

PREÁMBULO: ¿GUARDIANES DE QUÉ TEMPLOS, RELEVOS DE QUÉ O QUIÉN?

Entre 1996 y 2018 no pasó mucho tiempo sin que se presentara otro libro de un flamante autor hispanoamericano sin fronteras en Madrid, Ciudad de México, Buenos Aires, Bogotá, Ciudad de Guatemala o Miami. Se los celebra por creer que como anda el mundo ya no se podrá escribir historias que no sean inquietantes e ignoren ese mundo o la ética de representarlo. Se tiende a ser poco crítico con las novedades del nuevo *establishment*, por temor de que se crea que uno es anticuario. Si por definición e históricamente las obras desobedientes son de autores indóciles, hoy se trata de cómo superar lo atrayente o efímero, emular los clásicos a su manera y evitar quedarse en un purgatorio con afanes de veracidad. En ese abismo, junto al cierre de librerías, la novela solo tiene relación con otros enredos de la fábula, u ocupa un limbo en que el yo de la narración no es extraño al yo que narra. Verla así es creer en que sus autores no hacen otra cosa que matizar una sola obra con poder compensador, mortificados por influencias y cambios culturales, y por su mito personal en un mundo digitalizado. Vale recordar lo que le dice uno de ellos, el chileno Alejandro Zambra (1975), a Mauro Libertella: “Estoy muy en contra de la angustia de las influencias. Creo que si las influencias te angustian es porque eres un pelotudo” (2015: 73). *Discípulos y maestros 2.0* se conceptualiza desde varios lados de la historia cultural de la amplia *nueva* literatura mundial. Si ya no se puede leer, hacer crítica o historia literaria como antes (argumento general de Jacques Rancière, que reviso según ideas de Amy Hungerford y Hans Blumenberg), es ingenuo postular que antes se leía sin oxigenación. Si hoy no se lee como en 1996 o 2018, no es porque la novela actual es mejor o peor sino porque la experiencia y tradición acumuladas exigen más, aun al volver a leer una obra admirada. Tampoco se puede seguir concentrándose en rupturas

y otras negaciones sin ver lo positivo. Más bien, es el principio de otro funcionamiento porque los nuevos y sus lectores leen sin importarles las rencillas de críticos añejados o la volatilidad con que ellos expresan su contradictorio desprecio del Mercado o la Academia.

Paralelamente, el misterio y complicación de cómo se construye una narración sigue obsesionando a autores, lectores y, valga el pleonasma, a las obras mismas. Esa persistencia surge de la inmediatez con que se cree que la globalización de ideas no tan nuevas confiere sentido a la existencia. La película *Más extraño que la ficción* (*Stranger than Fiction*, 2006), que alude a una frase sobre la verdad del *Don Juan* de Lord Byron, mostró que apegarse a un concepto extravagante, que nunca se apoya completamente en su historia, reduce la narración a un intento válido pero fallido. Omitiendo a Cervantes y Unamuno, en esa cinta el protagonista, consciente de que la novelista cuya voz oye lo quiere matar, acude a un crítico literario para aprender sobre su aprieto; nada más patético en este momento de “identidades porosas” y plagio contumaz. La lección por cultivar no es la imperfección de similares designios, o que estos se muevan dentro de su propio concepto, sino la insistencia en esas tentativas. Esto ocurre al debatir si la narrativa hispanoamericana actual es menor o pequeña, supeditando los hechos empíricos y espacios sociales de esa condición a la abstracción de la teoría literaria y sus guardianes. Por esos giros los capítulos cuatro y cinco muestran que el vuelco actual hacia el arte dentro del arte (incluido el visual) se comunica con el público afectiva e intelectualmente, sobre todo cuando las explicaciones que se muerden la cola proveen solo un sabor de la obra.

Si uno se guía exclusivamente por la ingeniería editorial y los premios, la atención de las últimas dos décadas a los nuevos narradores continuará, aproximándose a los nuevos del viejo *boom*. Esa progresión tiene paralelos y antecedentes en el interés inicial por el *boom* de los años sesenta en el centro editorial que era España, donde recientemente el número de libros publicados ha disminuido un poco, mientras aumenta en Hispanoamérica. Los primeros dos capítulos dan cuenta de varios problemas implícitos en esos desarrollos, entre ellos resemantizar el gravamen de los clásicos y de narradores u obras olvidados, repensando todos los contextos, porque no hay justicia literaria en una época polarizada (según Parks 2017). Amplió el peso de la enseñanza de los maestros (matizando ideas de George Steiner y Rancière) en esas querellas

para contextualizar y contrastar las nuevas preceptivas, teniendo en mente cómo la historia literaria se esfuerza por gobernar cuáles áreas de su interés podría presentar como centrales o marginales. En un momento en que las etiquetas críticas benefician más a los críticos es inevitable desembarazar esas comparaciones, porque los antiguos maestros siguen sonando más fuerte que los discípulos. Por ende, estos capítulos revisan cómo las teorías narratológicas más representativas no pueden abolir la explicación de la Obra Maestra, lo verdaderamente nuevo o experimental, o qué es un autor en las antípodas.

Mi valoración comienza preguntando, entonces, no qué es circunstancial en la novela hispanoamericana de hoy sino qué es central y provee plenitud, y para quién, concentrándose en escritores representativos. Si, para tomar un ejemplo, se van agotando las analogías, comparaciones y superlativos para describir la obra y trayectoria de Roberto Bolaño (1953-2003), como arguyo en *Bolaño traducido: nueva literatura mundial* (Corral 2011), entonces toda narrativa que no se centre, como la de él, en la experiencia del nomadismo lingüístico transcontinental, el terrorismo de estado, la naturaleza artesanal y lúdica de la literatura, el exilio voluntario a Europa, o muestre temor de serrucharle el piso a lo políticamente correcto con gran humor, se percibiría como marginal o inexistente. Si se considera la popularidad de *bestsellers* como Isabel Allende y varios mágico-realistas renovados para lectores europeos y estadounidenses, o la retraducción y comercialización del narrador latino-estadounidense (sexto capítulo), la historia narrativa se abre a la marginalización de parte de la historia social o lingüística.

Felizmente, el desarrollo de la novela hispanoamericana hoy es paralelo a otra atención y puesta en perspectiva de aquel mundo: me explayo al respecto sobre César Aira (1949) y autores de la generación intermedia, olvidada o postergada, verbigracia los nacidos alrededor del *boom*, más otros de los años cincuenta a sesenta. Con la red mundial la prensa obtiene un papel instantáneo para fijar el valor de esa narrativa, aunque digitalmente los hechos son más elusivos, y el debate instruido sobre cómo la *literatura.com* provee más contenido que formas es difícil de hallar. El conocimiento basado en lecturas reales no puede ser remplazado por los medios sociales que separan aún más a los que tienen puntos de vista diferentes, con linchamientos digitales. Ese dilema y la historia literaria más amplia muestran que algunas interpretaciones son centrales a un área o autor secundario vendido como justamente recupe-

rado. Por eso la crítica debe concluir que ella misma es arbitraria, y no solo por admitir un sinnúmero de contraargumentos. Estos tienen una relación con cómo se interpreta la nueva (llamarla “joven”, “última” y “reciente” es igualmente difuso, relativo y subjetivo) narrativa en su cultura de producción, o donde más se comercializa, y por estas ambivalencias un gran número de autores desfila por este libro. Intento entonces yuxtaponer sucesos dispares que recalcan interconexiones subyacentes, para sugerir una nueva manera de pensarlas.

En poco tiempo la narrativa neófito muestra cambios genuinos, avances pequeños y grandes retiradas, victorias y pérdidas, valores permanentes y logros técnicos comparativamente pasajeros. Entre esos vaivenes conocidos y obligatoriamente relativos la narrativa posmoderna pierde su hegemonía, pero quedan señas de su identidad y de críticos que valorizan su presencia hispanoamericana sin contextualizarla con la contemporánea (Rincón 1995). Lo mismo ocurre con el compromiso y el esteticismo intransigentes, eternos gajes del oficio. Conjuntamente, hoy se cuestiona menos la validez de la cultura popular, y, al volver a la palestra la “literatura en la literatura” (que dejaré de entrecomillar), sus ejes librescos ocasionan mayores rechazos debido a su larga historia. Esa metaficción, erróneamente considerada posmoderna y casi exclusivamente estadounidense por Rincón (1995: 147-155), confunde la autoexpresión (que es toda sobre uno mismo) con el arte (que con más generosidad nos habla a nosotros, aunque no sepa que oímos). La cultura para las masas, preocupación anterior a la idea de Umberto Eco de 1964, amenaza con reformular la cultura *de* las masas. Ninguno de estos embrollados impulsos desaparece completamente, hecho inevitable en una cultura con mayores medios para fijar lo perenne que puede producir la literatura.

Parece mucho menos cierto —como exponen los primeros capítulos, es un asunto de tiempo— el impacto de estos narradores y sus obras en la recepción de la narrativa de los grandes narradores (“boomistas” y anteriores), que todavía ocupa el centro de maestría en la práctica misma y ante el público 2.0. Esta situación requiere examinar esa coexistencia paradójica. Los reciénvenidos llevan más de veinte años empeñados en establecerse, en armar una agenda en que su autenticidad personal no se relegue a un segundo plano. Con alguna salvedad ocasionada por el tiempo (que no debe ser la apuesta final), siempre es así con los integristas de un gremio. Es necesario examinar entonces el papel

mayor de la habitualmente breve vida comercial de los libros, aunque otros literatos reclamen que los neófitos simplemente replican la posición que han ocupado otros grupos de narradores. No es así. Piénsese en que el *boom* duró unos diez años, ha cumplido más de medio siglo, y los cambios que surgieron de él habían empezado antes.

Por consiguiente, vale señalar que las generaciones que preceden a las actuales estaban igualmente ansiosas de investigar y aceptar modelos narrativos que les permitieran dedicarse a otras preguntas que pretendían resolver con su práctica, y la crítica de su momento lo muestra. De la narrativa publicada hace más de medio siglo las obras con vigencia desigual son *Coronación*, *El acoso*, *Balún Canán*, *Los motivos de Caín*, *La región más transparente* y *Los ríos profundos*. Recordamos a Donoso, Carpentier, Rosario Castellanos, Fuentes y Arguedas, e imperfectamente a José Revueltas. O sea, el pasado siempre sirve como experiencia de límites en que se enfatiza a los autores, no las experiencias en sí. Maestros y discípulos han tenido como misión cambiar o fragmentar los núcleos, aprendiendo a manejar los intersticios de otra manera. Desde hace una década varias compilaciones críticas se han dedicado a proveer una extensa historia de esos cambios, como reviso en el tercer capítulo, y sirven como hilo conductor en esas negociaciones.

El meollo de esas permutaciones, que también son búsquedas de originalidad en teoría y práctica, obliga al intérprete a no distanciarse de la rencilla irresoluta entre maestros o discípulos y sus guardianes (actualizada por Bolaño en “Comedia del horror de Francia”, de *Sepulcros de vaqueros*, 2017), particularmente complicada en un momento de relativismo cultural que tergiversa esos roles, cuando no los rechaza abiertamente. Con el culto al autor y el altar de los que lo adoran puestos en perspectiva por los nuevos medios, o porque quedan pocos templos, los nuevos navegan entre varios intereses potencialmente peligrosos, y no es el menor de ellos el cansancio del público ante una narrativa que habla de “mi cuarto, mi pareja, mi obra, mi sufrimiento”, o que no sabe si Picasso hablaba de artistas malos, buenos, grandes o genios al decir que unos copiaban y otros robaban. Por esa percepción querer ser “El Señor Narrador” choca con querer ser “El Señor Rebelde”, y más de uno de los narradores examinados participa de esa contradicción. El culto del autor aficionado o diletante que quiere ser *tema candente* en los medios sociales se basa en mayor información, opiniones, perspectivas, en más de todo; y sin

filtros reales, como si no tuvieran fecha de caducidad. Por no intentar fijar el alcance de autores con un futuro indefinido y manifiestos autobiográficos ambivalentes, mi visión es general, aunque capta características permanentes.

Varios temas de su narrativa se deben a preocupaciones poco literarias que complican la depuración conceptual y temática de ellos, y criticarlos refleja los anhelos y aprensiones de sus autores. Entender a los noveles requiere concentrarse en áreas laterales, porque un subtexto de su historia es integrarse a la tradición para proveer formas imaginables a su pasado, que llega pronto. *Discípulos y maestros 2.0* muestra cómo se llega a vislumbrar esas formas en una cultura *literaria*; cuando el culto de “lo más nuevo de lo nuevo” es parte de una convicción estética, no un renovado rechazo del arte burgués. Creo, con Hungerford, que la cultura literaria sigue viva pero no es compartida con los que no pueden ganarse la vida por su participación en ella, y por eso hay que promover la cooperación requerida para tener un objeto de estudio llamado cultura literaria del tardío siglo veinte y temprano veintiuno (2016: 15-16). Evito convertir este en *El precio del posmodernismo: epistemología, hermenéutica y el canon literario*, libro ficticio que nadie quiere publicarle al profesor protagonista de la película *Smart People* (2008). No esbozo un canon de una nueva forma; y tejo la dinámica de sus tipos para sopesar teorías o sistemas predispuestos a construir un canon, consciente de que el problema de esa abstracción es qué obra o libros fetiche se deja o saca, y que no se puede ampliar porque uno nunca sabe exactamente quién está en él.

Entre el 3 de agosto y el 26 de octubre de 2013, y esporádicamente en sus números 1132 a 1144, *Babelia* de *El País* se dedicó a presentar nueve “Nuevos escritores latinoamericanos”: Alejandro Zambra (*primus inter pares*), Rodrigo Hasbún (1981), Selva Almada (1973), la brasileña Andréa del Fuego (1975), Lucía Puenzo (1976), Julián Herbert (1971), Jeremías Gamboa (1975), Wendy Guerra (1970) y Andrés Felipe Solano (1977). De ellos Zambra no necesitaba ni necesitará más presentaciones. La cubana Guerra y el mexicano Herbert van en muy buen camino, y el resto sigue tratando de encontrar su artesanía, conscientes de que se requiere más que promesa para comenzar los periplos del reconocimiento literario. Hace unos años, conversando sobre autores que faltan o aparecen brevemente aquí, Eduardo Bécerra me preguntó si me gustaban las obras estudiadas hasta entonces; a él le parecía que no. Su interpelación me instó a leer autores y obras fuera de mis ideas matrices, en

búsqueda de puentes, no de relevos generacionales, coadyuvado por latinos que escriben en inglés y luego son traducidos a dialectos del español.

Su pregunta también me condujo a interpretaciones de las que no he aprendido menos de las que siempre son parte de mi tarea crítica, aunque dudo si compartir el entusiasmo por libros que uno admira contribuye más a la tarea y ética crítica que diseccionar por qué uno tiene problemas con un libro o interpretación. Publico este libro después de *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After* (2013), que compilé con Juan E. de Castro y Nicholas Birns, a cuyos ensayos sobre sesenta y nueve “contemporáneos” remito para ahondar sobre la gran mayoría de los discutidos aquí. Cinco años después matizo ese tipo de anticanon con lecturas hispanoamericanas contextualizadas por otras mundiales, y por esa dinámica mi registro no es total; más bien, señala avances y tendencias.

Este libro no existiría sin realidades que llevan algo más de dos décadas. Agradezco a Leonardo Valencia nuestro diálogo erudito, estimulante, fraternal y perenne desde su participación en *McOndo*. Otra realidad es mi amistad con latinoamericanistas en España cuya generosidad, envíos y apertura a mis ideas son tan extraordinarios como ellos, particularmente Eduardo Becerra, Francisco J. López Alfonso, David Roas, Blas Matamoro, y Sonia Mattalía, a cuya memoria dedico este libro. Colegas, exalumnos y amigos latinoamericanos me facilitaron documentación, referencias y discusiones para pulir mis conceptos y aprender más: en Estados Unidos, Pablo Brescia y Juan E. de Castro; y los geniales Ignacio Bajter y Antonio Villarruel en Suramérica, cuyas ideas siempre mejoran las mías. También agradezco profundamente el minucioso cuidado editorial de José Carlos Morales Téllez y María Pizarro.

Según *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After* y este libro, las novedades engañosas no seducen, y es preferible el buen sentido crítico a un abstruso entusiasmo desenfrenado. No me preocupo de quejas hipersusceptibles de alguna Sociedad para la Prevención de la Crueldad contra Novelistas (varios son amigos, y buenas personas), o alguna Escuela de Comando Crítico Antiimperialista (que conozco bien), sino de dedicarme a conexiones y facetas desatendidas de la cultura de la novela. Si cierto academicismo se empeña en destrozarse la sociabilidad, comunidad y aprecio, vale contrarrestarlo respetuosamente sin filtros, límites, preocupaciones o prohibiciones. Celebro a los nombrados por cauterizar mis desatinos, y por su dedicación ética a estas

artes; y desde esa entrega es posible entender a nuestros neófitos, sus precursores inmediatos o antiguos, y sus guardianes. Siempre deberé todo a mis maestras y maestros constantes: a Adrienne, a mis hermanos y sus familias, y a mi madre.

San Francisco / Madrid, 2019