 et 1700*, Thèse de doctorat, dir. Pierre Civil et Juan Montero Delgado, Université de la Sorbonne Nouvelle – Universidad de Sevilla.
- Schaub, Jean-Frédéric, 2001, *Le Portugal au temps du comte-duc d'Olivares (1621-1640) : le conflit de juridictions comme exercice de la politique*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Silva, Vítor Aguiar e, 2008, «Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)», *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 55-92.
- Stevens, John, 1698, *The history of Portugal from the first ages of the world, to the late great revolution, under King John IV, in the year MDCXL written in Spanish, by Emanuel de Faria y Sousa, Knight of the Order of Christ; translated, and continued down to this present year, 1698, by Capt. John Stevens*. London, W. Rogers.
- Wade, Jonathan William, *Being Portuguese in Spanish: Reimagining Early Modern Iberian Literature, 1580-1640*, Verlag, Purdue University Press, 2020.

NOTES

1. En particulier Schaub 2001, Bouza 1987 et 2019, Cardim 2014 et 2017.
2. Martins 1964.
3. Firent date, notamment, ses *Estudios portugueses* (Asensio 1974).
4. Askins 1982 et 1986.
5. Plagnard et Galbarro (dir.) 2017 ; Pérez-Abadín Barro 2011 ; Pérez-Abadín Barro et Blanco González 2018 ; Pérez-Abadín Barro, Marnoto, González Ramírez et Blanco González 2021.
6. Faria e Sousa 1639, 1685-1688 ; le dernier volume de commentaire de la poésie lyrique, qui incluait les formes brèves (*redondillas*), le théâtre et les lettres, demeura inédit.
7. Amora 1955 ; Pires 1982 ; Nishihata 2014.
8. Plagnard 2019 ; Núñez Rivera 2020, pp. 89-117, voir ci-après.
9. Prestage 1996 ; Silva 2018.
10. Faria e Sousa 1666-1675, 1678-1680 et 1681. *L'Afrique portugaise* demeura manuscrite et est aujourd'hui perdue.
11. Stevens 1695 et Faria e Sousa 1945-1947.
12. Núñez Rivera 2011 pour les « discours » sur les formes poétiques et Roussiès 2021, pp. p. 1175-1212 pour l'édition des madrigaux octo-tétrasyllabes de Faria e Sousa.
13. Glaser 1972.
14. Wade 2020 ; Núñez Rivera 2020 ; Fraga 2021.
15. Silva 2008.
16. Wade 2020, p. 1.
17. *Ibid.*, p. 9.
18. *Ibid.*, p. 79.
19. *Ibid.*, p. 79.
20. Núñez Rivera 2020.

21. *Ibid.*, p. 13.
 22. *Ibid.*, pp. 188-194.
 23. Fraga 2021, pp. 37-42.
 24. *Ibid.*, pp. 47-53.
 25. L'inventaire en a été établi sous la direction de José Augusto Cardoso Bernardes (dir.) 2015.
 26. *Ibid.*, pp. 53-62.
 27. *Ibid.*, pp. 63-65.
 28. <https://poligrafaria.hypotheses.org/>
 29. Plagnard et Roussiès (dir.) à paraître.
-

RÉSUMÉS

Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), polygraphe proluxe du début du XVII^e siècle, connu en particulier pour ses commentaires de la poésie camonienne, constitue un personnage incontournable de la République des lettres luso-castillane à l'époque de l'union des couronnes espagnole et portugaise (1580-1640). Le présent article s'attache à dresser un bilan de la recherche auteur de ce cas emblématique, en rendant compte en particulier des trois publications parues au cours des dernières années à propos de cet auteur. Il s'agit, ce faisant, d'une contribution aux études ibériques qui se développent actuellement.

Manuel de Faria e Sousa, um prolífico polígrafo do início do século XVII, conhecido em particular pelos seus comentários sobre a poesia camoniana, foi uma figura chave na República luso-castelhana das Letras na época da união das coroas espanhola e portuguesa. O presente artigo propõe um balanço da investigação sobre este caso emblemático, relatando em particular três publicações que surgiram nos últimos anos sobre este autor. Trata-se, por consequência, de uma contribuição para os estudos ibéricos que estão actualmente a ser desenvolvidos.

Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), a prolix polygraph from the beginning of the 17th century, known in particular for his commentaries on Camonian poetry, is a key figure in the Luso-Castilian Republic of Letters at the time of the union of the Spanish and Portuguese crowns (1580-1640). The present article aims to take stock of the research on this emblematic case, by reporting on the three publications issued in the last years about this author. In so doing, it contributes to the Iberian studies field.

INDEX

Mots-clés : communauté inter-littéraire luso-castillane, Faria e Sousa (Manuel de), polygraphie, études ibériques

Keywords : luso-castilian interliterary community, Faria e Sousa (Manuel de), polygraphy, Iberian studies

Palavras-chave : comunidade interliterária luso-castelhana, Faria e Sousa (Manuel de), poligrafia, estudos ibéricos

AUTEUR

AUDE PLAGNARD

Université Paul-Valéry, Montpellier 3

Aude Plagnard es Maîtresse de conférences en Literatura comparada en la universidad Paul-Valéry de Montpellier. Su investigación se centra en las literaturas en lenguas románicas durante la primera modernidad: el relato histórico en prosa y en verso, la narrativa guerrera, las relaciones literarias entre Castilla y Portugal y las polémicas literarias en torno a la poesía del primer siglo XVII.

aude.plagnard[at]gmail.com

Dégradations, disparitions et mutations de la figure héroïque dans le Mexique de Paco Ignacio Taibo II

Degradations, disappearances and mutations of the heroic figure in the Mexico of Paco Ignacio Taibo II

Degradaciones, desapariciones y mutaciones de la figura heroica en el México de Paco Ignacio Taibo II

Michael Collado

Introduction

- 1 La compréhension de ce qui constitue la figure héroïque souffre de la complexité de son sujet, en ce sens que l'analyse fait appel à une grande variété de disciplines. « Historiens, psychologues, sociologues, ethnologues et anthropologues se sont disputés, sans craindre souvent la polémique, la clef exclusive de sa compréhension¹ », écrit Henri Boudrot dans son article « Le héros fondateur ». D'ailleurs, si cette remarque paraît difficile à contester, limiter son champ d'analyse à la perspective historique, et voir le héros comme un agent de la construction d'une nation, n'est pas insensé. Henri Boudrot écrit, un peu plus loin, dans le même article :

Le héros, par sa stature, par sa présence dans l'imaginaire collectif, unifie la communauté, assure sa cohésion. Cette opposition est sans doute artificielle dans bien des cas car elle correspond en fait aux deux stades de l'accomplissement du destin héroïque : le héros, figure de combat, évolue vers une figure de rassemblement ; de point de référence, sa figure devient fondatrice lorsqu'elle s'impose au corps social dans son ensemble².

- 2 Depuis son indépendance acquise en 1810, le Mexique, à l'instar de bien des nations du continent américain, s'est évertué à écrire son histoire, une histoire autonome,

détachée de la tutelle politique et culturelle espagnole. Dans cette construction, la figure du héros a ainsi éclos à diverses reprises, sous diverses identités, et cela souvent dans le cadre d'une lutte contre l'envahisseur étranger. Benito Juárez est, par exemple, un « héros national indiscuté du Mexique moderne³ », qui « identifie la nation mexicaine à sa propre geste de lutte contre l'envahisseur⁴ », l'envahisseur étant ici Maximilien, archiduc d'Autriche à qui l'on avait offert la couronne du Mexique en juillet 1863 et qui sera fusillé en juin 1867 sur ordre de Juárez. À ce sujet, l'on est en droit de se demander si la présidence de Porfirio Díaz, qui suit celle de Juárez (paradoxalement, il avait été de ceux qui avaient éliminé Maximilien), d'inspiration très nettement positiviste, ne fut pas non plus l'objet d'un rejet certes moins immédiat que celui de Maximilien, mais tout aussi déterminant, à cause même du « caractère étranger », au fond, de son programme politique (ce qui pourrait expliquer, en partie, le mépris dont ce gouvernant est encore aujourd'hui l'objet alors qu'il fut à l'origine d'une certaine modernisation du pays). Toujours est-il que la naissance du héros exige l'existence de l'ennemi, et Porfirio Díaz est assurément vu comme tel dans le Mexique post-révolutionnaire. Il est même le creuset théorique de la Révolution initiée par Francisco Madero en 1910 et dynamisée par les personnages majeurs comme Emiliano Zapata et Francisco Villa.

- 3 Ceux-ci incarnent la Révolution mexicaine. Ou disons qu'ils en représentent la dimension à la fois prolétaire, paysanne, indigène et par là spécifiquement mexicaine. Héros, ils le sont par les exploits dont ils furent les acteurs, par la postérité que le Mexique leur a accordée et par la place symbolique qu'ils ont acquise dans l'identité nationale. Il faut voir ici, du reste, un certain paradoxe : le mythe révolutionnaire est d'autant plus prégnant au Mexique que les idéaux qu'il comprend n'ont jamais été appliqués, pas plus lors des grands mouvements que lors de l'institutionnalisation :

Les institutions, dont nous avons noté la complexité et l'ambiguïté, peuvent fonctionner sans à-coups parce qu'elles sont sous-tendues par un récit révolutionnaire cohérent. La Révolution est ainsi réécrite et culturellement reconstruite. Elle devient la 'première révolution paysanne' du monde au XX^{ème} siècle. Pourtant, en dehors de Morelos, cette Révolution n'a pas été une rébellion agraire, encore moins un soulèvement des masses de paysans exploitées. Les gouvernements révolutionnaires ont d'ailleurs livré une guerre sans merci aux zapatistes et ont écrasé les Yaquis du Sonora [...] Mais Cárdenas, contre Calles, canonise Zapata et Villa pour les besoins de sa politique⁵.

- 4 La Révolution est montrée, dans le récit national, comme un élan réformateur populaire. C'est sur ce mythe révolutionnaire, sur les valeurs qu'il véhicule, que se fonde le Mexique moderne et c'est ce mythe que revendiquent ses institutions. Aussi, dans la littérature policière, la lutte contre le crime, quand celui-ci est perpétré par les représentants véreux des institutions, a-t-elle comme objectif de renouer avec les valeurs révolutionnaires initiales.
- 5 L'on comprend mieux, dès lors, la démarche de l'écrivain mexicain Paco Ignacio Taibo II : c'est précisément parce qu'il est révolutionnaire qu'il a choisi d'écrire des romans policiers ; c'est précisément parce qu'il est un idéologue qu'il s'intéresse au héros, aux valeurs que celui-ci défend et aux causes pour lesquelles il se bat ; c'est précisément parce qu'il est de cette génération ayant assisté au « démasquage » d'un gouvernement qui n'avait plus de révolutionnaire que le nom avec, le 2 Octobre 1968, le fameux massacre de Tlatelolco, qu'il met en scène un personnage hanté par le caractère authentique, populaire, de la Révolution mexicaine. Le héros taibien, tout au moins au

début de l'œuvre et pour certains personnages de la série romanesque mettant en scène Héctor Belascoarán Shayne, combat le crime pour préserver l'éthique fondamentale de la Révolution contre les représentants des institutions qui n'ont de cesse, par leur vice et le goût du pouvoir, de la pervertir. La corruption est avant tout une trahison des valeurs révolutionnaires que le héros se donne pour tâche de restaurer.

- 6 Or on sait, à la suite des travaux effectués par Claude Amey⁶, Andrew Pepper⁷, mais aussi des thèses d'Ernest Mandel⁸, que la structure fondamentale du genre policier se réduit à un exercice narratif basé sur la démonstration de l'efficacité du système juridique (pro-bourgeois, précise Mandel, ce que ne nient pas Pepper ni Amey). Le détective gagne toujours, la crise ouverte par le crime se referme, la loi triomphe.
- 7 Chez Taibo II, ces mêmes lois périssent à mesure que l'auteur mexicain avance dans son œuvre jusqu'à ce qu'il ne reste plus du roman policier que l'énigme⁹. Le héros notamment, confronté à l'échec et aux assauts d'un système coupable et corrompu, se décompose.
- 8 Et cela se fait sans que jamais ne soit négligé le plaisir de la lecture, ni même celui d'écrire. Il s'agit d'illustrer la lutte contre la perversion des idéaux révolutionnaires sans cesser d'amuser celui qui lit. Tout un arsenal de procédés narratifs typiques du roman populaire – rebondissements, humour, suspens – est même déployé. Les jeux référentiels, l'utilisation amusée des clichés, des figures-type et autres passages obligés, côtoient la réflexion sur le genre et sur ses potentialités révolutionnaires.
- 9 D'ailleurs, la figure de l'écrivain-enquêteur, ou plus largement celle de l'écrivain-révolutionnaire, est récurrente chez Taibo II, et sa présence montre que le rôle politique du romancier populaire, disons son héroïsme, est une préoccupation constante. La fiction, ou plus largement le récit, pourrait être posée comme une alternative à l'échec auquel se confronte le héros, aux violences et à la déconstruction dont il est l'objet, et la fonction de l'écrivain, dans un contexte où l'espoir révolutionnaire est retombé, pourrait être l'objet de la réflexion sous-tendant l'œuvre en son entier.
- 10 Il convient ici de nous intéresser au sort du héros taibien, aux crises qu'il traverse, de les comprendre, d'en saisir le sens symbolique mais aussi peut-être, en embrassant l'œuvre de Taibo II en son entier, de vérifier s'il existe une trajectoire logique dans le traitement de cette figure. Car il semble que cette déconstruction conduit à la découverte d'un horizon littéraire où le héros, jusque-là malmené, renaît. Ici, le terme de « renaissance » ne serait pas galvaudé. Le thème de la résurrection, plus largement du retour, se répète en effet à de multiples reprises dans l'œuvre de l'écrivain mexicain, et le roman intitulé *Le Rendez-vous des héros*¹⁰ apparaît ici comme le cœur programmatique de l'œuvre de Taibo.
- 11 En partant du genre policier, qui nous semble servir de socle à une grande partie de l'œuvre du romancier mexicain, en axant notre réflexion sur cette œuvre et ses figures, en renonçant ainsi à une lecture scrupuleusement historique en dépit de l'intérêt qu'elle peut présenter, et en tentant de dégager l'un des systèmes sur lequel le travail littéraire de Taibo II se fonde, celui du héros, nous procéderons diachroniquement, par l'établissement de grands ensembles narratifs, et verrons comment les unités qu'ils forment s'articulent entre elles. Nous mettrons ainsi en évidence le rapport entretenu entre l'idéologue que l'écrivain ne manque pas d'être et ce Mexique qui n'a jamais été, semble-t-il, à la hauteur de ses principes révolutionnaires.

1. Le héros et les institutions

- 12 De façon systématique dans l'œuvre de Taibo II, le rapport étroit qu'entretiennent les institutions mexicaines avec le crime, dont la preuve est faite par la constance avec laquelle les représentants et autres gardiens de la Révolution institutionnalisée sont désignés coupables, explique l'existence de détectives qui n'ont jamais été policiers, ni juges ni procureurs. Le héros taibien ne peut être affilié, de près ou de loin, au parti au pouvoir, ni lié à ses agents. Dans le chapitre 2 du roman ouvrant la série romanesque sur Belascoarán Shayne, *Jours de combat*, paru en 1976, soit à l'issue de la présidence de Luis Echeverría dont l'engagement présidentiel à gauche fut d'autant plus ostentatoire que furent importantes ses responsabilités lors du massacre de Tlatelolco le 2 octobre 1968 lorsqu'il était secrétaire de l'intérieur du président Díaz Ordaz, le détective a ce dialogue avec son frère Carlos :

- Et maintenant, très vite, raconte-moi ce qui t'est arrivé, vieux. [...]

- Comme ça, à brûle-pourpoint, je ne trouve rien, dit Héctor, et il sourit.

Le soleil de l'après-midi donnait en plein dans la fenêtre et rebondissait à l'extérieur [...] Aussi, commença-t-il par jeter un coup d'œil aux titres des livres : Marx, Trotski, Lénine, Mao, Hô Chi Minh, le Che, une anthologie de la poésie cubaine, des romans noirs latino-américains, des ouvrages d'histoire contemporaine, une énorme collection de romans policiers, une bibliothèque regorgeant de classiques de science-fiction.

- Non, je ne trouve rien. [...]

- Je pose les questions : qu'est-ce que tu fais comme boulot ? demanda-t-il en souriant, en lui tendant une tasse.

- Je suis... détective privé.

Et Héctor rougit.

Carlos rit doucement. C'était celui de ses frère et sœur qui avait hérité des cheveux roux de la mère et de la conscience sociale traditionnelle du père. Le frère politisé et couvert de taches de rousseur. [...]

- Tu ne travailles pas pour la police ? demanda Carlos, soupçonneux, en fronçant le sourcil.

Carlos Belascoarán Shayne, son cadet de... six ans ? Il devait avoir vingt-cinq ans, maintenant, non ?

- Tu rigoles ? pas du tout. [...]

- Il y a un mois, quand j'ai quitté mon travail à la General Electric.

- Quoi ? Tu étais contremaître, non ?

- Quelque chose comme ça¹¹...

- 13 Le réseau d'information venant détourner le personnage est ici d'importance, puisque nous y apprenons que le détective, outre qu'il est roux, est un ancien contremaître de *General Electric*. Nous comprenons aussi que sa sensibilité politique, héritée de son père et cultivée par la lecture des grands représentants de la Révolution, embrasse la littérature populaire et s'aiguise au contact d'ouvrages historiques. Son goût pour la justice semble l'avoir fait épouser le métier de détective privé tout autant que ses lectures et sa vision utopiste de la Révolution prolétarienne. Ici prend forme la signification que revêt, chez Taibo II, le métier de détective : tout à la fois rejet de la police officielle, hommage au récit populaire, figure d'un genre par définition séparé de toute vocation élitiste, incarnation d'une justice détachée des institutions, donc authentique, porteur des valeurs primordiales de la Révolution et véritable justicier du peuple : le détective taibien n'est pas de métier mais il est légitimé par ses intentions et

sa moralité sans faille. Toutefois, au nom même de son utopisme et aveuglé sans doute par sa foi, ce détective est fragile et sujet aux blessures.

- 14 Le réseau sémiologique qui fonde le détective taibien s'enrichit d'une dimension nouvelle avec José Daniel Fierro, personnage de *La vie même*¹² et de *La bicyclette de Léonard*¹³. C'est à lui que la municipalité de Santa Ana confie la charge de rendre justice, au nom de ses connaissances supposées en matière de criminalité et de ses compétences d'enquêteur.
- 15 On voit bien ici le sens que donne Taibo II à son projet littéraire : face à la réalité faite d'utopie révolutionnaire bafouée, de dérèglements et de corruption (en 1987, date de parution de *La vie même*, nombreuses sont les affaires qui viennent entacher la présidence de Miguel de la Madrid (1982-1988) et accompagnent plus globalement le virage libéral qu'amorce le Parti Révolutionnaire Institutionnalisé), l'écrivain, producteur de sens puisque dans son œuvre le criminel sévit pour glorifier l'action de l'appareil judiciaire¹⁴, viendrait installer une justice que l'administration officielle a bien du mal à faire régner, étant elle-même corrompue. L'homme de littérature, le créateur de récit, apparaît donc comme un recours face à l'échec ambiant. Et c'est même la première aptitude, celle d'écrire des histoires, qui survit à la fin du roman. L'écrivain-shérif y est en effet emprisonné. Son rôle exécutif est neutralisé par le système mais le pouvoir de l'écriture, celui d'imaginer une alternative à la situation mexicaine, demeure intact. José Daniel Fierro ne sera ainsi pas parvenu à maîtriser la réalité et à lui donner du sens. Il retournera à la fiction, seule alternative possible à l'échec, seul espace où une éthique mexicaine peut trouver une voix.
- 16 Ainsi donc, le héros taibien n'est jamais un professionnel de la justice, mais, idéaliste, ou motivé par l'expérience voire le désir de voir déborder sur la réalité la structure fonctionnelle et le sens du roman policier, il cherche pourtant à établir un ordre utopique. L'échec auquel il est confronté se manifeste par la mutilation. Il devient inefficace et perd en conséquence son exemplarité.

2. Le héros mutilé

- 17 Le roman *Cosa Fácil* paraît en 1977. Cette année clôt le chapitre présidentiel d'Echeverría, qui fut à la fois le grand artisan des répressions estudiantines et le héraut d'une paix recouvrée entre les révolutionnaires radicalisés et le gouvernement. Elle ouvre celui du président López Portillo, qui laissera le pays exsangue. Le détective privé Héctor Belascoarán Shayne mène dans cette histoire trois enquêtes simultanément. Il doit résoudre une affaire d'enlèvement, élucider un meurtre et retrouver Emiliano Zapata. Il est à ce sujet remarquable que le thème de la paysannerie et celui de la réforme agraire prennent, sous López Portillo, une tournure tout à fait critique qui aboutira, en 1979, à la création d'une instance de coordination paysanne nationale, la C.N.P.A (*Coordinación Nacional Plan de Ayala*), nommée ainsi en référence au « Plan de Ayala élaboré par Emiliano Zapata en 1911 pour la redistribution des terres, plan qui n'est toujours pas appliqué, malgré 70 ans de réforme agraire¹⁵ ». Sans doute faudrait-il voir cette irruption du thème paysan dans l'œuvre policière de Taibo II comme la preuve d'une résonance de l'actualité politique dans le réseau symbolique taibien. Ici, les dysfonctionnements structurels des deux intrigues criminelles ainsi que la recherche de Zapata participent conjointement à l'élaboration du sens du roman. Dénoncer les auteurs des crimes, tous des gens haut-placés dans l'administration, tout

en cherchant le révolutionnaire, revient non seulement à déplorer le sort fait à la Révolution institutionnalisée par ses représentants, mais aussi à montrer que la solution à la corruption de l'esprit originel de la Révolution passe par le renouement espéré avec ses origines.

- 18 Or Zapata, enfermé dans une grotte, y vivant en ermite, refuse toute réapparition. La Révolution est morte avec lui et le demeurera¹⁶. Le constat apparaît désespéré, la tâche du justicier s'avère illusoire :

Quelle bonne blague. Être détective à Mexico était décidément une bonne blague. Aucune image, originale ou reprise d'ailleurs, ne pouvait donner une idée de ce que cela représentait. Aucun modèle ne fonctionnait. Mais c'était une mauvaise blague¹⁷.

- 19 Le détective continue pourtant d'exercer son métier. L'auteur, lui, ne renonce pas au genre littéraire qui lui sert de canevas même si la fidélité à la structure narrative du genre se relativise au fil de la série sur Belascoarán Shayne. Le détective est en effet torturé, blessé, il meurt dans *Pas de fin heureuse*¹⁸ pour ressusciter dans *Même ville sous la pluie*¹⁹.

- 20 La destruction physique du héros taibien est un marqueur d'autant plus important que la série de romans dans laquelle ce personnage est mis en scène se poursuit au-delà de ce quatrième épisode, assumant son improbabilité au point que le personnage, revenant mais pas tout à fait un fantôme, porte sur lui les cicatrices de son propre assassinat²⁰. Dans sa note d'ouverture, Taibo II, pour répondre au mystère de cette résurrection écrit :

Ne me demandez pas quand et comment Héctor Belascoarán Shayne est ressuscité. Je n'ai pas de réponse. Je me rappelle qu'à la dernière page de *Pas de fin heureuse* la pluie tombait sur son corps criblé de balles. Son apparition dans ces pages relève donc de la magie. Magie blanche, peut-être, mais magie irrationnelle et irrespectueuse du travail qui consiste à écrire une série de romans policiers. La responsabilité de cette magie ne m'incombe pas entièrement. Elle renvoie aux traditions culturelles d'un pays dans l'histoire duquel les retours abondent²¹.

- 21 Commence donc, très rapidement dans l'œuvre de Taibo II, une entreprise de destruction puis de disparition du héros, dont la résurrection vient formuler l'idée constante qu'à sa mortalité corporelle répond la faculté surnaturelle de revenir parmi les vivants. Celle-ci vient surligner à la fois le pouvoir de la fiction, la continuité de la situation de la situation politique du Mexique et la persistance de l'espoir. Les blessures du héros, multiples, et leurs conséquences, dont le boitement qui vient s'ajouter à l'absence d'un œil (qualité étonnante pour un personnage faisant profession de ses facultés herméneutiques), sont autant de coups symboliques portés à un être animé par la justice que d'atteintes à la structure du genre de référence. Avec les agressions que subit le héros, c'est donc la possibilité de voir le Mexique renouer avec ses idéaux constitutifs tout autant que le lien générique unissant l'œuvre de Taibo II au roman noir qui se voient remis en question.

- 22 D'ailleurs, les mutilations dont souffre le détective, outre qu'elles symbolisent la violence perpétrée par les organes politico-financiers, consacrent la stature héroïque du personnage. Belascoarán Shayne, anciennement petit-bourgeois de Mexico, est devenu héros tout autant parce qu'il défend la Révolution authentique contre la corruption que parce que l'injustice ne l'a pas plus épargné que les victimes :

À mesure que la série avance, Héctor sera encore blessé de nombreuses fois. Son corps devient une véritable carte des crimes contre lesquels il s'est battu, il est

physiquement marqué par la violence de la ville. Et, c'est à travers les cicatrices d'Héctor que l'on peut voir un autre aspect de son intégration dans son rôle de détective social, son intégration dans la communauté des victimes et des autres acteurs-collaborateurs œuvrant pour la justice [...] L'alliance victime-détective devient plus égalitaire, plus démocratique. [...]

Les blessures d'Héctor peuvent servir à créer des points d'identification et d'intégration au sein des victimes et des groupes sociaux vulnérables avec lesquels il travaille. Dans son rôle de héros blessé – boiteux, borgne, des cicatrices partout sur le corps – une fois de plus, le fossé entre les victimes et l'intellectuel/détective peut être comblé. Elles sont vulnérables, alors il l'est lui aussi²².

- 23 Les mutilations du héros se poursuivent après la série sur Belascoarán Shayne. Mais elles ne concernent plus tant son corps que sa fonction. Aussi, la série finira-t-elle par s'achever parce que la tâche du détective est vaine et son échec est patent. Face à ce constat, la figure du héros se fragmente en plusieurs instances, préfigurant peut-être une disparition prochaine.

3. Le héros fragmenté

- 24 En réponse à l'impossibilité d'un plaquage simple de la structure narrative du roman policier, et donc de son sens, sur la réalité mexicaine²³, *Ombre de l'ombre*²⁴ et *Nous revenons comme des ombres*²⁵ étendent sensiblement le spectre générique de référence, absorbant le roman d'aventures et le roman historique. Le premier roman paraît en 1986, soit un an après le grand tremblement de terre de México, alors que le pays entre dans une ère néo-libérale et se défait quelque peu de ses préoccupations politiques traditionnelles. Les gouvernements de Miguel de la Madrid puis de Salinas de Gortari assument un nouveau contenu discursif, en désaxant peut-être le positionnement de la révolte, qui cesserait d'être populaire pour devenir anti-libérale. L'intrigue a lieu dans les années vingt, lors des derniers atterrissements d'une Révolution interminable et de l'apparente stabilisation avec Obregón d'une politique révolutionnaire institutionnalisée. Paco Ignacio Taibo II y met en scène quatre amis, complices de jeu de domino, dont ils disputent des parties tous les soirs dans le bar de l'hôtel Majestic. L'un des personnages est journaliste et chroniqueur criminel, un autre poète spécialiste du slogan publicitaire et ancien compagnon de route de Pancho Villa, le suivant est un avocat, défenseur des prostituées, et le dernier est un syndicaliste chinois violemment anti-capitaliste. Dans *Ombre de l'ombre*, l'un des personnages est témoin du meurtre d'un joueur de trombone. Il s'agit là du point de départ d'une enquête qui dévoilera des culpabilités touchant des militaires et autres magnats du pétrole.
- 25 L'histoire de *Nous revenons comme des ombres*, paru quinze ans après *Ombre de l'ombre* dans un Mexique où les cartes politiques sont redistribuées, le parti traditionnel ayant vu fléchir très nettement son omnipotence jusqu'à l'échec politique de 2000, se passe en 1941, soit vingt ans après la première intrigue, comme un clin d'œil aux *Trois Mousquetaires*. La construction narrative s'avère plus complexe encore que celle du premier roman. Les quatre personnages ont des parcours de vie qui les ont menés pour l'un, le poète, désormais manchot, à devenir agent du ministère de l'intérieur en charge de déjouer les projets de sympathisants nazis du gouvernement, pour l'autre, le Chinois, à travailler dans la construction d'une route dans la jungle du Chiapas, pour le troisième, l'avocat, à veiller sur des lingots cachés dans sa chambre à Cuba, et pour le quatrième, le journaliste, à escorter un rabbin jusqu'à Veracruz. Ils seront convoqués

par l'avocat afin de disputer une partie de poker avec Ernest Hemingway. L'intrigue, au cœur de laquelle est questionnée l'influence nazie chez certains gouvernants mexicains, est échevelée, et si elle met en scène une fois de plus la corruption des institutions, elle le fait non plus selon une structuration narrative fidèle au roman policier, c'est-à-dire passant de l'état de crise introduite par un crime au rétablissement de l'ordre préalable, mais en assumant au contraire son plus complet désordre : « Mon idée » déclare Paco Ignacio Taibo II, « a été d'introduire dans mes livres la folie, l'absurde et l'humour noir du peuple mexicain [...] Le roman est là pour distraire par le vertige, pour mettre le bordel et pour en jouir²⁶. »

- 26 Le détachement de la structure du roman policier est plus le résultat d'une inadéquation d'ordre culturel qu'un choix narratif délibéré. Le « vertige » baroque, le désordre, « la folie, l'absurde et l'humour noir » sont en effet plus à même d'écrire le Mexique que l'aspiration à l'ordre et le rétablissement post-enquête des valeurs révolutionnaires que la corruption avait salies.
- 27 Existe d'ailleurs, dès ce diptyque que sont *Ombre de l'ombre* et *Nous revenons comme des ombres*, un regard historique qui n'intéresse pas tant par ce qu'il dit du Mexique, puisque ce qui est dénoncé dans le passé est sensiblement identique à ce qui est décrit dans les diégèses plus contemporaines, mais par la tension régressive qu'il manifeste. La notion du retour apparaît dans le titre du deuxième opus ici abordé mais est présente déjà dans *Cosa Fácil*, où Zapata, héros historique, ressurgit, puis au travers du thème de la résurrection. Il s'agit de répondre symboliquement à l'échec éthique de la Révolution et au désenchantement qu'il suscite tout autant que de faire écho aux thèmes que l'actualité problématise, comme les révoltes paysannes de la deuxième moitié des années 70 ou, dans le diptyque dont nous traitons aujourd'hui, la révolte anti-capitaliste. En réponse au désenchantement, le récit taibien propose de retourner dans le passé, dans le creuset de l'identité politique mexicaine, où tout peut être compris et réparé, voire revécu, dans un espace virtuel de suprématie fictionnelle.
- 28 Cette tension restauratrice, fondation d'un espoir renouvelé, de réenchantement du Mexique, qui ne serait non plus une écriture de l'Histoire mais sa réécriture, présente toutefois, dans les deux textes précités, les mêmes anomalies que dans les séries plus classiques mettant en scène Belascoarán Shayne et José Daniel Fierro : les dysfonctions narratives font une fois de plus la preuve de l'échec de l'application des lois narratives du roman policier au Mexique, ainsi que celui d'une justice équitable conforme à l'éthique révolutionnaire :
- [...] les unités (fonctionnelles) qui ont du mal à fonctionner sont celles qui sont censées produire le rétablissement de l'ordre [...] L'État mexicain apparaît comme un État de non-droit, et le roman policier est la caisse de résonance de cette réalité. L'« échec » générique de *Sombra...* ne fait que rendre compte de l'échec du pouvoir politique²⁷.
- 29 Aussi les personnages des romans *Ombre de l'ombre* et *Nous revenons comme des ombres* sont-ils, comme les autres détectives taubiens, confrontés à l'échec de leur action. Dans le post-scriptum d'*Ombre de l'ombre*, dans lequel l'auteur expose, sur un ton nostalgique où prolifère un lexique évoquant la disparition²⁸, les multiples transformations qu'a subi le Mexique depuis le moment où se déroule l'histoire, Taibo II écrit : « Le banditisme est sorti de la marginalité. Il cohabite avec la loi, il a perdu son exotisme et est devenu une institution à l'intérieur de la police²⁹ ». C'est que la prise en main par la narration du passé où auraient dû se concrétiser les principes d'une Révolution débouche sur le constat que tout appétit de justice au Mexique, malgré l'espoir suscité

par le pouvoir du récit, ne conduit à rien d'autre qu'au désenchantement, parce qu'il ne déborde pas du champ diégétique de sa propre métaréalité, et cela que l'on situe l'intrigue dans le présent ou le passé :

On a perdu la Révolution avant de l'avoir faite. On l'a perdue quand les généraux, les grands comme les petits, se sont aperçus qu'il était plus avantageux d'épouser les filles de famille de l'ancien régime porfiriste que de les violer³⁰.

- 30 Pourtant, le héros reste au cœur de la trame chez Paco Ignacio Taibo II. Dans cette série, ils sont même quatre, nous l'avons vu. Toutefois, il ne s'agit pas d'une démultiplication de la figure héroïque, mais plutôt d'un fractionnement de ses compétences. Si l'un des personnages, poète et spécialiste dans l'art de la formule, est la mémoire vivante de la Révolution, puisqu'il participa à des offensives menées par Pancho Villa, Manterola, journaliste, fait avancer l'enquête³¹, l'avocat Executor possède des compétences juridiques et des relations qui profitent à l'investigation, et Thomas Wong est, en quelque sorte, la force punitive du groupe, puisqu'il est rebelle et bagarreur.
- 31 Ces compétences, qui échappent évidemment, au nom de la complexité des personnages, à un trop grand schématisme, et qui sont le signe d'une déconstruction de l'héroïcité, et donc d'un certain délitement de la figure héroïque pour ce qu'elle a d'idéal et d'exemplaire, se distribuent elles-mêmes dans deux domaines distincts, sur un mode paradigmatique dont on avait évoqué les termes plus haut, avec le personnage de José Daniel Fierro. Celui-ci était un écrivain de romans policiers à qui il était demandé, au nom de ses connaissances en matière de criminalité, d'administrer la justice dans une municipalité rouge nommée Santa Ana. Ce roman venait problématiser le rôle de la littérature en mettant en scène un personnage à la fois romancier et justicier. C'est précisément sur ce double champ que se distribuent les quatre personnages du diptyque.
- 32 Dans *Ombre de l'ombre* et sa suite, les personnages principaux se répartissent en effet sur le pôle de l'écriture (le journaliste et le poète), et sur celui de la justice (l'avocat et le syndicaliste). Unis, ils agissent ensemble dans l'enquête, constituant par leur réunion, et pour reprendre la terminologie de Greimas, le sujet³². Or dans le roman d'enquête, le sujet, en tant que porteur des valeurs et agent du retour vers l'équilibre qui précédait l'ouverture de la crise par le crime, est le héros. Il s'agit donc bien là, dans le processus de mise en crise continue du héros dans l'œuvre de Taibo II, d'une segmentation de la figure héroïque et d'une redistribution aussi bien de ses compétences que de ses aspirations, soit une dilution de son exemplarité. En somme, après le héros attaqué, blessé, voire mort et ressuscité, les quatre personnages d'*Ombre de l'ombre* et *Nous revenons comme des ombres* sont quatre fragments du héros fracturé. Bientôt, selon toute logique, le héros taibien devrait disparaître.

4. Le héros disparu

- 33 Si le roman policier est, par sa structure narrative et l'articulation des unités fonctionnelles, l'expression d'une justice indéfectible, dans *À quatre mains*³³, publié en 1990, une période au cours de laquelle la politique mexicaine poursuit sa mue vers un régime néo-libéral et par là son abandon des problématiques politiques traditionnelles, l'on assiste, parallèlement à l'externalisation du contenu diégétique (les personnages sont issus des quatre coins du monde), au complet anéantissement de la substance

générique des romans de Paco Ignacio Taibo II ainsi qu'à la dilution de la figure héroïque³⁴.

- 34 Ce texte, qui aurait dû être écrit, à l'origine, avec l'écrivain révolutionnaire uruguayo-cubain Daniel Chavarria, est composé de 18 intrigues réparties sur cinq parties découpées en 136 chapitres ; il est monumental, puisqu'il s'agit, à partir de fragments dispersés, de recomposer le puzzle d'un ensemble diégétique cohérent. L'enjeu n'est plus tant de trouver le coupable d'un crime, puisqu'il n'y a pas plus de crime que d'enquêteur, donc de voir à l'œuvre une justice incarnée par un héros, mais de se confronter à l'énigme d'un texte discontinu, fragmenté, et d'assister au jeu de sa recomposition³⁵.
- 35 La trame majeure concerne une opération d'espionnage qu'un certain agent de la CIA nommé Alex élabore dans le but de discréditer le sandinisme. Cette opération complexe est menée par le truchement de deux journalistes manipulés, Greg Simon et Julio Fernández, et de manière plus indirecte par le journaliste bulgare Stoyan Vasilev. Il s'agirait de créer la rumeur que le vice-ministre sandiniste Carlos Machado serait impliqué dans une affaire de trafic de drogue orchestré par le bandit mexicain Rolando Limas. Il s'agirait aussi de piéger ce même Machado en le faisant accuser du meurtre de Luaces, une autre figure sandiniste, qui aurait découvert le pot aux roses quant à la corruption du vice-ministre : ce meurtre aurait lieu lors d'un colloque à Mexico sur la littérature et la révolution.
- 36 L'opération *Blanche-neige* échoue : les journalistes américains se méfient des informations qu'ils reçoivent d'Armando, le tueur El Renco est assassiné par un autre personnage, Saturnino Longoria.
- 37 À *quatre mains* voit donc l'aboutissement du démantèlement de la structure générique appliquée au roman taibien. Non seulement il ne reste plus du roman policier que l'histoire menant au crime, mais ce crime même échoue. Malgré tout, le bien triomphe. En éliminant El Renco, Longoria parvient à préserver l'image et l'intégrité du parti sandiniste qu'Alex, au nom de la CIA, a tâché d'écorner. Agent du bien, Longoria serait ainsi la figure héroïque de *À quatre mains*, comme l'est le détective dans le roman policier traditionnel. Toutefois, il n'occupe qu'une place tout à fait modeste³⁶ dans la composition générale du texte, quelques chapitres à peine.
- 38 C'est qu'il n'existe, à la vérité, dans *À quatre mains* aucun agent fixe et constant portant les valeurs du bien et de la justice tout au long du roman. Il n'y a que des personnages qui entrent en lutte pour une cause ou contre elle, agissant la plupart du temps malgré eux. Alex est l'unique personnage à maîtriser la narration, puisqu'il en est le créateur d'une grande partie. Ici, la proximité entre ce personnage et l'auteur est évidente. Comme si, dans la conquête utopique que mène Taibo II, l'auteur avait placé au cœur de son histoire un anti-révolutionnaire pour mieux mettre en scène l'échec de son action. Toujours est-il qu'ici, le conservatisme idéologique traverse la crise sans grand encombre. Le méchant perd. Comme il perd dans le roman policier. Paco Ignacio Taibo II fait, pour une fois, triompher l'idée révolutionnaire et en préserve l'intégrité. Néanmoins, cette victoire demeure enclose dans le roman.
- 39 C'est qu'une fois de plus, seule la fiction permet à l'utopie révolutionnaire de demeurer dans le champ du possible, de l'espéré, presque de l'exutoire. Le récit autorise tout, y compris de mettre en scène la victoire d'un révolutionnaire intègre. Aussi, si cela est envisageable, alors il s'avère possible de voir ressurgir les grandes figures du combat

authentique, comme Zapata, on l'a vu, dans *Cosa Fácil*, Trotski dans *À quatre mains*, mais aussi tous les autres grands héros populaires historiques ou fictifs, mexicains ou même universels.

5. Le héros reconvoqué

- 40 Le rapport qu'entretient Taibo II à l'échec et en conséquence son traitement du héros, dont il représente la déliquescence, la déconstruction jusqu'à la disparition, s'apparente tout autant à la clairvoyance qu'il manifeste son opiniâtreté idéologique. Il semble que la situation politique et sociale dans laquelle se démènent Belascoarán Shayne et Fierro, par exemple, condamne Taibo II au renoncement et à se réfugier dans le récit, en ne permettant jamais l'établissement d'un ordre révolutionnaire marqué par la pureté idéologique, l'intégrité et la légitimité. Puisque la réalité ne permet pas de concrétiser ses idéaux, alors autant reconvoquer les héros magnifiques, les victorieux ou bien ceux qui n'ont jamais douté, au point de se croire capables de faire plier le monde, fussent-ils originaires d'horizons divers.
- 41 Nous avons mentionné plus haut le retour à la vie de Belascoarán Shayne et il y avait bien, dans cette résurrection, et face au refus mentionné par l'auteur de livrer une explication logique et réaliste à ce phénomène, le désir de donner au récit son plein pouvoir : lui seul peut tout autoriser. Ici, *Le rendez-vous des héros* devient, d'une certaine manière, le roman qui annonce la direction finale prise par le récit taibien.
- 42 Ce texte paraît en 1982, soit l'année d'une crise économique sans précédent au Mexique, résultat de plus d'une décennie d'endettement inconsidéré alors même que le Mexique n'avait jamais été aussi riche, et préambule du virage politique libéral où il n'est plus question de bafouement des valeurs révolutionnaires mais de leur relégation. Dans ce *Rendez-vous des héros* il s'agit de rappeler un événement qui, face au contexte, menace d'être quelque peu oublié (même s'il n'en cesse pas moins d'être le moteur des changements à venir), le massacre de Tlatelolco. Le narrateur, un journaliste nommé Nestor, blessé par un tueur de prostituées sur lequel il enquêtait, pense au massacre qui a eu lieu un an auparavant et il convoque, dans un délire, une bande de héros célèbres de romans populaires, fictifs ou historiques (les quatre mousquetaires, Wyatt Earp, Doc Holliday, la brigade légère, Sherlock Holmes et le chien de Baskerville, Sandokan et les Tigres de Malaisie, les Mau-Mau) afin qu'ils vengent les étudiants tués et permettent à la Révolution d'aboutir. Outre que la mise en branle d'un processus réparateur est initiée par un journaliste au moyen de la fantaisie littéraire, l'on note le fait que les héros sont aussi étrangers à l'œuvre de Taibo qu'ils sont étrangers au Mexique. Puisqu'il s'avère impossible de créer un héros victorieux dans un pays qui a perverti l'espoir révolutionnaire dont il avait pourtant lui-même écrit les lignes, alors il faut convoquer des héros qui ont fait leurs preuves ailleurs. En cela *Le rendez-vous des héros* présente de manière aboutie et claire l'alternative fictionnelle à l'échec de l'institutionnalisation de la Révolution.
- 43 La convocation des héros étrangers est en soi un aveu de défaite, mais elle est aussi l'expérience d'une régénération littéraire et la mise en scène d'une pararéalité qui, si elle est condamnée à ne circuler qu'entre l'auteur et ses lecteurs, n'en demeure pas moins tangible et jouissive, peut-être par son irréalité même. Taibo II montre à qui veut l'entendre qu'en dépit de l'impossible ses convictions demeurent. Le combat continue, non plus certes dans la réalité mais dans l'imaginaire. Sans doute est-ce ainsi qu'il nous

faut lire *Le retour des Tigres de Malaisie. Plus anti-impérialistes que jamais*³⁷, qui met en scène Sandokan et son ami le Portugais Yañez, personnages d'Emilio Salgari entrevus dans *Le rendez-vous des héros*.

- 44 Au reste, nulle raison que ces résurrections et autres retours des héros ne soient que fictionnels. Si la littérature peut tout, alors les grandes figures du passé historique peuvent elles aussi reprendre vie. William J. Nichols écrit à ce sujet :

En dehors de la série Héctor Belascoarán Shayne, Paco Ignacio Taibo II a développé d'autres projets littéraires qui mettent l'accent sur l'importance de la mémoire et résistent à l'histoire de tous ces combats perdus en prônant la récupération du passé révolutionnaire radical. Dans des textes tels que *Memoria roja : luchas sindicales de los años 20* (1984), *Los Bolsheviki : Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México* (1986), *Arcángeles : doce historias no muy ortodoxas de revolucionarios* (1988), *Ernesto Guevara, también conocido como el Che* (1996) et *Pancho Villa : una biografía narrativa* (2006), Taibo explore et revendique l'histoire des révolutionnaires du XX^{ème} siècle. Des personnages obscurs comme Max Hoelz et d'autres plus célèbres comme Malraux et Che Guevara résistent au « silence » et sont réinsérés dans les archives historiques, à travers l'écriture de Taibo qui préserve leur mémoire et ressuscite leurs idéaux pour une génération de penseurs³⁸.

- 45 Les concepts d'« histoire narrative », de « roman d'une vie » et de « biographie narrative » interrogent moins l'exactitude des faits relatés que les moyens narratifs utilisés³⁹. Il s'agit de se servir du récit, de ses artifices et de ses figures, pour faire revivre des héros. Ces concepts apparaissent ainsi, si l'on considère les personnages dont Taibo « raconte la biographie », comme l'exercice quintessentiel, pensons-nous, de l'art de l'auteur, en ce sens qu'ils constituent l'aboutissement logique et terminal de sa démarche.
- 46 La préfiguration de ce phénomène, avait été vue, mais de façon embryonnaire, dans *Cosa Fácil*, avec le personnage du vieil ermite, Emiliano Zapata. Le mandateur de l'enquête appelait de tous ses vœux son retour, pour rétablir les aspirations utopiques passées au fil de l'épée par les intérêts personnels, le despotisme et la corruption, mais le révolutionnaire refusait de revenir sur la scène. Il avait admis l'échec définitif de la Révolution dont il avait été un élément majeur.
- 47 Néanmoins, les textes cités par Nichols, et particulièrement les travaux biographiques sur Che Guevara⁴⁰ (1997) et celui sur Pancho Villa⁴¹ (2009), résonnent comme des résurrections. Par le truchement du récit, reviennent en effet des héros disparus, des figures de l'histoire de la lutte révolutionnaire qui, s'ils ne sont jamais traités sans que ne soit fait mention de leur ambiguïté, n'en demeurent pas moins des incarnations de l'intégrité révolutionnaire selon Taibo II. La récurrence du thème du retour, de la résurrection, atteint ici son paroxysme (une simple consultation des titres, en français et en espagnol, en est la démonstration : *D'amour et autres fantômes*⁴², *Même ville sous la pluie*⁴³ – en espagnol il est fait mention de « regreso » –, *Défunts disparus*⁴⁴, *Des morts qui dérangent*⁴⁵, *Nous revenons comme des ombres*, *Le trésor fantôme*⁴⁶, *Le retour des tigres de Malaisie*, *Archanges*⁴⁷). La biographie narrative permet de faire revivre les héros disparus, de suivre les traces de leurs exploits, de leur redonner de l'humanité, de la densité, des attributs de *personnages*. Car il s'agit bien de cela. Si le révolutionnaire argentin, devenu iconique, s'est vu privé de sa substance politique, il n'est resté du Mexicain que des informations sujettes à caution : trois « autobiographies » dont aucune ne fut de sa main, une masse d'histoires de trouble véracité, une aura de héros populaire ayant cessé d'être plus précisément historique ; Villa n'est plus qu'un mythe dont on ne sait plus rien, une icône privée de tout relief idéologique. La biographie

narrative qu'entreprend Taibo II existe, pour Villa comme pour Guevara, afin de leur redonner chair et densité. En somme de les faire revivre.

- 48 Ainsi, s'il est une fonction que s'attribue Paco Ignacio Taibo II comme auteur, c'est de montrer que la littérature n'est pas sans pouvoir, face à l'échec révolutionnaire. Grâce à elle, les grands héros, figures de l'espoir, peuvent renaître et faire montre de leur intégrité, de leur exemplarité, sans que leur complexité ne soit oubliée. José Daniel Fierro, dans *La vie même*, était un écrivain devenu shérif. Un journaliste et un poète veulent résoudre des mystères dans *Ombre de l'ombre* et *Nous revenons comme des ombres*. Trotski était un révolutionnaire qui s'essayait, dans *A quatre mains*, au roman policier. Dans *Le rendez-vous des héros*, un journaliste convoque en imagination des figures héroïques majeures de la littérature populaire et de l'Histoire pour venger les étudiants massacrés de Tlatelolco. La création littéraire et la justice révolutionnaire vont souvent de pair, chez Taibo II, et cette association trouve, dans les biographies narratives, sa quintessence et son aboutissement. Aussi ces ouvrages constituent-ils la conclusion du programme de mise en crise du héros.

Conclusion

- 49 Tout en faisant écho, de manière plus ou moins directe, aux différentes secousses qui agitent le Mexique depuis les années 70 jusqu'à nos jours, l'œuvre de Paco Ignacio Taibo II est l'expression narrative d'une lutte, basée sur le constat que la Révolution mexicaine, dont les préceptes ne sont jamais remis en cause mais admis comme le cap inébranlable d'une pensée politique constante, fut galvaudée par des générations de politiciens et autres représentants de l'appareil de l'institutionnalisation. Détournements, meurtres, associations troubles, rapt, chantages, trafics en tous genres, orientation politique libérale, les membres de la Révolution institutionnalisée se sont rendus coupables de mille sortes de faits qui ont mis à bas l'utopie révolutionnaire, aspiration idéologique et essence de l'identité nationale mexicaine. Aussi la situation appelle-t-elle l'intervention du héros.
- 50 Le roman policier, dont la figure centrale, aussi complexifiée soit-elle, n'en demeure pas moins un exemple d'intégrité, un agent de l'ordre vertueux et opiniâtre, est le genre que convoque Taibo II comme modèle, et le détective taibien, héros d'autant plus respectable qu'il n'est pas issu des institutions et dont l'intégrité ne peut à ce titre être mise en doute, avance dans le monde mexicain comme un redresseur de torts et un garant de la pureté idéologique tout en étant systématiquement confronté à l'échec. La résurrection de Belascoarán Shayne, héros majeur bien qu'inefficace, est au reste une préfiguration de l'une des fonctions que Taibo II attribue au récit, à savoir celle de faire revivre les grandes figures du passé, et une post-figuration d'un épisode de *Cosa Fácil*, au cours duquel Zapata était rendu vivant par le miracle de la fiction.
- 51 La figure héroïque du détective-écrivain finissait par se briser, s'incarnant en de multiples personnages de compétences diverses, jusqu'à s'effacer totalement, comme si l'œuvre de Taibo II tendait vers la disparition du héros, en une sorte de renoncement et d'acceptation de l'idée que tout héros populaire autochtone est impossible au Mexique. Sauver la situation dans ce pays passerait en fait par la convocation que seul le récit permet, à savoir celle de héros populaires étrangers, fictifs ou historiques. Il y a là, bien sûr, l'idée que seule la lecture est un espace d'espoir, ou, disons-le autrement, que seule la littérature permet de ne pas céder au désenchantement. L'échec pour changer le

monde, le rendre plus juste et plus en adéquation avec l'utopie révolutionnaire qui fut pourtant l'œuvre d'idéologues mexicains, devient ici source d'un repli créatif (autant pour l'auteur que pour le lecteur) où entrent en action tous les possibles et s'épanouit l'imaginaire. Tout au long de cette œuvre, nous le comprenons, c'est bien le rôle qu'a la littérature chez un écrivain révolutionnaire qui est interrogée. La pratique littéraire est-elle, à sa manière, un mode d'action ? Écrire peut-il être révolutionnaire ? La narration a-t-elle une légitimité politique ? Les biographies narratives s'imposent comme une réponse finale à ce questionnement. L'écrivain se trouve en effet devant un nouveau défi. Il n'est plus question de changer le monde en intervenant sur la réalité mais, au moyen du récit, de faire revivre les héros morts, ceux que l'Histoire a oubliés ou déshumanisés. En ce sens, Taibo II redéfinit les termes du combat et réinvente la figure de l'écrivain engagé.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus : romans de Paco Ignacio Taibo II

- Taibo II, Paco Ignacio, 1992a, *La vie même*, Paris, Rivages/Noir [1987].
- Taibo II, Paco Ignacio, 1992b, *Ombre de l'ombre*, Paris, Rivages/Noir [1986].
- Taibo II, Paco Ignacio, 1994a, *Cosa Fácil*, Paris, Rivages/Noir [1977].
- Taibo II, Paco Ignacio, 1994b, *Le Rendez-vous des héros*, Paris, Métailié [1982].
- Taibo II, Paco Ignacio, 1995, *À quatre mains*, Paris, Rivages/Noir [1990].
- Taibo II, Paco Ignacio, 1997, *Pas de fin heureuse*, Paris, Rivages/Noir [1981].
- Taibo II, Paco Ignacio, 1998, *Même ville sous la pluie*, Paris, Rivages/Noir [1989].
- Taibo II, Paco Ignacio, 1999, *Le trésor fantôme*, Paris, Rivages/Noir [1992].
- Taibo II, Paco Ignacio, 2000a, *Jours de combat*, Paris, Rivages/Noir [1976].
- Taibo II, Paco Ignacio, 2000b, *Ernesto Guevara, connu aussi comme le Che*, Paris, Métailié/Payot [1996].
- Taibo II, Paco Ignacio, 2001, *Archanges*, Paris, Métailié [1988].
- Taibo II, Paco Ignacio, 2002, *Nous revenons comme des ombres*, Paris, Rivages/Noir [2001].
- Taibo II, Paco Ignacio, 2005, *D'amour et autres fantômes*, Paris, Rivages/Noir [1989].
- Taibo II, Paco Ignacio, 2008, *Des morts qui dérangent*, Paris, Rivages/Noir [2005].
- Taibo II, Paco Ignacio, 2009, *Pancho Villa, roman d'une vie*, Paris, Payot et Rivages [2006].
- Taibo II, Paco Ignacio, 2012a, *Le retour des Tigres de Malaisie. Plus anti-impérialistes que jamais*, Paris, Métailié [2011].
- Taibo II, Paco Ignacio, 2012b, *Défunts disparus*, Paris, Rivages/Noir [1990].

Taibo II, Paco Ignacio, 2016, *La bicyclette de Léonard*, Paris, Rivages/Noir [1993].

Références bibliographiques

Amey Claude, 1988, *La structure narrative et le sens : le roman policier*, Thèse doctorale, Paris 1.

Boudrot, Henri, 2001, « Le héros fondateur », *Hypothèses*, éditions de la Sorbonne, vol. 5, n° 1, pp. 167-180, <<https://doi.org/10.3917/hyp.011.0167>>.

Bryan, Catherine M., 2014, « The Social Detective and the Ever-wakeful Dead : Detecting Justice in Contemporary Mexico with Héctor Belascoarán Shayne », *CiberLetras : revista de crítica literaria y de cultura*, n° 33, University of Wisconsin-Oshkosh, <<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v33/bryan corregido.htm>>, consulté le 7/02/2021.

Clavel, André, 2002, « Les ombres noires de Paco Ignacio Taibo II », *L'Express*, <https://www.lexpress.fr/culture/livre/nous-revenons-comme-des-ombres_818243.html>, mis en ligne le 17/10/2002, consulté le 15/03/2021

Collado, Michael, 2003, *Paco Ignacio Taibo II et le roman policier : de la défaite de la justice à la gloire de l'énigme*, Thèse doctorale, Université Paul Valéry – Montpellier 3.

Collado, Michael, 2016, « Héroïsme et conscience de l'échec chez Paco Ignacio Taibo II : le Mexique selon Cosa Fácil, La vida misma, Cuatro manos », in *Cahiers de Narratologie*, n° 30, <<https://doi.org/10.4000/narratologie.7529>>.

Córdoba, Marie, 1999 « Loi et genre dans Sombra de la Sombra », in *América : cahiers du Criccal*, n° 22, pp. 179-197, <<https://doi.org/10.3406/ameri.1999.1420>>.

Greimas, Algirdas Julien, 1996, *Sémantique structurale, recherche et méthode*, Paris, Larousse.

Mandel, Ernest, 1986, *Meurtres exquis. Histoire sociale du roman policier*, Paris, La Brèche.

Nichols, William J., 2010, *Transatlantic novels : crime, culture and capital in the « noir novels » of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán*, Lewisburg, Bucknell University Press.

Noiville, Florence, 2009 « Pancho Villa, roman d'une vie, de Paco Ignacio Taibo II : sur les traces de Pancho Villa », *Le Monde*, <https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/03/12/pancho-villa-roman-d-une-vie-de-paco-ignacio-taibo-ii_1166904_3260.html>, mis en ligne le 12/03/2009, consulté le 20/03/2021.

Paré Luisa, 1987, « Le mouvement paysan au Mexique (1976-1984) », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 11, n° 2, pp. 65-82, <<https://doi.org/10.7202/006418ar>>.

Pepper, Andrew, 2016, *Unwilling Executioner: Crime Fiction and the State*, Oxford, Oxford University Press.

Rouquié, Alain, 2013, *Le Mexique, un état nord-américain*, Paris, Fayard.

NOTES

1. Boudrot 2001, p. 167.
2. *Ibid.*
3. Rouquié 2013, p. 57.
4. *Ibid.*, p. 56.
5. *Ibid.*, p. 165.

6. Amey 1988.
7. Pepper 2016.
8. Mandel 1986.
9. Collado 2003, p. 256.
10. Taibo II 1994.
11. Taibo II 2000a, p. 29.
12. Taibo II 1992a.
13. Taibo II 2016.
14. Amey 1988.
15. Paré 1987, p. 72.
16. Collado 2016, p. 5. « La conformité des trames à la grille fonctionnelle est complète pour les deux dernières enquêtes menées par Belascoarán Shayne. Elles révèlent un système de corruption touchant des dignitaires de la Révolution Institutionnalisée. En revanche, pour ce qui concerne l'intrigue Zapata, la nature criminelle est absente. Nulle présence du volet négatif de l'axiologie traditionnelle au roman policier. L'enquête reste tout de même présente. C'est qu'ici, les enquêtes tendent vers deux objectifs distincts mais complémentaires. Les deuxième et troisième enquêtes viennent mettre en exergue l'état de la criminalité au Mexique, dénoncer la corruption des représentants de la Révolution institutionnalisée tandis que la première, dont la conclusion est aussi la fin du roman, conduit à la recherche d'une réactivation révolutionnaire, unique solution possible face à la défaite de la justice institutionnelle. »
17. Taibo II 1994a, p. 19.
18. Taibo II 1997, p. 169. « Il allait se mettre à couvert derrière l'armature métallique du kiosque à journaux quand une décharge de fusil le toucha à mi-corps, le projetant en l'air, déchiré, brisé. Quand il retomba dans la flaque, il était presque mort [...] Un homme s'approcha et lui piétina le visage à deux reprises. Ils remontèrent dans la voiture et s'éloignèrent. La pluie continuait à tomber sur le corps d'Héctor Belascoarán Shayne. »
19. Taibo II 1998.
20. *Ibid.*, p. 13. « – Combien de fois es-tu morte ?
– Euh, dit la fille à queue-de-cheval, et elle fit un signe négatif de la tête.
– Moi, souvent.
Elle repassa l'index sur les cicatrices qui traçaient de petits dessins sur la poitrine d'Héctor, qui écarta la main et se dirigea, nu, vers la fenêtre. »
21. *Ibid.*, p. 11.
22. Bryan 2014, s. p. Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur du présent article.
« *As the series continues, Héctor will be wounded many more times. His body becomes a veritable map of the crimes he has fought, he is physically marked by the violence of the city. And, it is by way of Héctor's scars that we can see another aspect of his integration into his role as social detective, his integration into the community of victims and fellow-collaborators toward justice [...] The victim-detective alliance becomes more equal, more democratic. [...] Héctor's wounds can serve to create points of identification and integration with victims and the vulnerable social groups with whom he works. In his role as wounded hero --limping, one-eyed, scarred-- once again, the distance between the victims and the intellectual/detective can be bridged. They are vulnerable, so is he.* »
23. La trame Zapata de *Cosa Fácil* présente déjà une construction policière très largement altérée puisqu'elle se limite à l'enquête, sans que la dénonciation d'un coupable et surtout sa punition n'aient droit de cité.
24. Taibo II 1992b.
25. Taibo II 2002.
26. Clavel 2002, s. p.
27. Córdoba 1999, p. 195.

28. Taibo II 1992, pp. 238-240. « déporté », « disparaissait », « disparu », « décadence », « mort », « disparition », « abandonnée », « décime », « s'achève ».
29. *Ibid.*, p. 239.
30. *Ibid.*, p. 104.
31. *Ibid.*, pp. 128-136.
32. Greimas 1996.
33. Taibo II 1995.
34. Collado 2003, pp. 7-8
35. *Ibid.*, p. 256.
36. *Ibid.*, p. 106.
37. Taibo II 2012a.
38. Nichols 2010, pp. 123-124. « *Outside the Héctor Belascoarán Shayne series, Paco Ignacio Taibo II has developed other literary projects that emphasize the importance of memory and resist the loss history by advocating the recuperation of radical revolutionary past. In such texts as Memoria roja : luchas sindicales de los años 20 (1984), Los Bolsheviks : Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1986), Arcángeles : doce historias no muy ortodoxas de revolucionarios (1988), Ernesto Guevara, también conocido como el Che (1996), and Pancho Villa : una biografía narrativa (2006) Taibo explores and reclaims the history of twentieth century revolutionaries. Obscure figures as Max Hoelz as well as more renowned names such as Malraux and Che Guevara resist 'silence' and are reinserted into the historical record through Taibo's writing, preserving their memory and resurrecting their ideals for a generation of thinkers.* »
39. Noiville 2009. « Quand on lui demande si ce livre est celui d'un écrivain plus que d'un historien, PIT s'énerve un peu. "Tout l'enjeu était justement de casser cette distinction absurde entre penseur, historien, romancier, poète... Le mot écrit est le mot écrit. On peut l'utiliser de toutes les manières. Ce que je veux dire, c'est que l'Histoire est trop importante pour être laissée entre les mains de mauvais narrateurs." Faire feu de tous les ressorts romanesques – rebondissement, péripétie, digression, suspense – en les combinant à la rigueur historique : voilà la recette de Taibo, ce qu'il appelle la "biographie narrative". "Dans ce mélange d'histoire et de narration, il n'y a pas un seul élément qui n'ait été vérifié, pas une seule phrase de Villa qui n'ait été prononcée, assure-t-il. Je n'entre pas dans sa tête, je ne fais pas d'introspection. En revanche, je fais un effort énorme pour utiliser toute la palette des arts narratifs. Je n'introduis pas vingt-sept personnages à la fois, je prends le temps de les laisser grandir, chacun s'incarne. Mais ça, c'est l'art de raconter, pas la fiction." »
40. Taibo II 2000b.
41. Taibo II 2009.
42. Taibo II 2005.
43. Taibo II 1998.
44. Taibo II 2012b.
45. Taibo II 2008.
46. Taibo II 1999.
47. Taibo II 2001.

RÉSUMÉS

Cet article s'intéresse à la figure héroïque dans l'œuvre de Paco Ignacio Taibo II. Considérant le héros comme l'enjeu central de ses livres, qu'il s'agisse de romans policiers ou de ses biographies, ce travail a pour objectif d'analyser le processus de décomposition puis de recombinaison du héros en distinguant cinq phases. Le héros-détective, au départ marginal par rapport au système politico-juridique mexicain, commence très tôt à subir des mutilations infligées par ses adversaires, avant de se fragmenter en plusieurs instances, puis de disparaître, pour renaître enfin. Confronté à l'échec des valeurs révolutionnaires dans la réalité mexicaine, Taibo semble s'acheminer, au fil de son œuvre, vers la réhumanisation des grands héros de la lutte révolutionnaire. Par le truchement d'une narration dont la fonction s'impose comme éminemment politique, il redonne à ces grandes icônes une place dans l'imaginaire et la mémoire collective.

This article focuses on the heroic figure in Paco Ignacio Taibo II's novels. Considering the hero as a key figure of his books, be they detective novels or biographies, this work analyzes the process of decomposition and recombination of the hero through five phases. The hero-detective, initially marginalized from the Mexican politico-legal system, is mutilated by his adversaries, and fragmented into multiple instances. He then disappears before he is finally reborn. Confronted with the failure of the values of the Mexican Revolution, Taibo's work seems to head towards a rehumanization of the great heroes of the revolutionary struggle. By means of a narration whose function is clearly political, he gives these great icons a place in the collective imagination and memory.

Este artículo se centra en la figura heroica en la obra de Paco Ignacio Taibo II. Considerando al héroe como eje central de sus libros, ya sean novelas policíacas o biografías, este trabajo tiene como objetivo analizar el proceso de descomposición y luego de recomposición del héroe distinguiendo cinco fases. El héroe-detective, inicialmente ya marginado en comparación con el sistema político-legal mexicano, comienza muy temprano a ser mutilado por sus adversarios, antes de fragmentarse en varias instancias, luego desaparecer para finalmente renacer. Ante el fracaso de los valores revolucionarios en la realidad mexicana, Taibo parece encaminarse, en el transcurso de su obra, hacia la rehumanización de los grandes héroes de la lucha revolucionaria. Mediante una narración cuya función se impone como eminentemente política, da a estos grandes iconos un lugar en el imaginario y en la memoria colectiva.

INDEX

Palabras claves : Taibo II (Paco Ignacio), héroe, revolución, mutilación, fragmentación, México, siglo XX

Keywords : Taibo II (Paco Ignacio), hero, revolution, mutilation, fragmentation, Mexico, 20th century

Mots-clés : Taibo II (Paco Ignacio), héros, révolution, mutilations, fragmentation, Mexique, XXe siècle

AUTEUR

MICHAEL COLLADO

Lycée Français International de Bangkok

Docteur de l'université de Montpellier 3, spécialiste du Mexique, il a enseigné aux États-Unis, en Afrique du Sud, en Norvège, en Thaïlande ainsi qu'en France, en lycée et aux Universités du Var, d'Aix-Marseille et à l'Institut d'Études Politiques d'Aix-en-Provence.

La economía del cuento: el caso de María Fernanda Ampuero

The economy of the short-story: the case of María Fernando Ampuero

L'économie du récit : le cas de María Fernanda Ampuero

Ana Rita Sousa

Me limitaré a deciros que sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigrama. En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento.

Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio* (1984)

Introducción

- 1 En la jerarquía de los géneros literarios, el cuento aparece casi siempre como subalterno de la novela, como la antesala de algo que realmente valga la pena analizar. Con rarísimas excepciones, difícilmente se estudia a un autor como cuentista, sino como narrador, asumiendo una inconsciente neutralidad en los estudios narrativos que casi siempre termina privilegiando la(s) novela(s) de tal autor. El cuento como género experimental, como laboratorio de ideas que no «alcanzan» para hacer una novela sigue siendo un prejuicio para muchos críticos, incluso para muchos escritores. Esta aprensión se nota también en buena parte de la industria editorial: difícilmente se encuentra un editor dispuesto a apostar por un libro de cuentos.
- 2 La constatación, con diferentes matices, es reiterada en diversas ocasiones, pero me voy a detener, como ejemplo, en las palabras de los diferentes antólogos de la serie *Pequeñas Resistencias*¹, editada en Madrid, entre el 2002 y el 2005, por la joven editora independiente Páginas de Espuma. Al contrario de la mayoría de las antologías de

cuentos, que tiende a reunir autores por generación o tema, utilizando el cuento como medio para encontrar, reunir, exportar, o recordar distintas caras de las líneas narrativas que ahí se proponen, *Pequeñas resistencias*, que reúne autores de los dos lados del Atlántico, y de cada uno de los países de lengua española, tenía como criterios de selección: nacidos después de 1960 y, dato fundamental, autores que tuvieran, por lo menos, un libro de cuentos publicado hasta entonces. Si el primer criterio buscaba, en los albores del nuevo siglo, rastrear las nuevas generaciones de autores, el segundo pretendía, modestamente, encontrarlos entre los que hubieran demostrado algún interés previo por el cuento, descartando así las participaciones por encargo, los autores que esporádicamente practican el género, o como también sucede a menudo, fragmentos de novelas reconvertidas en cuentos. El tercer volumen, por ejemplo, dedicado al cuento sudamericano, abre con un prólogo que propone nueve preguntas a cada uno de los nueve antólogos, que van desde un hipotético canon sudamericano del cuento, a las contribuciones teórico-críticas aparecidas en los últimos años, pasando por el funcionamiento del género en su país, especificando aquí la crítica, los medios de comunicación y la industria editorial. Sobre el país de Borges y Cortázar, escribe Andrés Neuman «[...] aunque parezca increíble y a diferencia de lo que se piensa en España, en el país de los cuentistas no es fácil publicar un libro de cuentos²». Desde Bolivia, la cuentista Paz Padilla Osinaga asegura que la situación para el cuento es difícil porque las editoriales prefieren la novela, e incluso que los concursos literarios para este género han desaparecido. Situación similar se encuentra en Chile, donde Max Valdés asume que «se suele considerar el cuento como literatura menor, como momento inaugural de una escritura en curso: el primer ensayo de un futuro novelista. [...] Existe además presión editorial para dejar el relato breve para concursos y publicaciones en revistas³». Ya en Uruguay, patria de Horacio Quiroga y Felisberto Hernández, el cuento sufre «[...] una situación de marginación por parte de las grandes editoriales e incluso de la gran mayoría de los autores⁴», nos asegura Gabriel Paveroni, a pesar de algunas antologías ocasionales y de estar presente en los suplementos literarios de algunos periódicos. Desde Colombia, Juan Gabriel Vásquez lo presenta como un «gran incomprendido» para el público en general, un «género de iniciados», destacando, sin embargo, que la industria editorial viene provocando un pequeño *boom* de cuentos —no necesariamente de cuentistas— con la intención de buscar una nueva ola de narradores. Gabriel Vásquez comprende aquí un problema serio para el cuento:

Esto provoca, forzosamente, una percepción desigual: junto a cuentistas serios de altísima calidad se publican oportunismos de encargo escritos por individuos que no saben quién era Chejov y creen que un relato corto es simplemente un relato que no es largo⁵.

- 3 En México, Ignacio Padilla hace un análisis más detallado. Reconoce, por una parte, el encanto de la nueva generación por el cuento, concediendo sin embargo que el mercado no corresponde a esa ambición, terminando, incluso, por definir indirectamente la propia estructura del cuento que se va publicando⁶.
- 4 Cabe recordar que la jerarquía en los géneros textuales, aún hoy vigente, adviene de una cierta historia literaria y cultural que valora más todo lo que se asocia con lo libresco por encima de lo demás. Es decir, mientras la novela es indisociable del objeto libro, el cuento, más antiguo, proviene de una cultura oral que desde el eurocentrismo gráfico se consideró —y aún se considera— menor. Si la primera va conectada con una cultura regida por el binomio escritura/lectura, y todo lo que implica —alfabetización, cierto nivel de desarrollo económico y social, cierta cercanía a las instancias

productoras y divulgadoras del libro y, por lo tanto, mayor control institucional y cultural—, el segundo, debido a su origen socio-cultural fue largo tiempo comprendido como el pariente pobre de la narratología que se fue, lentamente, instalando en la casa familiar de la cultura escrita. A pesar de su notable desarrollo en los últimos dos siglos, el prejuicio inicial sigue resistiendo en buena parte de la crítica, como aseguran varios cuentistas, y se constata por escasa producción teórica específicamente enfocada en el género, cuando se compara la que dedica la academia a la novela.

- 5 Lo que afirmo ahora ya lo comprendía Cortázar en «Algunos aspectos del cuento», más de medio siglo atrás: «[...] mientras los críticos siguen acumulando teorías y manteniendo enconadas polémicas acerca de la novela, casi nadie se interesa por la problemática del cuento⁷». Consideraba el escritor argentino, entonces, que era hasta cierto punto comprensible esa ausencia toda vez que «[...] es natural que aquellos solo entren en escena cuando exista ya un acervo, un acopio de literatura que permita indagar y esclarecer su desarrollo y sus cualidades⁸». Si el siglo XIX quedó marcado por la novela como género de masas, lo que, según argumenta Ricardo Piglia en su introducción al curso *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh* (2016), condujo a su especialización y a la enorme fortuna crítica que tuvo el género, sería quizás expectable, en mi perspectiva, que el siglo de Borges le siguiera igual correspondencia teórica y crítica en el cuento. Sin embargo, estamos todavía lejos de ello. Cualquiera puede enumerar sin dificultad diez grandes ensayos sobre la novela como género, pero si preguntáramos por ensayos sobre cuento, ya pocos alzarían la mano para contestar. Justamente eso señalaba Eduardo Bécerra en el prólogo de la antología *El Arquero Inmóvil: Nuevas Poéticas del Cuento* (2006), donde, en la ausencia de una fuerte teoría crítica, convocaba a escritores a ensayar algunas líneas sobre este género.
- 6 Este es quizás otro aspecto curioso del género: frente al desinterés generalizado de la crítica, buena parte de la teoría cuentística quedó a cargo de los propios autores, como subraya Juan Gabriel Vásquez: «Esto es paradójico, porque se ha visto que ningún género literario ha invocado tanto a la teoría como el cuento: desde Poe hasta Piglia, los cuentistas han tratado de formular sus poéticas de manera teórica (...)»⁹. Tal es evidente, no solo en los ejemplos clásicos citados en América Latina, de Quiroga, Cortázar, Monterroso o Piglia, entre otros, como también a un nivel más general, basta hojear el vasto trabajo de Lauro Zavala en sus *Teorías del Cuento* (1993-2000). Se trata de una serie en cinco tomos, que reúne textos muy variados, desde ensayos a cartas, cuentos y decálogos, que aportan o construyen ideas y teorías sobre el cuento a partir del ejercicio de varios autores como cuentistas¹⁰. Puntos considerados clave en el género —la brevedad, la rapidez, la doble historia— aparecen aquí explorados por la mano de escritores cuyas reflexiones son más vigentes que las de teóricos como Helmut Bonheim (1982), Sergei Eisenstei (1988) o Charles May (1994)¹¹.

1. El cuento y las mujeres

- 7 Sirvió la introducción para justificar la necesidad de una aproximación teórica y crítica al cuento como género autónomo, cuyo funcionamiento y estrategias narrativas parecen adecuarse cada día más a un siglo enamorado de lo breve, lo veloz, de la experiencia más que de la Historia. Por otra parte, del lado de los estudios feministas y de los estudios de género, hemos asistido a la recuperación de un conjunto eclético de autoras latinoamericanas del siglo XX. Sin embargo, si es cierto que algunas eran

predominantemente cuentistas —como es el caso de la mexicana Amparo Dávila o de la argentina Silvina Ocampo—, la estrategia de la antología termina por encasillar a muchas otras narradoras como cuentistas. Esa recuperación, de que son ejemplo reciente las antologías *Insólitas - Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (Madrid, 2019), con edición a cargo de Teresa López-Pellisa y Ricardo Ruiz Garzón, que aportan un canon paralelo al que estamos acostumbrados a leer en las historias literarias del siglo XX, o *Vindictas Cuentistas Latinoamericanas*, que recupera 20 voces mayoritariamente desconocidas tanto del público, como de la academia, con selección de Socorro Venegas y Juan Casamayor.

- 8 La euforia teórica por *despatriarcalizar* el canon por parte de varias academias, tanto en España como en América Latina - independientemente de sus consecuencias futuras o permanentes - está claramente teniendo un efecto indirecto de motivación en jóvenes escritoras e incluso en las editoriales, en las últimas dos décadas; lo que, obviamente, no está separado de la apropiación del mercado de las mareas feministas que han tomado las calles en los últimos años. Se pasó, como explica Sara Sefchovich en su trabajo más reciente, *Del silencio al estruendo* (2020), subrayando que ultrapasada la etapa en que las escritoras eran continuamente ocultadas, subvaloradas u olvidadas, vivimos hoy una fase distinta, en que el incremento considerable de la presencia de mujeres, tanto en la literatura como en la academia, promueve nuevas rutas para comprender y valorar su escritura¹².
- 9 El caso de Ecuador es particularmente curioso en este escenario, una vez que su histórica escasez de difusión siempre ha mantenido la literatura del país en una posición casi invisible en el mundo de habla hispana, como argumenta Xavier Oquendo, y como es de apreciar para cualquiera que entre a una librería. Dentro de este escenario, las mujeres están lentamente saltando la frontera, así como creando una ola adentro de su patria: «Las mujeres son la nueva promesa narrativa en el Ecuador: Gilda Holst, Liliana Miraglia, Yanna Haddaty, Lucrecia Maldonado, Elsy Santillán Flor, María Eugenia Paz y Miño, Aminta Buenaño, Valeria Muñoz, entre muchos otros nombres, confirman lo dicho¹³». A esta percepción de Oquendo, en el 2004, lo respalda recientemente Jorge Carrión, en la edición digital del *The New York Times*, con un artículo intitulado justamente «Las escritoras ecuatorianas hacen historia» (2019), enfocándose en cuatro nombres: Gabriela Alemán y Mónica Ojeda, ambas seleccionadas en la lista del «Bogotá 39»¹⁴, pero también en Solange Rodríguez Pappe, publicada por Candaya, y María Fernanda Ampuero, a la cual se dedica este artículo.

2. María Fernanda Ampuero y la urgencia de contar

- 10 Nacida en 1976, María Fernanda Ampuero se estrenó con la crónica *Lo que aprendí en la peluquería* (Dinediciones: Guayaquil, 2010) y *Permiso de residencia* (La caracola editores: Guayaquil, 2013). Este último se compone de 45 historias sobre mujeres ecuatorianas emigrantes en España, sujetas a varios tipos de violencia, tema que no es ajeno a lo que trata en sus cuentos. Sin embargo fue *Pelea de Gallos* —publicado originalmente en Madrid— que llamó la atención de un público más amplio y de una crítica más especializada, como Ana García Bergua en *Letras Libres*, Marta Sanz en *Babelia*, o el ya referido Jorge Carrión en el *The New York Times*. En su país, el libro ganó el Premio Joaquín Gomes Lara 2018, atribuido desde 1989 por el ayuntamiento de Quito. En 2021 sale su segundo libro de cuentos *Sacrificios Humanos* cuya estructura y temática la

reitera y la confirma como extraordinaria cuentista. Y debo empezar por la estructura de ambos libros para reafirmar su valor literario como cuentista.

- 11 Debido muchas veces a la dificultad de publicar, o a la dinámica editorial de publicación en publicaciones periódicas a que se presta el cuento, en una gran mayoría de libros nos encontramos con que el título del libro deriva de un cuento homónimo, al que el autor, o el editor, agrega el modesto complemento de «y otros cuentos», y otros relatos», «y otros textos», o derivaciones similares. Esto tiene una consecuencia inmediata para el libro y para su análisis: el cuento homónimo gana, quizás de forma inconsciente, un protagonismo en relación a los demás, muchas veces es el que abre el libro, y, la más de las veces, es el único que lee la crítica. En este caso, ni *Pelea de Gallos* ni *Sacrificios Humanos* tienen cualquier homónimo en su interior, lo que sugiere, no un conjunto de cuentos que al final de un cierto tiempo la autora compiló para publicar —cosa que sucede muy a menudo con estos libros— sino un conjunto organizado cuya disposición y secuencia han sido objeto de reflexión. Si bien es cierto, como se verá, que el sintagma de «Pelea de Gallos» se encuentra en estrecha articulación con el primer cuento, así como el de «Sacrificios Humanos» con el cuento «Sacrificios», la lectura integral de ambos libros sugiere una composición más elaborada que la mera acumulación de cuentos.
- 12 *Pelea de gallos* se relaciona directamente con el primero de sus cuentos «Subasta» en que esta práctica, todavía muy popular en varios países de América Latina, es fundamental en la estructura del cuento. Pero el título invoca también todo el conjunto de 13 cuentos, cada uno intitulado con una sola palabra, donde predominan los sustantivos «Monstruos», «Crías», «Persianas», «Cristo», «Pasión», «Luto», «Cloro», «Otra», pero también los nombres propios «Griselda», «Nam», «Ali» y «Coro». Cada uno de estos relatos participa, por un lado, de un fragmento de una cruda realidad y, por otro, encuentra en la familia como institución social el eje central de la crueldad y la violencia. Siendo las peleas de gallos consideradas un deporte tradicional en muchos países, hay ciertas características que vale la pena subrayar para comprender su apuesta como título: son fundamentalmente frecuentadas por la clase baja o media baja, no necesitan —al contrario de las corridas— de mucho espacio para realizarse, por lo que son frecuentes en espacios improvisados en los barrios más populares y más pobres, se alimentan del dinero de las apuestas donde sobretodo los hombres van a desahogarse de sus angustias cotidianas, consisten en un combate aparentemente entre iguales que casi siempre se revela como un embuste: los animales son muchas veces drogados y quien tiene más dinero, tiene, también, mejores condiciones para el sustento y la «motivación extra» de los animales. En otras palabras, a una pelea de gallos por su tradición, su ubicación social y geográfica, por ser un microcosmos de una estructura de opresión: a la clase más precaria, explotada y confrontada con la violencia urbana cotidiana, asiste a un espectáculo de la violencia más gratuita reproduciendo, de forma inconsciente, la violencia que los asola. La reproducción, en una espiral descendente, de estructuras de control, opresión y violencia cotidianas, en espacios casi siempre reducidos, es el tema de cada una de estas ventanas a la sagrada casa de la familia. La pelea de gallos, una imagen que muchos han naturalizado como de entretenimiento, de diversión, pero de la cual no se despega la huella de la crueldad y la violencia gratuitas sobre seres considerados inferiores, es la imagen que Ampuero asocia a ese microcosmos supuestamente seguro y confiable, cotidiano y conocido de la

familia. Y dentro de esta, como veremos, hay claramente seres considerados menores que otros.

- 13 Ya *Sacrificios Humanos*, manteniendo la familia como un eje importante, y repitiendo el mismo sistema de sustantivación de los cuentos —sin artículos, sin adjetivos, sin verbos, como si nos insistiera en la consistencia de ese nombre en particular, como si denunciara la cosificación de ciertas personas— enfoca, por una parte, la idea derivada del catolicismo de la vida como un sacrificio continuo y, por otra, reescribe rituales, tradiciones y mitos desde una perspectiva feminista de crítica al sistema patriarcal que los sostiene. Tal es evidente en cuentos como «Elegidas», en que un grupo de jóvenes que no encajan en los padrones comerciales de belleza reconstruyen las bacantes griegas, bailando subversivamente sobre la tumba de los chicos guapos y ricos que nunca podrían conquistar en vida, o en «Edith» donde el mito de Orfeo adquiere una (re)significación contemporánea —el orden de no volver a mirar hacia atrás es quebrado por la esposa a quien el marido termina matando—.

3. Arquitectura del cuento: la doble historia

- 14 De las muchas teorías del cuento, la propuesta por Ricardo Piglia en sus «Tesis sobre el cuento» - es una de las más productivas toda vez que se enfoca en el funcionamiento interno de la estructura narrativa, ayudando a comprender su singularidad sin necesidad de una oposición o comparación con géneros más extensos¹⁵. Es decir, las características consideradas fundamentales del cuento —la brevedad, el reducido elenco de personajes, la sencillez de la acción, el poco espacio para digresiones— son idiosincrasias que derivan la esencia fundamental del cuento, su corta extensión. Donde hay menos espacio, todos los elementos narrativos largamente estudiados en la novela se reducen necesariamente, pero eso no nos permite comprender el cuento como género autónomo, al contrario, contribuye teóricamente a mantenerlo como pariente más pobre de la novela. Al mismo tiempo, el carácter tendencialmente elíptico del cuento pareciera en estas concepciones, una consecuencia directa de la brevedad, y no una estrategia narrativa específica, como proponen Borges o Piglia.
- 15 Es común citar la famosa «unidad de impresión» propuesta por Poe, y la necesidad de que un cuento se construya para el último párrafo. En el prólogo a los cuentos de María Esther Vázquez, *Los nombres de la muerte*, Borges lo explicaba así «el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin¹⁶». Esta idea es explorada por Piglia, partiendo de Poe, Chejov, Kafka y Borges. Si el cuento siempre condensa dos argumentos, dos historias, su carácter doble se decide en el arte de saber cifrar una en la otra, la primera, la visible —la que Borges llamaba «falsa»— debe contener vagas insinuaciones de la segunda: «Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de modo elíptico y fragmentario. El efecto sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece a la superficie¹⁷».
- 16 En «Monstruos», segundo cuento de *Pelea de Gallos*, donde dos niñas de clase media, a quien sus papas compraban varios juguetes y para quien tenían una niñera, se divierten explorando películas de terror, adentrándose en el conocimiento del miedo y del peligro a través de la pantalla, estas dos historias y la forma como se cruzan son ejemplos de lo que afirma Piglia. El cuento va narrando como las dos gemelas —*lugar común* del cine de terror—, aprovechan el poco control de sus padres y todas las tardes

salen a alquilar películas al videoclub. Si la valentía propia de la edad las acompaña de día, llegando la noche, las dos piden a Narcisa, la niñera, que suba a dormir con ellas. Narcisa ocupa, como todas las mujeres de servicio, una función doble: ella es quien cuida, acompaña a las niñas, las protege de sus pesadillas, les explica que es la menstruación, al mismo tiempo que, por la autoridad parental, siempre es tratada de forma subalterna:

A papá no le gustaba que Narcisa —la llamaba *el servicio*— durmiera en nuestro cuarto, pero era inevitable: le decíamos que si no venía bajaríamos nosotras a dormir a la habitación de *el servicio*. Eso, por ejemplo, le daba miedo a ella. Más que el demonio y los vampiros¹⁸.

17 La marcada división de clases, enfatizada por el hecho de que Narcisa ni siquiera es tratada por su nombre, si no por su función, recorre todos los cuentos de Ampuero, y se hace evidente «Ali» —donde a las empleadas «[...] les revisaban las carteras y las fundas al salir y a veces hasta debajo de la falda por si se habían metido algo de comida en el calzón¹⁹»— o en «Coro» y, de manera particularmente cruel, en «Creyentes» y «Pietá», ambos de *Sacrificios Humanos*. La hostilidad entre la clase media alta que emplea hacia la clase baja trabajadora es el ejemplo doméstico de lo que Aníbal Quijano denominó de «colonialidad del poder»; las estructuras verticales de opresión del poder colonial se mantienen actualmente, se reproducen como «naturales», negando derechos y garantías a una larga mayoría de la población²⁰. «Coro», por ejemplo, es el apodo con que «[...] la bautizó quién sabe qué empleadora hace quién sabe cuánto tiempo porque no le gustaba el nombre Natividad y porque qué carajos, es mía, le puedo poner como quiera²¹».

18 Regresando a «Monstruos», la narrativa avanza explorando las diferencias entre las dos hermanas, subrayando su relación con el tópico del terror «Tener ciertos hermanos es una bendición. Tener ciertos hermanos es una condena: eso aprendimos en las películas. Y que siempre hay un hermano que salva al otro²²». Al mismo tiempo, se crea un paralelo entre el terror que las niñas ven en las pantallas, y el terror que viven en el colegio de monjas, mezclados en las pesadillas de Mercedes, la hermana considerada «dulce», «obediente», «débil». Todo sugiere que una de las ficciones fílmicas se infiltrará en la casa de familia, adensado por los avisos de Narcisa, que desde la primera línea del cuento las advierte de los peligros reales:

Las manos de Narcisa eran fuertes, grandes, masculinas. Las uñas, largas y en punta, eran capaces de abrir botellas de refresco sin necesidad de destapador. Narcisa era pequeña de tamaño y de edad, apenas dos años mayor a nosotras, pero parecía haber vivido unas cuatrocientas vidas más. Nos estaba haciendo daño cuando dijo que ahora sí que teníamos que cuidarnos más de los vivos que de los muertos, que ahora sí que teníamos que tenerles más miedo a los vivos que a los muertos²³.

19 Narcisa, siendo casi de la misma edad, representa el otro mundo de terror más allá de las pantallas, sus manos esculpidas por el arduo trabajo, su pequeña estatura obligada a cargar emocionalmente dos vidas ajenas, su niñez inexistente y existencia invisible conforman el terror real del cuento. Una noche, en que las niñas con miedo de las pesadillas bajan a buscarla, encuentran la puerta del garaje cerrada —sí, la habitación de *servicio* está afuera de la casa—. Cuando se abre la puerta, después de una espera ritmada entre silencio y ruidos, sale el padre de las niñas y tanto Narcisa como sus cosas han desaparecido. Contando en primer plano, o como argumento principal, un entretenimiento de niñez, el cuento oculta, fragmentariamente, un segundo argumento: la violación sexual de otra niñez, nunca denunciada, siempre entredicha —

tanto ella, como su violación: los abusos cometidos en contra de Narcisa—. Los *monstruos* no están en la pantalla, sino en la casa misma. De esta forma, se comprende la sabia insistencia en que hay que temerle más a los vivos, el permiso para que las niñas siguieran asistiendo a esas películas a pesar de las pesadillas cumplía la función de ocultarles el terror que en realidad ocurría mientras dormían.

- 20 Tal como sugiere Piglia, tenemos dos historias diferentes, con sistemas de causalidad distintos, que se cruzan brevemente a lo largo del relato. En Ampuero, podemos comprobar que

El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada²⁴.

- 21 Los elementos que parecían superfluos en la primera historia, como el miedo que tenía la niñera de que bajaran a su habitación, es fundamental para entender la otra. En este sentido, Piglia propone que esa segunda historia secreta es la clave para entender el cuento como forma y sus variantes. En su división, el cuento clásico de Edgar Allan Poe u Horacio Quiroga contaba una historia anunciando que había otra por detrás, la emergencia de esa segunda historia provocaría el denominado final epifánico del relato. Ya el cuento moderno, que empieza con Chéjov, Katherine Mansfield y *Dubliness* de James Joyce, «cuenta dos historias como si fueran una²⁵», abandonando ese final sorpresivo y la estructura cerrada. Es esto lo que ocurre en los cuentos de Ampuero.

4. La juventud: un tiempo doble

- 22 Ya sean ubicados directamente en tiempo pasado, como «Monstruos», ya sean escenas de la vida adulta, las etapas de la niñez y de la juventud ocupan un lugar central en la dinámica narrativa de Ampuero. Como hizo notar Ana García Bergua, en su reseña para *Letras Libres*, «la juventud se representa como el viacrucis amargo y obligado del que los personajes no podrán salir incólumes²⁶». Entre la inocencia del mundo y la curiosidad por la vida propias de la edad, los personajes de Ampuero son sobretudo niñas-mujeres o sirvientas, dos lugares muy particulares de la familia de clase media, dos no-lugares de enunciación, a quien tanto la familia como la clase social han denegado cualquier posibilidad de agencia.

- 23 En este sentido, el tiempo de la niña, transcurrido entre juegos y descubrimientos, por su atmósfera aparentemente dulce e intocable, por la seguridad de su distancia temporal, nos surge como el tiempo decisivo en que se aprende, o no se aprenden ciertas cosas. Los cuentos adquieren la arquitectura de la casa familiar: mientras por los salones, jardines y piscinas, las niñas corren ingenuamente y rellenan los interdichos del mundo con su imaginación, en las divisiones secundarias —el garaje, la cocina, los trasteros— la violencia sucede con toda su potencia. Y siendo este un tópico común a varios autores en español en la actualidad, lo que distingue a Ampuero, según Marta Sanz en su reseña del libro para *Babelia*, es que esa brutalidad no está oculta, sino que es obstinadamente exhortada:

Lo que diferencia a Ampuero y representa a la vez un posible defecto y una de sus máximas virtudes es que ella renuncia a la elegancia o la contención, y encadena, en un proceso acumulativo insoportable para el lector hipersensible, escenas de la mayor brutalidad²⁷(...).

24 En «Creyentes», segundo cuento de *Sacrificios Humanos*, la narradora y Marisol, la hija de la sirvienta, pasan los días juntas en la casa de la abuela debido a una huelga general que ocurre en el país. Los «creyentes», dos hombres siempre vestidos de blanco, extranjeros, misioneros, aparecen en sus vidas en ese escenario de caos social generalizado - «[...] como turistas del fin del mundo, fascinados de que los hombres morenos se mataran unos a otros²⁸» - y rentan el trastero de la abuela, donde vienen a dormir, pues como en otros lugares, pasaban el día en su misión evangelizadora.

25 Para la niña narradora, sin embargo, la religión y su misión evangelizadora son traducidas a su imaginario como ficción. Así como los bautizó de Creyente Alto y Creyente Bajo por ser incapaz de pronunciar sus nombres, también interpretó su pasaje de acuerdo a un maniqueísmo arraigado en el racismo y en la desigualdad social:

Me generaban toda la curiosidad del mundo. Los Creyentes eran hermosos, rubios como el Niño Dios, seguro tenían que ser bondadosos con los más pequeños. Mis padres me habían advertido sin parar sobre los hombres de la calle, sobre el vagabundo que robaba a los niños, sobre los que pedían caridad, pero nunca sobre los hombres de ojos casi transparentes de tan azules, de tan verdes. Ellos tenían que ser buenos²⁹

26 Mientras la huelga recorre el país, alejando a la niña de sus padres —dueños de una fábrica—, y a Marisol de su madre —quien sale por tener víctimas en la lucha—, las dos niñas van quedando aisladas con la abuela, hasta que esta deja también de hablar. Son dos espacios temporales ajenos a la realidad del trabajo; la niñez y la vejez se constituyen como la ausencia de la fuerza de trabajo y, por lo tanto, es sintomático que el retrato de una huelga se haga a través de ellas. Son los seres tendencialmente no protagónicos de cada contexto los que Ampuero elige a la hora de delegar una perspectiva. A través de la ingenuidad de las niñas, con narrativa de doble significación, los «creyentes» aparecen como los únicos salvadores, ya que sus libros «[...] tenían dibujos entretenidísimos sobre aliens, lo que parecían aliens, y la fiesta de los animales y la gente y los aliens. Se podían inventar historias increíbles con los dibujos del libro de los Creyentes [...]»³⁰. Su imaginación y su aislamiento del mundo, no las impide de notar la violencia que ocurre afuera de puertas, pero esa realidad, crudamente descrita, mantiene, en la voz de una niña, el mismo tono de fábula que las historias que se inventan para pasar el tiempo:

En la calle la huelga cada vez era más salvaje. Algunas amigas de la abuela venían a contarle que a no sé quién los empleados le habían quitado la empresa y lo habían colgado ahí mismo, sobre la maquinaria, mientras todos aplaudían. Esos negros, decían, esos malagradecidos, esas bestias, esos asesinos (...).

(...)

Patafría también lloraba. Decía que el río se llevaba cadáveres llenitos de agujeros de bala y que, en la madrugada, las madres de los asesinados iban a dejar cruces sobre el agua³¹.

27 Narrada como huecos de una realidad extramuros, la huelga surge con su verdadera expresión de una realidad profundamente desigual, sin la necesidad de asumir uno de los bandos pero sin que esa ausencia de participación directa afecte la dimensión política del cuento. Si afuera sus padres se pelean, en la casa las dos niñas construyen una amistad que «[...] era como el amor, un asombro que crecía³²». De las fantasías propias de la niñez, el paso del tiempo las descubre en la exploración de sus cuerpos, ya que en el mismo hecho se muestra la doble cara de la inocencia: las niñas se intercambian besos como asisten en las novelas, disfrazándose una y otra de hombre, reproduciendo la heteronormatividad dominante, mientras que, cuando asisten a esas

caricias practicadas sobre otros niños por los creyentes, son incapaces de reconocer el abuso. La intuición infantil, sin cualquier apoyo de un adulto cerca, las había llevado a pensar que algo malo ocurría en el trastero de los creyentes, una vez que allí tenían a niños:

Marisol nunca se acercaba a Los Creyentes, seguía obsesionada con que comían personas y todas las mañanas miraba por el agujero para asegurarse de que los niños estaban completos. Al cabo de unos días de observación bajó la guardia. Los Creyentes, me dijo, trataban muy bien a los niños, los metían en sus camas, les tomaban fotos, los abrazaban, les daban chocolates y los hacían besarse en la boca como nos besábamos nosotras. Yo me convencí de que no los escuchaba llorar por las noches, de que no los escuchaba decir que no y llamar por sus mamás. Yo me había inventado todo eso, lo de los gritos, no podía ser de otra manera. Los Creyentes eran los buenos. Los creyentes eran los únicos hombres buenos que quedaban en el mundo³³.

- 28 El final revela la ironía del título, y explica la ausencia de artículo: los creyentes de la historia principal, visible, narrada en primer plano, adquieren nueva significación: las niñas creyentes en su entorno protegido, en la salvación traída por hombres blancos — dado que un análisis más socialmente enfocado no puede dejar de sacar consecuencias histórico-políticas—.
- 29 Así, retomando las tesis piglianas, los cuentos de Ampuero parecen encuadrarse más en la dinámica del cuento moderno, aunque adoptando también varios puntos más característicos del cuento clásico, como la tendencia al realismo —un realismo crudo, inmundo, despiadado— y el carácter metonímico de varios puntos clave de la historia. Para Lauro Zavala, la ficción posmoderna tiende a asimilar rasgos de las dos tradiciones³⁴, y en ese sentido, como se verá más detalladamente con el análisis de «Subasta», la narrativa de Ampuero sin conformarse con una estética meramente representativa, se aventura por una ficción mediadora de la realidad, algo a que seguramente no será inmune su trabajo como cronista³⁵.

5. Cuerpo: territorio de lucha

- 30 «Subasta» parece contar una sola historia: fiel al título, en la tercera página la narradora confirma que «Aquí hay más gente de rodillas, con la cabeza gacha³⁶», y escucha del hombre a su lado que se trata de una subasta de gente secuestrada en los taxis, algo que creía ser leyenda urbana. Pero el cuento empieza con un párrafo enigmático, por la brevedad: «En algún lado hay gallos³⁷». Con una sintaxis aún más concisa y elíptica que en otros cuentos, la primera frase condensa tres puntos determinantes para la dinámica del cuento. En primer lugar, el espacio que, siendo indefinido, sitúa a la narradora y al lector en un ambiente familiar, dado que la existencia de gallos conforma una realidad muy concreta y específica de ciertos contextos. En segundo lugar, el olor a gallos hace el punto entre la situación límite en que se encuentra la protagonista en el presente y su niñez, puente imprescindible para comprender la acción que se llevará a cabo. Por último, los gallos y el ambiente de galleros y peleas son metáfora del patriarcado cuya violencia ha acompañado a la narradora desde muy temprano «[...] reconocería ese olor a miles de kilómetros. El olor de mi vida, el olor de mi padre. Huele a sangre, a hombre, a caca, a licor barato, a sudor agrio y a grasa industrial³⁸».

- 31 Se puede quizás organizar el cuento en dos partes, la primera referente a los recuerdos de niña. Siendo hija de gallero, la narradora cuenta cómo primero le daba miedo y asco asistir a las peleas —que seguían más allá de la arena en sus pesadillas, pero, sobre todo, le daba miedo y asco el tono con que su padre menospreciaba su legítima sensibilidad de niña: «[...] — Ya, no seas tan mujercita. Son gallos, carajo³⁹», o cuando sentía algún hombre intentaba tocarle su padre le dijera «[...] — Ya, no seas tan mujercita. Son galleros, carajo⁴⁰»—. *Mujercita*, cuando narrado en discurso indirecto es dejado en itálico por la narradora, ya que no se refiere a su reducido tamaño ni a su poca edad, sino, en clave machista, a una actitud de miedo, victimización, hipersensibilidad, en el fondo, cobardía, asociada por el padre a la mujer, y aún más enfatizado por el diminutivo. Entre la inmunda atmósfera propia de las arenas de gallos, y el machismo que las frecuenta, la «mujercita» comprende, sin embargo, a que esos hombres también les daba asco y algo de temor el interior de los animales. Y esa comprensión la transforma en un arma:

Una noche, a un gallo le explotó la barriga mientras lo llevaba en mis brazos como a una muñeca y descubrí que a esos señores tan machos que gritaban y azuzaban para que un gallo abriera un canal a otro, les daba asco la caca y la sangre y las vísceras del gallo muerto. Así que me llenaba las manos, las rodillas y la cara con esa mezcla y ya no me jodían con besos ni pendejadas⁴¹».

- 32 La forma que la mujercita encontró de defenderse, mucho mejor que un ataque, fue la de espantar a sus agresores mediante el asco, que explora al más alto nivel: cuando se quedaba dormida en la gallera, y los hombres se aprovechaban y le subían la falda del uniforme de colegio, se metía «[...] la cabeza de un gallo en medio de las piernas. Una o muchas. Un cinturón de cabezas de gallitos⁴²» en una clara subversión de los famosos cinturones de castidad que se aplicaban a las mujeres. Este aprendizaje duro, forzado, cruel, violento de la niñez y juventud es asimilado aquí, como en casi todos los cuentos de la autora, como el tiempo en que se construye una agencia singular capaz de salvar la vida de las protagonistas en la edad adulta. La subasta transcurre como un hecho cargado de humillación, vergüenza y horror para todos los subastados, y el hecho de que sea narrado no visualmente sino de oído le confiere una brutalidad aún más singular «Miren este culito. Ay, qué cosa. El gordo sorbe a Nancy, el ano de Nancy. Se escuchan lengüeteos. Los hombres azuzan, rugen, aplauden. Luego el embestir de carne contra carne. Y los aullidos. Los aullidos⁴³». Los verbos que describen la actitud de los hombres son, no casualmente, los mismos utilizados para describir la asistencia de una pelea de gallos. Así que, de nuevo, en esa situación tan asquerosa en todos los sentidos más extendidos de la palabra, el asco es de nuevo la única arma posible:

Cuando me toca a mí, pienso en los gallos. Cierro los ojos y abro mis esfínteres. Es lo más importante que haré en mi vida, así que lo haré bien. Me baño las piernas, los pies, el suelo. Estoy en el centro de una sala, rodeada por delincuentes, exhibida ante ellos como una res y como una res vacío mi vientre. Como puedo, froto una pierna contra la otra, adopto la posición de una muñeca destripada. Grito como loca. Agito la cabeza, mascullo obscenidades, palabras inventadas, las cosas que les decía a los gallos del cielo con maíz y gusanos infinitos. Sé que el gordo está a punto de dispararme.

En cambio, me revienta la boca de un manazo, me parto la lengua de un mordisco. La sangre empieza a correr por mi pecho, a bajar por mi estómago, a mezclarse con la mierda y la orina. Empiezo a reír, enajenada, a reír, a reír, a reír.

El gordo no sabe qué hacer⁴⁴.

- 33 Se trata de una escena cargada de brutalidad, que Ampuero no intenta domesticar o romantizar, no la traduce en connotaciones políticas o sociales, no la ameniza poética o

conceptualmente. La intensifica con más vivacidad utilizando las mismas armas de sus agresores: la impudicia, la obscenidad, la hediondez rotunda. Nada de apaciguarlos o pedir clemencia, alimentando la humillación. La monstruosidad dominante en una sociedad violentamente patriarcal se confronta con su verdadero espejo de contradicciones. El cuerpo, como viene reivindicando la segunda ola de feminismos, es la auténtica arena de lucha por la sobrevivencia y sus patrones sociales de belleza aplicados a la mujer son constantemente territorio por excelencia del cuestionamiento de los personajes de Ampuero. La dinámica doble del cuento permite a la estrategia narrativa explorarlos en su otra cara: abusados y agresores, lugar de encuentro con un mismo y de desencaje con el mundo, el cuerpo como objeto primero y último de la fuerza de trabajo y su opresión, el cuerpo como frontera última que nos separa y nos define del mundo. Tal como reflexionaba Jean Luc Nancy en su ensayo *Corpus* (2000), aquí el proyecto narrativo de la ecuatoriana no se limita a describir o representar el cuerpo, se escribe el propio cuerpo, el cuerpo como el hecho terminante que pesa en el mundo⁴⁵.

Conclusiones

34 Sin necesidad de adentrarnos en los estudios de género, es sabido que, cuando pensados a partir de la producción literaria de cada momento histórico, los géneros literarios son, antes que nada, «formas del lenguaje social⁴⁶» que funcionan como «instituciones⁴⁷» o «mensajes socio-simbólicos⁴⁸». Por su dinámica propia de la doble narrativa, el cuento parece, en María Fernanda Ampuero, el género indicado para imbricar con singular intensidad la perenne violencia social en América Latina con el etéreo cotidiano de sus personajes. Si el siglo XX quedó marcado por la lucha política organizada en el continente, la dispersión de la pos-modernidad y la búsqueda de la esperanza en los conflictos más locales que globales, el cuento se presenta con sus límites y su brevedad como un instrumento cada día más riguroso de problematizar las distintas realidades sociales. Por otra parte, recordando las lecciones de Walter Benjamin, la no digresión del cuento y su enfoque muy particular en el acto de narrar se presentan como la puerta a un nuevo compartir de la experiencia, esa que el filósofo alemán comprendía estar desapareciendo en las sociedades capitalistas⁴⁹.

35 Siempre presente, y siempre desplazado a un rincón de la literatura, el cuento va ganando nueva energía en este siglo, no solo en su producción, pero también en la forma que releemos la historia literaria, como anotaba Ignacio Padilla:

Bien es verdad que nuestros abuelos del *boom* recurrieron a la novela para ganarse a la prosa latinoamericana un reconocimiento internacional. Pero aun aquellos grandes tenían y tienen deudas con profunda raigambre en la así llamada narrativa breve. Hoy resulta difícil apreciar cabalmente a García Márquez o a Carlos Fuentes sin remitirse a los cuentos de Quiroga o Rulfo. Sin sus cuentos sempiternamente jóvenes, Julio Cortázar habría envejecido ya como envejece su *Rayuela* en los albores de este siglo. Desde una sombra cada vez más luminosa, Juan José Arreola y Augusto Monterroso siguen recordándonos que, en materia de narrativa latinoamericana, se llega primero a Cervantes a través de los cuentos de Borges⁵⁰.

36 En tiempos de la *era del vacío* o de la *modernidad líquida*, sea con aceleración o dispersión del tiempo, Borges sigue teniendo razón «[...] no deja ser significativo que hablemos de contar un cuento y de contar hasta mil. Todos los idiomas que conozco usan el mismo

verbo, o verbos de la misma raíz, para los actos de narrar y de enumerar⁵¹». Quizás, como pretendía Cortázar, vaya siendo tiempo de nos detenernos a *contar* a esa historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Ampuero, María Fernanda, 2018, *Pelea de Gallos*, Ciudad de México, Páginas de Espuma.
- Ampuero, María Fernanda, 2021, *Sacrificios Humanos*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Benjamin, Walter, 2012, «O Narrador», en *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, traducido por María Amélia Cruz, 27-50, Lisboa, Relógio D'Água.
- Bergua, Ana García, 2019, «Las virtudes de la desmesura». *Letras Libres*, 2 de enero de 2019, <https://letraslibres.com/revista/las-virtudes-de-la-desmesura/> consultado el 12/09/2022.
- Bonheim, Helmut, 1982, *The narrative mode. Techniques of the Short Story*, Cambridge, D. S. Brewer.
- Borges, Jorge Luis, 1998, «María Esther Vázquez: Los nombres de la muerte», en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, 256-59, Madrid, Alianza Editorial.
- Carrión, Jorge, 2019, «Las escritoras ecuatorianas hacen historia», *The New York Times*, 28 de abril 2019, <https://www.nytimes.com/es/2019/04/28/espanol/america-latina/escritoras-ecuador-metoo.html>, consultado el 12/09/2022.
- Cortázar, Julio, 2017, «Algunos Aspectos del Cuento», en *Obra crítica*, editado por Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki, y Saúl Sosnowski, 473-93, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial.
- Eisenstein, Sergei M., 1988, *On the Composition of the Short Fiction Scenario*, Londres, Methuen.
- Jameson, Frederic, 1981, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press.
- May, Charles, 1995, *The Short Story. The Reality of Artifice*, Nueva York, Twayne Publishers.
- Nancy, Jean-Luc, 2000, *Corpus*, Traducido por Tomás Maia, Lisboa, Vega.
- Neuman, Andrés, Paz Padilla Osinaga, Max Valdés, Juan Gabriel Vásquez, Xavier Oquendo, Milia Gayos, Carlos Dávalos, Gabriel Peveroni, y Juan Gabriel Chirinos, 2004, «Nueve preguntas para nueve países», en *Pequeñas Resistencias 3 - Antología del nuevo cuento sudamericano*, 15-38, Madrid, Páginas de Espuma.
- Padilla, Ignacio, 2005, «El viaje y el rito», en *Pequeñas Resistencias 4 - Antología del nuevo cuento norteamericano y caribeño*, editado por Ronaldo Menéndez, Ignacio Padilla, y Enrique de Risco, 19-24, Madrid, Páginas de Espuma.
- Piglia, Ricardo, 2000, «Tesis sobre el cuento», en *Formas breves*, 104-11. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo, 2016, *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- Piglia, Ricardo, Juan Gabriel Vásquez, Andrés Neuman, Mercedes Cebrián, Cristina Cerrada, y Karla Suárez, 2006, *El Arquero Inmóvil. Nuevas Poéticas sobre el cuento*. Editado por Eduardo Bécerra, Madrid, Páginas de Espuma.

Quijano, Aníbal, 2014, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Buenos Aires, CLACSO.

Sanz, Marta, 2018, «Horrores Globales», *Babelia*, 2 de abril de 2018, https://elpais.com/cultura/2018/04/02/babelia/1522665519_514124.html, consultado el 12/09/2022.

Sefchovich, Sara, 2020, *Del silencio al estruendo: cambios en la escritura de las mujeres a través del tiempo*, Ciudad de México, UNAM.

Todorov, Tzvetan, 1990, *Genres of Discourse*, Traducido por Chatherine Porter, Cambridge, Cambridge University Press.

Williams, Raymond, 1978, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press.

Zavala, Lauro, 2004, *Cartografías del Cuento y de la Minificción*, Valencia, Renacimiento.

NOTAS

1. La serie reúne más de 200 cuentistas en lengua española, de España a Estados Unidos, recorriendo todos los países de Hispanoamérica, cuenta con un total de 13 antólogos, todos ellos cuentistas. El primer volumen, además de un prólogo de José María Merino, contaba también con un breve manifiesto sobre el cuento, de redacción colectiva. Se trata, según Juan Casamayor, editor de Páginas de Espuma, de «Una obra de cuentistas realizada por cuentistas» que buscaba, en las palabras de Andrés Neuman, de «intentar deslindar el pequeño territorio propio del cuento». En 2010, salió un último volumen, dedicado al novísimo cuento en español.

2. Neuman 2004, p. 28.

3. Valdés 2004, p. 29.

4. Peveroni 2004, p. 29.

5. Vásquez 2004, p. 31.

6. Cf. Padilla 2005, pp. 20-21.

7. Cortázar 2017, p. 477.

8. *Ibidem*, p. 478.

9. Vásquez, 2004, p. 22.

10. Publicados por la UNAM, el primer tomo apareció en 1993, bajo el subtítulo de «Teorías de los cuentistas», donde se recogen fragmentos de Poe e Chejov, a Borges, Guy de Maupassant, Italo Calvino o Ernest Hemingway, entre otros. El segundo –«La escritura del cuento»– recoge textos de carácter más ensayístico; el tercer –«Poéticas de la brevedad»– está enfocado en la mini-ficción, tema en Lauro Zavala ha trabajado con particular interés, y el cuarto, bajo el subtítulo «Cuentos sobre el cuento», hace un repaso por la metaficción.

11. El trabajo de Bonheim –*The Narrative Mode. Techniques of the Short Story*, 1982– es uno de los estudios más exhaustivos, analizando más de 600 cuentos, y largamente citado, así como el de Eisenstein *On the composición of the Short Story Scenario*, 1988, publicado originalmente en alemán. Con una perspectiva más histórica, una de las referencias más comunes es la de Charles May *The Short Story. The Reality of Artifice*, 1995.

12. Cf. Sefchovich 2020, p. 80 y siguientes.

13. Oquendo 2004, p. 33.

14. Creado en 2007, por ocasión de Bogotá Capital del Libro, la lista de 39 autores surge como un intento de, a partir de América Latina, lanzar las líneas de lo que pueda ser entendida como la futura generación de escritores significativos, seleccionando para ello 39 autores menores de 39 años. El éxito de la idea hizo con que se replicara, primero en el mundo árabe, en 2012 con «Beirut 39», y dos años después con el «África 39». El modo de selección es distinto para cada uno

de los eventos, y el resultado final se presenta en una antología. Gabriela Alemán fue seleccionada en el 2007, mientras que Mónica Ojeda constó de la lista en el 2017.

15. Piglia 2000, p. 106.
16. Borges 1998, p. 256.
17. Piglia 2000, p. 106.
18. Ampuero 2018, p. 19.
19. *Ibidem*, p. 84.
20. Quijano 2014, 781-785.
21. Ampuero 2018, p. 99.
22. *Ibidem*, p. 21.
23. *Ibidem*, p. 23.
24. Piglia 2000, pp. 107-108.
25. *Ibidem*, p. 108.
26. Bergua 2019.
27. Sanz 2018.
28. Ampuero 2021, p. 38.
29. *Ibidem*, p. 39.
30. Ampuero 2021, p. 39.
31. *Ibidem*, p. 41.
32. *Ibidem*, p. 42.
33. Ampuero 2021, p. 46.
34. Zavala 2004, pp. 24-26.
35. Infelizmente, no fue posible tener acceso integral a los dos libros de crónicas publicados en Ecuador por la escritora.
36. Ampuero 2018, p. 13.
37. *Ibidem*, p. 11.
38. *Ibidem*, p. 12.
39. *Ibidem*, p. 11.
40. *Ibidem*, p. 12.
41. Ampuero 2018, p. 12.
42. *Ibidem*, p. 12.
43. *Ibidem*, pp. 16-17.
44. Ampuero 2018, pp. 17-18.
45. Nancy 2000, pp. 12-13.
46. Williams 1978, p. 185.
47. Todorov 1990, p. 19.
48. Jameson 1981, p. 99.
49. Cf. Benjamin 2012, p. 32.
50. Padilla 2005, p. 19.
51. Borges 1998, p. 256.

RESÚMENES

Este trabajo propone la hipótesis de que, de manera semejante a lo que ocurrió con la novela en el siglo pasado, el cuento como género literario está, en el siglo XXI, reuniendo consensos y acercando escritores de regreso a ese proyecto cultural que denominamos Latinoamérica. Para defender esta conjetura, este trabajo empieza por exponer una aparente paradoja: a pesar de la aun presente posición subalterna del cuento en relación a la novela —notada en la crítica y en la industria editorial—, la sólida tradición cuentística latinoamericana viene creando en este nuevo siglo un grupo cada vez más amplio de lectores y autores del género; me baso, para demostrarlo, en argumentos de Cortázar, Ricardo Piglia, Lauro Zavala, Ignacio Padilla y Andrés Neuman. En un segundo momento, se busca traer como estudio de caso a la cuentista ecuatoriana María Fernanda Ampuero y su modelo de mediación narrativa con la realidad del continente. Sus dos libros, *Pelea de gallos* (2018) y *Sacrificios Humanos* (2021), ambos publicados por Páginas de Espuma, editorial española enfocada muy especialmente en este género literario, pueden ayudar a enfatizar ciertos argumentos sobre el crecimiento y desarrollo del cuento y de su relación muy particular con ciertos contextos marginalizados que, en este siglo, se han tornado tópicos literarios: el cuerpo como territorio, el colonialismo interno y la violencia social creciente.

This work proposes the hypothesis that similar to what happened with the novel in the last century, the short story as a literary genre is, in the 21st century, gathering consensus and bringing writers back to the cultural project that we call Latin America. To defend this conjecture, this work begins by exposing an apparent paradox: despite the still present subordinate position of the short story in relation to the novel—noted in criticism and the publishing industry—, the solid Latin American short story tradition has been creating in this new century an increasingly broad group of readers and authors of the genre. I will base this assumption on arguments by Cortázar, Ricardo Piglia, Lauro Zavala, Ignacio Padilla and Andrés Neuman. In a second moment, I seek to bring as a case study the Ecuadorian storyteller María Fernanda Ampuero and her model of narrative mediation with the reality of the continent. Her two books, *Pelea de gallos* (2018) and *Sacrificios Humanos* (2021), both published by Páginas de Espuma, a Spanish publisher focused especially on this literary genre, can help emphasize certain arguments about the growth and development of the short story and its very particular relationship with certain marginalized contexts that, in this century, have become literary topics: the body as territory, internal colonialism, and growing social violence.

Ce travail essaie de proposer l'hypothèse qu'à l'instar de ce qui s'est passé avec le roman au siècle dernier, la nouvelle en tant que genre littéraire est, au XXI^e siècle, en train de faire consensus et de ramener les écrivains au projet culturel que nous appelons Amérique Latine. Ainsi, la présente étude commence par l'exposition d'un paradoxe : malgré la position subalterne encore présente de la nouvelle par rapport au roman – tout à fait visible dans la critique et l'industrie éditoriale – la solide tradition latino-américaine de la nouvelle s'est créée en ce nouveau siècle un groupe de plus en plus large de lecteurs et d'auteurs du genre. Je fonderai cette hypothèse sur les arguments de Cortázar, Ricardo Piglia, Lauro Zavala, Ignacio Padilla et Andrés Neuman. Dans un second temps, est étudié le cas de la conteuse équatorienne María Fernanda Ampuero et son modèle de médiation narrative en lien avec la réalité du continent. Ses deux recueils de nouvelles, *Pelea de gallos* (2018) et *Sacrificios Humanos* (2021), tous les deux publiés par Páginas de Espuma, une maison d'édition espagnole spécialisée dans ce genre littéraire, peuvent nous aider à souligner certains arguments sur la croissance et le développement de la nouvelle et de son rapport très particulier avec certains contextes marginalisés qui, au cours de ce siècle, sont

devenus des sujets littéraires : le corps comme territoire, le colonialisme interne et la violence sociale croissante.

ÍNDICE

Palabras claves: Ampuero (María Fernanda), cuento, cuerpo, territorio, Ecuador, siglo XXI

Mots-clés: Ampuero (María Fernanda), corps, récit, territoire, Équateur, XXIe siècle

Keywords: Ampuero (María Fernanda), short story, body, territory, Ecuador, 21st century

AUTOR

ANA RITA SOUSA

Universidad Nacional Autónoma de México

ritadesousareis[at]filos.unam.mx

Recensions

Reseñas
Recensões
Reviews

Fernão Cardim, *Mœurs et Coutumes des Indiens du Brésil* (1584)

Paris, Chandeigne, 2021

Michel Riaudel

RÉFÉRENCE

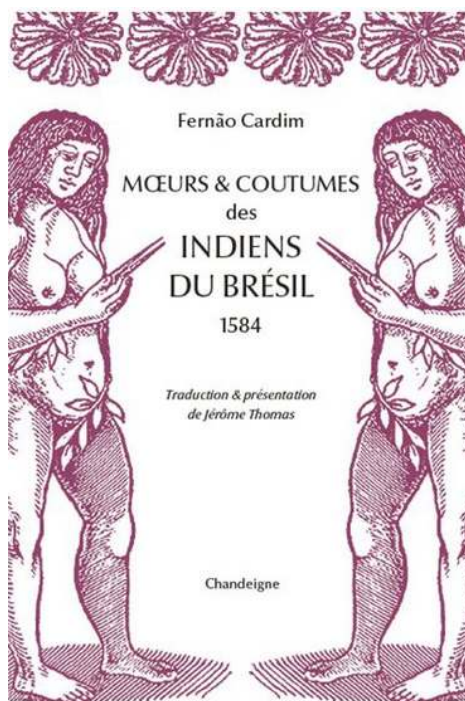
Fernão Cardim, 2021, *Mœurs et Coutumes des Indiens du Brésil (1584)*, édition, traduction et présentation de Jérôme Thomas, Paris, Chandeigne, 29 illustrations, 184 p., ISBN : 978-2-36732-216-2

1 L'ouvrage paru l'année dernière s'inscrit dans la collection Magellane des petits formats de l'éditeur, et est fidèle au soin graphique de la maison. Abondamment illustré, avec un recours ponctuel à la couleur, sépia voire quadrichromie, il restitue en français le texte du père jésuite, moins de 50 pages pour un total de 180 pages, soit une contribution éditoriale volumineuse.

2 L'aventure de cet écrit est racontée dans l'introduction : le manuscrit a été volé à son auteur par un corsaire anglais qui l'a capturé en 1601. Vendues, ces pages sont démembrées, traduites en anglais et commercialisées. C'est sous cette forme qu'elles feront le tour de l'Europe, en néerlandais et en français, avant que le grand historien brésilien Capistrano de Abreu (1853-1927) ne l'édite en portugais

entre la fin du XIX^e siècle et 1925. Au-delà de ce parcours accidenté, cette histoire a donc elle-même une histoire, un arrière-plan, qu'il peut être utile de rappeler. La confiscation du manuscrit au début du XVII^e siècle intervient à un moment où l'Europe du Nord, Angleterre et Provinces-Unies, disputent avec succès à celle du Sud, Espagne et Portugal (alors sous la coupe du roi espagnol Felipe III), notamment la suprématie sur mers et dans le monde. C'est dans ce contexte que des intellectuels comme le Hollandais Grotius théorisent le droit de « prise » (*De Jure Praedae*, 1604), une pièce parmi d'autres qui met en place un nouveau droit international. Les traductions hollandaises et françaises montrent l'intérêt de nations à visée colonisatrice, et/ou traversées par le courant encyclopédique. Enfin, que les écrits de Cardim soient identifiés, réunis et édités avec rigueur au Brésil s'explique à son tour par le tournant qui, au XIX^e siècle, impose une nouvelle conception de l'histoire reposant désormais sur la constitution et le traitement des « archives » et la ferveur philologique qui les accompagnent. Derrière les accidents, existent des logiques politiques et épistémologiques qui rendent les hasards moins hasardeux.

3 L'introduction de Jérôme Thomas, un anthropologue formé à Montpellier 3, se perd ensuite en considérations sur le rôle positif ou négatif des missionnaires jésuites dans la colonisation brésilienne, non sans quelques approximations ou maladresses. Parler du rôle « ambivalent » de Cardim et consorts, en renvoyant ainsi dos à dos l'accusation et le plaidoyer, ou dire qu'il a fait « œuvre d'ethnologue » (p. 24), ne hiérarchise pas clairement les choses : l'œuvre est celle d'un missionnaire avec tous les travers et toutes les distorsions qui marquent de fait ses écrits : grille de lecture réductrice, intentions évangélistes, autant de choses qui faussent les observations... Mais comme toutes les sources écrites de l'époque, européennes et *a fortiori* religieuses, elles contiennent des informations ethnographiques précieuses qu'il s'agit d'extraire et de recouper avec les autres documents, ce que fait amplement le « dossier historique et anthropologique ».



- 4 Auteur d'une thèse sur « Les normes de comportement imposées aux indiens des Andes (XVI^e-XX^e s.). De la *Disciplina clericalis* médiévale à la *Policia cristiana* coloniale. Acculturation, stéréotype et “conquête des corps” », l'éditeur porte une attention toute particulière et bienvenue à ces sujets. La partie historique qui précède ces considérations n'est en revanche pas dénuée d'imprécisions (par exemple, Pero Vaz de Caminha n'était pas le secrétaire de l'amiral Pedro Álvares Cabral, comme il est dit p. 97, et d'ailleurs sa célèbre lettre, absente de la bibliographie finale, a connu un sort parallèle aux écrits de Cardim puisque ce n'est qu'à la toute fin du XVIII^e siècle qu'elle circule en portugais ; et avant d'être un « historien » [p. 89], terme d'un usage quelque peu anachronique ici, Vicente de Salvador est lui aussi missionnaire, franciscain en l'occurrence), mais surtout elle est écrite de seconde main, à partir de l'historiographie française principalement, en négligeant les historiens brésiliens (Fernando Novais, Luiz Felipe de Alencastro, Laura de Mello e Souza...). La thèse de Décio de Alencar Guzmán, soutenue en 2018 et depuis publiée (*Dans le labyrinthe du Kuwai. Conquête, colonisation et christianisation en Amazonie (XVI-XVIII^e siècles)*, Le Manuscrit), a en outre montré le renouvellement et l'enrichissement des connaissances sur un terrain où s'affrontent colons, missionnaires, amérindiens et autorités, ainsi qu'un considérable redéploiement des ressources historiographiques. C'est à l'occasion du passage sur la guerre qu'il eût été opportun de rappeler la thèse de Florestan Fernandes sur *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. La gestion des sources est ici ou là lacunaire : les écrits de Gabriel Soares de Sousa, bien que très tardivement imprimés, circulent de façon intense en son temps, comme on peut d'ailleurs le déduire de la note de la p. 98 : 70 copies manuscrites repérées en Europe en 1851 ! L'authenticité du texte de Paulmier de Gonneville (p. 99), censé remonter à 1504, est entachée de doutes sévères, d'autant qu'il ne voit le jour que dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. Et les quatre épais volumes de la monumentale compilation des lettres des jésuites « brésiliens » par Serafim Leite (Rome, « Monumenta Historica Societatis Iesu, vol. X. Missiones Occidentales », 1956), mentionnée en passant (note 3, p. 98), auraient mérité une meilleure attention. Sont aussi passés sous silence quelques enjeux qui traversent les écrits jésuitiques : la Compagnie est dès sa naissance au cœur de la rivalité entre la couronne de Castille et celle du Portugal ; et la production écrite qu'elle nourrit s'inscrit dans la compétition entre ordres missionnaires.
- 5 Il reste malgré tout un ouvrage utile et agréable, égayé par une généreuse iconographie, des gravures du XVI^e aux tableaux hollandais, dont on regrettera seulement qu'elle ne soit ni commentée ni mise en perspective.

Marie Lecouvey, « Nos ancêtres les Aztèques » ? Beaux-Arts et identité nationale au Mexique (1861-1911)

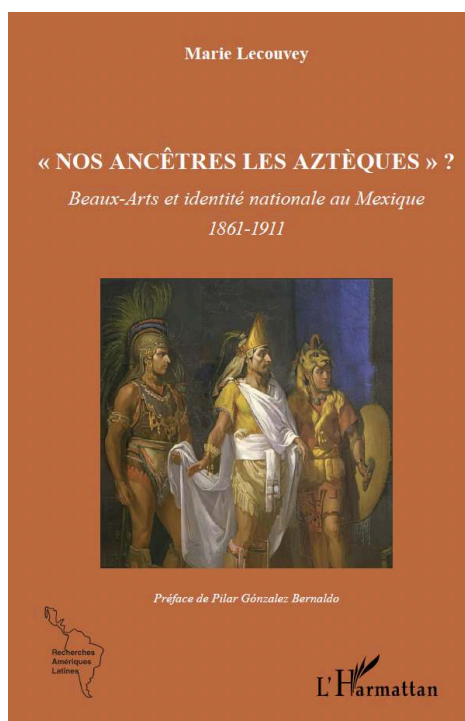
Paris, L'Harmattan, 2022

Célia Stara

RÉFÉRENCE

Lecouvey, Marie, « Nos ancêtres les Aztèques » ? Beaux-Arts et identité nationale au Mexique 1861-1911, Paris, L'Harmattan, 2022, 6 illustrations, 370 p. ISBN : 978-2-14-026976-9

- 1 « Nos ancêtres les Aztèques ». Le titre du présent ouvrage parle de lui-même : par une réappropriation de l'expression française consacrée, Marie Lecouvey en appelle au mythe des origines pour interroger l'ascendance non plus « gauloise » mais bien « aztèque » de la population mexicaine. Au croisement d'une histoire politique et sociale de l'art et d'une histoire des constructions nationales, le livre problématise les relations entre arts, société et politique à une période de l'histoire mexicaine bien souvent délaissée par l'historiographie au bénéfice de l'après-révolution et de l'indétrônable courant muraliste.
- 2 Ce travail ambitieux, issu d'une recherche doctorale soutenue à l'Université Paris Diderot en 2005, cherche à étudier la représentation de l'« Indien » ainsi que ses usages politiques dans la construction du récit national par les pouvoirs publics. L'argumentation déborde amplement les bornes chronologiques proposées et étudie sur près d'un siècle d'indépendance mexicaine la production académique à thématique nationale. Extrait du fonds d'archive de l'Académie des Beaux-Arts de Mexico, le corpus se centre ainsi sur un nombre significatif de peintures, sculptures et monuments architecturaux susceptibles d'orienter la mémoire collective. Dans la continuité des réflexions amorcées par Fausto Ramírez dans *La plástica del siglo de la Independencia* (1985) puis Stacie Widdifield dans *The embodiment of the national in late nineteenth-century Mexican painting* (1996), l'auteure embrasse la complexité sociologique du milieu de l'art mexicain et rappelle l'ingérence de l'État dans la création et la réception du « bon goût » de l'époque.
- 3 L'ouvrage est articulé en six chapitres et propose trois principaux objectifs. Il s'agit dans un premier temps d'expliquer les dynamiques culturelles de la construction de l'État (chapitre I). L'examen cherche ensuite à comprendre la complexité des relations entre pouvoirs publics et Académie (chapitres II et III) pour finalement étudier les enjeux de la représentation des Indiens dans la production académique (chapitres IV à VI). La structure privilégie un développement en cercles concentriques qui, s'il présente l'avantage d'exposer clairement le propos, n'évite pas un certain nombre de redondances entre les chapitres.
- 4 Le chapitre I (pp. 23-73), « Construire la nation par la culture et l'histoire », retrace l'affirmation progressive du Mexique en tant qu'État-nation et souligne le rôle crucial des représentations – qu'elles soient artistiques, littéraires ou scientifiques – et de l'histoire nationale dans la définition d'une identité collective. L'exposé historique cherche ainsi à démontrer l'ancrage spatio-temporel de cette identité qui oscille tout au long du XIX^e siècle entre une vision universaliste et un particularisme national encouragé par une intervention croissante de l'État dans la construction et la diffusion des savoirs.



- 5 Le chapitre II (pp. 75-144) intitulé « L'Académie des Beaux-Arts au service de l'État » illustre cet interventionnisme étatique par l'exemple de l'Académie San Carlos et met en lumière une mise sous tutelle progressive de l'institution depuis le Second Empire de Maximilien I^{er} (1864-1867) jusqu'au Porfiriat. L'enjeu est de taille puisque la consolidation de l'État-nation s'appuie sur un socle d'images matérielles visant à légitimer le pouvoir en place par la célébration de héros ou la mise en scène d'épisodes glorieux de l'histoire nationale. Essentiellement produites à l'Académie, ces images (portraits, bustes et monuments publics) se font le relais des projets politiques à l'intérieur comme à l'extérieur du pays grâce aux expositions universelles de la seconde moitié du XIX^e siècle.
- 6 Le chapitre III (p. 145-201), « Esthétique et politique : l'exigence d'un art national », aborde l'intégration de l'Académie à l'appareil de l'État à travers le prisme de l'esthétique. Par une approche chronologique, Marie Lecouvey démontre dans quelle mesure la production académique devient le reflet iconographique des régimes politiques successifs. Entre 1870 et 1890, l'esthétique doit répondre spécifiquement aux projets de la nation, encouragée par une critique d'art de plus en plus politisée. Les thèmes nationaux et laïques remplacent dès lors les référents néoclassiques et romantiques européens, jusqu'à ce que le modernisme ne détrône temporairement la thématique nationale à l'aube du XX^e siècle.
- 7 Le chapitre IV (pp. 203-244), « L'Académie met en scène l'histoire nationale », s'intéresse plus particulièrement à la représentation des Indiens du passé au sein des productions à thématique nationale. Une étude quantitative et qualitative témoigne d'une présence graduelle des civilisations et personnages préhispaniques sous Maximilien I^{er} puis sous la République restaurée, dont la fonction varie au fil des alternances de pouvoir et des projets politiques.
- 8 C'est précisément à l'étude de la fonction de ces images que s'attèlent les derniers chapitres, où sont énoncées deux hypothèses interprétatives. Le chapitre V (pp. 245-293), « Une antiquité nationale en images », postule une volonté d'assimilation avec l'Europe par la réinvention d'un passé national mythique ou « *antigüedad mexicana* » (p. 246). Sur la scène internationale, la grandeur des « ancêtres » aztèques doit permettre l'intégration du passé préhispanique à l'Histoire universelle ; tandis qu'à destination du public mexicain, le culte rendu aux héros Cuauhtémoc ou Moctezuma doit justifier l'autoritarisme établi sous la « dictature éclairée » de Porfirio Díaz.
- 9 Le chapitre VI (pp. 295-335), « Des “ancêtres” peu compatibles avec la nation moderne », examine au contraire une mise à distance des Indiens par l'influence du darwinisme social au tournant des années 1870. Au sein d'une société qui se considère européenne, les élites nationales cherchent désormais à « tuer » (p. 327) cet ancêtre devenu encombrant. De sujet actif de l'histoire nationale, l'Indien du passé se transforme en objet d'étude archéologique relégué aux vitrines des musées. Ce n'est qu'à cette seule condition qu'il peut être finalement motif de fierté aux yeux des Mexicains et des autres « nations civilisées ».
- 10 La conclusion générale (pp. 337-344) rappelle à propos le caractère minoritaire de ces images qui ne sont pas moins indispensables à la création d'une identité nationale dont demeure exclue une grande majorité des mexicains. Marie Lecouvey invite finalement à poursuivre la réflexion par-delà le XX^e siècle et à interroger les motivations réelles de la récupération de l'iconographie « indigéniste » par le muralisme à l'issue de la révolution mexicaine.

- 11 S'il est une chose à regretter dans un ouvrage consacré à l'étude des cultures visuelles, c'est bien la quasi-absence d'illustrations qui auraient fourni un support visuel, si ce n'est nécessaire, pour le moins apprécié par le lecteur. En ce sens, les six reproductions en noir et blanc d'œuvres mentionnées semblent une maigre compensation, qui plus est lorsque certaines œuvres référencées et annoncées comme « figures » ne sont nullement reproduites par la suite ; semant la confusion chez le lecteur. Une description plus rigoureuse et systématique des œuvres aurait pu éventuellement pallier cette absence d'images. Le travail éditorial présente également des manquements, notamment une confusion dans les tailles de police entre le corps de texte et les citations (p. 255, 299), ainsi que la présence inopportune de messages d'erreurs dans la mise en page finale (p. 136, 148).
- 12 Malgré ces quelques imprécisions, l'ouvrage propose une réflexion solidement menée sur les interrelations entre art et politique, à une période charnière de la construction du Mexique en tant que nation. La dimension internationale, adoptée par l'étude des expositions universelles, représente un angle novateur à partir duquel aborder la réception de ces œuvres à caractère propagandiste. Il serait ainsi intéressant d'approfondir la question de l'impact réel de ces représentations à l'international et de questionner la spécificité du Mexique dans la revendication de son histoire nationale, éludée rapidement en introduction.
- 13 Par son travail, Marie Lecouvey imprime un souffle nouveau à un champ d'étude – celui des constructions nationales et de l'instrumentalisation de l'indigène –, longtemps relégué aux confins des livres d'histoire, et nous rappelle l'étonnante contemporanéité des politiques culturelles identitaires mises en place par les pouvoirs publics, au Mexique comme à l'étranger.

Miguel Ángel Berlanga (éd.), *El flamenco, baile, música y lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)*

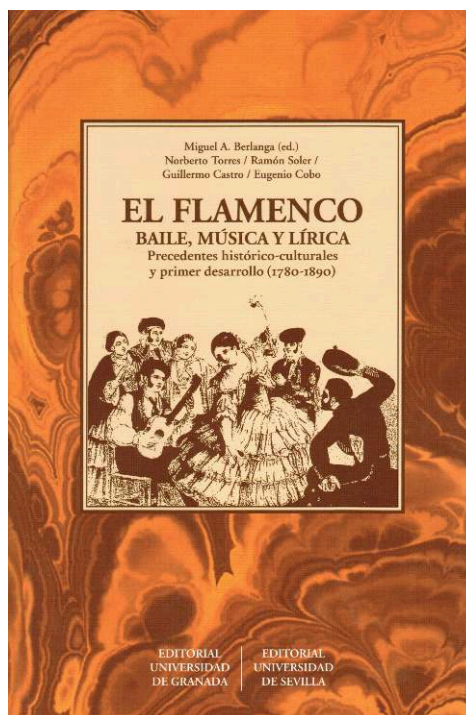
Granada-Sevilla, Editorial Universidad de Granada – Editorial Universidad de Sevilla, 2020

Francisco Linares Alés

REFERENCIA

Miguel Ángel Berlanga (ed.), *El flamenco, baile, música y lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)*, Granada-Sevilla, Editorial Universidad de Granada-Editorial Universidad de Sevilla, 2020, 449 págs. ISBN. 798-84-338-6701-8; 798-84-472-3080-8.

1 El libro *El flamenco, baile, música y lírica*, que con tanto acierto editan las editoriales de las universidades de Granada y Sevilla bajo el cuidado del profesor e investigador Miguel Ángel Berlanga, nos ofrece una caracterización genética del flamenco. Es un estudio caracterizador porque profundiza y arroja luz sobre los rasgos identificativos del arte flamenco, en sus vertientes musicales, dancísticas y literarias; esto teniendo en cuenta, además, otras prácticas cercanas en la sincronía y en la historia culturales. También es, por tanto, relevante esta dimensión genética, tal como indica la segunda parte del título: «precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)».



- 2 Hasta cierto momento, los precedentes del flamenco nos han sido dibujados en diversos ensayos con trazos poco precisos y en ocasiones no exentos de fantasía. Esto no quita que desde que se empezó a discurrir sobre este arte se hayan emitido observaciones y aseveraciones atinadas que han cimentado lo que a partir de los años sesenta del siglo XX se puede considerar una flamencología fundada y con el rigor exigible a cualquier ciencia de la cultura que se precie. En esta dirección se alinea la monografía que nos ocupa.
- 3 La revisión crítica de lo publicado y la indagación sobre unas bases sólidas es tan importante para *El flamenco, baile, música y lírica*, que tanto en la «Introducción» como en cada uno de los capítulos, se señalan esas bases flamencológicas a las que se adscriben. Además, claro está, se explicita el propósito de no especular sobre la materia si no es sobre hechos documentados y tratados con rigor metodológico. Precisamente por eso su historiografía no se remonta a la noche de los tiempos, sino hasta allí donde es posible rastrear los precedentes más directos: fundamentalmente en las últimas décadas del siglo XVIII y primera mitad del XIX, pero también eslabones de la cadena reconocibles varios siglos atrás.
- 4 Con estas mimbres, el conjunto del libro, constituido por cinco capítulos, resulta valioso. Su trabazón ha sido buscada porque los autores participantes han intercambiado ideas antes de la gestación del libro, y después han armonizado sus aportaciones. No obstante, la estructuración plasmada en el orden y distribución de los capítulos debió presentarles dificultades con soluciones que en cualquier caso nunca resultan del todo satisfactorias debido a que era obligado aunar dos criterios diferentes: el cronológico y el sistémico. Sabido es que la música flamenca es tanto música vocal como instrumental, que se pueden ejecutar juntas o por separado –el baile y las letras quedarían en segundo plano desde este punto de vista sistémico–. Sin embargo, la historia muestra unas interacciones y sinergias entre todas ellas, y a su vez con diversos constructos culturales –entre ellos sobre todo la categoría estética de lo flamenco– que hace imposible establecer un orden de prioridades.

- 5 El libro comienza con un capítulo titulado «El baile flamenco. Antecedentes y primer desarrollo 1780-1890» a cargo de Miguel Ángel Berlanga, reconocido flamencólogo y editor de los trabajos. Abarcando el mismo periodo en lo que respecta a la guitarra, sigue Norberto Torres, conocedor de este instrumento en sus aspectos técnicos e históricos además de ser un buen tocaor. El tercer capítulo, de Ramón Soler Díaz, aborda lo referido a las letras, centrado en el cancionero de la segunda mitad del siglo XVIII de Abraham Israel, publicado no ha mucho¹ y crucial para entender la transición de la lírica tradicional a la más propiamente flamenca. El cuarto capítulo se titula «Origen y naturaleza musical de la música flamenca. El cante», redactado por el también prestigioso investigador Guillermo Castro Buendía. Este trabajo, dedicado en buena parte a las bases musicales, podría haber encabezado el libro, pero se opta por que cumpla una función de síntesis, toda vez que explica el origen y características de los diversos palos flamencos hasta finales del siglo XIX, para los que la interacción con baile, música instrumental y texto lírico es fundamental, y entre los cuales los estilos practicados *a capella* son precisamente los más desconocidos. El último capítulo, notoriamente más breve, está a cargo de Eugenio Cobo, experto en flamenco y literatura. Bajo el título «El flamenco en la poesía de la segunda mitad del siglo XIX», recoge las alusiones que los textos poéticos cultos de la época hacen a este arte en el tiempo en que es ya identificado con el nombre de flamenco. No entra en mayores profundidades al respecto ni en las coplas inspiradas en el flamenco que publicaron algunos poetas –Salvador Rueda, por ejemplo–.
- 6 Sí merecen una consideración más detenida las partes que constituyen el grueso del libro. La tónica general, como se dijo al comienzo, es cimentar las aseveraciones e hipótesis en aportaciones previas rigurosas y en la documentación escrita, partituras y pinturas que sirvan de testimonio. Las grabaciones musicales, y menos aún las audiovisuales, evidentemente no existían en la época abordada, pero se utilizan también retrospectivamente cuando, sobre todo en el capítulo sobre las letras del cante, se ve necesario para iluminar algunos de los asuntos estudiados.
- 7 El estudio de los precedentes y primer desarrollo del baile flamenco, sin entrar en excesivas cuestiones de técnica dancística, ofrece una conveniente contextualización sociológico-cultural así como estética y una cabal descripción relacional de los bailes en el proceso de constitución del baile flamenco, todo ello tomando como punto de referencia la forma y el estatus que el baile flamenco alcanzó en las últimas décadas del siglo XIX. Tal como ha anticipado en otros trabajos, Miguel Ángel Berlanga explica la cuestión en torno a tres vértices: las coplas de jaleo, marcadas por el andalucismo y gitanismo; el baile bolero como constante contrapeso y estímulo culto; la tradición de bailes mixtos que enlazaban lo popular con las manifestaciones teatrales. En esta tesitura los bailes de jaleo dieron lugar, y acompañaron después, a los bailes flamencos sobre todo en la época de los escenarios de los cafés cantantes. Los flamencos se bailan también generalmente a solo y por mujeres pero se distinguirían porque el movimiento de brazos ya no va unido al uso de las castañuelas, se acentúa el zapateado y gana lentitud y solemnidad en muchos de sus estilos (Berlanga, 95-96).
- 8 Norberto Torres, por su parte, abunda con maestría en cuestiones organológicas y técnicas sobre la guitarra flamenca así como su doble condición de instrumento de acompañamiento o de «concierto», y no tanto en los estilos musicales practicados. Comienza con una síntesis de su investigación anterior sobre los orígenes de la guitarra flamenca, y con una caracterización del «toque flamenco». Desvela a partir de ahí

pormenorizadamente, a la vista de los escritos de tratadistas y escritos literarios y periodísticos, el proceso de desarrollo iniciado en las últimas décadas del XVIII de lo que llama «guitarra clásico-romántica, guitarra clásico-andaluza y guitarra pre-flamenca en la primera mitad del siglo XIX» (Torres 124-170), y «guitarra romántica, guitarra clásico-flamenca y guitarra flamenca en la segunda mitad del siglo» (Torres 171-211). Se presta lógica atención a hitos ineludibles por distintos aspectos como son Trinitario Huertas, Francisco Rodríguez *el Murciano*, Julián Arcas o el guitarrero Antonio de Torres.

- 9 El estudio de Ramón Soler Díaz, dedicado a lo que representa el cancionero de Abraham Israel para el conocimiento de los comienzos de la lírica flamenca, se fundamenta teóricamente en la consideración de la lírica popular y tradicional, así como en la defensa de la importancia de la oralidad en el estudio de esta lírica y en el flamenco. Con esta directriz Ramón Soler toma el corpus de Abraham Israel, recopilado entre 1761 y 1770, cuyo componente de lírica tradicional y de composiciones posteriormente cantadas en el flamenco es significativo, y desvela según apartados temáticos diferenciados por el propio investigador, su continuidad en el ámbito flamenco. Toma en cuenta sobre todo el cancionero flamenco de Lafuente Alcántara, recopilado un siglo después, y las grabaciones en disco llevadas a cabo desde finales del siglo XIX, señalando sobre ellas las diferencias y continuidades.
- 10 Respecto a la música flamenca, Guillermo Castro Buendía se ocupa de las características musicales e interpretativas del flamenco así como de su formación, pormenorizando en lo que denomina estilos, que en otros términos se pueden llamar también palos o tipos. No descuida, por tanto, las formas de composición lírica correspondientes así como los toques y bailes con que se acompañan según los casos.
- 11 Las características que considera esenciales del flamenco son «la utilización peculiar que se hace del compás y sus ritmos» (Castro, 350) (importancia del ritmo que también destaca Torres, 106, 107), el modo *frigio* y las tonalidades *Mayor* y *menor*, el uso de melismas y la libertad interpretativa. La ejecución y la concurrencia de toque y baile es precisamente lo que concreta esa forma de interpretación musical que se llama flamenco. Sigue Castro abundando en sucesivas consideraciones sobre las músicas antecesoras y pre-flamencas, las formas de transmisión y las fuentes de estudio del flamenco propiamente denominado con este nombre a partir de la década de 1840. Finalmente, a los estilos flamencos dedica el más extenso epígrafe titulado «Estilos flamencos desde 1780 a 1890. Características y formación». En este trata sobre el fandango, que es la forma más antigua atestiguada, el jaleo, la caña, el polo, la serrana, la liviana, la petenera, la seguiriya, la soleá, alegrías, cantiñas y juguetillos, el zapateado, el tango y los cantes sin guitarra. Como podemos observar, el método historiográfico que sigue desoye ciertos prejuicios y esencialismos jerarquizadores que han primado en otros estudiosos.
- 12 El libro, en definitiva, no está libre de hipótesis irresueltas en un terreno donde la investigación sigue abierta, pero el buen sustento de las mismas con una metodología de rigor irreprochable hace de este una aportación imprescindible que han de tener en cuenta los historiadores del flamenco que quieran estar a la altura de los avances del presente siglo.

NOTAS

1. Díaz Mas, Paloma y Sánchez Pérez, María, 2013, *Los sefardíes y la poesía tradicional hispánica del siglo XVIII: el Cancionero de Abraham Israel (Gibraltar 1761-1770)*, Madrid, CSIC.

AUTORES

FRANCISCO LINARES ALÉS

Profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Granada