

Introducción. La cuestión de la literatura latinoamericana y española en el siglo XXI

ANA GALLEGO CUIÑAS
Universidad de Granada

¿Cómo interpretar las narrativas de las dos últimas décadas? ¿De qué manera pensar en pasado el presente literario? ¿Qué es lo visible, lo decible y lo legible en el campo de la literatura iberoamericana del siglo XXI? ¿Cómo transformar la contingencia en historicidad? Estas son las preguntas que han convocado a los investigadores del proyecto LETRAL durante el último lustro. Más que intentar responderlas, en este volumen y en monográficos anteriores (Gallego Cuiñas 2014, 2018a, 2019a, 2019b), hemos delimitado algunas de las líneas de fuerza que operan en el objeto literario del nuevo milenio para habilitar protocolos de lectura plurales,¹ tanto tradicionales como disruptivos. La historia de la literatura del siglo XXI por venir –valga la paradoja– es también la de los investigadores/as que la estudian y (des)ordenan, de ahí que otro de nuestros objetivos sea visibilizar y agrupar determinadas agendas críticas de Europa y América. Con este gesto, no solo reconocemos “nuestra propia his-

1 En este sentido, nuestro punto de partida, reflejado en el título de este volumen, es la pluralidad, como defiende Nancy en su “filosofía de las artes”.

toricidad” (Süssekind 2003: 14) sino las formas –geopolíticas– de hacer legibles las narrativas latinoamericanas y españolas publicadas entre 2001 y 2020, en función de tres ejes dialécticos fundamentales: nacional/mundial; simbólico/material; producción/recepción.

Lo primero que se advierte es la persistencia de un síntoma: la problemática de la cuestión de la literatura.² Esta cláusula retórica y recursiva abre dos interrogantes políticos conocidos, que vuelven a aparecer en primer plano crítico en la actualidad: qué es la literatura –cuya performatividad no espera respuesta clausurada– y cuál es la cuestión –pregunta o problema– de la literatura hoy (Beaumont Bissell 2002). En relación con el primer interrogante, lo que realmente se discute es la idea del “valor-verdad” del objeto literario en el presente (Gallego Cuiñas 2019a). La sociedad tiene muy claro lo que es la literatura, solo la crítica se pregunta por su naturaleza, por su sempiterna crisis y por los modos en que las escrituras del momento se sitúan en el interior o exterior de lo literario, según sea apreciado por el mercado (académico o editorial). También somos los críticos los únicos que hablamos del “fin de la literatura” (Kernan 1992; Premat 2019), como si el tiempo no tuviera una forma dialéctica y como si el verdadero agotamiento no fuera el de los discursos académicos esencialistas, el debilitamiento de la universidad como institución y su estatuto público y el desvanecimiento de la función ideológica de la literatura (Villalobos-Ruminott 2008: 115). Es cierto que no podemos obviar que se lee mucho menos y que los textos de la tradición apenas se usan más allá de las aulas universitarias,³ por lo que el significado político, social y cultural de la literatura se limita y estrecha, se estetiza y museifica. Asimismo, en las últimas décadas la literatura, que siempre ha estado dentro y fuera de sí,⁴ se ha desmaterializado y expandido sobremanera –en la *performance*, lo digital y las artes– fuera del formato libro, hasta un punto paroxístico, como diría Esposito.⁵ Pero esta evidente desdefinición de lo literario en el siglo XXI no diluye el impacto de algunas

2 Huelga precisar que la cuestión de la literatura es también la de lo literario y la literariedad.

3 Esto no significa que el activismo académico no sea importante, sino que es insuficiente.

4 La literatura, como nos enseñó Derrida en “La ley del género”, es también la no-literatura.

5 La inespecificidad es ínsita al arte contemporáneo.

obras actuales en el pensamiento crítico.⁶ Textos que nos siguen interpelando, que crean debates, goce y malestar en una comunidad de lectores cada vez más reducida, pero más militante y versátil.

Paradójicamente, en esta nueva centuria también se publican más libros y se desarrollan, como nunca, las redes de intercambio en el mercado editorial, al tiempo que se profesionalizan los agentes y mediadores del libro a través de másteres y cursos de formación, dirigidos a escritores, editores, agentes, críticos, etc. De manera simultánea, aumenta la precarización del oficio de escritor que no sobrevive con la exigua venta de textos y se ve abocado a ejercer una miríada de labores creativas. Sin embargo, todo ello no hace más que reforzar la vitalidad ontológica –como cuando hablamos de crisis y finales– de la literatura y evidenciar que su problemática es más bien de naturaleza epistémica o institucional. O mejor, que una de las grandes cuestiones de la literatura en el siglo XXI sigue siendo su (des)valor de uso,⁷ político e incluso literario.⁸ Y es que la pregunta que nos sigue (pre)ocupando es: ¿cuáles son –o deben ser– las políticas de la literatura por venir?

Nuestra intención aquí no es responder a este interrogante imposible sino más bien ensayar un “campo de validez” –como diría Rancière– para las políticas que más nos interesan, y, que se avienen a distintos “usos” literarios: los estudios de género, culturales y transatlánticos; la interseccionalidad; el bilingüismo, las lenguas y culturas en contacto; la fabricación de libros y la cultura material; la sociología de la literatura⁹ y, por supuesto, el análisis literario y comparado.¹⁰ De esta manera, el objetivo último no es solo leer en presente, como consignaba Beatriz Sarlo, sino leer desde el presente. ¿Qué significa eso? Que habríamos de reparar en otra problemática: la radical con-

6 La literatura comparte hoy día mucho más espacio que antaño con la filosofía.

7 Entiendo la categoría de ‘uso’ no solo en sentido marxista sino como lo propone Virno: una “apropiación” que emana de la relación entre vida y lenguaje, entre sujeto y objeto (2017: 8).

8 Me refiero a la disputa por los usos literarios de la literatura.

9 En concreto, nuestra atención se dirige a la performatividad nacional/mundial de la mediación, circulación y recepción de la narrativa actual en lengua castellana.

10 Muchas de las cuestiones de la literatura no pueden ser tratadas solo desde los estudios literarios porque competen a otros campos como la sociología, la historia, la filosofía, la economía, el género, etc.

tingencia de la literatura.¹¹ Por supuesto, cuando uso el concepto de contingencia —que es una metáfora— pienso en los estudios clásicos de Hegel y Schelling, pero sobre todo me remito al valioso diálogo a tres bandas entre Butler, Laclau y Žižek en *Contingencia, hegemonía y universalidad* (2000) y al reciente *Recursivity and Contingency* (2019) de Yuk Hui. En ellos se revela que la contingencia está más allá de la mera posibilidad o probabilidad en tanto movimiento necesario para la creatividad y productividad del acto artístico, ya que lo inesperado siempre forma parte de las expectativas que se dan dentro de un sistema. Si la contingencia del accidente era condición para la transformación posible, para la emergencia de lo nuevo en la vanguardia histórica; en el siglo *xxi* la contingencia se ha convertido en un modo de producción, en materia prima y parte consustancial del trabajo del escritor y del crítico, hiperconscientes de la unidad entre lo actual y lo posible en el circuito social y cultural: “The artist is not someone who produce a work of taste, but rather someone who is capable of and responsible for creating a circuit that allows a transindividuation between the I and the we through the sensible exteriorized in the form of an artwork” (Hui 2019: 103). En nuestro caso, esto significa que lo literario, como noción histórica y contingente, es tanto como no es. Y no me refiero al allanamiento epistémico de la literatura como categoría de conocimiento, sino a su expansión ontológica; y a la necesidad de que la crítica también se expanda, fuera de sí como su objeto, para poder utilizar otra “caja de herramientas”, como la imaginó Wittgenstein, conceptual y metodológica que pondere la mutación de ciertas nociones críticas (v.g., autor, campo, obra) que considero “zombis” (Gallego Cuiñas 2019a) porque son insuficientes para dar cuenta de la cuestión de la literatura hoy.

Así, nuestra propuesta es leer las narrativas latinoamericanas y españolas publicadas en las dos primeras décadas del siglo *xxi* desde dos conceptos, visibilidad y legibilidad, a los que ya he recurrido en trabajos anteriores (Gallego Cuiñas 2014 y 2019a). Y añado en esta ocasión uno nuevo: materialidad. Y lo hago en dos sentidos: para aplicar un pensamiento dialéctico —materialismo histórico— al objeto literario y para abordarlo desde su materialidad, es decir, en tanto “cultura material” (véase Hoyos 2016). Estos tres modos de

11 La problemática del Arte, entre lo absoluto y lo contingente, revela la aspiración a la verdad.

articulación de lo literario se avienen a una reflexión ontológica, epistemológica y material(ista) de las narrativas actuales, que explicaré brevemente a continuación.

I. Visibilidad: los giros estéticos

Cartografiar la sobreproducción literaria del siglo XXI es una aporía. Tampoco pretendemos aquí entrar en la guerra del significado de la narrativa actual en lengua castellana sino mostrar ciertos significantes, más o menos evidentes. Con ello no evaluamos ni tasamos los textos que analizamos, simplemente pensamos las “formas en las que la ficción se divide desde el interior, modifica sus encadenamientos e inventa según la necesidad de los géneros nuevos para volver a trazar la frontera o para tomar nota de su borramiento” (Rancière 2019: 15). Creo que no hay una excentricidad o afuera del canon —me opongo a este concepto sexista, mesocrático e imperialista— en la contemporaneidad, porque ni si quiera es posible la idea de canon —su contingencia es tal que se da incluso la imposibilidad semántica del término—, sino más bien (in)visibilidad(es) de géneros, autores, editoriales y agentes dentro de un *sensorium*, que comenzó en la década de los noventa y está en continuo devenir. En efecto, el siglo XXI arranca a fines del XX dándole la bienvenida a la denominada metamodernidad¹² (Vermeulen y Van Den Akker 2010), que convive con la posmodernidad¹³ e incluso con los restos de la modernidad. En el cambio de siglo germina el retorno al romanticismo, a lo político y utópico que se acentuará más tarde, en la segunda década del nuevo milenio (véase Oliveras 2019). El desastre climático, las crisis financieras, el drama de los refugiados, el aumento de la pobreza y la desigualdad, la explotación animal y vegetal, la última amenaza pandémica y el horizonte de la Agenda

12 Se han propuesto otras etiquetas: “digimodernismo” (Kirby), “hipermodernidad” (Lipovetsky) o “altermodernidad” (Bourriaud), entre otros. Los teóricos holandeses utilizan el prefijo ‘meta’ para aludir al “in-between” o “en medio” de modernidad y postmodernidad.

13 Recordemos que la postmodernidad, en la ya clásica definición de Jameson, supone una suerte de antimodernidad (de negación del progreso y de la utopía), que promulga la ausencia de normas y jerarquías, la fragmentación, la deconstrucción, el multiculturalismo, el feminismo, etc.

2030 han ido dejando atrás el cinismo, la relatividad y la suspicacia posmodernas en aras del (micro)activismo político. Basta pensar en “pequeños actos revolucionarios” (Oliveras 2019: 33) de la última década, como las mareas verdes, las primaveras árabes o el 15M, entre otros proyectos colectivos. En el campo cultural también encontramos propuestas que vuelven a funcionar como “laboratorio de utopías sociales” (Vanoli 2019: 10), de la misma manera que hace cincuenta años: las acciones del grupo británico Assemble; el proyecto editorial argentino de Eloísa Cartonera; los programas de lectura en transporte público y bibliotecas comunitarias de Bogotá, Santiago de Chile y São Paulo; las instalaciones artísticas sobre refugiados de Olafur Eliasson; el fenómeno Banksy, la Fundación de los Comunes en España, etc. Todos ellos vindican una suerte de presentismo que responde al “estado de urgencia”, utilizando una expresión de Boris Groys, que nos ha tocado vivir. Esto no significa, como he anunciado, que las manifestaciones literarias postmodernas asociadas a la ironía, el eclecticismo y la mirada al pasado hayan desaparecido, o incluso las modernas asociadas al futuro y al epítome de las vanguardias, sino que oscilan de un polo a otro en una lógica o temporalidad dialéctica que revela el alto grado de entropía y recursividad de las narrativas actuales.¹⁴

Entonces, la meta de este estudio conjunto no es proponer una suerte de guía o manual –otro concepto museificante, desterritorializador y homogeneizador– sino ampliar el archivo¹⁵ literario actual. Por eso sería más apropiado hablar de pluricentrismo (el número de centros que definen hoy la literatura en lengua castellana es múltiple: Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Guadalajara, Frankfurt y Nueva York, entre otros) y plurimarginalidad (conviven distintas temporalidades (pos/meta)modernas y anacronismos periféricos) de estéticas en todos los niveles: campos nacionales, sistema mundial y mercado global.¹⁶ Los textos basculan –o se empujan– de un

14 Esto ya lo señaló Ángel Rama en los setenta cuando habló del “siglo corto” de la narrativa latinoamericana y de la inoperatividad del binomio tradición/ruptura para significar una cultura que está hecha en virtud de la coexistencia de varios tiempos, cruces y diálogos.

15 Apelo a la noción de “archivo” foucaultiano que resemanatiza Daniel Link (2019) y que también incluye lo que queda fuera del canon, de lo visible.

16 Sin olvidar que “la percepción del texto como un cruce o una superposición de temporalidades divergentes no son especificidades de nuestro contemporáneo”

lugar a otro, de una temporalidad a otra, de una episteme a otra. La operación hermenéutica de visibilizar y fijar una estética –la forma en que se reparte lo sensible– a un solo marco de legibilidad se revela en su pura contingencia, porque las narrativas del siglo *xxi* trascienden la interpretación (unívoca), hasta hacer de ello una poética, en el sentido de Boris Groys: un modo de producción. De ahí que se hable incluso de era post-representacional y de obsolescencia de las formas de representación (Huelhs y Greenwald 2017: 13). Así, esta “heterogeneidad”¹⁷ –rescatando la noción de Cornejo Polar– tiene un elemento de connotación emancipadora en dos direcciones: en favor de los usos narrativos de la literatura mundial¹⁸ (sobre todo en estéticas realistas o disidentes como lo fantástico o el transfeminismo) y/o a favor de los usos narrativos de la tradición nacional,¹⁹ que también está atravesada por el cosmopolitismo y el sincretismo global, aunque encontremos lenguajes que operan como una suerte de resistencia decolonial. No hay una práctica prevalente, sino una inmensidad de estéticas que se avienen a múltiples clasificaciones legitimadoras, sin un afán de “pertenencia”, en términos de Derri-da. Con esta certeza, y movida por una pulsión más pedagógica –y por tanto reduccionista y artificiosa– que crítica, voy a mencionar algunos de los giros estéticos del siglo *xxi*²⁰ que afectan a formas, procedimientos y temas de la narrativa en lengua castellana:

(Premat 2018: 98). Quizás lo más contemporáneo sea la exacerbación de estos cruces.

- 17 La heterogeneidad designa lo mismo que la “superhibridez” de Heiser, característica del campo cultural del siglo *xxi*.
- 18 Aquí utilizo la cláusula de “literatura mundial” como lo hace Marx, en su prístino costado internacional, es decir, para designar a la literatura “universal”.
- 19 Ya he argumentado en trabajos anteriores (Gallego Cuiñas 2014) que en este rubro no funcionan los esencialismos: es “literatura argentina” lo que se dice como “literatura argentina”: lo que puede ser leído al albur de la tradición nacional.
- 20 El corpus de nombres de escritores asociado a cada giro está seleccionado, como he hecho en otras ocasiones, conforme a la fecha de nacimiento (fines de los sesenta hasta los noventa del siglo *xx*) del autor y a la condición de haber publicado la primera obra narrativa en el siglo *xxi* (o último año del siglo *xx*). La mayoría de ellos tienen obras que pertenecen a otros giros –listados en esta nómina (o no)– pero los he vinculado al más representativo, es decir: al que se le asocia (hasta la fecha) desde la prensa cultural y la crítica literaria. Va de suyo, que tanto los giros como los nombres mencionados son discutibles y responden a un criterio estrictamente subjetivo.

1. El *subjetivo*, o autobiográfico, expresado desde fines del siglo xx a través de los procedimientos de la autoficción, el diario o lo epistolar, que se revitalizan para exponer un nuevo tipo de subjetividad signada por el afecto y la vulnerabilidad. En este rubro podemos incluir a autores como Mike Wilson (Chi), Lina Meruane (Chi), Claudia Ulloa (Per), Jeremías Gamboa (Per), Guadalupe Nettel (Mex), Valeria Luiselli (Mex), Rodrigo Hasbún (Bol), Sara Mesa (Esp), Romina Paula (Arg), María Gainza (Arg), Mauro Libertella (Arg), Margarita García Robayo (Col), Carolina Sanín (Col), Roberto Martínez Bachrich (Ven), Alan Mills (Gua), Janette Becerra (Ric), etc.
2. El *documental*, que defiende el relato factual a través del uso de la crónica, abriendo las puertas a la denominada docuficción para evidenciar la porosidad de la división entre documento y ficción, como hacen Eduardo Halfon (Gua), Marta Dillon (Arg), Selva Almada (Arg), Carlos Busqued (Arg), Renzo Rosello (Uru), Gabriela Wiener (Per), Felipe Restrepo Pombo (Col), Diego Zúñiga (Chi), Mercedes Cebrián (Esp), Carlos Manuel Álvarez (Cub), Frank Báez (Dom), etc.
3. La *(post)memoria*, que abona imaginarios de la (post)dictadura, donde se incluye la “literatura de los hijos” del Cono Sur: Isaac Rosa (Esp), Julián López (Arg), Laura Alcoba (Arg), Félix Bruzzone (Arg), Raquel Robles (Arg), Mariana Eva Pérez (Arg), Nona Fernández (Chi), Andrea Jęftanovic (Chi), Álvaro Bisama (Chi), Alejandro Zambra (Chi), Alia Trabucco (Chi), Carlos Wynter Melo (PAN), etc.
4. El *neorrealismo*, donde convergen el género policial o negro (Leonardo Oyola (Arg), Mercedes Giuffré (Arg), Wilmer Urrelo (Bol), Melba Escobar (Col) o Juan Manuel Robles (Per), la novela histórica, la narcoliteratura, las narrativas de la violencia (v.g., Yuri Herrera (Mex), Daniel Alarcón (Per), Daniel Ferreira (Col) o Mónica Ojeda (Ecu)) o la literatura del pobre (Julián Herbert (Mex), Elvira Navarro (Esp), Mariana Perezagua (Esp), Pedro Maioral (Arg), Sergio Gutiérrez Negrón (Ric)). En este rubro también debemos consignar el notable avance de ese “realismo raro” (Harman 2020) que se ha asimilado a Lovecraft (v.g., Federico Falco (Arg), Hernán Ronsino (Arg), Luciana Sousa (Arg), Juan Cárdenas (Col), Katya Adauí (Per), Andrés Barba (Esp), entre otros) y que podría emparentarse también con el “realismo especulativo” que

- han desarrollado filósofos como Quentin Meillassoux o Ray Brassier, donde no se representa una realidad preexistente sino que se inventan nuevas lógicas sociales.
5. El *neofantástico*, que engloba el notable desarrollo de la ciencia ficción (considerada en la actualidad como una variante aventajada del realismo),²¹ la dispotía, el gótico o el género de terror: Mariana Enríquez (Arg), Samanta Schweblin (Arg), Luciano Lamberti (Arg), Nicolás Mavrakis (Arg), Martín Felipe Castagnet (Arg), Damián González Bertolino (Uru), Gabriela Jauregui (Mex), Giovanna Rivero (Bol), Liliana Colanzi (Bol), Fedosy Santaella (Ven), Karina Sainz Borgo (Ven), Carlos Yushimito (Per), Erick Mota (Cub), etc.
 6. El *feminista*, que devela nuevos agenciamientos y deconstrucciones de la norma heteropatriarcal, a partir de la figuración desobediente de la maternidad, la familia, el amor romántico, el incesto, el filicidio o la violencia machista: Mariana Dimópulos (Arg), Inés Acevedo (Arg), Ariana Harwicz (Arg), Fernanda Trías (Uru), Vera Giaconi (Uru), Fernanda Melchor (Mex), Daniela Tarazona (Mex), Carolina Sanín (Col), Ena Lucía Portela (Cub), Claudia Salazar Jiménez (Per), María José Cano (Per), Paulina Flores (Chi), Sol Linares (Ven), Cristina Morales (Esp), etc.
 7. El *queer*,²² que expone sexualidades no normativas y procesos de subjetivación disidentes LGBTTIQ+, con especial crecimiento del relato trans/travesti en la última década: Fernanda Laguna (Arg), Lucía Puenzo (Arg), Gabriela Cabezón Cámara (Arg), Naty Menstrual (Arg), Camila Sosa Villada (Arg), Dani Umpi (Uru), Rita Indiana (Dom), Giuseppe Campuzano (Per), Giuseppe Caputo (Col), Natalia Berbelagua (Chi), Manuel Gerardo Sánchez (Ven), Luis Negrón (Ric), Elizabeth Duval (Esp), etc.
 8. El *nómada*, errante o diaspórico, que sigue la estela de las narrativas de viaje, exilio, nomadismo o tránsito, que fueron muy prolíficas en los noventa y dieron lugar al debate sobre la multi o transterritorialización de la literatura latinoamericana. Desta-

21 Véase el estudio reciente sobre la ciencia ficción de López Pellisa y Kurlat (2020). Y para el gótico latinoamericano, el volumen editado por Casanova-Vizacaíno y Ordiz (2018).

22 O “quirky”, como se suele denominar a esta estética en el ámbito cinematográfico.