

**GEPOLÍTICAS DE LA NOVELA
HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA:
EN LA ENCRUCIJADA ENTRE NARRATIVAS
EXTRATERRITORIALES E INTERNACIONALES**

Anadeli Bencomo
University of Houston

La narrativa latinoamericana reciente, la que se viene produciendo a partir de la década de los noventa del siglo pasado, se ha visto respaldada dentro de los circuitos editoriales internacionales por el aparato promotor español. Luego de un período de casi dos décadas de atención precaria por parte de las editoriales radicadas en España, se advierte un renovado interés a partir de mediados de los noventa, cuando se refortalecen las campañas de caza talentos narrativos en la otra orilla del Atlántico. Con la reanimación del mecanismo de los premios internacionales de novela que habían abierto el camino en los sesenta al protagonismo de los novelistas del *Boom*, se asiste a fines del siglo XX y principios del XXI a la puesta en marcha de iniciativas editoriales semejantes en su empeño por dar visibilidad a la nueva generación de narradores latinoamericanos que apuesta a trascender las fronteras regionales de distribución y recepción.

Resulta insoslayable, por tanto, la constatación de que dentro de las coordenadas de la globalización cultural y las dinámicas actuales de la industria del libro en español, la producción narrativa latinoamericana se encuentra nuevamente supeditada a España como *metrópoli* literaria donde se juega la suerte de los autores y las obras que lograrán el respaldo editorial consagratorio. Sin embargo, sería engañoso suponer que simplemente estamos ante una mera repetición de la situación que vivió la narrativa latinoamericana en la era del *Boom*. Se hace necesario entonces el deslinde que apunte hacia los condicionamientos y coordenadas que determinan la divulgación de la novela latinoamericana actual, así como la discusión acerca de las características propias de la más reciente producción narrativa latinoamericana. Para ello nos detendremos en tres aspectos relacionados con este tema: el modelo del *Boom* como antecedente de la internacionalización de la narrativa latinoamericana, la trayectoria desde modelos cosmopolitas de ficción a narrativas internacionales y, finalmente, la imagen de la literatura extraterritorial como clave para cierta producción narrativa latinoamericana reciente.

El Boom en perspectiva

El *Boom* narrativo latinoamericano figura como un momento clave para la modernización y la proyección en el mercado internacional de la novelística hispanoamericana alrededor de la década de 1960. La consagración de esta novelística latinoamericana iba ligada con la imagen de Barcelona como una suerte de meridiano de Greenwich¹ decisivo para su promoción y visibilidad, junto al impulso suplementario de premios como el Biblioteca Breve, el premio Formentor y el Prix Internacional de *Littérature* que actuaron en su momento como plataformas idóneas de lanzamiento de los nuevos prestigios narrativos². Dentro de la conversión de la narrativa latinoamericana al marco más amplio de las letras hispanoamericanas resultaron igualmente decisivos ciertos procesos de *literaturalización* e *internacionalización* que actualizaron en su momento cierta lógica particular del Hispanismo, tal y como detallaré más adelante. ¿Qué factores resultaron decisivos para la recreación del relato panhispanista en plena época franquista?

La idea de la construcción de un marco de referencia cultural para los territorios hispanohablantes resultaba congruente con la arremetida neocolonial y expansiva emprendida por la España franquista en búsqueda de nuevos mercados que revigorizaran a un país en crisis³. En el caso literario, ciertos proyectos editoriales contribuirían de manera definitiva con este programa de consolidación de nuevos públicos para la narrativa escrita en castellano. Pero para que se diera la feliz conversión de la producción de la comarca latinoamericana dentro del amplio mercado hispanista e internacional, se hacía necesaria una labor de literaturalización o, en otras palabras, de una naturalización que normalizara la producción de los novelistas latinoamericanos dentro del marco más amplio de la literatura iberoamericana y, por extensión, dentro de ciertas tradiciones del modernismo europeo. Para lograr tal cometido se pondría en marcha una especie particular de *intraducción*. Es decir, para incorporar a las nuevas inflexiones lingüísticas y narrativas de las obras del *Boom* dentro de un marco cultural común, se recurriría oportunamente a ciertas políticas de la lengua literaria⁴.

La 'llegada de los bárbaros' al espacio literario español se naturalizaba, entre otros subterfugios, a partir de un reconocimiento panhispanista que descubría la filiación entre los nuevos lenguajes de autores como García Márquez, Cortázar o Donoso y el sustrato barroco de una gran lengua propia de la comunidad literaria transatlántica⁵. De esta manera, actores claves como el editor Carlos Barral (promotor por antonomasia del *Boom* en España) defendían la incorporación de la emergente narrativa latinoamericana dentro del panteón literario hispánico en los siguientes términos:

Entendemos que es literatura castellana toda aquella que se escribe en las distintas formas del castellano actual; que la lengua literaria moderna es un mosaico de lenguas equidistantes de la lengua del barroco, del mismo modo que la lengua castellana actual es un mosaico de dialectos equidistantes de la lengua y de los dialectos de la época de la conquista". (El subrayado es mío) (*Catálogo General de Publicaciones* (3))

Se infiere fácilmente a partir de esta reflexión la defensa de un "meridiano" de literariedad, un eje lingüístico y estilístico sobre el cual gravitarían de manera inevitable las variaciones dialectales e históricas de la gran lengua castellana. La variante neobarroca o realista mágica de la prosa del *Boom* se asumía entonces como retoño vigoroso nacido de un tronco de raíces afincadas en terrenos peninsulares y de frondosidades extendidas por las regiones hispanoamericanas.

Por otro lado, las narraciones de algunos de los autores del *Boom* se abocaban al modelo moderno de la moderna novela total facilitando su inclusión dentro de ciertas tradiciones narrativas metropolitanas. Las dimensiones épicas y abarcadoras de textos como *Cien años de soledad*, *La región más transparente*, *La casa verde*, estaban así en sintonía con cierto paradigma de la gran novela occidental lo que facilitaba su exportación a los centros del mundo literario. Los índices literarios de excentricidad y diferencia, más que en la composición formal de las novelas en cuestión, se identificaban en lo que Dane Johnson denomina una "estética no-cosmopolita" para referirse a aquellos recursos narrativos (como el realismo mágico) que alimentaban la mitología de la región latinoamericana como productora de ficciones exóticas. Esa imagen de narrativas ex-céntricas resultó muy frecuentemente la clave predominante de recepción de las obras cumbres del *Boom* latinoamericano, que tanto pasto aportó al estereotipo de los trópicos indómitos.

Con respecto a la idea de la *internacionalización* de la novela latinoamericana de los sesenta, Donoso concluía su *Historia personal del Boom* remarcando que la visibilidad mundial de las obras de un grupo de narradores latinoamericanos era el resultado del salto aventurero de una producción regional a circuitos de promoción y distribución impensables unos años atrás. Queda claro que en tal despegue habían resultado fundamentales las intervenciones del mundo editorial, con sus agentes, premios y congresos, y que la proyección transnacional de esta producción arrolladora no habría sido posible sin el concurso de una industria literaria centralizada en España. Su idea de la concertación venturosa entre autores, obras e industria editorial, reconoce entonces instancias claves para entender el proceso de extraducción de una producción narrativa que había sido previamente 'in-traducida' por el aparato legitimador metropolitano con sede en España. La iberoamericanización de la novela latinoamericana reconocía entonces una doble fachada. De un lado, y en consonancia con la política comercial expansionista del régimen franquista, a la literatura latinoamericana se le había abierto la oportunidad de circular y consagrarse dentro de las amplias redes de un panhispanismo coyuntural. Por otro, la incorporación del *Boom* al ámbito internacional pasaba por su representación como la versión hispanoamericana de la modernidad literaria puesta en boga por el meridiano Greenwich de la literatura occidental. Una marca palpable de esta súbita sincronía sería el Nobel a Asturias en el 67 y el atribuido a Neruda en el 71, coincidiendo exactamente con las coordenadas temporales del *Boom* (1966-1971). Carlos Fuentes en su libro *La nueva novela hispanoamericana* abordaba precisamente la tesis de que la renovación emprendida por los emergentes narradores latinoamericanos los ponía finalmente al día con el pulso de la cultura moderna occidental: "A partir de la certeza de esta universalidad del lenguaje, podemos hablar con rigor de la contemporaneidad del escritor latinoamericano, quien súbitamente es parte de un presente cultural común". (34)

La consagración de los narradores del *Boom* con el correspondiente respaldo legitimador de la República Mundial de las Letras, esa centralidad a la que se refiere Fuentes en su cita, habría sido menos expedita sin la mediación extraductora de Barcelona que en su momento impulsó y dio visibilidad a las obras singulares de un puñado de escritores latinoamericanos. Estos mismos escritores impulsados por la internacionalización de su obra se convirtieron así en escritores cosmopolitas, residentes en varios países del extranjero, invitados frecuentes a eventos alrededor del globo. Se consolidó así la fama internacional de esta pléyade de escritores que representaban una cara remozada de la narrativa latinoamericana. Sin embargo, y a pesar de su perfil cosmopolita, los autores del *Boom* continuaron explorando asuntos narrativos propios del imaginario cultural latinoamericano que representaban dentro del mundo literario. Se producía en las

obras de estos autores la confluencia de ese lenguaje universal al que se refiriera Fuentes en *La nueva novela latinoamericana* con un sustrato temático de raigambre latinoamericana, lo que otorgaba a estas narrativas ese sesgo diferencial o exótico que posteriormente sería denostado como el perfil macondista que constreñía de manera determinante a las propuestas (y a la recepción) de los autores latinoamericanos de las generaciones inmediatamente posteriores al estallido del *Boom*.

Los noventa y el cambio de rumbo del tráfico literario

A cuarenta años del fenómeno del *Boom* nos encontramos de vuelta en un panorama de parámetros similares que lo convierte en momento propicio para la consideración de las geopolíticas pertinentes al espacio literario hispanoamericano. Por tanto, vale la pena delinear a grandes rasgos las coordenadas del momento finisecular que han puesto nuevamente sobre el tapete las relaciones transatlánticas determinantes para la conformación de un espacio literario hispanoamericano. Si en la década de los sesenta lo propio era hablar de internacionalización de la narrativa escrita en castellano, los nuevos parámetros culturales nos obligan a trasladar la discusión al marco de la globalización como relato cultural correspondiente a nuestro momento histórico. ¿Cómo se sitúa entonces la producción narrativa hispanoamericana dentro de esta encrucijada? Hoy en día nos encontramos frente a un momento de reconquista española dentro del mundo literario latinoamericano. Dado el dominio actual de la industria editorial española gracias a la consolidación de los megaconsorcios del libro en esta parte del mundo hispanohablante, le corresponde a España precisamente convertirse en la punta de lanza de la promoción y representación del fenómeno globalizador dentro del espacio de las literaturas escritas en castellano.

Estamos asistiendo a una situación que dentro de este marco recuerda inquietantemente algunos de los condicionamientos del mundo literario hispanoamericano que habíamos creído superados algunas décadas atrás. El renovado interés por la literatura latinoamericana que se hace evidente en las políticas editoriales españolas a partir de los años noventa, contrasta con el panorama de los ochenta cuando las crisis de la comercialización en América Latina incidieron negativamente en la figuración y promoción de nuevas generaciones de narradores latinoamericanos en el ámbito español. En esa época, la consolidación de un régimen democrático en España hacía menos pertinente la importación de autores que habían presentado una alternativa en la época franquista incapaz de ofrecer en el terreno nacional las propuestas vanguardistas y modernizadoras que caracterizaron en su momento a los autores del *Boom*. El panorama que se apreciaba a comienzos de los noventa en España era el de la consolidación creciente de los consorcios transnacionales del libro y el impulso de campañas de expansión transnacional a través de la absorción de editoriales locales y la fundación de filiales regionales. Paradójicamente, tal consolidación de los consorcios editoriales transnacionales no se tradujo en una mayor internacionalización de la literatura escrita en castellano, dado que "las dependencias latinoamericanas y españolas de las empresas ahora transatlánticas (Alfaguara, Tusquets, Planeta) mantienen catálogos distintos entre sí, especializados en autores de procedencia o de relevancia nacional". De tal modo, "las estrategias globales van afirmando adscripciones nacionales, ya que la internacionalización y homogeneización del sector editorial conducen a la nacionalización de la oferta y la recepción literaria". (Pohl: 262-263). No sorprende entonces que al consultar los catálogos electrónicos de megaeditoriales como *Random House Mondadori* una de las claves de búsqueda sea la

del país de distribución de los distintos autores afiliados a esta casa editorial⁶. Es así como vemos que escritores como David Toscana, Víctor Ronquillo o la popular Guadalupe Loaeza, sólo se divulgan nacionalmente, mientras que nombres como los de César Aira o Guillermo Fadanelli corren con mejor suerte al ser incluidos en varios mercados simultáneamente.

Esta constatación de la segmentación actual del mercado del libro hispanoamericano recuerda curiosamente el panorama de aislamiento literario que Donoso presentaba en su *Historia Personal del Boom*. Otros fenómenos apuntan igualmente a ciertas simetrías entre la situación de entonces y la presente. He discutido en algún texto la reactualización de algunos mecanismos promocionales que echan mano de ciertos dispositivos que habían resultado claves para la consolidación de la literatura del *Boom* en los años sesenta⁷. Las políticas editoriales diseñadas dentro de los parámetros de la globalización literaria para la producción en castellano han vuelto a poner en marcha con renovado vigor los mecanismos promocionales y consagratorios de premios como el Biblioteca Breve y el Primavera, el rótulo de unidad generacional (Crack, MacOnda) o el fenómeno comercial del bestseller literario.

En relación a este punto puede resultar ilustrativo el ejemplo de una iniciativa como la lanzada a principios de los noventa por la editorial Alfaguara bajo el sugestivo título de "Alfaguara Global". Conviene la revisión de esta propuesta no sólo por sus postulados definitorios, sino por la comparación que podría establecerse con la empresa liderada en los sesenta por Carlos Barral con vías a promocionar dentro del ámbito de la literatura en español a la narrativa latinoamericana. Al respecto, resultan muy significativas las opiniones de un protagonista de las esferas editoriales españolas como Juan Cruz, quien fuera director literario de Alfaguara entre 1992 y 1998 y director de la Oficina del Autor del Grupo Prisa. Durante una entrevista con Burkhard Pohl, Cruz se refería a una distinción clave entre los parámetros literarios de los sesenta y los noventa en el universo hispanoamericano. Cuando Cruz afirmaba en esa oportunidad que "la industria cultural se ha convertido en una industria, no en una aventura" se estaba refiriendo precisamente a un cambio en el estado de cosas. Si Barral y Donoso se habían referido en su momento a la empresa internacionalizadora del *Boom* como una aventura literaria y editorial, Cruz está consciente de que la promoción de la literatura hispanoamericana en la era global debe recurrir de manera inevitable a los mecanismos que garanticen el éxito editorial dentro de los circuitos globales de la industria del libro y esto implica, entre otras cosas, la aceptación de los nuevos imperativos defendidos por la economía literaria cuyos capitales simbólicos tienen que jugárselas hoy en día con las lógicas comerciales de una industria cultural globalizada y postmoderna. La nueva 'puesta en moda' de la literatura latinoamericana se encuentra definitivamente tamizada por los condicionamientos de un mercado global de la literatura en castellano que sienta las bases de los nuevos modelos narrativos, tal y como señala el crítico español Ignacio Echevarría al referirse a un circuito internacional "mediado por la centralidad que en él adquiere la industria editorial española" y donde "lo que colocaría a un determinado narrador en el circuito de la narrativa latinoamericana sería, antes que nada, su traducibilidad al idioma propio de esta entidad específica - la narrativa latinoamericana- que no alude tanto a una comunidad como a un mercado y que, en cuanto tal, carece propiamente de identidad" (26-27). Este mercado global no sólo estaría demarcando las coordenadas de lo que se considera narrativa latinoamericana, sino también los modos en que esta producción latinoamericana se inscribe dentro del marco más amplio de la literatura hispanoamericana y sus redes comerciales, tal y como resulta evidente en iniciativas editoriales del tipo de *Alfaguara Global*.

Alfaguara Global es un estado de ánimo, una labor que no tiene objetivo cumplido en que detenerse, porque nunca estará completa. Se trata de obtener una fluidez de comunicación permanente entre todos los lectores y todos los escritores de la lengua española, incluidos, claro está, los medios culturales de cada país. Lo que se pretende conseguir es que un buen escritor venezolano sea tan conocido en Madrid o México o Bogotá como en Caracas. Que los libreros de todos los países de habla española conozcan nuestra literatura sin importarles dónde esté escrita. Que las gentes de la cultura estén tan informadas de lo que sucede en América como en España. Para ello, Alfaguara ha tendido una auténtica red de comunicación y creatividad recíproca entre todas sus sedes del mundo, procurando que cada editor esté al corriente de lo que hacen sus restantes compañeros, y atendiendo también a que los escritores y los libros viajen por las comarcas de la lengua española para darse a conocer. El proyecto, que ya no es tal, sino tarea en marcha, está recogiendo frutos magníficos.

http://www.alfaguara.com/scripts/alfaguara/que_es/que_es.asp

La imagen cartográfica de esta empresa expansiva la encontramos en la representación del *Mundo Alfaguara* (www.Alfaguara.com) donde los enclaves nacionales son la versión actual de la segmentación global, término de partida antinómico, pero que denota una visión particular de la globalidad asentada en diferencias y asimetrías determinantes. De ahí la sagacidad de un editor como Cruz al afirmar que la sensación que tiene es que cada día se entiende mejor la globalidad desde la diferencia. (322)

El sustrato local que subyace en iniciativas como la de "Alfaguara Global" descubre así afinidades con el modelo de Literatura Mundial propuesto por Franco Moretti, el cual defiende que la centralización/dispersión de la cultura global debe ir emparejada con una labor de reconfiguración de una imagen de lo total donde se reconozcan las inflexiones de las diferencias locales. Para Moretti, el aparato disciplinario de la literatura comparada hoy en día debe recurrir a una lectura a distancia que rescate las producciones periféricas desde sus propios enclaves particulares como instancia previa a la configuración de paradigmas pertinentes a la Literatura Mundial. Reclama Moretti la necesidad de recurrir a los especialistas en literaturas nacionales y regionales como traductores (mediadores) de una producción autóctona que será posteriormente cartografiada por los dispositivos disciplinarios de los especialistas localizados en una posición de centralidad dentro del campo de los estudios literarios contemporáneos. De manera semejante, Juan Cruz alude a que una empresa como la de Alfaguara Global sería inoperable sin la asistencia de las respectivas filiales nacionales, encargadas de seleccionar a los autores más importantes de los correspondientes mercados locales para lanzarlos a una plataforma más internacional cuando el caso lo amerite.

Para cerrar este apartado sobre las geopolíticas de la narrativa hispanoamericana bajo las fuerzas remodeladoras de un mundo globalizado y multicultural, me interesa traer a colación ciertas observaciones de Fuentes sobre el género de la novela y sus posibilidades a fines del siglo XX. Tales observaciones dialogan necesariamente con el modelo de "literatura mundial" acuñado por Goethe en el siglo XIX y revisitado por propuestas como las de Pascale Casanova y Franco Moretti. Maarten van Delden ha descrito sucintamente la postura de Fuentes en los siguientes términos:

En el ensayo que da el título a *Geografía de la novela*, Fuentes sugiere que la noción *Weltliteratur* de Goethe está finalmente alcanzando su verdadera realización en nuestra era. En la época de Goethe, Europa se percibía como el mundo. En consecuencia, la visión universalista codificada

en el concepto de "literatura mundial" de Goethe encubría algo mucho más estrecho. Sin embargo, Fuentes argumenta que la vieja visión eurocéntrica del mundo se encuentra ahora abriendo paso a una perspectiva realmente policéntrica. Bajo estas circunstancias, la definición de Goethe de 'literatura mundial' está cobrando ahora su verdadero significado: la literatura de la diferencia, la narración de la diversidad". (Traducción mía, Fuentes citado por van Delden 200)

Sin embargo, participar del optimismo de Fuentes implicaría dejar de lado la constatación de que la construcción misma de la diferencia y la diversidad a las que él se refiere, no se da en un horizonte desprovisto de otras instancias discriminadoras, tanto o más determinantes para el modelo de una perspectiva policéntrica. Lo que Fuentes está proponiendo es un desdibujamiento de los tradicionales meridianos del espacio mundial de las letras, pero en el caso particular de la literatura hispanoamericana contemporánea, sería una ilusión crítica suponer que España no ostenta de manera indiscutible una posición hegemónica dentro del campo de fuerzas de la industria transnacional del libro escrito en español. En este sentido, habría que advertir que la diversidad literaria (estética, temática y autorialmente hablando) se está presentando desde un centro irradiador de las diferencias. Este meridiano Greenwich de las letras hispanoamericanas a comienzos del siglo XXI, gracias a su segmentación de mercados, a sus políticas diferenciales de distribución, a sus mecanismos de consagración ligados a una industria de premios literarios dominada por lógicas crecientemente mercadotécnicas, a su promoción de autores como vedettes del espectáculo literario, pone en juego una narración de la diversidad que lejos de provocar verdaderas instancias de diálogo e intercambio entre las distintas comarcas que la conforman, está poniendo en evidencia desigualdades insuperables dentro del marco de la industria global de la literatura.

Y es dentro de este panorama que puede hacerse productivo un rescate crítico de las propuestas mundializadoras de Casanova y Moretti, puesto que cada uno de estos modelos a su modo están advirtiendo sobre nuevas colonizaciones de la diferencia literaria a partir de meridianos geopolíticos hegemónicos y de inflexiones disciplinarias que nos conducen a un conveniente consumo de la multiculturalidad domesticada. Sobre los riesgos normalizadores que se esconden tras la fachada celebratoria de la literatura global o, en nuestro caso particular, tras la imagen de narrativas panhispanistas como las defendidas por proyectos como el de Alfolguara Global, se hacen muy sugerentes nuevamente las observaciones de Ignacio Echevarría con respecto a la problemática del allanamiento de las diferencias que subyace bajo el concepto de literatura latinoamericana popularizado hoy en día. Así un posicionamiento estratégico dentro del circuito global de la literatura hispanoamericana implicaría un doble condicionamiento: el lingüístico y el temático. Según, Echevarría "el castellano empleado por lo que se reconoce mayormente como narrativa latinoamericana es una lengua literaria que no sólo se diferencia, en cuanto tal, de la lengua hablada, sino que se constituye, además, como una especie de *interlingua*, de latín, de lengua franca que a su vez viene distanciándose cada vez más de la lengua que, sin propósitos literarios, se escribe en los diferentes países de los que emerge" (24). Esta observación nos trae de vuelta a las citas de Barral y Fuentes, ambos proponentes de un espacio literario policéntrico o equidistante de un núcleo. Esta *interlingua* literaria, siembra la impresión de la borradora de las fronteras geográficas y simbólicas y, en lugar de la imagen de un dispositivo estético neocolonizador, disemina la idea de una democrática participación de los autores dentro del espacio literario. De modo tal que así como Barral proponía en su momento al lenguaje neobarroco del *Boom* como postulante legítimo a la literatureidad en lengua castellana, un nuevo registro global estaría

haciendo de las suyas dentro de la industria editorial. Esta estandarización lingüística y narrativa actuaría "en detrimento de uno de los beneficios que cabría esperar de la circulación y el intercambio de voces narrativas procedentes de los distintos enclaves del idioma: la vivificación y la ampliación de la lengua literaria, que tiende naturalmente a la estandarización y a la abstracción". (Echevarría 25)

El segundo condicionamiento que corre parejo con la arremetida del modelo de literatura global, sería el que atañe a los temas y contenidos que se sujetan a un catálogo de opciones donde son altamente impopulares los anclajes en problemáticas locales y las interpelaciones particulares a un contexto o una realidad demasiado nacional o regional. Se asiste entonces a un achataamiento predecible de los asuntos narrativos, a una recurrencia creciente a las fórmulas genéricas, de asegurado éxito de recepción. No en balde, varios críticos han apuntado a la difusa personalidad estilística y discursiva de la nueva generación de escritores latinoamericanos como una señal del cambio en el estado de la cuestión literaria, una nueva carta de ciudadanía autorial que se ajusta a un nuevo mercado editorial y al reconocimiento de las coordenadas que ahora determinan la circulación y el consumo de la literatura escrita en español.

Cosmopolitas/ Universales/ Internacionales/ Extraterritoriales

Mientras ciertos escritores del *Boom* narrativo latinoamericano (el caso de García Márquez es paradigmático) apostaron hacia la novela universal a través de una estética renovadora y al mismo tiempo heredera del filón anglosajón de la novela moderna de medio siglo, algunos de los escritores de la nueva camada latinoamericana (Jorge Volpi, Mario Mendoza, Ignacio Padilla, Xavier Velasco) buscan fraguar narrativas internacionales a partir de estéticas globales, que serían la versión actual y deformada del cosmopolitismo literario. Queda entonces en el aire la cuestión de si la reciente producción latinoamericana puede ofrecer algo más que estas narrativas enquistadas en el estilo internacional de moda y estratégicamente distanciadas del contexto latinoamericano. En otras palabras, las tendencias a procurar relatos ambientados en coordenadas temporales y geográficas alejadas de las realidades latinoamericanas de las últimas décadas, crea la falsa impresión de cosmopolitismo que se ha revelado como una de las debilidades de la identidad estilística y temática de ciertos autores de proyección transnacional, que enarbolan una fatua consigna de universalismo en la época de la globalización⁸. Varios críticos han señalado cómo a este estilo internacional le calza estupendamente el modelo de la novela global aupado por el éxito de *En nombre de la rosa* de Umberto Eco⁹. Sobre la base de esta modalidad del best-seller culto de ventas abultadas, se han fraguado las directrices actuales de un estilo narrativo respaldado impudorosamente por un incontenible palmarés de premios literarios hechos a la medida del mercado editorial que los fomenta.

Puede consignarse de manera más o menos obvia cómo la industria editorial de la narrativa hispanoamericana en los últimos cincuenta años ha incentivado el tránsito de la novela total a la novela global, del estilo cosmopolita al internacional, de las editoriales de catálogo a las mesas de novedades, de los autores que demarcan propuestas colectivas a las nóminas que recogen firmas a modo de contrato inmobiliario dentro del mercado actual de la literatura escrita en español (*MacOnda, Se habla español, Palabra de América, Líneas aéreas*).

Volviendo al caso de la novela global como ejemplo del estilo narrativo internacional podemos citar dentro del ámbito iberoamericano a *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón, un

título que alcanzó recientemente un increíble éxito de ventas. Tal entusiasmo sólo se explica si pensamos en un público lector habituado a los efectismos de la industria del entretenimiento y a las versiones más redituables del *bestseller* literario. ¿Si no, cómo se justifica el furor causado por esta novela que en su acopio delirante de truculencias y peripecias argumentales es un pobre remedo de la saga de un Harry Potter? Resulta difícil no sólo tragarse la voluminosa novela de Ruiz Zafón, sino además dejar de pensar en que tal estilo abona su popularidad en las filas de lectores educados en ciertas redes comerciales de la literatura juvenil y de aventuras encargada de modelar el gusto de los futuros lectores adultos.

La novela global y su correspondiente estilo internacional caracterizado por ficciones ancladas preferentemente en tramas que giran alrededor de un enigma a resolver, o sobre las vicisitudes privadas y patéticas del protagonista individual, contadas a partir de un lenguaje chato y estandarizado que no remonta a realizaciones discursivas singulares o estilos narrativos particulares, termina lastimosamente cortejando las fórmulas predecibles del *bestseller*. Por tanto, la distancia que dentro de la literatura moderna del siglo XX se daba entre las obras literarias de consumo masivo y las de aliento más afanosamente literario, deja de figurarse como espacio infranqueable dentro de las categorías favorecidas por una industria editorial que identifica al éxito de venta como uno de los criterios de validación de la calidad de una obra y/o de un autor.

Otros condicionantes de esta industria del libro en español que en su actual dimensión transatlántica se asemeja a otros mercados literarios globales, tiene que ver con la relación entre el modelo de la narrativa global y el protagonismo del género novelesco como discurso ficcional por antonomasia. La dedicación casi exclusiva de las editoriales a promocionar el género de la novela ha obligado a muchos de los escritores latinoamericanos emergentes a probar suerte dentro de este formato predominante, en detrimento de la robusta tradición que en las letras latinoamericanas tienen otros géneros como el del cuento o la crónica. En consecuencia, se produce una imposición genérica que no siempre logra buenos resultados. Es el caso, por ejemplo, de Ignacio Padilla quien a mi juicio tiene mucho más talento como cuentista que como novelista, como podemos apreciar al leer textos como "Desiertos tan amargos" (uno de los dos cuentos rescatables de la antología de Paz Soldán y Fuguet) en contraposición con *Amphytrion* libro que le mereciera paradójicamente el reconocimiento del premio Primavera. Otro ejemplo menos relevante quizás sería el de Boris Izaguirre cuyas crónicas frívolas no dejan de tener algo de gracia dentro del subgénero del periodismo cultural, mientras que como autor de un texto finalista del premio Planeta se muestra como un novelista malogrado y caricaturesco¹⁰. O como el caso más emblemático de Juan Villoro, excelente cuentista y cronista mexicano, a quien se le conoce principalmente en España por su faceta como novelista.

Hoy en día no cabe duda de que la novela se ha consolidado definitiva e indiscutiblemente como el género internacional por excelencia. Más aún, y paralelo a este protagonismo corre lo que Echevarría denunciara como un achatamiento de la lengua literaria que se expresa dentro de las narrativas pertinentes a partir de la falta de inflexiones particulares –tonales, lexicales, dialectales, sintácticas, simbólicas– que otorguen personalidad distintiva a las enunciaciones novelescas. El narrador internacional no está dispuesto a correr riesgos vinculados a las experimentaciones estéticas que se asocian con una literatura de recepción limitada y de escasa rentabilidad comercial: "La ruptura no vende. Una escritura que se sumerja con los ojos abiertos no vende" afirma irónicamente Roberto Bolaño en un texto incluido en *Palabra de América*. Lo paradójico de esta situación es que los mismos escritores que apuestan al estilo internacional, recurriendo

entre otros ardides a esta estandarización de la lengua narrativa, son los que persiguen con mayor ahínco el rótulo de escritores universales, asumiendo que convertirse en autor reconocido dentro de las redes globales es algo semejante a alcanzar el parnaso de los clásicos. Y a fin de cuentas muchos de ellos habrán de encontrarse más tarde o más temprano en un callejón sin salida ni trascendencia, que es la vía a la que conduce la manipulación del ejercicio narrativo destinado prioritariamente al éxito editorial.

Sin embargo, frente a este panorama bastante desolador existen no pocos ejemplos de solvencias narrativas que ofrecen alternativas vivificantes y renovadoras dentro de la producción latinoamericana reciente. El caso de Roberto Bolaño es quizás el de mayor proyección actualmente, pero junto a él figuran una larga lista de autores que desde sus respectivos países están ofreciendo propuestas narrativas menos determinadas por el panorama editorial y de recepción que hemos esbozado en las últimas páginas. Para abordar este punto, voy a centrarme en el caso mexicano por ser la producción narrativa con la que me encuentro más familiarizada por razones de mi especialización académica¹¹.

Respecto al género narrativo dentro de las letras mexicanas contemporáneas, coexisten junto al protagonismo de la novela las propuestas que en los géneros del cuento y de la crónica se afilian a una rica tradición mexicana. Si el privilegio de la visibilidad internacional le ha correspondido en las nuevas generaciones a buena parte de los narradores del Crack y otros novelistas como Mario Bellatín o Cristina Rivera Garza, otros autores han incursionado acertadamente en el campo del relato breve tanto en su versión más local como en la más universal. Eduardo Antonio Parra, por ejemplo, es autor de varios libros de cuentos ambientados en su mayoría en la zona norte de México, al igual que los relatos de Luis Humberto Crosthwaite, Heriberto Yápez o Rafa Saavedra. Muchos de estos cuentos desarrollados alrededor del tema de la violencia urbana y fronteriza, representan una excelente contribución a la tradición de la narrativa desplegada en torno a tópicos ineludibles dentro del imaginario regional y transnacional de México. En el rubro de los relatos menos localistas, sobresalen los impecables cuentos de raigambre orientalista de Verónica Murguía, la reescritura 'tropigótica' de José Ricardo Chaves o la factura fantástica de Adriana Díaz Enciso. En el caso particular del género de la crónica, los textos urbanos de Fabrizio Mejía Madrid o las crónicas más internacionales de Juan Villoro, constituyen una excelente muestra de una tradición que cuenta en México con el respaldo editorial y la lealtad de un público lector que le permiten seguir existiendo como alternativa genérica de producción literaria.

Por otro lado, cuando nos referimos al predominio de la novela dentro de la producción literaria mexicana y latinoamericana reciente, debemos acotar que el formato de la novela global no es necesariamente el modelo en el cual se han destacado algunos autores que se han sumado al campo literario con propuestas genéricas más innovadoras y exigentes. El ejemplo de la obra de Roberto Bolaño, Álvaro Enrique, Mario Bellatín o Ana García Bergua sirve para reconocer distintas modalidades de la contundencia narrativa en la producción reciente.

La obra de Roberto Bolaño que luego de su muerte alcanzara una notoriedad internacional sorprendente por la unanimidad celebratoria de las reseñas críticas, cuenta al menos con dos novelas de aliento descomunal, *Los detectives salvajes* y la póstuma *2666*. Ambos textos confirman lo que sus impecables novelas cortas habían prefigurado como un estilo de escritura único e inconfundible. La mirada implacable sobre ciertas especies del mundillo literario, que encontramos en *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* o *Los detectives salvajes* abre las primeras partes de *2666* al fraguar la historia de un enigmático novelista alemán (Benno von Archimboldi) y los se-

guidores académicos de su obra y la figura de Amalfitano, un profesor chileno exiliado en Santa Teresa (Ciudad Juárez). El tópico del exilio presente en muchos de los relatos de Bolaño tiene que ver con su propio perfil de escritor extraterritorial, autor de ciudadanía literaria antes que cualquier filiación nacional. Con respecto al imaginario del escritor desplazado de su tierra, el narrador de *Estrella distante* afirmaba que en el exilio "más de la mitad de las historias están falseadas o son sólo sombra de la historia real", adagio que desmiente rotundamente *2666* al internarse dentro de una de las realidades más macabras del país mexicano de fines de siglo, al contar de manera pormenorizada y crítica la historia de los feminicidios en Ciudad Juárez a partir de la década pasada. Esta es la más voluminosa de las partes de este libro y los datos acerca de los asesinatos de las mujeres y la corrupción policial son deudores de *Los huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez, texto que reúne sus crónicas sobre los homicidios en la ciudad nortea. El mismo Sergio González Rodríguez se convierte en uno de los personajes de este apartado titulado "La parte de los crímenes", donde destaca el protagonismo de los oficiales policiales ineptos, las redes del narcotráfico y la corrupción que las protege, tema magistralmente tratado en otra buena novela reciente, *Los minutos negros*, del tampiqueño Martín Solares. Si la figura de Roberto Bolaño ilustra de manera idónea el perfil del autor en exilio, una novela como *2666* confirma que este autor podrá ser un itinerante geográfico, pero jamás un exiliado de su propia obra, construida como un corpus cerrado donde se advierten las correspondencias entre los textos, los temas, el tono narrativo que conforman una de las empresas narrativas más sólidas de los últimos años. El *tour de force* de la obra de Bolaño reactualiza de manera particular el modelo moderno de la novela total, aunque en su caso sea más pertinente hablar de una obra total para referirnos a la identidad de una producción narrativa que no quiere ni puede adscribirse a un lugar determinado, geográfica y culturalmente hablando, de enunciación. Esta condición entrañable a la imagen autorial de Bolaño, que se resiste a su representación como escritor chileno, mexicano o español, es la que invita a pensar en la imagen del autor extraterritorial, ése que hace del exilio un lugar postmoderno de creación e identidad literarias, y no un espacio de promoción editorial como parecen haber malentendido muchos de sus jóvenes emuladores.

Un escritor que ha pasado a acompañar a Bolaño en el catálogo de Anagrama, es el mexicano Álvaro Enrique, quien se diera a conocer algunos años atrás con una primera novela premiada por la editorial Joaquín Mortiz y cuya obra posterior ha dado muestras de una sostenida calidad. En esta ocasión quiero hacer referencia a su libro de cuentos *Hipotermia* pues este conjunto de relatos interconectados de alguna manera entre sí, representa otra muestra de extraterritorialidad narrativa. Este libro y las novelas más extensas de Bolaño están explorando, cada una a su modo, intersecciones genéricas que pueden leerse como otra cara de la extraterritorialidad autorial. El libro de Enrique podría leerse como una novela fragmentada en los distintos metarelatos que abordan el tema de la escritura a partir de sus protagonistas. De manera semejante, *2666* de Bolaño, dividida en cinco partes interdependientes, también juega con la noción de las estructuras narrativas cerradas. El espacio del género formal en tanto territorio acotado por ciertas fronteras definidas, se pone en entredicho gracias a la fluidez e hibridación narrativas que se diferencian de las prescripciones genéricas popularizadas por el estilo internacional.

La obra de Mario Bellatín, se inserta igualmente dentro de este horizonte de narrativas transgenéricas, aunque en su caso particular el mayor aporte se reconozca en el manejo del lenguaje narrativo o, mejor dicho, de los lenguajes narrativos, puesto que sus textos (sería una imprecisión hablar de novelas) se arman sobre un entramado múltiple de signos (visuales, verbales,

conceptuales) que hacen de su estilo uno de los más demandantes dentro de la producción reciente. El lector que toma por vez primera un libro como *Jacobo el mutante* se enfrenta –como lo anunciaba el título mismo– con un discurso en constante mutación que se resiste a la constrictión argumental o a la lectura unidimensional. En su lugar, los textos de Bellatín invitan a la continua apertura de sentidos propia de sus narrativas en espiral, mientras la travesía por su lengua narrativa se transforma en auténtica aventura de la que salimos un tanto extraviados y definitivamente sorprendidos.

Otra inquietud semejante por lo inusual es la causada por *Los privilegios del monstruo* del escritor regiomontano Joaquín Hurtado, quien en este libro de difícil clasificación genérica, nos sacude de manera tremenda a través del lenguaje inefable de las perversiones y lo abyecto. Los breves textos de Hurtado son inclementes con el lector, a quien acercan al vértigo más fácilmente asociado con las tecnologías de alta definición que con los discursos escritos. Estos autores mencionados en los últimos párrafos, junto a otros que por razones de espacio no he podido citar, están ofreciendo una buena coartada para defender el caso de que no toda la narrativa producida por las nuevas generaciones de escritores latinoamericanos se deja seducir por las direcciones más populares y predecibles de la literatura internacional de moda.

NOTAS:

-
1. Para Pascale Casanova, *La República mundial de las letras*, la imagen del "meridiano Greenwich" correspondería dentro del mundo literario con "un punto de referencia absoluto, una norma con la que habrá que medirse [...] centro de todos los centros, [...] línea *ficticia* [que] permite calcular la distancia hasta el centro de todos los que pertenecen al espacio literario" (122-3). Este ombligo del mundo literario sería el encargado de prescribir la norma estética y de evaluar sus desviaciones excéntricas. Este meridiano sería entonces una suerte de eje irradiador de la "angustia de las influencias", para emplear una imagen fundamental no sólo para el modelo de la República Mundial de las Letras, sino para uno de sus productos más visibles: el Canon Literario.
 2. Los premios Formentor y el Prix Internacional se crearon a partir de un consorcio de seis editores de Francia (Gallimard), España (Seix Barral), Italia (Einaudi), Inglaterra (Weidenfeld & Nicholson), Alemania (Rowohlt Verlag), y Estados Unidos (Grove Press)
 3. El libro de Alejandro Herrero Olaizola aborda de manera detenida el rol de la narrativa latinoamericana dentro de las políticas culturales del franquismo en España.
 4. Un principio clave dentro del modelo de la República Mundial de las Letras de Pascale Casanova es el del *reconocimiento literario* que se vincula en su caso con la traducción como fenómeno generador del efecto de literaturalización, esto es, una transformación literaria, "un cambio de estado", o una nacionalización de obras foráneas que se incorporan gracias a la mutación lingüística correspondiente a la ciudadanía de la República de las Letras. Las traducciones serían entonces una de las instancias que pondrían en evidencia las asimetrías entre textos escritos en las grandes lenguas literarias y aquellos producidos en las lenguas menores. Las traducciones a una lengua mayor ('intraducciones') otorgarían gracias a esta transformación un "certificado de literariedad" a obras que de lo contrario se verían confinadas a existir dentro de circuitos periféricos exentos de legitimidad canónica.
 5. Para una revisión exhaustiva de la recepción de la narrativa latinoamericana en España recomiendo el libro editado por Joaquín Marco y Jordi Gracia, *La llegada de los Bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España 1960-1981*.

6. En el 2001 la unión entre Random House (Bertelsmann) y Mondadori (que había adquirido previamente casas como Sudamericana, Grijalbo, Plaza y Janés, Lumen), consolidó uno de los mayores consorcios editoriales para la literatura escrita/traducida en castellano. Es a este tipo de empresa al que se refiere Burkhard Pohl en su cita.
7. "De autores y antologías: propuestas de lectura para una literatura emergente". *Revista de literatura mexicana contemporánea*. XI: 30 (2006).
8. Acerca de la pretensión de algunos narradores latinoamericanos contemporáneos de presentarse como los adalides de la nueva modalidad del cosmopolitismo literario, resultan esclarecedoras las reflexiones de David Medina Portillo ("Transgénicos u orgánicos. Sobre algunas mentiras contagiosas") en torno al último libro de Jorge Volpi.
9. Para una reflexión aguda e hilarante acerca del fenómeno del bestseller literario, remito a una fabulosa crónica de Dubravca Ugresic titulada "Eco among the Nudists" incluida en su libro *Thank you for not reading*.
10. Declaraciones como las dadas por Izaguirre en una entrevista durante el evento de la entrega del Premio Planeta, resultan por demás elocuentes acerca del carácter carnavalesco de muchas de las 'consagraciones' novelescas de nuestros días. Al ser interpelado acerca del significado de ser un finalista del premio, lanzó airoso y sin temor al ridículo, la siguiente versión personal de su consagración como narrador (y cito parafraseando): "...esto es como entrar en un club, que es un club sensacional. Yo me siento Harry Potter, estoy feliz [...] y ahora estoy como entrando en la academia de la magia [...] y puedo poner en mi pasaporte: escritor." (<http://www.youtube.com/watch?v=gMxprjxkqQE&feature=related>).
11. Para una revisión del estado actual de la industria editorial mexicana en relación con el mercado transnacional del libro remito al estudio *A la sombra de los libros. Lectura, Mercado y Vida pública* de Fernando Escalante Gonzalbo, publicado por el Colegio de México.

BIBLIOGRAFÍA:

- Casanova, Pascale. *La República Mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Catálogo general de publicaciones. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- Donoso, José. *Historia personal del "Boom"*. Madrid: Anagrama, 1981.
- Echevarría, Ignacio. *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain*. New York: SUNY Press, 2007.
- Johnson, Dane. "The Rise of Gabriel García Márquez and Toni Morrison". *Cultural Institutions of the Novel*. Deidre Lynch and William B. Warner (edit.). Durham: Duke University Press, 1996. pp. 129-156.
- Marco Joaquín y Jordi Gracia (eds.) *La llegada de los bárbaros: La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*. Barcelona: Edhasa, 2004.
- Medina Portillo, David. "Transgénicos u orgánicos. Sobre algunas mentiras contagiosas". *Literary Latin American Voices*. 15 (invierno 2008-2009). pp. 40-43.
- Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature". *Debating World Literature*. Christopher Prendergast (edit.). London: Verso, 2004. pp. 148-162.
- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo: Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdés, 2005.
- Pohl, Burkhard. "¿Un nuevo boom? Editoriales españolas y literatura latinoamericana en los años 90". *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*. José Manuel López de Abiada, Neuschäfer y López Bernasocchi (eds.) Madrid: Editorial Verbum, 2001. pp. 261-292
- _____. "La vocación de editar en español. Entrevista con Juan Cruz (18-II-1999)". *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*. José Manuel López de Abiada, Neuschäfer y López Bernasocchi (eds.) Madrid: Editorial Verbum, 2001. pp. 319-335.

Van Delden, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.
VV.AA. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004.