

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSSIER

- 2 DOSSIER: RELECTURA DEL *BOOM*  
 4 *Yannelys Aparicio* – La Casa de las Américas,  
 Roberto Fernández Retamar y el *boom* latinoamericano  
 16 *Ángel Esteban* – El libro del *boom* que nunca llegó a serlo  
 28 *Pepa Merlo* – Cuando la mujer no es mágica...  
 37 *José Manuel Camacho Delgado* – *Cien años de soledad*:  
 entre las crónicas de navegantes y la novela de aventuras  
 50 *Ana Gallego Cuiñas* – El *boom* en la actualidad:  
 las literaturas latinoamericanas del siglo XXI  
 63 *Álvaro Salvador* – Hipótesis del *boom*



## ENTREVISTA

- 74 *Carmen de Eusebio* – Laura Restrepo:  
 «Los fanatismos son banderas de guerra»



## MESA REVUELTA

- 90 *José Balza* – Domínguez Michael y la sobreescritura  
 108 *Fernando Castillo* – Un otoño galitziano: de Cracovia  
 a Lvov  
 126 *Andreu Navarra Ordoño* – *El dolor de vivir*, novela  
 política de Manuel Bueno  
 136 *Antonio José Ponte* – La tempestad



## BIBLIOTECA

- 148 *Gerardo Fernández Fe* – Paul Léautaud, de cuerpo entero  
 151 *Juan Ángel Juristo* – La línea de sombra  
 155 *Beatriz García Ríos* – El tono de Victoria de Stefano  
 158 *Ernesto Pérez Zúñiga* – La aventura como meditación  
 162 *Julio Serrano* – La ficción o el vehículo de los dioses  
 166 *Santos Sanz Villanueva* – Mentiras y engaños de la amistad  
 170 *José Antonio Llera* – Infancia  
 174 *Martín Rodríguez-Gaona* – Los que magnetizan  
 el infinito con palabras  
 177 *Daniel B. Bro* – Cervantes y el humor  
 181 *Juan Fernando Valenzuela* – El anticuado  
 más moderno de todos

*Por* Ana Gallego Cuiñas

# EL *BOOM* EN LA ACTUALIDAD

## Las literaturas latinoamericanas del siglo XXI

*Para Ricardo Piglia,  
que siempre continuará...*

Es innegable que, desde la irrupción del *boom*, la novela latinoamericana ingresó sin ambages en el horizonte de la modernidad, esto es: en el canon occidental. Pero hay que tener en cuenta que lo hizo asimilada a determinados paradigmas de recepción: el realismo mágico y el compromiso político, que la encasillaron en una imagen exótica –al calor del fundamentalismo macondista que propició *Cien años de soledad*– y utópica –en consonancia con la revolución cubana– alimentada por prejuicios eurocéntricos. Así quedó cristalizada en el imaginario occidental una identidad unívoca para América Latina, como una esencia atemporal que habría de ser expresada *in perpetuum*, y no como lo que realmente fue: la construcción –ideológica, contingente– de un relato. Esta aseveración quizá es la única que se repite en la miríada de estudios (Rama, 1986; Saona, 2004; López de Abiada y Morales Saravia, 2007; Esteban y Gallego, 2009; Cohn, 2012; Shaw, 2012; Corral, 2015) que se han publicado sobre el fenómeno del *boom* (su naturaleza, periodización, integrantes, características), todavía no desentrañado a cabalidad. Y es que, aun en el siglo XXI, lo sucedido en los sesenta

sigue siendo raigal para saber lo que es o no es la novela actual de/ en América Latina (Corral, 2015, 257).

Esta problemática de la vinculación de la ficción latinoamericana con la violencia política y el exotismo fue un estigma sobre todo para los movimientos postreros del siglo xx, como *McOndo* y el *Crack*, esforzados por delimitar sus poéticas como plurales y novedosas, en contraposición a la uniformidad identitaria del realismo mágico proyectada internacionalmente por el *boom*. Para los McOndistas la identidad latinoamericana era individual, urbana, expresada a través de la influencia global de los *mass media*, de un lenguaje local y de una narrativa fragmentada, desinteresada por la política. Por el contrario, para los del *Crack*, recordemos, la identidad literaria ha de apoyarse en el riesgo estético y formal –más en sincronía con el *boom*–, en el abono de la alta cultura, el uso de la ironía, la reflexión teórica y filosófica, y el relato histórico. Ambas posturas orillan el compromiso político y reniegan de la otredad mágica que simbolizan los autores del *boom*. ¿Por qué?

En rigor, en los años noventa<sup>1</sup>, la novela latinoamericana experimentó una serie de cambios que se corresponden con el nuevo contexto que diseñan la globalización para el mercado del libro –surge Alfaguara Global y Planeta se hace con los sellos editoriales más importantes de Latinoamérica–, el capitalismo posfordista y las nuevas tecnologías. La identidad narrativa tradicionalmente aferrada a una geografía se empezó a debilitar, como la correspondencia entre Estado y Nación, aunque en la práctica no se haya extinguido del todo, como prueban la industria editorial independiente de alcance local y las filiales nacionales de los grandes grupos. Los campos literarios se expanden ferozmente más allá de las fronteras de cada país al albur del fenómeno de la transnacionalización y de este nuevo mercado transatlántico auspiciado por España (y Alemania), lo que provoca que algunos escritores señalen como única patria –identidad– la lengua española, verbigracia, Volpi, Fresán, Paz Soldán, Fuguet, Bolaño. Este último –mitificado como escritor rebelde y comprometido con América Latina– es el único que ha logrado la misma repercusión –«mercado masivo, impacto mediático y legitimidad académica» (Cortés, 2015, 16)– que los autores del *boom*, a la que no llegan el resto de sus coetáneos. A la par, a fines de la misma década, se produce otra vuelta de tuerca en el problema de la identidad con la irrupción de los escritores latinos de USA que escriben en inglés (v.g., Julia Álvarez, Junot Díaz, Daniel Alarcón, etcétera),

lo que de nuevo pone en jaque la configuración epistemológica del objeto literario latinoamericano, cimentado sobre el uso del español. Esto conlleva una resignificación de «nuestro» espacio literario como dimensión (política) ambigua, que formula otras formas de pertenencia no vinculadas con la tierra –ni la lengua– que no habríamos de soslayar.

En lo que concierne al siglo XXI, pocas son las investigaciones de conjunto, orgánicas y comparativas, acerca de la literatura latinoamericana actual (véase Fernet, 2006; Esteban y Montoya, 2010; Ludmer, 2010; Mesa Gancedo, 2012; Corral, 2013 y 2015; Gallego Cuiñas, 2016)<sup>2</sup>, puesto que hoy la superproducción hace muy difícil trascender el estudio de caso o la mera enumeración, lo que redundaría en la complejidad de elegir unos autores frente a otros y de fijar un valor estético e ideológico que se avenga a un corpus de textos como modelo cultural. No obstante, considero que merece la pena emprender aquí esta operación crítica, justo cuando se cumplen cincuenta años de la publicación de *Cien años de soledad* en aras de calibrar cuán alargada sigue siendo la sombra del *boom* –tantas veces dado por agotado– en la actualidad.

He seleccionado, pues, una constelación de diez textos –irremediabilmente parcial y discutible– que será analizada a contraluz del *boom* –y de tendencias posteriores–, con el objeto de iluminar algunos rasgos y tensiones de ciertas literaturas latinoamericanas del siglo XXI. Para ello me he basado –ante la vastedad del panorama actual– en criterios de elección muy concretos: autores latinoamericanos que publican su primera novela en este siglo –marcado por las crisis económicas de 2001 y 2008–, nacidos en la década de los setenta y principios de los ochenta en los principales campos nacionales que protagonizaron el *boom*: Argentina, Chile, Colombia, México y Perú. Además, he incluido a cinco escritoras en la nómina, y ya con este gesto se alumbra la primera de las discontinuidades del *boom* en la actualidad, puesto que los grandes referentes eran masculinos: Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, García Márquez y Donoso. Sin embargo, hoy, la literatura escrita por mujeres es trascendental en número y calidad, como veremos.

Otro criterio es que las novelas objeto de este estudio son a su vez las primeras obras publicadas en España<sup>3</sup> por los autores escogidos, aunque no necesariamente son sus primeras producciones<sup>4</sup>: *Bonsái* (Anagrama, 2006) de Alejandro Zambra (Chile, 1975); *Radio Ciudad Perdida* (Alfaguara, 2007) de Daniel Alarcón (Perú, 1977); *Trabajos del reino* (Periférica, 2008)

de Yuri Herrera (México, 1970); *Sexografías* (Melusina, 2008) de Gabriela Wiener (Perú, 1975); *Opendoor* (Caballo de Troya, 2009) de Iosi Havilio (Argentina, 1974); *Zumbido* (451, 2010) de Juan Sebastián Cárdenas (Colombia, 1978); *Sangre en el ojo* (Caballo de Troya, 2012) de Lina Meruane (Chile, 1970); *Matate, amor* (Lengua de Trapo, 2012) de Ariana Harwicz (Argentina, 1977); *Los ingravidos* (Sexto Piso, 2012) de Valeria Luiselli (México, 1983); y *Los niños* (Siruela, 2015) de Carolina Sanín (Colombia, 1973).<sup>5</sup>

Con este horizonte, he articulado el presente trabajo en distintos ejes de análisis que habrían de plantear los alcances e implicaciones de algunas discusiones del campo que emergieron en el *boom*, continuaron con *McOndo* y el *Crack* y que se extienden hasta la actualidad: ¿Estas publicaciones se inscriben en sus espacios nacionales de origen, escogen un marco más amplio latinoamericano o se asimilan a la lengua española o a una literatura mundial? ¿Qué estéticas abonan? ¿Cuáles son los canales de circulación y los modos de producción actuales? ¿Cómo se leen las novelas latinoamericanas del siglo XXI en España?

## ESTÉTICAS

El primer rasgo que sobresale en esta nómina textual es la problematización de la memoria como narración del espacio biográfico y construcción de la identidad. En *Zumbido*, *Opendoor*, *Los niños*, *Los ingravidos* y *Matate, amor* se expone el tema de la imposibilidad del recuerdo unido a la narración del yo –que se separa de la identidad familiar y territorial–, cuya única certeza es el cuerpo y la disolución de lo real. No sabemos la historia completa de los protagonistas y apenas nada de los personajes. La descripción de los hechos está vacía de emoción, es objetiva y fría, a la manera de una declaración policial; encadenada por la contingencia de la banalidad y los fantasmas –muy presentes en Luiselli y Sanín– de la memoria que redefinen a cada instante lo vivido / contado / soñado.

Sin embargo, tenemos otras cuatro novelas que ligán identidad y memoria en aras de evocar los recuerdos en el país natal, que componen una subjetividad «latinoamericana» en la que sigue funcionando la identidad de / en la tierra, como en *Bonsái*, *Sangre en el ojo*, *Sexografías* o *Trabajos del reino*. Y en *Radio Ciudad perdida* encontramos una narración convencional de la Historia de un país latinoamericano –no especificado, pero muy similar al Perú– que se trenza con la historia de una locutora de

radio y un niño perdido. Lo irreal aquí es la política nacional, que atraviesa al sujeto pero no le perturba del todo en su relación con la realidad.

Otra de las ideas que aúnan estas novelas es la de frontera, la errancia o el exilio como una forma de pensar la literatura actual. De ahí que muchas veces quien narra sea un extranjero –como en la estética de *McOndo*– o alguien extraño al contexto donde transcurre la acción narrativa (v.g., Meruane, Luiselli, Harwicz y Herrera). Se trata entonces de la desaparición de la idea de límite o de su resemantización en novelas como las de Cárdenas, Luiselli, Meruane, Harwicz o Havilio, que dinamitan las fronteras entre el bien y el mal a causa de una «psicopolítica» atroz y de un comportamiento humano de violencia y sinsentido extremos. Asimismo, el concepto de frontera también se vincula con los espacios marginales, convertidos en centro (Havilio, Harwicz) o en representación de la barbarie de la urbe (Alarcón, Herrera, Wiener, Zambra). Pero si en el *boom* existía una dialéctica entre el ámbito de lo público y el de lo privado, el universo más representado en nuestro corpus se encierra en el espacio privado de la casa (Meruane, Zambra, Luiselli, Harwicz, Sanín, Havilio y Herrera), como en los relatos de *McOndo*; con la salvedad de que la cultura de masas ya no es medular sino todo lo contrario: afín a la alta cultura del *boom* y del *Crack*.

Otro eje es la noción de lenguaje como pertenencia: ¿Cómo están escritas estas ficciones? ¿Usan americanismos o el habla hispana se neutraliza sin fronteras? ¿Reproducen un lenguaje oral, jergas, o uno estetizado dirigido a un lector culto? Frente a la práctica de los dialectos nacionales del *boom* –y su creencia en el poder performativo de la palabra–, las novísimas novelas de ahora son obscenas, impuras y procaces y apenas incorporan terminologías locales (como *McOndo*). La excepción es Yuri Herrera, que fija su identidad literaria en la jerga oral mexicana, donde recrea un espacio enunciativo anclado en el imaginario cultural, político y social del narcotráfico; y Harwicz, que se vale de argentinismos en *Matate, amor*. Los colombianos Cárdenas y Sanín, el peruano Alarcón, los chilenos Zambra y Meruane, la mexicana Luiselli, y el argentino Havilio, por el contrario, despliegan un lenguaje muy literaturizado –salpicado de algún americanismo que otro– y reproducen una lengua castellana normativa que diluye la identidad «latinoamericana» de la novela sobre la base lingüística, aunque la mayoría sitúa sus narraciones en sus países de origen. Wiener, sin embar-

go, habla de las ciudades que visita: Lima, Barcelona y París; Luiselli localiza su trama en Nueva York, donde reside; Meruane se refiere a Nueva York y a Chile; y Cárdenas y Alarcón dibujan un contexto latinoamericano que no remite a una incardinación concreta en sintonía con el *Crack*, cuyo afán estético universalizante –como si fuese posible un sujeto universal no hegemónico o un sistema-mundo unívoco– se puede equiparar con la «literatura mundial» que algunos defienden. La pregunta ahora se precipita: ¿Acaso los novísimos se resisten a ser consumidos como «latinoamericanos», su identidad migrante los hace panhispánicos o usar el castellano neutro es el mejor modo de ser más leído / traducido?

En rigor, la relevancia que cobra el lenguaje en esta nómina de novelas es incontestable. Si a mediados del siglo pasado el experimentalismo pasaba por los celajes de la construcción narrativa, la producción novelística latinoamericana del siglo XXI pone el acento en la imposibilidad de un discurso plenamente articulado como los del *boom*. A la manera de los de *McOndo*, la estructura en *Matate, amor*, *Los ingravidos*, *Zumbido* o *Bonsái* es fragmentada, episódica e inacabada, del mismo modo que el tiempo remite a un presente –el espacio por antonomasia de la incertidumbre– donde apenas hay referencias al futuro o al pasado (a excepción de la obra de Daniel Alarcón)<sup>6</sup>. Se tensiona la causalidad y la ficción parece avanzar por acumulación de imágenes y episodios cuyo sentido –siempre sustraído– posee sólo el protagonista o narrador de la historia: «Algo sucede más allá de los relatos y los ordena, pero ese “más allá” permanece incomprensible para el narrador» (Nemrava y De Rosso, 2014, 127) y para el lector. Característica que también se repite en las novelas con estructuras discursivas más tradicionales (*Opendoor*, *Los niños*, *Sangre en el ojo*, *Sexografías* y *Trabajos del reino*) donde asistimos a otro tipo de realismo, diferente al de Vargas Llosa o Fuentes (donde el virtuosismo literario además es latente), más cercano a las atmósferas fantasmáticas y absurdas de las primeras vanguardias del siglo XX (v.g., Macedonio Fernández, Martín Adán), o de escritores tan experimentales como Rulfo, Onetti o Saer. De algún modo es como si estas novelas no tuvieran un final (verdad), sino que sólo terminan. No generan contenido y entretenimiento –tal vez Alarcón sí–, sino formas abstractas e interrogantes que desacomodan al lector. Sobresalen en este punto *Opendoor*, *Zumbido* y *Matate, amor* con un lenguaje agramatical que expresa la angustia, la locura y la sensación de irrealidad de los protagonistas.

Las tres obras coinciden en estéticas muy similares, que usan un lenguaje preciso, claro, desprovisto de retórica, desmetaforizado y autorreferencial. Esta práctica de una escritura desterritorializada y desafectiva redundante en el idiolecto –narración de la aporía comunicativa– y en los variados usos de la lengua según la clase social y el género: los dos grandes constructores de la identidad. Porque estos textos se definen también por una primera persona –por la pura subjetividad– que relata –confiesa– desde su experiencia íntima –de nuevo, *McOndo*–, como observamos también en Meruane, Luiselli, Cárdenas y Wiener. No hay que olvidar a este respecto el auge de la autoficción y del uso de los modos del diario íntimo desde los años noventa, práctica encarnada en *Sexografías*, donde memoria, (auto)ficción y diario se entrelazan hasta cuestionar la legitimidad de su consideración como novela<sup>7</sup>.

Existe además una focalización extrema en narradores no fiables que parecen no entender lo que les sucede, exhibir su ignorancia o incompreensión del mundo (Harwicz, Havilio, Luiselli, Cárdenas) o cuentan una historia pasada (Zambra, Wiener, Meruane), lo que pone en primer plano la erosión de los fundamentos de la comunicación y la existencia del estatuto de «verdad»: el mundo es signo despojado de significado, de sentido. Así la desconfianza en la confirmación de un hecho y la resignación como consecuencia de la imposibilidad del intercambio de experiencias –incluso de la dotación de un diagnóstico o saber para el lector– es prácticamente común –de una u otra *forma*– a todas estas novelas. La narración ya no tiene validez ni es provechosa para el aprendizaje y todo deviene en una cadena de acciones que producen imágenes visuales, que Ludmer habría de denominar «imagnarización de la lengua» (2010, 24). En efecto, estamos ante novelas producidas desde la transparencia verbal, el lenguaje directo, sencillo, veloz, sin apenas adjetivación. Hay que recordar que dentro de la literatura latinoamericana dicha vertiente coloquial comenzó a despuntar de nuevo en la década de los noventa, cuando apareció con fuerza esa tensión –imposible de resolver– entre ficción y relato factual. De ahí que se borren las fronteras entre ficción y documento, como en *Sexografías*, que recurre al periodismo –y a la crónica– para resolver esta problemática.

Por último, hay que destacar la singularidad de las poéticas de las escritoras de nuestro corpus desde una mirada de género. Las cinco vindican otras formas de erotismo y deseo –ya no ligadas al matrimonio, la procreación y la pasividad de



antaoño– que se transforman en espacio de cambio, de identidad y de libertad personal, para rechazar los roles impuestos por la sociedad patriarcal y heteronormada. Lo erótico en estas narraciones no es externo, sino subjetivo y ambiguo, no jerárquico ni normativo, a tal punto que se recurre a la locura como lugar de resistencia para desterritorializar la heterosexualidad y desestabilizar la sempiterna dialéctica ser loca / estar loca. E incluso se pone en tela de juicio la sacralización de la maternidad –salvo Wiener– y su papel coagulador en la vida de la mujer (v.g., Harwicz, Havilio y Sanín).

#### MODOS DE PRODUCCIÓN Y CANALES DE CIRCULACIÓN

La transformación más acuciada en la literatura latinoamericana desde el *boom* hasta el siglo XXI no atañe a una nueva concepción del género novelístico –siempre proteico– sino a los cambios que se han dado en el mercado del libro a nivel internacional. Si en los sesenta los escritores que conocemos fueron publicados por casas –o más bien editores– autónomas, tanto españolas –Seix Barral– como latinoamericanas –Sudamericana o Fondo de Cultura Económica–; en los noventa, el dominio casi absoluto de la industria está en manos de oligopolios como el grupo Planeta o Bertelsmann –que absorbió Alfaguara y Mondadori–, editoriales que se han hecho con los derechos de la mayoría de escritores latinoamericanos del *boom* y con aquellos consagrados o que han atesorado un gran capital simbólico. De esta forma, se va produciendo una paulatina «alfaguarización» de la literatura latinoamericana, cuyos resortes fundamentales son la mercadotecnia y el valor de cambio que termina homogeneizando los objetos y eliminando su riqueza diferencial.

Toda vez que los grandes grupos iban absorbiendo sellos, saturando los circuitos comerciales y estableciendo oligopolios, las editoriales independientes proliferan con profusión en los años noventa, como pequeños sellos con una línea editorial –estética y/o política– que se enfrenta –rescata clásicos, traduce obras menores, publica a los jóvenes– a la estrategia financiera de los grandes grupos. Al amparo de una apuesta por obras de calidad, construyen un catálogo riguroso, plural, comprometido y orientado a un público especializado, exigente, que no sólo consume o se entretiene de forma ocasional con la lectura, como sucede con el público mayoritario de los grandes conglomerados. Con lo cual su mercado lo integra una suerte de élite que produce cultura y la consume, no sólo escritores, sino críticos y lectores hiperformados. Buena parte de estos sellos proponen una lógica

de mercado (visibilidad, circulación y recepción) contrahegemónica, que preserva la bibliodiversidad y que las convierte en un laboratorio privilegiado para pensar la construcción del valor, como observamos en la decena de autores elegidos, ya que son los que arriesgan con autores noveles, pocos conocidos o experimentales, más «ilegibles» o difíciles de consumir. Representan la «subalternidad» y fraguan su valor en el capital simbólico (con beneficios económicos a medio o largo plazo) y en la consideración del libro como un producto o un objeto que hay que cuidar; motivo por el cual hoy en día los paratextos (portada, diseño) se revalorizan y se convierten en marcos con sentido (véase Gallego Cuiñas, 2015).

Por otra parte, han cambiado radicalmente los modos de producción del campo literario desde el *boom* hasta hoy. La pieza del engranaje más afectada es la del autor, cuya legitimación se asienta más en su intervención en la arena pública y en la construcción de un sujeto mediático que en los valores estéticos que representan (v.g., García Márquez) o en su postura en el espacio político (v.g., Vargas Llosa<sup>8</sup> y Cortázar). Los novelistas actuales ya no son intelectuales ni autoridades, aunque muchos de ellos viven de la docencia universitaria, sobre todo estadounidense (Meruane, Luiselli, Alarcón, Zambra, Herrera y Sanín) o del cine (Havilio, Harwicz). Traductor sólo es Cárdenas, y periodista, Wiener. Vemos entonces que el sustento basal de estos escritores ya no es el ejercicio periodístico, como en el *boom* y anteriormente, sino el oficio académico; cuestión no baladí que influye en sus poéticas, y en el hecho de que publiquen también libros de ensayo y crítica. Por último, hay que aclarar que, aunque los novísimos escritores no suelen pronunciarse sobre cuestiones políticas, no condenen el sistema o no hagan de su ideología un baluarte literario, no significa que se asuman como neoliberales. Las fuerzas que tensionan el campo ahora son *otras*.

#### RECEPCIÓN Y LEGITIMACIÓN EN ESPAÑA

¿Qué significa publicar una primera novela latinoamericana en España hoy en día? ¿La consagración, como antaño? ¿La visibilidad que desemboca en traducciones? Las condiciones de recepción de esta novela en España han sido muy positivas desde el *boom*, cuando Seix Barral primero, y después Mondadori y Alfaguara, propiciaron la difusión internacional de sus escritores. Luego en la Transición, y hasta los ochenta, se priorizó la producción española y otras narrativas extranjeras que apenas habían

circulado en el país. Pero a mediados de los noventa resurge el interés de nuestra industria editorial por el dispositivo latinoamericano, en virtud del ocaso de la época dorada de la novela nacional –ya agotada– y de la necesidad de un nuevo yacimiento de mercado en lengua hispana, como ya he mencionado. A esto hay que sumar la gran cantidad de escritores del otro lado del océano que emigran a España en el mismo periodo, razones por las cuales «lo latinoamericano» volvió a estar de moda en editoriales, revistas, ferias y congresos. Sin embargo, a partir de la crisis de 2008 que tanto afectó a la industria del libro y provocó la salida de muchos escritores de nuestro país, parece que ha habido un retroceso, y que el papel de lo exótico lo ha ocupado ahora otro *otro*: el mercado nórdico o el asiático.

Ahora la cartera de la literatura latinoamericana la tiene en España Alfaguara (Bertelsmann) y las novedades pasan por editoriales independientes, que establecen lazos con otros sellos transatlánticos o fichan a los nuevos de la Feria de Frankfurt, centro de control mundial de la difusión de la literatura latinoamericana en la actualidad como lo fue durante el *boom* Barcelona o los premios Seix Barral y Formentor. Las obras objeto de nuestro estudio se han editado en Caballo de Troya (uno de los sellos alternativos de Bertelsmann, que gracias a labor de Constantino Bertólo ha estado siempre atento a los nuevos valores de América Latina), Sexto Piso (con dos sedes, en Barcelona y México), Anagrama (ahora en manos de Feltrinelli), Siruela (del grupo Anaya y propiedad de la francesa Lagardère), Lengua de Trapo, Melusina, 451 (ya desaparecida) y Periférica. Esta última, junto con Alpha Decay, Sexto Piso, Turner y Caballo de Troya<sup>9</sup> son las que más atención dedican en la actualidad a Latinoamérica, aunque ha mermado en el siglo XXI la presencia en nuestras librerías de estos valores transatlánticos. Estos sellos son poco conocidos para el gran público, su circulación es reducida, y su potencial mercadotécnico (visibilidad en suplementos, revistas) es asaz limitado. La apuesta por estos nombres es arriesgada, pero también se ha calibrado su difusión previa, avalada por la circulación en independientes de los países natales de estos autores (Luiselli, Meruane, Sanín, Havilio, Herrera, Cárdenas) para publicar sus obras en nuestro país. No obstante, Melusina y Lengua de Trapo sorprenden y sacan a la luz las primeras obras de Wiener y Harwicz, lo que supone meritorias excepciones. Anagrama, asombrosamente, también apuesta por la primera novela de Zambra –operación que apenas repite el sello en el siglo XXI, que minimi-

za su margen de riesgo– cuando éste no había aparecido aún en *Granta* y sólo había publicado antes poesía y un ensayo. Y Alfaguara publica la primera novela de Alarcón después de que este fuese finalista, con un libro de cuentos, del reputado premio de la Fundación Hemingway. Además, su novela se aviene más a la lectura exótica de lo latinoamericano perpetuada desde el *boom*, ya que predominan las representaciones de espacios marginales y violentos con un trasfondo político.

Con toda probabilidad, podemos pronosticar que unos cuantos novísimos autores del siglo XXI que han dado el salto a la Península –previa exhibición en Frankfurt o no– a través de una editorial independiente serán (re)producidos por grandes grupos dentro de unos años. Esto dependerá del grado de «canonización» de estos: por ejemplo, la recepción en la prensa cultural española ha sido mayor en los casos de Herrera, Meruane y Zambra. Concluimos, pues, que la visibilidad del escritor –su capital simbólico– en el campo es más importante para la industria editorial española –incluso para las independientes– que el valor estético de la obra, ya que esta –y no la forma expresiva del texto– es la que habría de garantizar la comercialización –el éxito– de la novela. Igualmente, el medio editorial es cardinal (Anagrama, Alfaguara) para la propia visibilidad del libro. Está claro: la pregunta «¿dónde?» –a pesar de la globalización, de la supuesta disolución de lo nacional, y de que los autores pongan el énfasis en sus poéticas en el «cómo»– sigue siendo esencial para definir la novela en lengua española en todas sus categorías: autor, obra y lector.

## CONCLUSIONES

El *boom* continúa vivo en la actualidad. No a través de sus nietos del siglo XXI, sino de sus propios protagonistas y de los lectores que siguen acercándose a la literatura latinoamericana desde estas consignas como si de un parque temático se tratara. Hay una demanda constante en el mercado de *Cien años de soledad*, *La ciudad y los perros* y *Rayuela*<sup>10</sup> y la crítica académica no logra zafarse de este modo de recepción simbólico y económico. Si los novelistas del *boom* forjaron un lugar –épico– para la literatura latinoamericana en el sistema mundial, es decir, un «dispositivo de representación» para el *otro* europeo / americano (Cortés, 2015, 16), los autores actuales mencionados no vindican «lo latinoamericano» como seña de identidad, sino lo nacional, regional, local o incluso comunal: lo cotidiano y banal. E incluso el uso de ciertos

lenguajes o poéticas es lo que distingue hoy en día a un escritor latinoamericano, más que su lugar de origen. Y si hacemos balance comparativo, está claro que en el siglo XXI lo político del *boom* ha sido sustituido por lo económico, la trama por el archivo, la obra por el proyecto, las estructuras barrocas y complejas por el estilo plano y transparente, el respeto a los géneros por la balcanización de sus fronteras, la metáfora por la imagen, los personajes representativos por los inclasificables (véase Ludmer, 2010), y un largo etcétera que distancia ambos periodos.

En verdad, la tasación de los valores –siempre mutables, diversos y relativos– de las novelas latinoamericanas es compleja para el ámbito de la crítica porque no depende ahora sólo de su relación con la tradición –con el *boom* en este caso–, sino más bien de la globalización, es decir, de la visibilidad –difusión– que otorga el mercado, que es quien articula socialmente la literatura. Por ello, la latinoamericana no es una conjunción de lengua e ideario cultural en abstracto, como se ha considerado desde el *boom*, sino un producto, que ha estado y está segregado y determinado por las necesidades específicas –dependientes de la economía neoliberal– de una matriz ideológica históricamente dada. Es decir: se trata de un hecho, objeto, acto que se inserta dentro de un proceso histórico concreto, que contiene una pluralidad de voces.

En la actualidad, la definición del objeto literario latinoamericano se complica aún más, y se precipitan y multiplican los problemas surgidos en toda aproximación tan cercana en el tiempo, al abrigo del monumental volumen y disimilitud de obras editadas en lo que llevamos de siglo XXI. Por eso pienso que el método idóneo para aprehender este periodo es el ejercicio comparativo por campos nacionales, generaciones y géneros –como he intentado hacer aquí–, porque la pluralidad lo revela dentro de una sucesión fluida de procesos que articulan el «devenir» de la literatura. Los autores seleccionados no se yuxtaponen unos a otros en perfecta sucesión, sino que se imbrican en zonas difusas de coexistencia y transición. Su polifonía da a entender que lo que define un periodo es el predominio y no la vigencia absoluta de determinados valores, dado que no existe una uniformidad completa, al igual que a cada autor u obra le corresponden corrientes y tendencias diversas más emparentadas con determinados lenguajes que con los temas. La política, los sujetos colectivos y lo social han ido diluyéndose poco a poco de la práctica real de la literatura latinoamericana del siglo XXI, que –aunque

siga dialogando con ciertas tradiciones– no tiene el *boom* –ni a sus escritores– como primeros interlocutores. En cambio, el mercado español y algunos sectores de la academia, continúan bajo su sombra –de fusil y cola de cerdo– tutelar.

## UNIVERSIDAD DE GRANADA

### NOTAS

- <sup>1</sup> En los setenta y los ochenta la novelística latinoamericana sigue asociándose desde Europa, EEUU y España a los autores del *boom*, muy activos en esas décadas. No obstante, en los campos nacionales de América Latina transitan otras estéticas muy prolíficas e interesantes –encasilladas en el ambiguo *posboom*– como el testimonio, el humor, el melodrama, el policial, la novela histórica y el llamado *boom* de la narrativa escrita por mujeres.
- <sup>2</sup> Ninguno aborda a todos los autores de este ensayo, puesto que reparan en los nacidos en los años sesenta y en aquellos que han publicado su primera obra en los noventa, es decir, los más asentados.
- <sup>3</sup> La mayoría de la novísima novela latinoamericana del siglo XXI se publica en editoriales independientes locales con poca visibilidad. El hecho de escoger a autores que hayan publicado también una novela en España no obedece a un desvío colonialista sino al afán de comparar las circulaciones del *boom* –inextricablemente ligadas a nuestro país– con las actuales. La hegemonía peninsular a este respecto sigue siendo sólo mercantil, editorial, no artística (Corral, 2015, 269).
- <sup>4</sup> Sí son las primeras novelas de Harwicz, Havilio, Zambra, Wiener, Luiselli, Cárdenas, Alarcón y Herrera.
- <sup>5</sup> Dadas las referencias bibliográficas principales de las obras que analizaré en este artículo, no se volverán a incluir en la bibliografía final por razones de espacio.
- <sup>6</sup> Como indica Corral, esta centralización en el presente es propia de la narrativa decimonónica, de la que se alejó la producción novelística del siglo XX. Pareciera que ahora, en el siglo XXI, hay una vuelta a los orígenes.
- <sup>7</sup> En mi opinión, se trata de un texto autoficcional, por ese motivo lo incluimos dentro de la categoría «novela», aunque también puede abordarse desde la memoria o la autobiografía.
- <sup>8</sup> El Premio Nobel también ha espectacularizado su imagen, como Fuentes, pero esto no ha mermado su legitimación como intelectual acreditado.
- <sup>9</sup> Desde hace unos años es regentada por un escritor que funge de editor cada año, razón por la cual el contacto con Latinoamérica es más fluido.
- <sup>10</sup> El melodrama y la novela histórica son dos de los subgéneros más abonados por el mercado, y justamente es-

tos rubros han sido muy transitados por los autores del *boom*.

### BIBLIOGRAFÍA

- Cohn, Deborah. *The Latin American Literary Boom and U.S Nationalism Turing the Cold War*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2012.
- Corral, Wilfrido H., De Castro Juan E., y Birns Nicholas. *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After*. New York: Bloomsbury, 2013.
  - . *Condición crítica*. Quito: Ediciones Antropófago, 2015.
- Cortes, Carlos. *La tradición del presente. El fin de la literatura universal y la narrativa latinoamericana*. Miami: La Perea Ediciones, 2015.
- Esteban, Ángel y Gallego, Ana. *De Gabo a Mario. La estirpe del boom*. Madrid: Espasa-Calpe, 2009.
  - . Montoya, Jesús, Noguero, Francisca y Pérez, María A. *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010.
- Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas: prólogos narrativos al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- Gallego Cuiñas, Ana. «Comienzos latinoamericanos de la novela actual en España». *Ínsula*, 835-836, 47-50, 2016.
- López de Abiada, José y Morales Saravia, José Manuel. *Boom y postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Verbum, 2007.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Mesa Gancedo, Daniel. *Novísima relación. Narrativa amerispánica actual*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012.
- Nemrava, Daniel y De Rosso, Ezequiel. *Entre la experiencia y la narración: Ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970-2000)*. Madrid: Verbum, 2014.
- Rama, Ángel. «El *boom* en perspectiva», en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 235-293, 1986.
- Saona, Margarita. *Novelas familiares: figuraciones de la nación en la novela hispanoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*. Madrid, Cátedra, 2012.