

Notas sobre narrativa colombiana en el siglo XXI: memoria, espacios telúricos y resistencias

VIRGINIA CAPOTE DÍAZ
Universidad de Granada

Hablamos ese latín en la selva. En la selva del jaguar, de la guerrilla, del indio quebrantado, de la secuestrada y la araña gigantesca.

CAROLINA SANÍN, *Somos luces abismales*

Introducción

Si tenemos en cuenta la perspectiva de los estudios que se han llevado a cabo sobre las literaturas latinoamericanas del siglo XXI, observamos cómo muchos de ellos (Gallego 2017, Waldman 2016 y Valero 2019, entre otros) han construido su crítica “a contraluz del boom”, señalando, no solo los cambios que han tenido lugar en el tejido estético y temático desde los años sesenta hasta la actualidad, sino también los modos de producción o los condicionantes sociológicos y económicos. Desde esta lectura, la literatura colombiana puede funcionar como atalaya de primer nivel teniendo en

cuenta que una de las figuras más representativas del boom, si no la que más, Gabriel García Márquez, funciona también como punto de inflexión en su historia literaria. No podemos obviar que, desde la publicación de *Cien años de soledad*, la figura del nobel cataqueño ha funcionado como moneda de dos caras para los narradores, que ven en su figura y su influjo unos una herencia estética de la que nutrirse —Laura Restrepo—, y otros, una maldición de la que escapar —Juan Gabriel Vásquez, Antonio Ungar, los representantes de McOndo o Abad Faciolince—. En segundo lugar, señalo como el rasgo definitorio por excelencia de la narrativa colombiana, en torno al cual han girado algunos de los debates recientes más fructíferos tanto por parte de la crítica como de los lectores, la presencia extrema de la violencia y el conflicto en el centro articulador de las ficciones. Si en las primeras etapas la representación violenta de la realidad ha venido a subrayar la idea *sartreana* del compromiso del escritor y de la literatura de función política, en las últimas, la violencia y el narcotráfico se han desfigurado en favor de cuestionables posicionamientos con las estrategias de venta y el consumo global de lo colombiano.

La década de los noventa, otro de los momentos literarios en los que los críticos se han apoyado para la definición de la producción actual, se definió a través de la coexistencia de dos corrientes. La primera lleva a cabo la configuración de obras de técnica realista e impregnaciones de crítica sociopolítica que reproducen el transcurrir de la vida cotidiana orquestadas por narrativas intimistas que se desarrollan sobre el fondo de un canto a las ciudades. Es este el caso de algunas obras de Luis Fayad, R.H. Moreno Durán y Consuelo Triviño, que comienzan a ofrecer en este periodo algunas manifestaciones de su narrativa más madura. Sin perder a la urbe como escenario, asistimos, por otra parte, a la proliferación de toda una multitud de relatos en los que el sicariato, el narcotráfico, la corrupción y la droga recorren los hilos argumentales más representativos del momento, construyendo tramas, más o menos mediáticas, que calan en el mercado y en el público global, en gran parte, por la facilidad que supone la exportación de las historias en formato cinematográfico. En este caso, destacan los relatos de Fernando Vallejo, Mario Mendoza, Santiago Gamboa o Jorge Franco —representantes en Colombia, los tres últimos, del movimiento Mcondo—. Según esto, si observamos la trayectoria narrativa colombiana en función

de su repercusión mundial, podemos ver cómo sobresalen dos momentos clave que van a venir a configurar el horizonte de expectativas del lector global con respecto a la identidad de lo literario colombiano. Estos son la narrativa del *boom*, que dio lugar en la década de los sesenta a la estética del realismo mágico, y los años noventa, que inauguran toda una riada de sicarios, mulas, narcotraficantes y prostitutas que continuarán en Colombia hasta bien entrado el nuevo milenio y que no fueron desaprovechados por muchas de las editoriales para fetichizar y exotizar una realidad que se exporta, como denomina María Elena Rueda, sesgada y aislada de sus causas y consecuencias (2009: 42).

En este contexto, mi propósito es aproximarme a los escritores colombianos que irrumpen en escena en el siglo *xxi* para responder a las siguientes preguntas: ¿qué posicionamiento tienen estos jóvenes autores con respecto a la tradición?, ¿cuáles son sus estéticas más frecuentes?, ¿cómo están configurando, si es que lo están haciendo, un “más allá de la violencia”?, y, por último, ¿cuál es su relación con el mercado y cómo construyen su capital simbólico? Son objeto de interés en este ensayo escritores nacidos en la década de los setenta y los ochenta y que tengan su primera obra publicada a partir del nuevo milenio —2001—. De manera concreta, para ilustrar el análisis, he seleccionado la obra de los siguientes escritores: Juan Sebastián Cárdenas, Carolina Sanín, Daniel Ferreira, Margarita García Robayo, Melba Escobar, Pilar Quintana y Giuseppe Caputo. A pesar del carácter sesgado y arbitrario del que adolece cualquier selección, considero que las tomas de posición de estos narradores, la circulación y la estética de su obra ejemplifican, en conjunto, en gran medida, los derroteros de su generación.¹ El propósito es comenzar a abordar la labor, siempre ardua y controvertida, de definir una constelación que represente la voz narrativa colombiana en el siglo *xxi*.

1 Para el análisis de este ensayo he estructurado un esquema de estudio que continua la metodología propuesta por Ana Gallego en el monográfico de la revista *Ínsula* titulado *La novísima literatura latinoamericana (2001-2015)*, donde plantea establecer un estudio comparativo de las escrituras de los últimos años por campos regionales —Colombia—, generaciones —nacidos en los años setenta y ochenta— y géneros —narrativa—.

Memorias: desde el yo a la colectividad

Si hay una vertiente discursiva que destaca y que, además, funciona como elemento de cohesión de todas las demás, esta es sin duda la de lo memorístico. Artífice de la tendencia a la primera persona en la narración, de géneros como la autoficción, de manifestaciones temáticas explícitas como la obsesión por el recuerdo y de intentos por articular textos que vinculen la recuperación de un pasado traumático nacional con la experiencia del narrador, la memoria se presenta como una línea que recorre de punta a punta la producción de los novísimos colombianos configurándose como portadora directa del paradigma de lo nacional.

A este respecto, la producción de Margarita García Robayo, cartagenera nacida en los ochenta y asentada en Buenos Aires, se posiciona como gran representante de la ficción construida a partir de material biográfico. *Lo que no aprendí* (2014), su primera novela, es una incursión autoficcional en la que su autora bucea en su pasado cartagenero.² Con un lenguaje realista y legible, en su primera parte, la representación de la lengua local queda patente en la reconstrucción de una atmósfera infantil que se fractura radicalmente en la segunda mitad, en la que el relato memorístico se deconstruye a través de la elaboración de una reflexión metaliteraria encaminada a tomar conciencia sobre el acto y el proceso de escritura (Castillo Rojo 2017: 118). Aquí la voz es la de una mujer cartagenera asentada en Buenos Aires que busca labrarse una carrera como escritora y que relata el impacto que en ella tiene la muerte de su padre. Es en este punto en el que García Robayo señala las fuentes de sus relatos, los acicates de su recuerdo y las necesidades que la llevan a escribir, en una tentativa de posicionarse en el campo literario y en el mercado de la escritura, así como de configurar su identidad intelectual.

2 Lo nacional queda representado a través de los acontecimientos políticos que subyacen estas memorias de la infancia. Sin colocar los conflictos políticos y sociales del momento en la columna vertebral de los relatos, sí que existen, sin embargo, remisiones, elegantes y sutiles, a la violencia, el miedo, la escritura de la Constitución Nacional en el 91, las negociaciones de Gaviria con la Guerrilla o las repercusiones que en la historia nacional tuvieron los destinos del capo del narcotráfico, Pablo Escobar. El conflicto aparece, en palabras de la propia autora, como una “convulsión pasiva [...] [que] “entraba tangencialmente en los hogares y muy seguramente modificaba las conductas” (Garrido).

Haciendo uso del propio lenguaje —que cercano al realismo sucio es portador de situaciones sexuales explícitas descarnadas, abortos o acciones orquestadas por mongólicos— aboca al lector a un proceso de ruptura por el que este transita abruptamente desde el relato de infancia, representante del sentir colectivo nacional, al más intimista y descarnado.

Memoria y biografía son también claves en la narrativa de Giuseppe Caputo (Barranquilla, 1982). Al igual que ocurre con García Robayo, el motor que mueve esta ficción es también la necesidad de perpetuar la memoria del padre durante el duelo por su muerte. La estructura del relato y el enfoque de la temática, sin embargo, difieren radicalmente. Si García Robayo hace uso de la narrativa familiar para subvertir el orden armónico establecido y plantear conflictos —entre los que, según las interpretaciones, se puede dilucidar, incluso, el tema del incesto—, en la novela de Caputo, *Un mundo huérfano* (2017), se presenta una historia de amor sin condiciones ni fisuras de un padre y de un su hijo que aparece encapsulada en coordenadas espaciotemporales despojadas de referencias explícitas. Ambos casos son representaciones del carácter político que desentraña lo íntimo en la configuración de lo biográfico y lo ficcional en las literaturas del siglo XXI. En palabras de Gallego “el lenguaje de lo íntimo deviene económico, exiguo, enraizado en la imposibilidad de la comunicación con el yo, recipiente del secreto y la verdad” (2018a: 2). Así, la novela de Robayo podría formar parte de las narrativas de infancia de las que hablara Sylvia Molloy, las cuales “sirven de mecanismo de autorreflexión”, instan al sujeto a hacerse “consciente de su urdimbre textual” y se utilizan “a menudo como pre-textos, como narrativas precursoras: el relato de niñez funciona aquí como matriz generadora de ficción a la vez que de vida” (1996: 170).

En un terreno menos intimista se desarrolla la obra de Daniel Ferreira. Las novelas que el autor santandereano (1982) ha publicado hasta el momento forman parte de la *Pentalogía (infame) de la historia de Colombia*, un proyecto de reescritura del mal endémico del país. Frente al interés por la enunciación desde el presente, Ferreira va a construir su ficción en diferentes momentos de la historia de la violencia nacional retomando el discurso más genuino de la memoria en relación con la violencia en Colombia. Aquí, esta se entendería como un proceso de recuperación de las experiencias individuales de las víctimas con un sentido colectivo, simbólico y representati-

vo de toda una comunidad. Como ha señalado en varios foros, su pretensión es dar voz y alma a las impersonales listas de muertos a través de una prosa marcada por su complejidad estructural, el uso de un lenguaje poético, retrospecciones, rupturas temporales y ambigüedades entre el pasado y el presente. A pesar de centrarse en diferentes momentos de la historia nacional —desde la Guerra de los Mil Días en *El año del sol negro*, hasta la época de las guerrillas y el paramilitarismo de los años sesenta en contextos rurales en novelas como *Viaje al interior de una gota de sangre*—, la obra de Ferreira no se adscribe al género de la novela histórica. El autor escribe ficción, empero lo hace sorteando la tendencia general de los novísimos escritores: en lugar de posicionarse con el presente, entreteje sus invenciones partiendo de acontecimientos del pasado.

¿Experimentalismo y/o diálogo con la tradición?

Como respuesta a los procesos de globalización, los sujetos en tránsito son también objeto de interés en la producción de los novísimos. Así lo demuestra la obra de doble adscripción nacional de García Robayo, argentina y colombiana, pero también la novela de Carolina Sanín (Bogotá, 1973) *Todo en otra parte*, en donde la autora elabora una composición atípica en la que la legibilidad deja paso a una estructura fragmentada a través de la que se representan las consecuencias de un planeta globalizado: itinerancias, viajes, aeropuertos y almuerzos de avión de la protagonista por toda la geografía mundial. Pero si de vanguardismo, experimentalismo e ilegibilidad se trata, no podemos dejar de mencionar aquí a Juan Sebastián Cárdenas (Popayán, Cauca, 1978). Sus textos huyen radicalmente de la representación plana y del grueso de registros actuales de la narrativa latinoamericana, que encuentra en lo periodístico o en la reproducción de la estructura policíaca fuentes de creación al servicio de la promoción de su escritura (Capote 2018: 23-24). La ilegibilidad supone no solo una característica indiscutible de los textos, sino también una opción a la que el autor abiertamente aspira en su toma de posición en el campo —según Bourdieu— o en el mercado si atendemos a un paradigma más amplio. Asevera, así, la necesidad de “encontrar una manera de gambetear la legibilidad hasta el límite del absurdo” con la pretensión de escapar de

las dinámicas del mercado editorial global. Como afirma de manera categórica: “Si te volvés legible te agarran y te ponen a trabajar para ellos” (Navarro 2010, s.p.).

La relación de los novísimos colombianos con la tradición literaria anterior se define de la siguiente manera. Si la narrativa de Sanín en *Todo en otra parte* (2005) es la que, en mayor medida, se resiste a ser vinculada con corrientes propias de su contexto nacional, las novelas de los autores restantes sí que traban un diálogo con estéticas previas. Ferreira se coloca en una posición híbrida, a caballo entre la novela de la violencia —comenzada en los años sesenta— y las narrativas de la memoria; Melba Escobar (Cali, 1976) —con la continuación del género negro de remisión nacional contundente— y Giuseppe Caputo —con una novela de tintes autobiográficos y personajes homosexuales— lo hacen con vertientes del *postboom*. Con aires propios de la estética de Mario Bellatin, y continuando la estela de la novela de temática homosexual representada en Colombia por Fernando Vallejo, Caputo se posiciona, sin embargo, mucho más con la esencia literaria de Héctor Abad Faciolince en *El olvido que seremos*. Ambos progenitores, el de Abad Faciolince y el de Caputo, irrumpen en los respectivos relatos como quijotes idealistas, al margen de lo neoliberal y dejados de lado por el sistema. La masacre insinuada y la muerte de ambos, uno por causas políticas y otro por causas naturales, no son elementos suficientes para evitar que los textos se configuren como cartas de amor a los progenitores perdidos.

Una vez más Cárdenas destaca por su complejidad. Su narrativa experimental, distópica, fragmentada y cercana a la ciencia ficción, en el caso de *Ornamento* (2015), en estrecha relación con lo fantástico, se vincula con la importancia que la selva tiene en sus novelas, —*Zumbido* (2010) y *Los estratos* (2013)—, una localización desplazada de la narrativa latinoamericana desde los tiempos del regionalismo de los años treinta en favor de obras desarrolladas en la urbe. En *Los estratos*, *La vorágine* de Eustasio Rivera funciona como hipotexto explícito en la obra en aras de reivindicar un texto, en opinión del autor, clave en la historia literaria colombiana. En el viaje a la selva del protagonista de *Los estratos* en una agónica búsqueda interior, Cárdenas incluye ecos de la imaginería mítica popular —el diablito de Churupití o las costumbres chamánicas de los pueblos del Pacífico—, mezcla sueño y enajenación y ofrece la duda, a la manera rulfiana, sobre la posible muerte de los personajes. Estos rasgos

de escritura —tratados con rigor y alejados de fines exotistas o de marketing— cuanto menos, sorprenden en novelistas del presente siglo que, como toma de posición frente a la tradición literaria, venían distanciándose categóricamente en sus espacios ficticios de la reproducción de lo telúrico o lo mágico. Si a esto sumamos que la narrativa de Ferreira se desarrolla en contextos rurales, que Sanín vincula en ciertos pasajes de *Somos luces abismales* (2018) la búsqueda de un sentido personal con el viaje a enclaves naturales y a zonas de provincia, y que Pilar Quintana (Cali, 1972) ancla su ficción en una localidad aldeana del Pacífico, colindante con el mar y la selva, podemos señalar la tendencia a los “nuevos ruralismos” o “telurismos” que implica la novela actual (Quesada 2018:148) —algo que ya habían anunciado escritores como Héctor Abad Faciolince en obras como *La Oculta*—, en donde se reconfiguran los códigos de la novela de la tierra, e incluso las tensiones en torno al binomio civilización y barbarie en función del presente.

De las novelas estudiadas, el ejemplo más adánico lo constituye *Ornamento*,³ de Cárdenas, pues presenta un formato que se debate a caballo entre lo fantástico y la ciencia ficción, géneros, ambos, de escasa tradición en la literatura colombiana. Como ha señalado Jorge Carrión, el argumento —un científico trabaja con un grupo de voluntarias que sirven de conejillos de indias para probar una droga nueva que solo tiene efectos en el cuerpo de las mujeres—, por su carácter fronterizo entre la distopía, el cinismo, el realismo y la hipérbole, podría ser digna de la serie de televisión *Black Mirror* (Carrión 2015). Título y trama nos ofrecen pistas de los temas capitales de la obra: el papel de lo ornamental en la sociedad, la droga y el machismo; todo ello planteado desde una concepción materialista del arte, la ciencia, las relaciones humanas, la deshumanización de los tiempos que corren y la hipertrofia de la política que redundan en una incisiva puesta en cuestión de las consecuencias más directas a las que nos está llevando, ya no la tecnología, leitmotiv del formato televisivo británico, pero sí del capitalismo que nos asedia en la actualidad. En *Ornamento* la experimentación del lenguaje da paso a irrupciones caleidoscópicas, fragmentadas y discontinuas que funcionan como metáforas potentes que vienen a desafiar la conciencia del lector.

3 Para más información sobre *Ornamento* y *Los estratos* de Juan Cárdenas véase Quesada (2017).

A juzgar por su presencia en los autores de nuestro corpus, señalamos cómo la violencia sigue siendo elemento central en la narrativa colombiana sin equívoco. La nota positiva recae en el hecho de que en la mayoría de los casos no corresponde a un desarrollo frívolo de la temática. Al contrario, la violencia en las narrativas mencionadas —ya sea esta política (Cárdenas y Escobar de Nogales), Histórica (Ferreira) en relación con el género (Caputo, Quintana y García Robayo) o social (Sanín)— aparece anclada a sus causas y consecuencias en contra de lo habitual durante el *boom* del narcotráfico en los noventa. La droga y la corrupción política en torno a ella aparecen como elemento flotante en Escobar de Nogales y como figura medular en Cárdenas (*Ornamento*) para quien esta se configura como “combustible del capitalismo”. Al hilo de su interés por la temática para su desarrollo en su narrativa afirma:

Uno de los primeros que empezó a pensar en las drogas en este sentido fue William Burroughs. Muy pronto se dio cuenta de que las drogas eran una vía de emancipación, una vía de conocimiento, pero también de sujeción y control. Y trató de explorar esa metáfora [...]. Me parece mucho más interesante recoger ese legado que tratarlo en los términos periodísticos que hace *Narcos*, que empobrece [...] su metáfora. Me parece más interesante [...] ver qué quiere decir la droga en las sociedades contemporáneas. Es una pregunta literariamente interesante (Corroto 2017, 6).

Una vuelta a la territorialidad

La crítica lleva señalando cerca de dos décadas la desterritorialización y la transterritorialización como características de bandera de las novelas propias de un contexto globalizado. Sin embargo, a excepción de *Todo en otra parte* de Carolina Sanín, que cumple con la máxima de los sujetos en tránsito, la mayoría de los escritores ha configurado novelas sustentadas por el prisma de lo nacional. Escobar, Ferreira y García Robayo sitúan sus novelas en Colombia a través de topónimos explícitos en la mayoría de los casos. También lo hace Sanín en su obra *Los niños* (2014) y en varios de los textos que componen su volumen de género híbrido *Somos luces abismales*.

La novela de Cárdenas también escapa de la transterritorialidad. Si en *Zumbido*, su primera novela, recrea un ambiente de localiza-

ciones latinoamericanas inespecíficas, donde la selva ya cumple un papel crucial de referencias, *El diablo de las provincias* (2017), su último trabajo publicado, se ubica en Colombia, haciendo uso del tópico de la vuelta a casa de un protagonista, de evocaciones autobiográficas, que se enfrenta a su pasado. A excepción de algunos de sus primeros cuentos, la violencia, el conflicto, la corrupción, la frivolidad social y el mundo de las drogas sí que aparecen como una constante, pero no en las posiciones más expuestas de su narrativa. Al contrario, las críticas —si es que lo son— a la estructura social aparecen escondidas detrás del lenguaje, verdadero elemento protagonista de sus textos. Los enjuiciamientos, como Colombia, no aparecen en remisión directa, sino a través de referencias sutiles y herméticas a la política, la sociedad, o a elementos identitarios de las costumbres, la naturaleza o la lengua popular. Los argumentos se construyen como una huida de personajes fracasados que queda siempre representada en un salto de la urbe a la selva, o a zonas rurales, marcando, así una tensión entre el centro y periferia, no solo en lo geográfico, sino también en lo social. Este nomadismo movilizará la trama de sus textos tanto en lo que se refiere a la construcción narrativa, como en cuanto a la proyección del andamiaje ideológico. La enajenación mental, más o menos explícita, la importancia del psicoanálisis, la difuminación de las bisagras entre lo onírico, el recuerdo y lo real envuelven a personajes artífices de discursos logorreicos que se posicionan de forman ambigua con respecto a lo que mencionan.

Lo nacional, además, se asienta en la definición más pura de lo local en un contexto tan vasto y heterogéneo como el colombiano, esto es, a través de remisiones al color, las costumbres y las hablas regionales. Dos son las circunscripciones más retratadas: la costa caribe (Cartagena en García Robayo y Melba Escobar; y Barranquilla en Caputo), y el litoral pacífico en Quintana y en Cárdenas, quienes reflejan en *La perra* y *Los estratos* y *El diablo de las provincias*, respectivamente, la representación de afrodescendientes de dicha región, desafiando a la tradición que, generalmente, se ha centrado en la representación de la cultura negra caribe. El mar y la selva (Robayo, Cárdenas y Quintana) se configuran como símbolos cargados de posibilidades antagónicas y sentidos contradictorios en torno a una identidad tanto subjetiva como nacional. Estas opciones interpretativas basculan entre el bien y el mal, la pertenencia y el desarraigo, la civilización y la barbarie. Para García Robayo el mar constituye,

además, un pretexto excelente de reflexión, y tintes feministas, sobre el sentido de pertenencia desde una perspectiva territorial, en una autora que se define en *Primera persona* más como caribeña que como colombiana y que, en cualquier caso, vuelve a relacionar el sentir nacional, o local, con los símbolos tradicionales vinculados al sentimiento patriótico y regionalista:

Para otros será la selva, la pampa, el desierto, el cielo estrellado, la autopista colmada de autos y carteles vista desde un pequeño balcón. En mi caso, el mar, es el territorio que me empuja a preguntarme el sentido de las cosas. ¿Qué cosas? Todas. Cuánta necesidad, como si la geografía fuera algo más que una marca imaginaria en la tierra, una línea que se cierra y nos contiene bajo la premisa falsa de pertenecer. Quizá sea eso: que cualquier trazo en la tierra, aunque sea imaginario, se borra cuando toca el agua (2014: 17).

Es, también, una meditación constante acerca de la pertenencia y la búsqueda del lugar del individuo en el mundo la última obra de Carolina Sanín *Somos luces abismales*. A través de una compilación de relatos que combinan la narrativa autoficcional y el ensayo —de características similares a *Primera persona*— la escritora bogotana entreteje una composición en la que explora la relación del sujeto con el espacio, con la lengua, con la muerte o con el acto de escritura: “Uno escribe para hacer un lugar. El texto es un país. Tiene leyes que lo constituyen. Escribir el texto es hacer las leyes del texto, y, al hacerlas, encontrarlas” (2018). Se trata de un cuestionamiento constante, de ecos existencialistas, a la esencia de las cosas en una tentativa de ubicarse en el cosmos y en su relación con los elementos que lo componen. Si, como indiqué, la obra anterior de Sanín se había desarrollado en ambientes difusos y marcados por el sesgo de la itinerancia, *Somos luces abismales* —sin abandonar del todo las posibilidades del sujeto errante— acude a la expresión de una poética del espacio en la que localizaciones como París, Ecuador, Barcelona o la India quedan amarradas a una Colombia que se define más por las particularidades de sus espacios rurales —el páramo, la selva, pueblos como Villa de Leyva y las fincas de montaña— que por sus centros urbanos. Los espacios ambiguos habitados por sujetos en tránsito —una trashumancia tanto física como personal— son constantes en Escobar de Nogales, Sanín, García Robayo y Quintana, quienes acuden a los lugares comunes asociados históricamente a

las mujeres para deconstruirlos y fracturarlos en aras de crear herramientas de provocación, resistencia y de inclusión de otras formas del ser contrarias a las hegemónicas. Es este el enfoque desde el que se plantea la maternidad en *La casa de la belleza* (Escobar 2016), *Los niños*, *Primera persona* y *La perra*. En estas obras el concepto de madre dista asaz de la imagen tradicional, y opera en favor del planteamiento de nuevos modelos más acordes a las subjetividades múltiples del siglo XXI. La maternidad se convierte, por tanto, en una plataforma de orden político desde la que enarbolar protestas y reivindicar formas trasgresoras de comportamiento, *modus vivendi* y sexualidad.

Maternidad y telurismo se imbrican en *La perra*, novela que trata la imposibilidad de una mujer para procrear, que se sitúa, como avancé, en la región del Pacífico y que ha sido publicada en Literatura Random House-Colombia. Si acudimos al análisis del paratexto, podemos observar cómo el gran grupo no ha prestigiado para su portada alguna imagen simbólica y sugerente de la infertilidad, como suele ser habitual, sino que en ella aparece una de las localizaciones más estereotípicas de la región. ¿Puede esto querer decir que las localizaciones regionales, en este caso el Pacífico, comienzan a configurarse como nuevo espacio exótico que exportar al horizonte de expectativas de los lectores globales? ¿A qué responde esta vuelta de los escritores ya no solo a lo nacional sino a la proyección de espacios regionales que dan de lado a los centros urbanos? Lo que resulta claro, tras el análisis de los textos que conforman nuestro corpus, es que este empuje de lo regional viene a descolgar y dislocar las narrativas de sus demarcaciones nacionales para pasar a ser redefinidas y reconfiguradas en el mapa. Estas novelas habrían perdido su etiqueta de “colombiana” pero seguirían siendo leídas, en cualquier caso, como latinoamericanas.

Modos de circulación

Si hacemos uso de dos de los dispositivos de mediación que en mayor medida actúan en pro de la mundialización de la literatura latinoamericana, es decir, el listado que promueve el Hay Festival y el ranking de la revista *Granta* en español (Gallego 2018a: 3), concluimos con los siguientes datos: de los 78 autores que se postularon entre 2007 y 2017 en el listado Bogotá39, 12 son colombianos. De

los siete autores que forman parte de nuestro corpus, Giuseppe Caputo, Daniel Ferreira y Juan Sebastián Cárdenas formaron parte del listado Bogotá39 en su edición de 2017. Pilar Quintana es la única mujer propuesta —en 2007— entre las dos ediciones. Este hecho fue el causante de una movilización por parte de 42 escritoras que dirigieron un escrito a la organización manifestando su indignación ante la invisibilización de las escritoras en el campo colombiano (Amaro Castro 2019: 152). Andrés Felipe Solano Mendoza —autor cuya obra no trabajamos en esta ocasión— es el único autor colombiano citado en el listado *Granta*.

En cuanto a la forma y los espacios de venta y distribución de sus obras menciono a continuación los dos polos que más se alejan entre sí de la nómina de autores que aquí presentamos: Juan Sebastián Cárdenas es el único autor que se ha mantenido fiel a la —gran— editorial independiente española Periférica, aun después de haber sido seleccionado para aparecer en el celebrado elenco —Bogotá39—. Su obra no cuenta con traducciones a otros idiomas por lo que aún no ha dado el salto al contexto mundial. Giuseppe Caputo, por su parte, supone un caso poco habitual, pues ha publicado su primera obra —sin previos alumbramientos de colecciones de cuentos, o géneros menos centrales como la literatura infantil, como suele ser habitual— directamente en Literatura Random House. Además de la calidad incuestionable del relato, los siguientes datos pudieron haber favorecido este hecho:

1. Caputo responde sin ambages al ideal de escritor profesionalizado: estudió Escritura Creativa en la Universidad de Nueva York y en la Universidad de Iowa.
2. Literatura Random House es un sello para el que Caputo no era un completo desconocido. No en vano, trabajó como jefe de prensa en Alfaguara.
3. El mismo año de publicación de su obra en Barcelona, su nombre apareció en el listado Bogotá39 del Hay Festival.
4. Ha sido durante tres años —hasta 2018— el director cultural de la Feria Internacional del Libro de Bogotá (FILBo).
5. Su novela está estructurada en torno a lo *queer*, que, hoy en día, se posiciona como una de las referencias de promoción temática por excelencia de los grandes conglomerados.

Un caso parecido lo constituye Melba Escobar, que, con su primera novela, con influencia autobiográfica, *Duermevela* —escrita mientras

cursaba un máster de Escritura y Guion para Cine y Televisión, en la Universidad Autónoma de Barcelona— aparece en Planeta en 2010. Por su parte, *La casa de la belleza* ha sido publicada por Planeta en su primera edición, por la independiente española Turpial en su segunda, por Emecé, en Argentina, y se encuentra a las puertas de ser reeditada en Seix Barral —todos estos sellos forman parte de Planeta—. Es la obra que ha alcanzado mayores cotas de difusión de todo nuestro corpus, habiendo sido traducida a más de 12 idiomas.

El resto de los autores (García Robayo, Ferreira, Sanín y Quintana) responden al ideal de publicación de naturaleza “bicéfala”, según la terminología de Gallego, que se debate entre la distribución de su obra a través de grandes grupos y editoriales independientes, con el fin de alternar la consecución de capital simbólico y económico (Gallego 2018b: 11). Sin embargo, el marco de publicación de estos autores —a excepción de Caputo— va a ser siempre el nacional —es decir, a través de Random House-Colombia— por lo que sigue siendo tarea compleja consumir mucha de la literatura que se está produciendo actualmente en Colombia fuera de sus fronteras.

Otra forma de sortear las dificultades para tener una posición reseñable en el mercado, conservando el capital simbólico que la toma de posición por un sello independiente confiere al autor, consiste en la creación de puentes de reedición a través de independientes a ambos lados del Atlántico. Así lo hace, por ejemplo, Carolina Sanín, quien publica su segunda obra, *Los niños*, en la editorial independiente colombiana Laguna. Pero consciente del funcionamiento y las dinámicas del mercado —que determinan que para que un escritor sea consumido y leído en América Latina debe ser editado antes en España— promueve una reedición de la obra al año siguiente en la editorial Siruela y una tercera en Estruendomudo, en Perú, en 2017. Su última obra, *Somos luces abismales*, ha sido publicada en Literatura Random House, algo sorprendente si tenemos en cuenta el carácter ilegible y especializado de su prosa. Esta misma dinámica es seguida por García Robayo, que ha difundido su narrativa en Europa a través de reediciones en editoriales independientes españolas —como Malpaso o Tránsito— de obras publicadas previamente en sellos independientes latinoamericanos —Tamarisco o Laguna Libros—. Su novela *Tiempo muerto* (2017) ha sido publicada por Alfaguara-España.

Conclusiones

Es notorio que esta constelación de autores colombianos del siglo XXI no solo ha venido a marcar un contrapunto notable con respecto a las generaciones predecesoras por el valor de sus propuestas o el uso de los géneros y las estéticas, sino también por el hecho de haber catapultado a la narrativa colombiana a algunas de las posiciones más visibles del panorama mundial. Como ya ocurriera en los años sesenta, y aprovechando el impulso que abre en los noventa la infinidad de adaptaciones cinematográficas de multitud de ficciones, Colombia se posiciona hoy día como un terreno fértil para la proyección internacional de sus letras. Esta vez a la exportación de barroquismos y experimentalismos formales y/o a las tentativas de catapultar al exterior la cultura del narco desde lo popular se suma la pericia del sector editorial internacional y las listas de jóvenes autores latinoamericanos que el Hay Festival configura. La celebración en 2007 de este evento en la capital colombiana, así como su reedición en 2017 en el marco de la FILBO no solo atrajo la atención de la joven narrativa del país, sino que “se transmitió al gran público la idea de que Colombia tenía bastante que decir en el devenir de la narrativa escrita en español” (Quesada 2018: 142).

Estos autores, en diálogo con los advenimientos en el plano político y socioeconómico del nuevo siglo, trazan un paradigma estético caleidoscópico, múltiple y polifónico en el que marcan la tónica el anclaje en el recuerdo y las distintas formas que adquiere lo memorístico, la recuperación de lo nacional, la reconfiguración de los regionalismos y los nuevos ruralismos. La hibridez del presente se refleja en la creación de textos fragmentados, en la reproducción de lenguajes que van desde el hermetismo y la experimentación, hasta lo diáfano y lo coloquial. La perspectiva antihegemónica de la vida queda representada, generalmente, en coordenadas temporales contemporáneas, es decir, desde el presente, por medio de lo íntimo y a través de actos de memoria —esto es, el culto a los cuerpos, el feminismo, las diferentes formas de la maternidad y la sexualidad desde diferentes enfoques— pero también desde la recuperación del pasado nacional y la reescritura de diferentes momentos históricos. La violencia se re canaliza en nuevos formatos y perspectivas con géneros de poca tradición como es la novela gráfica o la ciencia ficción y retoma otros en desuso, pero centrales en la tradición

como la novela de la violencia. También el siglo XXI da cabida a la continuación del género negro, central en los representantes colombianos de la antología de Fuguet, de las cartografías urbanas, la droga, la prostitución y la cultura de masas. Los márgenes, ya sean geográficos —desde una perspectiva regional— o identitarios —desde lo *queer* y desde sexualidades periféricas— son llevados al centro de unas narraciones dirigidas por subjetividades que persiguen definir su lugar, en el mundo, en el campo y en el mercado, a través del proceso de escritura.

Bibliografía

- AMARO CASTRO, Lorena (2019): “Cualquier trazo en la tierra se borra cuando toca el agua: la escritura nómada de Margarita García Robayo”, en *Revista Letral*, 22, julio, pp. 152-168.
- CAPOTE DÍAZ, Virginia (2018): “Voces del siglo XXI. Una aproximación a la narrativa reciente en Colombia, Perú y Venezuela”, en *Ínsula*, 859-860, pp. 23-26.
- CAPUTO, Giuseppe (2017): *Un mundo huérfano*. Barcelona: Literatura Random House.
- CÁRDENAS, Juan (2010): *Zumbido*. Madrid: 451 Editores.
- (2013): *Los estratos*. Cáceres: Periférica.
- (2015): *Ornamento*. Cáceres: Periférica.
- (2017): *El diablo de las provincias*. Cáceres: Periférica.
- CARRIÓN, Jorge (2015): “Ornamento. Juan Cárdenas”, en *Revista Otra Parte*. <https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/ornamento/> (06/11/2019).
- CASTILLO ROJO, Camilo (2017): “Lo que no aprendí: el arte de tejer una ficción de autora”, en *Revista La palabra*, 30, Tunja, enero-junio, pp. 115-129.
- CORROTO, Paula (2017): “Entrevista a Juan Cárdenas: ‘la droga abre una pregunta literariamente interesante’”, en *Letras Libres*. <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/entrevista-juan-cardenas-la-droga-abre-una-pregunta-literariamente-interesante> (6/11/2019).
- ESCOBAR DE NOGALES, Melba (2016): *La casa de la belleza*. Madrid: Turpial.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2016): “Comienzos latinoamericanos de la novela actual en España”, en *Ínsula*, 835-836, pp. 47-50.

- (2017): “El Boom en la actualidad. Las literaturas latinoamericanas del siglo XXI”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 803, mayo 1, pp. 50-62
- (2018a): “Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI”: *Ínsula*. 859-860, pp. 2-4.
- (2018b): “Las narrativas del siglo XXI en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes”, en *Ínsula*. 859-860, pp. 8-11.
- GARCÍA ROBAYO, Margarita (2014): *Lo que no aprendí*. Barcelona: Malpaso.
- (2018): *Primera persona*. Madrid: Tránsito.
- GARRIDO, Benito (2014): “Margarita García Robayo a propósito de *Lo que no aprendí*”. Entrevista a Margarita García Robayo, en *Culturamas*. [https://www.culturamas.es/blog/2014/11/30/margarita-garcia-robayo-a-proposito-de-lo-que-no-aprendi-su-ultimo-libro/\(28/10/2019\)](https://www.culturamas.es/blog/2014/11/30/margarita-garcia-robayo-a-proposito-de-lo-que-no-aprendi-su-ultimo-libro/(28/10/2019)).
- MOLLOY, Silvia (1996): *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Ciudad de México: El Colegio de México/FCE.
- NAVARRO, Elvira (2010): “‘Basta de platonismo’”. Entrevista a Juan Sebastián Cárdenas”, en *Culturamas*. [https://www.culturamas.es/blog/2010/08/18/sobre-zumbido-elvira-navarro-entrevista-a-juan-cardenas/\(30/11/2019\)](https://www.culturamas.es/blog/2010/08/18/sobre-zumbido-elvira-navarro-entrevista-a-juan-cardenas/(30/11/2019)).
- QUESADA, Catalina (2017): “Juan Cárdenas y la otra tradición”, en Virginia Capote Díaz y Ángel Esteban (eds.), *Escribiendo la nación habitando España. La narrativa colombiana desde el prisma transatlántico*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 167-186.
- (2018): “Narrativas pos-McOndo: la ficción colombiana del siglo XXI”, en Pablo Brescia y Oswaldo Estrada (eds.), *McCracks: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*. Valencia: Albatros, pp. 137-155.
- QUINTANA, Pilar (2017): *La perra*. Bogotá: Literatura Random House.
- RUEDA, María Helena (2009): “Dislocaciones y otras violencias en el circuito transnacional de la literatura latinoamericana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 69, pp. 69-90.
- SANÍN, Carolina (2005): *Todo en otra parte*. Barcelona: Planeta
- (2014): *Los niños*. Bogotá: Laguna Libros.
- (2018): *Somos luces abismales*. Versión eBook. Literatura Random House.
- VALERO, Eva (2019): “En la tradición ‘dionisiaca’: la narrativa latinoamericana del siglo XXI, a contraluz del boom”, en Conferencia plenaria inaugural. V Congreso LETRAL: *Novísimas. Las narrativas lati-*

noamericanas y española del siglo 21. Universidad de Granada. <http://congresolettral.ugr.es/> (15/11/2019).

WALDMAN, Gilda (2016): “Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 226, enero-abril, pp. 355-378.