

University of Cincinnati

Date: 5/19/2017

I. Aurelio Auseré Abarca, hereby submit this original work as part of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Romance Languages & Literatures.

It is entitled:

Estado de la narrativa hispanoamericana desde España en el siglo XXI

Student's name: **Aurelio Auseré Abarca**

This work and its defense approved by:

Committee chair: Patricia Valladares-Ruiz, Ph.D.

Committee member: Andres Perez-Simon, Ph.D.

Committee member: Nicasio Urbina, Ph.D.



25735

**Estado de la narrativa hispanoamericana
desde España en el siglo XXI**

**A dissertation submitted to the
Graduate School
of the University of Cincinnati
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of**

Doctor of Philosophy

**in the Department of Romance Languages
of the College of Arts and Sciences**

by

Aurelio Auseré Abarca

M.A. University of Cincinnati

May 2017

Committee Chair: Patricia Valladares-Ruiz, Ph.D.

Sumario

El ánimo de esta investigación reside en explorar la existencia de una literatura hispanoamericana en la otra orilla del Atlántico, más concretamente en España. Una tradición que tiene sus orígenes en la figura del Inca Garcilaso; que se consolida a inicios del siglo pasado y cuya evolución se ha acrecentado en el presente. Esta literatura migratoria unida a otros desencadenantes internos ha conllevado una alteración del canon tradicional latinoamericano a lo largo del siglo XX y a su superación en el XXI por una literatura en español.

Este panorama me lleva a vislumbrar a un número cuantioso de escritores hispanoamericanos jóvenes con presencia en España durante los últimos diez años, estimulados por el mundo editorial y por una ya longeva tradición refrendada por las vanguardias primero, posteriormente por el *boom*, y finalmente por el “fenómeno Bolaño”, y ya consagrados dentro de un concepto de literatura en español; aspectos que cubro en los dos primeros capítulos de esta tesis.

Haciendo uso de la terminología de Dagmar Vandebosch, he organizado la producción literaria de estos autores, a través de tres corrientes narrativas: cosmopolita, migrante y radicante; que desarrollo a lo largo de tres capítulos y que ilustro con el análisis literario de seis novelas: *Monasterio* de Eduardo Halfon, *La pena máxima* de Santiago Roncagliolo, *Una tarde con campanas* de Juan Carlos Méndez Guédez, *Paseador de perros* de Sergio Galarza, *Un jamón calibre 45* de Carlos Salem, y *Hablar solos* de Andrés Neuman.

Finalmente, considero relevante la aportación que todos estos aspectos suponen para el ámbito académico con el claro objetivo de ayudar a una mejor comprensión de ciertas áreas de estudio como: la narrativa de los migrantes y la narrativa migrante, las corrientes trasatlánticas, las narrativas transnacionales, la relevancia del mundo editorial, la narrativa en lengua española del siglo XXI, la narrativa hispanoamericana del siglo XXI y la narrativa escrita en España en el siglo XXI.

Abstract

The aim of this research is to explore the existence of a Latin American literature on the other side of the Atlantic Ocean, more specifically in Spain. A tradition that has its origins in the figure of the Inca Garcilaso; which was consolidated at the beginning of the last century and whose evolution has increased in the present. This migratory literature together with other internal triggers has brought about an alteration of the traditional Latin American canon throughout the 20th century and its overcoming in 21st by a literature “en español”.

This panorama leads me to glimpse a large number of young Latin-American writers with a presence in Spain during the last ten years, stimulated by the publishing world and by a long tradition endorsed by the *vanguardias* (avant-garde) first, later by the *boom*, and finally by the "Bolaño phenomenon", and already consecrated within a concept of literature in Spanish, aspects that I cover in the first two chapters of this dissertation.

Using the terminology of Dagmar Vandebosch, I have organized the literary production of these authors, through three narrative movements: *cosmopolita* (cosmopolitan), *migrante* (migrant) and *radicante* (radicalizing); which I have developed over three subsequent chapters and illustrated with the literary analysis of six novels : *Monasterio* of Eduardo Halfon, *La pena máxima* of Santiago Roncagliolo, *Una tarde con campanas* of Juan Carlos Méndez Guédez, *Paseador de perros* of Sergio Galarza, *Un jamón calibre 45* of Carlos Salem, and *Hablar solos* of Andrés Neuman.

Finally, I consider relevant the contribution of all these aspects to the academic field with the clear objective of helping a better understanding of certain areas of study such as: migrant narrative, transatlantic studies, transnational narratives, the relevance of the publishing world, the Spanish-language narrative of the 21st century, the Hispano-American narrative of the 21st century and the narrative written in Spain in the 21st century.

Agradecimientos

En primer lugar, he de mencionar a la doctora Patricia Valladares Ruiz. Sus cursos y su conocimiento fueron el elemento instigador de esta investigación, y su constante apoyo, su experto consejo y su continua disponibilidad han resultado indispensables para la finalización del mismo. Igualmente quiero destacar el sabio consejo recibido por los otros dos miembros de mi comité, los doctores Andrés Pérez Simón y Nicasio Urbina.

En lo personal quiero agradecer a mi esposa, Alicia, y a mi hija, Anna, por su disposición a apoyarme en esta empresa, y por su amor y dedicación. Finalmente, no puedo olvidar el incondicional ánimo de mis padres, Aurelio y Angelines, a la hora de continuar creciendo en mis conocimientos, siendo siempre los primeros en aconsejarme y apoyarme.

A todos ellos les dedico el fruto final de mis estudios graduados reflejado en esta tesis.

Índice

	Página
Introducción	1
Capítulo 1. Escritores hispanoamericanos en la España del siglo XX. Los orígenes de una tradición literaria.	11
Del “desastre” de Cuba hasta el desenlace de la guerra civil española (1898-1939). <i>Los europeizados.</i>	16
La dictadura franquista (1939-1975) y el estallido del <i>boom</i> . <i>Los buscadores de identidad.</i>	32
De la democracia hasta la muerte de un mito. <i>Los exiliados.</i>	54
Capítulo 2. La producción narrativa de autores hispanoamericanos en la España del siglo XXI. <i>Los deslocalizados</i>. Tres corrientes divergentes: literatura <i>cosmopolita</i>, literatura <i>migrante</i> y literatura <i>radicante</i>.	64
Migrantes, viajeros y exiliados. Continuadores de una tradición centenaria.	71
Hijos de una América tumultuosa.	80
Antologías, listas y premios literarios.	83
La relevancia del mundo editorial.	87
Confluencias y antagonismos en la producción literaria hispanoamericana en España.	94
Capítulo 3. Visión de la literatura hispanoamericana cosmopolita escrita desde España.	109
<i>Monasterio</i> (2014), Eduardo Halfon.	119
<i>La pena máxima</i> (2014), Santiago Roncagliolo.	137
Capítulo 4. La narrativa migrante. El nacimiento de un subgénero urbano y transatlántico.	158
<i>Una tarde con campanas</i> (2004), Juan Carlos Méndez Guédez.	167
<i>Paseador de perros</i> (2009), Sergio Galarza.	185
Capítulo 5. Nostalgia, transculturación y transformación de la identidad nacional desde la “otredad” del exilio. La literatura radicante.	202
<i>Un jamón calibre 45</i> (2011), Carlos Salem.	208
<i>Hablar solos</i> (2012), Andrés Neuman.	224

Conclusiones. 245

Bibliografía. 250

Anexo. 271

Introducción

Con motivo de una clase graduada de literatura latinoamericana del siglo XXI, impartida por la profesora Patricia Valladares-Ruiz en 2014, comencé a leer a un grupo de autores que hasta aquel momento desconocía en su mayoría. La lectura de sus obras abrió un nuevo horizonte literario ante mis ojos. Al investigar sobre la vida y carrera de algunos de estos autores leídos y estudiados en este seminario y de otros que para aquel entonces había descubierto por mi cuenta, me percaté de una serie de connotaciones que hacían que este inicialmente variopinto grupo tuviese suficientes semejanzas entre sí como para avivar mi curiosidad. Entre ellas: su juventud,¹ una polifacética carrera,² la inclusión de algunos de sus nombres en antologías y prestigiosas listas literarias anunciadoras de los nuevos talentos en lengua española y el hecho de haber dejado sus países de origen para residir en el extranjero. Estas coincidencias, aunque tampoco anómalas, son las que me llevaron a continuar el hilo de esta investigación y ver que muchos de ellos estaban asentados en mi país, España. Algunos de estos escritores llegaron con varias publicaciones en su haber y una sólida carrera literaria, otros dejaron sus países con el sueño de madurar su narrativa a miles de kilómetros de distancia. Fue así que me persuadí de la existencia de una serie de textos literarios que compartían unos rasgos lo suficientemente significativos como para ser estudiados.

El primer paso para realizar esta investigación consistió en identificar un corpus de narrativa escrita en España por autores hispanoamericanos con miras a analizar un campo literario emergente. Esta tarea resulta compleja debido a la imposibilidad de conocer a todos aquellos autores residentes en España y también a su continua movilidad, ya que esta labor

¹ La gran mayoría de estos autores han nacido en la década de los 70, el mayor de ellos es el argentino Carlos Salem (1959) y el más joven el boliviano Rodrigo Hasbún (1981).

² Un gran número de estos escritores son muy versátiles, muchos de ellos son novelistas, cuentistas, poetas, ensayistas, columnistas, escritores de blogs y de reseñas.

compiladora siempre conlleva el riesgo de la omisión de individuos que merecerían ser incluidos dentro de este estudio, tal y como aventura Wilfrido Corral: “Literary history repeats itself: generational categories are notoriously subjective, clearly incomplete, hastily assembled, and can thus have an undeservedly negative effect on a writer’s reputation, or an exaggerated one, particularly on a young writer” (12). Los requisitos a los que se ven sometidos los escritores integrantes de esta investigación son sencillos: haber nacido en un país hispanoamericano, residir o haber residido en España durante un periodo extenso de tiempo en el marco temporal delimitado entre el año 2005 y el presente y haber publicado, al menos, una obra de narrativa.

El siglo XX ha pasado a la historia, entre otros motivos, por ser un periodo caracterizado por la existencia de grandes movimientos migratorios consecuencia de una serie de connotaciones políticas, económicas, culturales, e incluso tecnológicas durante sus últimas décadas. Estas directrices han marcado un siglo XXI nacido en pleno proceso de globalización, en el que la migración, según Frank Søren en su ensayo *Migration and Literature* (2008), se ha convertido en una norma más que en una excepción (1). Realidad que se ha visto acompañada por la difusión y popularización de la cultura gracias al avance y accesibilidad de una variada selección de recursos tecnológicos que abren la puerta a una suma de posibilidades comunicativas casi infinita. Al respecto, Pamela Tala analiza este fenómeno migrante haciendo especial hincapié en el contexto de la literatura latinoamericana, sobre el cual agrega: “Muchos de estos escritores han decidido vivir fuera de sus países de origen y, de alguna manera, este fenómeno ha desorientado —especialmente a cierto sector de la crítica especializada— reformulando el concepto de identidad y de escritor latinoamericano hacia nuevos moldes que ellos nombran desde su propia experiencia” (118). Es por ello, que los estudios literarios al igual que otras disciplinas académicas han mostrado su interés por este fenómeno, configurándose así

un paradigma léxico que oscila entre la literatura del exilio y la literatura de la diáspora, pasando por la de la (in)migración, y que puede extenderse a otras circunscripciones más minoritarias como la literatura nómada o la apátrida.

Las realidades personales, creativas y laborales que llevan a estos escritores a abandonar su país para escribir desde un espacio extranjero son tan diversas que resultaría demasiado simplista situarlos bajo el exclusivismo de una única etiqueta; aunque el escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez así lo haya hecho al crear el término “literatura de inquilinos”. Término que aplica a “alguien que por razones de conveniencia intelectual, emocional, moral, ha decidido establecer una distancia con el lugar de donde viene” (De Maeseneer y Verbaeke 75), y que pese a ser aplicable a un amplio número de escritores no resulta extensible a la totalidad de componentes de esta tradición literaria. Cuestión por la cual cabe ampliar los horizontes de una terminología que incluye el *exilio* entendido comúnmente como “an unwilling expulsion from a nation, such that no return is possible unless it be under the shadow of imprisonment, execution, or some other coercive physical response” (Mardorossian 17); el término *(in)migrante* que sugiere “a relatively voluntary departure with the possibility of return” (Mardorossian 17); y finalmente, el de *diáspora* que atañe a un grupo de un mismo origen que se encuentra reubicado en un nuevo espacio, pero con la connotación agrupadora que presupone el compartir una serie de características comunes, concepto que trasgrede la visión “neoindividualista” de la sociedad actual que los filósofos franceses Gilles Lipovetsky y Sébastien Charles desarrollan en su ensayo *Los tiempos hipermodernos* (2006)³. Es por ello que debemos de aplicar con cautela el uso de esta terminología, ajustándonos a la situación personal de cada autor y a su narrativa.

³ El siglo XXI refleja igualmente la superación del posmodernismo y la instauración de lo que los filósofos franceses Gilles Lipovetsky y Sébastien Charles denominan los “tiempos hipermodernos”, aunque lejos de haber muerto la modernidad, asistimos a su culminación, que se concreta en: “el liberalismo universal, en la comercialización casi

En el paradigmático caso español prevalece una narrativa *cosmopolita* marcadamente individualista, que convive con una narrativa de la *diáspora*, y con una incipiente narrativa *migratoria* que según Carine Mardorossian “offers a transnational, cosmopolitan, multilingual and hybrid map of the world that redraws boundaries by building bridges between Third and First Worlds” (17); también tiene cabida una narrativa del exilio, especialmente, si ampliamos el término más allá de su connotación política a otras de sus acepciones como *autoexilio* o *exilio cultural*.

Debido a que los componentes de este grupo de escritores han sido expuestos a un proceso de *reterritorialización*, considero importante explorar la alteración a la que su concepto de identidad se ve sumido tras la consecución del fenómeno migratorio. El resultado de este proceso puede resultar positivo, tal y como recoge Karl Kohut en su ensayo *Escribir en París* (1983), apoyándose en una afirmación de Augusto Roa Bastos, según la cual en la medida en que el alejamiento provoca un "distanciamiento" con respecto al país de origen, que si bien corta al escritor de sus fuentes locales de información, puede significar también una mayor objetividad en su creación literaria. En palabras de Kohut: “El exilio tiene sin embargo la ventaja que da al escritor, al artista, al intelectual, una cierta distancia, una cierta perspectiva con respecto a su realidad. Le permite entrar en ese trabajo más profundo y sutil de la reflexión sobre lo que constituye la realidad de un país” (238-9). Esta afirmación es refrendada por la experiencia personal de Vásquez tras haber residido en Francia, Bélgica y España en la siguiente reflexión: “Mi idea era que estando fuera de mi país la escritura se haría realidad con menos resistencias y mayores elementos de juicio, y aprovechando una mayor contaminación” (De Maeseneer y Verbaeke 75). Pero igualmente esta experiencia conlleva una serie de dificultades sobre las que

general de los modos de vida, en la explotación «hasta la muerte» de la razón instrumental, en una individualización vertiginosa” (*Los tiempos* 55-56).

Óscar Waiss escribe en su artículo “La literatura hispanoamericana y el exilio” (1983) la siguiente reflexión:

Los que han debido instalarse en países de idioma extraño, no pueden dirigirse a una audiencia que no los entiende; los que viven en países de habla española, en especial México, Venezuela y, por supuesto, la misma España, han perdido el contacto con su propio público y deben adaptarse al nuevo, que les ofrece diferencias de paisaje, de clima, de ambiente y hasta semánticas. Por eso yo sostengo, claramente, que no puede hablarse de una literatura hispanoamericana del exilio, sino de escritores latinoamericanos en el exilio (233).

El ánimo de la redacción de este trabajo de investigación reside en explorar el panorama actual de la tradición literaria consagrada por aquellos escritores hispanoamericanos asentados en España y demostrar la evolución sufrida desde las tesis de Waiss hasta el presente, sustentando la coexistencia a otras orillas del Atlántico de una literatura hispanoamericana *cosmopolita*, de una narrativa *radicante*, relativamente asimilada a la literatura producida en España y la de una literatura hispanoamericana *migratoria* constituida gracias a su crecimiento en la última década como nuevo subgénero literario independiente, protagonizado por la figura del ente latinoamericano migrante en España, y cuya existencia Waiss también rechazó al afirmar: “Creo, también, que no existe y aún que no puede existir, una literatura hispanoamericana del exilio, ya que estaría privada de sus auténticas raíces, de la presencia telúrica de una geografía disparatada y gigantesca, de la turbulencia de un combate social ininterrumpido de las condiciones indescriptibles de la miseria y el subdesarrollo” (234). Una limitación que el escritor peruano Santiago Roncagliolo también planteó en su artículo “Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI” (2007) al diferenciar entre una literatura de la (in)migración a imagen de la *migrant literature* británica de la cual España todavía carecía, según él, en aquel año⁴, y una literatura a servicio de la narración de la experiencia migratoria,

⁴ Santiago Roncagliolo atribuye este hecho tanto al carácter reciente de la inmigración como al estatus socioeconómico y al nivel de educación elevado de los escritores hispanoamericanos, quienes no formarían parte del

todavía en una fase muy germinal en la fecha de este artículo, pero ya existente y en claro apogeo desde entonces.

Para sustentar mi hipótesis basada en demostrar la coexistencia de ambas facciones me apoyo en la afirmación de Dagmar Vandebosch al considerar la existencia de una literatura “cosmopolita” desvinculada de cualquier espacio, otra “migrante” o apátrida que subraya el movimiento y el desarraigo del escritor y finalmente una “radicante” asentada a su nuevo territorio; terminología que utilizo pero que puntualizo al hablar de una literatura fluctuante entre la diáspora, ajena a la experiencia migratoria y al país receptor, y el cosmopolitismo; una creciente literatura migrante que sigue los pasos de la *migrant literature* inglesa o de la *littérature monde* francesa; y finalmente adopto el término “radicante” tras descartar otros términos como literatura asimilada y aculturada debido a las connotaciones colonialistas que sugiere la imposición de una cultura dominante —del país de acogida— sobre una subalterna —del país de origen—, para describir la literatura que tras pasar una serie de procesos de integración cultural y de dialogar con la producción literaria nacional, en algunos casos, llega a ser considerada parte de la literatura española o en su defecto se aproxima a ella.

A partir de esta reflexión surgen una serie de preguntas cuya respuesta ayuda a sustentar los cimientos sobre los que se apoya este estudio: ¿Podemos hablar de una narrativa hispanoamericana que incluye a España como lugar de enunciación, como fuente temática y referencial en sus textos, que asimila un nuevo lenguaje y que crea un espacio de cohabitación cultural? Y, ¿cómo ha influido la experiencia migratoria en este país, si es que lo ha hecho, en la obra de estos autores? Para continuar aunando ideas que ayudan a expandir el espectro de este estudio: ¿existe una influencia literaria española en la producción creativa de estos escritores

fenómeno social migratorio, y a la práctica extendida de una literatura “transnacional y cosmopolita” que practican los narradores latinoamericanos contemporáneos, exenta de referencias a América latina.

inmigrantes? ¿Dónde reside la importancia de la narrativa latinoamericana escrita desde fuera de sus fronteras? Así, durante el proceso investigador que trata de dar respuesta a estas cuestiones, veremos cómo se abren otras interrogantes sobre la condición “latinoamericana” de un texto; relacionadas con el origen del autor, la abundancia de referentes latinoamericanos, de los puntos de encuentro con la producción literaria de quienes escriben desde América Latina y de la distribución y consumo de estos textos en Latinoamérica. Continuando así con otras preguntas: ¿Podemos hablar de una literatura transnacional? ¿Existe el uso de un mestizaje cultural y lingüístico en la narrativa escrita por estos autores? Si realmente existe dicha hibridez, ¿es deliberada o consecuencia de un intento de acercarse a un nuevo mercado? ¿Cuál ha sido la acogida editorial y del mercado español hacia estos autores? ¿Cuáles han sido los estímulos que han incitado a estos escritores a decantarse por este país como nuevo lugar desde el que escribir sus obras? ¿Existe un acercamiento al universo literario español actual? Y, en caso afirmativo, ¿cuál es la reacción hacia el mismo? Finalmente, las inquietudes surgidas con el desarrollo de esta investigación terminarán por devolvernos al origen de la cuestión: ¿puede afirmarse la existencia de un colectivo, grupo, o movimiento literario, o muy contrariamente se trata de un colectivo de autores independientes, que solo comparten algunos rasgos en común?

La originalidad de este estudio se apoya esencialmente en la recopilación del conjunto de escritores hispanoamericanos y en el corpus literario seleccionado, así como en el elemento común que constituye su país de residencia, España, y su posible influencia en estos autores, motivo que podría resultar vinculante a la hora de constituir un grupo, generación o género literario. Siguiendo las directrices de Daniel Mesa Gancedo se trata de “señalar las condiciones de la experiencia americana (de y con) España y la escritura americana de (desde) España” (13). A esto hay que añadir la confección de una lista de autores que, aunque pueda parecer un tanto

arbitraria para el lector, debido a las dificultades selectivas asociadas a su amplitud, intenta que en ella coexistan autores ya consagrados por la crítica, galardonados con importantes premios y publicados por las grandes editoriales, caso de Roncagliolo, Alejandro Zambra, Andrés Neuman o Vásquez junto a otros autores que están comenzando a abrirse paso y que pueden ser considerados como apuestas de editoriales independientes, como ocurre con Juan Cárdenas, Gabriela Wiener o Sergio Galarza. Además, para el análisis literario ilustrativo de la existencia de esta tradición narrativa, he seleccionado un *corpus* de obras de muy reciente publicación, editadas por diferentes sellos, y que por lo tanto todavía no han sido estudiadas en profundidad, o no lo han sido en absoluto; dotando a este trabajo de un alto componente de originalidad.

Este ensayo se suscribe al andamiaje teórico de los estudios interculturales según esta definición de Julio Ortega: “La literatura y la crítica transatlántica proponen mapas de lectura de las literaturas iberoamericanas, pero no vistas como literaturas nacionales, sino a partir de cómo interactúan, dialogan o generan polémica con las otras” (Geli, “Un triángulo literario”), y por ende se aleja de los estudios literarios nacionales.

En un contexto actual marcado por la globalización mundial, las teorías trasatlánticas tratan de replantear los estudios entre el triángulo constituido por América Latina, Europa y África, en este caso reducido al vector unidireccional con origen en Hispanoamérica y destino en España, a través de las distintas variantes de la lengua española, de las relaciones de frontera y nación, y de la *otredad*. Aunque en ocasiones el fenómeno globalizador constituye la causa de que el debate sobre la comunidad, la ciudadanía, la nacionalidad y la hibridez de las identidades no sea orientado desde la semejanza, sino desde la alteridad, tal y como anticipó Paul Ricoeur. Así en el mundo de la academia se continúa utilizando la división entre áreas de estudios “peninsulares” e “hispanoamericanos”. Ante este formulismo arcaico y muy desigual que

equipara a un país con un subcontinente, Cecilia Enjuto Rangel plantea un acercamiento metodológico entendido desde propuestas analíticas cercanas a una literatura posnacional, cosmopolita y migratoria:

El enfoque trasatlántico provoca una discusión y una redefinición de la disciplina, y se aleja de las maneras tradicionales de dividir los estudios latinoamericanos de los estudios peninsulares; pero más allá de lo que significa en el plano académico, esta perspectiva responde a un dialogo real entre Hispanoamérica y España, a las relaciones coloniales y poscoloniales, a los viajes, los exilios y, sin duda, a la cooperación artística e intelectual que desafía los parámetros nacionales (157).

En la misma línea se sitúa Ortega con estas palabras: “‘los estudios trasatlánticos’ aparecen como una posibilidad distintiva, libre de la genealogía disciplinaria, que reduce los textos a su origen; pero también libre del *parti pris* liberal, que requiere de un sujeto en el papel de la víctima (colonial, sexual, imperial, ideológica)” (“Posteoría” 18-19). A través de esta corriente continua Ortega “un nuevo hispanismo plural se proyecta [...] más horizontal y dialógico, forjando una práctica teórica compartida, no menos crítica y más democrática” (*Nuevos hispanismos* 9). Según Mesa Gancedo conviene también recordar que “hay a estas alturas del siglo XXI, una trama bien tejida de reflexión teórica sobre la migración, la comunicación, la escritura, sobre la globalización y neocosmopolitismo, o sobre las diversas extensiones de lo *trans-* (lo transatlántico, lo transnacional, lo transcultural...)” (14). Este aparato teórico sustenta los cinco capítulos que componen este estudio, y que ahora paso a introducir: 1) El estudio histórico-literario de los orígenes de esta tradición de escritores hispanoamericanos visitando o asentados en España a lo largo de diferentes etapas del siglo XX; 2) Introducción del estado de la cuestión actual. La coexistencia en la España del siglo XXI de tres tendencias literarias competentes a los escritores hispanoamericanos: literatura *cosmopolita* desde la diáspora, literatura *migrante* y literatura *radicante*. Estas tres variantes de la producción narrativa hispanoamericana en España

constituyen el centro de este estudio, y son analizadas y desarrolladas en los siguientes tres capítulos mediante el análisis crítico-literario de una selección de novelas que subrayan las características más representativas de estas tendencias; 3) Referente a la narrativa *cosmopolita* he seleccionado la novela *La pena máxima* (2015) del peruano Santiago Roncagliolo, y *Monasterio* (2014) del guatemalteco Eduardo Halfon; 4) La incipiente novela *migrante*, comprendida como subgénero, es estudiada a través de su obra más emblemática *Una tarde con campanas* (2004) del venezolano Juan Carlos Méndez Guédez y *Paseador de perros* (2009) del peruano Sergio Galarza; 5) Finalmente he seleccionado las novelas *Un jamón calibre 45* (2011) del argentino Carlos Salem y *Hablar solos* (2012) del también argentino Andrés Neuman, para ilustrar el proceso de integración que ha llevado a la escritura de ciertos autores a evolucionar hacia una narrativa *radicante*.

Debido a que los capítulos tercero, cuarto y quinto cubren obras representativas de tres tendencias diferentes entre ellas, el análisis panorámico de esta tradición literaria que propongo se fundamenta, además de en los estudios trasatlánticos en una serie de conceptos teóricos muy eclécticos, ya que cada capítulo es entendido desde una corriente crítica independiente haciendo hincapié en conceptos amplios como la inmigración y el retorno, la frontera, la globalización y la hibridez, el viaje, la autoficción, el mestizaje en el lenguaje, el binomio espacio urbano/inmigración, la añoranza, la novela negra y la memoria histórica.

Capítulo 1

Escritores hispanoamericanos en la España del siglo XX.

Los orígenes de una tradición literaria

Desde que el historiador y cronista el Inca Garcilaso de la Vega dejó su nativo Perú para radicarse en España en el siglo XVI ha existido una arraigada tendencia por parte de los escritores hispanoamericanos a viajar y a residir en países extranjeros. De hecho, según Eduardo Marceles: “muchas de las obras de autores latinoamericanos han sido escritas en el exilio, lejos de su país de origen, ya sea en un exilio voluntario por razones económicas, inclinaciones de carácter artístico, huyendo de la violencia o el estigma social, por sus preferencias personales o forzados a emigrar por convicciones políticas o persecución ideológica” (“La literatura del exilio”). Esta literatura migratoria unida a desencadenantes internos ha conllevado una alteración del canon tradicional latinoamericano a lo largo del siglo XX que se supera en el XXI, ya que según palabras de Waiss: “Si el exilio interior obliga a los intelectuales a mantenerse aislados, el exilio exterior, por razones obvias, corta muchos vínculos y separa físicamente a quienes atraviesan por la diáspora” (233). Una afirmación que confirma la evolución de la literatura hacia nuevos derroteros, y es que:

“Lo” amerispánico desplaza el punto de vista para observar la relación entre “lo” español y “lo” americano; ya no se trata de leer textos americanos en español; se trata de leer el texto “España” en *americano*. El problema se hace más complejo cuando se hace explícito que el desplazamiento del punto de vista está vinculado a un desplazamiento (real) de los sujetos, *que han venido a hablar de donde los leemos*. Al emprender ese movimiento, han desplazado también su lengua, que es y no es la nuestra (Mesa Gancedo 15).

Además, el exilio constituye la apertura de un nuevo mercado literario y por ende de una mayor recepción para el escritor de una América Latina que, sometida durante mucho tiempo a una

política cultural eurocentrista, ignoró a menudo, según Claude Cymerman, a sus escritores para reconocer tan solo a los escritores extranjeros o a los escritores nacionales inspirados por la cultura extranjera.⁵ Razón, esta, por la que algunos debieron expatriarse para encontrar su consagración profesional y otros, que permanecieron en su país, se encontraron encerrados en un verdadero gueto cultural (526).

Las páginas que constituyen este primer capítulo configuran el esbozo de una historia de la literatura hispanoamericana del siglo XX en clave trasatlántica, siguiendo la metodología de Julio Ortega,⁶ de aquellos escritores de América Latina que al igual que acontece en el presente, cruzaron la inmensidad atlántica para visitar o instalarse en España; y demostrar así los orígenes de una tradición transnacional arraigada que ayudará al lector a comprender mejor la procedencia de esta literatura desarrollada por escritores hispanoamericanos en la España actual y a constatar la coexistencia de una literatura *cosmopolita* junto a una literatura de la *migración* y una literatura que progresivamente se aproxima a la producción literaria peninsular.

La literatura se convierte con el paso del tiempo, en una historia más fiable en ocasiones que la propia Historia oficial, palabras refutadas por Guillermo Cabrera Infante en el prólogo del ensayo *Palabra de América* (2004) al escribir su predilección por recurrir al uso de la historia de la literatura a la hora de entender los entresijos de este mundo: “Quiero hacer un poco de historia.

⁵ Es conveniente realizar una doble advertencia en cuestión al término literatura del exilio y de la inmigración: La primera es que, si bien motivos políticos y económicos son interdependientes y se confunden a menudo, se ha hecho tradicional entre nosotros llamar inmigración a las migraciones impuestas sobre todo por la coyuntura económica y reservar el nombre de exilio a las migraciones motivadas por razones fundamentalmente políticas. Por otro lado, se suele emplear el nombre de exilio cultural –designación discutible pero cómoda y adoptada por casi todos los estudiosos en la materia para referirse al exilio impuesto, en particular, por la situación en que se encuentra la producción del libro y la acogida por el público lector (Cymerman 523-524).

⁶ Según Julio Ortega: “La literatura y la crítica transatlántica propone mapas de lectura de las literaturas iberoamericanas pero vistas no como literaturas nacionales sino a partir de cómo interactúan, dialogan o generan polémica con las otras” (“Un triángulo literario”).

No historia con mayúsculas sino historia de la literatura —que es más importante que la historia” (9). Este estudio sigue la praxis del escritor cubano creando un contexto histórico-literario articulado en torno a tres periodos que marcaron el transcurrir de España durante aproximadamente cien años de historia, y que coincidieron con una fuerte presencia de escritores hispanoamericanos en la antigua metrópoli; una historia de la literatura entendida desde “las representaciones del sujeto atlántico y la reescritura del escenario colonial, la construcción del Otro en el relato de viaje, la hibridez de la traducción, el tránsito de ida y vuelta de los exilios y las vanguardias” (Ortega, “Introducción. Posteoría” 21); con la finalidad de acotar el contenido de unos discursos escritos por escritores hispanoamericanos migrantes, a los que Mesa Gancedo denomina *transmigráficos*, en español y desde España.

He considerado oportuno comenzar esta mirada al pasado con la guerra hispano-cubano-estadounidense de 1898 por situarse a los albores del siglo XX, periodo que delimita cronológicamente a este capítulo; y especialmente porque este conflicto bélico se resolvió con la independencia de las dos últimas colonias españolas en América (Cuba y Puerto Rico). En estos años de distanciamiento entre España y sus antiguos asentamientos americanos el nicaragüense Rubén Darío se convirtió en uno de los primeros escritores cuyo pensamiento y obra sirvió de puente entre ambas orillas del Atlántico, y por lo tanto origen de lo que posteriormente se ha pasado a denominar como corrientes literarias trasatlánticas. Esta primera fase abarca hasta el fin de la guerra civil española (1939). Un segundo periodo delimitado por la dictadura franquista (1939-1975), en el que tras aproximadamente treinta años de vacío en esta tradición como consecuencia de la represión y censura del régimen, se asentaron en el barrio de Sarrià en Barcelona algunas de las máximas figuras del *boom*;⁷ y finalmente, los años de la transición y la

⁷ Debido a las trabas impuestas por el régimen franquista durante estos años la producción de literatura española descendió en número y cantidad. Pero pese a ello estas décadas son testigo de títulos como *La familia de Pascual*

vuelta de la democracia hasta alcanzar el siglo XXI, coincidiendo con el fallecimiento de la figura de Roberto Bolaño en el año 2003.

Históricamente fueron varios los destinos predilectos de los escritores hispanoamericanos dentro de esta tradición nómada: España y Francia en Europa, y Estados Unidos y México en el continente americano. El trayecto migratorio que vertebra este estudio (Latinoamérica-España) fue continuo a lo largo del siglo XX, aunque con severos altibajos. Las primeras décadas de la dictadura franquista constituyeron el momento menos activo mientras que se alcanzaron los mayores índices migratorios entre finales del siglo XX y principios del XXI coincidiendo con la consolidación española como una democracia estable en Europa e igualmente, con un periodo marcado en América Latina por la corrupción, la desigualdad y en algunos casos por la represión de regímenes dictatoriales, especialmente duros durante las décadas de los años setenta y ochenta. En el caso más particular del gremio de los escritores hay que añadir a las ya mencionadas causas, una serie de incentivos de gran relevancia a la hora de posicionarse por emigrar a España dependiendo del momento histórico, entre ellas: motivos laborales generalmente, diplomáticos, periodísticos o académicos; la existencia de una lengua y una cultura afines, vinculadas a los lazos históricos basados en la antigua relación metrópoli-colonia; unos sólidos convenios entre universidades que favorecen el intercambio de estudiantes; la ubicación del Archivo General de Indias en territorio español; la existencia de numerosos premios literarios; y la ubicación de las más importantes compañías editoriales en habla española, como Tusquets, Seix Barral, Anagrama, Planeta o Alfaguara, y de muchas otras editoriales independientes que continúan arriesgando por nuevos autores latinoamericanos, siguiendo el proceso tan exitoso comenzado por Seix Barral con la publicación de la novela de

Duarte (1942) y *La colmena* (1952) de Camilo José Cela, *Tiempo de Silencio* de Luis Martín-Santos, la narrativa social de los 50, el teatro de Buero Vallejo y Alfonso Sastre, el primer Ángel González, Dámaso Alonso y otros.

Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros* en 1962. A todos estos motivos reales hay que añadir la visión de España como espacio original de las letras hispánicas, tierra natal de Cervantes y de los grandes clásicos en lengua española; pero muy especialmente la imagen de Barcelona como ciudad fetiche de los escritores hispanoamericanos tras el fenómeno literario del *boom*.

A lo largo de este capítulo se esclarece el origen de la diferencia de la literatura del exilio que Cymerman entiende bajo una doble perspectiva aplicable tanto a este capítulo como al resto de este ensayo: “*sensu stricto*, es la literatura de los autores —en su inmensa mayoría exiliados— que tratan en sus obras el tema del exilio; *sensu lato*, es toda la literatura —hable o no hable del exilio escrita por escritores hispanoamericanos desterrados” (524). La segunda tendencia, *sensu lato*, es la más extendida entre estos escritores, pero desde comienzos de siglo XX hay constancia de una literatura del exilio *sensu stricto* que sirve de precedente para la constitución de un subgénero literario migratorio en la actualidad. Junto a esta noción Claudio Bolzman en su artículo “Un enfoque sociohistórico de las migraciones internacionales: el ejemplo de las migraciones latinoamericanas hacia Europa” (2002) elabora una tipología de los diferentes artistas latinoamericanos emigrados a Europa en consonancia a los diferentes motivos que les llevaron a desplazarse al viejo continente. Así distingue entre cuatro etapas que se extienden entre comienzos del siglo XX hasta la actualidad: los *europizados*, los *buscadores de identidad* los *exiliados* y los *deslocalizados*. Pese a la diversidad de estas migraciones, Bolzman apunta hacia una idea común: “se trata de desplazamientos desde sociedades periféricas o dependientes hacia sociedades desarrolladas o centrales, en las que los emigrantes se ven obligados a enfrentarse con formas de organización social y económicas distintas, con normas y valores muy diferentes de los que predominan en su sociedad de origen, por lo que su experiencia anterior debe ser reajustada a las condiciones del nuevo contexto” (211). Tanto la teoría desarrollada por

Cymerman como la concebida por Bolzman resultan fundamentales en la elaboración de este capítulo.

Por todas estas y otras razones que desarrollo a continuación, España ha sido testigo de primera línea y cómplice de la labor creativa de muchos de los escritores hispanoamericanos más importantes del siglo XX y continúa con esta tradición en el XXI.

Del “desastre” de Cuba hasta el desenlace de la guerra civil española (1898-1939). *Los europeizados.*

El gran poeta y periodista nicaragüense Rubén Darío es el primer gran referente transatlántico de este estudio. No solo viajó y vivió en España, sino que se identificó con este país y con la difícil situación que la nación española atravesaba durante finales del siglo XIX y principios del XX, actitud que Beatriz Colombi describe con estas palabras: “Darío interviene como un escritor huésped que se inmiscuye en todas las polémicas” (186). Y así lo demuestran también sus escritos y afirmaciones: “Soy un hijo de América, soy un nieto de España” (Oviedo, *Historia 2* 307). Con esta relación, poeta y país se enriquecieron simbióticamente, quedando tanto la obra como la personalidad de Darío seriamente marcadas por su experiencia española. A su vez la presencia del poeta revolucionó la lírica española colaborando directamente en el triunfo del modernismo en este país. Pero reflexionemos sobre algunos de los aspectos más determinantes sobre la irrupción de este, para aquel entonces, todavía incipiente fenómeno migratorio, ¿con qué España se encontró Darío? y, ¿qué le impulsó a viajar a este país?

En los años previos a su llegada a Madrid nos encontramos ante un escritor reconocido por la crítica tras el éxito de *Azul* (1888) que ya había disfrutado de diversas experiencias internacionales; había visitado El Salvador, Chile, y Argentina. En 1892 viajó a Madrid por primera vez como miembro de la delegación diplomática nicaragüense para los actos

conmemorativos del cuarto centenario del descubrimiento de América. Este viaje supuso una primera toma de contacto con las figuras literarias de la España finisecular del XIX y también con los espacios culturales más representativos del momento: “Las más selectas reservas culturales de las clases dirigentes se guarecieron en los ateneos y en los liceos,⁸ mientras que los lugares preferidos por la mesocracia provinciana fueron los casinos y las sociedades dramáticas privadas, sin olvidar los cafés, el recurso más común y abundante a disposición de las clases medias urbanas” (Alonso 176). Fueron precisamente estos cafés,⁹ los espacios de reunión, intercambio de ideas, intrigas y conspiraciones, donde Darío se impregnó de la actualidad cultural que vibraba en la atmosfera española durante estos años previos al cambio de siglo.

En 1898 España se había enfrentado a una incipiente potencia mundial, Estados Unidos, que había respaldado abiertamente las ansias independentistas de Cuba. Durante estos años asegura Bolzman “prácticamente no hay emigración hacia Europa. Más bien sucede lo contrario: sectores marginados del proceso de industrialización europeo buscan mejores condiciones de vida en América del Norte y del Sur. Sin embargo, hay un sector privilegiado que está constantemente viajando y residiendo regularmente en Europa” (213). Esta élite intelectual es denominada como *los europeizados*. Según Jorge Eduardo Benavides los escritores hispanoamericanos que partían a hacer las Europas se encontraban con una suerte de extrañamiento: “De alguna manera, aquellas sociedades más abiertas y plurales, con más conciencia en muchos casos, eran el caldo nutricio para sus especulaciones literarias, sociales y filosóficas, para definir sus posiciones y afinar mejor sus ideas (o abjurar de ellas), pero casi

⁸ En Madrid, el nuevo Ateneo Científico y Literario inaugurado en 1835 adoptó funciones de academia, de instituto de enseñanza y de círculo literario, forjando un modelo particular de foros abiertos de opinión y difusión de cultura, con gran protección sobre la juventud universitaria muy diferente del modelo exclusivista de club privado ateneísta británico.

⁹ El café es entendido como un local público de encuentro y tertulia cultural data de finales del siglo XVIII, aunque es en el siglo XIX y primera mitad del XX cuando viven su máximo apogeo.

nunca para generar literatura, pues la gran mayoría de novelas y cuentos escritos por aquel entonces seguían alimentándose de lo que se dejó al otro lado del charco: pesadillas, demonios y fantasmas que habían viajado con ellos y no pudieron ser quemados, junto con las naves, como tal vez supusieron” (“Un país sin”). Con un país sumido en un caos político que afectaba a todos los órdenes de vida, la llegada de este enfrentamiento bélico fue acogida por el pueblo español con entusiasmo y con la esperanza de recordar tiempos de gloria pasados. Pese a que el gobierno a través de la prensa creó un ambiente de optimismo, la amarga realidad es que la armada española resultó rápidamente aplastada por la marina estadounidense. Las consecuencias de este incidente bélico para España, tras la firma de los acuerdos de París el 10 de diciembre de 1898, fueron la pérdida de sus últimos reductos coloniales en territorio americano (Cuba y Puerto Rico), además de Guam y Filipinas en Asia. Fue precisamente esta guerra el motor del segundo viaje de Darío a España en 1899, esta vez compaginando su labor diplomática y su carrera como corresponsal del diario argentino *La Nación*, para informar al continente americano del “desastre” del 98 y de sus consecuencias más inmediatas para España y las Américas.

Esta segunda estancia que se extendió durante los primeros años del nuevo siglo, compaginada con momentos en París, alteró la personalidad del escritor y resultó determinante según José Miguel Oviedo a la hora de introducir el modernismo en el espectro cultural de la España de esos años: “En el tenso marco de la actualidad, la poesía cobra una alta función: defensa y expresión de la lengua y, a través de ella, del venerable espíritu hidalgo que América y la península encarnan” (*Historia 2* 307). El retrato de una España herida en su orgullo fue recogido no solo por parte de su obra lírica sino también en diversas crónicas escritas para *La Nación*, las cuales fueron compiladas y publicadas bajo el título: *España contemporánea. Crónicas y relatos contemporáneos* (1901). En ellas se muestra la preocupación que el escritor

sentía al respecto de dicha situación y que tanto marcarían su vida y su arte. Aun así, un Darío cada vez más internacional nunca se olvidó de su origen americano, y así lo demostró en su obra, *Cantos de vida y esperanza* (1905), en la que expresó su angustia por el devenir de su continente americano en el nuevo siglo entrante.

Durante este segundo periodo Darío continuó acudiendo con frecuencia a las tertulias literarias, como las que organizaban Jacinto Benavente y Valle-Inclán en el *Café de Madrid*, lugar al que también asistían Ramiro de Maeztu y Pío Baroja. Darío también frecuentaba las tertulias madrileñas que organizaba en su estudio el pintor Julio Romero de Torres, a donde también acudían otros intelectuales como Ignacio Zuloaga, Gregorio Marañón, Benito Pérez Galdós y Manuel Machado (Oviedo, *Historia 2* 304). Mientras que en sus visitas a la ciudad condal acudía a *Els Quatre Gats*, local donde se reunía el movimiento modernista de la Barcelona de finales del XIX. Allí acudían, entre otros, los pintores Casas y Rusiñol, los escritores Marquina y D'Ors, los músicos Albéniz y Enrique Granados y otros intelectuales de la sociedad catalana. En su libro escrito en prosa *Cabezas* (1929), Darío dejó constancia de su verdadera admiración por algunos de los artistas españoles que conoció en estas tertulias y del conocimiento de sus obras.

Estos encuentros tan habituales y característicos de la escena cultural de la época ejercieron como vasos comunicantes a la hora de distribuir la actualidad literaria del momento y de filtrar novedades provenientes del otro lado del Atlántico. Hay que tener en cuenta que antes del éxito del *boom* la novela hispanoamericana tenía un carácter marcadamente localista, y por ello era, salvo contadas excepciones, una gran desconocida para la mayoría de lectores españoles e incluso para aquellos lectores de diferentes regiones del continente americano, idea comentada por Fabio Espósito que subraya que en aquellos años “en España casi no circulan los libros de

autores americanos y, por añadidura, el gusto de los lectores no se inclina hacia los escritores peninsulares” (282); y sobre la que destaca Waiss, la relevancia adicional que tuvo la presencia de estos escritores en España a la hora de abrir al resto de América Latina segmentos de la producción cultural desarrollada en sus diferentes regiones: “Antes de generalizarse el destierro los escritores latinoamericanos se conocían, relativamente, muy poco entre sí; el hecho concreto es que existió, por lo menos hasta la década del sesenta, una ‘compartimentación’ palpable de los diversos segmentos nacionales” (233). De allí la importancia que tuvieron Darío y aquellos otros artistas nómadas que proyectaron su conocimiento de la estela cultural latinoamericana sobre los intelectuales de la España de aquellos años y sobre sí mismos. Al respecto dice Fernando Iwasaki: “Hace apenas cien años eran los propios escritores y humanistas españoles quienes se preocupaban por conocer y dar noticia de los autores hispanoamericanos y sus obras, incluso siendo conscientes de que el gran público español no tenía ninguna posibilidad de leer los libros que comentaban” (“No quiero que a mí”). Por todo ello la obra de Darío representa a la perfección este espíritu aperturista que choca con el carácter exclusivista de la literatura hispanoamericana del momento y cuya positiva acogida por el público español fue germen de cambio en el canon de la poesía española. En este comentario de José Emilio Pacheco se entiende la importancia que el autor nicaragüense alcanzó dentro del panorama cultural español ejerciendo de catalizador de las nuevas ideas provenientes de América Latina: “El estímulo de su obra y su presencia fue decisivo. Darío no les descubrió nada a los españoles, pero fue un elemento aglutinador para la gran renovación literaria” (“1899: Rubén Darío”). Es tal vez por todo esto el nicaragüense el primer escritor moderno representativo de ambos polos del mundo hispanoparlante: el peninsular y el hispanoamericano. Convirtiéndose en una de las voces más representativas de un lenguaje español sin fronteras, tal y como lo demuestran estas palabras de

Oviedo con respecto a la temática de *Cantos de vida y esperanza*: “La América indígena se hizo mestiza y lleva a España en sus venas. Es así como el tema de la hispanidad surge en el libro y lo inunda con la fuerza de una convicción profunda” (307). Su obra fue sin lugar a dudas referencia para las nuevas vanguardias del siglo XX e inspiración para muchos otros escritores españoles.

El ejemplo de Darío, con su talante unificador junto al bagaje de su obra que incorpora motivos de ambos mundos no es aun así la nota predominante dentro del gran elenco de escritores hispanoamericanos asentados en España durante este siglo. Especialmente significativa resultará la abnegación de Borges, de los componentes del *boom*, y de Roberto Bolaño a la hora de incluir en sus textos a España y a la figura del exiliado o migrante, como veremos más adelante; mientras que habrá un sector minoritario dentro del *corpus* de autores motivo de análisis en este estudio que recupera el “espíritu dariano”.

Aproximadamente quince años después de la fecha que marca la segunda visita española de Darío, coincidieron algunas de las que a posteriori serían consideradas personalidades del mundo de las letras hispanoamericanas. España que se había declarado neutral con motivo de la I Guerra Mundial (1914-1919) se convirtió durante estos años en un foco internacional de la cultura, acogiendo a un sinnúmero de artistas que huían del conflicto bélico y a muchos otros todavía residentes en América Latina que comenzaron a citarse en la capital española donde eran recibidos, entre otros, por las figuras más significativas de la tertulia madrileña: Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Assens. Este hecho colateral hizo que Madrid se transformara en una ciudad de intensa vida intelectual y bohemia.

Entre 1914 y el comienzo de la Guerra Civil española (1936) podemos identificar a un grupo de escritores tan amplio o más que el actual, en su mayoría periodistas y poetas, aunque también novelistas y ensayistas. Entre ellos: los argentinos Jorge Luis Borges, Alberto Ghirardo,

Manuel Forcada Cabanellas y Oliverio Girondo; los mexicanos Martín Luis Guzmán, Eusebio de la Cueva, Alfonso Reyes y Artemio de Valle Arizpe; los chilenos Vicente Huidobro, Oscar Tagle, Aquiles Vergara, David Bari, Armando Donoso, Augusto D'Halmar, Teresa Wilms Montt, María Monvel, Joaquín Edwards Bello, Gabriela Mistral y Pablo Neruda; el uruguayo Carlos Reyles; los guatemaltecos Enrique Gómez Carrillo y Francisco Soler y Pérez; los peruanos César Vallejo, Alberto Hidalgo, Alberto Guillén, César Miró, Xavier Abril, Félix del Valle y Ventura García Calderón; los venezolanos Manuel Díaz Rodríguez, Rufino Blanco Fombona, Pedro Emilio Coll y Arturo Uslar Pietri; el cubano Alfonso Hernández Catá; el dominicano Pedro Henríquez Ureña; y el colombiano Jorge Zalamea, entre otros. En palabras de Benavides:

Esos escritores e intelectuales eran algo así como la avanzadilla de una inmigración más bien estudiantil y artística que, en el fondo, resultaba fácilmente soluble en la sociedad que los adoptaba. De alguna manera esas novelas y esos cuentos, esos ensayos y esos manifiestos, representaban con resuelta contundencia a aquellos escasos inmigrantes, tanto en lo que pensaban como en lo que soñaban: aquellas historias les contaban cosas acerca de la patria lejana, les hablaban con su propia voz de una realidad pretérita y no obstante siempre presente (“Un país sin”).

Si comparamos este nutrido grupo de escritores con el actual, saltan a la vista una serie de paralelismos muy evidentes: la limitada presencia de mujeres, la variedad de motivos para su estancia española,¹⁰ la simultaneidad de su labor creativa con otras labores remuneradas, la heterogeneidad de sus países de procedencia, su adaptación al mundo intelectual español, su

¹⁰ Tal y como ocurre hoy en día, también son muy distintos, así nos encontramos con un Alfonso Reyes, exiliado de su México natal en una primera instancia, por cuestiones políticas; a otros escritores que compaginaban su pasión artística con misiones diplomáticas; pasando por aquellos reporteros que ejercían su labor periodística en el extranjero, y a aquellos jóvenes, casos de Borges y Huidobro, que se habían trasladado acompañando a sus familias en un periplo por tierras europeas.

versatilidad a la hora de practicar diferentes géneros literarios, su anexión a las vanguardias, y el amplio espectro temático recogido en su obra.

A su vez, en el terreno editorial, se inició el camino a la publicación de una serie de libros que introducen a los españoles diferentes aspectos de índole política y social sobre la realidad americana, y que marcan el camino que derivará en la hegemonía española de la industria editorial de las letras hispánicas. Desde principios del siglo XX diferentes editores catalanes como Ramón Sopena, Pablo Salvat y Luis Maucchi realizaron incursiones en un mercado hispanoamericano cuya distribución europea era controlada hasta aquellos años desde la ciudad alemana de Leipzig. Estos editores se propusieron “acaparar su producción para distribuirla en el continente americano y en el resto de Europa, así como también negociar los contratos de traducción a otras lenguas” (Espósito 274). Tras los primeros éxitos de estas tentativas surgieron voces como la de Rafael Altamira diciendo que España debía de ejercer “el papel de mediador de las relaciones culturales entre los países hispanoamericanos y de Hispanoamérica en su conjunto con el resto del mundo civilizado” (275) y también de ejercer una labor mediadora entre la cultura europea y la hispanoamericana a través de la traducción; ejerciendo de elemento conector entre ambas orillas del panorama literario trasatlántico. Con respecto a los ideales de Altamira, Jorge Carrión asegura que:

Se enmarcan, por un lado, en la corriente regeneracionista emparentada con la Institución Libre de Enseñanza; por el otro, con el americanismo que buscaba un nuevo lugar para la España postcolonial, para la España posterior a 1898, mediante un discurso de hermanamiento y de raíces en la raza en común. El caldo de cultivo en que se configuraba la ideología de la hispanidad, híbrida de interés cultural y de interés político, de defensa del pasado y apuesta interesada por el futuro” (241).

Este legado, con altibajos, se prolongó a lo largo del siglo, alcanzando su máximo apogeo con la editorial catalana Seix Barral en la década de 1960.

La gran mayoría de aquellos escritores se instalaron en la misma ciudad, Madrid, contribuyendo junto a artistas nacionales a la creación de un ambiente bullicioso en la capital española, en cuyas tertulias nocturnas de los cafés literarios se conversaba de política, de teatro, de las artes, del cine y de las nuevas vanguardias. La presencia en estas tertulias de los cafés, cervecerías o casas privadas como la del chileno Carlos Morla Lynch junto a artistas e intelectuales españoles marcó la estancia en la capital española de estos escritores.¹¹ Oviedo en el segundo volumen de su *Historia de la literatura* relata como su estancia en Barcelona primero, y especialmente en Madrid afectó el desarrollo artístico del poeta chileno Pablo Neruda: “Siente que ha emergido del oscuro túnel que lo asfixiaba y que respira el aire puro de una realidad que adoptaría como propia porque lo reconcilia con su lengua; con su tradición literaria; con los poetas amigos García Lorca, Alberti y otros de la Generación del 27 que lo rodean como a uno de los suyos” (367). Gracias a esta estancia y a sus experiencias surgieron poemas como “España en el corazón” (1938) sobre la guerra civil española, que muestran la implicación del escritor con la realidad española.

La necesidad intelectual del escritor de compartir su obra y su conocimiento no han variado con respecto a la actualidad, pero su escenario y su formato se han visto alterados como veremos a posteriori. El ambiente que se vivió en las tertulias madrileñas junto a otros factores convirtió a España en espacio emergente de movimientos artísticos e intelectuales. Así describe Liliana Weinberg el ambiente cultural de estos años en la capital española:

El clima de vanguardias se combina así con la perspectiva trasatlántica para desembocar en esa visión no tradicionalista y cosmopolita de la tradición que caracteriza, aunque con distintas marcas, a nuestros autores. Ciertos aprendizajes

¹¹ La casa madrileña de Morla en la que residió de forma continuada entre 1928 y 1939 se convirtió en lugar de parada obligatoria para escritores e intelectuales de la capital española. Inmaculada Lergo Martín comenta al respecto: “la vivienda de los Morla, no sólo se inundó del Madrid de la época sino que se convirtió muy pronto en artífice del impulso que la movía” (140).

de la vanguardia les permitirán repensar su inserción en la tradición natural y literaria de origen, y Madrid es el laboratorio ciudadano donde repiensen su colocación en las dos orillas de la experiencia trasatlántica: América y Europa (44).

La convergencia en Madrid de un amplio número de entusiastas artistas, intelectuales y otros referentes culturales de todos los rincones del mapa en lengua española, junto al nuevo interés por lo americano mostrado por la industria editorial peninsular supuso el germen de un continuo fluir transnacional de ideas que ayudaron al mejor conocimiento del panorama cultural entre diferentes regiones hispanoparlantes. Este escenario choca con el actual, en el que los escritores hispanoamericanos, no están asentados en un único foco, sino esparcidos por toda la geografía española, lo que dificulta la creación de una camaradería intelectual y por ende la constitución de un grupo literario, como ocurrió en estos años de las vanguardias o a finales de la década de los 60 con el *boom* en Barcelona.

Entre el variado elenco de intelectuales y artistas que visitaron la capital del Manzanares durante estos años destaco a dos figuras muy diferentes: el ensayista mexicano Alfonso Reyes, continuador de la labor unificadora transatlántica de Darío y el polifacético escritor argentino Jorge Luis Borges, ambos reflejo de la vertiente dual de escritores hispanoamericanos existente a lo largo de esta tradición con respecto a España: el implicado con la actualidad española, Reyes, y el que escribe de espaldas a ella, Borges.

En 1919, tras un periplo por otros países europeos que terminaría en Suiza, la familia Borges llegó a España, donde residió en Barcelona, Mallorca, Madrid y Sevilla. Pero fue su estancia en la capital española, ciudad en la que un jovencísimo poeta deambulaba por los cafés insignia de la vida cultural madrileña, la que más marcó su experiencia española. Allí asistió a las bulliciosas tertulias del Café Pombo, lugar que servía al creador de las “greguerías” como espacio de su universo creativo. El poeta argentino no congenió demasiado con el ambiente

alocado del Pombo, por ello fue más asiduo del Café Colonial, a la cabeza de cuya tertulia literaria se encontraba Cansinos Assens (Weinberg 32). Pese a su mayor o menor afinidad con el mundo de los cafés madrileños y sus asiduos, su estancia en Madrid le sirvió al poeta para sumergirse en las vanguardias, especialmente en el *ultraísmo*, e igual que le ocurriera a Alfonso Reyes y a otros escritores hispanoamericanos residentes en Europa, para tomar conciencia de un espíritu internacional frente al sentimiento nacionalista que perduraba en las jóvenes naciones americanas también conocido como *criollismo*.

En primera instancia la obra borgeseana estuvo muy influenciada por el *ultraísmo*, vanguardia española de la que fue partícipe. Tal es así, que en su regreso a Argentina, sus escritos sobre Buenos Aires o el ambiente gaucha estaban todavía en clave *ultraísta*, en clara disonancia con su estilo posterior: “El vocabulario es novedoso, desconcertante, excesivamente subrayado. Su estilo es a veces trabajoso, plagado de neologismos, de giros locales y usos arcaizantes del vocabulario español. Hay toques barrocos o del ingenio conceptista, lo que no es raro porque Borges ya admiraba a Quevedo” (Oviedo, *Historia* 2 19). Aunque a posteriori en sus memorias reniega de esta etapa, resulta innegable la influencia de su estancia española en su devenir como escritor. Especialmente si consideramos que sus años en Madrid permitieron al escritor conocer a dos de sus máximos referentes en el mundo de las letras: el español Rafael Cansinos Assens y el mexicano Reyes. De la vanguardia y del *ultraísmo* aprendió Borges a independizar su escritura de la realidad, mientras que “de Reyes aprende a definir su propia identidad de escritor latinoamericano como escritor trasatlántico, escritor entre dos orillas, que escribe en el vaivén incesante de entre dos culturas, y que navega el Atlántico de los signos con patente de corso” (Pastor 27-28). De hecho, dice Jorge Carrión: “no puede entenderse el *ultraísmo* si no se lo observa como un diálogo trasatlántico” (249). Es precisamente la

oportunidad de entrar en contacto, no solo con escritores españoles, sino también de otras regiones del continente americano, el motivo que supuso el desarrollo de una identidad cosmopolita en el escritor, en divergencia con el *autoctonismo* imperante en el Cono Sur por aquellos años, todo ello en clara consonancia con el desarrollo de una, entonces todavía, embrionaria literatura trasatlántica.

A diferencia del argentino, centrado en la construcción de su obra en torno a su mundo literario, Reyes se consideró a sí mismo como el único contacto real de la época entre España y México (Pastor 23). El mexicano, al igual que Darío, debe ser visto como un mediador entre ambas culturas, función que también cuajó entre dos personalidades opuestas muy representativas del microcosmos que configuraba la escena cultural madrileña de aquellos años: Borges y Gómez de la Serna. Beatriz Pastor describe su relación con Gómez de la Serna como una “amistad compleja y lúdica puntuada en Madrid por todo un juego de seducciones, invitaciones, disculpas y esquinazos en torno al Pombo. Prolongada en conversaciones interminables a través del Atlántico primero y en América después de la llegada de Ramón a Buenos Aires” (23). Palabras de las que se desprende la importancia de figuras como Gómez de la Serna, Cansinos Assens o el mismo Reyes a la hora de recibir e integrar a sus camaradas hispanoamericanos en el mundo intelectual de la capital española.

Esta función de anfitrión se repite en los años 60 en Barcelona por parte de la agente literaria Carmen Balcells y del editor Carlos Barral facilitando la adaptación de los escritores del *boom* a la ciudad condal. La presencia de estos cicerones, indirectamente tan relevantes, en la experiencia española de estos escritores nos lleva a preguntarnos en el capítulo siguiente sobre la existencia de este tipo de figuras en la actualidad literaria española.

El contacto con Europa, y más concretamente el “clima de vanguardia” que se respiraba durante su etapa madrileña, constituyó en la práctica un fuerte impacto en la formación humana y literaria de Borges, Reyes y demás escritores hispanoamericanos. Su estancia en la capital española fue innegablemente decisiva en su formación como escritores, aunque de manera muy dispar como se demuestra en la aparición de ciertos elementos estéticos, temáticos y lingüísticos relacionados con el clima de vanguardia que vivieron durante su estancia española y que transformó las literaturas nacionales de sus países: “El interés por la lengua de la calle, por lo popular, por el acento y el ritmo, pero a su vez por las nuevas tecnologías y un modo inédito de percibir el tiempo (particularmente los que ofrecen la fotografía y el cine); y esa nueva modalidad de vivir el presente... y que a su vez lleva a un replanteo de la herencia literaria y de la idea de tradición, de genealogía, de relación entre la historia y la literatura” (Pastor 39-40). Muchas de estas tendencias vanguardistas que enumera Pastor son retomadas posteriormente en la década de los 60, especialmente las relacionadas con la experimentación del lenguaje y la influencia de otras artes como el cine y la fotografía, por lo que se aprecian líneas continuistas dentro de esta tradición trasatlántica.

El impacto de la obra de Borges alcanzaría, aunque años después de su publicación, un carácter universal cuyo legado fue recogido por generaciones posteriores y se extiende hasta la actualidad. Con estas palabras presentes en su ensayo, *La gran novela latinoamericana* (2011), describe Carlos Fuentes el sentir universal de la obra borgeseana que tanta repercusión ha tenido y continúa teniendo: “Entretanto, enigmática, desesperada y despertante, la Argentina es parte de la América española. Su literatura pertenece al universo de la lengua española: el reino de Cervantes. Pero la literatura hispanoamericana también es parte de la literatura mundial, a la que le da y de la cual recibe” (154). Con relación a este comentario Héctor Hoyos añade:

“Symbolically, Borges is situating himself on par with the great monuments of Western, if not global, culture. He is also reassessing the place of his native country in the world” (3). Tras esta afirmación Hoyos subraya que desde entonces, muchos otros autores han intentado acometer la misma gesta, pero únicamente el chileno Roberto Bolaño lo ha conseguido, comentario un tanto atrevido, ya que parece olvidarse de la trascendencia obtenida por la obra de García Márquez y Vargas Llosa. La obra del argentino durante su etapa española resulta un claro ejemplo de literatura hispanoamericana desde el exilio o *sensu lato*, modelo que se repite con los escritores del *boom*, con Bolaño y que sigue vigente en la actualidad en la obra de Vásquez, Eduardo Halfon, Patricio Pron, Eduardo Sánchez Rugeles y de otros de los nombres más universales que componen esta amplia lista de escritores en la actualidad.

Durante estos años también queda constancia a través de varias obras de la existencia de una narrativa incipiente del exilio o *sensu stricto*. En el año 1917 apareció publicada *Cartones de España* de Reyes y unos años después *El embrujo de Sevilla* (1922) del uruguayo Carlos Reyles, ambas obras se acercan a los cuadros costumbristas decimonónicos, y retratan el ambiente que sendos escritores encontraron en sus viajes por España. Años más tarde aparece en escena la figura del chileno Joaquín Edwards Bello llegado de París como muchos otros artistas e integrado en el mundo intelectual madrileño. En su novela *El chileno en Madrid* (1928), calificada como narrativa “mundonovista” por Mariela Insua, Edwards “entrega una nueva mirada, la cual consiste en ubicar el conflicto hispanoamericano del desarraigo en tierras españolas” (“El Mundo Nuevo”); lo que la sitúa como el primer referente moderno *sensu stricto* de la novela del exilio hispanoamericano en España, y lo hace utilizando una técnica narrativa tan extendida en la actualidad como es la *autoficción*: “Uno de los aspectos más marcados por los estudiosos de la obra de Edwards Bello es la incorporación de lo autobiográfico a la

ficción. *El chileno en Madrid* recoge una serie de experiencias supuestamente vividas por el autor en sus numerosos viajes a la tierra madre que serían luego atribuidas al protagonista, Pedro Wallace” (Insua 47). Juana Martínez deja constancia de la importancia de la época madrileña en la vida y obra del autor: “Sin duda, para estas fechas Edwards ya había adquirido ese ‘espíritu de neo madrileño’ y vivía perfectamente ‘asimilado’ en Madrid” (81). Esta “asimilación” fue tal que su interés por España no solo se vio reflejado en su novela, sino también en sus crónicas periodísticas compiladas bajo el título *Andando por Madrid y otras páginas* (1969). Pese a la existencia de estas obras la tendencia narrativa de estos escritores era a desentenderse de la realidad española para centrarse en la hispanoamericana, o en el caso de Borges para crear un espacio propio.

Tras años de fervor literario en la capital española la llegada de la Guerra Civil motivó el exilio de muchos artistas nacionales y el retorno de los hispanoamericanos a sus países de origen, aunque también fueron varios los artistas internacionales que visitaron el país para apoyar iniciativas contrarias a las ideas fascistas o en condición de periodistas para cubrir este evento bélico. Bajo estas circunstancias llegó en 1937 el mexicano Octavio Paz. Durante su estancia española visitó Madrid, Barcelona y Valencia invitado por Pablo Neruda, Rafael Alberti y Arturo Serrano Plaja al *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* donde también coincidió con Luis Cernuda, Jorge Guillén, Malraux, Ernest Hemingway, John Dos Passos, Antoine de Saint-Exupéry y muchos otros escritores que alzaron sus voces frente a la amenaza franquista. Esta breve pero intensa estancia en territorio español y la crueldad de la guerra marcaron, al igual que ocurrió con Neruda, el pensamiento político del erudito mexicano y por ende su obra: “fue para él un rito de pasaje que unía en una misma causa revolución política y vanguardia artística” (Ayén. Cap. 16). Este enjambre de escritores de distintas nacionalidades, pero con una lengua en

común, se interesó por conocer diferentes variantes geográficas del idioma español tendiendo puentes entre ambos mundos, tal y como hizo a la inversa el español Valle-Inclán en su obra *Tirano Banderas* (1926), originando una incipiente y lúdica experimentación con el lenguaje que derivaría posteriormente en el proceso de hibridez al que se ha llegado en la actualidad.

Se puede afirmar que la guerra civil española llevó la fraternidad hispanoamericana a su momento de mayor esplendor, pero también que su desenlace marcó el punto de inflexión hacia un periodo de oscurantismo y deterioro en las relaciones entre los escritores hispanoamericanos y la España franquista. Oviedo ofrece un buen ejemplo en la persona de Neruda acerca de la influencia literaria de estos escritores hispanoamericanos durante esta guerra fratricida: “La presencia de Neruda es un poderoso catalizador del proceso poético de la península e influye decisivamente en poetas más jóvenes como Miguel Hernández” (*Historia 2* 366). Esta afirmación, más allá de la influencia que representó la obra del poeta chileno sobre Hernández y sus coetáneos españoles, refleja la embrionaria injerencia de los escritores hispanoamericanos en el canon español, primer paso para la configuración de una literatura *radicante*, y motivo que junto a la creciente divulgación de textos latinoamericanos en España y a una activa presencia en las tertulias literarias comenzó a elaborar un poso sobre el que posteriormente sustentaría las bases de la consolidación de una literatura en español en clara contraposición con una literatura localista.

Los ejemplos que representan estos autores americanos ayudan a vislumbrar dos actitudes muy diferentes en cuanto a la relación establecida entre el escritor-migrante y su país de acogida y también el reflejo de dicha dicotomía en su obra o contrariamente su omisión. Estas dos actitudes con respecto a España marcan una doble línea a seguir para otros artistas, muy visible tanto en sus sucesores más inmediatos como en la actualidad.

La dictadura franquista (1939-1975) y el estallido del boom. Los buscadores de identidad.

Con motivo de la victoria del bando nacional en la guerra civil española y el comienzo de la subsiguiente dictadura militar del general Francisco Franco (1939-1975), España se vio sumida en un periodo de represión cultural y artística marcado por una fuerte censura y por el encarcelamiento, muerte y exilio de muchos de sus máximos representantes culturales. Pese a este desalentador panorama, no se debe denegar la existencia, pese a su denotado carácter imperialista, de una serie de intentos por consolidar una relación durante estos años que estrechara las relaciones culturales con las antiguas colonias; así pues, funcionaban en España una serie de asociaciones de tipo privado cuyo objetivo según Carrión era la búsqueda de vínculos culturales comunes entre ambas orillas (242). Algunas de estas entidades fueron: la Asociación Cultural Hispano Americana, el Instituto de Cultura Hispánica, las revistas *Mundos Hispánicos* y *Cuadernos Hispanoamericanos* o la fundación de la Biblioteca de los Pueblos Hispánicos.

Durante este tiempo fueron muchos los artistas e intelectuales españoles que buscaron refugio en América y Europa y muy pocos los hispanoamericanos que visitaron España. Algunos de estos icónicos republicanos exiliados fueron: los escritores Rafael Alberti, José Bergamín, León Felipe, José Gaos, Ramón Xirau, Emilio Prados, Max Aub o Ramón José Sender; el músico Manuel de Falla; y el director de cine Luis Buñuel. México fue, gracias a la política de acogida lanzada por el presidente Lázaro Cárdenas,¹² el principal destino de los intelectuales

¹² En su ensayo *Aquellos años del boom* Xavi Ayén escribe que entre 1939 y 1942, El presidente Lázaro Cárdenas impulsó decididamente la recepción de republicanos y se calcula que al país llegaron unos 25.000. De este total, se calcula que un 25% formaba parte de la llamada “inmigración intelectual (9.949).

exiliados españoles durante estos años, cuya presencia fue a su vez fundamental en el apogeo cultural experimentado por el país azteca.

Sobre la repercusión que tuvo la presencia de exiliados españoles en el ámbito cultural americano comenta Ayén: “No es casualidad que editoriales mexicanas de peso como Joaquín Mortiz, Grijalbo y ERA se formen a partir del empuje de españoles” (*Aquellos años del boom*. Cap. 16). Junto a estos españoles republicanos coincidieron en México otros exiliados de América Latina como Fidel Castro, Ernesto “Che” Guevara, Miguel Ángel Asturias o Álvaro Mutis. Esta nutrida mezcla resultó en la consolidación de un ambiente cultural adherido a una ideología de izquierdas que hizo que en México se gestara durante principios de la década de los 60 la antesala del *boom* que nació en Barcelona solo unos años después. Sobre estos años de esplendor cultural en México comenta el escritor José Emilio Pacheco: “fue una dicha ser joven en los sesenta: editoriales, libros, autores, librerías, revistas, público, todo se conjuntó para hacer de aquellos breves años de 1962 a 1968 lo que hoy vemos como una edad de oro mexicana” (en Ayén. Cap. 16). Estos movimientos migratorios bidireccionales jugaron un rol determinante durante estos años ya que ejercieron de vasos comunicantes de ideas y conocimiento entre distintos centros del saber, acelerando un proceso globalizador de la literatura en español.

Al reconducir la investigación al campo de interés de este estudio, se aprecia que tras aproximadamente treinta años de incomunicación se restableció la relación entre España y los escritores hispanoamericanos con el inesperado estallido del *boom*, un fenómeno editorial que revolucionó el mercado internacional y que dio a conocer la literatura hispanoamericana en el resto del mundo. Los escritores, artistas y filósofos que integraron esta tendencia pertenecen a una segunda categoría de inmigrantes que Bolzman cataloga bajo el nombre de los *buscadores de identidad* o los *exploradores a distancia*. Sobre ellos escribe:

Los nuevos viajeros son principalmente artistas e intelectuales. Si bien es cierto, que como los europeizados, los miembros de esta categoría sienten también una admiración por la cultura europea, éstos no van a buscar luces civilizadoras, sino que su objetivo es a la vez alejarse físicamente de su país de origen para tener una visión más global y profunda de éste, y dar a conocer en Europa la realidad de sus países (217).

Este fenómeno se había estado forjando en ciudades como Ciudad de México, París o Buenos Aires, pero llegó a su máximo esplendor entre mediados de la década de los sesenta y principios de los años 70, cuando Barcelona reunió a algunos de los jóvenes literatos hispanoamericanos más prometedores del momento. Muchos de aquellos autores que el periodista Luis Harss denominó en su libro *Los nuestros* (1968)¹³ decidieron instalarse en Barcelona, constituyendo un ambiente único en la capital catalana que el editor Jorge Herralde evoca con estas palabras desde su experiencia personal: “Fueron años muy estimulantes, muy divertidos y naturalmente muy penalizados, como acostumbra a pasar con el exceso de diversión” (“Jorge Herralde”). Mientras que en España, Latinoamérica era vista como un espacio de reafirmación de la hispanidad, para estos escritores hispanoamericanos España un espacio de reinterpretación.

A partir de esta experiencia surgió una conexión especial entre Barcelona y la literatura hispanoamericana, que trascendió la realidad para convertirse en un mito, según el cual todo escritor hispanoamericano que quisiera triunfar en el ámbito de las letras debía trasladarse a esta ciudad, pasando a tomar el papel que hasta ahora había desempeñado París para estos escritores. Esta es la interpretación realizada por Vargas Llosa sobre el origen de la cuestión:

El boom de la literatura latinoamericana [...] era, en verdad, una calistenia profesional de una ilustre barcelonesa, la señora Carmen Balcells, que quería de este modo probarse que tenía aptitudes para ser agente literaria— nació allí y desde Barcelona se propagó por todo el mundo. Con lo que esta ciudad y sus alrededores imantaron, de todo América Latina, a decenas y acaso centenas de jóvenes letraheridos (así los llamaban Carlos Barral y Gabriel Ferrater, dos míticos referentes de la época) que acudían a la Ciudad Condal como habíamos

¹³ Este libro publicado en inglés en 1968 no ha sido publicado en España hasta el año 2012.

ido, antes, sus mayores a París: a alcanzar la genialidad y el éxito contagiados por la "respiqueta" cultural del lugar ("La rosa y el libro"). Ahora bien, resulta conflictivo imaginarse qué llevó a este grupo de jóvenes escritores sujetos a una ideología claramente de izquierdas a establecerse en un país circunscrito a la censura cultural de una dictadura militar de tintes fascistas; especialmente si se concibe el momento de cambio ideológico que se respiraba en la América Latina de los años 60 bajo la onda expansiva de la revolución cubana; a lo que hay que añadir la condena al ostracismo literario por desarraigo con la patria ejercida por una crítica literaria del continente sudamericano marcadamente nacionalista.

En este contexto tan desfavorable para el autoexilio a tierras españolas ocurrieron una serie de desencadenantes que según José Donoso terminaron con muchos de estos escritores en Barcelona, entre ellos destaca la huida de estos individuos de los "fantasmas" nacionales que constriñen su libertad creativa (79). A estas trabas locales a las que se refiere el escritor chileno y, que contribuyen a la tendencia existente entre los componentes de esta tradición literaria de ausentarse durante largas estancias en el extranjero habría que añadir la necesidad extendida entre estos literatos de escribir desde la distancia para apartarse del *criollismo* en que estaba sumida la literatura latinoamericana de estos años.

Para estos escritores Europa significaba un espacio de libertad e inspiración para su creación: "Algunos, como Vargas Llosa, se llaman a sí mismos "afrancesados" y se sienten discípulos de escritores europeos, [...]; pero su inspiración estilística busca inscribirse plenamente en temáticas que relatan las contradicciones de la realidad latinoamericana y no europea" (Bolzman 218). Un pensamiento que se sustenta en la ideología de Augusto Roa Bastos, anteriormente expuesta en la introducción de este ensayo, acerca del aspecto positivo y la objetividad que un "distanciamiento" con respecto al país de origen provoca en la obra de un

escritor, al alejar a este de sus fuentes locales de información. Idea a la que se suma la ambición universalista del escritor de conseguir un mercado internacional capaz de abrir fronteras a su obra. Con respecto a esta inquietud migratoria concluye Donoso: “En todo caso, no se puede negar que el exilio, el cosmopolitismo, la internacionalización, todas [ellas] cosas más o menos ligadas, han configurado una parte muy considerable de la narrativa hispanoamericana de la década de los años 60” (79). La consecuencia más inmediata de este efecto fue que la literatura del *boom* fuese concebida fuera de sus países de origen, dato significativo del aporte positivo del exilio en la literatura, aunque según Roncagliolo esto solo puede ser considerado como antesala de una literatura migrante, ya que “aún consideran que hay lugares fuera de donde residen a los que llaman ‘sus países’ [...] Y sin embargo, su integración intelectual les permite contemplar ese lugar con ojos europeos” (“Los que son de aquí”154). Es por todo ello que podemos afirmar que esta movilidad transatlántica, ha constituido y constituye un elemento distintivo de estos escritores, que siguieron la estela de sus predecesores y la continúan en la actualidad.

No es casualidad entonces encontrarse durante la década de los sesenta con un gran número de escritores viviendo en el exterior: Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Salvador Garmendia, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, José Donoso, Óscar Collazos, Octavio Paz, Mauricio Wacquez, Cristina Peri Rossi, Ricardo Cano Gaviria, Jorge Edwards, Augusto Monterroso, Carlos Fuentes, Mario Benedetti, Alfredo Bryce Echenique, Rafael Humberto Moreno Durán, y Alejo Carpentier entre otros; quedando patente una vez más la escasez de mujeres dentro de esta tradición.

En estos años 60 la brasileña Clarice Lispector y la uruguaya Cristina Peri Rossi son algunas de las excepciones a un grupo predominantemente masculino, aunque sus figuras quedaron ensombrecidas en un plano secundario tal y como añade Gabriela Wiener en un

artículo acerca del papel desempeñado por las mujeres en este fenómeno literario al que describe irónicamente como “un movimiento donde no había una sola mujer escritora de verdad, donde solo había esposas amantísimas que lo hacían todo y todo lo hacían bien, para que sus esposos pudieran terminar sus libros y ganar algún día el Premio Nobel” (“Isabel Allende seguirá”). Pese a ello la falta de un número importante de escritoras no desmerece el activo papel jugado por algunas mujeres alrededor del *boom*, como la figura de Carmen Balcells que ejerció de “madre” del grupo, o la labor encomiable en el ámbito editorial de Esther Tusquets y Beatriz de Moura.

Dentro de este heterogéneo y numeroso grupo, muchos eligieron asentarse en Barcelona, situación que Ayén describe como inusual, ya que históricamente, la capital española había sido el destino predilecto para la gran mayoría de escritores y artistas: “Todos viven lejos de sus países, de ahí lo extraordinario de la coincidencia de al menos tres de ellos en Barcelona, por un periodo aproximado de cinco años” (*Aquellos años*. Cap. 14). Cuestionamiento por el que hay que preguntarse: ¿qué factores llevaron a Barcelona a derrocar a Madrid como centro peninsular de las letras hispánicas? La ciudad condal era un reducto alejado del centralismo cultural franquista residente en Madrid y a la vez una ciudad lo suficientemente cercana a los Pirineos como para ejercer de vaso comunicante con el panorama literario-cultural francés y por ende europeo. Así lo expresó Vargas Llosa, quien antes de su etapa barcelonesa, residió en Madrid en 1958 gracias a una beca para estudiar el doctorado en la Universidad Complutense:

Barcelona, por contraste con ese mundillo pequeñito, cerrado, provinciano y culturalmente ensimismado de Madrid, era una ciudad muchísimo más moderna, más porosa a lo que ocurría en el resto del mundo en las artes, el pensamiento, la literatura. Y también, sobre todo, desde el punto de vista político, Barcelona era una ciudad profundamente más antifranquista que Madrid (“El día que me instalé en Sarrià” 173-4).

Este componente ideológico no es baladí, ya que los miembros de este movimiento literario ostentaban una tendencia política izquierdista que chocaba con aquellas de la dictadura. Vargas Llosa evoca el idealismo del grupo: “en esos años de los que hablo sí se participaba profundamente de esa convicción de que la literatura no podía ser gratuita, que la cultura, en general, no podía ser un entretenimiento superior, una forma muy elaborada de ejercitar la inteligencia, sino un arma” (“El día que me instalé en Sarrià” 188). En cuanto a la dicotomía Madrid-Barcelona continúa el escritor peruano: “Barcelona era una ciudad profundamente más antifranquista que Madrid. Aunque en Madrid hubiera opositores heroicos al franquismo, la dictadura tenía un arraigo claro en la ciudad. Se tenía la idea de que Barcelona, por el contrario, era la personificación de la resistencia a la dictadura y una capital para la futura democracia” (“El día que me instalé en Sarrià” 174). Otro factor importantísimo fue la apuesta por nuevos valores literarios internacionales de editoriales barcelonesas de reciente creación que ayudaron a la distribución de la obra de estos autores allende de las fronteras de sus países: “La América Latina de la época contaba con editoriales en Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile y México. Y existían enormes trabas para que los libros circularan de unos países a otros” (*Aquellos años del boom*. Cap. 14). Esta misma idea fue expresada por el británico John Michael Cohen en su antología *Latin American Writing Today* (1964): “Owing to difficulties of communication, custom barriers, and the lack of an international book trade, nothing is harder than for the Mexican writer to discover what is being written in Buenos Aires, Santiago or Rio de Janeiro, and vice versa” (12). El uruguayo Ángel Rama también señaló la importancia de París y Barcelona como bastiones de la configuración de la nueva novela latinoamericana: “La incomunicación interna latinoamericana es la que explica [...] que las distintas regiones se vinculen y se conozcan a través de centros extracontinentales” (27). Es en este escenario

cumplieron un papel fundamental las figuras del editor Carlos Barral y de la agente literaria recientemente fallecida Carmen Balcells, que junto a otros editores propulsaron la llegada de estas emergentes estrellas literarias al barrio burgués de Sarrià, donde primero se asentaron García Márquez y Vargas Llosa y donde también se habían instalado editoriales como Lumen, Grijalbo, Tusquets o Anagrama. Posteriormente llegaron a la ciudad condal Sergio Pitol y José Donoso, mientras que otros residentes en París venían solo de paso por la ciudad condal, casos de Cortázar o Fuentes.

La presencia de Barral y Balcells fue junto al nacimiento de nuevas editoriales el factor decisivo según Ayén para que Barcelona se convirtiera en la nueva capital cultural de Latinoamérica, superando a ciudades como Ciudad de México, Buenos Aires o La Habana.

Fue por entonces cuando nacieron sellos como Ediciones 62 (1962) y su filial Península (1964); la contracultural Kairós (1964) de Salvador Páñiker, la Anagrama (1969) de Jorge Herralde, la Tusquets (1969) de Beatriz Moura, Barral Editores (1970), La Gaya Ciencia (1970) de Rosa Regàs o la distribuidora (y editora de libros de bolsillo) Enlace (1970) (*Aquellos años del boom*. Cap. 3).

En una entrevista realizada por Ayén al crítico y editor Josep María Castellet sobre el papel desempeñado por Carmen Balcells en la decisión de estos jóvenes autores por instalarse en Barcelona, este dijo: “Se han escrito multitud de teorías pero, en el fondo, es Carmen Balcells quien los trae. Aquí se encontraban bien: tenían amigos, editores, efervescencia cultural, muy mitificada tal vez porque Madrid era aburrida; sin duda era la capital del régimen dictatorial, mientras que aquí se vivía la fiesta de la *gauche divine*”¹⁴ (*Aquellos años del boom*. Cap. 3).

¹⁴ El articulista catalán Joan de Sagarra escribió un artículo publicado en octubre de 1969 por *Tele/Exprés* sobre la fiesta de presentación de la editorial Tusquets. Para ahorrarse escribir el listado de invitados, se inventó el término la *gauche divine*, con el que hacía referencia a un grupo de intelectuales de izquierdas habituales de la noche barcelonesa. Entre ellos estaban Paco Rabal, García Márquez, Alberto Puig Palau, Antonio Miró, Beatriz de Moura, Serena Vergano, y muchos otros (*Aquellos años...* 1.181).

Mientras que Bryce Echenique en la segunda parte de sus *Antimemorias* (2005) comenta sobre la relevancia de la figura del editor catalán:

La Revolución Cubana había puesto a América latina de moda en Europa y, al mismo tiempo, las editoriales españolas continuaban bajo la férula de la censura franquista. Bastó, creo yo [...] que un editor combatiente y sensible como Carlos Barral decidiera buscar al otro lado del Atlántico escritores con cuyas obras le sería menos difícil encontrarse con esa censura (56).

Afirmación a la que el escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez añade otra cualidad: “En los años 60 una de las grandes cosas que hizo Carlos Barral fue permitir que Carlos Fuentes, mexicano, leyera a Vargas Llosa, peruano, y que Vargas Llosa leyera a José Donoso, chileno. Todo eso pasaba por España, que es un atajo un poco raro, pero que sigue siendo así” (Plaza, “Diálogo de la Lengua. Mano a mano entre el escritor peruano Santiago”, 116). De estos comentarios se desprende la relevancia de estos dos profesionales catalanes del mundo de las letras que supieron regatear la censura franquista apostando por un nuevo mercado literario.

Este primor cultural que situó a Barcelona en el mapa internacional de la cultura continuó creciendo durante los siguientes años, convirtiendo a la ciudad condal en un punto de parada obligatorio para todo escritor en lengua española. Los tiempos habían cambiado con respecto a las primeras dos décadas de dictadura, y esto se apreciaba en un mayor aperturismo que se reflejó en la dinámica cultural de la ciudad. La ajetreada vida intelectual de los cafés españoles había muerto con el franquismo y se había reducido a encuentros más recogidos y por lo tanto privados. Pero los años 60 marcaron un antes y un después, especialmente en Barcelona, donde comenzó a respirarse una mayor apertura coincidiendo con el ingreso en el gobierno central de los tecnócratas. Durante estos años y hasta el fin del régimen los españoles experimentaron una mayor libertad de expresión y de asociación. Fue precisamente en este contexto cuando Oriol Regàs montó la discoteca Bocaccio, centro de reunión de la *gauche divine*, grupo de la farándula

barcelonesa entre la que había algunos miembros del *boom* (Ayén. Cap. 3). Pero el núcleo fuerte de amigos que componían el *boom* tenía sus propios centros de reunión, entre los que destacaban sus propias viviendas y diversos restaurantes que utilizaban como centros de celebración y de tertulia, tal y como rememora Vargas Llosa en su escrito “El día que me instalé en Sarrià”: “En Barcelona se hacía una vida muy intensa de Café. Y frecuentaba también los restaurantes: La Puñalada, el Amaya y un pequeño restaurante de Sarrià, que se llamaba La Font dels Ocellets, del que yo tengo muy buenos recuerdos” (177). Además de estos espacios públicos, y al igual que ocurrió con la casa del chileno Morla Lynch en los años previos a la dictadura franquista, la casa de los García Márquez se convirtió en centro de tertulia y de reunión para otros escritores hispanoamericanos residentes o de paso por la capital catalana.

Los ejemplos que constituyen las figuras de García Márquez, Balcells o Barral apuntan a dos figuras de gran relevancia para el éxito y la cohesión de los escritores migrantes, por un lado la figura del anfitrión español, en este caso el artista local, editor o agente literario; y por otro la del artista hispanoamericano ya integrado en su nuevo país de residencia. El primero conecta al escritor con su nueva realidad y ejerce de puente entre dos culturas. El segundo ejerce de vínculo entre el escritor y su cultura de origen desde la distancia.

Tras haber analizado aquellas causas que llevaron al autoexilio cultural a estos escritores, y haber analizado las condiciones bajo las que se encontraba España en estos años, es pertinente reflexionar sobre las consecuencias que esta diáspora tuvo en sus dinámicas de trabajo, y consecuentemente en su narrativa, continuando con la tradición presentada en el apartado anterior.

En el diálogo surgido entre Vargas Llosa y García Márquez recogido en el ensayo *La novela en América Latina* (1968), el escritor peruano le pregunta al colombiano sobre la posible

injerencia en las obras del *boom*, que el exilio voluntario elegido por estos escritores podía haber tenido. García Márquez contestó que pese a no habitar en Colombia por catorce años, él seguía viviendo la realidad colombiana mediante la prensa y la correspondencia (68). Este comentario pese a no eximir al colombiano de un posible interés por lo español, sí que deja constancia, al igual que el legado escrito que constituye su obra, de que la diáspora, al igual que al resto de escritores del *boom*, no le interesó como tema literario, sin embargo se convierte en un recurso que consolida un distanciamiento entre el escritor y su país, y que dota a este de una mayor objetividad y también de mayor libertad a la hora de escribir.

La estancia en el exterior de los escritores del *boom*, al igual que sucedió con sus predecesores, alimentó un sentimiento de unión entre estos autores y otros intelectuales españoles, pero más especiales fueron los lazos de amistad que surgieron entre aquellos provenientes del otro lado del Atlántico. Pese a la comentada heterogeneidad de sus obras, estos escritores habían desarrollado una complicidad intelectual e ideológica que comenzó en el II Congreso de Intelectuales celebrado en la Universidad de Concepción (Chile) en 1962. Unos años más tarde, ya instalados en Barcelona, estrecharon estos lazos de amistad en un ámbito más personal pasando a convertirse en una familia en la que celebraban fiestas, dialogaban en tertulias, organizaban viajes, y todo otro tipo de eventos y anécdotas familiares que son narrados por María Pilar Donoso a lo largo de su escrito “El ‘boom’ doméstico” (1972). Esta camaradería se fundamentaba en un fuerte compromiso por las ideas revolucionarias provenientes de Cuba y en la admiración por sus líderes Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara e igualmente por su cosmopolitismo y por el motivo literario de concebir novelas “totales” que se desvincularan del *criollismo* preminente en esos años para constituir lo que Carlos Fuentes llamó la gran novela latinoamericana. En su artículo “Gabriel García Márquez: complicidades amistosas que no

terminan” Fuentes recreó este comentario del escritor colombiano: “Todos estamos escribiendo la misma novela latinoamericana con un capítulo colombiano mío, un capítulo mexicano tuyo [Carlos Fuentes], el argentino de Julio Cortázar, el chileno de Pepe Donoso, el cubano de Alejo Carpentier” (38). Desde España costó entender esta amistad sin que se diera una lucha de egos, pero hay que comprender que al tratar de Latinoamérica existe una clara tendencia a generalizar en demasía, ya que estamos refiriéndonos a un subcontinente que incluye más de veinte países y así también lo entendió Cabrera Infante quien irónicamente se mofaba del ciudadano medio anglosajón que concibe Sudamérica como un único país tomando el ejemplo de Sudáfrica: “Ese auge parecía venir de un solo país” (9). Donoso concluye diciendo que “cuando se salta la barrera de los países y la novela se internacionaliza, la buena relación es posible. No sólo la buena relación, sino muchas veces la valiosa admiración de un escritor por la obra de otro” (78). Estos fuertes vínculos de amistad no se pueden extrapolar a los autores que constituyen el foco de atención de este estudio, en el que no se consigue intuir un núcleo lo suficientemente sólido que sirva de estandarte y que dote de liderazgo e identidad a este grupo. Sí que aparecen amistades en forma de *petit comité*, o colaboraciones en diversos eventos literarios, pero no se atisban residuos de la camaradería fraternal del *boom* o de las vanguardias en la actualidad. Bien sea porque se encuentren dispersos en el mapa español, por su mayor número, porque comparten la escritura con otras facetas laborales, o bien por estar sometidos a unas condiciones de vida acentuadamente individualistas como se estudiará en el segundo capítulo.

Inmersos en un entorno desde el que se pretendía desafiar al franquismo y a la sociedad burguesa desde la política y la literatura, los escritores del *boom* sumidos en unas ideas de izquierdas muy influidas por la revolución cubana y los pensadores franceses Jean Paul Sartre y Albert Camus, no sintieron la necesidad de incluir cuestiones relacionadas con España dentro de

sus escritos. Este hecho siempre consternó al escritor Bryce Echenique que expresó su sorpresa ante la ausencia de referencias españolas en sus obras: “A mí me llamaba la atención que todos estos autores del *boom*, que vivían en París y en Barcelona, no escribieran jamás dos líneas sobre París y Barcelona” (en Ayén. Cap. 14). Es posible que sumidos en un periodo esencialmente experimentalista no sintieran la necesidad de sumergirse en el tema de lo español,¹⁵ o tal vez comprendieron la dificultad de escribir una literatura comprometida con su ideología política al ser conscientes de la censura impuesta por el franquismo, aunque el régimen en estos años sesenta era un tanto más condescendiente que en décadas anteriores, tal y como se desprende de esta anécdota narrada por Vargas Llosa: “Recuerdo que en la segunda edición que se hizo de *La ciudad y los perros* Barral repuso todas las frases que había cortado la censura. Esta era una práctica bastante generalizada entre los editores y si la censura lo advertía se hacía como si no y se miraba para otro lado” (“El día que me instalé en Sarrià” 178-9). Pero pese a ello el editor catalán Josep Lluís Monreal recuerda el complejo proceso que representaba la censura a la hora de editar una obra:

Primero había que enviar el original, si era de autor que escribía en español, o la traducción, si era de un autor extranjero, a la que ya empezaban a meter los tijeretazos o unos lápices rojos impresionantes. Después de esto, había que enviar la primera en galeradas; ... Después una primera de compaginadas y una tercera de compaginadas. Y siempre se escapaba algo, siempre (*Conversaciones con editores* 42-43).

¹⁵ Es alrededor de estos años de estancia en España cuando estos escritores desarrollan algunas de sus obras más importantes y también más complejas. García Márquez había publicado *Cien años de soledad* (1967) y publica *El otoño del patriarca* (1975) durante su estancia en España; José Donoso cuya estancia en España se prolongó entre 1967 hasta 1981, publicó *El obscuro pájaro de la noche* (1970) y *Casa de campo* (1975); Vargas Llosa que había estudiado previamente en Madrid, se instaló en Barcelona gracias a la insistencia de Carmen Balcells, habiendo escrito *Conversación en la catedral* (1969) y donde escribiría *Pantaleón y las visitadoras* (1973); finalmente, en el caso de Carlos Fuentes, su estancia fue un tanto posterior, al ser destinado como diplomático a Madrid en 1977, dos años después de haber publicado *Terra Nostra*, su libro más ambicioso y complejo.

Además de las barreras culturales impuestas desde el gobierno central, estos autores fueron duramente criticados por aquellos académicos y periodistas adictos al franquismo, aunque ellos optaron por permanecer al margen de la polémica. Con motivo de este tono derogatorio con el que el *boom* fue aceptado por parte de la crítica nacional, se expresó María Pilar Donoso, esposa del escritor chileno: “Así, muchos escritores y críticos y también lectores eran ‘enemigos’ de los latinoamericanos, cuyo auge y popularidad les molestaba” (152); y el crítico Francisco Fernández Santos denunció “lo increíble y grotesco que resulta el rechazo de una parte de la crítica, que perpetra largas y cuidadosas exégesis de los últimos bodrios de los ‘celas’ y ‘zunzuneguis’ de turno, fabricantes de mercaderías literarias a tanto el kilo, mientras desconocen casi completamente la única gran literatura que hoy se escribe en castellano” (“El mundo era tan reciente”). Pero las críticas recibidas durante esos años salieron no solo de los funcionarios y simpatizantes del régimen sino también de aquellos compañeros de profesión, detractores que se sentían excluidos de dicho círculo y que tacharon al grupo de “mafia” por monopolizar el mercado de ventas en lengua española. Bryce Echenique, quien mantuvo cierta amistad con algunos de los escritores del *boom*, expresa, no sin resquemor que: “El resplandor de los maestros del boom me llegó a cegar” (*Permiso para sentir* 52). Esta reacción estuvo muy extendida entre todos aquellos novelistas cuyas obras se vieron ensombrecidas por el éxito de García Márquez, Vargas Llosa y compañía y que como explica Corral en la introducción de *The Contemporary Spanish-American Novel* (2013) perdura hasta la actualidad: “But the struggle with the burden of the past, and the imprecise and predictably partial nature of contemporary novelists’ present acceptance, should not overshadow the inherent value of the novels and novelist [...]” (1). Tal es así que el éxito de la novela hispanoamericana tuvo como consecuencia en aquel momento que un número considerable de lectores españoles dejasen de interesarse por

los autores del exilio, como Sender, Rosa Chacel o Max Aub (Ayén. Cap. 14). Pero pese a la preminencia de la novela hispanoamericana sobre la española durante estos años, también surgieron nuevos autores españoles que obtuvieron una gran acogida por el público, como fue el caso de Manuel Vázquez Montalbán, Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Juan Goytisolo, o Juan Benet.

Es posible que este panorama junto a otras circunstancias disuadiera a estos autores de tratar el momento político que acuciaba a España. Según Donoso en su *Historia personal del "boom"* (1972) los García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes y demás autores, vivían tan sumidos en el efervescente momento político por el que atravesaba Latinoamérica que desde la lejanía que les ofrecía su retiro literario en una Barcelona en la que la dictadura franquista era más tolerable que en Madrid, se obstinaron en obviar lo que acontecía a su alrededor para volcar su mirada hacia la otra orilla atlántica (218). Aun así resulta sorprendente que la gran mayoría de sus obras coetáneas a su estancia española estuvieran relacionadas con las dictaduras y las injusticias sociales sufridas en sus países natales, y que pese a ello no dieran el paso de tratar esos mismos temas tan latentes en su país de residencia. Según García Márquez ellos escribían tal y como aconsejaba Sartre una literatura comprometida que alzaba su voz ante las situaciones de abuso que se vivían durante estos años, aunque más específicamente en sus países: “yo creo que la gran contribución política del escritor es no evadirse ni de sus convicciones ni de la realidad, sino ayudar a que, a través de su obra, el lector entienda mejor cuál es la realidad política y social de su país y de su continente, de su sociedad, y creo que esta es la función política del escritor” (77). Esta ideología política revolucionaria que había ejercido de garante de

la unidad del grupo se desmembró tras el estallido del asunto Padilla en 1972,¹⁶ detonador de la separación ideológica de muchos miembros del *boom*, lo cual no alteró la publicación de nuevos éxitos literarios por parte de sus miembros hasta la actualidad,¹⁷ pero sí ese carácter colectivo con el que serían percibidos y asociados por sus lectores. Esta omisión temática de España en las obras del *boom* no es nada nuevo dentro de esa tradición literaria como ya ha quedado reflejado en el apartado anterior, aunque una vez más, no se puede ignorar la fuerte ligazón establecida entre los escritores hispanoamericanos y España. Así también lo consideró Donoso al escribir que “en España ha existido una curiosa actitud dolorida y ambivalente con relación al *boom*: admiración y repudio, competencia y hospitalidad. En todo caso, para ningún país, el *boom* tiene hoy un perfil tan nítido como para España” (17). Además, y aunque parezca lo contrario, este periodo supuso un acercamiento entre autores de ambos continentes, en palabras de Vargas

Llosa:

Un fenómeno que no se ha vuelto a repetir y que me pregunto con mucha nostalgia si volverá a repetirse. Un acercamiento muy grande entre escritores españoles y escritores hispanoamericanos. Aquí se vivió una comunicación, una amistad, una fraternidad, que yo creo que fue enormemente provechosa para unos y para otros (“El día que me instalé en Sarrià” 183).

Respondiendo a la interrogante que el escritor peruano dejó abierta, resulta imposible refutar la excepcionalidad de la fraternidad que rigió en la Barcelona de los años 60 entre los escritores iberoamericanos, pero igualmente hay que reconocer la interacción y el acercamiento existentes en el contexto literario español actual entre escritores peninsulares e hispanoamericanos, hasta el

¹⁶ Heberto Padilla fue un escritor cubano encarcelado en 1971 por motivos políticos. Su encarcelamiento tuvo gran repercusión internacional y fue uno de los detonadores del resquebrajamiento de la amistad entre muchos de estos escritores latinoamericanos al posicionarse de manera diferente respecto al caso.

¹⁷ Vargas Llosa es el único que continúa publicando tras las recientes defunciones de Carlos Fuentes y García Márquez. Su próxima novela ya tiene título aunque todavía no ha sido publicada. Su título será *Cinco esquinas*.

punto de la integración de algunos de ellos al canon español tal y como se desarrolla en el capítulo quinto.

Gracias a este fenómeno literario y a la divulgación de sus obras a través de editoriales españolas y de traducciones la novela hispanoamericana, una gran desconocida hasta este momento, comenzó a hablar un lenguaje internacional, que se extendería por todo el mundo. El éxito de esta literatura se prolongó en la figura de sus creadores, según Frederick Nunn: “los novelistas latinoamericanos se hicieron mundialmente famosos a través de sus escritos y su defensa de la acción política y social” (4). La ruptura de los nacionalismos no solo acontece en sus obras, sino también en sus carreras literarias, comenzando un fenómeno universalizador. Obras como *Rayuela* (1963), *La ciudad y los perros* (1966), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Sobre héroes y tumbas* (1961), o *Paradiso* (1966), comenzaron a ser reconocidas en el extranjero, hasta llegar al gran éxito internacional de *Cien años de soledad* (1967). Este fenómeno de ventas generó un público hambriento de nuevas obras que leer, lo que disparó el interés de las editoriales por redescubrir a aquellos escritores anteriores y a contemporáneos menos conocidos. Antes de la década de los 60 la novela hispanoamericana tenía un talante regionalista, y a raíz del *boom* se convirtió en un referente internacional de narrativa contemporánea. Según Julio Ortega: “[...] la novela como género es hoy, gracias a la narrativa latinoamericana, un fenómeno internacional excéntrico. [...] Hoy es el discurso irrestricto y subversor de las excolonias, de África a la India; discurso propio de las regiones posmodernas, donde el proyecto modernizador todos los días es puesto en duda, como es el caso de América Latina” (“Escribir en el devenir”). Estas palabras de Ortega reflejan precisamente la importancia del *boom* sin entrar a comparar la calidad de su obra con respecto de la de sus predecesores y

sucesores, pero otorgándole la irrefutable potestad de haber sacado al canon literario latinoamericano del anonimato para integrarlo en el mundo internacional de las letras.

Tal es así, que los componentes de este fenómeno literario se despegaron de sus antecesores más directos, cuya obra consideraron ajena a ellos. Su fuente de inspiración, por el contrario, venía de Europa y de los Estados Unidos, tal y como refleja Donoso en sus reflexiones personales sobre el *boom*:

Así, por muchos méritos que estuviéramos dispuestos a concederles a estas grandes novelas clásicas [hispanoamericanas] que tanto tiempo se mantuvieron en cartelera, ellas y las otras novelas que engendraron nos parecían, ajenas lejanísimas de nuestra sensibilidad y nuestro tiempo, colocadas a una distancia inmensa de las estéticas flamantes definidas tanto por los problemas del mundo actual, como por la lectura indiscriminada de los nuevos escritores que nos iban deslumbrando y formando: Sartre y Camus...; Günter Grass, Moravia, Lampedusa; Durrell...; Robbe Grillet, con todos sus secuaces; Salinger, Kerouac, Miller, Frisch; Golding, Capote, los italianos encabezados por Pavese, los ingleses encabezados por los *Angry Young Men*...; todo esto después de haber devorado devotamente a “clásicos” como Joyce, Proust, Kafka, Thomas Mann y Faulkner por lo menos, y de haberlos digerido (22-23).

El Premio Nobel Vargas Llosa coincide con esta idea rupturista definiendo el *boom*, como “un grupo de escritores que se deshizo de los pocos lazos que los unía con la tradición previa” (34); y junto a esta renuncia con el pasado surgieron voces cuestionando la valía de los escritores que les precedieron, aunque sin llegar a la máxima de Harold Bloom de dar “muerte” al padre literario. De las palabras del escritor peruano se extrae que las fuentes literarias latinoamericanas anteriores, como el también Premio Nobel Miguel Ángel Asturias, Eduardo Mallea, o Germán Arciniegas entre otros muchos, carecieron de peso en la composición de la nueva novela latinoamericana. Pero este grupo de jóvenes escritores no solo decidió desligarse de la obra de sus predecesores americanos, sino que igualmente lo hizo con aquellos referentes españoles, leídos durante su formación académica, caso de Pío Baroja, Leopoldo “Alas” Clarín, Miguel de

Unamuno, Azorín o Ramón Pérez de Ayala. Pero pese a la extendida idea de negación de la obra de sus precursores más inmediatos, tampoco debe generalizarse esta idea entre todos los componentes del *boom*, así pues García Márquez no fue tan crítico hacia sus antecesores literarios, y les atribuyó cierta relevancia en su narrativa: “Yo no quisiera ser injusto. Yo creo que esta gente removi6 muy bien la tierra para que los que vinieron después pudi6ramos sembrar m6s f6cilmente; yo no quiero ser injusto con los abuelos” (85). Aunque para 6l la clave de esta *nueva novela* tiene un responsable: Faulkner (85). Afirmaci6n a la que se une Harss: “Lo cierto es que de todas las influencias que ha recibido nuestra literatura, regional y urbana, en los 6ltimos veinte a6os, la de Faulkner es la m6s notable” (37). El referente que supuso la narrativa faulkneriana para estos escritores puede ser equivalente al del prematuramente fallecido Roberto Bola6o con respecto a los escritores latinoamericanos del presente, de quien Gamboa dice: “La juventud latinoamericana lo lee de rodillas y jura por 6l. Los escritores j6venes encuentran en sus libros un mundo que les habla al o6do. Uno de sus grandes temas tiene que ver con ellos: la 6pica triste de una juventud sacrificada, la juventud que quiere cambiar el mundo con gestos valerosos y con poes6a” (“Roberto Bola6o”). Influidos por la narrativa norteamericana, la revoluci6n cubana y los intelectuales europeos el *boom* se desata de nacionalismos y de la influencia de los cl6sicos peninsulares para reinventar el g6nero de la novela en Am6rica Latina:

La contaminaci6n deformante con literaturas y lenguas extranjeras, el contacto con otras formas y otras artes como el cine o la pintura o la poes6a, la inclusi6n de m6ltiples dialectos y jergas y manierismos de grupos sociales o capillas especializadas, el aceptar los requerimientos de lo fant6stico, de lo subjetivo, de lo marginado, de la emoci6n, hizo que la novela nueva tomara por asalto las fronteras o las ignorara, sali6ndose del 6mbito parroquial (Donoso 30-31).

Pero algunos de estos motivos innovadores ya se hab6an dado anteriormente. Tanto las vanguardias en el 6mbito literario de la poes6a como el *boom* en el g6nero de la narrativa

configuraron en su momento una ruptura en el canon tradicional latinoamericano, y ambos surgen influidos por un componente cosmopolita inherente a esta tradición trasatlántica.

La industria editorial se hace eco de estas incisiones en el canon para la creación de grupos o generaciones que resulten atractivas al público, aunque en muchas ocasiones resulten demasiado forzosas. En el caso del *boom*, la amistad que trascendió de la escritura de sus integrantes, y su residencia en países extranjeros lleva a pensar en su configuración como grupo, ¿pero realmente lo fue? Según Ayén el fenómeno *boom* “creó por vez primera un mercado global literario español y que no tenían una estética común pero sí actuaban colectivamente... y eso los editores se lo encontraron hecho” (“Un puñetazo al boom”). En otro comentario al respecto García Márquez reflexionó que: “las afinidades de estos escritores están precisamente en sus diferencias... La realidad latinoamericana tiene diferentes aspectos, y yo creo que cada uno de nosotros está tratando diferentes aspectos de esa realidad” (*La Novela en América Latina* 72). Realidad que Héctor Hoyos comprende no debe de ser generalizada: “As a whole, Latin America is not particularly exceptionalist or isolationist. Why should it literature be? [...] Why not just read Peruvians apart from Colombians, as distinct from Chileans and Brazilians? Why not succumb to the geographical evidence that Mexico and Argentina are a hemisphere away?” (8-9). Grupo literario o fenómeno editorial, no importa la etiqueta, lo que queda claro es la repercusión que la obra de estos autores tuvo y todavía tiene en el mundo de las letras hispánicas e internacional.

A la idea ya presentada de la búsqueda de escribir novelas totales y de superar la literatura localista se unen otras aportaciones del *boom* a la literatura internacional. El periodista norteamericano John Lee Anderson habla sobre los efectos que el *boom* ha tenido no solo en la literatura sino también: “en el cine, en el teatro, en la telenovela, y en la crónica periodística

como género literario” (Manrique Sabogal, “Boom latinoamericano”); a lo que el escritor chileno Luis Harss añade: “la universalidad de la literatura a través del babel de lenguas. El concepto borgeano de que un autor es todos los autores. Y una cierta ampliación en la gama de la ‘realidad’. Ahora incluye el mito y el milagro. Ya no son metáforas o fantasías sino cosas de todos los días” (Manrique Sabogal, “Boom latinoamericano”). Opinión compartida por José María Pozuelo Yvancos: “[El *boom*] dio una visibilidad internacional muy grande a la literatura escrita en español que ha vivido desde entonces la eclosión de traducciones a multitud de lenguas” (Manrique Sabogal, “Boom latinoamericano”). Según Carlos Fuentes son cinco las principales aportaciones de los escritores del *boom* a la literatura hispanoamericana: “En primer lugar, un puñado de buenas novelas. En seguida, el boom internacionalizó a la novela latinoamericana. Quebró las estrecheces de los géneros que entonces se imponían a la ficción (rural, urbana, indigenista, etc.). Por ello, personalizó extraordinariamente el quehacer narrativo. Y, por último, creó un mercado interno e internacional para nuestra literatura” (*La gran novela latinoamericana* 295). Resulta igualmente innegable la riqueza narrativa de los escritores del *boom* y su gran preocupación por el lenguaje, aunque cada uno con un estilo marcadamente personal que se desmarca de cualquier tipo de generalización: “En Rulfo se oye la voz colectiva pero estilizada. En García Márquez la crónica se convierte en estilo propio. Fuentes y Vargas Llosa improvisan nuevas técnicas sin descartar por completo la vieja retórica. Onetti es autor y personaje de su mundo verbal” (Harss 41-42). Pero también hay rasgos comunes a todos ellos como el uso del humor, y de un estilo que no se entendería según Ayén “sin las aportaciones del lenguaje filmico” (*Aquellos años del boom*. Cap. 3). Esto resulta especialmente palpable en la obra de Manuel Puig en general o en *Tres tristes tigres* (1967) de Cabrera Infante.

Otro rasgo en común de estos escritores, a raíz de su exilio europeo, es la profesionalización de sus carreras. Gracias a la buena acogida de sus obras, algunos miembros del *boom* no necesitaron compaginar la escritura de sus obras con la docencia, el periodismo o la diplomacia, sino que pudieron centrarse en seguir escribiendo, lo cual no implica para que muchos continuasen cultivando ambas facetas. Ayén escribe al respecto: “El incremento espectacular de la compra de libros y las nuevas condiciones para los autores, así como las actividades conexas (conferencias, seminarios, artículos en revistas...) permiten, más o menos, conquistar la autonomía económica del creador (*Aquellos años del boom*. Cap. 14). Este rasgo perdura en la actualidad, pero tal y como veremos en el siguiente capítulo, solo unos pocos privilegiados pueden permitirse vivir de la escritura. Por todo ello, y en sintonía con una reflexión de Ayén, desde una perspectiva exclusivamente literaria, pienso que no puede hablarse del *boom* como un movimiento unificado como fueron los vanguardistas rusos, los *beats* estadounidenses, el realismo español o los románticos franceses, sino como un *boom* de lectores, y esta apreciación tal y como se constata en el segundo capítulo de este estudio se mantiene en la actualidad.

De entre todas estas reflexiones, también asoman aspectos negativos como el expuesto por la editora peruana del *Washington Post* Marie Arana: “El peor legado del *boom* ha sido la falta de imaginación que provocó en las editoriales, que solo han promovido a los imitadores, en vez de fomentar algo nuevo” (Manrique Sabogal, “Boom latinoamericano”). Este estigma acompañó a la narrativa latinoamericana durante las siguientes décadas, pero como se comenta en el próximo apartado y también en el siguiente capítulo, los escritores hispanoamericanos progresivamente se descolgaron del concepto de novela total y de recursos estéticos como el

realismo mágico, tan celebrados por las editoriales, para soltarse con una nueva concepción de la narrativa latinoamericana:

En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados. Latinoamérica, y de alguna manera Hispanoamérica (España y todo el USA latino) nos parece tan realista mágico (surrealista, loco, contradictorio, alucinante) como el país imaginario donde la gente se eleva o predice el futuro y los hombres viven eternamente. Acá los dictadores mueren y los desaparecidos no retornan. El clima cambia, los ríos se salen, la tierra tiembla y Don Francisco coloniza nuestros inconscientes (Fuguet y Gómez 18).

El resultado inmediato fue que la novela latinoamericana volvió a verse relegada por otras literaturas en el mercado internacional, con algunas salvedades entre las que destaca ampliamente la figura del chileno Roberto Bolaño, cuyo éxito póstumo en continuo crecimiento podría ser comparado al de los autores del *boom*.

Tras estos años de ebullición literaria y a los albores de la democracia llega a España otro de los grandes nombres de la literatura hispanoamericana, que la crítica ha colocado entre el *boom* y el *posboom*, se trata del peruano Alfredo Bryce Echenique, quien no solo residió tanto en Barcelona y en Madrid en diversas etapas, sino que además obtuvo la nacionalidad española en 1988, convirtiéndose en el precursor de un fenómeno mucho más común entre los escritores actuales, el de la doble nacionalidad.

El autor de *Un mundo para Julius* (1970) deja muy clara su no adhesión al *boom*, al no coincidir en ideología ni con el estímulo literario de sus coetáneos de construir la metáfora de América Latina. Muy contrariamente Bryce en una entrevista concedida a Xavi Ayén dice: “[...] a mí no me gustaba nada escribir sobre mi país ni América Latina. Yo enseguida me ocupé de París, en mis libros no había olas de calor, ni indios, ni golpes de Estado ni socialrealismo” (Cap. 14). Con la presencia de Bryce Echenique en España saltamos hacia el tercer y último periodo.

De la democracia hasta la muerte de un mito. *Los exiliados*.

Los años de censura y opresión de la dictadura franquista habían conseguido, contra su voluntad, crear una vida cultural, aunque semiclandestina, muy especial y atractiva, en la que según Vargas Llosa: “todo el mundo parecía estar convencido, que iba a ser [la cultura] una herramienta fundamental de los cambios, el gran instrumento para la transformación de esa sociedad y su conversión en una más libre y más justa, tras el desplome de la dictadura” (“El día que me instalé en Sarrià” 179). Pero una vez superado el fervor cultural de estos años de transición a la democracia, las aguas volvieron a su cauce, momento que coincidió con el ocaso de la literatura latinoamericana. El efecto *boom* se disolvió, aunque el mercado literario en lengua española seguía copado por aquellos que se hicieron un nombre en los años sesenta, y ya en democracia, la historia se revirtió progresivamente, pasando a ser Madrid la ciudad culturalmente más progresista, tal y como se constató con la “movida madrileña” de los años 80 bajo la alcaldía de Enrique Tierno Galván. Así lo indican estas palabras de Josep María Soria recogidas en *Aquellos años del boom* (2014): “Lo que sucede es que, en la democracia, por primera vez, Madrid sintió la necesidad de ser ciudad, y Barcelona la necesidad de ser capital. Así, empezaron a verse coches oficiales en las calles catalanas, gracias a la Generalitat recuperada, y se extendió el desmadre callejero en la capital del reino” (Ayén. Cap. 3). La evolución durante los primeros años de democracia es hacia la recuperación madrileña de la escena cultural y artística española, y también en la dispersión de los escritores hispanoamericanos a lo ancho y largo del mapa español.

Según Bryce Echenique en su obra biográfica *Permiso para sentir*, tras la paulatina desintegración del fenómeno editorial que supuso el *boom*, la literatura hispanoamericana volvió

a su ostracismo, no tanto por la falta de nuevos valores literarios sino por su desconocimiento internacional:

Hoy de aquello nada queda y francamente debería quedar aunque sea un poquito para que jóvenes y excelentes escritores latinoamericanos pudiesen ser publicados en España y traducidos en Europa. Pero no, ya no es así, y el que no se hizo un agujero editorial y de público en aquel largo momento es muy difícil que hoy pueda publicar. Las excepciones son poquísimas y los escritores latinoamericanos han vuelto a vivir, escribir y publicar con la misma precariedad, el mismo tesón y el mismo amor al arte con que lo hicieron antes de 1960 un Asturias, un Carpentier, un Rulfo. Y, hablando de calidad, no son ni más ni menos, creo yo. Los hay excelentes y muy distintos, eso es todo, pero América Latina ya no está en el candelero, “ya no se lleva” (58).

Aun así, Barcelona continuó siendo parada para muchos escritores hispanoamericanos y además muchas de las editoriales de nuevo cuño en los años 60 se habían consolidado ya durante estos años y continuaban creciendo desde la ciudad condal. La división ideológica que había separado a los miembros del *boom*, tras el citado caso Padilla, y terminado con su amistad, junto a la llegada de la democracia, acabaron con ese ambiente intelectual intenso y subversivo, pero también íntimo y fraternal que reinó durante unos diez años en la capital catalana.

Estos años de aperturismo y crecimiento en España contrastan con la aparición de un periodo de *terror institucional* en Latinoamérica sin precedentes. La exacerbación de los conflictos, tanto a nivel internacional, por la llamada “guerra fría” entre las grandes potencias, como en el interior de las sociedades latinoamericanas entre sectores que proponen diferentes modelos de desarrollo para el país, llevan a una gran inestabilidad económica, social y política que culmina con la instauración de dictaduras militares en numerosos países, en particular en el Cono Sur (Bolzman 214). Sobre estos años comenta Harss: “Enseguida vinieron los años negros, los setenta, cuando gran parte del continente sufría y moría bajo las dictaduras que ‘restablecieron el orden’: la historia oficial o el silencio” (12). Estos regímenes dictatoriales

dominadores de la nueva escena política encarcelaron al mundo de la cultura dentro de su aislacionismo nacional, factor que junto al descenso enorme del poder adquisitivo de las clases medias, resultaron en un proceso de decadencia de las artes y las letras. Con estas palabras reflejó esta situación Carlos Fuentes: “Pinochet, Videla, y sus émulos persiguieron a la clase intelectual, acusándola de fomentar e idealizar la violencia, entre los perseguidos y desaparecidos figuraban no sólo escritores sino lectores. [...] Muchos intelectuales se exiliaron. El mercado interno se contrajo, las librerías cerraron, el apartado distributivo se vino abajo” (296). La reflexión del escritor mexicano se prolonga comentando la incompetencia mostrada por el otro gran polo del mercado editorial hispanoamericano, México, a la hora de responsabilizarse de la distribución global del gran peso del mercado literario hispanoamericano, por lo que la distribución de obras literarias en territorio americano volvía otra vez a decrecer y a depender en gran medida del gigante español, a su vez limitado por: “el temor a vender masivamente en América y amanecer con una montaña de incobrables” (Fuentes 296). Durante esta época muchos artistas hispanoamericanos se exiliaron al extranjero, caso por ejemplo de los padres del escritor argentino Andrés Neuman, ambos músicos, como se narra en su novela autobiográfica *Una vez Argentina* (2003).

A diferencia de las dos etapas anteriores, *los exiliados* de estas dictaduras no llegaban para quedarse: “Estaban convencidos de que su estadía allí sería una peripecia más de sus vidas, un paréntesis tan efímero como las dictaduras militares. [...] No les interesaba incorporarse a la exótica vida social de los países anfitriones. Para ellos lo que contaba era contribuir desde la distancia, a través de la acción política y solidaria, a acortar aún más la duración de los regímenes que los habían desterrado” (Bolzman 220). Pero muy a su pesar estas dictaduras se prolongaron más allá de las previsiones más pesimistas; por lo que lo provisional fue

convirtiéndose en permanente. Desde finales de los 70 hasta los 90 una serie de escritores hispanoamericanos, nacidos en las décadas de los 50 y los 60 se instalaron en España. Es el caso de los argentinos Alfredo Taján, Carlos Salem, Rodrigo Fresán, el peruano Fernando Iwasaki, el venezolano Boris Izaguirre, y el chileno Roberto Bolaño entre otros. Con mayor o menor fortuna, la obra de estos escritores pasó relativamente inadvertida entre el público español de estos años. En contraste con algunos de sus predecesores estos autores no pudieron dedicarse en exclusiva a la literatura y compatibilizaron todo tipo de trabajos con una excelsa producción de obras muchas veces inéditas. Según Burkhard Pohl: “Después de la gran eclosión del *Boom* latinoamericano en España y América, los años 1980 significaron sobre todo el impacto de una recepción politizada de la literatura latinoamericana a escala mundial, con el éxito de nuevos escritores como Luis Sepúlveda o Isabel Allende, además de los consagrados Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez” (13-14). Este periodo coincidió con una crisis en la industria editorial cuya consecuencia fue una inflexión en el mercado recortando en el número de publicaciones provenientes del otro lado del Atlántico e incidiendo positivamente en el despegar de la narrativa nacional. Como consecuencia de este nuevo *status*, se debilitó el idilio existente entre la ciudad, Barcelona, y los escritores hispanoamericanos, y estos se diseminan a lo largo del mapa español en busca de oportunidades laborales en un panorama muy parecido al actual.

De entre todos ellos, la figura de Roberto Bolaño comenzó a brillar con luz propia hasta configurarse como uno de los mayores referentes del mundo de las letras españolas, como indica Hoyos en su ensayo *Beyond Bolaño* (2015): “As a counterpoint to the anxieties of influence it is useful to comment on the one member of the new generations who is not only their peer, but their predecessor: Bolaño” (12). Siguiendo con la tradición del escritor hispanoamericano autoexiliado, el nomadismo estuvo muy presente en la vida del escritor. Así antes de asentarse en

España, lo hizo en México, y también pasó una temporada en El Salvador. Esta movilidad se percibe en sus obras y personajes, aunque el autor chileno, al igual que la gran mayoría de sus antecesores persistió en no incluir a España en su narrativa, con alguna salvedad simbólica en sus cuentos.

Según Corral, la obra de Bolaño permite al lector enfrentarse a una relectura de la literatura latinoamericana del siglo XX desde una nueva óptica, y acierta de pleno al afirmar que su éxito se sostiene en el modo personal que tiene de revisar muchos de los traumas que han tintado el cono sur en las últimas décadas: dictaduras, narcotráfico, violencia social y marginalidad entre otras (305-6); todos ellos temas que marcan la literatura actual. Pese a ostentar una personalidad fuerte que le llevó a polemizar sobre la obra de otros compañeros, su encomiable labor como literato ha sido póstumamente reconocida mundialmente. Tristemente, su éxito y reconocimiento internacional le llegó poco antes de morir, en el año 2003. Así el escritor Santiago Gamboa asegura que desde la publicación de *Cien años de soledad* no había habido un éxito editorial tan grande como el que obtuvo su novela póstuma *2666* (2004) (“Roberto Bolaño”). Hoyos se suma a los elogios del éxito alcanzado por Bolaño, comparando la internacionalidad patente en su obra con la de Borges en esta afirmación: “Contemporary authors have replicated this gesturing toward the global, but to date only the Chilean Roberto Bolaño has gained a critical mass of transnational readership” (4). Comentario al que se pueden añadir estas otras palabras: “In the twenty-first century, the synecdochal figure has been Roberto Bolaño, who in many circles has come to represent the entirety of contemporary Latin American literature” (Hoyos 7). Reflejando la gran influencia del escritor chileno en el mundo de las letras hispanoamericanas en este siglo presente. Al igual que ocurriera años atrás con el *boom*, el fenómeno Bolaño sirvió de efecto dominó para que el lector de su obra despertara su curiosidad

por otros narradores contemporáneos al chileno que hasta aquel momento eran desconocidos para una gran mayoría fuera de su ámbito local, caso de los argentinos César Aira, Rodrigo Fresán, y el mexicano Mario Bellatin.

A la icónica figura del inconformista Bolaño hay que añadir dos hechos reivindicativos que comparten año, 1996, y que redefinieron el momento de las letras hispanoamericanas en esta década, tras el largo reinado de los “autores *boom*”. Se trató del texto introductorio de la antología de cuentos *McOndo* (1996) dirigida por Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Según Natalia Navarro-Albaladejo “se trata de un grupo que quiso marcar su punto de alejamiento de la tendencia de imitación mágico-realista que surgió tras Gabriel García Márquez. Este giro contestatario se manifestaba imprescindible cuando la imagen que de lo latinoamericano se tenía en los grandes centros editoriales, especialmente estadounidenses y europeos, se reducía a un paso en el que la cotidianeidad se rebelaba en su versión más fantástica” (232), mientras que para Roncagliolo “*McOndo* representó la posibilidad de escribir y valorar lo que conocíamos de cerca, no sólo la aventura enciclopedia literaria. Y a la vez tras el derrumbe de las verdades abstractas, inauguraba una literatura de experiencias concretas y sensoriales” (“Cocaína y terroristas” 78); y la redacción del “Manifiesto del Crack” por parte de un grupo de jóvenes escritores mexicanos: Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Ricardo Chávez Castañeda, Jorge Volpi e Ignacio Padilla. Ambos, textos reivindicativos de un cambio de proceder en la literatura hispanoamericana. Lo cual no deja de ser paradójico, si tenemos en cuenta que la tendencia a alejarse del encasillamiento que para la literatura latinoamericana supuso el realismo mágico y la concepción de novelas totales tan característicos de la narrativa del *boom*, venía a repetir la idea rupturista que mostraron en la década de los sesenta los García Márquez, Vargas Llosa y compañía cuando decidieron separarse del *criollismo* predominante de aquellos años.

Ana María Amar en *Juegos de seducción y traición: Literatura y cultura de masas* (2000)

añade con respecto al espectro literario de los años 90: “Hay en estos narradores una filiación con una larga serie de escritores que han entrelazado lo mediático con la representación del paisaje urbano: Roberto Arlt, Manuel Puig, los narradores de la Onda” (154). Pero la misma Amar objeta que: “A diferencia de estos narradores, sin embargo, escritores como Fresán y Fuguet no están interesados en dejarse seducir por la cultura de masas para luego marcar las necesarias distancia entre el espacio de la cultura alta —la literatura— y el de la cultura de masas —los medios—” (165). Esta nueva generación de escritores, por tanto, no pretende según Corral desprenderse del todo del cordón umbilical que les une a sus predecesores, y no tiene problema en acceder e incluso combinar una cultura elitista con una de masas:

For them, “McOndo” replaces García Márquez’s Macondo as the mythical and idealized Latin American locale to which foreign readers are accustomed. For Fuguet, Gómez, and the other twelve Spanish-American and four Spanish writers included in McOndo the world has no borders, conventions are unwelcome, “magical realism” is rightly long gone, replaced by magic neoliberalism, and recent culture serves to trump U.S. —inspired political correctness (10).

Mientras que Carlos Fuentes aporta unas pinceladas sobre la aportación del *crack*: “Hizo bien en establecer un espacio y una diferencia, no para negar una tradición, sino para hacernos ver que había una nueva creación —y que no hay creación que valga sin tradición que la sostenga” (360). Pero para otros escritores como el venezolano Juan Carlos Méndez Guédez, “McOndo y el Crack fueron eficaces instrumentos de promoción literaria, así que cumplieron con el cometido para que fueron diseñados” (Valladares, “Es una historia”) dejando una interrogante sobre la fundamentación de generaciones, manifiestos y movimientos literarios.

Finalmente nos encontramos a las puertas del siglo XXI con un panorama en el que conviven las reminiscencias del *boom* con jovencísimos narradores, que analizaremos a

continuación. Unas generaciones dejan paso a otras, pero no sólo nos encontramos ante un nuevo baile de nombres, sino también ante un nuevo escenario global, regido por los medios de comunicación y las redes sociales, al que editoriales y escritores han tenido que amoldarse. Pero pese a enfrentarnos a un espacio continuamente cambiante hay tradiciones que continúan fuertemente arraigadas y que incluso se acentúan en estos tiempos, entre ellas la movilidad característica de los escritores hispanoamericanos, su cosmopolitismo y su especial relación con España. Según Carrión estos jóvenes escritores están colaborando en la evolución del panorama literario peninsular, ya que “mientras los viajeros españoles están certificando el legado hispánico de América y están subrayando los lazos espirituales entre las antiguas colonias y la antigua metrópoli, los viajeros hispanoamericanos están europeizando España e incluyéndola en un proyecto generacional de modernidad” (245). Igualmente, la creación o el desarrollo de instituciones públicas como la AECID¹⁸ (2008), la Casa de América (1990), el Instituto Cervantes (1991) o la recuperación de los Congresos Internacionales de la Lengua Española, han colaborado activamente al acercamiento cultural transatlántico y a la difusión de la cultura española e hispanoamericana en el mundo.

A lo largo de este primer capítulo se han resaltado diferentes generaciones de literatos que acudieron a España por razones que se repiten en la actualidad más reciente: exiliados políticos, motivos profesionales, cuestiones personales o atraídas por un mito. En todas ellas se aprecian una serie de características sólidas, que nos ayudan a comprender mejor la situación actual. Recapitulando, a lo largo de este primer capítulo se han trazado las siguientes líneas continuistas: un predominio geográfico de escritores procedentes de Colombia, Venezuela, Perú, Chile y Argentina, y de clara predominancia masculina; recibidos por representantes de la clase

¹⁸ Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo.

intelectual española; residentes en los grandes focos de cultura, Madrid y Barcelona, dependiendo del momento; integrados en el mundo cultural español, aunque con una predominante tendencia a crear sólidos lazos de amistad y colaboración con otros escritores hispanoamericanos; desvinculados de la influencia de sus predecesores más inmediatos; seguidores de la realidad de sus países, pese a involucrarse en la escena cultural española; ajenos en muchos casos a incluir cuestiones relativas a su país de acogida en su obra literaria, aunque una minoría optó por ejercer de puente entre ambas orillas atlánticas; compaginadores en su mayoría de la escritura de sus obras con trabajos relacionados con la carrera de escritor; y publicados casi siempre por editoriales españolas. Además, se ha presentado, contrariamente a lo argumentado por Óscar Waiss, la coexistencia de una literatura desde el exilio, perteneciente al canon latinoamericano y de un todavía tímido intento de literatura de la diáspora durante el primer tercio del siglo XX que se ausentará hasta el siglo XXI, momento en el que es retomada y consolidada a través de un grupo de obras que analizaremos en el siguiente capítulo.

A continuación, estudiamos qué hay de continuismo y qué de novedad en la generación de escritores hispanoamericanos asentados en España en la actualidad.

Capítulo 2

La producción narrativa de autores hispanoamericanos en la España del siglo XXI.

Los deslocalizados. Tres corrientes divergentes: literatura cosmopolita, literatura migrante y literatura radicante

En la España del siglo XXI confluye un amplio espectro de literatos hispanoamericanos. Al retorno de la única figura todavía viva del *boom*, Mario Vargas Llosa, y de las visitas del también hispano-peruano Bryce Echenique, a quien se sitúa entre el *boom* y el *posboom*, se unen aquellos escritores huidos de las dictaduras latinoamericanas durante el último tercio del siglo XX junto a un cuantioso número de jóvenes escritores llegado a España por muy diversas causas, todos ellos auspiciados por el espíritu de un Roberto Bolaño cuya leyenda sigue creciendo en la actualidad.

Este capítulo subraya la existencia de un grupo amplio y muy heterogéneo de escritores hispanoamericanos que residieron o residen en España durante los diez últimos años, y que continua con la tradición literaria desarrollada durante el primer capítulo de este estudio, aunque en comparativa con sus predecesores “lejos ya de fulgores y liberados de prejuicios y presiones, se trata de una literatura más emigrante y nómada que nunca” (Manrique Sabogal “América Latina”), eso sí, asimilada a un contexto literario diferente muy influenciado por la globalización, los avances tecnológicos y las redes sociales; y con un intrínseco “neoindividualismo” que según el filósofo francés Gilles Lipovetsky “supone el desgajamiento de las normas y los comportamientos tradicionales, el derrumbe de las ideologías revolucionarias y nacionalistas” (“Espacio privado”), y que rompe con las tendencias experimentadas a lo largo del siglo anterior. Según Winston Manrique Sabogal este colectivo de escritores “avanza sin miedo. Sin prejuicios.

Sin presiones. Explorando. Libres. Inaugurando un nuevo tiempo” (“América Latina”). Mientras que Sébastien Charles añade al respecto: “Los individuos hipermodernos están a la vez más informados y más desestructurados, son más adultos y más inestables, están menos ideologizados y son más deudores de las modas, son más abiertos y más influenciables, más críticos y más superficiales, más escépticos y menos profundos” (28-29). Dentro de la heterogeneidad que les caracteriza hay una serie de rasgos significativos, comunes a la gran mayoría de sus componentes.

Según comenta Francisca Nogueroles en alusión a la idea extraída del ensayo *Espectáculos de realidad* (2007) de Reynaldo Laddagaen, en la última literatura latinoamericana destaca la frecuente concepción del libro como veloz *performance* de escritura, y continúa: “Rizomáticos, abiertos y narrados por una voz que nunca se pretende única o legitimadora, estos textos dan fe del mundo que les rodea alternando el apunte impresionista con el aforismo, la minificción con el ensayo, la crónica con la autobiografía o (aún más frecuentemente) con la autoficción” (59). Y al mismo tiempo “un territorio donde la novela como género sigue siendo el preferido por escritores y lectores, y donde predomina una línea tradicional, mientras los experimentos parecen más cosa del pasado” (Manrique Sabogal, “La novela en español”), y que constituyen el esbozo de una identidad colectiva que nos permite establecer paralelismos y también disensiones con sus predecesores, pero que como demostraré durante este capítulo no es suficientemente sólida para argumentar la formación de un grupo literario.

A continuación presento una lista de narradores que encajan dentro de los parámetros establecidos por este estudio: los chilenos Rodrigo Díaz Cortez, Alejandro Zambra, Rafael Gumucio, Luis Sepúlveda, Carlos Franz, Juan Pablo Meneses, Claudia Apablaza e Isabel Mellado; los argentinos Andrés Neuman, Marcelo Luján, Matías Néspolo, Carlos Salem, Leila

Guerriero, Rodrigo Fresán, Alfredo Taján Ávila, Santiago Ambao, Hernán Casciari y Patricio Pron; los peruanos Sergio Galarza, Martín Mucha, Doménico Chiappe¹⁹, Jorge Eduardo Benavides, Fernando Iwasaki, Santiago Roncagliolo y Gabriela Wiener; los venezolanos Eduardo Sánchez Rugeles, Boris Izaguirre, Héctor Bujanda, Slavko Zupcic, Juan Carlos Chirinos y Juan Carlos Méndez Guédez; los bolivianos Edmundo Paz Soldán y Rodrigo Hasbún; el ecuatoriano Leonardo Valencia; los colombianos Juan Cárdenas, Antonio Ungar, Lilián Pallares, Consuelo Triviño Anzola y Juan Gabriel Vásquez; el guatemalteco Eduardo Halfon; los mexicanos Juan Pablo Villalobos, Jordi Soler, Daniela Tarazona, Joaquín Guerrero-Casasola y Emiliano Monge; y los cubanos Ronaldo Menéndez y Arsenio Rodríguez Quintana.

La gran mayoría de estos narradores tienen estudios graduados relacionados con las letras hispánicas, y no se dedican en exclusiva a la “escritura creativa”, sino que alternan la escritura con sus profesiones de docentes, traductores, columnistas o impartiendo talleres literarios. Igualmente, muchos de ellos dominan diversos géneros literarios por lo que entre sus publicaciones, el lector puede encontrar novela, poesía, cuentos y ensayo. A esto hay que añadir la redacción de microrrelatos, blogs, columnas periodísticas, lecturas y presentaciones en entornos comunes como la Casa de América en Madrid. De hecho, no es anómalo que algunos de estos autores compartan espacio en colecciones de relatos breves, y también en debates literarios, ponencias, que intercambien comentarios en blogs e incluso en las redes sociales.

Pero más allá de su perfil profesional todos ellos comparten el haber experimentado en algún momento un proceso de *reterritorialización* debido a su condición migrante en España. Al considerar este fenómeno tal y como lo entendieron Gilles Deleuze y Félix Guattari no debemos

¹⁹ Pese a nacer en Perú en el año 1970, Doménico Chiappe se trasladó a Venezuela junto a su familia en 1974, país donde habitó hasta mudarse a España en 2002. Es por ello que en muchas ocasiones Chiappe es considerado como un escritor venezolano en lugar de peruano.

de limitarnos a pensar únicamente en la idea de migración como abandono del lugar de origen, sino también a concebir la llegada a un nuevo espacio en el que la figura del migrante no se limita a su condición de ente físico, sino que se extiende a la de recipiente “transgresor” de una serie de ideas. Con esta llegada se crea por lo tanto un proceso opuesto de reterritorialización, por el cual se altera el nuevo espacio, afectando las relaciones de identidad, cultura y lugar.

Alejandro Grimson en su ensayo *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad* (2011) promueve una teoría con aplicabilidad al contexto intercultural actual avanzando en el conocimiento de la relación entre cultura, identidades y política. A través de esta teoría alude a conceptos como *perspectiva de la diáspora, hibridación y fricción interétnica* aplicables a esta idea de reterritorialización. Haciendo uso de estas herramientas teóricas Grimson crea el concepto de las *configuraciones culturales* que “enfatisa la noción de un marco compartido por actores enfrentados o distintos, de articulaciones complejas de la heterogeneidad social” (172).

Es por eso mismo que estas alteraciones no afectan solo al espacio, sino también al individuo, y en este caso igualmente a su obra artística. Factor que aplicado al caso concreto de este estudio nos lleva a preguntarnos ¿dónde encajan estos autores? Este habitar “el entre²⁰” al que se han sometido estos escritores se ha convertido en un estigma para muchos de ellos que han pasado a ser considerados extranjeros tanto en el país en el que habitan como en su tierra natal. Este nuevo estatus se ve reflejado en su narrativa, como no podía ser de otra manera, y su acogida y recepción no han dejado indiferente a ningún sector de la crítica literaria, siendo muy bien recibidos por gran parte del mercado español e internacional, pero también criticados por aquellos sectores académicos más conservadores y nacionalistas de sus países de origen.

²⁰ La hibridez sustenta a la comunidad del “entre” actual, claramente afectada por los cambios derivados de una revolución tecnológica.

Así, el autor venezolano, residente en España desde 1996, Méndez Guédez relata en una entrevista concedida a Pauline Berlage cómo durante el proceso de elaboración de la antología de cuentos, *Pequeñas Resistencias* (219), había sido ubicado en la parte de los escritores españoles junto a los también hispanoamericanos Iwasaki, Fresán y Neuman; y rememora con cariño cómo el crítico José María Pozuelo Yvancos se refería a él como: “un escritor venezolano-madrileño” (Berlage 219). Paralelamente un relato del argentino, residente en Granada desde su juventud, Neuman se inmiscuye dentro de la antología del cuento andaluz dirigida precisamente por Iwasaki, *Macondo boca arriba. Antología de la narrativa andaluza actual* (2006); mientras que el escritor argentino Fresán afirma no tener otra patria que su biblioteca (“La verdadera vida”), idea con la que conecta el editor catalán Josep Lluís Monreal al decir que la verdadera patria del editor es la lengua en la que imprime (*Conversaciones con editores* 46). El novelista argentino Patricio Pron se suma a esta disyuntiva al compartir que sus primeras lecturas, provenientes del librero de sus padres en el que los títulos argentinos escaseaban, pasaron a ser una fuerte influencia en su posterior narrativa (“La verdadera vida”). Todos estos comentarios, sin salvedad, perfilan la idea de asimilación y fusión de culturas y su consabida alteración de la literatura española e hispanoamericana hacia una literatura en español a cuyo crecimiento y diversidad han colaborado estos autores, dotándolas de un beneficioso fenómeno de extranjerización sobre el que escribe Paula Meiss: “lo que resulta atractivo de esta clase de textos es la posibilidad de ver cómo se negocian las identidades en un contexto que no es el de origen, pero que se convierte en habitual; que se inicia como una excepción y que deviene cotidiano” (21). Ahora bien, estas alteraciones descolocan el estricto orden binario que hasta ahora venía delimitando la literatura peninsular de la latinoamericana; y al que recientemente los estudios trasatlánticos habían sumado una tercera vertiente norteamericana, que nos lleva a concebir la

imagen de un triángulo literario cuyas tres aristas ejercen como autovías del conocimiento y la comunicación, y por las que circula un continuo fluir de escritores que desvirtúan el canon clásico. Concretando, se trata de “escritores de una lengua y no de un país” (“Escritores del español”) según Manrique Sabogal, idea a la que se suma Iwasaki en una conversación con Edmundo Paz Soldán dirigida por Caridad Plaza: “Me gusta eso de literatura en español y hay que reivindicarla como tal [...] Yo creo que hoy, más que una literatura española y otra latinoamericana hay una literatura en español” (Plaza, “Iwasaki” 105). Comentarios de los que deducimos la inclinación por una homogenización de la literatura en español como consecuencia de unas “configuraciones culturales” preestablecidas y en clara contraposición a unos anacrónicos cánones literarios. Por ello, dice Julio Ortega “los nuevos hispanismos, sólo pueden ser plurales. Se sitúan en una contextualización tan cambiante como decisiva, la de una textualidad que consideran en su hechura de modelos de información y de intercambio. [...] No es casual, por lo mismo, que resulte consustancial a los estudios trasatlánticos la ausencia de un canon o un programa” (*Nuevos hispanismos* 11). Muy al contrario, el eclecticismo de esta corriente literaria es una crítica cultural que alude a una heterogeneidad interdisciplinaria.

El viaje y la autocrítica son según Jorge Carrión “las herramientas para anular la conversión del espacio visitado en un teatro donde representar el repertorio de *lo otro*. Es decir, mediante el viaje se somete a contraste y probablemente se refutan las ideas recibidas, los tópicos y los estereotipos leídos o vistos” (247). Esta experiencia migratoria afecta las expectativas creativas sobre el trabajo del autor, sintiéndose menos encasillado y “obligado” a una escritura de características específicas. La novela, afirma Ortega “ya no se define por su lenguaje local ni por su linaje regional. Más que el estilo del autor o la temática del relato, la novela cuenta con la inteligencia del lector. Es un espacio en construcción, un ensayo de nuestra libertad” (Manrique,

“La novela en español”). Ahora se aprecia su lado más global, “deja de verse en la necesidad de ceñirse a sus temas específicos (geografía, sistemas políticos, configuraciones sociales) y decide indagar con su propia voz en las estructuras profundas del lenguaje, considerado ahora en una dimensión global y totalizante” (Arregui, “El descubrimiento”). En palabras de Juan Gabriel Vásquez: “Ya nadie tiene que justificarse por contar historias europeas o indias. Nuestra tradición es toda la literatura” (Manrique Sabogal “América Latina”). De aquí que autores como el argentino Neuman escriba una novela prusiana en el siglo XIX, *El viajero del siglo* (2009); que Sánchez Rugeles en su novela *Transilvania Unplugged* (2011) narre el viaje de unos venezolanos por los Cárpatos en tiempos de Nicolae Ceausescu; o que Halfon comparta sus experiencias en territorio israelí en *Monasterio* (2014). A su vez este cosmopolitismo choca con algunas percepciones nacionalistas de la academia hispanoamericana más conservadora que como articula Joseba Arregui Pabollet trata de ningunear la narrativa de estos autores: “De este modo, muchos de los escritores contemporáneos a Iwasaki representan el nuevo blanco de dicho descalificativo [traidores a la patria] por entregarse al mercado internacional, abandonar temáticamente la realidad nacional e, incluso marcharse de sus países natales” (“El descubrimiento”). Esta actitud convierte a este grupo de escritores en unos incomprendidos para cierto sector de la sociedad, motivo por el que Héctor Hoyos es de la opinión que “Latin American novels should lead to their inscription in a transnational literary canon, that is, in ‘world literature’” (11) desmarcándose definitivamente de los nacionalismos literarios:

Although I do not agree with the suspension of the deictic value of the term “Latin American”, I do recognize its limitations: for every writer that may fall squarely within the semantic fields of both the Latin American and the global author, there are several for whom such denominations would be to no avail, and many more for whom the very experience of a national or subnational identity would be at odds with a regional denomination, let alone the global. And yet, if the recent history of Latin American literature is fragmented, contested terrain,

the commonalities to be found in an influential group of post-1989 writers suggest that a common historical narrative, however open-ended, is once again possible (Hoyos 25).

Como respuesta a esta idea se extiende la presencia de unos autores que no entienden de límites geográficos ni literarios y que contrariamente proyectan una imagen mestiza de la lengua española. Bajo la tesitura de este contexto este capítulo evoluciona profundizando en el estudio de las características personales y literarias de estos escritores y en el análisis de una serie de rasgos que nos permiten conectar con la tradición establecida en el capítulo anterior y consolidar tres sólidas tendencias que se desarrollan en los siguientes capítulos: una narrativa *cosmopolita*; una narrativa *migrante*, que limitada al marco espacial de este estudio constituye la presentación de un subgénero en estado de gestación dentro del género de la narrativa migratoria, la literatura migrante hispanoamericana en España; y finalmente, una narrativa influida por la producción literaria escrita en España en la actualidad, que Dagmar Vandebosch califica de *radicante*.

Migrantes, viajeros y exiliados. Continuadores de una tradición centenaria

Es significativo en un colectivo tan amplio y geográficamente tan diverso que la gran mayoría de sus miembros haya nacido en la década de los 70, edad relativamente temprana para la madurez literaria. Pero la realidad es que muchos de los que hasta hace poco eran considerados por la prensa especializada y la crítica literaria como futuras promesas de la narrativa en lengua española son ahora una realidad, mientras que otros continúan intentando abrirse paso en el competitivo mercado editorial. Sobre ellos opina Manrique Sabogal:

Son de linaje absolutamente contemporáneo, hijos del mestizaje genético, cultural y literario. Viajeros, cosmopolitas que viven en diferentes ciudades del mundo, herederos de toda la literatura universal, de vocación global en sus temáticas, sin mundos totalizadores, con más mujeres que en otras épocas y unidos por la diversidad y la pluralidad de estilos (“América Latina”).

La gran mayoría de ellos llegaron a España como estudiantes graduados, corresponsales, funcionarios o profesores universitarios, de modo que según relata Roncagliolo desde su experiencia personal se insertaron fácilmente en una sociedad española que no les era del todo ajena (“Los que son de aquí” 157); al igual que habían hecho aquellas generaciones previas de artistas y escritores latinoamericanos descritas en el capítulo anterior de este estudio. Aunque a diferencia de estos últimos y de lo expuesto por Roncagliolo, la llegada de algunos de estos individuos a España en la actualidad se asemeja más a la experiencia de la mayoría de sus compatriotas migrantes que han tenido que cortar sus previas carreras para reinventarse partiendo de cero, y así se refleja en el testimonio que supone su narrativa; ya que la afección de unas economías débiles unidas a la falta de empleo hacen que la emigración aparezca como una alternativa real para escapar de la pobreza. El problema según Claudio Bolzman es que “en la mayor parte de los casos, estas migraciones son consideradas como ilegales por los Estados receptores” (214). Galarza en su novela *Paseador de perros* (2009) en la que describe sus primeros meses en la capital española deja esta reflexión sobre los trabajos que realizan los inmigrantes: “¿Quién más cruzaría la ciudad de extremo a extremo por un sueldo miserable? ¿Quién más aguantaría a unos dueños a veces más pesados que sus mascotas? ¿Quién más recogería esas toneladas de mierda?” (61). Wiener en *Llamada perdida* (2014) también alude a las dificultades del mercado laboral: “Pronto supe que me costaría encontrar trabajo. Los peruanos que conocía, que llevaban algunos años viviendo en Barcelona, trabajaban repartiendo periódicos en el metro o disfrazados de Capitán Pescanova en supermercados” (21). La colombiana Pallares en las crónicas que constituyen su libro *Ciudad sonámbula* (2010) se suma a la ilustración de las dificultades que experimentan muchos de estos jóvenes escritores en su

llegada a España y que rompe con la idea elitista del escritor hispanoamericano expuesta por Roncagliolo.

En sintonía con lo acontecido a lo largo del siglo XX destaca la escasa presencia de narradoras hispanoamericanas en España, y ya no tanto en número, sino en la relevancia y difusión de sus obras. Sin embargo, esta escasez de representantes femeninas sorprende si consideramos que en el año 2001, momento de máximo auge migratorio en la Península, la correlación entre hombres y mujeres latinoamericanos en España era de 73.4 a 100 respectivamente (Martínez Buján 74); factor del que también se hace eco Bolzman al apuntar que pese a superar en número a los hombres, la mayoría de mujeres hispanoamericanas en España desempeñan labores no intelectuales: “la novedad de estas migraciones es la importancia del componente femenino: en efecto, la oferta de trabajos precarios se dirige principalmente hacia las mujeres” (224). De esta realidad se hace eco Dhayana Fernández en su artículo “Las mujeres inmigrantes latinoamericanas en España. Una realidad compleja” donde considera que la migración femenina en España está estrechamente vinculada con la necesidad de contar con mano de obra extranjera para cubrir puestos tradicionalmente feminizados relativos al servicio doméstico y al cuidado de niños, enfermos y ancianos “los cuales son, ordinariamente, trabajos poco cualificados, mal remunerados y desvalorizados socialmente, que no dependen de la formación profesional de las mujeres” (82-83); para continuar enfatizando en la triple discriminación de la cual son objeto, según ella, las inmigrantes latinoamericanas en España: “por ser mujer, por su clase social y por su raza” (83). Esta realidad social llevada al contexto literario esclarece la escasez de presencia femenina hispanoamericana en España, y resultaría en que mujeres con una preparación académica superior, o pertenecientes a una élite cultural, elijan otros destinos en los que desarrollar sus dotes artísticas, ya que se aprecia un amplio número de

autoras hispanoamericanas residentes en países extranjeros, especialmente en Estados Unidos y otros países europeos.²¹ La introducción de la antología *McOndo* nos dota de otra pista al justificar la ausencia femenina en su libro como un lastre achacable “al desconocimiento de los editores y a los pocos libros de escritoras hispanoamericanas que recibimos” (Fuguet y Gómez 16), comentario que pese a hacer referencia a la desproporción de la ratio entre hombres y mujeres escritores en América Latina también puede hacerse aplicable al contexto español.

Por otra parte, destaca en este siglo la relevancia que ha ganado la tecnología en el mundo de las letras, llegando a suplantar en gran parte el aspecto social jugado hasta entonces por la tertulia literaria, y cuya consecuencia más directa sería el “segregacionismo del artista,” aunque contrariamente a esta idea muy manida, Lipovetsky argumenta que “la sociedad hipermediatizada no desemboca en un *cooconing* estrecho y un ‘confinamiento doméstico’ generalizado” (*Metamorfosis* 114), sino que facilita su interacción, siendo cada vez más común entre los escritores difundir sus pensamientos, promocionar sus obras y dialogar con otros compañeros de profesión a través de la red, mediante blogs y las redes sociales. En este contexto la editorial Alfaguara fue pionera al lanzar en el año 2005 un portal transatlántico de la literatura de la lengua española bajo el nombre de *El Boomeran(g)*, cuya dirección recaía en las manos de seis escritores: Roncagliolo, Héctor Feliciano, Jorge Volpi, Marcelo Figueras, Jean François Fogel y Félix de Azúa. La coordinadora del portal, Giselle Etcheverry Walker, describió esta iniciativa con las siguientes palabras: “Estaba previsto incluir material de esas editoriales pequeñas que tienen muy complicado salir de su pequeño mercado, con sus respectivos autores desconocidos de este lado. La idea fue borrar las limitaciones del espacio geográfico y lograr dar

²¹ En Estados Unidos nos encontramos con muchas escritoras hispanoamericanas como las cubanas Teresa Dovalpage y Daína Chaviano. En Europa destaca la presencia de Guadalupe Nettel y Zoé Valdés en Francia, y de Karla Suárez en Portugal.

una perspectiva de la riqueza y la pluralidad de la cultura en español” (Pohl 13). Este proyecto de carácter experimental resulta ser un ejemplo más de la integración tecnológica en el ámbito literario y de su funcionalidad a la hora de ejercer de vaso comunicante entre las dos orillas del Atlántico en un mercado que supera los cuatrocientos millones de hispanohablantes, motivo por el que la industria editorial ha tenido que reinventarse. Pero Andrés Neuman la ponencia de su discurso “Writing with Two Passports” ante un grupo de estudiantes de la Universidad de Oklahoma sorprendió a sus oyentes tergiversando esta idea original sobre la influencia de la tecnología en la escritura al reformular este interrogante preguntándose cuál es la importancia de la escritura en la tecnología: “How does it equip them with content, with possibilities, formats that range from editorial writing or literacy criticism on blogs to aphorism or micronarrative on Twitter?” (96).²² A estas alienaciones ya contempladas queda añadir que estos mecanismos permiten al autor acceder de primera mano a conocer la opinión del consumidor de su obra e incluso a que surja la comunicación entre ambos, transformando aún más si cabe el panorama literario actual. Por eso que muchísimos de estos escritores son muy activos en las redes sociales, operan su página web o se manifiestan desde sus blogs literarios, a través de los que promocionan su obra, se comunican con sus lectores y establecen diálogos con otros compañeros de profesión; lo que nos lleva a pensar en internet como una plataforma que viene sino a suplir, sí a suplementar el papel desempeñado por la tertulia literaria.

La movilidad entendida como característica principal de esta tradición, se intensifica más si cabe durante este siglo, espoleada por el afán de viajar y la búsqueda de nuevos estímulos artísticos, pero también por la necesidad migratoria característica de esta generación mayoritariamente nacida en el último tercio del siglo XX en una convulsa América Latina que

²² Andrés Neuman fue el recipiente del 2014 Puterbaugh Fellow otorgado por el jurado del Puterbaugh Festival of International Literature and Culture de la Universidad de Oklahoma.

habita un mundo tan globalizado como el actual. Tal es así que Patricia Gosálvez dice: “En un planeta globalizado, los ‘exiliados’ han pasado a ser ‘ciudadanos del mundo.’ [...]” Ahora emigran por trabajo, por vivir la experiencia europea o por pura desidia” (“Talentos latinos escriben en Madrid”). Mientras que el autor peruano Fernando Iwasaki compara su situación personal y la de otros escritores e intelectuales hispanoamericanos con la figura del Inca Garcilaso de la Vega, hombre de letras, que también vivió y escribió con su alma dividida entre ambas orillas del Atlántico durante los siglos XVI y XVII. Obviamente las circunstancias que rodean a cada uno de estos individuos son particulares, pero todos ellos comparten la idea de escribir desde fuera de su entorno original, con un consabido efecto de *desterritorialización* o desarraigo que altera la visión que uno tiene de su propio país, ciudad, entorno o familia desde la distancia.

En el caso de los escritores venezolanos,²³ la distancia no solo constituye un enfoque diferenciador y más objetivo de la realidad, sino una libertad de expresión no permitida bajo los regímenes autoritarios de sus gobernantes tal y como refleja la antología dirigida por Silda Cordoliani: *Pasaje de ida. 15 escritores venezolanos en el exterior* y como también lo reconoció Sánchez Rugeles en una entrevista en la que se le preguntaba sobre la redacción del problema venezolano en su novela *Blue Label/Etiqueta Azul* (2010). Sobre el concepto de distanciamiento que conlleva la literatura del exilio Cymerman apunta que aunque parezca una paradoja el exilio del escritor puede resultar útil para el propio país: “En efecto, condenado en casa al silencio y aun exilio interior esterilizante, puede, en cuanto ha pasado las fronteras, romper el corsé que lo

²³ Con la presidencia en Venezuela de Hugo Chávez (1999-2013) y la de su sucesor Nicolás Maduro posteriormente (desde 2013) la libertad de expresión se ha visto muy restringida. Durante estos años se han cerrado varios medios de comunicación, arrestado periodistas y censurado Internet. Debido a la falta de libertad de expresión y a las dificultades de vida muchos escritores optaron por salir del país, siendo España el destino elegido por muchos de ellos.

aprisiona y, valiéndose de su notoriedad, denunciar la dictadura y hacer que progrese la causa de la libertad y de la democracia” (526). Pero también puede resultar igualmente positivo para el país de acogida en la medida en que los contactos entre escritores nacionales y exiliados contribuyen a enriquecer el conocimiento por los primeros del país de los segundos y, por vía de consecuencia, a permitir que estos "se abran al mundo" (Cymerman 526), tal y como se apuntó en el capítulo anterior. De cualquier manera, el número de factores que lleva a estos escritores a dejar sus países es muy amplio y no puede reducirse a causas ideológicas y al exilio político característico de los años setenta y ochenta, idea con la que coincide el crítico español Ignacio Echevarría al comentar que “las razones que los han empujado a abandonar su país no son de carácter político, sino más bien la necesidad de ampliar sus horizontes culturales y sus expectativas profesionales” (“¿Latinoamericanos o ‘hispanics’?”), como son: cursar estudios en el extranjero;²⁴ el viaje entendido como una necesidad creativa;²⁵ la necesidad de ajustarse a un competitivo mercado laboral;²⁶ una búsqueda de la identidad, como la emprendida por el guatemalteco Halfon;²⁷ mientras que otros autores viven a caballo entre dos o más países como Isabel Mellado que alterna España y Alemania.

²⁴ Patricio Pron, original de Argentina estudió su doctorado en Alemania para posteriormente establecerse en España; Alejandro Zambra cursó estudios graduados en España para retornarse posteriormente a su natal Chile; y Juan Carlos Chirinos y Juan Carlos Méndez Guédez dejaron su natal Venezuela para estudiar su doctorado en la Universidad de Salamanca en España.

²⁵ Hay ciudades europeas como Barcelona y París que tienen una gran tradición literaria para los escritores de América Latina, y por ello muchos de ellos como el colombiano Vásquez viajan a estas ciudades, emulando a sus antecesores para buscar la inspiración escondida en estos lugares icónicos con la que escribir grandes novelas.

²⁶ El boliviano Paz Soldán llegó a Sevilla primero y después a Madrid, pero decidió reubicarse en el sistema universitario norteamericano, que le otorga más facilidad para desarrollar su labor creativa, en esta misma tesitura se encuentra también la cubana Karla Suárez quien ha residido en Francia, Italia y Portugal, países desde donde ha alternado su trabajo de informática *freelance* con su pasión por la escritura.

²⁷ Después de residir en una pequeña población riojana en España volvió a Carolina del Norte, en Estados Unidos. Esta búsqueda en ocasiones se convierte en un viaje a la inversa, en una necesidad de retorno a los orígenes, tal y como se refleja en la vuelta de Juan Cárdenas a su Colombia natal después de quince años residiendo en Madrid para curiosamente volver a sentirse extranjero.

Debido precisamente a este estigma *desterritorializador* muchos de los componentes de este grupo han pasado a ser considerados extranjeros tanto en el país en el que habitan como en su tierra natal, y muchos de ellos refuerzan con su cosmopolitismo la asunción de una nueva identidad apátrida en lengua española.

Dependiendo de su procedencia geográfica cabe diferenciar dos tendencias migratorias claramente marcadas en el panorama literario hispanoamericano. Los escritores mexicanos, caribeños y centroamericanos, pese a ciertas salvedades, muestran una clara propensión a emigrar a los Estados Unidos, resultado de cuya muestra es la antología de cuentos dirigida por Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet, *Se habla español. Voces latinas en USA* (2000), país donde han surgido diversos fenómenos literarios con una temática, un estilo y un lenguaje muy característicos que les ha llevado a configurarse en género literario, como es el caso de la literatura chicana y de la *Latino Literature*, pero cuyos escritores según Eduardo Marceles muestran al igual que en el caso español un marcado acento independentista, que les aleja del ideal de grupo o generación:

No se integran a una generación específica ni grupo definido por intereses comunes y propósitos estéticos. Se encuentran dispersos a través del continente cada uno en el íntimo microcosmos de su inmediata comunidad y sólo en ocasiones de encuentros felices con colegas de oficio, muchas veces conjugados por el azar, se presenta la oportunidad de compartir opiniones y dialogar sobre el quehacer literario. Es por ello que la producción poética o narrativa, ensayística o dramática, en este vasto país tiene que ser necesariamente heterogénea (“La literatura del exilio”).

El caso norteamericano ya muy arraigado constituye una herramienta que nos permite concebir la integración del caso español a un universo mucho más amplio en el que se observa la tendencia del escritor hispanoamericano a configurarse como individuo dentro de una aldea

literaria global en lengua española, alejándose de los nacionalismos que marcaron la narrativa de América Latina hasta la concepción del *boom* en la década de los sesenta.

En el resto de América Latina pervive la idea del viaje a Europa, especialmente a España y a Francia. En lo referente al caso español que atañe a este estudio hay que señalar una serie de cambios ostensibles con relación al panorama predominante durante el siglo XX. Por un lado la preminencia barcelonesa sobre Madrid a raíz del *boom* se fue debilitando a partir de los años ochenta como afirma Juan José Armas Marcelo: “a pesar de que Barcelona fue la capital sustancial del boom en los años setenta (...) Madrid hoy es la capital de la cultura española, lo que fue Barcelona en los 70 es hoy Madrid en 2012” (“Escritores de las dos”). Aunque el campo editorial según dice el crítico y editor Andreu Jaume todavía reside en Barcelona pese a que “peligra ahora por una desidia política que ya está empezando a propiciar una diáspora cultural” (“La capital de la edición”). Esta sensación de resquebrajamiento de la atracción que la ciudad condal sustentaba para los escritores hispanoamericanos está cada vez más extendida y se refleja en algunas columnas periodísticas de Roncagliolo, escritor peruano residente en Barcelona, quien entiende la ruptura de este *affaire* como consecuencia directa del crecimiento del nacionalismo catalán: “los latinoamericanos de mi medio —escritores, editores, periodistas— están abandonando Barcelona. He pasado tiempo creyendo que se marchaban de España por la crisis. Pero ahí me encontré con que muchos de ellos se han trasladado a la capital. En cambio, ya ninguno hace la ruta contraria” (“Perdiéndonos la fiesta”). Idea que el novelista culmina con la siguiente aseveración: “hoy, si escribes en español, tu vida está en otra parte” (“Perdiéndonos la fiesta”). En una línea muy parecida, el escritor colombiano Héctor Abad Faciolince afirmó en su artículo “No te vayas, Cataluña” (2014) que una supuesta separación de Cataluña del resto de

España supondría a su vez una ruptura de los lazos culturales, especialmente literarios con América Latina.

Contrariamente al periodo de las vanguardias o al fenómeno *boom* donde la intelectualidad y la escena cultural y artística se encontraban ubicadas en focos muy concretos, la actualidad que se adscribe al periodo que los franceses Charles y Lipovetsky han denominado como “tiempos hipermodernos” nos deja con un grupo muy amplio de escritores hispanoamericanos demasiado diseminados por la geografía carpetovetónica, factor que junto al imparable desarrollo tecnológico colabora al aislacionismo y al independentismo creativo. Lo que hay en circulación es según Lipovetsky “una segunda modernidad, desreglamentada y globalizada, sin oposición, totalmente moderna, que se basa en lo esencial en tres componentes axiomáticos de la misma modernidad: el mercado, la eficacia técnica y el individuo” (*Los tiempos* 56-57). Estos condicionantes han influido para que la fraternidad existente en momentos anteriores de esta tradición literaria se haya visto reducida en la actualidad, prevaleciendo el individualismo del artista, lo cual no resta para que exista tanto una amistad como una admiración artística entre algunos de estos autores.

Hijos de una América tumultuosa

Estos individuos han sido en algunos casos víctimas directas, en otros espectadores de primera mano de un periodo especialmente turbulento de la historia de América Latina, motivo que no solo ha afectado a su obra, sino que también ha constituido el motivo en ciertas ocasiones del abandono de sus países de origen. Resultaría absurdo por lo tanto obviar en su narrativa la presencia y la influencia, directa o indirecta, consciente o inconsciente, de acontecimientos tan relevantes en la historia de sus países y determinantes en su entorno familiar, infancia o época adulta como: el régimen castrista en Cuba (1959-hasta el presente); la dictadura de Alfredo

Stroessner en Paraguay (1954-1989) o la de Augusto Pinochet en Chile (1973-1990); la sucesión de gobiernos poco competentes en Ecuador y Perú, país donde también hay que recordar el despertar bélico del grupo terrorista Sendero Luminoso; las guerrillas y el narcotráfico colombiano; la Guerra Sucia (1976-1983) y la Guerra de las Malvinas (1982) en Argentina; el narcotráfico en México; la violencia en Centroamérica; y el gobierno de regímenes totalitaristas en Venezuela (1999-hasta el presente) y Bolivia (2005-hasta el presente). Factores todos ellos a los que habría que añadir los males expandidos por el continente de la desigualdad social, la corrupción política y la violencia.

A diferencia de la migración de origen europeo o la del África subsahariana más recientes los flujos migratorios latinoamericanos iniciaron su desembarco en la península desde las décadas de 1960 y 1970, con el contingente de exiliados políticos de las dictaduras latinoamericanas, en particular las del Cono Sur, pero María Antonieta Delpino agrega “en algo más de dos décadas —entre los años ochenta y los comienzos del nuevo siglo—, pasó de ser una inmigración de carácter político a una de índole económica” (101). Este segundo éxodo es el resultado de una época marcada por la corrupción generalizada y por la condena de las clases medias abocadas hacia su extinción y coincidió con la imagen de una España moderna y democrática que vivía despreocupadamente y con holgura por encima de sus posibilidades, factor que ejerció de reclamo para una considerable masa de habitantes latinoamericanos dispuestos a dejar sus países a la hora de buscar fortuna al otro lado del Atlántico. Esta burbuja en la que vivieron los españoles en los albores del siglo XXI explotó a fines de su primera década, sumiendo al país en una acuciante crisis que tuvo trágicas consecuencias en el país, alcanzando índices de desempleo cercanos al 30%, aumentando el número de desahucios y haciendo, en muchos casos, que hasta tres generaciones diferentes de una misma familia deban

de cohabitar bajo el mismo techo. A toda esta escasez financiera hay que añadir la aplicación de recortes en gasto social, que junto a una coyuntura económica positiva al otro lado de ultramar hicieron que muchos inmigrantes decidieran volver a sus países de origen, contribuyendo indirectamente a un nuevo tema literario, el del *retorno*, presente por ejemplo en la novela del venezolano Méndez Guédez *Tal vez la lluvia* (2009).

A partir del año 2015 la economía española experimentó una leve mejoría, y con ella una reactivación del mercado literario, comenzando a recuperar niveles de ventas pasados. La periodista Beatriz Silva apunta la incertidumbre que la recesión económica ha creado en el sector del libro pese a la buena acogida que han tenido y tienen los autores hispanoamericanos en España, a partir del éxito editorial del *boom*, aunque debido a la acentuada crisis en la que se ve sumergido el país, “nadie se atreve a pronosticar, sin embargo, si con un panorama económico tan deprimido el talento que llega de ultramar será suficiente para revivir el *boom* de los años sesenta y setenta que protagonizaron Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa” (“El nuevo boom”). Pero pese a la profunda crisis sufrida por España,²⁸ la mayoría de escritores latinoamericanos sigue aspirando a publicar en España tal y como constata Pilar Reyes, editora de Alfaguara: “Aquí se siguen generando los elementos de consagración del idioma: los premios importantes, los suplementos literarios de lectura colectiva” (Silva, “El nuevo Boom”). Idea también suscrita por el autor colombiano Juan Cárdenas recientemente retornado a su Colombia natal, que dice añorar el dinamismo y el rigor de la crítica literaria española: “Lo que sí echo de menos [en su vuelta a Colombia] es que no haya más dinamismo en la crítica. Lo que hace que un mundo literario sea potente es que haya crítica y discurso sobre los libros” (Figuroa, “Juan

²⁸ Según los datos extraídos del artículo de Silva, en 2012 se publicaron en España 88.349 obras, un 8 por ciento menos que en 2011. Un 20 por ciento fueron traducciones y sólo un 18 por ciento correspondieron a obras de ficción. Aunque esta industria sigue moviendo cerca de 3.000 millones de euros (un 0,7 por ciento del PIB nacional), todos los pronósticos apuntan a que la caída se acentuará.

Cárdenas”). Esta experiencia tan peculiar de habitar entre la “semejanza” de una cultura afín y la “otredad” que sufren los escritores hispanoamericanos desde la diáspora española altera la identidad del artista e incrementa su noción creativa tal y como afirma Méndez Guédez en su entrevista con Berlage: “Comienzas a entender cuáles son las líneas temáticas de otro país. Cuáles son sus obsesiones, sus grupos literarios” (Berlage 222). Este fenómeno de absorción de una nueva cultura colabora a configurar el perfil cosmopolita de estos escritores, aunque estas alteraciones no siempre se plasman en sus obras.

A estos factores determinantes para el aterrizaje de estos escritores en territorio español cabe añadir el estímulo creativo que conlleva para el artista hispanoamericano el residir en un país con una tradición literaria tan longeva y afianzada como la española, y que remitiéndonos a la cita de Pilar Reyes es garante de un poderoso ámbito editorial y de una diversa oferta cultural.

Antologías, listas y premios literarios

El mundo académico, el editorial y la crítica literaria se han percatado ya del talento de estos jóvenes autores y a algunos de ellos se les ha relacionado en múltiples ocasiones, caso del ensayo dirigido por Corral, *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After* (2013); y del español Daniel Mesa Gancedo, *Novísima relación. Narrativa Amerispánica actual* (2012); y de varias antologías de cuentos como el número especial de la revista *Zoetrope: All-Story* sobre la novela actual latinoamericana (2009) editado por Daniel Alarcón y Diego Trelles Paz; *Líneas aéreas* (1999) editada por Eduardo Becerra al igual que el libro colectivo publicado por Páginas de Espuma *El Arquero Inmóvil: Nuevas poéticas del cuento* (2006); *Se habla español. Voces latinas en USA* (2000), dirigida por Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet; *El futuro no es nuestro: narradores de América Latina nacidos entre 1970 y 1980* (2008) dirigida por Trelles Paz; *Pasaje de ida. 15 escritores venezolanos en el exterior* (2013) de Silda

Cordoliani; *Pasajeros perdurables. Historias de escritores viajeros* (2006) de Iván Thays; o la selección de cuentos editada por Andrés Neuman: *Pequeñas Resistencias: Antología del nuevo cuento español* (2002), de la cual se han escrito ya cinco entregas. Bajo este diluvio de antologías que anticipan el resurgir del *boom* realmente se enmascara una estrategia editorial de promoción de nuevos escritores hispanoamericanos aprovechando el perdurable reclamo de los años sesenta y setenta, y la buena acogida en general de esta narrativa por parte del público español. Claudia Macías de Yoon critica la desigual calidad de los textos incluidos en estas antologías y sobre todo su carácter, en muchas ocasiones forzado: “Las antologías han agrupado en generaciones a escritores entre los cuales había quienes no habían intercambiado ninguna comunicación entre sí y que ni siquiera tenían la idea de formar un grupo” (461-2). Pero pese a lo acertado de esta afirmación hay que destacar que estas recopilaciones de narrativa breve han servido de trampolín para que muchos de estos escritores otrora desconocidos para el gran público salten a la palestra editorial al ser asociados a autores de más renombre o a ciertas tendencias literarias.

También han sido varios los intentos de acercarse a la obra de estos escritores mediante una serie de características comunes, entre las que destacan su juventud, el intimismo de sus obras o su inclusión en artículos de prestigiosos suplementos culturales de prensa, como los españoles *Babelia* de *El País* o *El Cultural* de *El Mundo*, el suplemento *ADN Cultura* del diario argentino *La Nación*, o la revista cultural mexicana *Letras Libres*; listas literarias, como la configurada por el Hay Festival, *Bogotá39*, constituida por treinta y nueve talentos latinoamericanos por debajo de los treinta y nueve años de edad; o los veinte escritores jóvenes más influyentes en lengua española según la edición española de la revista británica *Granta*, por citar solo algunas de las más reconocibles. Esto hace que hayan surgido las ya frecuentes tentativas por parte de editoriales y crítica de constituir una nueva generación que superase en

Latinoamérica al *Crack* y a *McOndo*, o a otras de carácter más regional como los *babélicos* y los *planetarios* en Argentina, y a las generaciones *X*, *Nocilla*, *Ñ* y *Precaria* en España; así surge una conferencia en Sevilla organizada por la editorial Seix Barral, en la que participan doce jóvenes escritores hispanoamericanos, entre ellos Roberto Bolaño, y de la que surge el ensayo *Palabra de América* (2004). Otros intentos a la hora de persistir en la idea rupturista de desligarse de la idiosincrasia de generaciones precursoras surgen bajo la escritura de manifiestos, al más puro estilo del *Crack*,²⁹ como el realizado por los hermanos Matías y Jimena Néspolo, quienes configuran junto a un grupo de escritores que se mueven entre el eje Barcelona-Buenos Aires el grupo autodenominado como *los Heraldos*, que se dice portador de la nueva voz literaria en Argentina.

Ante el empeño existente por consolidar un grupo literario que tome el relevo del *boom*, Macías de Yoon enfatiza la siguiente paradoja: “mientras la industria editorial apuesta presentando a los nuevos autores en grupos, el escritor no siente ya la necesidad de pertenecer a ninguno” (461). Rogelio Pineda Rojas sintetiza esta idea en una frase: “Una generación de escritores que, a la par, no desea ser una generación de escritores” (“El futuro no”). Es precisamente el perfil individualista de estos escritores, junto a otros motivos ya expuestos como su diseminación por el mapa geográfico español, una de las razones más latentes a la hora de cuestionar la idea de la configuración de un grupo o generación, lo cual no resta credibilidad a la existencia de una escritura hispanoamericana en España.

Por otro lado, están los premios literarios que junto a talleres y conferencias constituyen una importante fuente de ingresos para el sustento del escritor. Iwasaki en el prólogo de su

²⁹ Redactado por los autores mexicanos Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Jorge Volpi, y Ricardo Chávez Castañeda en respuesta según Ignacio Padilla al reduccionista panorama literario imitador del realismo mágico de García Márquez tras el éxito del *boom* (143).

colección de cuentos *España, aparta de mí estos premios* (2009) comenta con sarcasmo la importancia de estos galardones en su carrera y en la de muchos de sus colegas: “Gracias al tumulto de premios desperdigados por toda la geografía española, cientos de escritores latinoamericanos y no pocos aborígenes (en este caso, españoles), pueden comer caliente, llegar a fin de mes e incluso comprarse un ordenador nuevo” (13). Tal es así que si indagamos en las biografías de estos escritores nos encontramos en su haber con amplias listas de premios menores, en muchas ocasiones de carácter local, provincial o regional que son financiados por diputaciones generales autonómicas, ayuntamientos o entidades financieras privadas como cajas de ahorros y bancos. A la frívola descripción de Iwasaki hay que añadir una segunda connotación que afectaría a premios de mayor relevancia, relacionada con el *marketing* editorial, que según Nicole Witt, “aparte de significar una promoción especial para un título, el premio es una estrategia para contratar a un autor específico o para lanzar a otro desconocido —convirtiendo al primero en adelanto editorial—. Además, [dice] existen multitud de premios institucionales a manera de mecenazgo” (305). El prestigio de algunos de estos premios supone en muchas ocasiones la mejor manera de promocionarse no solo en España, sino también de darse a conocer en mercados latinoamericanos e incluso en el mercado internacional. De ahí que María Helena Rueda critique a este colectivo de escritores porque “se escribe en gran parte para los premios literarios que los darán a conocer entre la crítica y los lectores, los blogs donde se discutirá su obra, y los certámenes literarios en los cuales se pedirá su opinión sobre tal o cual problema de interés global” (74). De entre los premios literarios concedidos por las editoriales españolas, los hay con una gran tradición hispanoamericana, por su alta participación y su número de

galardones,³⁰ factor importantísimo que debe de considerarse a la hora de comprender la idea de muchos de estos autores de instalarse en España.

Además, estos premios sirven de indicador del renovado interés por parte de las editoriales españolas por los escritores latinoamericanos a los albores del siglo XXI tras unos años de mayor impronta nacional. El peruano Jaime Bayly ganó el Premio Herralde con su novela *La noche es virgen* en 1997 y el chileno Roberto Bolaño le sucedió al año siguiente con *Los detectives salvajes*; el cubano Eliseo Alberto y el nicaragüense Sergio Ramírez compartieron la primera edición del Premio Alfaguara (1998) con *Caracol Beach* y *Margarita, está linda la mar* respectivamente; mientras que la uruguaya Carmen Posadas obtenía el Premio Planeta con *Pequeñas infamias* en 1998; este renacer podría verse culminado con el Premio Biblioteca Breve obtenido por la novela de Jorge Volpi, *En busca de Klingsor* (1999), momento que Pohl viene a comparar con la obtención del premio Seix Barral por parte de Vargas Llosa en 1962 con su novela *La ciudad y los perros* (18). Mismo año en el que el Premio Lengua de Trapo de Novela recayera en *La piel de Inesa* del cubano Ronaldo Menéndez y *Silencios* de la también cubana Karla Suárez. Todo esto formó parte, según Pohl, de una estrategia de difusión trasnacional de los grandes grupos mediáticos de PRISA, Planeta, Random House-Bertelsmann y Grijalbo-Mondadori: “El objetivo fue ampliar las ventas en los mercados latinoamericanos mediante delegaciones propias, por lo que se estaban creando colecciones especializadas en el Cono Sur o en México. Al mismo tiempo, los grupos trasnacionales integraron a editoriales latinoamericanas prestigiosas como Sudamericana y Emecé” (19). Esta afirmación de Pohl refleja la cada vez

³⁰ Se trata especialmente del Premio Alfaguara, el Premio Herralde concedido por la editorial Anagrama, y el Premio Tusquets de Novela como se muestra en el anexo I que muestra los galardonados desde el año 2005 hasta el presente.

mayor trascendencia que premios literarios y editoriales tienen en el tipo de literatura que se escribe y publica en la actualidad.

La relevancia del mundo editorial

Dentro de estos parámetros el mundo editorial resulta un valor fundamental en la existencia de estos escritores en tierras españolas, y así lo certifica Roncagliolo desde su experiencia personal: “En cualquier caso, creo que incluso en el Perú valoran más mi trabajo porque existe en España. Es una cuestión de baja autoestima nacional, pero también de volumen de industria editorial. Ahora, publicar en España no necesariamente significa estar en todas las librerías” (“Manifestaciones” 242). Este comentario destaca la relevancia de ser publicado por una editorial española, pero a su vez termina con la mitificada fórmula: publicar en España igual a éxito literario.

El talento, la originalidad y la posibilidad de acceder a un mercado de aproximadamente cuatrocientos millones de personas han animado a la industria española del libro a continuar apostando por nuevas plumas procedentes del otro lado del Atlántico, una tendencia muy poco frecuente a la inversa ya que son escasos en número los escritores españoles que consiguen abrirse paso en el siempre exigente mercado latinoamericano.³¹ Según Santiago Gamboa esta falta de conocimiento y por ende de producción de la literatura española en Latinoamérica se debe a una falta del apoyo editorial, así grandes éxitos de ventas en la Península como Lucía Etxebarria y José Ángel Mañas son poco conocidos en el continente americano porque “gran parte de la actual literatura ha tenido pocas posibilidades de influenciar a los escritores latinoamericanos que viven en el continente, o de interactuar con sus compañeros y colegas de

³¹ Rosa Montero, Enrique Vila Matas, Javier Cercas o Javier Marías son algunos de los pocos escritores españoles en haber superado esta barrera.

generación” (Gamboa 82). Pensamiento al que se suma la escritora española Almudena Grandes y que expresa con estas palabras: “Ahora hay bastante más unión de la que ha habido nunca. Pero se debe a que ellos tienen que venir aquí a publicar. Eso nos da oportunidad de conocerlos, hablar con ellos y leerlos. Pero todavía hay esa diferencia porque nosotros no publicamos en editoriales latinoamericanas” (“Manrique Sabogal “Escritores del español”). A lo que Roncagliolo añade: “Conocemos a los otros escritores latinoamericanos porque publican en España. No llegan por la frontera sino por el aeropuerto. Porque el centro de la industria está en España. Así que por lo general los autores de países latinoamericanos conocen escritores latinoamericanos porque han publicado en España” (Roncagliolo “A mí siempre”). Nora Catelli se suma a este diálogo al afirmar: “En realidad, los procedimientos de apropiación y utilización de una literatura exterior a la propia suponen siempre un elocuente grado de malentendido y de desplazamiento de la perspectiva” (4). De la suma de todos estos comentarios se deduce la posible dificultad encontrada por los lectores hispanoamericanos de vislumbrar huellas del *boom* o de otras literaturas con las que conectar en los escritores españoles; idea que también trata

Roncagliolo:

Los latinoamericanos tenemos una gran tradición de experimentación lingüística y reflejo de las hablas locales, y eso a menudo resulta simplemente ilegible para el lector español. En cambio, España tiene una tradición narrativa más directa y neutral, debida precisamente al volumen de su industria, a la necesidad de que la literatura sea menos elitista. Así, la mayoría de los libros editados en España son legibles en América, pero no necesariamente al revés (“Manifestaciones” 242).

Recordemos que en páginas anteriores se ha desarrollado la idea de otrora un mercado editorial latinoamericano de carácter muy localista con las salvedades de Argentina, hasta que las dictaduras militares intercedieron limitando sus funciones, y México cuyo ámbito editorial no supo hacerse con el monopolio latinoamericano en dicho momento. Una oportunidad que no dejó

pasar el mercado editorial español que venía creciendo desde principios de siglo XX con figuras emprendedoras como las de Ramón Sopena, Pablo Salvat o Luis Maucci cuya idea no solo consistía en difundir la cultura española, sino en “ejercer una mediación editorial entre la cultura europea y la hispanoamericana a través de la traducción” (Espósito 275). Una posición que no tardaron en ostentar y que les convirtió en el mayor referente y divulgador de la literatura hispanoamericana tal y como había presagiado Rafael Altamira al mantenerse en la idea de que España debería desempeñar “el papel de mediador de las relaciones culturales entre los países hispanoamericanos y de Hispanoamérica en su conjunto con el resto del mundo civilizado” (Espósito 275). Tras años de oscurantismo franquista, en la década de los sesenta, editoriales catalanas como Seix Barral y Tusquets retomaron la apuesta por la narrativa trasatlántica y vincularon su nombre al del *boom* de la novela latinoamericana, colaboración que ha perdurado hasta la actualidad, aunque con altibajos, y que a día de hoy está más extendida que nunca, tal y como demuestra esta panorámica de la actualidad editorial española en relación con el escritor hispanoamericano.

Hay editoriales como Demipage que se caracterizan por su elocuente colaboración con jóvenes valores contemporáneos y que últimamente se ha sumergido en el mercado latinoamericano; mientras que Páginas de Espuma se ha especializado en el relato breve, como muestra la edición de sus ya cinco volúmenes antológicos *Pequeñas resistencias*, contando en su cartera con nombres tan representativos de la narrativa hispanoamericana como los de Guadalupe Nettel, Iwasaki y Mellado. Salto de página y Periférica ambas fundadas en 2006 son una buena referencia del interés editorial por difundir la narrativa hispanoamericana, en la primera ha publicado Carlos Salem y también Jorge Volpi; la segunda cuenta entre sus filas con Yuri Herrera e Ismael Centeno. Alpha Decay es una editorial caracterizada por arriesgarse con

escritores “distintos” como la argentina Pola Oloixarac. “Talentura, Trope Editores o Siruela son sólo algunos de los sellos que desde los años noventa nadan a contracorriente buscando la especialización y dándose el lujo de publicar a completos desconocidos” (Silva, “El nuevo”). Un camino que también ha seguido Candaya, editorial determinada según Beatriz Silva en sacar del ostracismo a talentos hispanoamericanos (“El nuevo”) y que cuenta entre sus filas con el peruano Galarza y el argentino Sergio Chejfec. Buscando la especialización, nació hace tres años Ediciones Sin Fin, un sello creado por el chileno Bruno Montané para difundir en España poetas latinoamericanos vinculados al movimiento infrarrealista (Silva, “El nuevo”). Sigue leyendo se ha ganado un nombre en la industria por ser una editorial pionera en la edición de libros digitales que aglutina a un gran número de plumas españolas e hispanoamericanas compitiendo en este sector del mercado electrónico con Alfaguara.

La tendencia a apostar por jóvenes promesas latinoamericanas no es, sin embargo, totalmente ajena a las grandes editoriales, aunque en su caso el recorrido dice Silva es distinto a las independientes: “Invierten en escritores que ya funcionan en sus propios países y que llegan con un respaldo de la crítica” (“El nuevo”). Así, Planeta y Alfaguara cuentan en su cartera con nombres reconocidos como el peruano Roncagliolo, el mexicano Volpi, el peruano Vásquez o el argentino Neuman que comercializan sus libros con regularidad en el mercado español y cuyas obras, traducidas a numerosas lenguas, se abren camino en el mercado internacional. El chileno Zambra se encuentra también en esta órbita de nuevos consagrados aunque su editorial es Anagrama, probablemente la única de las grandes que sigue arriesgando en nuevas plumas. Lengua de Trapo es una de las editoriales que mejor representa la idea de una literatura en español rupturista con los cánones tradicionales, tal y como quedó reflejado en el I Congreso de Nuevos Narradores Hispánicos (1999) coauspiciado junto a Casa de América y la Dirección

General del Libro y en el que se señaló que sus colecciones contribuían a la creación de un “único ámbito cultural del español, desmarcándonos de los grandes grupos que hoy por hoy mantienen constreñidos en sus fronteras a los autores de los distintos países del continente americano” (Macías de Yoon 455). Cuatro años después de la clausura de este congreso Six Barral convocó el I encuentro de Escritores Latinoamericanos en Sevilla marcado por la presencia de un moribundo Bolaño, sobre el que “las reseñas coincidieron en señalar la defensa de una literatura en español sin fronteras” (Macías de Yoon 459). Random House Mondadori es otra de las editoriales con una cartera importante de escritores hispanoamericanos, entre los que se encuentran los argentinos Fresán y Pron, y bajo cuyo sello se integra Caballo de Troya con nombres como Iosi Havilio o Damián Tabarovsky. Otras editoriales independientes que están ejerciendo una labor destacada en la publicación de nuevos nombres provenientes del otro lado del Atlántico son: Libros del Asteroide, Barataria, Edaf, o Los Libros del Lince.

La apuesta de pequeñas y grandes editoriales españolas por autores hispanoamericanos amplía exponencialmente el mercado de lectores de estas novelas, ya que mientras que las editoriales latinoamericanas no suelen editar sus obras fuera de las fronteras de su país, las grandes editoriales españolas editan para casi todo el mercado de habla española, además de traducir y difundir estos textos en otros mercados internacionales, mientras que las editoriales pequeñas o independientes aunque de difusión generalmente nacional, pueden ejercer como escaparate para que las grandes editoriales se fijen en estos autores.

Por todo esto el mundo editorial constituye uno de los principales pilares a la hora de que estos autores decidan asentarse en España. Ahora bien, pese a su incuestionable relevancia, la idea generalizada en el entorno literario hispanoamericano de que publicar en España es sinónimo de éxito es muy debatible como demuestra Iwasaki con la siguiente afirmación: “Y no

es cierta aquella idea tan extendida de que si publicas en Madrid tu obra se distribuirá por toda América Latina, porque eso siempre depende de las delegaciones o ‘unidades de negocio’ de cada país” (Plaza, “Diálogo de la Lengua. Mano a mano entre el escritor peruano, Fernando” 101). Comentario al que añade: “Hay una sobremitificación de lo español y no se sabe que en España no te conoce nadie si no publicas en Madrid o en Barcelona. Hay publicaciones de Ayuntamientos y de Diputaciones desconocidas. Yo tengo un libro publicado por la Diputación de Huelva —Tres noches de corbata— que no existe” (Plaza, “Diálogo de la Lengua. Mano a mano entre el escritor peruano, Fernando” 102)³². Burkhard Pohl trasciende la crítica de Iwasaki y la extiende a la predilección existente por parte de la industria editorial hacia una “élite” a la hora de promocionar sus obras en el mercado internacional:

El anhelo de globalidad y unidad de ámbitos culturales conlleva, por otra parte, una regionalización de la oferta. Solo una menor parte del catálogo se beneficia de una distribución transnacional o bien trasatlántica, siguiendo las recomendaciones de los departamentos regionales. En general, se trata más bien de escritores ya probados, a quienes se les da una primera plataforma para el lanzamiento internacional, o cuyos derechos se compran de otros editores (21).

Mesa Gancedo se hace eco de la complejidad de esta situación editorial, “pues mientras casi todos los grandes grupos editoriales españoles tienen sucursales americanas, se da la circunstancia de que muchos autores publicados en esas sucursales no pueden por contrato, publicar en la casa matriz, y por eso, sólo pueden leerse aquí [en España] si han tenido la precaución de imponer una cláusula de no exclusividad que permite que los recuperen editoriales más pequeñas” (26). Estos alegatos que convierten la imagen de las grandes compañías editoriales en empresas multinacionales que monopolizan parte del mercado literario

³² Este fenómeno surge porque ciertas entidades públicas o privadas tienen un presupuesto para destinar a obras con fines sociales y culturales, y en ocasiones se invierte parte de este capital en la configuración de premios literarios y posterior publicación de sus textos, pero generalmente la distribución de estas obras es muy limitada y la mayoría de ellas pasan al anonimato.

internacional no deberían de ensombrecer la importancia de la industria editorial española a la hora de desarrollar la distribución de la literatura iberoamericana y divulgarla más allá de sus fronteras,³³ aunque tampoco se puede obviar que constituyen una imagen neoimperialista de la relación cultural de desigualdad establecida entre España y América Latina. Una relación sometida a la influencia política y económica que también afecta a otras entidades como: fundaciones, premios, asociaciones, museos, revistas, y centros de investigación.

Confluencias y antagonismos en la producción literaria hispanoamericana en España

La tarea de buscar rasgos homogeneizantes que colaboren a definir la producción literaria de este grupo de escritores tan amplio como ecléctico no deja de ser ardua. Un buen ejemplo del carácter individualista que manifiestan estos artistas es la desconexión que experimentan con la narrativa de muchos de sus coetáneos, como bien apuntalan las palabras del colombiano Vásquez: “Sí tengo vínculos más claros con los escritores de la década anterior, los de los sesenta... Sí, más cerca de Javier Cercas o Alan Pauls que de otros; de los míos, quizá con Mathias Enard. Su *Zona* es ya una de las grandes novelas de mi generación... Soy un anacronismo” (Geli, “La novel ha sido”). La reincidencia en este tipo de gestos aislacionistas supone la consolidación de una serie de barreras, en muchas ocasiones insalvables, a la hora de integrar a estos autores dentro de un mismo grupo literario; pero pese a ello, en las lecturas del corpus que constituyen su narrativa se puede atisbar la presencia de una serie de referencias temáticas y rasgos estilísticos comunes a algunos de ellos y que otros omiten o incluso deslavan.

³³ El portal digital de nueva creación EDI-RED constituye un nuevo banco de información a la hora de estudiar la historia y contenido de las diferentes editoriales iberoamericanas.

La “modernidad de segundo género” término con el que Lipovetsky se refiere a la posmodernidad en su ensayo *La era del vacío* (1986) no tiene ya un contramodelo creíble y no deja de reciclar en su orden los elementos “premodernos” que antaño había que erradicar: “La modernidad de la que salimos era negadora, la hipermodernidad es integradora. Ya no hay destrucción del pasado, sino su reintegración, su replanteamiento en el marco de las lógicas modernas del mercado, el consumo y la individualidad” (*Los tiempos* 60). A diferencia de sus predecesores, la narrativa hispanoamericana actual no está estructurada por la formulación de un presente absoluto, “sino por un presente paradójico, un presente que no deja de exhumar y «redescubrir» el pasado” (*Los tiempos* 90). Pero esta postura integradora postulada por el filósofo francés no es consistente en el ámbito de las letras hispanoamericanas y aglutina una serie de rasgos rupturistas.

Entre algunos de los rasgos representativos de esta narrativa se encuentra la incidencia de un continuismo con la idea rupturista, establecida en los noventa por el *Crack* y *McOndo*, con el realismo mágico. Esta fórmula tan utilizada por algunos escritores durante la década de los sesenta y los setenta y prolongada por algunos escritores del *posboom*, con gran acogida del público lector, como Isabel Allende en *La casa de los espíritus* (1982) o Laura Esquivel en, *Como agua para chocolate* (1989), se vio completamente superada durante los ochenta, como explica Juan Gabriel Vásquez en una entrevista concedida a Gabriela Wiener: “Quiero olvidarme de toda esa retórica aburridísima de América Latina como continente mágico o maravilloso. En mi novela hay una realidad desmesurada, pero lo que es desmesurado en ella es la violencia y la crueldad de nuestra historia y de nuestra política” (“El escritor debe”). En la actualidad se busca un punto de alejamiento imprescindible cuando la imagen que en los grandes centros editoriales se tenía de la literatura latinoamericana se reducía a un espacio en el que la cotidianidad se

rebelaba en su versión más fantástica. En su lugar el colombiano, al igual que muchos de sus contemporáneos, recurre a la “distorsión histórica” para aproximarse a la narración de acontecimientos pasados. Este recurso literario consiste según palabras de Vásquez en escribir una novela que “me cuente cosas que no sabía, no necesariamente por medio de temas novedosos, pero sí por medio de tratamientos novedosos, asociaciones imprevisibles, sugerencias que nunca antes se habían hecho” (“El escritor debe”). Así, por ejemplo, el escritor colombiano en su novela premiada con el Premio Alfaguara de novela 2011, *El ruido de las cosas al caer*, hace una narración de los años de máxima violencia en una Colombia atemorizada por la figura de Pablo Escobar, a través de la noticia periodística de la huida de dos hipopótamos del zoológico del narcotraficante en el valle del río Magdalena. Este acercamiento distorsionador a la historia está muy presente en la narrativa del escritor Patricio Pron; siendo especialmente ostensible en su novela *Nosotros caminamos en sueños* (2014) donde desarrolla su visión particular de la guerra de las Malvinas³⁴ desde la configuración de un escenario de trincheras sobre el que se suspende una bomba y en el que nada parece cobrar sentido, como demuestra esta cita: “Ninguno de nosotros parecía saber qué pensar porque la guerra era algo nuevo para nosotros y al levantar la cabeza todos nos preguntábamos si era normal que una bomba colgara del cielo sin acabar de caer o si se trataba de una característica particular de esa guerra” (14-15). O este otro pasaje en el que se satiriza la escasa preparación de las tropas militares argentinas: “Un soldado que no pertenecía a nuestra compañía se acercó y me preguntó: «¿Eres de los nuestros?». «¿Quiénes son los nuestros?». Pregunté yo a mi turno” (12). Este enfoque irónico bajo el que se esconde una contundente crítica a la política nacional desarrollada en la Argentina

³⁴ Patricio Pron nacido en 1975 tenía apenas siete años cuando sucedió la guerra de las Malvinas, de ahí que la perspectiva que el escritor guarda en su memoria esté manchada de tintes claramente infantiles, lo que dota a este relato bélico de un alto grado de ironía.

de las últimas décadas está muy desarrollado en otros títulos del autor argentino como *El comienzo de la primavera* (2008), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) y *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (2016).

Otro de los rasgos más característicos de esta narrativa según Marta Cichocka es que en muchas ocasiones “la representación del pasado encubre comentarios sobre el presente, con toda su complejidad propia e inevitable en las sociedades que siguen siendo dominadas por las migraciones, el mestizaje y la violencia” (348). Se trata, tal y como dice Fernando Aínsa en su artículo “La reescritura de la narrativa en la nueva novela latinoamericana” (1991) de una nueva novela histórica que ofrece una relectura desmitificadora del pasado a través de su reescritura y ahora alejada del discurso historiográfico oficial.

Hay por lo tanto un continuismo en consonancia con anteriores tendencias rupturistas del modelo de narrativa que había situado a la literatura latinoamericana en el mapa internacional, y que vuelve a demostrarse con el alejamiento del modelo de novela total desarrollado entre otros por Cortázar en *Rayuela* (1963) o por García Márquez en *Cien años de soledad* (1967) y que se ve reemplazado según Manrique Sabogal por la narración de “micromundos más personales que contienen el universo” (“La novela en español”). Al respecto, Roncagliolo se remite a aquel tiempo cuando había grandes discursos que estructuraban el mundo, “el escritor era una especie de sabio cuyo trabajo era integrar todas las experiencias en un gran discurso. Un ejemplo era la ambición de la “novela total,” esa piedra filosofal que convertía toda la experiencia humana, emocional, social en un libro que desafiase incluso los límites del lenguaje” (“Manifestaciones” 248). Es por ello que pese a la ambición de expandir su universo literario, buscar la internacionalización de su obra, y habitar en un mundo más globalizado que nunca, la tendencia literaria de estos autores es a separarse de los mundos totalizadores que explicaban grandes

problemas y a decantarse por la narración de temas más íntimos y personales, así lo hacen: Juan Cárdenas en su novela *Los estratos* (2013), en la que expresa la necesidad de reconstruir un recuerdo borroso de la infancia que dote de sentido al presente; Roncagliolo al explorar en el mundo interior de una familia y su mascota en *Pudor* (2004); y Neuman en *Hablar solos* (2012) al reflejar diferentes maneras de enfrentarse a una enfermedad con un final fatal.

Así pues, estas novelas y muchas otras contemplan historias cotidianas e intimistas que se suceden en periodos de tiempo muy breves, factor que condiciona su extensión, que en las últimas décadas ha evolucionado de grandes novelas a textos que en su mayoría no superan las doscientas páginas. Es por ello que la velocidad, entendida como una aceleración narrativa por la que las descripciones se reducen a raudas pinceladas, es concebida como uno de los rasgos más definitorios de la novela latinoamericana actual. Esta premisa conecta con la visión de Lipovetsky sobre el tiempo de la urgencia y lo instantáneo en el que vivimos, lo que se refleja en “la aceleración generalizada, el frenesí del consumo, la pulverización de las tradiciones y las utopías” (*Los tiempos* 69). Esta obsesión moderna por el tiempo ha conquistado todos los aspectos de la vida y por ello el pensador francés en su ensayo *Los tiempos hipermodernos* (2006) mantiene que “la sociedad hipermoderna se presenta como una sociedad en la que el tiempo se vive de manera creciente como una preocupación fundamental, en la que se ejerce y se generaliza una presión temporal en aumento” (*Los tiempos* 79) y esta circunstancia también queda reflejada en la narrativa de estos escritores.

Sin embargo, no todo en estos escritores es rupturista, así pues, la internacionalización del espacio que ya se había prodigado en el *boom*, el *posboom* y posteriormente con el *crack* es cada vez más ostensible coincidiendo con el afán viajero de estos autores y con el acceso a casi cualquier rincón de este mundo globalizado a través de Internet. Los recursos tecnológicos de

que dispone la sociedad hoy en día dice Natalia Navarro-Albaladejo “facilitan la difusión y popularización de la cultura y abren la puerta a una gama de posibilidades casi infinita” (“Manifestaciones” 231). A sus países de origen, y al país receptor, España, se unen destinos lejanos, exóticos y marcadamente urbanos. La novela *Monasterio* (2014) de Halfon es un gran ejemplo de esta narrativa. En ciento veintidós páginas el escritor guatemalteco narra el viaje a Israel de su familia para presenciar la boda de su hermana con un judío ortodoxo de Brooklyn, y se excusa en este evento para profundizar en temas candentes de la actualidad como la intolerancia religiosa, el desarraigo, los fanatismos, la nostalgia del pasado y la difícil búsqueda personal de una identidad desmembrada.

El recurso literario de la autoficción o “literatura del Yo” utilizada por Halfon en esta y otras de sus novelas como *El boxeador polaco* (2008) y *La pirueta* (2010) renace y vuelve a estar presente en el siglo XXI. Es muy común entre estos escritores redactar historias en las que la figura del autor se convierte en personaje con la idea de desarrollar a través del análisis psicológico del personaje una serie de acontecimientos que se suceden en el micromundo del autor; y lo hace desde la primera persona, pero no desde el género de la autobiografía, sino del de la autoficción, al permitirse ciertas licencias lúdicas a la hora de transmitir sus experiencias, lo que hace que el lector dude de la veracidad total del relato y se cree un ambiente de incertidumbre, tal y como lo relata Manuel Alberca en su ensayo *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2009): “En sintonía con el lenguaje posmoderno y con su doxa imperante, que avala un individualismo a la carta y un ludismo sin riesgo, el escritor de autoficciones se define de manera engañosamente transparente, pero en realidad ambigua y dubitativa: Este (no) soy yo” (268). Además de Halfon este recurso es utilizado por Galarza en *Paseador de perros* (2009), Wiener en *Llamada perdida* (2014), Pallares en *Ciudad sonámbula* (2010), y Leila Guerriero en

“Diario de Alcalá” (2010). Textos en los que estos individuos narran pasajes de sus experiencias migrantes en una España en crisis. Este recurso narrativo es igualmente utilizado para la descripción de experiencias y recuerdos de juventud, como los recogidos en los relatos de *Los desterrados* (2011) de Sánchez Rugeles en *Mis documentos* (2014) de Zambra y en “Escribiendo en otra parte” Consuelo Triviño Anzola (2006).

Resulta igualmente recurrente dentro de esta narrativa la inclusión de una temática nostálgica ligada en muchas ocasiones a la memoria histórica. Marc Augé en su ensayo, *Las formas del olvido* (1998), teoriza acerca de una aproximación a estos recuerdos a través de su antítesis el olvido; y lo hace desarrollando la idea lúdica de que hay que “olvidar” el pasado reciente para comprender el pasado remoto. Muy contrariamente, la narrativa actual trata de buscar dentro de este pasado enterrado o silenciado para dar sentido al presente, y para ello se insiste en el recurso narrativo de retornar a la infancia como se refleja en *Formas de volver a casa* (2011) de Zambra. A través de esta novela el autor trasmite su percepción alterada de la realidad de un periodo tan siniestro en la historia de Chile, como fue la dictadura de Augusto Pinochet, en claro contraste con la experiencia sufrida durante esos años por aquellos familiares, vecinos, amigos, profesores y otros adultos que cohabitaban dentro de esa misma realidad, como muestra este pasaje de la novela: “Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer” (56). Roncagliolo quien en muchas de sus novelas trata sobre los periodos oscuros de la historia de Perú, se expresa acerca del compromiso literario: “Creo que mucha gente entiende que escribir sobre temas políticos o sociales es ser “comprometido,” lo que a menudo quiere decir panfletario, rígidamente ideologizado y

mortalmente aburrido. Pero hay muchas maneras de hablar de esos temas” (“Manifestaciones” 241). En esta novela el autor relata la vida en el Chile de mediados de los años ochenta de una familia de clase media, a través de la ingenuidad de los ojos de un niño de nueve años capaz de confundir la figura del dictador Pinochet con la de un presentador de televisión: “En cuanto a Pinochet, para mí era un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes. Tiempo después lo odié por hijo de puta, por asesino, pero entonces lo odiaba solamente por esos intempestivos shows que mi papá miraba sin decir palabra [...]” (20-21). Sobre los rasgos que integran esta narrativa nostálgica Raquel Gisbert añade: “El material íntimo, la búsqueda personal, la explicación de la propia vida, se ha convertido en la masa literaria más apropiada de nuestro tiempo” (Manrique Sabogal, “La novela en español”). Estas máximas se reproducen en novelas que encajan dentro de este intimismo ecléctico como *Esperanto* (1995) de Fresán, *Bonsái* (2006) de Zambra y *El libro del mal amor* de Iwasaki (2000); y como veremos en el capítulo quinto de este ensayo también son rasgos definitorios del tipo de narrativa que se está desarrollando en España.

Pero no todo son disonancias con el pasado y al igual que su marcado cosmopolitismo hay otras similitudes heredadas de esta tradición que ya se dieron durante el periodo de vanguardias o el *boom*, especialmente la interrelación con otras artes, en su momento la fotografía, el cine, la música y la poesía; y en la actualidad a todas ellas habría que añadir una evolución hacia el campo de la tecnología, las redes sociales de comunicación, la hipertextualidad y una estética cibercultural; y es que los medios de comunicación, dice Sébastien Charles han sucumbido a la lógica hipermoderna y pueden fomentar, pero también cuestionar, todo al mismo tiempo, los comportamientos responsables y los irresponsables (47).

Estos nuevos elementos ejercen de vasos comunicantes e informativos, pero también como agentes trasgresores de la realidad tal y como informa Alejandro Grimson: “Las configuraciones culturales, en tanto regímenes de significados, no sólo intervienen en las interpretaciones de mensajes translocales sino que otras configuraciones intervienen en la producción de esos y otros textos como condición para comprender las dinámicas de los procesos simbólicos” (210). Este fenómeno está muy visible en la novela *Tan cerca de la vida* (2010) de Roncagliolo o en *Sueños digitales* (2001) de Paz Soldán, en las que se mezcla la ciencia ficción con la realidad, mostrándose el impacto y la alteración de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana. Acorde a los tiempos en los que se mueve, la literatura se adapta al presente que la rodea, y en él se hacen cada vez más presentes las referencias a las redes sociales como Facebook o Twitter, a blogs o portales de realidad virtual junto a la presencia de un género epistolar renovado en el que la carta se ve suplantada por el correo electrónico, el mensaje de texto o el *tweet*, lo que supone la proyección del uso de un lenguaje sujeto a nuevas reglas como abreviaturas o la limitación de caracteres en la redacción. Thea Pitman subraya la alteración en el canon clásico que supone la inclusión de motivos hipertextuales, algo con lo que ya habían experimentado los vanguardistas, pero también su formato multimedia en la novela actual:

En última estancia, aunque uno aun siente una fuerte tendencia a atribuir primacía a la dimensión textual de la “novela,” los otros modos/medios utilizados — música, arte, fotografía, recortes periodísticos— pueden situarse aparte del texto, contando la historia de un modo propio, pero cuando son ejecutados de una manera sofisticada llevan a la reflexión, lo que añade un grado de complejidad y mayor desarrollo a la dimensión textual (221).

Dentro de la inserción de motivos hipertextuales cabe mencionar la experimentación todavía incipiente de la denominada *narrativa multimedia* o *hipermedia* en cuya producción destaca el

nombre del escritor peruano-venezolano Doménico Chiappe con títulos como *Tierra de extracción* (2005) y *Basta con abrir las puertas de un hotel* (2013).

Por otro lado, el ensayo y la crítica socio-literaria cada vez más restringidos perviven en esta tradición gracias al multifacetismo de muchos de estos escritores, a su colaboración en columnas periodísticas y a la publicación de sus ideas a través de blogs literarios. Por su parte añade Noguero, la canonización del blog como soporte literario explica la aparición de títulos en la misma línea rizomática (60) como *Jet lag* (2007), de Santiago Roncagliolo; *Como viajar sin ver* (2010), de Andrés Neuman; *Los desterrados* (2011), de Eduardo Sánchez Rugeles; o *El año que viví en peligro* (2007), de Marcelo Figueras. Además de estas publicaciones, algunos escritores comparten cuentos, aforismos y microrrelatos en sus blogs personales. Esto lleva según Enric Bou “a una falta de control editorial, que deja que los escritores de *blog* publiquen sin constreñimientos, y con un estilo sin regular. Más libre y en una situación más anárquica” (169) imponiendo una frontera entre lo público y lo privado.

Sus aportaciones se sustentan en la mayoría de ocasiones de cuestiones socio-literarias comprendidas desde una postura bastante subjetiva y poco teórica, “son diestros para evitar teorizar sobre su estética, arropándola con su práctica” (97) dice Corral en su artículo “Distanciamiento estético, literatura en la literatura y nueva narrativa hispanoamericana” (2016); y así se corrobora entre las páginas de algunas de las siguientes obras dedicadas al estudio de la escritura y del lenguaje: *El libro tachado (Noema)* (2014) de Pron que Luis Arce en su reseña sintetiza como un ensayo sobre “las prácticas de la supresión, el borrado de la escritura y la lucha contra el olvido” (“El libro archivado”). *No leer* (2010) de Zambra es un conjunto de crónicas y ensayos literarios que combina observaciones personales sobre autores influyentes para su generación como Roberto Bolaño, Julio Ramón Ribeyro, Mario Levrero o Manuel Puig junto a

una serie de digresiones literarias. En esa dinámica se mueve también Vásquez con *El arte de la distorsión* (2009), ensayo en el que reflexiona sobre algunos de los grandes clásicos de la literatura universal. *Páginas coloniales* (2006) del chileno Rafael Gumucio dedicado a su experiencia errante por España y que conecta con *El descubrimiento de España* (1996) de Iwasaki, una miscelánea de crónicas que comprenden en palabras del autor “cuanto he descubierto en España a través de la memoria, el estudio y la experiencia” (*El descubrimiento* 9). Del mismo autor, *Arte de introducir* (2011) constituye un estudio sobre los textos que configuran la presentación de artistas u obras en diferentes contextos culturales. El libro de aforismos y microensayos *El equilibrista* (2005) de Neuman y su crónica *Cómo viajar sin ver* (2010) una visión literaria, en el tiempo real, de la diversa geografía del español. Finalmente, *Tan real como la ficción (herramientas narrativas en periodismo)* (2010), es un ensayo de Chiappe en el que describe técnicas de la narrativa de ficción y su aplicación al periodismo.

Otro aspecto formal a tener en cuenta en esta narrativa es el tratamiento metatextual y metaliterario directamente relacionado con su implicación en el estudio literario y de la escritura, motivo que los componentes de la narrativa del *boom* convirtieron en prioridad y que estos escritores recuperan en la actualidad, reflexionando sobre la literatura en su sentido más amplio y sobre el que Daniel Noemí reflexiona: “la alegoría que sigue presente en estas narrativas es la de la escritura misma; toda escritura, nos dicen estas novelas y cuentos, es un escribir sobre el acto, palimpsestico por naturaleza, de escribir. La escritura es el grito desesperado, la resistencia, ante la crisis y la catástrofe” (129). Patricio Pron en una entrevista concedida a Laura Ventura para el diario *La Nación* confirma este interés:

Escribir sobre lo leído me parece tan importante como leer, y formarse una opinión sobre ello es inevitable. Me gusta creer que hay una continuidad absoluta entre los libros que leo y los que escribo, y que lea públicamente, en medios de

relevancia [...] añade una dimensión al hecho, la de contribuir a una discusión acerca de ella (“Patricio Pron”).

Este motivo dice Luis Veres reflexiona sobre la literatura en su sentido más amplio e incluye en muchas ocasiones detalles de la historia de la literatura: desde vidas y anécdotas de escritores a la presencia de autores reales en discursos ficticios en calidad de personajes (“Metaliteratura”). Cuestión que aparece muy patente en novelas como *El ángel literario* (2012) de Halfon, en la que el guatemalteco partiendo de los relatos biográficos de los escritores Hermann Hesse, Raymond Carver, Ernest Hemingway, Ricardo Piglia y Vladimir Nabokov trata de buscar una explicación al motivo que lleva a las personas a escribir; y también en *Hablar solos* de Neuman, novela en la que el autor, mediante el personaje de Elena, incorpora una serie de recursos metaliterarios para tratar de sobreponerse a la enfermedad de su marido enfermo de cáncer.

Como no podía ser de otra manera, una de las características más destacables de esta narrativa es la maleabilidad del lenguaje. La primera tendencia de estos escritores al establecerse en España es la de seguir haciendo uso de un español lleno de giros locales ya que “no son un grupo uniforme ni existe un español latinoamericano, sino muchos” (Manrique Sabogal “América Latina”) como aclara Ena Lucía Portela. Aunque la tendencia más extendida es a evolucionar hacia un español cada vez más abierto y permeable y a la inserción de nuevas formas del lenguaje que faciliten la comprensión de la lectura de su obra a un sector más amplio de lectores en lengua española. A nadie le pasa desapercibido que el uso de un exceso de variantes dialectales en el lenguaje literario dificulta la lectura del consumidor y por ello su posible publicación en España (“Hoy predomina”). De ahí que la tendencia de ciertos autores sea hacia el uso de un lenguaje neutro o limpio de estas variantes. Sobre esta transformación que el escritor hispanoamericano experimenta en su escritura se expresa Vásquez: “A mí siempre me ha interesado la idea de que mi lenguaje literario sea cada vez más híbrido, admita cada vez más

contaminaciones y giros extraños, intentando siempre conservar un respeto por las tradiciones de la lengua española, que también considero importante” (De Maeseneer y Verbaeke 81). Estética a la que se apunta Roncagliolo: “Yo me estoy volviendo cada vez más neutral. Incluso en una novela como *Abril rojo*, en la que hay localismos, están todos controlados en el laboratorio. Mi lengua se va neutralizando porque es el fruto de mis conversaciones con chilenos, con españoles, con colombianos, etc.” (Plaza, “Santiago Roncagliolo” 114). Marcelo Luján y Guillermo Saccomanno en una entrevista para el diario *El País* tachan esta lengua de “blanca.” Luján, con más de 10 años viviendo en España, explica en esta entrevista cómo su primera novela estaba en “argentino” y las siguientes ya en una lengua híbrida, “en ‘neutra que no blanca’ y cómo los insultos, por ejemplo, se han ido españolizando” (“Hoy predomina”). A la existencia de esta variante neutra se opone Andrés Neuman: “El idioma neutro no existe. Si acaso un idioma equidistante, Frankenstein, nutrido de distintos lugares y de ninguno en particular. Ese castellano koiné si me interesaría. Y se trataría de algo creativo. Es lo que intento hacer cuando una historia no sucede en ningún lugar exacto, como es el caso de *El viajero del siglo*” (“Andrés Neuman y su novela alemana”). De este fenómeno lingüístico queda constancia en su última novela *Hablar solos* en la que el uso del lenguaje blanco colabora a preservar la identidad del espacio desarrollado por el autor a lo largo de toda la narración.

El crítico Noemí en su artículo “Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy” (2008) añade otra serie de rasgos comunes a la narrativa latinoamericana actual que puede extrapolarse a los componentes de esta tradición:

Creo que con todas sus múltiples, variantes, estilos y estéticas, estos textos [...] No son textos revolucionarios, pero sí son textos que por su misma participación en el mercado son capaces de mostrar [...] un funcionamiento social y político contemporáneo. Indican y apuntan a la transformación de un mundo, de nuestro mundo y su sociedad y desde ese trabajo, donde la violencia y el sexo, la historia

y las drogas, el fracaso y el exceso se amalgaman y comparten tinta, permiten pensar alternativas para lo político y la política. En breve estos textos pueden ser pensados como pertenecientes a una nueva forma de realismo. [...] Un realismo que se ha hecho cargo del legado realista decimonónico, social, mágico y sucio, y que ha hecho suyas también, las experiencias de las vanguardias, tanto las históricas como las posteriores. Lo que surge es la superación de ambas, o para hablar dialécticamente, una *aufhebung* (95).

Pese a estar de acuerdo en la configuración general de la idea expresada por Noemí acerca de esta nueva forma de realismo “conglomerado” de múltiples acepciones anteriores, hay ciertos aspectos, como la apropiación del legado realista decimonónico, con los que disiento.

Anteriormente he indicado la suscripción de estos autores a una narrativa concisa y poco descriptiva, rasgos totalmente contrarios a los exhaustivos pasajes de la novela realista y naturalista, aunque posiblemente en su artículo Noemí se refiera a la característica decimonónica de plasmar en su obra una realidad sin filtros y sin adulteraciones, aspecto más acorde con la literatura escrita en el presente. Dentro de esta amalgama de variantes del realismo del que según Noemí configuran la narrativa hispanoamericana actual también incluye al realismo mágico, del que previamente he comentado su alejamiento.

En cuanto a la influencia del realismo sucio no me parece aplicable a *grosso modo* a la narrativa de estos escritores. El término realismo sucio fue acuñado por la revista británica *Granta* en 1983 con el artículo “Dirty Realism: New Writings from America.” El editor de esta revista y escritor de este artículo, Bill Buford, definió este género como una serie de extrañas historias protagonizadas por personajes marginales, que abusan del alcohol, de la comida basura y que están influenciados por la cultura televisiva, y la música *country* (4). Este género se extendió rápidamente a la literatura escrita en otros países amoldándose a diferentes contextos culturales. En el caso específico de la narrativa latinoamericana muy lejana del contexto norteamericano pensado por Buford, se encarnó en la tenencia de otros elementos como: la

marginalidad, los ambientes sórdidos y el abuso de sustancias que alteran la integridad del individuo, que definen su afinidad con este género literario, descripción que no puede hacerse aplicable a la gran mayoría de las novelas de estos escritores, ni tan siquiera por la marcada presencia de explícitas escenas sexuales en novelas como *Hablar solos y Bariloche* (1999) de Neuman o *Tiempo de encierro* (2013) de Chiappe, al no caer en el estilo *sucista* de obras características de este género, aunque sí que hay ejemplos como *Río Quibú* (2008) del escritor cubano Ronaldo Menéndez representantes de estas tendencias. Esta novela es la segunda entrega de una trilogía comenzada con *Las bestias* (2006) y todavía incompleta en la que el escritor cubano recupera muchos de los motivos anteriores a *McOndo* y al *Crack* como la novela telúrica y lo real maravilloso, y los funde con en el género negro y con una fuerte dosis de violencia y de realismo sucio, contraviniendo en gran medida la tendencia narrativa actual.

Estas desavenencias sobre algunos matices de las tesis de Noemí y la narrativa de escritores como Menéndez inciden en la dificultad de consensuar la existencia de una serie de rasgos definitorios aplicables al conjunto de estos escritores y a su vez acentúa el individualismo posmodernista o *neoindividualismo* característico de su personalidad y obra, como demuestra este comentario de Vásquez acerca de su estilo personal: “Así que no me preocupo mucho si esto va en contravía de lo que proponen mis contemporáneos. No me interesan las declaraciones de moda ni los manifiestos generacionales, ni ninguna de esas bobadas. La literatura no es una actividad sindical” (Wiener, “El escritor debe”). En consonancia con este grito liberador de ataduras generacionales, Vásquez trasgrede la corriente literaria actual con su novela *Historia secreta de Costaguana* (2007), claramente una novela total, en la que relata la historia de Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX a través de una historia familiar.

Tras presentar los rasgos más característicos de la narrativa hispanoamericana escrita desde España me remito a su ilustración detallada mediante el análisis literario de seis novelas representativas de las tres tendencias literarias ya descritas: una narrativa *cosmopolita*, diferenciando entre un segmento latinoamericanista (*La pena máxima* de Roncagliolo) y uno internacional (*Monasterio*, de Halfon); una narrativa *migrante* con dos tendencias, la que se limita a la experiencia del inmigrante en España (*Paseador de perros*, de Galarza), y la que investiga las razones que llevaron al individuo a emigrar (*Una tarde con campanas*, de Sánchez Rugeles); y por último una narrativa *radicante*, entendida desde la hibridación característica de la cohabitación cultural y lingüística (*Un jamón calibre 45*, de Salem), y la que bajo las mismas condiciones antepone la neutralidad a la hibridación (*Hablar solos*, de Neuman).

Capítulo 3

Visión de la literatura hispanoamericana cosmopolita escrita desde España

Un buen número de los escritores pertenecientes a esta corriente cosmopolita de autores hispanoamericanos nacieron después de 1960 y la gran mayoría lo hizo en la década de 1970. Se formaron en el contexto socio-económico-cultural del capitalismo tardío y de un neoliberalismo brutalmente implantado en estos países;³⁵ sobre ellos dice Pamela Tala: “se sitúan en un lugar de alguna manera provocativo y productivo para, por un lado, desvelar, narrando el presente, algunas oscuridades que el discurso triunfalista neoliberal prefiere mantener acalladas y, por otro, para seguir interrogando el sistema literario latinoamericano acerca de nociones como identidad, subjetividades, lo nacional e, incluso, la patria” (117). Algunos desarrollan esta labor divulgativa desde sus países de origen, pero muchos de ellos se decantaron por alejarse para elaborar temáticas latinoamericanas desde una perspectiva conscientemente extranjera atribuida por su estatus de migrantes o exiliados “que escriben sobre la historia de sus países o regiones, una especie de revisión de la historia para tratar de descifrar o interpretar el presente” (Manrique sabogal, “América Latina”). Un factor que nos lleva a considerar, a la hora de enfrentarnos a sus obras, lo que Zlatko Skrbiš denominó como “nacionalismo de larga distancia³⁶”. Paralelamente existe un segundo segmento de escritores que eligen situar sus narrativas en espacios extranjeros como hicieron Bryce Echenique, los escritores del *Crack* en los noventa, y Neuman, Sánchez

³⁵ Sobre la implantación del neoliberalismo en América Latina explica Claire Lindsay: “In the 1990s, after years of military dictatorship in parts of the continent, many Latin American countries began to recover from the previous, so-called “lost decade” by adopting sweeping neoliberal reforms” (13).

³⁶ Término bajo el que fundamenta que a pesar del alejamiento geográfico y temporal que les separa de sus orígenes, estos escritores, al igual que tantos otros que han padecido el exilio o cualquier tipo de migración, se remiten literaria y periodísticamente a sus países y desvelan así cierto compromiso ético-moral con los mismos, aduciendo que es necesario entender el nacionalismo como algo complementario de la globalización y no como un proceso contradictorio (6).

Rugeles o Halfon en la actualidad; aunque la tendencia más extendida entre estos escritores se remite a seguir narrando desde su condición de latinoamericanos acerca de la memoria histórica más reciente de sus países.

A diferencia de los escritores integrantes de las literaturas *migrante* y *radicante*, en estos escritores cosmopolitas no se impone la necesidad rupturista con otras tradiciones literarias previas, muy al contrario, han sabido asimilar elementos de tradiciones anteriores, aunque con una amplia libertad de manipulación tanto temática como estética. Pese a ello Guillermo Martínez señala una tendencia que tiene que ver “con el desembarazamiento de las características más notorias que identificaron para el lector europeo lo que significaba Latinoamérica: tropicalismos, barbarie, realismo mágico, representación de la gran escena del poder y la sociedad a través de dictadores y patriarcas” (Manrique Sabogal “América latina”). Por otro lado, continúa Manrique Sabogal: estos narradores describen mundos más íntimos y más cercanos a la realidad que envuelve al lector, “hacen de lo particular singular lo universal. El amor, la soledad, el desconcierto, la muerte, la inmigración, el éxito, la envidia, las repercusiones del 11-S, los nuevos miedos, el desamparo, las ilusiones, las dudas o las diferentes formas de violencia que van moldeando el mundo” (“América Latina”). Lejos de los grandes relatos, de la novela total, esta narrativa se centra en episodios íntimos y cotidianos, lo universal sin embargo se percibe según Adélaïde de Chatellus en un detalle: “La eternidad de lo efímero” (64). A esta comprensión del sentido de la narrativa hispanoamericana actual se suma Daniel Noemí, quien afirma:

No son textos revolucionarios, pero si son textos que por su misma participación en el mercado son capaces de mostrar y de mostrarnos a nosotros, desocupados lectores, un funcionamiento social y político contemporáneo. Indican y apuntan a la transformación de un mundo, de nuestro mundo y su sociedad y desde ese trabajo, donde la violencia y el sexo, la historia y las drogas, el fracaso y el exceso

se amalgaman y comparten tinta, permiten pensar alternativas para lo político y la política (94).

A estas tendencias narrativas cabe sumar el influjo creativo que supone la experiencia migratoria en sí, junto a la absorción cultural imbuida por el escritor en su nuevo país de residencia, en este caso España, y la importancia de escribir para un mercado internacional. Pero pese a lo habitual entre entes inmigrantes, escritores o no, en esforzarse por asimilar nuevos conceptos de la cultura de su país de residencia, este fenómeno generalmente no se completa hasta la configuración de una segunda generación, fenómeno que todavía no ha acontecido en España, pero que está muy presente en otros países como Francia, Inglaterra o Alemania.

En un primer momento resulta más factible entre estos individuos la búsqueda de una comunidad de su mismo origen o afin a ella que les permita mantenerse conectados con su cultura natal, o la aceptación de su extranjería. Sin embargo, la adjudicación de una identidad de la diáspora al conjunto total de migrantes implica una simplificación de este asunto, especialmente entre minorías intelectuales. En contraste con el sentimiento de pertenencia o de identificación a un colectivo que muchos inmigrantes experimentan en la diáspora (Grimson 143), el escritor peruano afincado en Barcelona, Santiago Roncagliolo, conecta desde su experiencia personal con la tradición de escritores hispanoamericanos que llegaron a España a lo largo del siglo XX como estudiantes graduados, corresponsales, funcionarios o profesores universitarios. Es decir, componentes de una élite cultural que se desplazan individualmente de su espacio natal con la idea de buscar crecer como escritores y de abrirse un espacio dentro del mercado editorial español e internacional al igual que hicieron sus predecesores. Ante la teoría válida del elitismo del artista e intelectual formulada por Roncagliolo cabe puntualizar la presencia en la actualidad de individuos inmigrantes que no desarrollan profesionalmente estas condiciones hasta su llegada a su nuevo país de residencia, y que por lo tanto experimentan el

proceso migrante desde una perspectiva no elitista, sino más bien semejante a la de cualquier otro migrante, factor que no suele pasar desapercibido en su narrativa y que por lo general les sitúa en una corriente literaria distinta a la *cosmopolita*.

Residir en el extranjero y entrar en contacto con otras culturas y otros artistas determina la evolución literaria de estos individuos hacia un cosmopolitismo que en ocasiones sirve para dejar atrás nacionalismos y consolidar la idea ya mencionada de una literatura en español; y que en otras instancias se limita a ofrecer un distanciamiento con la realidad que sirve de filtro depurador entre el artista y su patria. Al igual que ocurrió en la segunda mitad del siglo pasado, nos encontramos con novelas de escritores hispanoamericanos desarrolladas en lugares ajenos como Alemania, Francia, Japón, Rumanía, o Israel, que se adentran en diferentes aspectos de las realidades de estos países. El resultado final de este experimento lo resume Manrique Sabogal en nueve términos “mezcla, legado, lengua, España, Latinoamérica, pop, internet, unidad, exploración” (“Escritores del español”) cuya unión converge en la constitución de un espectro temático enriquecido y cosmopolita que mantiene sus lazos con la corriente narrativa latinoamericana actual, pero que a la vez se impregna de su experiencia internacional, tal y como se vislumbra en esta reflexión de Juan Gabriel Vásquez: “En los últimos diez años he vivido en cuatro países, y por alguna razón eso me gusta, me gusta la extrañeza. Me siento más cómodo viviendo fuera que viviendo en Colombia, y sin embargo Colombia, hoy por hoy, es lo único que me interesa como novelista. Sí, se puede decir que en este momento Colombia es una obsesión” (Wiener, “El escritor debe”). Este sentimiento del novelista colombiano se hace ostensible en una serie de rasgos comunes que se repiten en esta facción cosmopolita de la literatura hispanoamericana desde España que paso a comentar a continuación.

Existe un afán por realizar una reescritura crítica de la historia reciente, aunque desde una perspectiva políticamente poco comprometida, ya que según Vázquez “los novelistas saben que la política es una Gorgona que transforma en piedra a quien la mira a los ojos” (*El arte de la distorsión* 106). Este comentario gana sentido especialmente al referirse a una generación de autores más influenciada por la cultura anglosajona que por la literatura latinoamericana de los años 60 y 70, a su vez muy marcada por la revolución cubana y la idea del intelectual público suscrita por Jean-Paul Sartre y Albert Camus que se tradujo en novelas como *Conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa o *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes.

El continente latinoamericano vive con crispación el debate político surgido tras años de dictaduras, autarquías, terrorismo político, violencia y corrupción, motivos todavía latentes en muchos de sus territorios y que fueron obviados en la década de los 90 por un amplio sector de escritores que según Roncagliolo “no se quieren comprometer absolutamente con nada [...] hablan como si estuvieran perdidos en una isla o entre libros” (Plaza, “Santiago” 107). Sin embargo, y en respuesta a este silencio surge una tendencia literaria, entrados en el nuevo siglo, según la cual una nueva generación de escritores busca comprender el pasado de sus países o regiones, pero no desde una perspectiva historiográfica, sino desde aquella que Milan Kundera llama la dimensión histórica del ser humano, mucho más cercana a la microhistoria o a la historia de lo cotidiano, a través de la escritura de ficciones históricas que se enfrentan a la “historia oficial” tal y como resume el escritor turco Orhan Pamuk en la siguiente declaración: “el reto de la novela histórica no es producir una imitación perfecta del pasado, sino relatar la historia con algo nuevo, enriquecerla y cambiarla con la imaginación y la sensualidad de la experiencia personal” (en Vázquez, *El arte*) ya que según Vázquez la novela “piensa de una manera más

indefinible, más metafórica, más abstracta pero siempre más real, porque personaliza” (Plaza, “Santiago” 109) que el ensayo, el reportaje periodístico o el discurso político. Aunque tras la ruptura con el concepto de supremacía de la literatura intelectual expresado por *McOndo* se ha abierto una mirada más real a dichos géneros. Idea que Roncagliolo extiende al cine, donde afirma que “el documental se ha convertido en una película que el público va a ver al cine por placer” (“Manifestaciones” 245).

Esta narrativa obtuvo gran auge en el continente americano en la década de los 80, tendencia que pervive en la actualidad, pero desde un enfoque más íntimo y personal que Roncagliolo expresa al afirmar: “Siempre tratamos de darnos sentido a nosotros mismos hurgando en nuestro pasado” (Manrique Sabogal, “América latina”). Al respecto, el historiador Hayden White explica como el género literario de la novela histórica siempre se ha interesado por cubrir aquellos acontecimientos más “traumáticos” como revoluciones, guerras o movimientos migratorios; acontecimientos cuyo significado según White es “problemático y está sobredeterminado en la significatividad que todavía tienen para la vida cotidiana” (119), y que según Cymerman los autores de la actualidad afrontan desde otra perspectiva: “Unos ven sobre todo en este interés el reflejo de un movimiento de repliegue y de búsqueda de la identidad, mientras otros descubren allí una necesidad de comprender el pasado y huir del presente” (528).

Especialmente fructíferos en este campo son: el argentino Patricio Pron con novelas como *Nosotros caminamos en sueños* (2014), una visión satírica sobre la guerra de las Malvinas y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), una trama sobre las atrocidades cometidas por las dictaduras militares y su metodología represiva o terrorismo de Estado durante uno de los periodos más oscuros de la historia argentina, los años setenta; Eduardo Halfon en su novela *Mañana nunca lo hablamos* (2011), en la que relata su infancia durante los años de

violencia en la Guatemala de los setenta; Alejandro Zambra en su última novela *Formas de volver a casa* (2011) en la que narra los efectos de la dictadura pinochetista desde la inocente mirada de un niño; Roncagliolo y su novela premiada con el Premio Alfaguara *Abril rojo* (2006) junto a su precuela *La pena máxima* (2014), ambas protagonizadas por su personaje Félix Chacaltana y testigos de una prolongada etapa gris del Perú en las que se muestran el terrorismo de Sendero Luminoso y el terrorismo de Estado junto a la corrupción política, temas también planteados por el autor en su estudio sobre la figura de Abimael Guzmán *La cuarta espada* (2007), y la presencia del fascismo en el Cono Sur bajo el formato de La Operación Cóndor, respectivamente; el colombiano Vásquez en *Las reputaciones* (2013) y *El ruido de las cosas al caer* (2011) al tratar sobre el narcotráfico y las redes de poder en su país. En otras ocasiones se recurre a un acercamiento más intimista de la historia, recurriendo a la narración de un relato familiar a través del cual entender los acontecimientos históricos de un país, como hace Neuman en *Una vez Argentina* (2003).

Es clara por lo tanto la marcada tendencia a reflejar las preocupaciones sociales y políticas a través del género de la novela de ficción histórica, siendo a su vez muy común el recurrir al género de la novela negra, claramente al alza en los últimos años. Estas novelas de personajes heroicos o villanos claramente estereotipados evolucionan hacia el protagonismo del antihéroe urbano que se mueve en un sistema corrupto. Tal es así que el personaje comparte protagonismo con una ciudad amoral regida por personajes corruptos, y repleta de seres marginales. Junto a estos conceptos hay que añadir el de las “prácticas comunes” tan visible en las novelas de Roncagliolo *Abril rojo* (2006) y *La pena máxima* (2014); *Gemelas* (2013) de Juan Carlos Chirinos o *Jezabel* (2014) de Eduardo Sánchez Rugeles, en las que el fútbol, el terrorismo, las represiones de regímenes totalitaristas o las celebraciones populares se mimetizan

con la trama policiaca, y todo ello acontece en un entorno urbano que Rosa Montero considera inseparable de este género: “la novela negra es la épica urbana y contemporánea por excelencia” (Manrique Sabogal, “La novela en español”). Se trata de una ciudad plagada de espacios marginales habitada según palabras de Amir Valle por “perdedores” (97). Estas novelas por lo tanto se pueblan de prostitutas, drogadictos, ladrones, matones, asesinos, *sintechos* y otros personajes perdedores entre los que en ocasiones se filtra algún inmigrante.

En clara conexión con los dos primeros puntos, la revisión histórica y el nuevo género negro se encuentra la novela del narcotráfico y la violencia relacionada sobre todo con ciertas regiones del continente americano. La violencia y la corrupción reinantes en Latinoamérica han dado paso a géneros literarios como la *narconovela* o la *novela sicaresca*, y a su vez han introducido temas como las pandillas, el tráfico de estupefacientes, las favelas, los secuestros y el terrorismo entre otros. Vásquez comenta sobre su novela *Historia secreta de Costaguana* (2007): “En mi novela hay una realidad desmesurada, pero lo que es desmesurado en ella es la violencia y la crueldad de nuestra historia y de nuestra política” (Wiener, “El escritor debe”). Helena Rueda en un enfoque revisionista del auge de este género, conecta con la idea anteriormente expuesta acerca del peso de la industria editorial sobre la producción literaria y habla de una comercialización de la marginalidad: “Los autores llevan al lenguaje literario situaciones dramáticas vinculadas con estas historias de violencia, por otra, estos libros ofrecen a los lectores transnacionales un medio para conectar la información que circula en los medios con la mayor domesticidad que ofrece la lectura de la novela” (78). La revisión histórica de los años ochenta con las narcoguerras, las guerrillas y las dictaduras militares revisadas desde la infancia y la novela íntima experimental sustentan el peso actual de esta narrativa.

En muchas ocasiones la distancia que proporciona la diáspora establece un marco de seguridad alrededor del autor a la hora de tratar temas de tamaño complejidad y de carácter tan conflictivo como estos. *Siete maneras de matar a un gato* (2009) de Matías Néspolo es un ejemplo de narrativa sobre los bajos fondos en Buenos Aires, comparable a la violencia recurrente de la *littérature-banlieue* francesa; mientras que *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez; *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge y *Fiesta en la madriguera* (2013) de Juan Pablo Villalobos narran los horrores vividos en Colombia y México respectivamente, debido al narcotráfico, sobre las que Rueda añade su carácter transnacional: “Las violencias locales de estos dos países se entrecruzan además con muy diversos factores de carácter global. Muchos de ellos se relacionan con el narcotráfico, cuyas redes de producción, distribución y consumo son siempre transnacionales” (77). Por otro lado, *El año que rompí contigo* (2003) de Jorge Eduardo Benavides y la ya comentada *Abril rojo* (2006) de Roncagliolo cubren la convivencia de lo cotidiano con la violencia impuesta por el grupo terrorista peruano Sendero Luminoso. Los escritores de este género proponen a través de la inclusión de sujetos alienados y del uso de la sátira, del género policiaco, y de las novelas políticas e históricas, una serie de narrativas distópicas que revelan alegorías de la escalada de la violencia política y social de estos años. Estas herramientas no se limitan a la narrativa colombiana, sino que pueden hacerse extensibles a la narrativa hispanoamericana en general como observaremos *a posteriori* en el análisis literario de las novelas de Halfon y Roncagliolo.

Igualmente nos encontramos con una narrativa que muestra el lado más cosmopolita de estos autores y que desconecta completamente con América Latina para mostrar su vocación más internacional y viajera. En contraste con la literatura telúrica característica de Latinoamérica y con la que rompió hace ya tiempo el *boom*, la dimensión postnacional de la escritura de estos

escritores ejerce una literatura que no entiende de fronteras y que pretende instalarse definitivamente dentro del mercado literario internacional, y para ello desarrollan una narrativa cosmopolita que oscila entre sus países de origen y destinos remotos, tradicionalmente muy lejanos del canon latinoamericano como ocurre en la novela contextualizada en Japón de Roncagliolo *Tan cerca de la vida* (2010), en *Monasterio* de Eduardo Halfon que transcurre en Israel, la novela prusiana de Andrés Neuman *El viajero del siglo* (2009), o *Liubliana* (2012) de Sánchez Rugeles que obviamente discurre en la capital eslovena. A la idea de utilizar espacios extranjeros hay que aunar la constante del desplazamiento. Según Enrique Vila-Matas la escritura que denomina como *nómada* se descubre como “única construcción literaria posible [...] de quien no puede creer ni en la verosimilitud de la Historia ni en el carácter metafóricamente histórico de toda novelización” (81). El viaje toma cada vez una presencia más sólida como acontece en *El lugar del cuerpo* (2007) de Rodrigo Hasbún que transcurre en diversas capitales europeas donde lo cotidiano es universal, o el *road trip* de Andrés Neuman, *Hablar solos*, desarrollado por una geografía inventada.

Tim Youngs comienza su ensayo introductorio a su volumen *The Cambridge Introduction to Travel Writing*, recogiendo una serie de conceptos muy interesantes que conectan con la nueva novela de viajes: la sexualidad, el viaje interno, el *ciberviaje* y la búsqueda. En la actualidad este género rechaza ejercer una función descriptiva para convertirse en lo que Youngs tacha de una “nueva literatura de viajes” más literaria y menos literal en la que lo importante no es tanto lo que se ve, sino cómo se ve. Idea que trasciende el viaje y que diluye las fronteras culturales constituyendo una escritura que desarrolla el mundo interno de sus personajes en contraste con la anterior preocupación por el espacio y el itinerario.

A continuación, paso a ilustrar lo que hasta ahora se ha visto reducido a la enunciación de muchas de estas tendencias, a través del análisis literario de dos novelas representativas de esta narrativa. Por un lado, me adentro en el lado más internacional de esta literatura a través del estudio de la novela *Monasterio* del guatemalteco Eduardo Halfon, y por otro indago en la corriente que profundiza en cuestiones sociopolíticas del panorama hispanoamericano actual desde la lente “desterritorializada” que proporciona la distancia, con el estudio de la novela *La pena máxima* de Santiago Roncagliolo.

***Monasterio* (2014), Eduardo Halfon**

Es innegable el hecho de que, aunque la tradición predominante en Hispanoamérica ha privilegiado la nostalgia nacional, siempre ha habido una amplia cuota de obras a las que se les ha imputado el desarraigo, comenzando por muchos de los textos de los modernistas, pasando por las variadas prosas y versos de las primeras vanguardias, algunos textos del *boom* y como no del *Crack*, y por supuesto llegando a la obra de Roberto Bolaño. La figura del escritor Eduardo Halfon representa con nitidez esta corriente en la actualidad. Para aproximarse al centro de su narrativa proclama Alexandra Ortiz Wallner “hace falta ingresar en el territorio de los sueños, donde se confunden realidad, ficción y recuerdo” (16); constituyendo una literatura que envuelve al lector en el universo interior del escritor.

Nacido en la Ciudad de Guatemala en el año 1971 su familia tuvo que exiliarse en Florida diez años después huyendo de la violencia y la inseguridad política que tiñó al país centroamericano durante este periodo. A los veintidós años y convertido en ingeniero, Halfon volvió a su país natal donde reconoce haberse encontrado inicialmente desubicado, sensación

que todavía hoy le acompaña y que trasmite en sus obras³⁷. Esta necesidad de reencontrarse consigo mismo le llevó a matricularse en la facultad de Filosofía y Letras, motivo que desencadenó su descubrimiento, relativamente tardío, de la lectura y de su pasión por la escritura. Años después y ya convertido en escritor, Halfon se trasladó a una pequeña localidad de La Rioja, en España, país donde ha publicado gran parte de su obra en la editorial Libros del Asteroide. Además, durante esta estancia el escritor obtuvo la nacionalidad española entrando a formar parte del grupo de escritores sujetos al “fenómeno” de la doble nacionalidad, motivo que les aproxima y en ocasiones incorpora, aunque solo sea de manera legal, al canon peninsular, aunque este no es el caso de Halfon, cuya influencia literaria es primordialmente anglosajona.

Siguiendo con la inquietud cosmopolita característica del escritor hispanoamericano Halfon continúa con esta tradición errante y tras una breve estancia en la ciudad de Nueva York, en la actualidad reside en el estado norteamericano de Nebraska.

Pese a comenzar su carrera narrativa más tarde de lo habitual, su obra, en su mayoría cuentos, es extensa y ha sido distinguida en varias ocasiones³⁸. Su novela *El ángel literario* (2004) fue finalista del Premio Herralde de Novela. En 2007 Halfon fue reconocido como uno de los treinta y nueve mejores escritores jóvenes latinoamericanos por el Hay Festival. En el año 2010 recibió el XIV premio de novela corta José María de Pereda por su novela *La pirueta*. En 2011 fue el destinatario de la beca Guggenheim para continuar trabajando en el proyecto iniciado con *El boxeador polaco*. En 2015 recibió el premio Roger Caillois de literatura latinoamericana; y en

³⁷ El escritor ha reconocido en numerosas entrevistas que su primera lengua no es la materna, sino el inglés. La pérdida de fluidez que experimentó en la lengua española junto a las costumbres judías y árabes, que no musulmanas, en las que fue educado, ayudaron a su desubicación inicial en su vuelta a Guatemala, país tradicionalmente católico. Esta sensación todavía embarga al escritor, condición que le lleva a asegurar sentirse más cómodo bajo la etiqueta de latinoamericano que bajo la de guatemalteco.

³⁸ Desde que en el año 2003 publicara su primera obra *Esto no es una pipa, Saturno*, Eduardo Halfon ha publicado doce libros más.

2016 su último libro de cuentos, *Signor Hoffman* (2015), ha sido elegido finalista del XIII Premio Setenil al mejor libro de relatos.

Hasta aquí nos encontramos con un perfil plagado de paralelismos con muchos de sus homónimos de profesión incluidos en este ensayo; pero hay otros aspectos biográficos de este autor hispano-guatemalteco que difieren del resto. Halfon pertenece a una de las pocas familias judías instauradas en Guatemala, un país de clara tradición católica al que llegaron sus abuelos, todos ellos judíos, procedentes de Polonia, Líbano, Egipto y Siria, pensando algunos de ellos que habían llegado a Panamá³⁹. Cuando cumplió once años, su familia se trasladó a Florida donde el inglés pasó a ser su primera lengua, condición que asegura hasta hoy se mantiene, pese a que su narrativa siempre se ha desarrollado en español, motivo que Vanesa Perdu interpreta como “una forma de resistencia al exilio, [...] como una compensación por la pérdida del espacio de los orígenes [latinoamericanos del autor]” (165). Sus obras de una extensión siempre breve, aunque precisas no indagan habitualmente en cuestiones trascendentes de su país natal⁴⁰, de allí que muchas veces su narrativa no es asociada con la literatura guatemalteca, aunque tampoco con la de sus otros países de residencia, Estados Unidos y España. Contrariamente su escritura se circunscribe plenamente a conceptos teóricos anteriormente desarrollados y afines en gran medida a los integrantes de esta tradición trasatlántica como son: el modelo aglutinador de una literatura en lengua española que Roncagliolo suscribe al término de hispanidad y que explica como “un país que abarca de Moscú a Angola. Y [que] es la geografía que yo habito” (“El humor negro”); y el neoindividualismo expresado por Gilles Lipovetsky y Sebastián Charles reflejado

³⁹ En *Monasterio* Halfon narra las diversas razones que llevaron a sus abuelos a emigrar a Guatemala, aunque en el caso de la familia de su abuela paterna su plan original consistía en asentarse en Panamá: “Con sus padres y hermanas, zarpó de Egipto cuando tenía siete años. El barco, tras varios meses en alta mar, finalmente ancló en un puerto de Centroamérica y, según la leyenda familiar, mi bisabuelo creyó que estaba llegando a Panamá, donde vivía uno de sus primos lejanos” (29-30).

⁴⁰ La excepción es su libro *Mañana nunca lo hablamos* (2011) y dos cuentos de su último libro *Signor Hoffman*: “Bambú” y “Han vuelto las aves”.

en el caso de Halfon en una continua búsqueda de sus orígenes iniciada en *El ángel literario* (2008), novela en la que detalla y registra el minucioso proceso de su propia escritura, y *El boxeador polaco* un libro compuesto por seis relatos que originan la creación de un universo sobre el que gira la obra del autor guatemalteco y que tiene de trasfondo su infancia.

Sus obras pese a poder ser leídas de manera independiente, guardan, sin embargo, profundas conexiones: “se contienen unas a otras, como muñecas rusas” (Ortiz Wallner 16). Franco Chiaravalloti describe esta empresa como “empezar a escribir sin saber cómo demonios acabará todo. Tirar del hilo de las obsesiones y las preguntas que desde niños nos arañan la conciencia. Y transformar todo en un proyecto literario con punto de partida, pero no de llegada” (“La incomodidad”). De hecho, tanto *La Pirueta* (2010) como *Monasterio* (2014) surgen de algunos de esos cuentos e igualmente lo hace su más reciente libro de cuentos *Signor Hoffman* (2015). Todos estos textos interactúan y dialogan entre sí constituyendo una elipsis literaria construida desde y sobre el “yo” del individuo sin tratar de generalizar sobre colectividades como han ambicionado tantos otros autores latinoamericanos, sino desde la intimidad y el minimalismo.

En este apartado del capítulo tercero dedicado a la vertiente más internacional de la narrativa *cosmopolita* desarrollo una lectura crítica de su novela, *Monasterio*, y para ello aplico el andamiaje teórico de la *nueva novela de viajes* para indagar en una de las corrientes temáticas más repetidas en esta literatura, y que representa una constante en la obra de Halfon —el estudio de los códigos de la composición identitaria del individuo—, a los que se adscribe un marcado interés por el judaísmo arraigado en su familia. Sobre la trascendencia del judaísmo en su literatura Halfon opina: “lo tengo más como cultura que como religión; me interesa mucho más como fuente de historias; necesito estar lo más lejos posible de él para verlo con objetividad,

aunque eso implica el rechazo de mi familia” (Geli, “Contar mentiras”). Por todo ello Halfon encaja dentro del grupo de escritores (auto)exiliados errantes, que utiliza el recurso del viaje para explorar sus orígenes a través de la evocación. Idea también suscrita por Roncagliolo al sugerir que “la memoria, como la historia y las raíces se construyen en el movimiento, en el desarraigo. El viaje para mí es otra manera de construir un lugar, poner raíces” (“Manifestaciones del nacionalismo” 237). Precisamente esta idea de distanciamiento expuesta por el escritor puede comprenderse como una respuesta al concepto de “cultura hipermoderna” vaticinado por Lipovetsky y que se caracteriza por el debilitamiento del poder regulador de las instituciones colectivas y la autonomización correspondiente de los factores ante las imposiciones de colectivos como la familia, la religión, los partidos políticos o las culturas de clase (*Los tiempos* 87-88). De ahí que la necesidad de alejamiento del escritor trasciende el judaísmo y se extiende a una separación física de su entorno familiar y de su país que Halfon también opta por llevar a su ficción creativa, coincidiendo con el pensamiento de Paul Theroux al expresar que: “the journey near home is in fact the most difficult of all travel subjects” (355). Es por eso que el escritor necesita aislar su prosa física y literariamente para trazar las aristas que le lleven a delimitar la búsqueda de su identidad; una gestión que desempeña desde espacios remotos a los de su infancia y juventud, pero cercanos a aspectos culturales y religiosos de sus ancestros. Como consecuencia la novela se desarrolla en lugares distantes para desde su lejanía narrar de manera inversa el viaje que sus abuelos realizaron a Guatemala y reconstruir retrospectivamente el complejo puzzle que constituye su identidad.

Retomando un cuento contenido previamente en *El boxeador polaco* —“Fumata blanca”— y pasajes de otro —“El boxeador polaco”—, y desde su posición de nieto de judíos, con arraigadas costumbres árabes y latinoamericanas, Halfon confiesa que la idea de esta novela

surge con la reacia llegada de dos hermanos a Israel para asistir a la boda de su hermana pequeña con un judío neoyorquino ultraortodoxo⁴¹. Este acontecimiento constituye el punto de partida, mientras que Israel, Jerusalén, Tel Aviv y el Mar Muerto solo son el telón de fondo para poder contar otra historia a través de una técnica narrativa que el mismo Halfon explica a sus estudiantes de la Universidad Francisco Marroquín en su relato traducido al inglés “Distant⁴²”: “A story always tells two stories, we read. The visible narrative always hides a secret tale, we read. The story’s construction makes something hidden appear artificially, we read⁴³” (147). Siguiendo estas pautas se dirime que la trama y el diálogo que acontecen sobre el escenario son otros diferentes a los inicialmente expuestos, de hecho, el escritor afirma que “la boda es un pretexto que no llega ni a existir en la novela” (“Tomar postura”) aunque está presente durante toda ella. Esto se debe según Marisa Pereyra a que “la función primordial subversiva y transgresora del viaje utópico es ofrecer el espacio conceptual perfecto para la crítica radical” (170). Contrariamente esta novela marcadamente introspectiva tiene que ver con otros temas, especialmente con la intimidad y la búsqueda cognitiva a través del viaje físico pero también del subconsciente de las raíces familiares del narrador, Eduardo, que tanto tiene en común con Halfon, aunque desde una mencionada autoficción que otorga al escritor la licencia de mostrarse condescendiente con una serie de giros irónicos y cínicos que alteran su personalidad real, abriendo un debate sobre la oscilación de este género entre la identidad y la ficción.

La movilidad es una característica intrínseca a la especie humana desde sus orígenes cuando los primeros pobladores del planeta recorrían grandes distancias en busca de diversas

⁴¹ Información extraída de la presentación que Eduardo Halfon hace sobre su novela *Monasterio* en una transmisión del Canal – L bajo el título “Tomar postura siempre molesta” emitida el 9 de junio de 2014.

⁴² “Distant” es un relato de ficción publicado por Eduardo Halfon que fue traducido al inglés por Lisa y Dillman y publicado por *Iowa Review* en otoño de 2011.

⁴³ En realidad, una teoría de Ricardo Piglia, desarrollada en su ensayo *Formas breves* (1999), y que a su vez tomó de Borges.

fuentes de abastecimiento para saciar sus necesidades básicas hasta una actualidad revestida de masivos desplazamientos de diferente índole favorecidos por los avances tecnológicos. Motivos que ofrecen la variedad de que “en la era de la globalización, los movimientos migratorios no son unidireccionales ni definitivos. Se dan en todas las direcciones de forma poliédrica y producen retrocesos o *feedback* que retroalimentan la conexión” (Solé y Cacho 21). Es por ello que la narrativa del viaje tanto en su vertiente oral como en la escrita se ha posicionado dentro de una tradición milenaria que nos permite hoy en día profundizar en el entendimiento de nuestra sociedad, y así lo entiende también Theroux en su ensayo *Fresh Air Fiend: Travel Writings 1985-2000* (2000): “The nearest thing to writing a novel is travelling in a strange country. Travel is a creative act –not simply loafing and inviting your soul, but feeding the imagination, accounting for each fresh wonder, memorizing and moving on” (140). Idea también acogida por el escritor Santiago Vaquera que añade: “la memoria, como la historia y las raíces se construyen en el movimiento, en el desarraigo. El viaje para mí es otra manera de construir un lugar, poner raíces” (“Manifestaciones” 237). Pero la longevidad de esta narrativa y su pluralidad la han dotado de una complejidad que en ocasiones trasciende sus motivos más esenciales.

Jonathan Raban sugiere que “as a literary form, travel writing is a notoriously raffish open house where very different genres are likely to end up in the same bed. It accommodates the private diary, the essay, the short story, the prose poem, the rough note and polished table talk with indiscriminate hospitality” (254); comentario con el que conecta Michael Kowaleski al referirse a la amplitud de este género como “notoriously refractory to definition” (7) al constatar la heterogeneidad de una narrativa que oscila libremente entre la realidad y la ficción. Contrariamente a la particularidad más clásica del género de la novela de viajes, de clara ascendencia anglosajona, en la que se hace referencia a un destino marcadamente exótico, y cuyo

desarrollo incluye matices comunes al género de la novela de aventuras; la tradición latinoamericana, según Claire Lindsay en su ensayo *Contemporary Travel Writing of Latin America* (2009), dota tradicionalmente de un mayor contenido de ficción a este género. A diferencia de su vertiente anglosajona la novela de viajes en América Latina, continua Lindsay, se proyecta hacia escenarios poco convencionales en este género, de cargado carácter sociopolítico, “moreover, the motivations for their journeys vary and include the more conventional ‘literary’ comisión as well as projects of political or social commitment” (3), como se extrae de la novela del escritor venezolano Eduardo Sánchez Rugeles *Blue Label/Etiqueta Azul* (2013), un *road trip* en la Venezuela de Hugo Chávez que muestra la corrupción y la disfuncionalidad de la clase dirigente militar y la opresión y el desconcierto a los que se enfrenta el pueblo venezolano; de *Yerba americana* (2008) del mexicano Pablo Soler Frost, en la que se reformulan, a través del viaje de tres amigos, temas actuales relacionados con la frontera y el racismo existentes en el mundo fronterizo que divide a Estados Unidos y México; y de la misma *Monasterio* donde se acomete la relevancia de los muros físicos e imaginarios en las sociedades actuales.

Este género marcado por su eclecticismo constituye un recurso muy sugerente para la narrativa hispanoamericana actual ya que entre otras cualidades atesora el don de revalorizar una imagen del pasado superando clichés históricamente instaurados tal y como se demuestra en *Monasterio*, en la que el personaje de la novela se ve impulsado a reflexionar sobre la memoria familiar, mientras pasea por las calles de Jerusalén, sobre la identidad judía y la experiencia de la migración, acercándose a la condición híbrida de la cultura judía latinoamericana representada en la figura del “judío errante” y que Pierre Nora suscribe en su artículo:

We should think of Jewish memory, which has recently been revived among many nonpracticing Jews. In this tradition, which has no other history than its own memory, to be Jewish is to remember that one is such; but once this incontestable memory has been interiorized, it eventually demands full recognition [...] This is because our relation to the past, at least as it reveals itself in major historical studies, is something entirely different from what we would expect from a memory: no longer a retrospective continuity but the illumination of discontinuity (16).

Dentro de esta descripción de la reescritura de la memoria judía, aunque siempre desde una perspectiva individualista y no colectiva, encaja la obra de Halfon. Paralelamente a esta búsqueda tanto en *Monasterio*, como anteriormente en *La pirueta* y en *El boxeador polaco* el autor juega con el tiempo y el espacio a través del concepto de un género de viajes que James Clifford define como “historical taintedness” ya que mantiene su asociación con “gendered, racial, bodies, class privilege, [and] specific means of conveyence” (Lindsay 3) entrando en un pensamiento paralelo a la imagen de sociedad descrita por Lipovetsky que se materializa con más intensidad en el despertar de las espiritualidades y las nuevas demandas de identidad: “Renacimientos religiosos, reivindicaciones nacionales y regionales, *revival* étnico, las sociedades contemporáneas son testigos de una vigorización de sistemas de referencia que remiten al pasado, de la necesidad de continuidad entre el pasado y el presente, de la preocupación por tener raíces y memoria” (*Los tiempos* 96-97). A estos motivos cabe añadir la tendencia actual a utilizar el viaje para indagar en aspectos íntimos del personaje, el viaje comprendido como metáfora de un movimiento interior, de un viaje hacia el autoconocimiento, siguiendo una de las premisas más predominantes de este género, la narración en primera persona, tal y como argumenta Tim Youngs en la introducción de su ensayo *The Cambridge Introduction to Travel Writing* (2013): “travel writing consists of predominantly factual, first-person prose accounts of travels that have been undertaken by the autor-narrator” (3). Esta narrativa del yo tan sólidamente asentada en la literatura actual bajo el nombre de autoficción es

según Youngs una técnica especialmente arraigada a esta nueva vertiente del género de viajes que Dea Birkett y Sara Wheeler han pasado a denominar *New Travel Writing*⁴⁴, y según la cual “travel writers draw on the techniques of fiction to tell their stories. Plot, characterization and dialogue all play their part. Whereas some travel writers insist on absolute verisimilitude, others readily admit to the manipulation and invention of detail” (Youngs 4). Aunque según criterios más estrictos y en la actualidad obsoletos, la ficción no tiene cabida en este género: “Fictional creations, even if their adventures are based on those of real people is sufficient to disqualify them as a travel writing, according to Hulme’s criterion” (Youngs 4). En el otro extremo de este debate se encuentra Jonathan Raban al entender sus propios trabajos como “variants of memoir”, sobre los que opina “they’re not travel books. They are books about journeys to some extent. And I think that the thing about the journey is it’s very nice scale model of a life” (58). En respuesta a este debate, Halfon pese a ser ajeno a las etiquetas que definen su narrativa como autoficción o incluso como autobiografía, no oculta que en su obra más reciente “el arranque es muy próximo a mí, el autor siempre tiene mi identidad, suele llamarse Eduardo... Soy y no soy a la vez” (Geli, “Contar mentiras”) aunque añade: “mi vida no es suficiente. Empiezo desde el yo pero luego necesito la ficción para volar a otros mundos. Lo más autobiográfico de mi libro no son los hechos. Los hechos los manipulo. Lo más autobiográfico es lo interno, mis miedos, mis ambiciones, mis debilidades” (“Un tatuaje”). Según Ortiz Wallner “Eduardo Halfon, el autor, ha creado a Eduardo Halfon, el protagonista y narrador de sus historias ficcionalizadas” (16), algo que junto al recurso literario del viaje incide según Bolognese en la búsqueda de su identidad: “Los personajes atribuyen al viaje la función posible de recomponer la fragmentación de su yo;

⁴⁴ En su ensayo *Amazonian: The Penguin Book of Women’s New Travel Writing* (1998) Dea y Wheeler describen esta nueva tendencia del género literario de viajes como una ruptura con sus orígenes: “Travel writing has made a new departure. A generation of writers who push the limits of the genre has emerged from the old adventure school” (9).

sin embargo, la realidad es muy distinta ya que éste sólo logra que se sientan más divididos aún, no perteneciendo ni a su lugar de origen ni a la nueva tierra de llegada” (“Relatos de aquí”). Constituyendo una concepción de su propia obra que, aunque ajena a etiquetas, aparece sembrada de paralelismos con el concepto de literatura de viajes expresado por Raban.

Youngs basándose en la teoría adscrita al género de viajes de Peter Hulme indica la relevancia de que el autor haya viajado realmente al lugar descrito a la hora de acreditar su obra dentro de este género; premisa que puede ser un tanto conflictiva especialmente en su vertiente posmoderna e hipermoderna si consideramos los avances globales en materia de información acontecidos en la actualidad, resultado de la revolución tecnológica y de la impronta adquirida por los medios de comunicación y las redes sociales que facilitan la difusión de información sin necesidad de trasladarse y que desmontan las tesis de Hulme y resta importancia a la existencia o no de un viaje a Israel por parte del autor.

Por todo ello gran parte del corpus de novelas que forman parte de esta literatura *cosmopolita* entre las que se encuentra, *Monasterio*, no encajarían dentro de las corrientes teóricas particulares del canon decimonónico y de gran parte del siglo XX de la narrativa de viajes, pero gracias a la aplicación del pensamiento freudiano “of a divided self driven by unconscious fears and desires” (Youngs 102) y a las teorías poscoloniales que según Youngs rompieron con la idea de que la narrativa de viajes era un género ideológicamente neutral y por lo tanto objetivo, “but it also had the unfortunate effect of making travel writing seem essentially a conservative genre, complicit with the forces of patriarchy and imperialism” (9). Pero esta condición poscolonial dominante en la narrativa de viajes contemporánea se ha visto superada y en la última década pese a ser un género deliberadamente amplio ha experimentado una tendencia evolutiva hacia las corrientes transatlánticas al verse asociado al género de la literatura

migrante y desarrollar conceptos teóricos como el nomadismo, el extrañamiento, la melancolía o la diáspora, que la acerca a esta investigación y la aleja simultáneamente de su vertiente más clásica, así descrita por Lindsay: “the región is an exotic destination for the (adventurous) leisure traveler seeking escapism and enjoyment, the conventional motivations of the paradigmatic tourist” (2). Una vez pues entendida la sugerida adhesión de esta novela a la amplitud panorámica de este renovado género literario paso a analizar la afección del viaje a la empresa iniciada por Halfon en *Monasterio*.

Durante los días previos al enlace matrimonial, Eduardo alterna sus paseos matutinos, inmerso como un solitario turista en las calles de Jerusalén, con recepciones y eventos familiares. Las descripciones urbanas, dice María Paz Oliver sitúan el relato en un presente donde en apariencia no sucede nada y donde la precariedad del paisaje interfiere directamente en la memoria del viajero (21). Pero este deambular por la ciudad junto a la incomodidad que le suponen los desencuentros con su familia política, despiertan en su memoria recuerdos del pasado que le llevan a indagar en su identidad judía. Al respecto de esta confluencia de pensamientos que rememoran la infancia de Eduardo, Oliver piensa que “caminar es volver al pasado, pero también descubrir un territorio desconocido que para el protagonista solo existía en el imaginario de las historias familiares” (27); mientras que el mexicano Carlos Fuentes dijo acerca de la memoria “en todo caso, ha de ser un estímulo para el espíritu que a través del recuerdo logra revivir” (*La voluntad* 471). Por ello en la novela hay muchos *flashbacks* al pasado, un tiempo elíptico que crea paralelismos con un anterior viaje a Polonia narrado en “El boxeador polaco” como el recogido en esta cita: “69752. Que era su número de teléfono. Que lo tenía tatuado allí, sobre su antebrazo izquierdo, para no olvidarlo. Eso me decía mi abuelo. Y eso

creí mientras crecía. En los años setenta, los números telefónicos del país eran de cinco dígitos⁴⁵” (*El boxeador* 83). Porque según el personaje de Eduardo bajo la historia de su abuelo, había “una historia que, de algún modo, también era la mía. Al final, nuestra historia es nuestro único patrimonio” (*Monasterio* 108-9) y que activa en ambos viajes la imagen del muro como símbolo de aislacionismo, tal y como se refleja en los pasajes donde aparece el muro de las lamentaciones en Jerusalén, el muro del gueto de Varsovia y el muro vulgarmente denominado “de la vergüenza” que separa a judíos de palestinos a lo largo de Israel, constituyendo todos ellos una alegoría del muro que le impide al escritor conocer su propia identidad. Pero para Eduardo el acto de sumergirse en las calles de Jerusalén *in situ* también señala, aunque de manera simbólica, un intento de perder temporalmente su identidad no solo guatemalteca o latinoamericana, sino también árabe para descubrir a ese “otro yo” inmerso en la tradición judía de su infancia y adolescencia que se oculta en la identidad de Eduardo bajo el nombre hebreo de Nissim que se descubre en la novela (*Monasterio* 121). Aunque el resultado de esta visita no es el esperado por el escritor ya que genera una distancia introspectiva entre su persona y la religión y tradiciones judías, tal y como relata en una de sus habituales salidas: “Al rato llegué a unas gradas que descendían hacia una plaza enorme, bulliciosa, llena de gente congregada en una esquina. Reconocí el Muro de los Lamentos. El Kotel, en hebreo. Sentí una ligera sensación de vértigo y me senté en una grada a observar desde arriba el enjambre en la plaza” (30-31). El desencanto del personaje avanza con el transcurrir del viaje. La imagen preconcebida que tenía de Jerusalén como destino histórico y de peregrinaje de la religión profesada por su familia evoluciona hacia el retrato de una ciudad mugrienta, delirante, ultraortodoxa y militarizada a lo largo de la novela.

⁴⁵ Con este párrafo Halfon comienza su cuento “El boxeador polaco” en el que narra su viaje a la Polonia natal de su abuelo y al campo de concentración de Auschwitz en el que estuvo prisionero durante la totalidad de la II Guerra Mundial. Este viaje representa otro intento del autor guatemalteco de indagar en la historia de sus ancestros para construir su identidad.

Así pues, la novela regala al lector una serie de imágenes muy personales de lugares icónicos de esta ciudad en consonancia con la disyuntiva elaborada por la nueva literatura de viajes según la cual el escritor influye sobre la perspectiva que el lector tiene del universo que refleja. Halfon lejos de separarse de dicho cometido elabora la imagen del escritor como mayordomo al servicio de la historia que necesita ser contada, resaltando la máxima de que tomar posturas siempre puede molestar, pero por ello el autor no debe de autocensurarse (“Tomar postura”), idea con la que coincide plenamente Roncagliolo quien opina: “creo que escribir supone poner el dedo en la llaga de un modo u otro, lograr cierta incomodidad. Para hacerlo siempre he usado todas las herramientas disponibles, de cualquier lenguaje” (“Manifestaciones” 233); aun así, en una entrevista concedida a Jordi Batallé en Radio Francia Internacional, el escritor considera que “la función principal del escritor es la de escribir, no la de luchar contra una idea” (“El escritor guatemalteco”). El arte de narrar temas escabrosos sin llegar a politizar su literatura es una postura afín a esta generación de escritores hispanoamericanos que se descuelgan definitivamente de la escritura de los años sesenta y setenta tal y como asume Roncagliolo: “Nosotros representamos un giro que, a la vez, me parece un regreso a la literatura del siglo XIX, a la simple ambición de narrar historias” (“Manifestación 246”). Es decir, que el escritor ha perdido su posición de intelectual en la sociedad para adscribirse al papel de testigo narrador de una realidad.

La descripción que Eduardo advierte en el ambiente que se vivía cerca del Muro de las Lamentaciones refleja con claridad esta mezcla de literatura opinionada aunque sin un compromiso político profundo, ya que el escritor se limita a narrar su visión, en este caso negativa, de un evento histórico o de un hecho concreto, pero sin desarrollar una crítica al respecto, dejando esa responsabilidad en manos de su lector:

Pasé al lado de un tipo arrodillado y pidiendo limosna. Pasé al lado de otro tipo que parecía estar gritándole a la ciudad entera, con furia y quizás hasta con lágrimas y en un inglés de cristiano baptista, de espeso acento sureño. [...] Vi a personas rezando en voz alta, y a personas rezando en silencio, y a personas rezando mientras se hamaqueaban, y a personas rezando escondidas bajo un gran manto blanco (talit, en hebreo), y a personas rezando con cajitas negras sobre sus frentes y filacterias enrolladas alrededor de sus antebrazos (tefilín, en hebreo). Vi a personas tomándole fotos al muro, y a personas besándolo, y a personas metiendo papelitos doblados entre las grietas y ranuras (32).

Experiencia negativa que continúa narrando acerca de la conversación que mantiene con un taxista que no duda en compartir su odio por los árabes: “Son malos los árabes, sentenció en su pobre inglés [...]. Gente inmunda, dijo. Hay que matar a todos los árabes, volvió a gritarme por el espejo retrovisor. ¿No cree usted?, preguntó observándome, acaso retándome” (*Monasterio* 26-27). A lo que el personaje contesta cínicamente con la libertad que le otorga guarnecerse bajo el género de la autoficción: “Tiene razón le dije a sus ojos negros, hay que matarlos a todos [...] ¿Pero cómo lo hacemos?, le pregunté” (*Monasterio* 27). Esta fluctuación entre realidad y ficción crea un juego de máscaras o muros imaginarios tras los que resguardarse, así el escritor desde la distancia se parapeta en la autoficción para desarrollar un “yo” más lúdico e irónico que le permite enfrentarse al judaísmo por el que siente desazón e interés simultáneamente. Pero el escritor no es el único en refugiarse bajo una máscara, también los personajes buscan guarnecerse de una realidad que les violenta y les incomoda. De esta manera su futuro cuñado bajo la actitud altiva que le otorga su estricta fe cubre la vergüenza y el desasosiego que le supone su condición de alcohólico seco; y su hermana vestida con peluca y en un ropaje que cubre al completo su cuerpo, oculta su personalidad jovial y muestra su sumisión hacia su nuevo esposo y su fe, mientras que descoloca a su familia mostrando una nueva personalidad arisca e intransigente. Mientras que un Eduardo afectado por el entorno que le rodea niega el ambiente hostil que encuentra en este viaje renunciando a acudir al enlace matrimonial de su hermana

primero y repudiando su condición de judío en una posterior conversación con Tamara: “Ya no soy judío, le sonreí, me jubilé” (*Monasterio* 58). A través de este comentario el lector aprecia la evolución del personaje, que se guarnece bajo el uso de un humor ácido e irónico de su decepción.

Pero las dos personas que suponen un respaldo para Eduardo en este viaje, su hermano y Tamara, la aeromoza que conoció en Antigua en el pasado y que le sirve de guía en una visita al Mar Muerto, no aceptan su renuncia. Ante la idea de no presentarse a la boda su hermano le responde afectado: “Pues si es así, dijo, usted está siendo más intolerante que ellos. Me quedé callado. Le guste o no, dijo, lo acepte o no, usted es tan judío como ellos. Dijo: Esa es su herencia. Dijo: Lo lleva en su sangre” (*Monasterio* 48). Mientras que la perseverancia de Tamara consigue que a través de numerosas digresiones Eduardo justifique su rechazo al judaísmo relatándole historias de otros hombres que tuvieron que renunciar a su identidad. Así durante una escena cargada de erotismo en la playa del Mar Muerto, Eduardo comparte con Tamara la historia del corazón de Chopín; la pesadilla que le persigue del ataque terrorista a su vuelo; y la historia del niño disfrazado de niña que fue enviado a un monasterio de clausura y que dota de nombre a esta novela. Según Halfon en entrevista con Chiaravalloti el recurso de introducir un erotismo solapado en algunos pasajes de la novela sirve para dotar de mayor tensión a aquellas escenas ya de por sí serias, buscando provocar una sensación de mayor solemnidad en el texto (“Eduardo Halfon: La incomodidad”); condición, el erotismo, que a su vez empatiza con la idea anteriormente desarrollada por Lindsay del nuevo género de la literatura de viajes.

Pero tal es la apatía que la ciudad y sus habitantes le producen que incluso tras la experiencia de tocar el Muro de los Lamentos, máximo vestigio de los judíos y por lo tanto de sus antepasados, no consigue sentir nada: “Quería sentir algo, lo que fuera, cualquier cosa. No

sentí más que piedra” (*Monasterio* 33). Este comentario afirma una vez más durante la novela el alejamiento que Eduardo experimenta hacia la religión de su familia, al no sentir ningún tipo de emotividad hacia uno de los símbolos más ostensibles del judaísmo y que viene precedido de una experiencia similar extraída de *El boxeador polaco* y que rememora en *Monasterio* cuando tocó el muro del gueto de Varsovia con igual resultado: “Lo toqué varias veces, desde varios ángulos, de ambos extremos, con ambas manos. Y tampoco sentí nada” (33); tampoco el Muro Negro de Auschwitz consigue impactar a Eduardo: “No me pareció tan grande como lo había supuesto. Tampoco me pareció tan negro” (*El boxeador* 93). Al respecto Oliver añade que “pese a que potencia la búsqueda de una identidad judía, lo sagrado pierde toda efectividad desde el punto de vista religioso. A lo largo de los paseos por Jerusalén, es ese deseo de la búsqueda como una simple curiosidad por reconstruir la historia familiar lo que termina por definir lo judío a los ojos del protagonista” (30). Pero nadie logra persuadirle y finalmente y frente al Mar Muerto Eduardo reflexiona renegando de su propia identidad:

Creí entender que había algo elemental en esas aguas compartidas, algo más allá del salitre y de lo bíblico y de los turistas untados de lodo, algo más bajo que el punto más bajo del planeta y más ambiguo que un muro imponente e invisible en medio del mar, entre dos países, entre dos culturas, separadas y unidas por esa agua tan muerta y tan salada y de la cual todos venimos y hacia la cual todos vamos, todos salados con fuego, y todos salados con sal” (*Monasterio* 112).

Al viaje por Israel hay que suscribir además de numerosas digresiones, continuas regresiones más allá del viaje a Polonia y que se remontan a la infancia del autor, a esos años previos al exilio norteamericano, convirtiéndose en una constante en la memoria de Eduardo que es capaz de conectar actos y hechos de su estancia en Guatemala con el judaísmo profesado por su familia y de entender finalmente la singularidad de su identidad. Estos ejercicios memorísticos surgen de manera espontánea al asociar imágenes presentes en las calles de Jerusalén con recuerdos de su

niñez. De aquí la importancia del viaje que actúa como catalizador entre ambos planos temporales. Así al ver al Rabí Scheinberg cubierto de mantos blancos (*talits* en hebreo) recuerda la presencia de dos sinagogas en Ciudad de Guatemala: “Una sefardí y vieja en el centro de la ciudad; y una asquenazi y más moderna, construida en la forma de una estrella de David, justo al lado de un McDonalds” (*Monasterio* 46). Compartir habitación con su hermano en la habitación del hotel le recuerda a aquel momento en el que ambos junto a su madre rezaban en hebreo antes de dormirse:

Entonces cada uno, bien metido entre sus sábanas, repetía aquellas seis palabras en hebreo, aquel mismo rezo en hebreo. Deprisa, mecánico, memorizado. Primera palabra: shemá. Segunda palabra: yisrael. Tercera palabra: adonái. Cuarta palabra: elojeinu. Quinta palabra: adonái. Sexta palabra: ejad. Las mismas seis palabras en hebreo que para nosotros no significaban nada, que no tenían ningún sentido más allá de invocar la presencia de mi mamá, quien llegaba a decirnos buenas noches, a besarnos buenas noches (*Monasterio* 38).

Mientras que la presencia de un papel encontrado en el suelo cuyo contenido escrito tan apenas reconoce y que le recuerda la inutilidad de sus clases de hebreo en las que se limitaba a memorizar la fonética de consonantes y vocales (*Monasterio* 34). Es por ello que gracias a la evolución del género de viajes hasta el modelo actual en el que se superpone el valor intrínseco del viaje interno al del físico, aunque en muchas ocasiones ambos se solapan, que podemos concebir la lectura de esta novela desde esta perspectiva. De hecho, según palabras de Oliver “Halfon subraya el carácter indefinido de lo judío en un contexto postmoderno donde la hibridez define las identidades nacionales y religiosas desde una mirada global que cuestiona los límites de este tipo de categorías” (30). Tratándose de una ideología muy similar a la utilizada por la nueva narrativa de viajes e igualmente por las corrientes trasatlánticas.

El viaje a Jerusalén, de esta manera, se convierte en un escenario para descubrir una conflictiva, compleja, variada e inestable identidad. Para ello el escritor se sustenta en la

necesidad de escribir una prosa melódica y eficiente desde su condición metódica de ingeniero capaz de sustentar una construcción narrativa veloz pero repleta de ritmo para el lector. La obra de Halfon es el claro reflejo de sus experiencias vitales mezcladas con la ficción a lo largo de un viaje plagado de anécdotas que mueven al lector por Guatemala, Italia, Polonia, Israel, pero también al epicentro de su memoria en un viaje interior. Todo ello encaminado a la recuperación de la memoria y a la búsqueda de una identidad disuelta en una cultura global representativa de esta narrativa *cosmopolita*.

***La pena máxima* (2014), Santiago Roncagliolo**

El éxito editorial, la buena acogida de su narrativa por parte de crítica y público⁴⁶, y su larga estancia en España⁴⁷ convierten a Santiago Roncagliolo, posiblemente, en el máximo exponente de esta literatura en el panorama actual.

Nacido en 1975, este escritor limeño reúne todos los condicionantes adscritos a la literatura *cosmopolita* en cualquiera de sus acepciones: la internacional y también en aquella que evoluciona hacia la revisión “desterritorializada” de una memoria histórica, política y social de la nación. Este cosmopolitismo se refleja en su literatura a través de la variedad de destinos

⁴⁶ El escritor peruano ha sido premiado con una serie de galardones literarios entre los que destaca el Premio Alfaguara del 2006 por su novela *Abril rojo*, igualmente ha recibido el Premio Nuevo Talento de FNAC en 2004, el Premio White Raven en 2007, el Carabela de Plata en 2010, el Independent Foreign Fiction Prize en 2011, y el Premio de Literatura Infantil El Barco de Vapor en 2013. En el año 2007 su nombre apareció en la lista de Bogotá³⁹ como uno de los escritores más prometedores del panorama de las letras latinoamericanas, en 2010 fue elegido por la revista británica *Granta* como uno de los 22 mejores escritores en español menores de 35 años. Sus novelas han tenido gran aceptación entre el público no solo hispanoparlante sino internacional, de ahí que dos de sus novelas más exitosas *Pudor* y *Abril rojo* hayan sido llevadas a la gran pantalla.

⁴⁷ Santiago Roncagliolo llegó a Madrid en el año 2000 con la idea de afianzarse como escritor profesional para finalmente instalarse en Barcelona donde reside en la actualidad. En el artículo periodístico elaborado por Andrés Gómez Bravo se recoge una opinión de Roncagliolo acerca de su experiencia migratoria: “Fui a España a ser escritor, siguiendo la estela de los latinoamericanos que habían triunfado en Europa, como García Márquez, Vargas Llosa o José Donoso. Pronto me di cuenta de que los fracasados son muchos más que los triunfadores, sólo que sus historias no trascienden, nadie las sabe” (“A mí siempre”). Pero pese a unos comienzos más difíciles de lo esperado, a lo largo de estos años el escritor peruano ha sido capaz de asimilarse al mundo cultural español trabajando no solo en sus obras sino también como columnista del diario *El País* o como tertuliano del programa de actualidad radiofónico de la Cadena SER entre 2008 y 2009.

acogidos en sus obras, situadas en lugares recónditos como Miami, *Óscar y las mujeres* (2013); Japón, *Tan cerca de la vida* (2010); Argentina y España⁴⁸, en *La pena máxima* (2014); o España, Cuba y República Dominicana, en *Memorias de una dama* (2009). Una característica sobre la que comenta Daniel Noemí: “Hoy la literatura circula globalizada alrededor del mundo” (85). Y en la que se reafirma Roncagliolo: “Me gusta que cada libro sea un viaje a un sitio diferente” (“Entre las ventas”). A través de esta variante narrativa transnacional el autor desafía aquellas fronteras características del canon latinoamericano tradicional mediante la elección de destinos lejanos en sus obras, pero también con la absorción de una homogeneizada forma de representación cultural que consigue que en muchas ocasiones el lector no sea capaz de discernir la ubicación de la trama, como ocurre en su novela *Pudor* (2004).

Pero a su vez este multifacético escritor⁴⁹ es proclive a reafirmar esa misma nacionalidad al situar algunas de sus obras de ficción, académicas y columnas periodísticas en su país de nacimiento, Perú, y de abordar cuestiones de carácter identitario en ellas. Este es el caso de su trilogía latinoamericana, una aproximación al siglo XX en el subcontinente americano a través de tres personajes históricos secundarios: *La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso* (2007); *Memorias de una dama* (2009); y *El amante uruguayo. Una historia real* (2012). Algo que también ocurre en sus novelas: *Abril rojo* (2006), *La pena máxima*, y *La noche de los alfileres* (2016). El denominador común temático de esta producción literaria nacional, muy contrariamente a su obra internacional, es el *miedo histórico* reflejo de los años de violencia terrorista y política, del que el escritor fue partícipe en su infancia y que transcribe en su narrativa, como muestra este fragmento de su última novela:

⁴⁸ Pese a que gran parte de la trama se desarrolla en Perú, la novela ofrece una serie de *flashbacks* que remontan al lector a la Barcelona de 1936 y también un breve pasaje en el que el investigador Chacaltana viaja a Argentina de incognito para presenciar el estado de los presos políticos.

⁴⁹ Roncagliolo es novelista, escritor de literatura infantil, dramaturgo, periodista y guionista.

Un día mamá pegó cinta adhesiva en las ventanas de casa. Todos los cristales cruzados con X plateadas.

—¿Por qué pones eso, mamá?

Por si estalla una bomba demasiado cerca. Para que no salten los vidrios. Otro día en el colegio —cuando aún no me expulsaban de los colegios—, nos enseñaron a reaccionar en caso de atentado (*La noche de los alfileres* 110-11).

Esta temática del *miedo histórico* está muy extendida entre otros escritores de la generación de los años 70 como Pron en Argentina, Halfon en Guatemala o Zambra en Chile.

Hay, especialmente, dos fenómenos en la vida del autor que propician esta condición híbrida, cosmopolita y política de su obra. Por un lado, la militancia de su padre en el Partido Socialista Revolucionario, hizo que la familia del escritor se exiliara a la Ciudad de México hasta que el autor, entonces un niño, cumpliera los diez años⁵⁰. Esta estancia en el extranjero marcó su infancia y sobre ella guarda un grato recuerdo: “Siempre tuve la idea de que había un mundo mejor —mi infancia en México— que yo ya no tenía, y eso hizo que leyera mucho. Leer era una manera de buscar esos otros mundos” (“Entre las ventas”). A su vuelta del exilio, Roncagliolo hubo de integrarse a la vida peruana durante un convulso periodo de guerra devastadora para el país. Perteneciente a una familia blanca de clase media, a su retorno de México, Roncagliolo ingresó en un colegio católico de varones, por lo que su adolescencia recuerda a la de su compatriota Mario Vargas Llosa. Precisamente siguiendo la estela del galardonado premio Nobel de 2010, Roncagliolo se trasladó a España —primero a Madrid y después a Barcelona, donde habita en la actualidad—, en busca de profesionalizar su entonces incipiente carrera como escritor; motivo que constituye un segundo axioma a la hora de explicar el carácter cosmopolita de su narrativa: “Yo me mudé a España con una idea muy ingenua de qué es ser un escritor. Los únicos escritores profesionales que conocía, vivían en España y eran dos: Vargas Llosa y Alfredo

⁵⁰ El padre de Santiago Roncagliolo fue exiliado por el gobierno de Juan Velasco Alvarado y posteriormente otra vez bajo el régimen de Francisco Morales Bermúdez lo que motivó el exilio de su familia a México por aproximadamente diez años.

Bryce. Tenía la idea de que llegas a España y todo lo publicas y te vuelves escritor en veinte minutos. Ahora me va muy bien, pero en los primeros años era difícil” (“A mí siempre”). Pero las similitudes traspasan lo biográfico para saltar al campo literario donde Roncagliolo se separa del rupturismo marcado por *McOndo* o el *Crack* con respecto a la tradición literaria latinoamericana en general y más particularmente con los escritores del *boom*: “Yo soy un parricida frustrado. Tú quieres matar a tu padre Vargas Llosa, pues inténtalo, pero ten presente que él ha sido candidato a presidente, ha hecho teatro, lo que se te ocurra lo hizo; entonces lo mejor es relajarte y hacer tu carrera. Para mí siempre ha sido una gran influencia, pero tienes que desarrollar tu propia voz, esto con Vargas Llosa o sin él” (“Al escribir”). De hecho la influencia literaria *vargasllosiana* es innegable y se atisba en múltiples aspectos de la obra del escritor: la rectitud del personaje de *Abril rojo* (2006) y su precuela *La pena máxima*, Félix Chacaltana, y su implicación involuntaria en un caso que le resulta ajeno recuerda al personaje Pantaleón Pantoja y su involucración contra su voluntad en una misión militar en *Pantaleón y las visitadoras* (1973); la descripción de los paisajes selváticos del río Amazonas en *El príncipe de los caimanes* (2002) parecen evocar aquellos pasajes fluviales de *La casa verde* (1966); o los paralelismos de su última novela *La noche de los alfileres* (2016) con *La ciudad y los perros* (1962), novela iniciadora de una temática recurrente en la narrativa peruana acerca de adolescentes limeños marcados por el contexto sociopolítico del país que también ha sido continuada por Alfredo Bryce Echenique en *Un mundo para Julius* (1970), y que evolucionó hacia un realismo sucio con Jaime Bayly en *No se lo digas a nadie* (1994), Renato Cisneros en *Nunca confíes en mí* (2010), y Sergio Galarza en *Algunas formas de decir adiós* (2014). Aunque a diferencia del escritor peruano del *boom*, Roncagliolo, perteneciente a una generación de peruanos nacidos en la década de los setenta, creció en un mundo bombardeado por la violencia del terrorismo revolucionario y

de estado y por la afluencia cada vez más intensa de la cultura audiovisual, factores, ambos, que marcaron irremediabilmente su escritura, tal y como él reconoce: “Yo vengo de una generación muy ecléctica, que creció con la televisión, con el cine, con la alta literatura, todo era válido. En mi casa además, como era muy violento Perú, vivías encerrado en tu casa, entonces solo había dos cosas, libros y tele...” (“Santiago Roncagliolo: La pena”). Estas influencias extensibles a otras naciones del continente americano también regidas por líderes autocráticos repercutieron directamente en la posterior popularización del canon literario, diluyendo su faceta elitista e intelectual para acercarla a un público lector más amplio, condición *sine qua non* a la hora de separar su narrativa de la experimentación lingüística y literaria la de los escritores del *boom* o de otros escritores incluidos en este estudio como el argentino Rodrigo Fresán, más cercano a la prosa de Bolaño. Acerca de aquellos aspectos de su narrativa que divergen del panorama literario anterior al suyo se expresa el autor:

Yo crecí en un tiempo en que en América Latina ya no se contaban historias, en un mundo, el del siglo XX que inauguró James Joyce quizá, pero que después continuaron autores como Guillermo Cabrera Infante, en América Latina o los postmodernos en que las novelas ya no contaban historias, sino que experimentaban con el lenguaje y el lenguaje era protagonista. Contar historias se consideraba pasado de moda o poco ambicioso (“Estoy orgulloso de ser light”).

Por otra parte, y pese a trascender su rupturismo, el escritor se suscribe a la estética de la nueva literatura latinoamericana sugerida por Alberto Fuguet y Sergio Gómez en el prólogo de *McOndo*: “La cultura de mi generación es pop: las películas de suspenso, las telenovelas, el periodismo, incluso el rock latinoamericano de los noventa, que rompía todos los prejuicios y mezclaba samba con metal y ska con baladas. Me gusta esa actitud. Me gusta hacer literatura con lo que otros tiran a la basura” (“El humor negro”). Pero más allá de todas estas tendencias y desencuentros el factor más trascendente en la narrativa de esta generación de escritores de los

años 70 resulta de la relevancia personal que supone el haber experimentado una infancia en un contexto sociopolíticamente marcado por el miedo y la falta de libertades. Resultado de estas vivencias muchas de las obras de estos escritores buscan esclarecer aspectos oscuros que cubren tanto en lo personal como en lo colectivo aquellos años de dictaduras y recuperar la memoria de sus víctimas. Una necesidad que según Nora Strejilevich existe porque “su sufrimiento carecería de sentido si su relato fuera silenciado” (11). Según Miguel Gutiérrez esta narrativa de la memoria histórica surge como resultado de periodos históricos marcados por el miedo y la violencia:

Determina de manera directa o indirecta dramas y formas de conducta de individuos y colectividades pertenecientes a todas las clases sociales y con entornos regionales y culturales diversos. De modo que junto a relatos que refieren de manera directa acciones de violencia —combates, juicios populares, torturas, paros armados, atentados terroristas, asalto y fuga de cárceles, masacre en los penales...—, considero también a esas ficciones que dan cuenta de la incidencia de la guerra en todos los aspectos de la vida privada, por ejemplo, en el mundo familiar, en las relaciones de padres e hijos, en las relaciones de parejas, en la peripecias existenciales, en el mundo de los sueños y pesadillas y del pensamiento y las reflexiones morales (“Miguel Gutiérrez y la narrativa”).

Se trata de una descripción que coincide plenamente con la literatura ejercida por estos escritores y que diverge o al menos se constituye en alternativa de aquella narrativa del olvido que primó en la década de los 90, y de la que Strejilevich destaca la existencia de un “exilio del exilio” (37), es decir la omisión literaria de esta realidad a la que muchos latinoamericanos fueron forzados durante estos años de dictaduras militares. De ahí el auge desde comienzos de este siglo de esta narrativa a través de una serie de textos de ficción que desde la distancia de la diáspora rememoran episodios de la violencia política de aquellas dictaduras opresoras del Cono Sur durante los años 70 tal y como se recoge en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* y *Nosotros caminamos en sueños* de Patricio Pron, *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto, *La*

noche de Morgana (2005) de Jorge Eduardo Benavides y *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra. Este interés por escribir sobre la memoria histórica de sus países desde la distancia es lo que Skrbiš entiende como “nacionalismo de larga distancia”, es decir la necesidad que el escritor exiliado o emigrado tiene de conectar con su país. Un nacionalismo que no tiene que discernir del mundo global que habitamos, sino que se integra a él, “that type of nationalism which crosses neighbouring states and/or continents” (6) y que por lo tanto puede ser ubicado dentro de esta literatura cosmopolita. Pero pese a la aproximación que Natalia Navarro-Albaladejo hace en su artículo “Manifestaciones del nacionalismo y la globalización en la literatura contemporánea: En diálogo con Santiago Roncagliolo, Edmundo Paz Soldán y Santiago Vaquera” (2006) a la narrativa de estos jóvenes escritores a través del andamiaje teórico del “nacionalismo de larga distancia,” la intención de Roncagliolo en su obra peruana se acerca más, en mi opinión, al interés personal de rememorar una sección de la historia del país que afectó a su persona, que a desarrollar una denuncia literaria o un alegato en pro o en contra del momento histórico del Perú narrado en la novela, tal es así que el escritor prefiere no catalogar su narrativa dentro del género de novela política y admite “hablar de temas sociales y políticos para describir un conflicto, no para ilustrar una ideología” (“Escribo aquellas películas”) como sí que elabora, por ejemplo, el venezolano Juan Carlos Méndez Guédez en su novela *Una tarde con campanas* (2004). De allí, mi preferencia por aplicar una aproximación “desterritorializada” según el concepto teórico expuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su ensayo *Rizoma* (1976) a través de la alteración que sustenta al artista su nuevo espacio. En efecto estas novelas escritas desde el exterior mantienen su interés por narrar sucesos esclarecedores del pasado más reciente de la historia de sus países, pero lo hacen desde una perspectiva parcialmente ajustada a la demanda literaria de un mercado extranjero y por lo tanto a ciertas pautas editoriales cuyo resultado no es

meramente político. Para ello el escritor es consciente de la necesidad de desarrollar una fórmula literaria que combine su interés por la memoria histórica nacional con otros ingredientes lo suficientemente atractivos como para interesar a un variado grupo de lectores. Esta fórmula ya utilizada en *Abril rojo* por Roncagliolo fue acusada por la crítica literaria peruana de “no profundizar sobre el conflicto peruano, mientras proyecta una mirada exótica del país” (Saxton-Ruiz 79) y tal y como indica Gutiérrez, este es un riesgo impulsado por el mundo editorial al que muchas veces el escritor de este género literario ha de someterse para ver cumplido su objetivo, pese a ser consciente de lo factible de recibir una crítica contraproducente desde el entorno local en contraprestación a un éxito internacional: “Por supuesto, el peligro es que la vida en el Perú en las condiciones de la guerra interna, debido a la acogida y demanda del mercado y que alientan en estos últimos años las grandes empresas editoriales del mundo, se convierta sólo en un tema literario, ajeno a todo imperativo humano —histórico, político, moral— que debe inspirar este tipo de literatura (“Miguel Gutiérrez y la narrativa”). Una narrativa que según Dante Castro carece de credibilidad y necesita de un mayor rigor histórico (29-30). Frente a estas críticas nacionales acusatorias de escribir sobre temas locales para un mercado internacional, el escritor se acoge a un discurso netamente transnacional: “cuando cambias de sitio resulta que puedes ser de otra manera [...] No tengo una identidad clara, me voy camuflando, pareciéndome a la gente del lugar donde estoy, para que me acepten. Pasa igual en mis libros” (“Entre las ventas”). E igualmente rebate estos ataques aludiendo a la libertad de la que se beneficia el escritor al distanciarse de su país y a la relevancia adquirida por los textos provenientes del exterior en comparación con el ostracismo al que se suma la mayoría de la producción nacional: “El extranjero parece el espacio en que se dice lo que Lima no siempre acepta de buen grado. La capital sigue más atenta a lo que viene de otros países que a lo que se produce en el resto del

territorio peruano” (“Cocaína y terroristas” 80). Con *La pena máxima* Roncagliolo incide en la fórmula literaria consignada a la narrativa de la memoria histórica “desterritorializada” y sujeta a las premisas de una narrativa dirigida a un lector internacional; especialmente si atendemos al hecho de que el autor, en esta ocasión, era consciente de la recepción nacional e internacional que obtuvo su secuela, *Abril rojo*. Una fórmula que se decidió a repetir con esta novela, siendo precisamente por ello, que a través de su análisis literario pretendo apuntar una serie de aspectos formales que atañen directamente a la confección de la literatura de la memoria histórica “desterritorializada” hispanoamericana que se está produciendo desde el extranjero, en este caso concreto desde España, y que se prodiga en la adaptación de tramas políticas netamente locales destinadas a un lector internacional mediante el género negro o la novela histórica y la inclusión de temas y aspectos de su interés, recurriendo a un estilo literario ágil y ligero que se aproxima mucho al de un guion cinematográfico.

Perú sufrió un siglo XX marcado por la convulsión política, lo que le hizo oscilar entre periodos en los que reinaba la ilusión de una tangible modernización social y un resurgir económico junto a otros de claro declive, en los que el país sumergido en tenebrosas dictaduras militares se vio hundido en periodos decadentes y regresivos. Esta realidad ha creado una frustración y un desasosiego en la sociedad, cuyas consecuencias repercuten directamente en la inestabilidad del país andino. Zabalita, personaje de la novela de Vargas Llosa *Conversación en La Catedral* (1969), expresó este sentido de malestar cuando formuló la pregunta a la que muchos autores han tratado de dar respuesta: “¿En qué momento se había jodido el Perú?” (13). Consecuencia de estos periodos traumáticos una gran parte de la producción narrativa del siglo XXI se ha interesado en abordar la problemática de la violencia política que experimentó el país. Durante estos años 80 y 90 el país se vio inmerso en una lucha sangrienta entre el Estado y

grupos insurgentes revolucionarios como Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). En su ensayo *Forasteros en tierra extraña* (2012) Gabriel Saxton-Ruiz destaca que la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) culpó tanto al gobierno como a las guerrillas por las masacres y ejecuciones arbitrarias durante este periodo trágico⁵¹. Una percepción que parece ser compartida por la mayoría de autores peruanos (11). Esta realidad marcada por la violencia, la intensificación de la desigualdad de clases y la pobreza durante los gobiernos de Alan García y Alberto Fujimori constituyen un claro interés en Roncagliolo que se refleja en parte de su narrativa, aunque sin abogar por ninguno de los bandos políticos tradicionales, ya que sus obras “constituyen representaciones artísticas que exponen la pesadilla colectiva de los años de violencia política sin propagar ideas tendenciosas” (Saxton-Ruiz 12). De hecho, Roncagliolo se desvincula de aquellos sectores de la crítica que insisten en ideologizar su narrativa y manifiesta su interés de “hablar de temas sociales y políticos para describir un conflicto, no para ilustrar una ideología” (“Escribo aquellas películas”). En consonancia con esta narrativa el también escritor peruano Daniel Alarcón declaró acerca de su novela *Radio Ciudad Perdida* (2007):

No quise escribir una novela con ideologías o de políticas fallidas que acaban estallando en una guerra. Estos libros ya se han escrito. Para mi generación las ideologías tienen menos vigencia y queremos gobiernos no corruptos que se ocupen de la gente y sus problemas y necesidades. [...] Originalmente eso es lo que hace un novelista, yo no estoy escribiendo ni teoría política ni análisis sociológico; escribo una novela y mi intención es conmover, no llegar a la gente con doctrinas o dogmas. (“Antes la gente desaparecía”).

Tras el éxito editorial de *Abril rojo* y su adaptación cinematográfica, con *La pena máxima* Roncagliolo recupera al personaje de Félix Chacaltana para descubrir otro punto oscuro, aunque

⁵¹ Según estudios de la CVR la consecuencia de este enfrentamiento fue la muerte de más de 70.000 peruanos especialmente en zonas rurales, selváticas y andinas.

no tan recordado, de la historia del Perú. Al igual que ocurrió en otros países del Cono Sur, la dictadura militar de Francisco Morales Bermúdez se adscribió a La Operación Cóndor⁵², una coalición entre dictaduras fascistas según la cual expresa el autor: “Perú permitiría la entrada en su territorio de militares argentinos para secuestrar a algunos de sus perseguidos y, a cambio, los argentinos se llevarían también a un grupo de peruanos ‘incómodos’: militares, periodistas, políticos (Roncagliolo, “El humor negro”). Una alianza que representa la evolución de un fascismo derrotado en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, ahora renacido en América Latina, y del que Perú fue partícipe, aunque a escala menor especialmente si lo comparamos con los regímenes de Uruguay, Chile o Argentina. Mientras que *Abril rojo* reflejaba los años de violencia entre el Estado y los grupos terroristas Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru durante el gobierno de Alberto Fujimori que el autor vivió ya en edad adulta y que marcan la narrativa peruana actual hasta el punto de convertirse en tema recurrente de la denominada por Gutiérrez “narrativa de guerra,” con *La pena máxima*, el autor cubre una época del Perú también oscura, pero en este caso muy olvidada por los peruanos que coincide esta vez con los años de su infancia.

En el año 1978 dos acontecimientos asaltaron la actualidad peruana: la participación de la selección nacional en el Mundial de fútbol de Argentina y las elecciones democráticas a la presidencia nacional. Con este binomio Roncagliolo delimita el contexto sociopolítico de la novela: los últimos días de la dictadura de Morales Bermúdez antes de las elecciones que restaurarían la democracia en Perú. Pero lo hace con el añadido del fútbol, un ingrediente populista que unido al despotismo de los dictadores sustenta la máxima romana de *panem et*

⁵² La Operación Cóndor, que opero durante las décadas de 1970 y 1980, consistía en un plan de cooperación entre los países del Cono Sur de América para vigilar, detener, torturar e incluso asesinar a las personas consideradas subversivas contra los regímenes autocráticos.

circenses, a la hora de apaciguar y distraer al pueblo en un momento de máxima tensión política, tal y como se ilustra en este pasaje de la novela: “¡Yo no quiero democracia, carajo! —grito uno desde un Volkswagen escarabajo—. ¡Yo quiero ver el Mundial!” (Roncagliolo, *La pena* 181). Realidad que el escritor analiza: “Esta historia es la de mis padres, que eran militantes de izquierda, y de muchos de sus amigos, que murieron y desaparecieron en Chile. Pero, además, me gustaba el escenario del fútbol y como la dictadura usó el mundial para vender una Argentina pacífica y amable que no existía, mientras torturaba gente a cuerdas de los estadios de fútbol” (“Al escribir”). Sobre esta concepción populista del deporte asociada a los dictadores fascistas se extiende Roncagliolo: “El fútbol es el gran teatro de las identidades colectivas, sean nacionales o locales: once hombres defendiendo a unos colores que representan a millones de personas, en una especie de guerra ritual” (“El humor negro”). Tal es así que Hitler tuvo sus Juegos Olímpicos de Berlín en 1936, y la Italia de Mussolini el Mundial en 1934, y después Videla consiguió organizar el Mundial de Argentina en 1978 que protagoniza esta novela. Este recurso de incluir un campeonato internacional de fútbol favorece igualmente el carácter transnacional de la novela al tratarse el fútbol de un deporte marcadamente globalizador, una estrategia ya utilizada por el escritor español Rafael Reig en su novela *Todo está perdonado* (2011).

En este contexto la novela nos muestra una Lima decadente y militarizada, con protestas en calles y universidades, registros en viviendas, detenciones, torturas y desapariciones, tal y como suscribe este fragmento de la conversación entre el personaje de la novela y el almirante Carmona: “Todo está muy revuelto. Tú lo has dicho: las elecciones son en una semana. La policía y el Ejército van por ahí buscando terroristas. Hacen registros. Meten gente presa” (Roncagliolo, *La pena* 97). El escritor se aprovecha de este oscuro periodo de la historia peruana para introducir una serie de asesinatos, desapariciones, y torturas en las que se ve envuelto una

vez más el entonces asistente de archivo del Poder Judicial, Félix Chacaltana Saldívar. Un hombre de características muy particulares que cumple con todas las máximas del antihéroe. La novela avanza hacia la solución de una serie de crímenes que empiezan precisamente con la del único amigo de Chacaltana, Joaquín Calvo y continúa con la del amante de este y esposa del Almirante y coordinador de la Operación Cóndor en Perú. A lo largo de la involuntaria investigación que lleva Chacaltana, un hombre que cree a ciegas en el sistema, hallamos la pérdida de inocencia del personaje que desarrolla una falta de credibilidad hacia el sistema estatal en una metáfora de lo que ocurre con el Perú durante estos años cuyo gobierno también pierde su “inocencia” al convertirse en cómplice del fascismo argentino. Según Gabriel Saxton-Ruiz el personaje de Félix Chacaltana “comparte con el personaje de las novelas de [Paco Ignacio] Taibo [II] y sus semejantes, la necesidad de superar los obstáculos presentados por la corrupción abrumadora de las autoridades, pero también existe otra explicación para esta falta de cooperación: el hecho de que lo tratan y lo miran como a un bufón” (103). Tan marcada es esta percepción, que el lector aprecia desde el principio el trato desdeñoso que Chacaltana recibe no solo de sus superiores, pero también desde su entorno familiar representado en la relación de sumisión que padece en el hogar bajo la inquisidora mirada de la figura de su madre. Así resumen Liliana Wendorff y Thomas Morley el patetismo de este personaje: “He is mediocre, cowardly, and zealous in his duties. His plotting style belies little sagacity. He subscribes exclusively to what the regulations of the Civil and Penal Codes of Peru dictate in hopes of obtaining recognition [...] He thinks of himself as a cultured prosecutor with the soul of a poet” (31). Pero la elección de este antihéroe burócrata y con dificultades a la hora de relacionarse no es casual⁵³, se debe a que los crímenes que refleja la novela son crímenes de estado de los que no

⁵³ Así describe Roncagliolo al personaje de Chacaltana: “A Chacaltana le gustaba su trabajo precisamente por eso. Por el contraste. Ahí abajo, en su sótano forrado en papel, era posible establecer un orden, organizar la vida en

hay testigos y que solo un administrativo puntilloso como el asistente del archivo puede detectar: “funcionarios que no han marcado su tarjeta. Cadáveres sin certificado de defunción. Denuncias sin firma. Todo asesinato ordenado desde las altas esferas produce una leve atención burocrática” (Roncagliolo, “El humor negro”). Aun así, el personaje de Chacaltana no es estático y durante la novela sufre una evolución que se dramatiza en su secuela *Abril rojo*. Esta bipolaridad de los personajes de Roncagliolo ya ha sido vislumbrada por Saxton-Ruiz en el súbito cambio de perspectiva experimentado por el personaje de Edith Ayala en *Abril rojo*, al trascender de mujer humilde y sumisa a “senderista” aspecto que se repite en *La pena máxima*, no solo con el personaje de Chacaltana, sino también con el personaje de don Gonzalo. Esta técnica implica una modificación que actúa según Saxton-Ruiz en dos niveles: “primero, corresponde al estilo de la novela negra (se vislumbra la construcción de suspenso mediante la inclusión de la indicialidad ambigua) y segundo, en el plano ideológico de la obra” (119). Precisamente el género negro es el elegido por Roncagliolo a la hora de aproximarse a la novela política por diversas causas que comento *a posteriori*, aunque Pedro Gutiérrez advierte de la insuficiencia que en ocasiones conlleva este género a la hora de abordar cuestiones complejas y sustenta sobre la narrativa de Roncagliolo que “el modelo de la novela negra, ha servido para banalizar un tema, reduciendo complejos procesos sociales, políticos e históricos a acciones y enfrentamientos de individuos desquiciados” (“Narrativa de la guerra II: La novela” 429). Este aspecto junto al desarrollo de una escritura poco formalista y no alienada a la rigidez política del siglo XX, característica de muchos de sus coetáneos influenciados por *McOndo*, se han constituido precisamente en una de las críticas más extendidas a su narrativa desde Perú. Con respecto a esta aseveración

acciones, autores y consecuencias. En cambio, afuera, en la confusión de la ciudad, reinaba el caos más absoluto, y él se sentía fuera de lugar. Su pasatiempo al salir del trabajo era redactar mentalmente denuncias contra los ciudadanos que iba viendo, ya que casi todos infringían alguna norma elemental de convivencia” (Roncagliolo, *La pena* 26).

Roncagliolo se defiende considerando que “muchacha gente entiende que escribir sobre temas políticos o sociales es ser ‘comprometido,’ lo que a menudo quiere decir panfletario, rígidamente ideologizado y mortalmente aburrido. Pero hay muchas maneras de hablar de esos temas” (“Manifestaciones” 241). La obra de Roncagliolo está permeada de elementos extraliterarios como la influencia del cine, la televisión y la cultura popular⁵⁴, esto le acerca en sus orígenes al nuevo concepto de la literatura latinoamericana, pero tal y como el mismo autor afirma, en la actualidad recela de etiquetas rupturistas, tal es así que considera que su trabajo: “ni es tan urbano —tengo una novela que ocurre en un río [*El príncipe de los caimanes* (2002)]—ni es tan realista—en *Pudor* hay un gato con ideas y un niño que ve fantasmas” (“Manifestaciones” 246). Se trata de una literatura híbrida que se rige por el regreso a la primacía de la historia y que se olvida de la experimentación con el lenguaje, fuertemente vinculada con el cine como ya ocurriera con la narrativa de Manuel Puig, Mario Vargas Llosa o Jaime Bayly, pero a su vez cargada de sentido en su búsqueda de respuestas.

En una entrevista concedida a Doris Wieser el escritor afirma su predilección por anteponer la narración de situaciones cotidianas: “a mí siempre me ha interesado trabajar con lo que la alta cultura despreciaba” (“A mí siempre”). Es por ello que para conseguir un balance adecuado entre novela política y cultura popular el escritor hace uso del género negro, elección que Miguel Ángel Matillanes defiende al afirmar:

La novela negra, aparte de ser prácticamente el único género que en la actualidad permite desarrollar novela social, es el más adecuado para abordar determinadas temáticas: el terrorismo, las corrientes migratorias, la violencia contra la mujer, la corrupción en todas sus formas, la delincuencia organizada, los crímenes de Estado, y en definitiva todo el horror del hombre ante el convulso mundo del siglo XXI. A veces incluso desde algunos planteamientos a los que no pueden llegar el ensayo o la divulgación (“Panorámica del género negro”).

⁵⁴ Tal es así que los directores españoles David y Tristán Ulloa han adaptado *Pudor* y *Abril rojo* a la gran pantalla.

La elección del género de novela negra se corresponde a que últimamente ha vivido un renacer tanto en Hispanoamérica como en España, aunque muy distanciada de la novela policiaca o de detectives clásica anglosajona conocida como *hard-boiled*,⁵⁵ tal y como la concibió Raymond Chandler en *The Simple Art of Murder* (1950), y que posteriormente desarrollaron Gilbert Chesterton y Julian Symons.

Este género literario ha evolucionado hacia la *nueva novela negra*. En esta modalidad de la literatura *noir* la trama se desarrolla dentro de un escenario que ejerce de espejo de cuestiones sociopolíticas. De ahí que en la última década se haya convertido tal y como recoge Juan Madrid en un recurso muy utilizado por escritores para analizar sucesos de actualidad: "Para entender lo que pasa en Suecia hay que leer a Henning Mankell; los autores de novela negra suramericanos son quienes mejor han explicado el drama de los desaparecidos en el Cono Sur; para comprender el fenómeno de los asesinos en serie en EEUU hay que recurrir a sus escritores de género" ("La novela negra se hace"). La visión de este género como herramienta de denuncia ha sido estudiada por el cubano José Latour, quien considera que estas novelas no dejan de ser una excusa para retratar las injusticias desarrolladas por sistemas corruptos, dotando a la novela negra de una alta carga de protesta política como se muestra en la obra de su compatriota Leonardo Padura protagonizada por el detective Mario Conde.

⁵⁵ Este género se asocia a un tipo de novela policiaca en la que los argumentos son habitualmente muy violentos y la mayor parte de sus protagonistas son individuos derrotados y decadentes. Existe una genuina preocupación social y ambientación y descripciones naturalistas y urbanas en ambientes marginales como el hampa y los suburbios, pero también en los aparentemente más vistosos de la corrupción política y moral. Por otra parte, el desarrollo de la acción es rápido, movido y frecuentemente violento. Tanto el detective como los criminales cruzan a menudo la barrera entre el bien y el mal, pero el detective se muestra muchas veces como un personaje fracasado y cínico. Aparece en los diálogos un lenguaje crudo, a menudo el *slang* callejero, y se da más importancia al desarrollo de la acción que al análisis del crimen, aunque también importa una descripción naturalista y a veces impresionista de la sociedad donde, más que nacen, se hacen los criminales junto a una reflexión, casi siempre no explicitada, del deterioro ético.

Y también, porque las novelas de escritores hispanoamericanos asentados en España que caben dentro de este género representan uno de los mejores ejemplos de novela trasatlántica gracias al contacto inminente establecido entre ambas orillas. José Colmeiro en *La novela policiaca española* (1994) explica que en esta ocasión la novela negra española bajo la batuta de Manuel Vázquez Montalbán constituye el origen de un fuerte influjo de la influencia española sobre el género en Latinoamérica. El resultado es una novela en muchas ocasiones híbrida como queda patente en *La mala espera* (2009) de Marcelo Luján; *Matar y guardar la ropa* (2008), *Camino de ida* (2007), *En el cielo no hay cerveza* (2015) y *Un jamón calibre 45* (2011) de Carlos Salem; en la colaboración entre distintos escritores de novela negra de ambos lados del Atlántico en el proyecto *Diez Negritos*; o en la nutrida participación de escritores hispanoamericanos en el festival literario más importante del género en España: La Semana Negra de Gijón. En *La pena máxima* al carácter político de la novela negra hispanoamericana, y a la influencia recibida por la cultura popular y audiovisual de esta generación de escritores, nacidos en la década de los 70, se suma el acento híbrido característico de la literatura trasatlántica⁵⁶. Este motivo se refleja en la inclusión en la novela de uno de los temas más recurrentes en la narrativa peninsular actual: la mirada introspectiva de la Guerra Civil española, acontecimiento que junto al contexto internacional de un Mundial sustenta el carácter cosmopolita de una historia originalmente peruana. El resultado final se constituye en la narración de dos historias que aluden al fascismo desde una perspectiva trasatlántica que evoca su origen europeo y su evolución hacia las dictaduras del Cono Sur.

⁵⁶ Son varias las alusiones a España en la obra de Roncagliolo. A *La pena máxima* se unen otros guiños a su país de residencia, así en *El príncipe de los caimanes* Roncagliolo introduce el personaje de Sebastián natural de la localidad extremeña de Villanueva de la Serena, mientras que, en *Historias de una dama*, narra las peripecias de Roncagliolo, escritor paraguayo, asentado en España.

La trama avanza de manera lineal organizada a través de una serie de capítulos cuyos títulos aluden a los diferentes encuentros que la selección nacional de Perú disputó en el mundial de fútbol de Argentina 1978, incluyendo un capítulo final, con Perú ya descalificado de la competición, que coincide con la final entre la anfitriona Argentina y Holanda. Durante el transcurrir de la novela los apasionados comentarios radiofónicos que retrasmitem los partidos de fútbol se mezclan con la trama narrada por la voz omnisciente de un narrador en tercera persona a lo largo de cada capítulo. Pero dentro de la trama principal de esta novela se inmiscuyen una serie de *flashbacks* que en su conjunto evocan otra historia de guerra, la del anarquista catalán Gonzalo Calvo. Según el autor su intención inicial era la de escribir una novela que hablara sobre el fascismo que el Cono Sur heredó de Europa tras la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, pero finalmente la novela evolucionó hacia una historia que se mueve entre dos acontecimientos que delimitan el fascismo en el siglo XX (“El humor negro”): la Guerra Civil española y la dictadura militar de Morales Bermúdez en Perú; conectadas por un juego de palabras que incluye uno de los símbolos andinos, el cóndor⁵⁷, y por la muerte del personaje de Joaquín Calvo, un hombre nacido en la Guerra Civil española y muerto en el contexto de las dictaduras militares del Cono Sur, tal y como expone Roncagliolo: “Cuarenta años y diez mil kilómetros después, Joaquín no consigue escapar de su destino. Porque no podemos huir del mundo” (“El humor negro”). Es por ello que bajo la elección de este género negro por parte de Roncagliolo en *Abril rojo* y *La pena máxima* o de otros géneros como el fantástico utilizado por Jorge Benavides en su novela *La noche de Morgana* (2005) a la hora de acercarse a temas políticos locales se encuentra la necesidad de emplear una modalidad literaria reconocida a nivel mundial y lo suficientemente

⁵⁷ Durante la guerra civil española participaron tropas fascistas alemanas e italianas bajo el nombre de la Legión Cóndor. Por otro lado, Perú se convirtió en uno de los últimos reductos del fascismo en Latinoamérica que afectó al Perú debido a su ingreso en la Operación Cóndor junto a otras dictaduras del Cono Sur como la argentina, la chilena, la boliviana, la paraguaya, la brasileña y la uruguaya.

atractiva para retratar una temática exclusiva del continente sudamericano, tal y como reconoce Roncagliolo:

Quando presente *Abril rojo* en Colombia, a todo el mundo le parecía normal lo de la violencia, le parecía de la casa, como si hubiera sido escrita por un colombiano. De las miles de cosas que he aprendido este año una de ellas ha sido lo diferente que es la promoción en cada país. En España mi editora me decía: ‘a nadie le importa lo que está pasando en tu país. Esto es un thriller.’ Y en América Latina el *thriller* no les importa nada y querían hablar de política (“Diálogo de la lengua”).

De aquí la elección del género negro otra vez en *La pena máxima* a la hora de revestir una cuestión meramente peruana e impregnada de la violencia característica de las dictaduras latinoamericanas, que sustenta los miedos de la memoria del autor, como argumenta Noemí: “El proceso de descubrimiento de la verdad —el relato policial que guía la madeja novelística— se construye, así, a la par de un proceso de la memoria” (93). En su ensayo *El arte de la distorsión* (2009), Juan Gabriel Vásquez plantea el uso por parte de los escritores colombianos de dos recursos marcadamente cervantinos, —la ambigüedad y la ironía—, a la hora de aproximarse a los difíciles y violentos conflictos históricos y sociales de su país (108). Al igual que ocurre con la obra de Eduardo Halfon, la narrativa de Roncagliolo excede lo cotidiano —un mundial de fútbol, unas elecciones, el deseo sexual o la relación madre-hijo— para adentrarse en temas más profundos y controvertidos, y ambos lo hacen sustentándose de un humor marcadamente negro como se ilustra en este pasaje:

—¿Sabes qué te vendría bien, hijito? Una picanita eléctrica cada mañana. Para despertarte. Es mejor que el café.

—O unos golpes con toallas mojadas. No dejan marca.

Conclusión: en este país no pasan esas cosas, Felixito. No somos unos bárbaros. A lo mejor nos llevamos a un sospechoso un par de días más de lo legal. A lo mejor le caen un par de guantazos. Pero más allá de eso, no pasa nada. Si hasta hemos convocado elecciones (Roncagliolo, *La pena máxima* 156).

Estos comentarios irónicos son utilizados por estos escritores como defensa contra una realidad compleja y violenta, convirtiéndose en un dispositivo de resistencia, al igual que ocurre con las máscaras bajo las que se protegen de la realidad los personajes de Halfon; características que junto al uso del género negro y de la novela histórica, a la omisión de una experimentación lingüística, y a su influencia por la cultura popular y cinematográfica derivan en la constitución de una cierta homogeneización temática y estilística reconocible en la producción cosmopolita “desterritorializada” de estos autores.

No deja de ser una paradoja que hablemos de una narrativa hispanoamericana cosmopolita escrita desde España mientras que Jorge Volpi desestima la etiqueta de literatura hispanoamericana por la adscripción actual de esta tradición a la industria editorial española, que absorbe la casi totalidad de su producción: “Al menos en lo que concierne a la globalización editorial, la narrativa hispanoamericana simplemente no existe” (106). Comentario seguido de una compleja disyuntiva, ¿existe una narrativa hispanoamericana en el siglo XXI?, que el escritor mexicano contesta con un ambiguo “sí pero no” (107). Mi respuesta, sin embargo, es afirmativa y pienso que tras el análisis literario de *Monasterio* y *La pena máxima* puede elucubrarse una respuesta que en ningún momento niega la existencia de una literatura hispanoamericana, pero que confirma su evolución hacia un panorama alejado del hasta ahora prevaleciente canon, de ahí la relevancia de este estudio. Por un lado, no puede negarse la influencia establecida por el mercado editorial español que controla un ámbito global —el hispanoamericano—, y cuyo monopolio condiciona en muchas ocasiones la narrativa de estos escritores a la consideración de un lector, que pese a compartir idioma, no deja de ser extranjero. Una situación que refleja una contradicción con la condición global del panorama literario internacional. Una globalización que según Volpi no consiste en diversificar el conocimiento

internacional sino en “uniformar la cultura y eliminar las particularidades regionales” (107) noción a la que se enfrenta el carácter *neoindividualista* característico de estos escritores que no dejan de considerarse parte de la tradición literaria hispanoamericana, eso sí, contaminada por otras tradiciones, no solo literarias, pero también cinematográficas o musicales extranjeras, con las cuales encuentra mayor afinidad y mantienen intercambios más fluidos y concebida desde la noción transnacional de una lengua común, pero con la novedad que sustenta el nuevo mapa literario en contraposición al anterior, según lo cual hablamos de literatura chicana, literatura caribe o literatura migrante en lugar de literatura argentina o literatura chilena. Dentro de esta producción narrativa elaborada por estos escritores desde la distancia trasatlántica que supone su estancia en España, hay una facción cosmopolita que pese a adaptarse a las pautas del mercado editorial español, se circunscribe a las corrientes nómadas, se fija en destinos remotos o vuelve su mirada hacia sus orígenes al igual que hicieron los escritores del *boom*.

Se trata de una literatura que aprovecha la lejanía que supone el extranjero y la asimilación de elementos de tradiciones anteriores, aunque con una amplia libertad de manipulación tanto temática como estética para sumergirse en una búsqueda íntima bien sea de las raíces, de los miedos, o de otros motivos personales que acechan al escritor. Y lo hace a través de la laxitud que propician las herramientas de unos géneros literarios muy renovados como son la nueva literatura de viajes, el género negro o la novela histórica; todo ello bajo el signo de la violencia. Una violencia cuya presencia está asegurada, que se presenta como protagonista de la novela latinoamericana o que aparece como ruido de fondo, “una violencia rizomática, podríamos decir, que recorre y marca la literatura hoy” (Noemí 93) y que como hemos apreciado se combate mediante el uso de la ironía característica del humor negro y de la bipolaridad de unos personajes cubiertos por máscaras.

Capítulo 4

La narrativa migrante. El nacimiento de un subgénero urbano y trasatlántico

Alejandro Grimson en su ensayo *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad* (2011) alude al ideal de pertenencia a un espacio como un sentimiento ampliamente extendido entre todos los seres humanos. Una realidad que no siempre resulta sencilla ya que en muchas ocasiones las fronteras de la cultura no siempre coinciden con las fronteras de la identidad, razón por la cual el ente extranjero no se ubica siempre al otro lado de la frontera: “también la ha cruzado para venir a vivir con nosotros” (136). En relación con esta idea representativa del impacto que las corrientes migratorias tienen a la hora de transformar el paisaje de nuevos espacios se encuentra el artículo “Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI” (2007) del escritor peruano Santiago Roncagliolo. En él comenta la creciente presencia de inmigrantes en la capital española y la acelerada transformación de dicha ciudad: “uno de cada catorce habitantes de la Madrid en que resido es inmigrante, [...] En el centro de la ciudad, la proporción aumenta a uno de cada cuatro, y en muchos colegios de la zona centro llega a uno de cada tres alumnos, lo cual les garantiza en el futuro una presencia invisible de la sociedad de acogida” (151-2). Esta creciente presencia de inmigrantes que acontece desde finales del siglo XX ha transformado las ciudades españolas y a su vez el sentir de sus ciudadanos hacia un tema tan controvertido y complejo como este, constituyéndose en un factor que progresivamente ha condicionado, pero también enriquecido el discurso literario actual del país. En los últimos años el número de novelas que tratan sobre los inmigrantes recién llegados a España y su adaptación a un nuevo entorno se ha multiplicado exponencialmente, muy especialmente aquellas que tratan sobre los estratos sociales más bajos; cuyas historias son más duras, y por ello más llamativas para el lector. Así nos encontramos con un creciente corpus

literario en el que se encuentran obras muy actuales escritas por autores españoles como: *Yo Mohamed*, *Historias de inmigrantes en un país de emigrantes* (1995), de Rafael Torres; *Un día cuando pueda llevarte a Varsovia* (1997) de Lorenzo Silva; *Háblame, musa, de aquel varón* (1998), de Dulce Chacón; *Aguas de cristal, costas de ébano* (1999), de Adolfo Hernández Lafuente; *Al calor del día* (2000) de Miguel Naveros; *Las voces del Estrecho* (2000), de Andrés Sorel; *La Gran Bruma* (2001), de Juan Pedro Aparicio; la colección de relatos breves *Lavapies, microrrelatos* (2001); *Ramito de hierbabuena* (2001), de Gerardo Muñoz Lorente; *Los príncipes nubios* (2003), de Juan Bonilla; *Los novios búlgaros* (2003), de Eduardo Mendicutti; *Desojando alcachofas* (2005), de Esther Bendahan; *Cosmofobia* (2007) de Lucía Etxebarria; *El padre de Blancanieves* (2007) de Belén Gopegui *Madre mía que estás en los infiernos* (2008), de Carmen Jiménez; *Saber perder* (2008), de David Trueba; *Contra el Viento* (2012), de Ángeles Caso; *En la orilla* (2013), de Rafael Chirbes o *Nunca pasa nada* (2014), de José Ovejero.

Marco Kunz resalta la aparición en estas novelas de personajes inmigrantes muy estereotipados de ciertas connotaciones negativas como: delincuentes, prostitutas, vendedores ambulantes, cuidadoras de ancianos, mujeres de la limpieza y traficantes de drogas. Esta producción nacional se engloba dentro de lo que podemos denominar *literatura sobre la migración*, diferente de *la literatura migrante*, tal y como explica Nora Moll en su artículo “La letteratura della migrazione in Italia e in Europa: modelli a confronto” (2008). Esta apreciación terminológica se desprende principalmente de la diferencia de una narrativa escrita por inmigrantes de primera, segunda o tercera generación, enunciada desde el país de acogida y escrita en la lengua de la antigua metrópoli, *escritura migrante*, o una literatura escrita por la apreciación que escritores nacionales tienen sobre aquellos inmigrantes que llegan a su país, *escritura sobre la migración*. He aquí lo interesante del discurso de Kunz que alega que la razón

de esta escasez de personajes principales migrantes heroicos en la literatura española se debe precisamente a la falta de una segunda generación de hijos de inmigrantes/autores nacidos en España; mientras que en países como Francia, este género migratorio establecido bajo la *Littérature Monde* y también la *Littérature beur*⁵⁸, o en Inglaterra la *Migrant Literature* está muy consolidado y la diversidad y el protagonismo de los personajes migrantes es infinitamente superior al de España. Al respecto dice Benavides: “Como ocurrió y sigue ocurriendo en países como Estados Unidos o Inglaterra, con un recorrido más largo de migración, ese vacío ficcional del país sin fronteras que representa una gran comunidad inmigrante parece que lo llenarán no los escritores que vengan con ella, sino los que nazcan debido a ella” (“Un país sin”).

Aun así, cada vez son más los escritores extranjeros arraigados en España cuyas obras tratan sobre el fenómeno migratorio, en este sector encajarían las novelas *Dormir al raso* (1994), del marroquí Mohamed el Gheryb; *El caballo* (1993), de Mohamed Sibari; y *El diablo de Yudis* (1994) del también marroquí Ahmaed Daoudi. *Calella sen saïda* (2001), del camerunés Víctor Omgba; *El metro* (2007), del escritor ecuatoguineano Donato Ndongo-Bidyogo; o *L'últim patriarca* (2008), de la catalana-marroquí Najat El Hachmi. También destacan colaboraciones como la establecida entre Juan Goytisolo y Sami Naïr en sus novelas *El peaje de la vida* (2000) y *España y sus ejidos* (2003).

Este capítulo explora la *narrativa migratoria*, pero exclusivamente la escrita por aquellos autores hispanoamericanos asentados en una España en pleno proceso de transformación. Acerca de la transfiguración exprés vivida por este país en las últimas décadas opina Roncagliolo que la

⁵⁸ *Littérature beur* es el término utilizado en Francia para referirse a la literatura desarrollada por las generaciones descendientes de inmigrantes argelinos, y que posteriormente ha evolucionado hacia un género más urbano como es la *littérature de banlieue*; mientras que *littérature monde* surge a raíz de un artículo de prensa del diario francés *Le Monde* con fecha 16 de marzo de 2007 titulado *Pour un Littérature.monde en français* para diferenciar a aquellos escritores no franceses de nacimiento y cuya lengua materna no es la francesa (aunque escriban en ella) de la literatura francesa y de la francófona.

desintegración de las identidades nacionales no es una particularidad exclusiva a la llegada de inmigrantes, pero agrega: “Lo que se está perdiendo culturalmente es la necesidad —o la posibilidad misma— de un ‘afuera’” (“Los que son de aquí” 156). En relación a la función culturalmente “transgresora” representada en las ciudades españolas por el migrante Marta Cichocka en su artículo “Migración y mestizaje en la nueva novela histórica hispanoamericana” (2004) se centra en la figura específica del escritor hispanoamericano, y distingue entre dos constataciones inherentes al mismo: “la primera es que muchos escritores latinoamericanos son escritores “migratorios”, que a veces desean emigrar, y a veces se ven forzados a hacerlo. En segundo lugar, su escritura siempre refleja, de una manera u otra, la compleja realidad “mestiza” de su continente, vivida u observada, pero continuamente marcada por diferentes fenómenos migratorios” (344). Motivos, todos ellos, por los que se entiende el rápido crecimiento de esta literatura y su consolidación. Así “su escritura refleja una vida entre dos orillas, que ya no distingue un lado ni otro del Atlántico: una escritura líquida, en la cual se disuelven las fronteras para dejar aflorar una escritura universal en lengua española” (De Chatellus 59), y ello se refleja a través del tratamiento del trauma del desarraigo para estimular la memoria que evoca al pasado e invoca la nostalgia. Eduardo Marceles explica al respecto que la ficción narrativa, así como la poesía o el teatro, se vuelven muchas veces autorreferenciales, los recuerdos de infancia, amores lejanos, sucesos históricos que han jalonado la vida, los elementos autobiográficos que yacían olvidados en el subconsciente resucitan transformados en fantasmas huidizos de la imaginación o idealizados como metáforas e imágenes impregnadas de palabras que se rescatan del olvido y se aderezan con la otra realidad de su experiencia migratoria (“La literatura”). Además, continúa, se encuentran los escritores que prefieren la ruptura con su pasado. En su lugar, la obra literaria manifiesta una decidida inclinación por sus vivencias inmediatas, un paisaje de introspección

psicológica y la carga emocional de su itinerario de inmigrante (“La literatura”). Es por ello que las obras que encajan dentro de esta sección fluctúan entre las “novelas del yo” (autobiografía, memoria, y autoficción) y la ficción; contrariamente de la mayoría de las escritas por sus colegas españoles que, al no experimentar esta vivencia de primera mano, son más cercanas al reportaje periodístico o al documental como se refleja en algunos de los cuentos que constituyen el volumen *Episodios Nacionales. 25 historias de la democracia* (2000) disciernen en ciertos aspectos de la producción nacional. Por lo general estas obras se mueven entre lo cómico y lo dramático, y van más allá de mostrarnos las preocupaciones que enmarañan las vidas de los inmigrantes como su situación legal y laboral, la nostalgia de sus costumbres y sus sueños rotos, para también adentrarse en las cuestiones políticas, sociales y económicas que acechan a sus países y que en el caso de algunos fueron detonantes de corrientes migratorias o diásporas.

Este género migratorio ha calado tanto entre aquellos escritores hispanoamericanos asentados en España que podemos consagrar la gestación de un subgénero de la literatura migrante hispanoamericana desde la diáspora española, ya que la aportación literaria de estos escritores constata el pensamiento que Carine Mardorossian concibe como fundamental a la aportación del arte nacional: “Migrant art offers a transnational, cosmopolitan, multilingual and hybrid map of the world that redraws boundaries by building bridges between Third and First Worlds” (17). Un epígrafe del género migrante cuyas características, especialmente su eclecticismo, “the relative freedom that accompanies migrancy to discuss the experience as a matter of the cultural construction by the migrant writer” (Mardorossian 17), se adaptan perfectamente al carácter individualista anteriormente mencionado de estos escritores. Como ocurre con la configuración de cualquier género o subgénero tiene que haber una obra capital cuya trascendencia invite a otros escritores a interesarse y a continuar escribiendo por una senda

ya iniciada. En este caso el punto de origen se marca en 2004 con la publicación de *Una tarde con campanas* de Méndez Guédez, ya que tras la buena acogida por parte de crítica y público otros escritores se han sumado a esta narrativa fomentando el desarrollo de esta literatura. El escritor venezolano expresó en una entrevista concedida a Patricia Valladares-Ruiz su necesidad de contar una historia muy común entre tantísimos de sus compatriotas venezolanos y que puede hacerse extensible a muchas otras nacionalidades latinoamericanas, se trata de la narración de la salida del país natal, en este caso a España, y del pesar que esta vivencia provoca en la persona del emigrante: “Algo que veían y contemplaban mis ojos y que no pude dejar de escribir. Me pareció que de nuevo se escenificaba mi vida de infancia: solo que ahora los niños asustados que llegaban a un colegio extraño no eran gallegos, canarios, italianos o portugueses que comenzaban a vivir en Caracas, sino que eran venezolanos, colombianos, ecuatorianos o peruanos que empezaban una nueva vida en Madrid” (“Es una historia”). Un fenómeno que, pese a contar con la gran atención de los medios de comunicación nacionales e internacionales fue obviado durante los primeros años de su existencia por la literatura, de ahí que en su momento voces como las de Santiago Roncagliolo u Óscar Waiss pregonaran la inexistencia de una narrativa sobre el exilio en el contexto literario español.

Unos años después, Sanja Mihajlovik Kostadinovska planteó la posible existencia de una literatura migrante capitalizada por la figura de la ciudad de Madrid, aunque todavía insuficiente en número como para ser considerada como un subgénero, pero que en la actualidad está experimentando un claro crecimiento. Este fenómeno transformador está latente en la escritura de algunos de los escritores aquí mencionados, y así queda constancia en algunas de sus obras, donde se atisba el uso de un lenguaje híbrido y el gusto por una cultura variada que representa a ambos mundos. Este es el caso de Sergio Galarza, Juan Carlos Méndez Guédez, Juan Carlos

Chirinos, Doménico Chiappe, Marcelo Luján, Carlos Salem, Gabriela Wiener, Fernando Iwasaki o Lilián Pallares.

Por otro lado, presenciamos ocasionalmente en esta narrativa ciertos influjos de la novela del dictador que atañe en la actualidad a aquellos escritores procedentes de países sumidos en regímenes totalitaristas como es el caso de Venezuela, Bolivia y Cuba, aunque su producción literaria desde España se limita en su mayoría a Venezuela, ya que en Bolivia este género se encuentra en una fase muy incipiente, debido a que el desarrollo de esta literatura necesita de unos cuantos años para configurarse, tal y como comenta Valladares-Ruiz con respecto al caso venezolano: “A pesar de la gran atención que los medios de comunicación nacionales e internacionales le han prestado a la emigración masiva, la literatura ha sido una de las prácticas culturales que más se ha resistido a abordar este tema” (“Narrativa” 385-6). Benavides al respecto dice: “Supongo que los escritores tardamos mucho más en deglutir las experiencias vitales hasta que por fin se convierten en motivo literario y reclaman su derecho a la existencia” (“Un país sin”). En el caso boliviano, Evo Morales llegó a la presidencia en el año 2006, por lo tanto, han pasado diez años desde su llegada al Palacio de Gobierno, un periodo parecido al existente entre el éxodo del Mariel en Cuba que aconteció en 1980 y la publicación de una novela que relatara esta migración masiva como es *Antes que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas; o el comienzo del chavismo venezolano en 1995 y la publicación de *Una tarde con Campanas* en 2004. La escritora Giovanna Rivera traslada esta idea a la realidad boliviana y defiende la producción literaria que se está realizando en este país y que elude tratar la situación política actual:

El hecho de no escribir explícitamente sobre la situación política actual no significa que estés haciendo literatura del escapismo. Yo creo que la tematización literaria de los conflictos políticos de un país toma su tiempo. En Argentina, por

ejemplo, los de la ‘joven guardia’ han esperado algunos años para narrar la euforia del menemismo y su terrible decepción de manera explícita (“La nueva generación”).

En el mismo artículo se habla de un cansancio de las nuevas generaciones de escritores bolivianos de tener que ejercer una literatura políticamente comprometida que limite sus intereses creativos, como se demuestra en su omisión en la obra de uno de sus máximos representantes, Hasbún. Por otro lado, el caso cubano cuenta con una gran tradición de literatura de denuncia sociopolítica, escrita tanto desde el exilio con figuras como Daína Chaviano, Teresa Dovalpage, Karla Suárez y Zoé Valdés, como desde la isla, donde nos encontramos con escritores como Leonardo Padura, Pedro Juan Gutiérrez, y Wendy Guerra. Pero en el caso cubano, son pocos los escritores migrados a España, siendo Estados Unidos y Francia sus destinos predilectos, por lo que el peso de la literatura cubana escrita desde España es muy escaso. Sin embargo, esta reflexión está muy presente en un considerable corpus de obras de la narrativa venezolana escrita desde España. Así Eduardo Sánchez Rugeles con su novela *Blue Label/Etiqueta Azul* (2010), narra un *road trip* a lo largo de la geografía venezolana en el que queda muy patente las alteraciones que el chavismo ha llevado a su país y también en *Los desterrados* (2011), serie de relatos publicados por el mismo autor en el portal ReLectura que tratan sobre las experiencias migratorias de su personaje Lautaro Sanz y en los que refleja sus sentimientos contradictorios entre la Venezuela de su juventud y la actual; mientras que su compatriota Juan Carlos Méndez Guédez se centra en la visión que el venezolano residente en España tiene de su país antes y durante el régimen totalitarista. Este tema es recurrente en varias de sus novelas: *Árbol de luna* (2000), *Una tarde con campanas* (2004), y *Chulapos Mambo* (2012), mientras que con *Tal vez la lluvia* (2009) el escritor altera este enfoque al dirigirlo a la visión que de su propio país tiene el migrante retornado. En estas novelas al igual que en *Tiempo*

de encierro (2013) de Doménico Chiappe se trata no solo la situación del país abandonado sino también las dificultades encontradas por el ente migrante en el nuevo país de residencia como la xenofobia, el desempleo y el problema de los papeles, todo ello desde el sentir trágico-cómico de la ironía y la parodia típica de estos autores.

Con todo ello, el propósito de este capítulo es analizar la experiencia migratoria, desde la órbita narrativa de estos escritores: su desembarco e implícito impacto literario, y la constitución de un nuevo espacio “otro” de características plenamente urbanas que ejerce como lugar subalterno y transcultural para así cuestionar el concepto de identidad nacional y para estudiar las relaciones entre sujetos migrantes y sus entornos socioculturales tanto de origen como en la “otredad” que representa España. Con este cometido me dispongo a examinar el imaginario que supone para el sujeto migrante el país dejado, ahora convertido en un “no lugar” congelado en la memoria del inmigrante en un tiempo pasado, y la realidad manifiesta en la dificultad de asimilación de un nuevo espacio sociocultural. Esta última situación lleva, según Valladares, a reaccionar al sujeto migrante, erigiéndose en artefacto de resistencia ante lo que se ha convertido en un entorno hostil (“Narrativa” 387) que me dispongo a contrastar a través del análisis literario de dos novelas: *Una tarde con campanas* de Juan Carlos Méndez Guédez y *Paseador de perros* de Sergio Galarza.

Ambos análisis contribuyen a sustentar la idea de un subgénero originado por la *narrativa migratoria* procedente de la experiencia personal de estos escritores instalados en España de procedencia hispanoamericana y cuya narrativa colabora sustancialmente a la configuración de una *literatura migrante*, cuyas características propias la definen e identifican a su vez en el concierto de una literatura internacional.

***Una tarde con campanas* (2004), Juan Carlos Méndez Guédez**

El venezolano Juan Carlos Méndez Guédez nació en Barquisimeto (Venezuela) y posteriormente se trasladó a Caracas hasta que en 1996 decidió instalarse en España, primero como estudiante de doctorado en la Universidad de Salamanca, para finalmente asentarse en Madrid. Desde su experiencia personal, es uno de los autores que más ha contribuido al desarrollo literario del tema de la inmigración hispanoamericana en España. Tal es así que podría decirse que toda su obra gira alrededor del ente migrante, un tema que traza los ejes de la poética del escritor, como argumenta Marco Kunz al decir que Méndez Guédez “cuenta historias que se mueven sin cesar de una orilla del Atlántico a la otra, demorándose a menudo a medio camino, en las Islas Canarias,” (“La narrativa” 35). Una característica que Adélaïde de Chatellus ve reflejada en unos textos que describe como “inundados de luz y cuyo ritmo de escritura habla al oído con una musicalidad basada en una serie de *leitmotifs* que hechizan al lector” (60), nociones a las que yo añadiría el uso de un estilo humorístico marcadamente satírico capaz de convertir situaciones dramáticas en hilarantes, rozando en muchas ocasiones lo absurdo. A ello contribuye, sin lugar a dudas, la tendencia del autor a elaborar personajes semejantes a los pícaros de la novela del Siglo de Oro que según Pauline Berlage “viven desarraigados personales y familiares, pero también encuentros y desencuentros culturales que pueden llegar a ser logros o pérdidas” (218). Este estilo tan característico plasmado en una obra significativamente extensa ha convertido a Méndez Guédez en uno de los símbolos de la *literatura migrante* en España, logro al que cabe añadir la destreza de hacer de su lejanía en España, un espacio desde el que alzar su pluma para denunciar los sucesos políticos de su país. Ambas situaciones sustentan las palabras de Svetlana Boym sobre el efecto que en su momento supuso la noción del exilio en los formalistas rusos: “The story of their consciousness does not begin at home, but rather with their

departure from home [...]. The home that one leaves and ‘a home away from home,’ which one creates, sometimes have more in common than one would like to admit. A portable home away from home, which an émigré ferociously guards, preserves and imprint of his or her cultural motherland” (513-14). En este sentido, su escritura es afín a la *transculturalidad* entendida por Alfonso de Toro como “una hibridez cultural que mezcla y fusiona elementos de varios sistemas” (218-19). Un sentimiento, volviendo a Boym, que aunque lejano en el tiempo, se puede trasladar hasta nuestra actualidad como esclarece esta descripción: “They use alienation itself as a personal antibiotic against the ancestral disease of home in order to reimagine it, offering us new ways of thinking about home, politics, and culture” (513). Tal es así, que todos estos rasgos continúan teniendo cabida hoy en día y pueden trasladarse a la actualidad; de hecho, se reencuentran en la narrativa de Méndez Guédez en lo que puede considerarse como una revisión del espacio abandonado, elaborada por el imaginario de diferentes personajes disidentes desde el exterior tal y como se desarrolla con posterioridad en este epígrafe del capítulo cuarto.

En cuanto a su producción literaria es en España donde el escritor ha escrito y publicado la gran mayoría de su obra. Sus primeras novelas *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (1997) y *El libro de Esther* (1999) tratan sobre la emigración canaria a Venezuela y el retorno de generaciones posteriores a la ínsula; un año después publicó *Árbol de luna* (2000) novela en la que se alternan pasajes que reflejan la corrupción del régimen militar venezolano junto a las peripecias de dos personajes exiliados en Madrid; *Una tarde con campanas* (2004), la novela estudiada en este apartado, es el retrato de vida de una familia venezolana en una barriada madrileña desde su llegada al aeropuerto de Barajas, tratándose de una de las novelas más representativas del género migrante en España; en 2009 aparece *Tal vez la lluvia*, con la que Méndez Guédez trata el tema del retorno y también la cuestión de los matrimonios de

conveniencia para la adquisición de un permiso de residencia, y lo hace como es característico en él, desde una curiosa perspectiva, el matrimonio gay entre dos hombres heterosexuales; *Chulapos mambo* (2012) es tal vez la novela más picaresca del escritor, de entre el trio de personajes venezolanos que deambulan por Madrid y que protagonizan esta novela, destaca la introducción del personaje paródico del escritor hispanoamericano que viaja a España buscando la inspiración que le lleve a crear esa gran obra que le lance al éxito; en sus siguientes obras *Arena negra* (2013) y *Los maletines* (2014) el escritor se aleja de este género migratorio y por primera vez Méndez Guédez elude la imagen nostálgica de la Venezuela de su juventud para describir los horrores del presente mostrando al lector una Caracas arrasada por la violencia, la escasez, los apagones y la vigilancia política. Su novela más reciente es *El baile de Madame Kalalú* (2016) en ella el escritor se sumerge en otro de los géneros más recurrentes de la literatura hispanoamericana actual y que congenia con la literatura migrante, se trata del género negro.

Queda claro entonces que el tema migratorio es una constante en la narrativa del autor, extendiéndose también a algunos de sus cuentos en títulos como “La bicicleta de Bruno” (2009) o “El último que se vaya” (2000)⁵⁹. Pero pese a la variedad de temas recurrentes dentro de su *narrativa migratoria*, y a su relevancia en este ámbito, su estilo, según Kunz, difiere del de otros escritores hispanoamericanos también asentados en España y promotores de este subgénero:

La narrativa migrante de Juan Carlos Méndez Guédez demuestra la posibilidad de una nueva literatura hispanoamericana que no se encierra en el ombliguismo que explora las señas de identidad locales, regionales o nacionales, ni tampoco opta por un internacionalismo a ultranza que sacrifica el arraigo en la cultura de origen para llegar al mayor número posible de lectores en todo el mundo. Centrada claramente en la vivencia de venezolanos dentro y fuera de su país, la literatura de Méndez Guédez concilia la diversidad cultural y la especificidad de las biografías

⁵⁹ “El último que se vaya” pertenece al libro de cuentos *La ciudad de arena* (2000) y “La bicicleta de Bruno” a *La bicicleta de Bruno y otros cuentos* (2009).

individuales con la representatividad general de las historias narradas (“La narrativa” 44).

Por todo ello considero fundamental la aportación literaria de Méndez Guédez a la narrativa española a la hora de instigar el despegue de un género monopolizado hasta la publicación de *Una tarde con campanas* por escritores nacionales y que a su vez dota de un nuevo giro a la producción literaria migrante existente, sobreponiéndose a una narrativa plagada de estereotipos hasta aquel momento. Fernando Iwasaki también resalta una serie de particularidades sobre esta novela que la convierten en precursora a la hora de configurar este subgénero literario en España: “Es la primera novela hispanoamericana que narra la complicada integración de los inmigrantes latinoamericanos en España, [...]. Si en USA esta narrativa es mejor conocida como ‘literatura chicana’ con Méndez Guédez comienza en España la ‘arrachera literaria’” (Chirinos, “El (nuevo) desembarco”). Sobre la conjetura que supone la obra de Méndez Guédez en el panorama español de la *literatura migrante* opina Kunz: “Supera las fronteras entre los continentes, es hispanoamericana y europea, venezolana y española al mismo tiempo, es local en sus personajes, ambientes y escenarios, y global en su relativismo posmoderno y su apertura cosmopolita” (“La narrativa” 44). Debido a lo que, la obra de este autor se suma como referente a la tendencia de las corrientes trasatlánticas con el objetivo de consolidar una literatura global en lengua española en contraposición a otras corrientes regionalistas o nacionalistas.

En una entrevista concedida a Pauline Berlage, el autor asume la dualidad de su identidad, al igual que lo han hecho Fernando Iwasaki y Andrés Neuman, y dice que pese a seguir “sintiéndome muy venezolano” (“conversaciones de”) antepone su identidad de escritor en lengua española: “Formo parte de ambos sistemas culturales e intento que mi literatura se alimente de todas esas mezclas, esas contradicciones y esas combinaciones posibles que ellas me generan” (219). Todas estas características se hacen plausibles en su novela *Una tarde con*

campanas, finalista del V premio Fernando Quiñones de novela y precursora de este subgénero migrante.

Esta novela refleja la historia de una familia venezolana protagonista del fenómeno migratorio conocido por la prensa internacional como el de los “balseros del aire,” un tipo de inmigración que representa la salida del país de al menos un millón de venezolanos desde la instauración del gobierno de Hugo Chávez y que continúa con el de Nicolás Maduro hasta la actualidad; ya no solo por cuestiones políticas, sino también huyendo de la escasez de alimentos y medicinas, de los cortes de electricidad y por la injerencia en la cotidianeidad de una violencia desmedida. Pero a diferencia de otros grupos migratorios hispanoamericanos en España, los *deslocalizados*⁶⁰, grupo al que pertenecen los miembros de esta familia, constituyen un sector de la sociedad no deseado: “Los países europeos no les abren las puertas, salvo excepciones. Son indeseables, intrusos que proporcionan sin embargo servicios indispensables a las sociedades en que residen, llevando niños a la escuela, permitiendo que sus madres ejerzan un trabajo remunerado, otorgando un poco de compañía a ancianos solitarios” (224). Es por ello que esta familia de “deslocalizados” refleja una de las máximas que Gilles Lipovetsky sugiere en su ensayo *La era del vacío* (1983) acerca de la encarnación que el país de llegada representa para los inmigrantes como país de acogida, pero a su vez como el territorio en el que nunca podrán integrarse completamente. En palabras de Chiara Bolognese los inmigrantes “se convierten en hijastros del país en el que se encuentran, y empiezan a balancearse entre las dos orillas del Atlántico” (“Relatos de aquí”) dificultando su adaptación a su nuevo entorno. Estos comentarios constituyen una realidad en la que se mueven los protagonistas de esta novela.

⁶⁰ Siguiendo la categorización elaborada por Claudio Bolzman: “Los deslocalizados son trabajadores y trabajadoras marginados que no ven posibilidades de ganarse la vida en sus propios países; gente que antes se desplazaba del campo a la ciudad, de una región a otra de su país en busca de mejores condiciones, y que ahora se desplaza por millones a otros países y en particular hacia Europa” (223).

El autor narra a través de la voz de un niño, José Luis, la llegada de esta familia compuesta por un matrimonio y sus cuatro hijos (Somaira, Augusto, el propio José Luis y Agustina) a un barrio obrero de Madrid. El recurso narrativo de la voz infantil también utilizado por Neuman en *Hablar solos*, Guadalupe Nettel en *El cuerpo en que nací* (2011) y Zambra en *Formas de volver a casa* filtra la dureza de la experiencia migratoria de esta familia a través de la ingenuidad característica de un preadolescente. La trama se desarrolla a lo largo de una estructura espacio temporal variante que oscila entre las desventuras de los diferentes miembros de esta familia desde que aterrizan en el aeropuerto de Barajas fingiendo visitar a un inexistente tío afincado en Madrid hasta el desenlace de la novela, momento en el que el núcleo familiar se desintegra.⁶¹ La voz del niño narra la difícil rutina establecida en el núcleo familiar tras la caducidad de su visado de turistas y la oficialidad de su nuevo estatus de *ilegales*.⁶² En un principio el padre y el hijo mayor, Augusto, se dedican a la recogida de fruta; posteriormente Augusto se dedica a la construcción, a la pintura de casas y a la manutención de piscinas mientras que su hermana Somaira trabaja cuidando ancianos mientras mantiene una relación sentimental con un español quince años mayor que ella y casado, con la única finalidad de conseguir un matrimonio que revierta su estatus de ilegal; posteriormente el padre de familia hace de su hogar, en el que habitan el matrimonio y sus cuatro hijos además de cuatro mujeres arrendadas, un espacio de alquiler de colchonetas en el que otros inmigrantes puedan descansar temporalmente en turnos de mañana o noche, produciéndose un hacinamiento humano que incomoda a todos los estamentos familiares y que el padre solo detiene ante la situación de acoso

⁶¹ El papá había intentado abusar sexualmente de su hija mayor, por lo que Somaira, Augusto y José Luis deciden comenzar una nueva vida fuera del núcleo familiar en Salamanca.

⁶² Este estatus alcanzado tras la caducidad de su visado de turistas acompaña a los diferentes miembros de la familia a lo largo de toda la novela, y afecta a todas sus decisiones posteriores como se demuestra en diferentes momentos de la trama.

a la que se ve sometida la madre por parte de un inquilino. Siguiendo con su afán explotador el padre compra una furgoneta vieja para trasportar a otros inmigrantes ilegales a sus destinos de trabajo.

A esta serie de dificultades producto de su estatus de *ilegales* se suma la presencia de escenas xenófobas y violentas que amedrantan el ánimo de los extranjeros, así Augusto cuenta a José Luis como unos *skins* agredieron a su amigo Jesús en Moncloa: “Lo que pasa es que cuatro pelones lo agarraron a golpes nada más verlo paseando por el parque del Oeste y lo dejaron tirado en el piso. Ahora le faltan dos dientes y no escucha de un oído” (Méndez Guédez 206). Pero dentro de esta complicada condición su mayor miedo es a ser deportados. Una sombra que no se despega de los *ilegales* y que condiciona sus acciones. En un episodio de la novela se narra la desaparición de una serie de conocidos del barrio: “En esta calle faltan cuatro. Uno del edificio que tenía tres días de haber llegado. Uno que a veces le conducía la furgoneta a mi papá; y otros que trabajaban con Augusto haciendo piscinas. Ahora dicen que los van a sacar. Dicen que en el barrio hay un montón de policías, que nos van a agarrar a todos, que nos van a amarrar las manos y en un avión gigante nos van a botar muy lejos” (Méndez Guédez 188). Esta situación hace que la madre de José Luis no permita a sus hijos salir de casa durante unos días.

Pero esta serie de acontecimientos surgidos a lo largo del desarrollo de la trama, también reproducidos por la *literatura sobre la inmigración*, se ven entrecortados por una serie de regresiones temporales nostálgicas que trasladan al lector a la vida previa de esta familia en Venezuela antes de emigrar, un rasgo que se constituye en característica de esta *literatura migratoria*. Este gesto se aprecia en un acercamiento a la patria perdida, a través del imaginario del personaje exiliado capaz de reconstruir una imagen fragmentaria, incompleta, y en ocasiones ficticia que le sirve de instrumento de autodefensa ante una nueva realidad. El enfoque de estos

flashbacks es siempre subjetivo, y se centra bien en el recuerdo nostálgico de episodios idealizados, bien en elementos traumáticos recurrentes. José Luis desde su inocencia no acaba de comprender la nostalgia expresada en llantos por sus hermanos mayores. Para él Venezuela representa un espacio lejano que simplifica rememorando el hastío que le producían el calor y las moscas cuando vivía allí: “Allá siempre había moscas. Todo el año. Aquí sólo en verano, pero allá todo el tiempo. Moscas, moscas, moscas” (Méndez Guédez 55). Mientras que a sus hermanos les duele la lejanía de Venezuela. De Chatellus entiende que esta estructura se repite a lo largo de la obra de Méndez Guédez, y explica que “las fronteras que se disuelven en el flujo de la escritura son también límites formales. Muchos relatos consisten en la superposición de dos historias, dos acontecimientos alejados en el tiempo, uno de los cuales –el más antiguo– irrumpe en el presente para modificarlo” (62). Dos segmentos que parecen flotar en la línea del tiempo y cuyas fronteras se borran para dar lugar a una revelación, que en el caso de esta novela podría reflejarse en estas palabras del autor sobre la misma: “un niño que al llegar a España piensa que el otoño es una enfermedad que afecta a los árboles y a las personas, pero que luego también reconoce aquí la amistad y el esplendor de la infancia” (“Es una historia”). Queda constancia por lo tanto de que *Una tarde con campanas* representa todos aquellos temas característicos de la *novela migrante*. En sus páginas se recoge el desplazamiento de personas, las circunstancias de su viaje, las vidas que dejaron atrás, su asentamiento en el nuevo país de residencia, todos aquellos procesos que les afectan durante su estancia, muy especialmente los trágicos, y el proceso de desarraigo, y de un amplio anecdotario correspondiente a la vida en sociedad de inmigrantes y españoles dentro de un espacio común. Todos menos el retorno, tema que Méndez Guédez trata en su novela *Tal vez la lluvia* (2009)⁶³.

⁶³ Sobre la narrativa del retorno Ricardo Gutiérrez Mouat subraya el hecho de que “estas narrativas de retorno perturban teorías postcoloniales y de la globalización que celebran las identidades diaspóricas y los ‘paisajes

Igualmente destaca el protagonismo que este género otorga a la ciudad, entendida como un ente cambiante, y que Bruno Cruz Petit define como “un fenómeno híbrido (físico, social, cultural)” (6) cuya representación trasmite una pluralidad de perspectivas y cuya realidad es captada y comprendida de diversas formas, según la cultura de los personajes que entran en juego. Al respecto Méndez Guédez reconoce escribir novelas y cuentos “autogeográficos”, porque: “les obsequio a mis personajes muchos de mis paisajes habituales de vida, mis calles, ciudades, viajes, tiempos históricos” (“Los maletines”). Tratándose de una cuestión desarrollada en el siguiente epígrafe de este capítulo dedicado a la novela del escritor peruano Sergio Galarza, *Paseador de perros*.

Aunque son dos los motivos que me interesa destacar acerca de esta novela para poder subrayar la diferencia existente entre la *literatura sobre la inmigración* escrita por los escritores españoles y la vertiente motivo de estudio en este epígrafe, la *literatura migrante*. Se trata de la flexibilidad lingüística de una narración caracterizada por el uso de un habla llena de giros lingüísticos, en este caso venezolanos y de su mimesis con *españolismos*, consiguiendo un producto marcadamente híbrido; y por otro lado la preocupación, a veces vista como nostalgia, por el estado de la nación, en lo que Zlatko Skrbis denominó como “nacionalismo de larga distancia⁶⁴” tal y como se comentó con anterioridad en la introducción del capítulo tercero.

En su artículo “Reflexiones sobre la nostalgia en la inmigración” (2011) Isaura Bohórquez alude a que “la experiencia migratoria se puede ver como aventura, como la búsqueda de una vida mejor o de una tierra prometida, e incluso como un sueño o una ilusión.

étnicos’ transnacionales, por cuanto reinyectan la categoría de lugar en marcos conceptuales seducidos por las fronteras y los flujos nomádicos” (118).

⁶⁴ Término bajo el que el escritor fundamenta que a pesar del alejamiento geográfico y temporal que les separa de sus orígenes, estos escritores, al igual que tantos otros que han padecido el exilio o cualquier tipo de migración, se remiten literaria y periodísticamente a sus países y desvelan así cierto compromiso ético-moral con los mismos, aduciendo que es necesario entender el nacionalismo como algo complementario de la globalización y no como un proceso contradictorio (6).

Sin embargo, no siempre se vive como el viaje de un héroe que sigue el esquema origen-camino-meta” (9). De hecho, esta lectura *bajtiniana* del viaje del héroe de la que recela Bohórquez, y en la que lo cotidiano carece de importancia poco tiene que ver con las tres acepciones del término nostalgia en la lengua inglesa (*homesickness*, *nostalgia* y *longing for*) a las que alude para discernir más exactamente entre la nostalgia de un lugar, del pasado y de alguien respectivamente (2). En *Una tarde con campanas* los personajes sienten nostalgia por el país que han tenido que abandonar, pero más concretamente por aquellos años de bonanza antes de que el gobierno militar forzara su salida. Para reflejar este sentimiento en la novela, el autor recurre a la técnica narrativa del “no lugar.” Es por ello que los personajes a lo largo de la novela siempre se refieren a su país de origen como “allá” o “aquel país” aunque se sobreentiende desde un principio que están refiriéndose a Venezuela. Dedución a la que el lector llega no solo por la procedencia de Méndez Guédez o por la redacción de ciertas descripciones características del país sudamericano,⁶⁵ pero muy especialmente por el hablar de los personajes,⁶⁶ así pues la narración contiene numerosos giros lingüísticos característicos del habla venezolana tales como *botar* en lugar de tirar, *huele a chivo* para referirse a algo que huele mal, una *chupeta* en lugar de un chupachús o la expresión *chévere cambur* para comunicar el agrado por algo. El uso de estos giros señala y en ocasiones segrega lingüísticamente a los personajes inmigrantes de los ciudadanos nacionales. Así le ocurre a Somaira durante su búsqueda de un apartamento: “Ella compró el periódico, revisó en los avisos y comenzó a llamar preguntando sobre alquileres de casas. Todo el mundo le colgaba cuando le oían el acento y ella se ponía furiosa, pataleaba

⁶⁵ Son varios los acercamientos descritos en la novela a la cultura venezolana. Por ejemplo, la pasión de los personajes por el béisbol en lugar del fútbol, o el gusto por las telenovelas en lugar de las series televisivas.

⁶⁶ El autor ha respetado el español lleno de giros localistas característicos de Venezuela que destacan entre el castellano hablado por los vecinos españoles que interactúan con José Luis y su familia.

(Méndez Guédez 165). Pero también ejercen de elemento cohesionador dentro de una familia o comunidad como se muestra en esta reflexión de José Luis:

— Chévere cambur —grita mi padre y yo corro para abrazarlo.
Me gusta cuando me llama así en plena calle porque nadie nos entiende.
Sólo él y yo (bueno... y mis hermanos, bueno... y mi mamá... bueno... y las muchachas y las viejas que alquilaron el cuarto) comprendemos ese grito.
Mariana me preguntó un día qué significaba y yo no supe explicarle. Chévere cambur es chévere cambur [...].
Mariana me dijo que chévere cambur es tope guay, pero no supe que decirle (39).

Pero el exilio según Vanessa Perdu no solo afecta a la visión del país lejano, sino también a la identidad del exiliado, en la medida en que la pertenencia a un lugar determinado es un componente fuerte de dicha identidad (163). A raíz de la adaptación al nuevo medio, surge un tema de análisis realmente interesante en esta novela y muy trabajado por el autor en la misma: se trata del uso del lenguaje. Si bien las palabras de un mismo idioma, en este caso el español, son las mismas, su pronunciación y sus significados pueden ser diferentes en cada lugar, tal y como apuntala Bohórquez al remitirse a la distinción elaborada por Ferdinand de Saussure entre lengua y habla cuando dice: “Es el habla lo que nos marca como nativos o extranjeros” (10). Esta diferencia en el habla, aunque señale al inmigrante como extranjero no debe de ser entendida como una connotación negativa, muy contrariamente, en muchas ocasiones se asocia a lo exótico, como ocurre en el pasaje de la novela en que Mariana, la vecina española de José Luis le dice a este que tiene un acento muy bonito (Méndez Guédez 34). Pero aparte del componente exótico hay que destacar las funciones tanto *reterritorializadoras* como *desterritorializadoras* a las que contribuye la adaptación al nuevo espacio por parte del agente migrante constituyendo una nueva realidad lingüística reflejada en la mimetización del habla. No pertenecer, no ser, dice Joaquín Guerrero-Casasola se convierte en un mecanismo desestructurador de nuestra conciencia: “Intentamos a toda costa retenernos a nosotros mismos: contener la manifestación de

nuestra especie, no la del ser humano en su conjunto, sino la del ser humano diferenciado, el que representa cierto lenguaje, cultura, información, hábitos y pautas de conducta de un grupo al que le llevó todo un proceso histórico establecer su existencia y sus fronteras” (“La inmigración del ser”). Así en una misma frase queda constancia de ambas hablas: “Eso me pasa por gilipollas. Por pajúo” (193). Una experiencia paralela a la personal obtenida por el autor de la novela después de haber residido por más de veinte años en España, tal y como reconoce en una entrevista concedida a Pauline Berlage al argumentar: “No tengo conciencia absoluta de cuando estoy usando una expresión española o venezolana; pero intento que mi prosa exprese en cada momento lo que deseo de la manera más jugosa y lúdica posible” (220). De hecho, la novela está repleta de otros giros lingüísticos correspondientes a ambos países, gracias a los cuales José Luis logra mimetizarse en los dos espacios por los que se mueve; aunque esta mimesis supone a su vez una fuente de incompreensión hacia el niño por parte de sus diferentes entornos: el hogar y la escuela.

Especialmente hay una animadversión al uso de giros españoles por parte de la figura paterna que se opone a que su hijo pierda su identidad:

No digas coche, se dice carro.
No digas sandía, se dice patilla.
No digas gafas, se dice lentes.
No digas polla, se dice güevo.
No digas cortado, se dice marrón.
No digas cacahuete, se dice maní.
Carajo, que no digas, no digas, que no hables así carajo.
(Mi padre los domingos. Tercera cerveza) (Méndez Guédez 85).

Pero ante la actitud defensiva del padre contrasta la actitud proteccionista de la madre que invita a su hijo a que no use jerga mientras vivían “allá” para no meterse en problemas:

No digas milicos, se dice militares.

No digas gorilita, se dice mi sargento.
No digas loro mandante, se dice señor presidente.
No digas nada de lo que dice tu hermano, no lo repitas, no digas nada que no venga en el libro que ellos leen al empezar la clase, mejor no digas nada, no digas, tú no digas.

(Mamá los lunes antes de llevarme a la escuela. Primer café con leche. Allá en la otra ciudad) (Méndez Guédez 153).

Mientras que en la escuela su acento y su uso del lenguaje denuncian a José Luis como uno más de los otros “sudacas” que pueblan el patio de recreo de su escuela. Una condición que termina por convertirle en víctima de insultos, agresiones, y una serie instigaciones a las que el niño responde de manera violenta y cuya consecuencia resulta en su expulsión escolar. Igualmente siguiendo el análisis lingüístico de la novela realizado por Perdu se desprende del lenguaje utilizado por el niño el empleo recurrente de expresiones con valor adversativo como “pero” o “en cambio” que permiten establecer de manera casi sistemática la diferencia entre estos niños y los demás niños de la escuela, a pesar de los criterios que podrían asemejarlos a otros grupos, lo cual pone de relieve su *otredad*, su condición distinta (163). Relacionado con el tema del desasosiego y la integración, hay que mencionar el papel del lenguaje propiamente dicho y del acento en particular.

Por el habla se detecta la no pertenencia al lugar mientras que el acento según Bolognese representa “el último rastro, el más difícil de perder, el que indica el origen de los protagonistas” (“Relatos de”). Un fenómeno estudiado por Perdu, que sugiere otras características:

La alternancia entre el uso de la tercera persona del plural [...] hace hincapié en su percepción como un grupo más bien que una suma de individuos [...]. Los prejuicios que sufren los exiliados se notan no sólo en el comportamiento de los demás niños en la escuela, sino también en la actitud de sus padres. [...] Esta oposición muestra cómo se construye la identidad de “los otros”, los exiliados, a través de la mirada de los lugareños. Sin embargo, la comunidad de los exiliados no es homogénea, es decir que compartir la misma nacionalidad no es un criterio suficiente para agruparse, sino que entran en cuenta otros elementos. [...] Se crea

una dialéctica entre un “aquí” y un “allá”, entre un “yo” y un “ustedes” que mantiene una frontera física en la afirmación de la identidad, o mejor dicho, de la no-identidad, de la no identificación con los estadounidenses (españoles). [...] La progresión de los adverbios de lugar — allí, ahí, aquí— sugiere el acercamiento de la realidad venezolana al espacio madrileño, como si la distancia geográfica no bastara para que el protagonista y su familia pudieran escapar a su condición de venezolanos, es decir en este caso a la violencia, la amenaza y la persecución (164-65).

El exilio conlleva igualmente la idea de una pérdida como lo indica Claudio Guillén, según quien la situación del exiliado “denuncia una pérdida, un empobrecimiento, o hasta una mutilación de la persona en una parte de sí misma o en aquellas funciones que son indivisibles de los demás hombres y de las instituciones sociales. La persona se desangra. El yo siente como rota y fragmentada su propia naturaleza psicosocial” (14). En los personajes de *Una tarde con campanas* el sentimiento de pérdida se manifiesta de diferentes formas. Se trata, en primer lugar, de una pérdida material, de todos los objetos familiares y cotidianos, de las pertenencias de cada uno. Pero más allá de estos objetos, más allá de la casa y los muebles y los amigos, lo que el exiliado deja atrás es “un futuro que ya no llegará, un camino que ya no se podrá seguir” (Perdu 171). La idea de pérdida material, pero también identitaria está muy presente en la novela. Sin embargo, las consecuencias del exilio en la identidad de los exiliados no son del todo negativas. Para volver a las reflexiones de Guillén, hay que resaltar la existencia de una vertiente positiva dentro del sentimiento de pérdida: “Conforme unos hombres y mujeres desterrados y desarraigados contemplan el sol y las estrellas, aprenden a compartir con otros, o a empezar a compartir, un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio — filosófico, o religioso, o político, o poético” (14). El grado de nostalgia en la novela se ve incrementado si tenemos en cuenta que la salida del país de origen se ha llevado a cabo como “vía de escape de un contexto opresivo” (Valladares-Ruiz 386), aunque la inocencia de un narrador infantil lo disfrace un poco:

Después se me confunden las cosas. Es decir, me acuerdo que tuvimos que agarrar el avión y venimos para acá pues mi hermano estaba en una fábrica de galletas y lo botaron y se quedó sin trabajo. ¿O fue qué en la casa apareció un papelito en el que decían que nos iban a quemar? ¿O eso fue después? ¿O más bien antes de que mi papá peleara con los Serrano, la familia esa que vendía chicharrones de cochino? No estoy seguro (Méndez Guédez 47).

Pero el pasado no solo es nostalgia, también se convierte en una pesadilla que acecha la vida de los personajes. Un pasado que coincide con el comienzo de una época de profunda violencia en Venezuela y que inevitablemente marcó la vida tanto de los protagonistas como del autor. Es por ello “que el recuerdo y Venezuela son dos constantes en la escritura del autor, donde todo está filtrado a través de la memoria y de alguna imagen de su país de origen” (Bolognese “Relatos de”). Este sentimiento se extiende más allá de la literatura migrante y caracteriza a gran parte de la literatura desarrollada por este colectivo de escritores hispanoamericanos residentes en el extranjero.

Cabe destacar que a las dificultades que conlleva de por sí la experiencia migratoria, hay que añadir los problemas adicionales típicos de una familia desestructurada como la que nos presenta Méndez Guédez en esta novela. Un padre alcohólico, violento y abusivo; una madre que, aunque bondadosa pasa por momentos de depresión y de adicción al juego que la hacen distanciarse de la realidad familiar; y un espacio vital en forma de apartamento de dos habitaciones, en el que se experimenta una sensación de hacinamiento. El resultado es la configuración de un microcosmos poco saludable cuyos habitantes pese a compartir dificultades y nacionalidad, no muestran ningún resquicio de solidaridad entre ellos. Tal es así que los personajes experimentan una sensación de soledad casi continua, que les hace sumirse en la nostalgia, ya que en este sentido: “la persona inmigrante frente a la inseguridad ante lo desconocido, puede retraerse, evocar el pasado, distorsionarlo, dulcificarlo y transformarlo en impresiones que le proporcionen una sensación de cálido refugio” (Bohórquez 3). Y esto es

precisamente lo que hacen los personajes de *Una tarde con campanas*, distorsionar el pasado. Lloran su vida anterior olvidándose del régimen militar, de la violencia, de las restricciones, y de las amenazas. Muy contrariamente esas situaciones negativas parecen esconderse en su subconsciente para evocar los partidos de béisbol, las telenovelas o el cielo estrellado. Sobre esta tesitura literaria venezolana con cada vez más presencia en España escribe Fernando Guzmán Toro, quien describe los efectos del *desarraigo* y del *extrañamiento* surgidos en este país a partir de la década de los noventa⁶⁷.

Es precisamente José Luis, el único miembro de la familia que logra adaptarse, aunque relativamente, a su nuevo medio. No cabe ninguna duda de que su pronta edad y la oportunidad de relacionarse con otros niños españoles e inmigrantes en la escuela ayuda de sobremano al protagonista de esta novela. Se puede decir que el niño vive en dos mundos paralelos: el del hogar, venezolano, y el de la escuela, español. Y en ambos representa un elemento diferenciador como reflejan estos dos ejemplos: En el aula se le aísla porque el nivel educativo que trae de su país es muy inferior y a la hora del recreo también se le margina porque no sabe jugar al fútbol, tildándole los otros niños de “mulato bruto” (Méndez Guédez 123); mientras que en su casa es corregido continuamente por su padre a quien no le gusta que utilice españolismos: “no se dice chorradas, pendejos, se dice no preguntes güevonadas” (Méndez Guédez 60). Sin embargo, la inadaptación de los adultos contraerá una agudeza del sentimiento de extrañamiento, que según

⁶⁷ En su artículo “El desarraigo y el extrañamiento en ‘Los desterrados’, de Eduardo Sánchez Rugeles” (2015) Guzmán Toro describe algunos de los rasgos más significativos de la narrativa venezolana desplazada: “Esa tendencia universal posmoderna al nomadismo se vincularía con otros elementos presentes en la realidad venezolana, y serán factores que se relacionarán con esa ruptura de ese aparente arraigo del venezolano con la tierra de sus orígenes, con esa simbología patria que conforman el imaginario de nación, pero que se percibe de una manera diferente desde el desarraigo, desde el extrañamiento, y esas múltiples visiones conformarán una especie de complejo calidoscopio [...] que es de una gran importancia para comprender, a través de la literatura, esa nueva dinámica del venezolano en el exterior, esa dinámica del desarraigo, esa dinámica del extrañamiento, y la literatura adquiere un gran valor a través de la ficción para aproximarnos a esa nueva dinámica conflictual, extravagante, caracterizada porque el venezolano comienza a dudar incluso de sí mismo, de su identidad, como si se retomase la duda metódica cartesiana para preguntarse acerca de la propia identidad como venezolano.”

Patricia Valladares-Ruiz: “—producido por la imposibilidad de afiliarse a un espacio sociocultural (vernáculo o foráneo) o a los sujetos que lo habitan— empuja a estos personajes a refugiarse en ínsulas personales que se erigen como artefactos modernos de resistencia” (387). Esta percepción de Valladares-Ruiz queda reflejado en este pasaje de la novela: “Yo no entiendo por qué lloran. Beben cerveza, ponen música y luego lloran. Incluso mi hermano Augusto llora y eso que él es distinto a todos en la casa. Dicen que tienen nostalgia, que recuerdan aquello (así dicen siempre, aquello, para hablar de donde vivíamos antes). Yo esto lo entiendo menos que nada. ¿Somos de allá? ¿Qué quieren decir con eso? ¿Es bueno, es malo?” (Méndez Guédez 55). En ocasiones, según Bohórquez, la nostalgia puede ser un importante mecanismo para combatir situaciones negativas, pero cuando la nostalgia tiene un efecto paralizador y desmotivador impide vivir en el presente y proyectarse hacia el futuro (6) tal y como ocurre en la novela: “Mi hermano todavía no trabajaba. No iba a la recogida de la fruta, ni construía edificios, ni piscinas, y pasaba muchas horas caminando por Madrid: mirando periódicos, mirando vidrieras, fumando, fumando mucho. [...] Augusto hablaba todo el tiempo. Decía que quería devolverse, que no aguantaba” (175). La adaptación resulta especialmente difícil para Augusto por su edad de joven-adulto, pese a ser uno de los personajes que más problemas había sufrido en su país por sus ideas contrarias al régimen militarista, lo que sugiere que este aislacionismo en el que se sumergen los protagonistas de la novela no favorece su adaptación y ofrece pocas esperanzas de futuro para los adultos, sin embargo, los niños todavía tienen opciones de integrarse en una sociedad inicialmente extranjera.

A estas dificultades se une el problema de la residencia legal, para muchos inmigrantes una obsesión reflejada en la idea constante de conseguir los ansiados “papeles” símbolo de su integración y del que los personajes más jóvenes, debido a su corta edad, se despreocupan.

De ahí que los inmigrantes intenten sobreponerse al extrañamiento manteniendo algunas de sus costumbres en España con la idea de perdurar en su espíritu de comunidad, como por ejemplo preparando picnics dominicales, asistiendo a servicios religiosos o disputando partidos de fútbol; porque “el extranjero [también] somos nosotros cuando arribamos a otra parte, cuando ‘otra parte’ no solo significa otro espacio físicamente distante sino otra espacialidad simbólica” (Grimson 136). Pero pese a la asimilación de ciertos aspectos culturales inicialmente ajenos y a la transculturación e importación de otros, se trata en general de una vida difícil sobre la que Claudio Bolzman opina: “Viven, no obstante, con el temor permanente de ser expulsados, con la preocupación constante de hacerse invisibles, de pasar desapercibidos, de no hacer ruido si son tratados injustamente por sus patrones, de ahorrar aunque sea algo del poco dinero ganado para poder enviarlo a sus lejanas familias. Son expertos en supervivencia” (224). En *Una tarde con campanas* se reflejan todos aquellos problemas cotidianos en la vida de un inmigrante ilegal: la explotación laboral, los problemas a la hora de conseguir los papeles, la xenofobia, y los problemas financieros, entre otros. Estas situaciones (reales o imaginarias) inherentes a lo desconocido, constituyen una búsqueda en el subconsciente de aquello que aparece como seguro, en el caso venezolano en la forma del *terruño*. Esta idea se ve sustentada por la siguiente afirmación de Boym: “The utopian communal home of the future can be built only in the land of spiritual homelessness. Estrangement might well be a device in art and life, but it has to signify culturally (518). Según Francisca Nogueroles este acercamiento crítico refleja que “el deseo de cambiar la realidad no desapareció en los años sesenta del pasado siglo. Por el contrario, sigue vivo y se manifiesta con frecuencia en textos que denuncian los males de nuestra sociedad con críticas a las utopías tradicionales —antiutopías—, inversiones ficticias —distopías— o reales —contrautopías— del proyecto utópico (55). Precisamente dentro de estos límites se mueve la

propuesta literaria de Méndez Guédez, a su vez, orientada a representar la alteración identitaria tanto en los actos de integración como de resistencia del venezolano con respecto a España y a la misma Venezuela:

Méndez Guédez relata los encuentros y desenlaces entre culturas parecidas y aun así distintas que se producen a raíz de un viaje. En algunos casos se trata de encuentros ya que la realidad del origen y la de la llegada logran fundirse en un positivo mestizaje, mientras que en otras ocasiones, las más numerosas, se asiste más bien a desencuentros, puesto que la compenetración no se alcanza, y el acercamiento sólo contribuye a que los prejuicios se fortalezcan” (Bolognese “Relatos de”).

Una narrativa que en resumidas cuentas ha conseguido orquestar una serie de elementos de ambas orillas del Atlántico para escribir la realidad migrante mediante la recuperación de fragmentos del pasado. Una literatura urbana, mestiza cultural y lingüísticamente hablando, que se concibe como un claro ejemplo de la unificación del idioma español y del canon. Rasgos suficientes como para la constitución de un subgénero que se encuentra en clara expansión y del que también forma parte la novela que a continuación analizamos.

Paseador de perros (2009), Sergio Galarza

El escritor peruano Sergio Galarza reconoce en una entrevista concedida a Jaime Cabrera haber emigrado a España en el año 2005 no solo por el hartazgo que le propiciaba la vida en su país, pero también para ganarse una parcela en el territorio literario persiguiendo el sueño de escritor que anteriormente habían alcanzado los integrantes del *boom*, Alfredo Bryce Echenique, Roberto Bolaño y otros. En esta misma entrevista el escritor admite sentirse extraño en su país y argumenta que vivir en otra sociedad le permite no solo el conocimiento de su ser, pero también una mejor comprensión del país en el que creció (“Sergio Galarza: escribo para”). Unas declaraciones que reflejan un sentir muy común entre los escritores migrantes que tienden a

considerarse y a ser considerados extranjeros allí donde van. Este sentimiento junto al pesar y a la soledad inicial características del ente inmigrante son reflejadas en su obra desde el ya mencionado recurso de la autoficción tal y como suscribe el autor acerca de su novela *Paseador de perros* (2009): “Esta novela parte de mi propia vida y se transforma en ficción. Las mentiras son pocas, la ficción corresponde más a los hechos que he mezclado para conseguir una historia propia” (“Todos los perros”). Como ya se ha mencionado en la introducción de este capítulo, se trata de una estrategia muy extendida entre los autores que componen la *literatura migratoria* y que se repite en títulos como: *Ciudad Sonámbula* (2010) de Lilián Pallares, *Los Desterrados* (2011) de Eduardo Sánchez Rugeles, *Llamada perdida* (2014) de Gabriela Wiener, o *Memorias de una dama* (2009) de Santiago Roncagliolo, y a la que se suma Galarza con esta novela que le llevó a ser reconocido como Nuevo Talento FNAC en el año de su publicación.

Este texto fue inicialmente concebido como un cuento, —“El Mapache”—, que el autor decidió prolongar para narrar su experiencia migratoria en España, convirtiéndose en la primera de las tres obras que constituyen su Trilogía Madrileña.⁶⁸ Un proyecto ecléctico con un denominador común —la ciudad—, mediante el cual Galarza elabora una especie de crónica periférica de la capital española. El estilo utilizado por el escritor a la hora de aproximarse a la imagen de las calles de Madrid recuerda al de la Generación X⁶⁹ en cuanto a su interés por narrar una subcultura que según Paul Begin “is employed to distance oneself from mainstream, suburban middle-class life and values) (25). Una literatura mucho más cercana a temas populares que a una cultura de élites, algo que también se vislumbra desde su indudable influencia de

⁶⁸ La segunda novela de esta trilogía es *JFK* (2012) y su última entrega *La librería quemada* (2014). Todas ellas publicadas por la editorial Candaya.

⁶⁹ La generación X representa un nuevo discurso literario en España caracterizado por el protagonismo de una juventud que Paul Begin describe como “a loosely connected mass of youths who, in response to modernity’s crushing pace and seemingly false values, have willingly place themselves on the fringe of mainstream society” (18). Siendo *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas su novela más representativa.

McOndo, y que en ocasiones le supone motivo de críticas, aunque según Gilles Deleuze y Félix Guattari “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (*Kafka por una literatura menor* 28). Con todo ello Galarza consigue elaborar una prosa híbrida y urbana cuya configuración se adhiere al de la *literatura migratoria*, tal y como advierte Juana Castaño:

Las ciudades y sus barrios, al convertirse en microcosmos en el que se asientan inmigrantes de procedencia distinta, con sus costumbres y sus lenguas, han sido objetivo de la mirada de escritores que sitúan a sus personajes en esos paisajes urbanos. Pensemos, entre otros, en el Londres de Zadie Smith, en el Belleville de Daniel Pennac, el París de Santiago Gamboa, la banlieu parisina de Faiiza Guène o el San Francisco de Eugenia Tusquets (Castaño, “Dos miradas”).

La escritura de Galarza se sirve de este retrato urbano para tratar temas universales desde su experiencia migratoria, convirtiendo a *Paseador de perros* en “un relato de una vida contaminada por el odio y la desesperanza. Pero no solo eso. Lo que experimentará el narrador en cada rincón de Madrid y con cada personaje que conocerá durante su atípico trabajo, hacen de la historia un compendio de situaciones al límite, escenas que se debaten entre el triunfo y el fracaso” (Guerra Bravo, “Todos los”). Igualmente, la novela se erige en un registro de aquellos sonidos y voces que estructuran la ciudad y en una banda sonora, recopilatorio de aquellas canciones que inspiraron al autor a la hora de escribir esta novela, reflejando su otra pasión más allá de la escritura: la música⁷⁰. Este interés se refleja a lo largo de la novela, de manera que el lector es todo momento consciente de la música que está escuchando el personaje o de la música de fondo que suena en los bares cuando sale de fiesta; igualmente el paseador describe las diferentes tribus urbanas que pueblan las calles de Madrid y sus filiaciones musicales. Pero tal es la obsesión por la música que Galarza dedica el capítulo treinta y dos de su novela

⁷⁰ Esta pasión por la música se refleja en su obra: *Los Rolling Stones en Perú* (2007) y *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* (2016).

exclusivamente al análisis de la canción “Echo beach.” El interés por la música también aparece en otras novelas como *Nuestros años salvajes* de Carlos Torres Rotondo (2001) y *Blue Label/Etiqueta Azul* de Sánchez Rugeles. Un interés muy extendido en la narrativa hispanoamericana actual como refleja Luis Martín-Cabrera en su artículo “Apocalypses now: The end of Spanish Literature?” (2007) donde objeta que: “The common fascination of these writers with rock music is the more visible sign of this incorporation of popular culture into the realm of literature” (80). Este fenómeno migratorio transformativo de las ciudades españolas ha impactado en otras formas artísticas que trascienden la literatura y la música para verse también reflejadas en otras variantes, entre ellas el cine con películas como *Flores de otro mundo* (1999) de Iciar Bollain, *Princesas* (2005) de Fernando León de Aranoa, *Biutiful* (2010) de Alejandro González Inárritu, *El próximo oriente* (2006) de Fernando Colomo o el documental *Extranjeras* (2004) de Helena Taberna. Christine Henseler y Randolph Pope coinciden en la relevancia de la música en el cine y la literatura actual: “The claim is instead that rock in literature and the movies is a new significant cultural event requiring close study and placing new demands on literary and cultural criticism because, [...] it is the most salient expression of a generation that has entered into a radically different world” (16). Palabras de las que se interpreta el triunfo de la cultura popular en contraposición a una cultura elitista, y que constituye una de las premisas de este subgénero.

Estos factores junto a la ironía y al uso de un humor extremadamente ácido hacen de *Paseador de perros* un análisis trasatlántico muy interesante, aunque extremadamente subjetivo de la capital española y sus alrededores. Sobre la narrativa irreverente y políticamente incorrecta de este escritor a quien sus allegados tachan de “madrilimeño” opina Carlos Skliar desde su blog: “No es que el libro sea políticamente incorrecto: el mundo lo es, la vida lo es. [...] ‘Paseador de

perros' habla la lengua de lo políticamente incorrecto, sí, y esto quiere decir que no es autocomplaciente ni condescendiente, ni consigo mismo ni con los demás" ("Paseador de perros"). Bajo estas prerrogativas, este apartado invita, a través del análisis literario de esta novela, a incidir en una de las aristas capitales de esta narrativa: las consecuencias del *efecto reterritorializador* migrante en la transformación urbana española desde finales del siglo XX hasta la actualidad.

En la sociedad actual el inmigrante se constituye en un agente alterador del paisaje urbano tanto en su faceta *desterritorializadora* cuando deja su país como en la *reterritorializadora* con su llegada a la que se convierte en su nueva residencia. Es precisamente la segunda faceta, la producida con la llegada a España del grupo humano denominado por Bolzman como *deslocalizados*, la que atañe a este epígrafe. Al respecto, el creador de este término sugiere una drástica transformación en las ciudades europeas sujetas a la llegada masiva de inmigrantes: "se puede decir que el Tercer Mundo pasa a formar parte del paisaje cotidiano europeo" (230). Según Emilia García: "Las transformaciones urbanas y la migración son bien significativas, la ciudad ha dejado de ser simplemente el lugar en el que nacemos para convertirse ante todo en el espacio del que procedemos, del que emigramos o al que emigramos" (89). De aquí que esta generación de escritores migrantes refleje a través de su escritura, en prosa o lírica, la visión que tienen de la nueva ciudad a la que llegan y en la que se asientan o por la que están de paso. Y en otras ocasiones y mediante la "narrativa del retorno" escenifican la evolución sufrida por la ciudad natal durante sus años de ausencia.

Esta literatura se convierte en el reflejo de un plano urbano nuevo, cosmopolita y polifónico, que refleja los cambios de una sociedad en la que según García las mujeres han elevado su posición, las minorías raciales comparten escenario con los españoles, surge el

fenómeno delincuente de las bandas y hay un aperturismo que favorece la expresión pública de diferentes tendencias sexuales. En resumidas cuentas, una diversidad cultural que ha propiciado que en ciudades como Madrid se celebre el nuevo año chino o el día del orgullo dominicano, al mismo tiempo que se consolida la creación de nuevos espacios —*urban villages*— fruto de la llegada de estos habitantes y sobre los que García argumenta que son “identificados claramente en el imaginario colectivo y no solo de los madrileños” (García 93) y cuyo máximo exponente lo constituyen los barrios de Chueca, Lavapiés y la calle Bravo Murillo.

En esa misma línea Francisca Noguerol escribe sobre la existencia de “un nuevo tipo de hombre reacio a confinarse en un solo lugar, amante de los paseos por ciudades desconocidas o por diferentes páginas web, ajeno a las certezas y marcado por la multiplicidad de información que recibe a cada instante” (59). Pero no solo el caminante marca el paso de esta narrativa, Lorenza Mondada reflexiona que “la ciudad como texto puede permitir la lectura del espacio urbano como un sistema de significaciones” (Castaño, “Dos miradas”). En conexión con esta idea el novelista español Luis Martín-Santos incluyó en su novela *Tiempo de silencio* (1961) una interesantísima descripción del binomio compuesto por la ciudad y el hombre, según la cual esta relación simbiótica resulta determinante en la gestación de la identidad del individuo: “De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas del revés de un hombre, que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser” (18). Una idea que Germán Gullón resume al sentenciar: “El exterior de los edificios, de las ciudades, indican el estado interior de sus habitantes” (95). Esta reflexión constituida por la simbiosis existente entre la ciudad y el hombre se refleja en esta literatura migrante desde un ideal muy cercano al pensamiento del geógrafo y

humanista Yi Fu Tuan, quien analiza la importancia del origen como símbolo de identidad a la hora de percibir el yo, una condición que posteriormente se refleja en la constitución de nuevos espacios que reorganizan el paisaje urbano. En algunos casos estas poblaciones migratorias cohabitan con la población local creando un entorno híbrido, pero en muchos otros casos constituyen una mayoría sobreponiéndose en número a la población local que tiende a desplazarse a otros espacios. Creando un proceso encadenado de desplazamientos. En este caso existe la tendencia a la configuración de comunidades aislacionistas “burbujas” a imagen de sus países alteradoras no solo del paisaje urbano, pero también de sus dinámicas.

Galarza en *Paseador de perros* se dedica a narrar Madrid, pero no el Madrid artístico y monumental, sino el del metro, los bares, las plazas, los suburbios, locutorios y todos aquellos “espacios icónicos” de la cultura inmigrante en la capital española característicos de una *otredad* aplicada a la noción de espacio urbano concebida por Henri Lefebvre en *La production de l'espace* (1974), ensayo en el que se desarrolla la idea de una distinción y posterior unificación de los espacios: físico, social y mental. Este nuevo trinomio, según Lefebvre, explica cómo cada sociedad produce su propio espacio que se superpone al producido en otros periodos históricos en ese mismo lugar; idea muy interesante a la hora de estudiar la evolución de la ciudad de Madrid, protagonista de la gran mayoría de obras de este género tras el *boom* migratorio de finales del siglo XX y comienzos del XXI; ya que entiende la urbe como un ente en continuo proceso de regeneración, fenómeno al que han contribuido sin lugar a dudas los movimientos migratorios.

Desde la narración en primera persona, el autor, narrador e inmigrante peruano llegado a Madrid junto a su novia, Laura Song, cuenta las anécdotas que le acontecen mientras desempeña su nuevo trabajo como paseador de perros junto a otros inmigrantes. Con este párrafo abre la

novela: “Trabajo paseando perros, también cuido gatos y limpio la jaula de un mapache, [...]. He realizado toda clase de trabajos desde que iniciara este peregrinaje por la ruta incierta de los anhelos, pero nunca imaginé que me haría cargo de un mapache. Al comienzo pensé que pasear perros me alejaría de la gente y sus taras” (Galarza 7). Gracias a estos trayectos que mueven al paseador de perros por distintas zonas de la capital y de sus extrarradios, el lector conoce una ciudad que desde los años 90 se encuentra en una continua evolución y que se ha convertido en hogar y refugio de muchos inmigrantes⁷¹, transformando su fisonomía castiza hacia un babel de culturas. A diferencia del caminar metafísico al que Eduardo Halfon conduce al lector en *Monasterio*, esta narrativa se ciñe al caminar como desplazamiento físico para dar a conocer un espacio, no para “entremezclar vivencias en redes dominadas por la anacronía espontánea y guiada por la experiencia” (Lapeña 22) como hace la narrativa de la memoria histórica. Esta forma de entender el caminar por la ciudad tiene su antecedente según Gloria Lapeña en la figura literaria del *flâneur*, personaje cuyas “visiones parecen denunciar una especie de aburrimiento urbano que se apodera de los ciudadanos, la pérdida de la identidad entre la aglomeración y la sumisión a las distracciones que ofrece el espectáculo urbano” (25). Esa pérdida de identidad se hace muy nítida en esta novela cuyos personajes ceden protagonismo al espacio constituido por la ciudad y por ello son descritos a grandes rasgos y tan apenas son desarrollados. A lo largo de la novela y con las excepciones del protagonista, de su novia que pronto en la novela pasa al papel de ex —Laura Song— de su jefe —Jota— y de su ligue francés —Pauline—, solo nos encontramos con dueños de mascotas y otros personajes que se mueven anónimamente por las calles de Madrid, pero de los que nada aprende el lector. Esta técnica narrativa congenia una vez más con la utilizada por escritores como Ray Loriga o José Ángel Mañas de la Generación X que

⁷¹ Según un artículo de Feliciano Tisera en el diario madrileño *20 minutos*, en el año 2015 bajó en un 8% la cifra de inmigrantes en la Comunidad de Madrid su número se eleva a 810.823 siendo la población rumana la más amplia.

así describe Gonzalo Navajas: “Self, narrative voice, time, space, and language have been reduced to their most schematic expression. Furthermore, unlike in other discourses of the negation of the self, in this case, this reduction is viewed as a fatal and unavoidable fact without the subject seemingly expressing its disagreement or protest” (7). Es decir, un reduccionismo descriptivo asociado directamente con una minimización de la dimensión cultural. Juana Castaño en su artículo “Dos miradas literarias sobre el Madrid de los inmigrantes” (2015) se adscribe al argumento expresado anteriormente acerca de la simbiosis existente entre individuo y ciudad y lo aplica al estudio de esta novela: “la observación de los espacios urbanos provoca en el paseador determinantes deducciones sociológicas sobre los ciudadanos y sus actitudes vitales. En concreto, clasifica ciertos lugares de Madrid teniendo como referencia las desiguales edades de sus habitantes” (“Dos miradas”). Y es que en la literatura migrante la mirada inicialmente contemplativa del *flâneur* evoluciona hacia un sentido crítico de los códigos cotidianos. De hecho, la novela está repleta de observaciones que el paseador reflexiona durante sus recorridos y que adscribe a estereotipos ya existentes. Así pues, Moncloa es territorio en el que los *skinheads* arremeten contra los inmigrantes; Chueca, es el barrio gay; el Retiro está repleto de hordas de *hippies* vagos haciendo malabares; el Parque de Berlín es una zona verde en la que conviven vida y muerte, carritos de bebé y sillas de ruedas; la Latina con “sus calles apretadas, empedradas, y los balcones” (Galarza 11”) es un territorio de turistas; y finalmente Malasaña, barrio en el que habita compartiendo un apartamento con dos danesas y que así describe:

Al lado de la Plaza Dos de Mayo, el alma de Malasaña donde los niños corretean y trepan entre los juegos de un pequeño infantil, mientras bandas de adolescentes latinos matan las horas disfrazados de pandilleros del Bronx y los gringos convertidos madrileños artificiales comparten las terrazas de los bares con los jóvenes españoles que se mudan al barrio de moda (10).

Pero lo que más exaspera al narrador son los servicios que tiene que hacer en las zonas metropolitanas a donde accede mediante metro o autobús. La percepción de estas ciudades agolpadas en los extrarradios de Madrid es muy negativa como puede apreciarse en su descripción de Alcorcón: “Un pueblo de la periferia madrileña convertido en ciudad. Ir hasta allí, sumergido una hora en el metro, me deprimía. Sus calles con basura desparramada al lado de los contenedores, los parques con más latas y botellas rotas que flores” (18-19) y de Coslada: “Un imperio de edificios de ladrillo, con parques de tierra regados de mierda” (39). Afectado por el tedio de su trabajo y la compañía diaria de los canes, el narrador hace un retrato global de Madrid en el que parece perder la perspectiva humana y centrar su mirada de paseador de perros exclusivamente en el acerado, motivo que le lleva a sintetizar su visión de la capital española en esta observación: “ciudad de jorobas forzosas por el asco a pisar mierda” (82). Con esta otra fase lapidaria muestra la distorsión de la realidad fundamentada en su hartazgo: “Madrid no posee el look caótico que caracteriza a Lima, pero también es una ciudad enferma. Madrid sufre de esquizofrenia, alzhéimer, párkinson, artritis, diabetes, depresión crónica y otras enfermedades que encuentro en el botiquín y la nevera de los dueños de los perros” (Galarza 70). Estas descripciones despectivas y cargadas de ironía reflejan el bajo estado anímico de quien no ve cumplidos los sueños que le llevaron a dejar su país, y que contrariamente enfatiza las frustraciones que atañen a las dificultades de su condición de inmigrante.

Pero el negativismo excede las descripciones de la superficie y se extienden al submundo que caracteriza el metro madrileño y su fauna. Estos pasajes subterráneos por los que miles de personas se mueven a gran velocidad a lo largo de un plano de líneas de colores constituye un filtro diferente y necesario para el estudio antropológico de la ciudad. Para Sanja Mihajlovik:

El metro es a la vez el gran prodigio del mundo occidental y ‘una madriguera’, unos túneles luminosos y un mundo oscuro, animalesco y mítico, una ciudad bajo tierra, separada y alejada del mundo de arriba que se incrusta en la piel del personaje como en un ciborg. El metro es unas veces un lugar temible [...], un lugar que engulle si no dominas bien sus reglas de comportamiento y funcionamiento, y otras veces, un refugio (128).

Según Marc Augé “el metro, por cuanto nos acerca a la humanidad cotidiana, desempeña el papel de un vidrio de aumento y nos invita a medir un fenómeno” (14) que varía dependiendo de las distintas líneas, la fisionomía y comportamiento de sus pasajeros, por ejemplo, según el paseador de perros: las chicas en la línea dos (en la estación Banco de España) son guapas y con cierto aire intelectual; pero en la línea siete con destino Coslada la belleza desaparecía (40). Para Augé, en su obra *El viajero subterráneo* (1987) el metro parisino es un lugar en el que paradas, líneas y estaciones representan una serie de recuerdos para el autor. Muy contrariamente para el narrador de esta ficción “bajarse al metro” más bien recuerda al descenso al infierno que Dante Alighieri narra en *La divina comedia*: “El calor que inunda los vagones del metro convirtiendo a los pasajeros en muñecos de plástico dentro de un microondas, [...] y cada mañana al bajar por las escaleras mecánicas del metro me siento como un pedazo de carne a punto de ser triturado y envasado” (52). Pero de lo que no cabe duda es de la relevancia de este espacio subterráneo a la hora de indagar en la configuración etnográfica de la ciudad:

Árabes, rumanos, latinos, africanos, un gringo y un chino extraviados. Los árabes y los rumanos me irritaban con su repertorio de EP. Los africanos golpeaban sus tambores o apaleaban a las enseñanzas de Bob Marley y se balanceaban como Stevie Wonder detrás de un teclado. Los latinos soplaban sus quenás y zamponas, rasgaban las guitarras y el charango, u ofrecían un espectáculo deplorable imitando a los cantantes de ese pop adulto disfrazado de existencialismo de supermercado. Cuando los cantantes románticos o los árabes y rumanos subían a mi vagón, yo me cambiaba al de delante. Sus acordeones y violines chirriaban como si de afilaran un cuchillo para matarme (Galarza 38).

Mihajlovik advierte que “viajar hacia la periferia madrileña en metro o en autobús le permite al narrador conocer una cara de la ciudad que probablemente no esperaba ver al salir de su país natal: una ciudad ‘invadida’ por los inmigrantes” (126). Otros espacios que se describen en la novela, y que ayudan al lector a comprender la transformación que la ciudad ha sufrido y a la que todavía evoluciona, son los locutorios, un negocio inexistente antes de la llegada de inmigrantes a la geografía española y que hoy plaga las calles de cualquier ciudad: “En cada calle había un locutorio y una peluquería con un nombre en diminutivo. Otro barrio invadido por inmigrantes” (Galarza 49). Y también el fenómeno que representan el *top manta*, los vendedores ambulantes chinos de comida y bebida que pueblan las calles de la capital en la nocturnidad, y que el paseador califica como: “la mafia de la noche que vive de los borrachos” (122), los músicos del metro, los mimos, o los niños mendigantes. Por todo ello se aprecia como la acción de caminar, el deambular por la ciudad, sirve para reconstruir la historia de lo cotidiano independientemente de ningún tipo de acontecimiento histórico. El lector de la novela no solo advierte la transformación que ha sufrido Madrid, pero también aprende sobre la continua transformación de la ciudad entre el centro y los extrarradios, el mundo subterráneo y el exterior, el día y la noche. Un Madrid distópico.

Como acontece en la novela de Méndez Guédez, *Una tarde con campanas*, y en muchas otras de este género, el racismo, la xenofobia y la desigualdad social hacia el *inmigrante* tienen una presencia amarga a lo largo de sus páginas. Durante sus largos paseos, el personaje principal, se encuentra con diferentes personajes y situaciones que hieren su orgullo y afectan negativamente su estancia en España. Estas confrontaciones contribuyen a que el subconsciente del paseador de perros cree una secuencia de memorias que terminan por constituir una imagen muy negativa del ciudadano medio español. Estas son algunas de las reacciones reflexivas que

pasan por su cabeza: comienza por decir que los españoles repiten las cosas cientos de veces como los cocainómanos, lo cual no es de extrañar añade si se piensa que también son los mayores consumidores de cocaína (Galarza 44); continúa: “Han padecido hambre por la Guerra Civil, pero creen que la dictadura de Franco es la solución para la España actual, un país invadido por los inmigrantes [...], a quienes los socialistas les han abierto las puertas mientras los maricones se casan y los jóvenes se hacen adultos bajo el mismo techo, que sus padres (56); y concluye: “Si las costumbres españolas son las que muestran los telediarios, los inmigrantes deberían matar a golpes a sus mujeres y matarse conduciendo los fines de semana en las carreteras, y sus hijos tendrían que pegarle a sus profesores y emborracharse en las calles hasta quedar inconscientes” (49-50). Estas reflexiones son consecuencia de un ambiente hostil, pero también de una inadaptación a un nuevo entorno que causa una reacción de rechazo. Con respecto a esta idea Alejandro Grimson asume que: “Todos los seres humanos sentimos que pertenecemos a diferentes colectivos, que pueden corresponderse con una aldea, una ciudad, un país, una región... o el mundo (138)”. Pero este sentimiento de pertenencia no suele ser inmediato, especialmente para la primera generación de inmigrantes, y no todo el mundo llega a adaptarse a un nuevo entorno en el que disponer de una vivienda no es sinónimo de encontrar un hogar, como muy bien se refleja en la novela *Una tarde con campanas*, estudiada en el apartado anterior, y en la que observamos como diferentes miembros de una misma familia se integran muy diferentemente a su nuevo país de residencia, siendo la adaptación más fácil para los miembros de la familia más jóvenes que se ensamblan en la sociedad mejor gracias a compartir espacio con otros niños en las escuelas, que los adultos. Samuel Huntington conectando con esta idea de adaptación al nuevo medio dice que “la cultura es una fuerza divisoria y al mismo tiempo unificadora” (en Grimson 67), y así queda demostrado en esta novela en la que el narrador sufre

una paulatina, pero marcada evolución que le lleva a terminar por aceptar algunos rasgos de la cultura española y a consolidar un sentimiento de pertenencia que según Grimson sustenta uno de los aspectos claves a la hora de constituir una identidad (141). Este cambio se produce porque el sentimiento de nostalgia que suele afectar al inmigrante tiene un efecto paralizador y desmotivador, y por ello este “debe transformar su relación con el país de origen de forma similar a como se supera el duelo ante la pérdida de un ser querido: transformando la pérdida de la presencia física en otra relación basada en una conexión simbólica” (Bohórquez “Reflexiones”). Consecuencia de lo mismo, el personaje comienza a sentirse parte de la ciudad y a olvidar su estatus de inmigrante. Una evolución que se hace muy patente a lo largo de la novela gracias a una serie de ejemplos como es el hacerse seguidor del Atlético de Madrid, o el participar de la vida nocturna ofrecida por los garitos clásicos de Malasaña por donde salen los españoles (Garaje Sónico, la Vía Láctea, el Tupperware, La Vaca Austera, el Nasti, la Sala Sol, el Moloko, el Yas'ta, Home...) y no por Huertas, donde salen los extranjeros (Galarza, *Paseador de 102-3*). Así hasta llegar a un momento en el que solo la aparición de una “X” en su documento nacional de identidad le recuerda su origen: “Si la X no fuera la primera letra de mi documento de identidad, nadie me reconocería como inmigrante porque no uso zapatos con escamas ni ropa de imitación y mi cabello solo brilla cuando no lo lavo en varios días. X de extranjero, X porque estas marcado” (Galarza 50). Pero tras esta paulatina transformación, su rencor inicialmente dirigido a los españoles se redirige hacia otras minorías étnicas, perdiendo la noción de su propia identidad, un sentimiento que a su vez le acerca al imaginario de su españolización:

Una palabra más y juro que me habría tirado encima de ese negro para matarlo a golpes. ¡Negro de mierda! ¡Cuántas veces he querido decirlo! ¡Chinos mafiosos! ¡Rumanas putas! ¡Moros terroristas! ¡Sudacas brutos! ¿Para que han venido a este país si nunca pisan los museos ni los cines con películas en versión original? Solo

leen los diarios gratuitos que se reparten a la entrada de las estaciones de metro (71).

En su artículo “Victimismo y violencia en la ficción de la generación X” (2002) Isabel Estrada argumenta que “con frecuencia los sentimientos de apatía, desesperanza y autodesprecio, síntomas de la depresión del hombre abrumado por el paro o la competitividad desembocan en la violencia. El reconocimiento de la propia impotencia tiene como resultado la agresividad, sobre todo si el individuo tiene dificultad para aceptar la pérdida de su tradicional autoridad” (“Victimismo”). Con respecto a la inclusión de estos comentarios xenófobos e incendiarios Mihajlovik comenta: “Creemos que la intención del autor no es tanto criticar el fenómeno de la migración masiva, de la que él mismo es partícipe, sino evitar idealizar la figura del inmigrante y desmitificar la visión del occidente europeo como tierra de posibilidades” (126). Se trata de una reacción hostil como respuesta a un medio que también resulta hostil con el inmigrante. Especialmente en un país que Dolores Soler-Espiauba describe como “monolítico” (193) ya que a diferencia de otros países europeos España careció de un periodo largo de adaptación que facilitara la convivencia con inmigrantes. Resulta interesante apreciar esta perspectiva en la que el inmigrante no solo es víctima del racismo, sino que también es generador de este sentimiento de rechazo hacia otras minorías que sorprendentemente le resultan ajenas. Tal es así que el protagonista se incomoda al descubrir la amplia presencia de otros latinoamericanos en un locutorio de su barrio: “Mientras esperaba a que se desocupara una cabina me sorprendió descubrir que aquel era un centro de reunión de cubanos, dominicanos y colombianos. El volumen de su voz los delataba. Parecía un mundial de gritos. A duras penas lograba entender sus conversaciones” (121). Este comportamiento constituye una negación de su propia identidad que Navajas entiende como: “Negation is devoid of all attributes of ethical greatness and it has become a customary and banal *Lebensstil* that does not need further elaboration” (6). Con esta

actitud el inmigrante constriñe el argumento de la “otredad” percibido hacia su propio imaginario.

En el año 2008 cuando Jorge Eduardo Benavides escribió su artículo “Un país sin fronteras... y una literatura por hacer” la narrativa migrante hispanoamericana todavía estaba dando sus primeros pasos en España, como refleja esta reflexión: “La inmigración puede así resultar un tema literariamente poco maduro, aunque ello de ninguna manera signifique que como fenómeno social lo sea. [...] Para muchos escritores que arribamos a España en los duros noventa y en adelante, los temas narrativos siguen diagnosticando, a veces con inevitable nostalgia, las sociedades de las que provenimos” (“Un país”). Hoy en día, el panorama está cambiando y estas novelas constituyen dos buenos ejemplos de una temática cada vez más presente en la narrativa de estos escritores hispanoamericanos, factor que ha llevado a la consolidación de un subgénero literario que debería de verse implementado con la emancipación de una segunda generación de escritores hispanoamericanos nacidos en España.

Estas palabras son consecuencia del fenómeno de *desterritorialización* sufrido por estos individuos o por su experiencia migratoria y apuntan hacia la idea de “no lugar” a la que se ven abocados y cuya consecuencia es la alteración de la articulación de sus subjetividades nacionales y culturales. En general es el doble rechazo de los Estados de partida y de llegada en un mundo dividido en Estados que sitúa a un número creciente de personas en un “no man’s land institucional,” una ciudadanía de ninguna parte (Bolzman 230). Estos efectos como ya hemos estudiado se reproducen en dos tipos de narrativas: la que relata la experiencia migrante y la que constituye una crítica, parodia y denuncia sociopolítica desde el exilio de los regímenes totalitaristas de sus países de origen, muy especialmente el caso venezolano.

A continuación, paso a analizar una tercera corriente literaria muy ligada a la *migrante*, se trata de la literatura *radicante*.

Capítulo 5

Nostalgia, transculturación y transformación de la identidad nacional desde la “otredad” del exilio. La literatura *radicante*

El escritor mexicano Joaquín Guerrero-Casasola teoriza en su artículo “La inmigración del ser” (2009) sobre su experiencia personal en Croacia y posteriormente en España aduciendo que: “El escritor como inmigrante vive la disolución y recomposición de su consciencia puestas en el papel” (“La inmigración”). Al respecto Daniel Mesa Gancedo añade: “La escritura migra, inevitablemente con el ser, al que, finalmente, tras servirle de vehículo, da asilo” (40). Este quinto capítulo explora la literatura de aquellos escritores hispanoamericanos no solo residentes, pero también asentados en la vida cotidiana y cultural española. Se trata por lo general, de autores que llevan instalados en el país largos periodos de tiempo y que han desarrollado una narrativa híbrida, transatlántica, y transnacional en la que conviven culturas de ambos mundos. Al respecto, Guerrero-Casasola diferencia entre dos posturas a la hora de posicionarse ante esta encrucijada cultural y lingüística:

Algunos luchan por mantenerse incólumes y que las visiones de otros contextos no se reflejen en la construcción lingüística de su narrativa. Defienden a ultranza su «ser original»; llegan a uno u otro territorio como los equipos de fútbol, con una bandera, un estilo de jugar. Ceder al más mínimo vocablo que no se mamó de origen es pervertirse. En cambio, otros abren las compuertas narrativas y esos demonios del lenguaje llamados modismos salpican su obra (“La inmigración”).

La primera tendencia comentada por Guerrero-Casasola se corresponde con la sección de escritores *cosmopolitas* estudiados en el tercer capítulo de esta investigación, mientras que la segunda postura define a aquellos escritores que postulan una literatura líquida que traspasa

fronteras y en ocasiones también géneros y que queda perfectamente reflejada en la expresión del autor Fernando Iwasaki⁷²: “Mi poncho es un kimono flamenco” (Tala 118). Y también en la afirmación del escritor venezolano afincado en España por más de quince años, Juan Carlos Chirinos: “Ya no puedo escribir como un venezolano que vive en Venezuela ni puedo escribir como un español, porque no soy español” (“Juan Carlos Chirinos”). Cuando la segunda tendencia cobra fuerza y se consolida: “El escritor solitario inicia un proceso temático y formal sin saber cuál será el resultado, pero cuando se inserta dentro de las llamadas culturas fronterizas, su voz adquiere vigor. Ese territorio —el de la frontera— lucha por una especie de independencia cultural nutrida por dos opuestos que en muchos casos le generan sentencias del desarraigo y la pérdida de lo «auténtico»” (Guerrero-Casasola, “La inmigración”). Dentro de este territorio se mueve la *narrativa inmigrante* estudiada en el capítulo cuarto, pero muy especialmente la *literatura radicante* que ahora analizo.

A diferencia de la primera variante, la *literatura radicante* no entiende la escritura como una necesidad de narrar la experiencia personal del inmigrante, pese a que por ello no descarta la inclusión de personajes, situaciones u otros aspectos relacionados con la misma. Sin embargo, la tendencia de esta literatura se sitúa a mitad de camino entre la narrativa producida en España y su variante correspondiente en Hispanoamérica. Por lo general se trata de la narración de historias españolas desde una perspectiva latinoamericana, algo similar a la obra francesa de Alfredo Bryce Echenique. En un principio, en una primera obra, las diferencias entre las influencias de una y otra orilla suelen estar muy presentes, pero con el pasar del tiempo y de las obras estas diferencias van desapareciendo para conformar una narrativa híbrida pero cada vez

⁷² Fernando Iwasaki es un escritor peruano de ascendencia japonesa, pero instalado desde hace años en Sevilla. Su obra refleja con nitidez la pluralidad de su identidad.

más monolítica. Este híbrido es lo que Mesa Gancedo denomina como “Narrativa Sudaca⁷³”.

Acerca de esta realidad afirma Santiago Roncagliolo: “Los latinoamericanos tenemos una gran tradición narrativa más directa y neutral, debida precisamente al volumen de su industria, a la necesidad de que la literatura sea menos elitista. Así, la mayoría de los libros editados en España son legibles en América, pero no necesariamente al revés” (“Manifestaciones” 242). Comentario al que sucede: “Terminas siendo un extranjero en todas partes. Siempre te estás adaptando a un mundo nuevo. Para un escritor esto es excelente, porque te obliga a observar los detalles y te hace notar que el mundo no es necesariamente como lo ves. [...] No tengo una identidad clara, me voy camuflando, pareciéndome a la gente del lugar donde estoy, para que me acepten” (“Entre las ventas”). Este comentario del escritor peruano nos induce a plantearnos la razón por la que se produce esta simbiosis y que responde Mesa Gancedo: “Para los de allá [América Latina] somos foráneos, casi tanto como para los de aquí [España]; un bucle que sólo parece resolverse hasta ahora *no hablando tampoco de allá*, pareciendo *foráneo del todo*, proveyendo exotismo (incluso “intracomunitario”) sea como sea (32). En consonancia a estas reflexiones advertimos que mientras muchos de estos escritores continúan escribiendo como escritores latinoamericanos o *cosmopolitas*, tal y como hemos observado en el capítulo tercero de esta investigación, otros, en menor medida, se adscriben a una literatura a caballo entre la producción narrativa española y la de su país.

Debido a la dificultad estilística y en ocasiones lingüística que la literatura latinoamericana puede suponer para el público lector español, estos autores acatan un estilo

⁷³ Daniel Mesa Gancedo crea el término “Narrativa Sudaca” para referirse a la escritura de los autores hispanoamericanos asentados en España, al respecto de la misma opina: “En la escritura que este complejo colectivo genera es donde se dirime la tensión entre el sentido relacional del gentilicio -originario del sur- y el sentido despectivo (tan poco gentil) del término “sudaca”. Esa tensión tiene que ver con la condición del desplazado, del que es mirado y mira de otro modo” (31). Un rasgo que según expresa es preminente entre estos escritores.

cercano al español y acceden a escribir una narrativa que se aproxima a los estándares de la producción literaria española. Sobre esta realidad escribe Guerrero-Casasola:

Me fue más fácil no entender serbio para comunicarme en Belgrado que hablar español en España, pues cuando hablamos el mismo idioma tenemos como punto de partida un sistema de interpretaciones sesgadas por los abismos culturales representados en el lenguaje. Los sinónimos dejaron de ser sinónimos y se convirtieron en formas imprecisas de nombrar las cosas, particularmente para ciertas personas que defienden a ultranza el idioma español” (“La inmigración”).

En ocasiones esta literatura se aproxima a la producción literaria española y en otras se ciñe a un modelo de literatura neutra, desubicada, alejada tanto de sus orígenes como de su nuevo espacio.

Los “cronotopos 0” y los escenarios internacionales por los que se mueven los personajes [...] son mucho más que una elección meramente estética o, quizá mejor decir, que constituyen una elección estética perfectamente acoplada a los rumbos políticos y económicos del periodo: una imagen normalizada de lo latinoamericano en cuanto inscrita en los cauces de la cultura global. De ahí que recrear la realidad autóctona sea una opción para muchos rechazable (Becerra, “De la abundancia” 255).

Es por ello que en ocasiones la tendencia es a recurrir a la utilización de un lenguaje neutro, también denominado blanco. Un uso del lenguaje que no destaque, para facilitar su ubicación en el mercado, una cadencia a la que cabe añadir la negación del espacio, buscando relatos cuya ubicación espaciotemporal sea irrelevante y pueda ceñirse a un mundo constituido por el “no lugar”, un recurso que posteriormente paso a desarrollar en este capítulo con el análisis literario de la novela *Hablar solos* (2012) de Andrés Neuman.

Para comprender la noción de estos recursos lingüísticos hay que comenzar por plantearse para quién y desde dónde están escribiendo estos escritores. Al respecto Mesa Gancedo argumenta que “la disociación entre el contexto de producción y de recepción [...] se complica en esta “perspectiva sudaca” y a veces parece disimularse en una difusa universalidad, lo que suscita, además, el problema de la representatividad de las ficciones novelescas y el de la

calificación como “nacional” o “transnacional” de la obra de estos autores” (34). Roncagliolo, desde su experiencia personal, se hace eco de la hibridez de estos escritores e incide en dos ideas anteriormente expuestas en esta investigación: la influencia del mundo editorial y el carácter internacional y cosmopolita de estos escritores: “Muchos somos hijos de exiliados o exiliados directos que, además, luego hemos emigrado. Escribir como si fuésemos de cualquier parte no resulta una reacción a la tradición literaria: es simplemente inevitable” (Roncagliolo, “Manifestaciones” 245). Aunque esta dicotomía postulada por el escritor peruano no solo afecta a la escritura de estos escritores, sino que también tiene un efecto transformador, y *reterritorializador* sobre la producción nacional, tal y como afirma Arjun Appadurai al sostener que las diásporas son uno de los factores que más directamente afectan la literatura de “lo local” en el mundo de la globalidad (98). De aquí que la tendencia en la *hipermodernidad* es a descomponer estos nacionalismos literarios para constituir una “literatura en español” tal y como asume Roncagliolo: “Por mucho que mis escenarios sean generalmente peruanos, creo que formo parte de una generación en la que la identidad nacional es cada vez menos importante. Los autores escriben como si fuesen de cualquier parte. [...] Creo que la literatura nacional es una especie en extinción” (“Manifestaciones” 245). Una tesis ante la que reacciona el también escritor Rafael Gumucio al esgrimir la existencia de una realidad alternativa a este cosmopolitismo: “Autores que en Madrid se ufanan de su hidalguía y limpieza de sangre pero que al llegar a Duke y Stanford descubren su lado marginal y mestizo” (“Todos amigos”). Una idea que también recoge Ricardo Gutiérrez Mouat en su artículo “Cosmopolitismo y Latinoamericanismo: Nuevas propuestas para los estudios literarios” (2010):

La antropología posmoderna se ha encargado de descartar aquel modelo caduco que proponía un isomorfismo entre territorio, sociedad y cultura, y proclama que todas las culturas están desde sus orígenes cruzadas por influencias

extraterritoriales [...]. Esta última propuesta del neorregionalismo tendría que incluir una crítica posmoderna de la transculturación que supere la dicotomía entre transculturadores y cosmopolitas, y proponer a su vez una *transculturación cosmopolita* en el contexto contemporáneo de la globalización (126).

Esta literatura *radicante* no solo se aproxima a España mediante el lenguaje y la adquisición de un espacio y unos personajes, sino que también proyecta un renovado interés por cuestiones temáticas, muy especialmente situaciones sociopolíticas concretas del panorama actual, y que resaltan aspectos compartidos entre España y el país de origen del autor; algo muy presente en la narrativa del cubano Juan Abreu que indaga en las relaciones cubano-españolas; tratándose de un aspecto que también queda patente en la narrativa *migratoria*. Aunque el componente político en esta literatura, según Mesa Gancedo va más allá de su vertiente migratoria y sus derivados como la xenofobia y el desempleo: “Alimenta la escritura *transmigráfica*, incluso cuando su motivación concreta no sea el exilio o la inmigración, porque lo profundamente político es la búsqueda (la creación) del lugar del ciudadano contemporáneo en la *polis* globalizada” (46). La corrupción del estamento político; las elecciones y la clase política; el independentismo catalán; el estallido de la burbuja inmobiliaria y de la construcción, y su subsiguiente crisis; las mafias del crimen organizado y las pandillas; la escena cultural española; el matrimonio gay; los resquicios del postfranquismo; la injerencia del juez Baltasar Garzón en cuestiones de política latinoamericana; el fútbol y los toros; o la familia real española. En palabras de Carlos Salem: “la España frenada a doscientos metros de muchas autovías, la guerra civil que sigue sin acabar para mucha gente, o la gloriosa sensación de país a medio hacer que te asalta en cualquier esquina. Todo esto visto desde dentro, con cariño” (“El humor combate”). Junto a otros temas contemporáneos y representativos del orbe que constituye España en el mapa mundial del siglo XXI y que el chileno Rafael Gumucio denomina el “nuevo viejo mundo” aparecen de trasfondo

en las novelas y cuentos de Carlos Salem, Marcelo Luján, Fernando Iwasaki, Alfredo Taján Ávila, Sergio Galarza o del mismo Gumucio.

Todos estos componentes asociados a la narrativa *radicante* son recogidos en la novela de Salem *Un jamón calibre 45* que analizo a continuación, para posteriormente indagar en la otra vertiente recogida en este apartado, el de la narrativa neutra y desplazada; a través de la novela *Hablar solos* de Neuman.

***Un jamón calibre 45* (2011), Carlos Salem**

Dentro de esta literatura *radicada*, referente de aquellos escritores hispanoamericanos asentados e integrados a su nueva vida en España, y cuya obra es reflejo de esta identificación no solo con su origen, pero muy especialmente con su nuevo país de residencia, aparece un número contrastado de obras correspondientes al género negro. No se trata de una casualidad, ya que el *noir*⁷⁴ es un género fronterizo por su habilidad para moverse entre límites literarios y en ocasiones transgredirlos; configurando una narrativa líquida, permeable al influjo de otros géneros. Esta característica ha sido utilizada por muchos de estos escritores a la hora de narrar sus historias en España, entre ellos Carlos Salem.

Poeta, narrador, dramaturgo y periodista, nacido en Argentina en 1959 aunque residente en España desde 1988, Salem es el arquetipo, según Mesa Gancedo, del “escritor *transmigráfico* hispanoamericano, que se ha mudado *en* la lengua y *más allá* de su lengua” (31)⁷⁵. Su salida de

⁷⁴ El término *noir* o negro se asocia a un tipo de novela policíaca en la que la resolución del misterio no es el objetivo principal; que es habitualmente muy violenta y las divisiones entre el bien y el mal están bastante difuminadas. La mayor parte de sus protagonistas son individuos derrotados, en decadencia, que buscan encontrar la verdad (o por lo menos algún atisbo de ella). Según el escritor Andreu Martín: “La [novela] policíaca digamos que es el embrión del género y su característica principal es el hecho de que hay un enigma. Se plantea un juego al lector que debe ir resolviendo. La negra evolucionó de la policial. Sin embargo, la negra tiende más al análisis social, prescindiendo del elemento ‘juego’ y por eso, en lugar de complementarse, se produce una dicotomía: O juego o crítica. Según mi opinión, las dos son cojas, lo ideal sería una combinación” (“Los gurús”).

⁷⁵ Carlos Salem alterna en la actualidad su profesión de escritor con la de director de talleres literarios, y desde 2015 también presenta el programa radiofónico de la Cadena Ser “Negra y Criminal”.

su Argentina natal se corresponde al descontento que el autor sufría con la situación sociopolítica del país. Un sentimiento que el escritor manifiesta en entrevistas y que también refleja en diferentes pasajes de su obra de ficción, como así lo demuestran los siguientes comentarios extrapolados de su novela *Un jamón calibre 45*, escrita en primera persona: “Mi generación creció sabiendo que Dios no existe. Y la Argentina ya veremos. El resto fue acumular años y mudanzas, hasta que, cansado de sentirme siempre afuera, decidí salir a buscarme en España” (59). Una sensación de desencanto que excede el ámbito sociopolítico y que se extiende al entorno literario argentino: “Me cansé de los tipos que creen que se las saben todas y viven llorando porque el pueblo no descubre lo brillantes que son” (60). En cuanto a su nueva identidad “argeñola” y su correspondiente sentimiento de pertenencia a dos culturas, se explica el escritor en una entrevista concedida a Luis Cadenas Borges: “Tienes dos patrias, dos realidades, y las dos te afectan, las dos te duelen o te hacen feliz. En mi caso, aunque la mayoría de mis novelas hasta la fecha están escritas en español de aquí [España] (porque los protagonistas son de aquí), creo que no he perdido la mirada argentina para nada; si acaso se ha superpuesto [...] Yo me beneficio creo de los dos paisajes. Soy un tipo con suerte” (“Entrevista”). Pese a haber vivido en diferentes zonas de la geografía española, su amor por Madrid le llevó a mudarse definitivamente a la capital española, ciudad donde ha desempeñado todo tipo de trabajos como taxista, conserje o camarero; motivo por el que representa una realidad muy consolidada entre muchos de estos escritores en la actualidad: el desempeñar trabajos típicos de la clase inmigrante no intelectual, y que Benavides así explica:

Sin la aureola de prestigio que supone el exilio político ni el crédito de la inmigración académica, escritores mexicanos, bolivianos, peruanos, se buscan la vida en los mismos trabajos que gran parte de sus paisanos y se instalan así en idéntica situación que ellos. Pero, no obstante, las historias que escriben, sus

cuentos y novelas, poco o casi nada tiene que ver con ese nuevo panorama en el que se han instalado más o menos forzosamente” (“Un país sin fronteras”).

Sin embargo, esta apreciación de Benavides no es extensible a todos los autores. Al menos a la obra de Salem, a quien sus experiencias laborales dieron a conocer la ciudad de Madrid y sus habitantes desde prismas muy diferentes; algo que sí logra plasmar en su narrativa al igual que hace Sergio Galarza en su novela, *Paseador de perros*, claro reflejo de la experiencia profesional y humana del autor en su condición de inmigrante en Madrid.

Paulatinamente Salem ha conseguido abrirse hueco en la escena literaria madrileña y desde el 2007, año en el que publicó su primera novela *Camino de ida*, hasta la actualidad ha publicado más de quince libros. Esta productividad ha sido bien recibida en España, pero también en Francia y Alemania, y ha llevado a Salem a ser galardonado con numerosos premios literarios nacionales e internacionales⁷⁶.

La narrativa de Salem se caracteriza por el uso de una escritura que fluye entre la ficción más lúdica y la realidad; entre el erotismo y la novela negra. Según Agnus Delage y Maud Gaultier la literatura desarrollada por Salem se define por su humor irónico, grotesco y paródico, e igualmente por la omnipresencia de referencias o alusiones a otras obras literarias y por la multitud de citas explícitas u ocultas en el texto. Todos estos elementos se encuentran omnipresentes en su novela *Un jamón calibre 45*, a través de cuyo análisis literario planteo ilustrar la evolución de una literatura *radicada* producto de una amalgama lingüística, cultural y literaria característica de ambos lados del Atlántico a través del género negro.

⁷⁶ El escritor argentino ha sido galardonado con: el Premio Silverio Cañada de la Semana Negra de Gijón en 2008 a la mejor primera novela policial escrita en español; el Premio Novelpol en 2009 a la mejor novela policial, el Premio internacional Seseña de Novela en 2010, o el Premio internacional Paris Noir. También ha sido finalista del Prix 813 en 2009, del Premio Setenil al mejor libro de relatos publicado en España, 2009, del Premio Hammett de la Semana Negra en 2010, y del Prix Violeta Negra en 2011.

La novela nos presenta a Nicolás Sotánovsky un escritor argentino, solitario, desempleado y a quien no acompaña la suerte últimamente. Su pareja española le ha abandonado, y en una de sus recurrentes salidas nocturnas recibe el ofrecimiento de un apartamento donde hospedarse gratuitamente durante una temporada. Su llegada al piso de Noelia será el detonante de una trama criminal que amenaza su vida y que le llevará a desplazarse por Madrid y posteriormente Marruecos en busca de una solución. Esta trama confirma la preferencia del autor por el género negro a la hora de narrar sus historias: “Por lo general, sucede dentro de una situación límite, y ese es un escenario ideal para llevar al extremo a los personajes. En una crisis uno es quien suele ser, pero también todos los otros que ha sido o podría ser” (“El humor”). La novela negra es, ante todo, “una novela y como tal, si nos atenemos al origen de la palabra, una «noticia» no necesariamente cierta, como casi todas las noticias, escrita en prosa y que narra unos hechos ficticios, incluso cuando tienen su base en la observación de la realidad” (Salem, “El detective” 272). Mientras que para muchos autores contemporáneos esta novela se ha convertido en un género ideal a la hora no solo de desarrollar a sus personajes de ficción, pero también de retratar la ambigüedad moral de la sociedad de estos tiempos.

Uno de los escritores más prolíficos en este género, el mexicano Paco Ignacio Taibo II, asevera que este género se convierte en “la nueva novela social del siglo XXI” (“La novela negra se hace mestiza”); afirmación a la que la escritora argentina Solange Camaüer añade el gran éxito de estas ficciones en la actualidad “porque en ellas hay una búsqueda de la justicia que falta en la sociedad” (“Novela negra”); mientras que Glen S. Close en su artículo “The Detective is Dead. Long Live the *Novela Negra!*” declara que la novela negra latinoamericana constituye una “denuncia de índole política hacia la criminalidad estatal” (145). Finalmente, el propio Salem

participa de este debate al afirmar: “En ellas hay una búsqueda de la justicia que falta en la sociedad. La agresividad social se transmite a través de los relatos policiales y produce cierto alivio que algo se resuelva, que la verdad se descubra al final” (“Novela negra”). Todos estos elementos aparecen reflejados en la novela *La pena máxima* de Santiago Roncagliolo y su secuela *Abril rojo*, estudiadas en el tercer capítulo; y también en la obra de uno de los máximos referentes de la novela *neopolicial* latinoamericana actual, el cubano Leonardo Padura y su tetralogía “Las cuatro estaciones”⁷⁷. Sin embargo, en la obra de los argentinos Marcelo Luján y Salem a estas premisas, patentes en la narrativa negra hispanoamericana, y más concretamente en la tradición argentina con escritores como Jorge Luis Borges, Bioy Casares y Manuel Peyrou, vinculados a la novela de misterio; u Osvaldo Soriano, Juan Sasturain, Sergio Sinay, José Pablo Feinmann y Miguel Bonasso en el género negro; hay que añadir la influencia y la inclusión de una serie de motivos característicos de la novela policiaca española que constituyen la hibridez característica de la literatura *radicante*. Según Georges Tyras en su artículo “La novela negra española después de 1975: ¿La renovación de un género?” (2001) dentro de la novela postfranquista destaca la singularidad del nacimiento de un género *ex nihilista*, que se desarrolló rápidamente tras la muerte del dictador, como una forma de realismo social y que ejerció de contrapunto crítico a la historia española contemporánea y que fue especialmente prolífico durante la década de los 80 con Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martín, Jorge Martínez Reverte y Eduardo Mendoza.

⁷⁷ El cubano Leonardo Padura, que publica su obra en España, ha conseguido reflejar a través de un reflexivo y crítico prisma la vida cotidiana y la corrupción de su país a través de las cuatro novelas que componen su tetralogía “Las cuatro estaciones”: *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998). Todas ellas protagonizadas por el policía Mario Conde.

Este género caracterizado desde que nació en Estados Unidos por su fuerte crítica social durante los años de crisis y depresión de principios del siglo XX⁷⁸, fue asimilado por la narrativa española para describir el postfranquismo, y es ahora recuperado para volver a narrar la actualidad española, aunque en este caso, con la peculiaridad que supone la percepción extranjera de los hechos. Tal es así, que la realidad sociopolítica española ejerce de fondo de escenario en prácticamente la totalidad de la obra de Salem, así, por ejemplo, en su novela, *Pero sigo siendo el rey* (2009) nos encontramos con su protagonista Txema Arregui leyendo en voz alta un titular del periódico ABC, en el que se indica: “La crisis económica avanza, Rajoy no acaba de aceptar que perdió las elecciones y Zapatero no se convence de que las ha ganado” (28). La utilización de este recurso metaliterario ya la comentamos en la narrativa de Roncagliolo y también es frecuente en la de Edmundo Paz Soldán, Jorge Volpi, Rodrigo Fresán, Enrique Vila-Matas, o Javier Cercas. Con respecto de la crítica social generalmente asociada a este género, Paco Camarasa expresa que “la novela negra puede servir como elemento de análisis y llegar a aquella parte oscura a la que el periodismo de investigación no llega” (“La negra es”). Dentro de esta tendencia oscilante entre realidad y ficción se suele incidir en las limitaciones del detective privado español que a diferencia del norteamericano no se inmiscuye en cuestiones policiales, sino que ve su tarea limitada a casos de menor calibre; de aquí la importancia del componente de ficción de este género. Según Salem: “hablamos de un hombre común que hace cosas excepcionales, del vecino de al lado que se atreve a lo que nosotros quisiéramos hacer y no haremos jamás” (“El detective” 274). Una afirmación que desarrolla posteriormente: “En parte por la servidumbre a un realismo obligatorio en un personaje que no podría vivir en la realidad, y

⁷⁸ Al respecto de la sensibilidad social representada por la novela negra, Carlos Salem dice: “las novelas de Chandler con Marlowe como protagonista explican como pocas el desconcierto de los estadounidenses tras la gran depresión del 29” (Salem, “El detective” 272).

en parte porque los autores necesitamos sentirnos originales, aunque sigamos caminos abiertos por otros, el caso es que paulatinamente, los detectives han dejado de trabajar como tales, aunque sigan cumpliendo su función de héroes de barrio” (“El detective” 277). Es por todo ello que en la actualidad el género negro es visto como un soporte distribuidor de una nueva visión de la historia que desdice la historia oficial.

Pero al igual que otros géneros, el género negro se encuentra en una disyuntiva que oscila entre ciertos localismos y la globalización. Esta literatura viene a corroborar la tendencia existente en la actualidad a la conversión de géneros convencionales en géneros cada vez más permeables y eclécticos como ya vislumbramos a través de la *nueva novela de viajes* o de la *narrativa migrante*; con respecto a la *nueva novela negra* o *roman neopolicial* según es concebido por Delage y Gaultier en Francia. Salem apunta que “hay que conocer los límites del género policiaco para saltárselos” (“La noche más”), un comentario en plena sintonía con el realizado por su precursor Vázquez Montalbán, quien afirmó: “Hay que ir hasta el límite y reventarlo” (“La novela negra se hace”). En esta nueva versión del género negro impera la hibridación de aspectos característicos del universo en lengua española, y se mezclan sin desafinar lo policiaco y la intriga con lo histórico, la ciencia ficción, lo político, lo psicológico; para igualmente incorporar una serie de elementos asociados a la cultura de masas, una constante en la narrativa actual, aunque esconde otros elementos intertextuales correspondientes a una cultura más elitista. Al respecto Delage y Gaultier añaden: “toutes les formes d’art sont convoquées: cinéma, bande dessinée, séries télévisées, littérature, arts plastiques, musique...” (“La réécriture”). Además de verse influenciada por estos elementos, la *nueva novela negra* también se caracteriza por su incorporación al género de una serie de conceptos expuestos por

Michel Maffesoli en lo que considera una sociedad “orgiástica”⁷⁹ para reflejar la recuperación de valores hedonistas en la literatura como el cuerpo, el juego, la vida improductiva y la filosofía del *carpe diem* (en Noguero 58). Estos motivos según Camarasa son especialmente recurrentes en la tradición mediterránea en contraposición a la anglosajona y escandinava: “Los detectives españoles (Pepe Carvalho), italianos (el comisario Brunetti de Donna Leon) y franceses (el Fabio Montale de Jean Claude Izzo) incorporan el concepto del “placer de vivir”, algo desconocido para los septentrionales. Los del sur comen, beben, leen y follan; los del sueco Mankell, por ejemplo, comen mal y no follan nada” (“La novela negra se hace”). Estos elementos tan característicos hacen que la narrativa de Salem se aleje del *hard-boiled* o género negro americano clásico; de la literatura policiaca escandinava, en auge durante la última década; e incluso de la tendencia más politizada de la novela negra latinoamericana, para sumirse en esta nueva vertiente de la novela negra, entendida como “une approche résolument ludique et extravagante du genre noir” (“La réécriture”). Constituyendo una narrativa a la que el escritor argentino también apelado por parte de la crítica española como el “Bukowski en castellano” se adhiere y a la que dota de un estilo muy personal en lo que el cataloga como “cerveza ficción”; término bajo el que se encuentra una narrativa lúdica, cuyos ingredientes son según el autor “una pincelada irónica, canalla y noctámbula mezclada con la picaresca española” (“Carlos Salem reúne”), tal y como se representa en sus novelas: *Un jamón calibre 45*, *En el cielo no hay cerveza* (2015) y *El huevo izquierdo del talento* (2013), y en sus libros de cuentos *Yo lloré con Terminator 2* (2009) y *Relatos negros, cerveza rubia* (2016).

⁷⁹ Este concepto se incluye en el libro de Maffesoli *L’Ombre de Dionisos, contribution à une sociologie de l’orgie* (1991).

Se trata de la elaboración de un contexto nocturno muy particular, cercano al de las novelas pertenecientes a la Generación X como *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas o *Héroes* (1993) de Ray Loriga y a novelas representantes de *la movida madrileña* como *Te trataré como a una reina* (1983) de Rosa Montero. Una muestra del espacio en el que se desarrollan estas historias aparece descrita en la primera página de *Un jamón calibre 45* donde se narra la llegada de su protagonista, de claros tintes autobiográficos, a Madrid: “Había pasado la noche en los bares de Malasaña, que en seis meses en España se habían convertido en las provincias de mi patria provisional” (9). En esta literatura incluso los textos más personales y autobiográficos aparecen atravesados “por la ficción (la propia o la ajena) y la mezcla entre alta y baja cultura, como factores decisivos en los desplazamientos de una subjetividad que se define por la escritura” (Mesa Gancedo 40). Francisca Nogueroles en su artículo “Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última literatura en español” (2009) se hace eco de esta tendencia existente en la narrativa actual a trascender los límites establecidos entre realidad y ficción, algo que también afecta al género negro: “las estructuras fragmentarias gozan de tan buena salud como la ruptura de los límites entre ficción y realidad, categorías que, en nuestro tiempo, se encuentran continuamente cuestionadas por autores que confieren tanta importancia a las experiencias extraídas de su vida como a las recibidas de los libros que leen” (60). Esta trasgresión está muy presente en *Un jamón calibre 45*, en la que el autor genera una trama de ficción, pero cuyo personaje principal caracteriza ciertos rasgos personales del autor, algo que Salem achaca tanto al ambiente favorable que emana de algunos rincones de España, donde el género negro goza de buena salud⁸⁰, como también a su identidad migrante: “Me estaba

⁸⁰ Ciudades como Barcelona, Getafe o Gijón están pujando fuertemente por el desarrollo de este género con premios, festivales literarios y cinematográficos como: la Semana Negra de Gijón, BCNegra en Barcelona o el Premio de Novela Negra ciudad de Getafe. Además, hay una generación de escritores españoles destacados dentro

convirtiéndose en un inmigrante. Y la motivación de mis escritos también emigraba, para hablar de ciudades y muertos” (Guerrero-Casasola, “La inmigración”). Así se refleja en esta novela protagonizada por Nicolás Sotanovsky, un periodista argentino cerca de la treintena, con una prominente alopecia y barba que pasa los días deambulando por la noche madrileña (todo ellos rasgos físicos y biográficos que corresponden con la imagen de Carlos Salem a su llegada a Madrid en 1988) tal y como se demuestra en este párrafo: “Tardé años en decidirme a contar esta historia, y lo hago ahora, cuando ya mi acento argentino se ha fundido con el vocabulario español, lo que me permite reconocermelo al mismo tiempo como un reverendo pelotudo y un grandísimo gilipollas” (*Un jamón* 17-18). Esta hibridez característica del lenguaje utilizado por el autor en su vida real se trasmite a sus personajes que se mueven en una fina línea que separa el español porteño del madrileño. He aquí un buen ejemplo en boca de Sotanovsky: “Y el cambio de hemisferio no había mejorado las cosas. Después de doce mil kilómetros, mi única duda era saber si yo era solo un triste gilipollas o un boludo alegre” (236). Un ejemplo que sirve de antesala para reforzar la idea de un “nosotros” o tal y como dice Mesa Gancedo un “entre-nosotros” que “parece creer en una asimilación sin fisuras, mediante la asunción voluntariosa de referentes culturales peninsulares” (41) y que se constituye en una característica crítica de la literatura *radicante*, y que tan bien se aprecia en los personajes de esta novela.

Es precisamente en la diversidad de los personajes de Salem donde mejor se aprecia esta hibridez. Al respecto el autor reconoce que “la novela negra es, sobre todo, una novela de personajes. Es inevitable que reflejes, en mayor o menor medida, la sociedad en la que ocurre, pero para mí, lo que importa en una novela negra es el personaje y lo que le ocurre, que siempre está condicionado por su tiempo o por su historia” (“El humor”). Entre el amplio repertorio de

del género: Francisco González Ledesma, Alicia Giménez Bartlett, Andreu Martín, Julián Ibáñez, Lourdes Ortiz, Rafael Reig, David Torres, Suso de Toro, Lorenzo Silva, Eugenio Fuentes o Juan Aparicio Belmonte entre otros.

personajes que Salem nos regala en esta novela, nos encontramos con españoles que utilizan diferentes registros sociales, giros lingüísticos, argot, y localismos castizos madrileños. Así el gigantón “Serrano” exboxeador y ahora matón a sueldo siempre saluda diciendo “*Nasnoche*”, mientras que Nina, amante española de Nicolás, siempre llama a este “cariñosamente” “Mi sudaca; por su parte también hay otros personajes argentinos que pese a llevar años residiendo en España, caso de Lidia, mantienen su hablar intacto. En el caso del protagonista de la novela, Sotanovsky, es a través del que el escritor muestra la evolución de un español de Argentina hacia el practicado en la capital española.

El protagonista de esta novela no es por lo tanto un detective, aunque el autor integra en la novela la figura del detective privado, a través del personaje de Mar López, para rendir homenaje a aquellos “investigadores que conocen como la palma de su mano el lado oscuro de las grandes ciudades y arrojan un poco de luz antes de volver a sus propias miserias, demostrando que incluso cuando se ha tocado fondo moralmente, hay códigos que no deben romperse” (Salem, “El detective” 278). Contrariamente, Sotanovsky es un hombre ajeno al mundo del crimen, prototipo, aunque estereotipado de seductor argentino, e inconformista con el rumbo que ha tomado su vida. No se trata del personaje burócrata, gris y perdedor de Félix Chacaltana de las novelas de Roncagliolo⁸¹, pero tampoco es el detective Philip Marlowe de Chandler, pese a la admiración de Salem por el detective norteamericano y a los guiños nada velados de la novela a este personaje, como el apodo recibido por el detective Mar “Philip” López. Sin embargo, el protagonista de esta novela tiene el sello “Salem” que así describe el autor: “en general, son gente arruinada que, sin embargo, conserva un resto de dignidad” (“Un

⁸¹ Felix Chacaltana Saldivar, personaje de *Abril Rojo* y su precuela *La pena Máxima* es tal y como se explica en el capítulo tercero una figura representativa del antihéroe.

parado”). Personajes que sufren, envejecen, se enamoran y no siempre ganan. En definitiva, personajes cargados de humanidad.

Pero pese a su estilo histriónico, no todo es rupturista en la obra de Salem, y por ello, el autor no renuncia a considerar una serie de elementos característicos de la literatura negra referente a ambos lados del Atlántico, de ahí que el detective Txema Arregui, que pese a no aparecer en *Un jamón calibre 45*, protagoniza otras novelas suyas; tenga algo de personaje *chandleriano*, pero también del detective Héctor Belascoarán Shayne de Paco Ignacio Taibo II, de Toni Romano de Juan Madrid o del personaje de Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán.

Sotanovsky es tan ajeno al peligro que le rodea, que llega a dudar de su veracidad: “Parecía el argumento de esas novelas policiales que tanto había leído, las mismas que soñaba con escribir cuando todavía soñaba con algo” (*Un jamón* 15). Todos estos elementos le convierten en un personaje camaleónico, difícil de identificar, que trata de solucionar su problema existencial al mismo tiempo que intenta salvar su vida de una trama criminal en la que se ve inesperadamente envuelto. Esta reflexión compartida con su amante española Nina refleja su estado de ánimo: “¿Me querés decir que mierda hago en España? Te lo voy a decir: escapar. Pero como lo hago con pereza, no se nota. Y me escapo de plantar batalla y de creer en algo. Me escapo porque, aunque parezca más difícil, es tan fácil hacer un par de bolsos y seguir viaje...” (136). Y es que bajo la escritura desenfadada de Salem se esconde la misma interrogante anteriormente expuesta por la narrativa de Eduardo Halfon, la del: “¿Quién soy?” o lo que es lo mismo, la de la búsqueda de la identidad tan reconocible en el ente inmigrante.

Los personajes de la novela son esperpénticos y representan la tendencia surgida en la *nueva novela negra* a constatar la disolución de personajes estereotipados que se definen por el

bien o por el mal, para configurar unos personajes híbridos antiheroicos e impredecibles, cuyos rasgos definitorios son descritos por el autor dentro de la misma novela haciendo un claro esfuerzo de reescritura metaliteraria:

Todo era ridículo y, a lo mejor por eso mismo, normal. Los matones a sueldo tenían sus corazoncitos, las víctimas podían ser tolerantes y colaborar, y los policías estaban empeñados en formar un hogar, aunque el precio fuera dejar libre a un sospechoso. Un hermoso mundo equilibrado que funcionaba con lógica, a su manera, y a su manera, seguía girando. Solo que Mar López no estaba ya para aportar su cuota de absurdo al gran absurdo universal (*Un jamón* 141).

A la acritud de estos personajes habría que añadir la aparición de otros elementos que ayudan a Salem a definir su espacio dentro del género tal y como destacan Delage y Gaultier:

“S’affranchir des différentes figures d’autorité de la littérature pour trouver sa propre voie littéraire consistera également à savoir se libérer des règles canoniques du roman policier” (“La réécriture”). Así destaca la aparición de un gato callejero, Silvestre, con el que Sotanovsky mantiene conversaciones existencialistas durante diversos tramos de la novela, un recurso que el autor también utiliza en su otra novela, *Pero sigo siendo el rey* (2009), aunque esta vez el felino psicoanalista aparece bajo el nombre de Marlowe⁸². Junto a estos personajes de ficción Salem sitúa en sus novelas a personajes reales reconvertidos como el juez Baltasar Garzón en *Lavar y guardar la ropa* o el antiguo rey de España, Juan Carlos I, en *Pero sigo siendo el rey*. Al respecto Delage y Gaultier añaden que: “La parodie, la carnavalisation burlesque des codes génériques et la démultiplication de l’intertexte exhibent la réécriture du roman policier comme sa formule ultime d’écriture” (“La réécriture”). Y a estos personajes reales se les suman otros de ficción que desde su anonimato reflejan el estado de diversos sectores de la sociedad; así por

⁸² Este recurso de sumar personajes animales capaces de comunicarse con humanos es muy característico del comic, especialmente del francés, por ejemplo, en títulos como *Le Chat du Rabbin* (2013) o *Le Minuscule Mousquetaire* (2001) de Joann Sfar o la saga *Socrate le Demi Chien* en colaboración con Christophe Blain. Con lo que queda patente una vez más la permeabilidad de este nuevo género negro.

ejemplo nos encontramos con los comentarios de un taxista que al igual que en la novela de Halfon, *Monasterio* (2014), sustenta una mirada xenófoba de la ciudad: “—Así que a Lavapiés —dijo—. Mala zona. Maricones, yonquis, camellos, moros, negros... —Suspiró—. Esto con el generalísimo no pasaba” (*Un jamón* 49). Detectives privados en paro, matones enamorados, abogados corruptos, y también representantes de la colonia argentina “intelectual” en Madrid, que así describe Lidia:

Eran periodistas o publicistas, casi todos con su pequeña empresa y su gran miedo al fracaso. La mayoría había tenido que salir del país después del 76 y todos tenían en su pasado un familiar, o un amigo muerto y sin tumba, desaparecido. Muchos habían estado presos por militar en partidos de izquierdas o simpatizar con organizaciones de las llamadas «subversivas» por sus verdugos de uniforme. [...] Intercalados entre ellos, pero tan aislados como si estuvieran en un cine viendo una película que se sabían de memoria, chicos y chicas de mi edad y otros menores (*Un jamón* 57-8).

En estas descripciones de la diáspora argentina en Madrid no solo se reflejan cuestiones políticas, sino también migratorias, como se recoge en este comentario de Jorge, emigrado argentino, a Sotanovsky: “Ustedes creen que es fácil llegar a España y que acá la guita la cagan los perros —sentenció—. Pero es muy difícil, hay que tragar mucho. Yo tardé casi dos años hasta que alguien me ofreció una oportunidad y salí adelante a fuerza de capacidad, después de hacer trabajos asquerosos, escribir sin firmar y cobrando monedas, para que unos hijos de puta se quedaran con los billetes” (60). Dentro de la jocosidad de esta novela se encuentra una serie de indicadores que llevan al lector a replantearse el contenido narrado, a leer dentro de la ironía del texto, por ejemplo, los motivos que llevaron a un buen número de argentinos a ausentarse de su país. Así, cuando el autor describe a los invitados presentes en una reunión de inmigrantes argentinos en Madrid, diferencia entre el habla de los mismos para recabar en su pasado: “Cuando hablaban con la «z» que salpicaba sus palabras advertía que se habían criado acá [en

España]. Eran la segunda generación, los hijos de los exiliados que no habían conocido el horror y solo habían tenido acceso a las batallitas de sus mayores” (58). Junto al humor, que en ocasiones roza la parodia, en el retrato psicológico de sus personajes, la novela se destaca por su carácter marcadamente urbano.

La obra de Salem continua la tradición urbana del género negro. Aunque según Guerrero-Casasola: “La novela negra ofrece un mundo sin espejismos: el de la ciudad. Hablar de ella es redimensionarla, sublimarla y por lo tanto trascenderla. Debido a los mecanismos del género negro el escritor se ve despojado de alardear de florituras para asumir el poder de la acción. Los diálogos y las descripciones juegan un papel menos a favor de la presunción del literato y recaen en sus verdaderos dueños: los personajes y la trama” (“La inmigración”). Pero Salem con su estilo muy personal y apoyándose en su otra pasión la poesía, añade un giro lírico a algunas descripciones de la capital española:

Las ciudades en domingo por la mañana son hasta queribles. Y si la ciudad es Madrid, el domingo, de verano, y la mañana, raramente fresca para agosto, uno puede hasta llegar a enamorarse de la dama, cortejarla en sus calles vacías y creer, sin creerlo del todo, que está soltera y disponible. Pero siempre hay maridos posesivos, aunque ausentes, que te buscan y te encuentran en el armario previsible de la ciudad (113).

Pero en este renovado género cargado de realismo y crítica social, el espacio urbano no se limita a ser un telón de fondo sino más bien el revelador de los miedos y las preocupaciones de la sociedad española. Aunque en contraste con la anteriormente analizada novela *Paseador de perros* de Sergio Galarza, centrada en retratar espacios periféricos y subterráneos, y por lo tanto subalternos de la ciudad, esta novela se convierte en un plano representativo de algunos de los enclaves más icónicos de Madrid.

Las páginas que componen esta narración recapitulan una serie de imágenes que permiten al lector conocedor de Madrid, por identificación, integrarse en la novela y conectar con ella. Así pues, los personajes se adentran en las cervecerías y terrazas típicas de la plaza Santa Ana, recorren la Gran Vía, quedan en la Latina o Lavapiés y compran en el rastro. De manera que se concibe un itinerario plagado de descripciones de los diferentes barrios de la capital, como por ejemplo este sobre el rastro un domingo por la mañana: “El rastro suplía la falta de madrileños con mayores cantidades turistas de la Europa todavía rica, ansiosos por fotografiarse bajo la estatua de Cascorro” (*Un jamón* 118). Imágenes que en ocasiones conciben el material para la composición de un estudio social que supone la fauna humana que puebla una cafetería de la Gran Vía un domingo por la mañana:

La cafetería era un local enorme y casi vacío, salpicado acá y allá por una pareja trasnochada que pretendía recomponer su aspecto para que la juerga pareciera haber acabado en chocolate con churros y no en asiento trasero del coche; cuatro muchachos ruidosos esforzados por fingir que se habían divertido como nunca en vez de perder la noche espiando manoseos ajenos; dos policías nacionales discutiendo al borde del duelo sobre el Real Madrid y el Atleti; una vieja que iba o venía de misa, haciendo tiempo para una nueva función; una chica sola de espaldas a los ventanales, y yo, que tomé posesión de una mesa con vistas al mar quieto de la Gran Vía (*Un jamón* 114).

Se trata de un recorrido marcado por los espacios en los que se mueve el autor en la vida real, porque tal y como indica Juan Carlos Leronés “en general, los narradores y los protagonistas del relato negro tienen, o han tenido, una relación directa e intensa con la ciudad. Por tanto, es raro que aludan a un lugar que no esté cargado de vivencias personales” (“Metamorfosis de”). Por todo ello comprendemos una ciudad babel entendida como espacio de tránsito y de intercambios continuos tal y como la presento en el capítulo cuarto, pero también, según Anne Lenquette como un “escenario de crimen gratuito” (“Representaciones literarias” 52) en el que las nociones del bien y del mal se entremezclan.

Todos estos aspectos representativos del *nuevo género negro* en la novela de Salem y también extensibles a *La mala espera* (2009) y *Subsuelo* (2015) de Luján o *Pez Espada* (2011) de Miguel Ángel Taján Ávila, y a más escritores y obras, apoyan la existencia de una colaboración en la experimentación y originalidad del género, característicos de la narrativa *radicante*.

En el siguiente epígrafe analizo otra opción extendida entre aquellos autores hispanoamericanos establecidos en España: la neutralidad.

***Hablar solos* (2012), Andrés Neuman**

La narrativa de ficción hispanoamericana ha experimentado desde finales del siglo XX un significativo giro. Winston Manrique Sabogal en su artículo “La novela en español del siglo XXI” (2014) recoge la visión de escritores y editores acerca de la evolución de este género en los últimos años. De entre todos ellos, destaca el de la editora de Planeta, Raquel Gisbert, al explicar el panorama literario actual entendido desde “el material íntimo, la búsqueda personal, la explicación de la propia vida, [que] se ha convertido en la masa literaria más apropiada de nuestro tiempo” (“La novela”). En resumen, la conversión del concepto de novela total, fuertemente instaurado en la tradición latinoamericana desde el éxito del *boom*, en una narrativa afin a un *neoindividualismo* que según el filósofo Gilles Lipovetsky rompe con las tendencias experimentadas a lo largo del siglo anterior y constituye un universo literario desde la intimidad del individuo.

Dentro del puzle que configura la extensa lista de talentosos jóvenes escritores latinoamericanos, encaja el del escritor hispano-argentino Andrés Neuman Galán (Buenos Aires, 1977), cuya prolífica y multifacética carrera le ha llevado a ser considerado como una de las

plumas más influyentes de la literatura en lengua española del siglo XXI⁸³, tal es así, que Roberto Bolaño en su ensayo *Entre paréntesis* (2004) auguró que “la literatura del siglo XXI pertenecerá a Neuman y a unos pocos de sus hermanos de sangre” (149), mientras que el escritor colombiano Juan Esteban Constaín lo define como “uno de los autores más prolíficos e interesantes de los nuevos tiempos” (“El argentino”). Elogios a los que se suman los numerosos y prestigiosos galardones que el autor ha recibido hasta el presente, entre los que merecen especial mención: el XII Premio Alfaguara por su tercera novela, *El viajero del siglo* (2009); finalista del premio Herralde con su primera novela, *Bariloche* (1999); y el premio de poesía Hiperión por su poemario *El tobogán* (2001). Además, su nombre aparece en algunas de las listas literarias más reconocidas en el ámbito literario en lengua española como *Bogotá 39*⁸⁴ o la edición española de la revista literaria británica *Granta* que lo ubica entre los veintidós mejores narradores jóvenes en español.

Al igual que ocurre con otros de sus colegas de profesión, Neuman se mueve entre dos mundos geográficamente separados. En su caso entre España, país al que llegó de la mano de sus padres a una temprana edad,⁸⁵ y su Argentina natal. Este motivo se refleja en parte de su obra y ha dado lugar a que la crítica internacional le considere como un referente de la literatura trasatlántica en España. Sus intentos de derribar fronteras y unir diferentes segmentos de la literatura en español se constatan a través de su implicación en diversas labores, como son: la participación y edición de antologías del nuevo cuento español a través de las cinco entregas de *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español* (2001-2010), la experimentación

⁸³ Andrés Neuman ha publicado más de quince libros, en los géneros de novela, cuento y poesía en los últimos quince años. Su registro a la hora de escribir es realmente amplio, y es reconocido como: novelista, poeta, cuentista, bloguero, columnista, escritor de reseñas, aforismos y de microrrelatos.

⁸⁴ De hecho, no es la primera vez que Neuman se adentra en este campo literario, ya que en su colección de cuentos *Hacerse el muerto* (2011) la enfermedad y la muerte constituyen el tema central.

⁸⁵ Cuando el autor contaba con 14 años, sus padres, músicos de profesión, se exiliaron por cuestiones políticas a Granada, ciudad en la que Neuman cursaría estudios.

lingüística en la creación de nuevos aforismos, la difusión de ideas acerca de diversos géneros literarios a través de su blog *microrréplicas*, su colaboración en la presentación de varias obras de colegas hispanoamericanos en España, y otras funciones y colaboraciones que ayudan al fomento y creación de vínculos culturales y literarios entre ambas orillas del Atlántico.

Hablar solos (2012) es la historia de Mario, un camionero y padre de familia a quien se le diagnostica un cáncer terminal, motivo por el que emprende un último trayecto en la carretera junto a su hijo Lito. Esta “aventura” no solo ejerce de legado y despedida, sino también como una forma de distanciarse de la funesta realidad que espera al enfermo. Durante esta partida, Elena, su esposa, busca amparo en el desahogo que le proporciona una apasionada aventura con el oncólogo de su marido y en el refugio de sus lecturas.

El autor mediante este exiguo texto consigue exponer a su lector la compleja existencia del enfermo y la alteración de su entorno. La enfermedad entendida como “esa peligrosa transformación que asalta nuestro organismo inesperadamente, que nos hace sufrir, nos impide desarrollar una vida normal de trabajo y ocio y cuya consecuencia definitiva es la muerte” (Aldecoa 21) ha constituido desde tiempos antiguos una fuente de interés plasmado en clásicos literarios universales como *La montaña mágica* y *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *La muerte de Iván Ilich* de León Tolstoi, *Oliver Twist* de Charles Dickens, *Torquemada en la hoguera* de Benito Pérez Galdós, o *La peste* de Albert Camus. Constituyendo una tradición literaria que se mantiene en la actualidad con obras como *La muerte del padre* del noruego Karl Ove Knausgard (2012), *La enfermedad* (2004) del venezolano Alberto Barrera Tyszka, *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* (2016) de Sergio Galarza, o *Canción de tumba* (2011) del mexicano Julián Herbert.

La novela de Neuman traza diversas vías de evasión que intentan apartar al enfermo y a sus allegados de su realidad presente, la enfermedad, y de su futuro más inmediato, la muerte. Estos recursos de resistencia constituyen el núcleo de interés de la presente lectura: el sexo, la literatura y el viaje, los mismos que desarrolló Bolaño en uno de sus relatos “Literatura + enfermedad = enfermedad” (2003), y que refuerzan la influencia del autor chileno sobre esta nueva generación de jóvenes escritores. Por otro lado, la maquinaria narrativa que desarrolla Neuman consigue articular el tema de la enfermedad mediante la “neutralidad” de espacio, tiempo y lenguaje, convirtiendo este texto en un reflejo de la actitud tomada por muchos escritores asentados en el extranjero, y que analizamos como otra estrategia dentro de la literatura *radicante* a la hora de adaptarse a un mercado literario extranjero.

Así pues, los capítulos de esta novela se alternan sucesivamente en un mismo orden dando paso a una polifonía compuesta por tres voces que a su vez utiliza tres soportes narrativos distintos: la voz de Lito, el diario escrito de Elena y la grabación de Mario.

A través del personaje de Elena, Andrés Neuman muestra al lector a una mujer que en su juventud había renunciado a metas más ambiciosas para casarse con Mario, perteneciente a una clase proletaria muy distante de la suya. Este acto de rebeldía se diluye con el paso del tiempo, y la vida de Elena se ve sumida en una monotonía que oscila entre sus clases de literatura y su papel como ama de casa y madre de Lito. Esta rutinaria y acomodada vida, se ve truncada un día con el fatal anuncio de la enfermedad de Mario. Motivo que se presenta al lector en un estado ya muy avanzado, y por ello sin ningún tipo de esperanza. Esta tragedia tal y como dice el autor de la novela en una entrevista concedida a Julia Escobar afecta a los tres vértices del ya mencionado triángulo: el que la padece, la que cuida al enfermo y el que la sospecha.

Resulta un comportamiento habitual en el ser humano el compadecerse del paciente/enfermo, del moribundo, o de los seres queridos que este va a dejar tras su muerte, especialmente si estos son de una edad temprana. Sin embargo, el desgastador papel de aquella persona encargada de cuidar al enfermo, no es siempre visto con la misma compasión. Parece que esta ardua labor sea una obligación moral que debe de ser acatada con resignación, obviando con acritud las repercusiones que esta función va a tener en esta persona y como su rutina de vida va a verse estremecedoramente alterada. Susan Sontag en su ensayo *La enfermedad y sus metáforas* (1977) explicó este fenómeno de la siguiente manera: “El contacto con quien sufre una enfermedad supuestamente misteriosa tiene inevitablemente algo de infracción; o peor, algo de violación de un tabú” (8). El personaje de Elena no es una excepción, y ve como su vida se ve alterada con la repentina enfermedad de Mario. No solo tiene que cuidar de su cónyuge, sino que además debe de hacerlo cumpliendo su deseo de aislar a Lito de lo que está ocurriendo a su alrededor. Estas son las palabras utilizadas por Elena a la hora de plasmar sus sensaciones en su diario: “Él prefiere que seamos herméticos. Discretos dice. Los derechos del enfermo están fuera de duda. De los derechos de quien lo cuida nadie habla. Nos enfermamos con la enfermedad del otro” (21). El niño, en este caso Lito, representa a la otra víctima de la muerte. Aquel que a una edad temprana pierde a uno de sus progenitores y pasa así a ostentar un nuevo papel en la sociedad, el del huérfano.

Tatiana y Hernán Maltz en su artículo sobre esta novela afirman que “la voz de Elena se convierte en una prosa que delata una voz enferma de enfermedad” (5), idea que comparto pero que me gustaría matizar, ya que considero que es precisamente esta doble misión de cuidadora y de cómplice de una mentira lo que hace que Elena desfallezca y entre en una prematura fase de duelo antes incluso de que Mario muera. En palabras de Aldecoa: “La culpa como añadido de la

enfermedad —o la enfermedad generadora de la culpa— es muy frecuente. Una serie infinita de autorreproches mientras tratamos de ensayar medidas urgentes y nos entregamos en manos de la medicina” (22). Resulta importante para la buena comprensión de esta idea el entender el concepto científico de duelo, y para ello recorro a la descripción realizada por Sigmund Freud en *Duelo y melancolía* (1917):

El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. [...] Cosa muy digna de notarse, además, es que a pesar de que el duelo trae consigo graves desviaciones de la conducta normal en la vida, nunca se nos ocurre considerarlo un estado patológico ni remitirlo al médico para su tratamiento. Confiamos en que pasado cierto tiempo se lo superará, y juzgamos oportuno y aun dañino perturbarlo (241).

Pero alterando el orden de las palabras de Freud, a mi entender Elena se antepone en el tiempo y padece de esta fase de duelo durante el último periodo de vida de Mario, de ahí la idea que presento de “duelo prematuro” mientras que la muerte de este, aunque le deja ciertas secuelas, la reconforta, llevándola de vuelta a un estado de tranquilidad en el que está presente la melancolía, idea desarrollada *a posteriori*.

Judith Butler, en su ensayo *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2004), desarrolla el concepto de duelo contraponiéndose en algunos aspectos a las tesis freudianas al no creer que “elaborar un duelo implique olvidar a alguien o que algo más venga a ocupar su lugar, como si debiéramos de aspirar a una completa sustitución” (47). ¿Cómo afecta por lo tanto esta fase de “duelo prematuro” al comportamiento de Elena? A mi entender, se trata de un factor desestabilizador que altera completamente todos los aspectos de su vida, motivo por el que el personaje busca refugio en sus lecturas y también en una aventura amorosa que la provee de vida en un entorno monopolizado por la angustia y la negrura de la enfermedad. Esto no quiere decir que ella realice una búsqueda consciente de este *affaire*, sino que su nueva condición de duelo le

induce a actuar de una manera distinta. Esta idea se puede aplicar a la continuación del discurso de Butler acerca del duelo:

Quizás el duelo tenga que ver con aceptar sufrir un cambio (tal vez debiera decir *someterse* a un cambio) cuyo resultado no puede conocerse de antemano. Sabemos que hay una pérdida, pero también hay un efecto de transformación de la pérdida que no puede mediarse ni planificarse [...] Pienso que uno está a merced de la corriente, y que uno comienza el día con una meta, un proyecto, un plan, pero se frustra. Nos sentimos caer, exhaustos, sin saber por qué. Hay algo más grande que lo que uno planea, que lo que uno proyecta, que lo que uno sabe y elige (47).

Tras esta explicación Butler continúa su exposición relatando la alteración que el estado de duelo provoca entre la persona afectada y su entorno, y cómo esta puede actuar de una manera poco convencional además de no ser capaz de controlar siempre sus actos. Este comportamiento que puede parecer irracional repercute directamente en sus seres más cercanos que no siempre encuentran una explicación a este nuevo comportamiento. En el caso de esta novela, no se trata de cómo el entorno familiar percibe a Elena, sino más bien de cómo ella se relaciona con su marido y su hijo mientras se encuentra sumida en este periodo de “duelo prematuro” que la aleja de ellos.

El descubrimiento de una sexualidad infatigable e ilimitada que le proporciona la aventura con el oncólogo de su marido, el doctor Ezequiel Escalante, acompaña a Elena durante la enfermedad de Mario, sin embargo, tras el fallecimiento de este, Elena se ve liberada de la enfermedad de su marido y por ello no necesita más del doctor, a quien ahora considera un ser patético. Pero gracias a esta intensa aventura sexual, Elena aprende a aceptar e incluso a disfrutar de todas las imperfecciones de su cuerpo, entendido no solo como reflejo del paso del tiempo, sino también del envejecimiento como sinónimo de vida frente al cuerpo enfermo del moribundo. Ezequiel desde una aproximación científica intenta convencer a Elena: “hay que

mirarse todos los días. Y comprobar cómo vamos declinando, cómo perdemos formas, cómo nuestra piel se va volviendo áspera” (53). Así Elena aprende a aceptar la degradación de su cuerpo que pese a las marcas cada vez más ostensibles de envejecimiento rezuma vitalidad en contraste con el cuerpo enfermo de Mario, por el que siente cierto rechazo y animadversión:

Me desprecio al escribirlo, pero a veces el cuerpo de Mario me da asco. Tocarlos me cuesta tanto como le cuesta a él mirarse en el espejo. Su piel reseca. Su silueta huesuda. Sus músculos blandos. Su calvicie repentina. Yo estaba preparada para que envejeciéramos juntos, no para esto. No para dormir con un hombre de mi generación y despertarme junto a un anciano prematuro (Neuman 51).

Pero el deseo que siente por Ezequiel en un principio no se debe a su físico, ya que lo describe como a alguien bastante vulgar, sino en la vitalidad que este desprende durante el acto amoroso y el protagonismo que ella, como mujer, cobra en estos encuentros al sentirse objeto de deseo y de lujuria en oposición con el sexo practicado previamente dentro de su matrimonio, en el cual se sentía cohibida y hasta cierto punto avergonzada por las imperfecciones de su cuerpo en contraste con el del de su marido antes de la enfermedad. Así aparece narrado en su diario:

“Ahora pienso que como su físico me parecía más admirable que el mío, en el fondo nunca deje de escabullirme, seleccionar mis perfiles, posar en parte. Con Ezequiel me doy permiso para ser común. Vulgar. Fea. Excitantemente fea” (52). Una sexualidad que la colma de vida y que lleva a Elena a masturbarse con solo pensarlo: “Necesito tocarme. O voy a seguir dando rodeos, sin llegar al punto” (52). Sobre el tema de la masturbación crea Geoffrey Gorer un paralelismo interesantísimo con el duelo, que posteriormente toma prestado Philippe Ariès en su obra *Historia de la muerte en Occidente* (1975), en la que teoriza que ambos hechos son resultado de la soledad o de la nostalgia sentida por un ser querido a quien se echa de menos. El sexo entre Ezequiel y Elena avanza en su intensidad con cada uno de sus encuentros desarrollando un placer con tintes sadomasoquistas, y haciendo uso de todos los sentidos: “A él le gustan los granos. Los

talones sucios. Los movimientos de la celulitis. Los pelos en todas partes [...]. Hasta los pedos, le gustan. Es algo extraordinario. Todo lo que se pueda oler, sorber, apretar o morder intensamente, a él le parece digno de la mayor admiración” (Neuman, *Hablar* 52). Este tratamiento tan explícito del sexo no es nuevo en la narrativa de Andrés Neuman, de hecho, en su primera obra *Bariloche* (1999), el autor también profundiza en una fogosa pero intempestiva relación entre una mujer y el mejor amigo y compañero de trabajo de su esposo, por lo que la descripción de pasajes cargados de sexualidad se convierte en un recurso temático utilizado por el autor en sus obras.

La normalidad con la que Elena acepta su infidelidad es un signo de posmodernidad que según Lipovetsky rompe con la acepción clásica de moral individual “ya que, en el ámbito de la sexualidad, [...] hoy cada cual es libre de hacer lo que le plazca sin que por ello lo pongan en el índice de la sociedad” (39). Es por ello que, tras la muerte de Mario, a Elena no le cuesta desligarse de su relación con Ezequiel, pasando de un estado de duelo a uno de melancolía, que así describe Freud: “En una serie de casos, es evidente que también ella [la melancolía] puede ser reacción frente a la pérdida de un objeto amado; en otras ocasiones, puede reconocerse que esa pérdida es de naturaleza más ideal” (242). La muerte de Mario hace que Elena se libere finalmente de ejercer el rol de cuidadora y pase a añorar el recuerdo de su esposo y el vacío que este ha dejado en su vida. Sobre el sentimiento de luto que prosigue a la muerte escribe Eduardo Halfon en su novela *Monasterio* (2014): “no llena la palabra luto de entendimiento [filosófico, psicológico e incluso literario], la colma de sabiduría y de evangelio y la palabra luto, ahora sí, empieza a difuminarse y descascararse, empieza a perder poco a poco su sentido más elemental. Su fuerza. Su horror. Su violencia (79). Básicamente, Elena se ha liberado de una gran carga, por ello ya no necesita del doctor, a quien pese a sus ruegos aleja e incluso humilla. Al colocar una

fotografía de Mario en el estante de la biblioteca de su sala, Elena se enfrenta a su recuerdo surgiendo este sentimiento de la melancolía en ella:

Ahora que vuelvo a contemplarte hermoso, me pregunto si te celebro o te niego. Si te recuerdo como fuiste o si te olvido. Pensándolo desde hoy (si el dolor es pensable y no se dispersa como un gas cuando la razón aprieta), lo más injusto de la enfermedad fue la sensación de que aquel ya no eras tú, de que te habías ido. Y no: ese, eso, era mi hombre. Tu cuerpo gastado. Lo último tuyo (*Hablar* 164).

El autor, mediante el personaje de Elena, incorpora una serie de recursos metaliterarios para tratar de que junto al sexo su personaje se sobreponga a la enfermedad y a la muerte, constituyendo un nuevo elemento de resistencia, como reconoce con esta afirmación: “Mis nervios se calman con la lectura. Falso. No se calman: cambian de dirección” (*Hablar* 24). Según Borja Bas: “La antiheroína de esta obra, en su compás de espera ante la muerte inminente del ser querido, subraya otras [citas]. Lee la enfermedad de otro como quien rastrea las cicatrices propias” (“Guía para acompañar al moribundo”). Pero tal y como se intuye en el título de esta novela existe una barrera comunicativa entre los personajes, que les lleva a buscar recursos externos para expresar sus pensamientos, de aquí que la literatura se convierte en interlocutor principal de Elena: “los libros me hablan más de lo que nos hablamos” (96). Y lo hace creando una antología literaria del dolor y de la enfermedad, en la que se refleja más el estado anímico por el que está pasando el personaje que la cita literaria en sí misma. Así consigue crear un corpus de lo más interesante con citas que subraya en los libros que lee, como la siguiente, extraída de un diario de Juan Gracia Armendáriz:

La enfermedad, como la escritura, llega impuesta – subrayo en el diario – de ahí que los escritores se sienten incómodos al ser preguntados por su condición. [...] Sin embargo, si son preguntados por sus técnicas favoritas o por sus autores más amados, los escritores hablarán sin parar, igual que los enfermos se vuelven especialmente locuaces cuando nos interesamos por sus dolencias (Neuman, *Hablar* 25).

Esta otra recabada en la lectura de un ensayo que escribió Virginia Woolf sobre su propia enfermedad: “La descripción de la enfermedad en literatura es obstaculizada por la pobreza del propio idioma. El inglés que es capaz de expresar los pensamientos de Hamlet o la tragedia de Lear [...] apenas tiene palabras para describir el escalofrío y el dolor de cabeza. El idioma ha crecido en una sola dirección” (Neuman, *Hablar* 94). O finalmente esta de Javier Marías: “Es la idea que se suele tener [...] que lo que ha pasado debe dolernos menos que lo que está pasando, o que las cosas son más llevaderas cuando han terminado. [...] Eso equivale a creer que alguien muerto es menos grave que alguien que se está muriendo” (Neuman, *Hablar* 135). Estas tres citas constituyen solo algunos ejemplos del surtido grupo de novelistas, ensayistas, cuentistas, e incluso directores de cine, cuyo testimonio sobre la muerte o la enfermedad, encontramos en esta novela.⁸⁶

Esta amplísima lista de lecturas puede ser interpretada como el resultado de un concienzudo esfuerzo por parte del autor de conocer el género y dejar constancia de ello o bien como un excesivo afán de erudición. Es, sin embargo, Elena quien dota al lector de una respuesta sobre la elección de este diverso grupo de literatos: “Me pregunto si, quizá sin darnos cuenta, vamos buscando los libros que necesitamos leer. O si los propios libros, que son seres inteligentes, detectan a sus lectores y se hacen notar” (56). De cualquier modo, su búsqueda de consuelo no se limita a su librero privado, sino que se expande al mundo virtual de la red. Nos encontramos en el siglo XXI y por ello las referencias culturales no se ciñen en exclusiva al

⁸⁶ Al leer las entrevistas realizadas a Andrés Neuman casi siempre aparece una pregunta relacionada con su identidad. El autor, de padres argentinos, nació y vivió en su país natal hasta los catorce años, edad con la que se desplazó junto a sus padres a Granada, ciudad en la que todavía reside. La respuesta del autor: “Mi inconsciente es irremediablemente argentino: mi educación sentimental y familiar es argentina. Pero mi formación académica, mi vida literaria y mi presente pertenecen a España. ¡Cómo quiere que me aclare!” (“El escritor”).

papel, también se encuentran en Facebook, Twitter, YouTube, Wikipedia, en una pantalla de móvil o en cualquier buscador de la red. Tras un amplio párrafo en el que se narra cómo Elena teclea la palabra “ayuda” en su computadora, y como esta búsqueda se expande en múltiples respuestas que llevan al personaje a la confusión. Elena culmina su frustración en este pasaje con el siguiente comentario: “No navego. Naufrago” (98). Frase lapidaria con la que cierro el primero de estos dos apartados para dar cabida al tratamiento de la enfermedad desde la perspectiva del enfermo, Mario.

Ya mencionamos en el capítulo tercero que el viaje ejerce frecuentemente de sostén material de la narrativa *cosmopolita*, “pero el viaje cosmopolita no es la única tradición que en la América Latina ha dado cuenta de los desplazamientos de los viajes literarios. Hay una tradición paralela y menos conocida que es la del viaje regional” (Gutierrez Mouat 122) y también la del viaje interno. *Hablar solos* es contemporánea de otros *road novels* caso de *Yerba americana* (2008) del mexicano Pablo Soler Frost, *JFK* (2012) del peruano Sergio Galarza y *Blue Label/Etiqueta Azul* (2010) del venezolano Eduardo Sánchez Rugeles, por lo que se aprecia la buena salud de la que disfruta este subgénero literario en el panorama hispanoamericano actual. Pero a diferencia de estas otras obras Neuman no sigue la consigna que según Paul Fussell es referente en este subgénero literario al aludir a la importancia de: “literary validity by constant reference to actuality” (203). Muy contrariamente a las novelas de viajes mencionadas, *Hablar solos* se centra en el presente de los tres protagonistas de su novela, y escapa de cualquier atisbo de inmersión en el mundo que les rodea, al igual que hace Santiago Roncagliolo en su novela llevada al cine *Pudor* (2004), sobre la que su autor dice haber obviado cualquier alusión sociopolítica porque “incorporar el contexto social habría desplazado demasiado el centro de acción” (“Manifestaciones del nacionalismo” 239). En *Hablar solos* el autor se ciñe a explotar el

subgénero del *road trip* para proveer al texto, y con ello al lector, de otro enfoque más a la hora de tratar los ya consabidos temas de la enfermedad y la muerte.

El viaje es utilizado como última tentativa de escapar de un designio seguro, la muerte, algo que encaja dentro del discurso de Shari Roberts en su artículo “Western Meets Eastwood: Genre and Gender on the Road” (1997), en el que se afirma la siguiente consigna: “Road narratives are constituted by a search for life, the characters running from death which always threatens at either end of the road” (55). Comentario del que se desprende la conexión entre el *road trip* y la huida como método de evacuación, en este caso concreto de la difícil realidad que supone morir, pero también como explica Aldecoa del sentimiento de culpabilidad que experimenta el enfermo: “Un sentimiento de fracaso, de fallo, de inferioridad nos invade cuando nos sentimos enfermos. Al sentimiento de culpa se une el sentimiento de castigo” (21). Sentimiento que Mario sufre a través de los remordimientos que le causa el declive de su matrimonio.

Tan marcado es el distanciamiento que el enfermo traza con su realidad que incluso durante los días que dura el viaje, la comunicación entre los pasajeros del camión y Elena se reduce al intercambio de mensajes de texto entre Lito, que ejerce de portavoz del camión, y Elena: “Están bien. O eso me dicen. Al menos han tenido el tacto de mandarme dos mensajes” (23). Bajo la frialdad del texto telefónico se intenta eludir cualquier tipo de referencia directa o indirecta a la enfermedad. A su vez la comunicación a través de mensajes de texto dota al autor de la posibilidad de mostrar un nuevo guiño a la hora de incorporar el uso de las nuevas tecnologías en la narración, como se muestra en este intercambio de mensajes de texto:

Mamá escribe al teléfono de Papá:

Mi precioso cómo va todo por ahí? Estás contento? Mami ha hecho una tarta de chocolate estos días, así practico para cuando vuelvas! Papi conduce mucho? Por favor fíjate que descanse. Te adoro mi sol.

Contesto:

hla ma toi bn tol dia n krtra spro q pdro dsknse de nxe! tu sbs d q mark eran ls rlogs d pa? xfa wardm xoko mxos bss txamos d mnos (77-78).

Esta conversación es a su vez una buena muestra de la evolución de una escritura cargada de abreviaturas y representativa de la diferencia generacional y del binomio juventud-tecnología que contrasta con la redacción de Elena.

La voz de Mario en la grabación comienza dubitativa, en un tono de disculpa, ya que cuestiona la moralidad de ocultar a su hijo su enfermedad terminal. También aprovecha para mencionar cómo surgió la idea de realizar este viaje: “Tuve que hacerlo así, [...] tenía que fabricarte este recuerdo” (38); y lo reacia que era Elena al mismo por miedo a que a Mario le fallaran las fuerzas durante el trayecto. La grabación ayuda al lector a comprender el sentido del último viaje, mediante el cual el enfermo intenta convencerse a sí mismo y también a los demás de que todavía es capaz de realizar ciertas empresas, e igualmente es un legado para su hijo, mediante el que intenta acelerar ciertas experiencias entre padre e hijo que sabe que no podrá cumplimentar a su debido tiempo.

Remontándonos al concepto de la novela de viajes, según la clasificación de categorías dentro del género novelístico, elaborada por Mijaíl Bajtín (basada en la elaboración de la imagen del héroe) se aprecia que las características más importantes de este género están muy presentes en los capítulos relacionados con el desarrollo del *road trip* en *Hablar solos*, como por ejemplo, la poca importancia del tratamiento del tiempo; el movimiento del viajero a lo largo de su ruta, como recurso utilizado por el autor para mostrarnos la diversidad del mundo, en este caso del imaginario de Mario; y el papel estático o la falta de evolución del héroe, que no experimenta una transformación, tal y como explica Bajtín con estas palabras: “The image of man in the

novel, which is barely distinguishable, is quite static, as static as the world that surrounds him. This novel does not recognize human emergence and development” (11). Razón por la cual, el viaje carece de una carga formativa tanto para Mario y Lito quienes lo experimentan en primera persona, ni para Elena que desde la distancia arguye la siguiente aseveración: “Nos enfermamos con la enfermedad del otro. Así que en ese camión voy yo también, aunque me haya quedado en casa” (Neuman 21). Este comentario constituye un recordatorio que trasmite al lector la constante presencia de la enfermedad en la vida de Elena pese a las distracciones que suponen la redacción de su diario y su aventura amorosa; factor que refuerza la teoría de su uso de la literatura y del sexo como válvulas de evasión a la enfermedad.

Pero el autor no solo no presta atención al paso del tiempo, sino que además prescinde del espacio, cuestión que refuerza la idea del viaje como forma de evasión de la enfermedad. Una postura extendida entre algunos autores de la narrativa *radicante* y que previamente Ignacio Padilla planteó en el Manifiesto *Crack* bajo el nombre de “cronotopo 0”; un concepto que según Manrique Sabogal “es el no lugar al que ha llegado la novela hispanohablante del siglo XXI, poblado de voces polifónicas nacidas del mestizaje genético, cultural y literario de todos los tiempos y lugares con vocación global y sin prejuicios ni miedos de ninguna naturaleza” (“La novela en español”). Es decir, la relegación del marco espaciotemporal a un lugar prácticamente invisible en el texto o a su desaparición total del mismo. Acerca de este recurso narrativo también utilizado en algunas de sus novelas, se reafirma Roncagliolo:

Trato de que sean historias que ocurran en cualquier parte. Creo que lo universal está en lo particular en una historia, que los pequeños detalles más íntimos son los elementos esenciales de cualquier trama [...]. Creo que tiene que ver con que la historia exigía ocurrir en lugares pequeños, en los interiores personales y afectivos de los personajes. Incorporar el contexto social habría desplazado demasiado el centro de acción (“Manifestaciones” 238-9).

Esta huida llega a crear un imaginario mapa por el que avanzan padre e hijo, al igual que lo hicieron Sylvester Stallone y su hijo en la película *Over the top* (1987) más de una vez citada por Lito a lo largo de la novela. Se trata de ese viaje literario tan corriente en la literatura española, ya desde tiempos de la novela picaresca, al que Bajtín proclamó como género novelístico, y al que Neuman regenera en forma de *road trip* o como el mismo dice *road book* al más puro estilo de Tobias Wolff, con la connotación de que en este caso no se trata del viaje del “héroe bajtiniano”, sino más bien del último viaje de un enfermo antes de perecer, mientras que su esposa, Elena, la Penélope de esta novela espera en el hogar tejiendo o mejor dicho sea, destejiendo, la que hasta ese momento había sido una monótona vida.

Un acercamiento interesante al concepto del viaje y del movimiento en la novela aparece desarrollado por Marc Augé en su ensayo *De los lugares a los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad* (1992). En este ensayo Augé plantea la idea fundamental de que el automóvil en movimiento es convertido en un espacio figurativo, desde el que el escritor, como si de un fotógrafo se tratase, retrata unos espacios que se asemejan a instantáneas sacadas con una polaroid de cronotopos tan significativos del cine, la música, la escritura y las artes plásticas del *road trip* como: polvorientas carreteras, solitarias gasolineras, decrépitos moteles, o destartalados restaurantes donde no para de bullir café. Todos ellos espacios cargados de ambigüedad que parecen sacados de un cuadro de Edward Hopper, y que el lector interpreta dependiendo de las distintas miradas del narrador de turno. Así pues, Mario se contraría por el malestar que le obliga a pasar la noche con Lito en un burdel de carretera, mientras que para Lito, este inesperado evento constituye una apasionante aventura. Neuman tiene pues la habilidad de tornar la simpleza de estos espacios de carretera en un lúgubre escenario de sucesos cotidianos. Es lo que Marc Augé denomina como “paradoja del no lugar”.

La primera noción que debe de considerarse en un viaje es el itinerario, al que Augé interpreta como el lugar o los lugares, donde se ejecuta un doble desplazamiento: el físico, pero paralelamente, también, el del viaje interior. Durante este itinerario los ojos del viajero captan paisajes de los cuales no se aprecia, a simple mirada, nada excepcional sino vistas parciales, aquellas instantáneas de polaroid mencionadas anteriormente. Sin embargo, en el viaje interior, estas imágenes son procesadas por el subconsciente del viajero y tal y como explica Augé: “sumadas y mezcladas en su memoria y, literalmente, recompuestas en el relato que hace de ellas o en el encadenamiento de las diapositivas que, a la vuelta, comenta obligatoriamente en su entorno” (*De los lugares* 90). En el caso concreto de esta obra, el autor ha trazado un variado y nada convencional recorrido sobre el que avanza un camión a lo largo de un original itinerario imaginario creado por el intento de Neuman de inventarse una serie de poblaciones cuyos nombres combinan nombres de la geografía literaria española y latinoamericana, lo que puede interpretarse bien como un guiño lúdico a la identidad de Neuman, nacido en Argentina, pero emigrado a España junto a sus padres a los catorce años, o como un homenaje a diferentes lugares icónicos de la literatura hispanoamericana. Así el camión, al que se ha humanizado dotándole del nombre de Pedro, avanza por ciudades que mezclan nombres de ambos lados del Atlántico, resultando una serie de topónimos híbridos que desenmascaran a Neuman: Comala de la Vega, Fuentevaca, Tucumancha, Veracruz de los Aros, Sierra Juárez, Puerto del Este, o Pampatoro. A su vez estas poblaciones de lúdicos nombres podrían ser interpretadas, tal y como ya se ha dicho, como un homenaje del autor a la literatura de los dos países que más le han marcado como escritor y como persona, así si diseccionamos estos topónimos encontramos menciones a la obra de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (Comala), *Fuenteovejuna* de Lope de Vega (Fuentevaca), *Volverás a Región* de Juan Benet (Región), junto a regiones geográficas y

ciudades tanto argentinas como españolas. Pero, paralelamente a este ficticio itinerario, Mario experimenta un recorrido imaginario en el que se remonta a su juventud y durante el que repasa algunos de los momentos más importantes de su existencia. Se trata de una serie de regresiones o analepsis que ayudan al lector a conocer un poco más al personaje. Resultado de la combinación paralela de estos dos viajes alternativos, los distintos viajeros, en este caso lectores, se encuentran con un espectro de imágenes muy variado, por lo que la lectura de la novela puede ser meramente descriptiva o mucho más compleja y ambigua.

El lector puede entender este viaje como la última oportunidad de Mario de pasar tiempo con su hijo, pero también puede ser comprendida como una válvula de escape que le ayuda a salir del encierro que constituye la enfermedad. Susan Sontag describe el cáncer como una enfermedad del cuerpo y Judith Butler afirma que: “El cuerpo tiene una dimensión inevitablemente pública” (52), que, por lo tanto, se convierte en la prisión del enfermo como también lo será su cama, el sanatorio, la clínica o el hospital. El viaje representa, por lo tanto, y aunque de manera provisional, una ruptura con ese encarcelamiento. Se trata de retrasar lo inevitable. Con relación a esta afirmación de Sontag, su hijo, David Rieff, en un escrito realizado sobre la relación establecida entre su madre y una inevitable muerte mediada por el pánico a morir, narra como una debilitada Sontag de 71 años se enfrentaba contra su tercer cáncer en 1998 y ya postrada en la cama pensaba en lo que haría cuando superara la enfermedad. Su viaje interior desde su lecho de muerte se aferraba a un viaje en el que no consideraba los efectos de la enfermedad, sino un hipotético futuro que nunca llegó. Con este ejemplo observamos el valor del “viaje” en el submundo del enfermo, bien se trate del viaje físico o del psicológico. Con esta idea del viaje del subconsciente conecta el propio Neuman en su entrevista concedida a la revista literaria *Fahrenheit 451*: “En todo caso, viajar es mucho más que trasladarse: me parece más

bien una actitud de vida. Una predisposición a explorar el entorno. Y para eso, como bien nos contó Xavier de Maistre, no hace falta salir de nuestra habitación. ¿Cuándo se acaba el viaje? Mientras alguien tenga memoria de algo, tal cosa no me parece posible”. Resulta interesante este concepto de viaje del subconsciente e igualmente la conexión que podemos entablar entre el concepto de cuerpo enfermo como prisión y la aseveración de Philippe Ariès cuando dice: “Uno muere en el hospital porque los médicos no han logrado curarlo. Se va o se irá al hospital ya no para curarse, sino precisamente para morir” (85). A este debate se suma la voz de Elena aportando una buena serie de interrogantes: “¿Cómo permití que se lo llevaran? ¿Qué hicimos en el hospital: atenderlo o retenerlo? ¿Los médicos cuidaron de él o de su protocolo, su conciencia? ¿Lo mantuve ahí para demorar mi soledad?” (Neuman 132). Preguntas sin respuestas que muestran que incluso después de la muerte estamos sujetos a una serie de responsabilidades que tan ajenas nos parecen cuando llegan, tal y como le ocurre a Elena a la hora de elegir ataúd o de redactar una esquela, tareas para las que nunca ha sido entrenada y que Neuman describe con ironía y gran sentido del humor en esta novela. Por lo que al igual que en la narrativa de Halfon, de Salem o de Galarza se aprecia el uso de la ironía para abordar temas tan relevantes y diferentes como: el racismo, la enfermedad o el conflicto israelí-palestino.

En cuanto a la novela en sí misma, su brevedad descriptiva hace que sea percibida por el lector de Neuman como un interludio entre sus novelas anteriores y sus cuentos y poesías. Desde una perspectiva formal dice Daniel Noemí: “la ausencia de descripciones, la acción ininterrumpida y acelerada, una prosa paratáctica, diálogos breves, son aspectos que contribuyen a una mayor ‘velocidad’ [del texto]” (86). Ciertamente, cuando hablamos de velocidad nos referimos a algo más. A un modo de plantear tiempos y espacios, no solo en su elaboración narrativa técnica sino también en la manera representativa o su ausencia. *Hablar solos se*

caracteriza por la búsqueda de la neutralidad, al no hacer referencia en ningún momento a ningún evento histórico, político ni de ninguna otra lid. El lector solo aprecia el transcurrir del tiempo con el desarrollo de la enfermedad de Mario, y tampoco hay constancia de ningún espacio real a lo largo de la novela, la cual puede ser emplazada en cualquier lugar. Ni tan siquiera el habla de los personajes traiciona al escritor, no existe la aparición de variaciones dialectales, giros lingüísticos, no hay voseo, ni ninguna otra alteración del idioma que pueda darnos una pista. En respuesta al debate lingüístico surgido entre la hibridación del lenguaje y la asimilación de vocablos y giros lingüísticos españoles utilizado por algunos escritores de la narrativa *radicante*, surge otra tendencia, la de un lenguaje neutro que facilita la lectura del lector de diferentes mercados en español:

Palabras o expresiones como rentar un departamento, pedir una orden de entremeses, comprar un desarmador en la tlapalería, tomar el camión a media cuadra, aunque entendibles en ciertos casos me generaron la corrección explícita de mis interlocutores tendientes a decir que el mejor modo de integración cultural sería decir: alquilar un piso, pedir el pincho, comprar un destornillador en la ferretería y abordar el bus a media calle. (Guerrero-Casasola, “la inmigración”).

Tal es así en esta novela que incluso los gustos literarios de Elena son completamente universales. Todo ello con la finalidad de preservar la máxima de que la enfermedad sea el centro de la novela, y que su lectura sea accesible a un lector internacional.

La fórmula narrativa utilizada por Neuman en *Hablar solos*, consistente en tres vías de evasión (sexo, literatura y viajes) para tratar literariamente los temas de la enfermedad y la muerte desde una perspectiva enteramente intimista es muy parecida a la exhibida por Roncagliolo en *Pudor* (2004); Halfon en *Monasterio* (2014); Zambra en *Formas de volver a casa* (2011); o Nettel en *El cuerpo en que nació* (2011).

La narrativa de estos dos escritores hispano-argentinos Andrés Neuman y Carlos Salem, encaja plenamente y subraya muchos de los rasgos estilísticos y temáticos que mejor describen la narrativa hispanoamericana actual: la ruptura con el modelo de novela total, reemplazado por *micromundos* más personales; la internacionalización de espacios marcadamente urbanos, en el caso de *Hablar solos*, de ficción; la aparición de referentes culturales actuales como son la música, el cine, la tecnología, el comic y las redes sociales de comunicación; una narrativa políticamente poco comprometida, especialmente si la comparamos con la literatura de los años 60 y 70, influenciada por el momento político de aquellos años y por el intelectualismo francés; la continua experimentación con el lenguaje bien mediante su hibridación o su neutralización; la presencia constante de recursos metaliterarios; la evocación nostálgica del pasado familiar para la construcción identitaria del “yo”, en ocasiones disfrazado; y la celeridad de la narración junto a la brevedad del texto. Todos ellos, rasgos adscritos a la narrativa de unos autores muy versátiles; asentados e integrados en España y la vida cultural y literaria española, como demuestra la inclusión de sus nombres en antologías o colecciones peninsulares, pero con estilos muy diferentes. Ambos forman parte de dos facciones antagónicas de la narrativa *radicante*: la híbrida y la neutra.

Conclusiones

La redacción de este ensayo subraya la idea de la presencia en España de un número cuantioso de escritores hispanoamericanos jóvenes, estimulada por el mundo editorial y por una ya longeva tradición refrendada por el *boom* primero y posteriormente por el “fenómeno Bolaño”. En relación al éxito cosechado por algunos de estos autores, Aurelio Major considera que estamos asistiendo a un nuevo renacer de las letras latinoamericanas a través de una serie de escritores que pese a haber vivido una realidad muy diferente a la de sus predecesores no es completamente rupturista: “For them, censorship, blacklists, exile and persecution are historical facts rather than actual memories, although it is obvious that they had to fight other difficulties and fears” (7). Una generación en la que nombres ya consagrados como los de Andrés Neuman, Alejandro Zambra, Santiago Roncagliolo, y Juan Gabriel Vásquez comparten escenario con otros autores más minoritarios y no tan conocidos para el lector.

Todos ellos comparten un sustrato lingüístico; una procedencia trasatlántica; la idea del viaje a España; una carrera, la de escritor, más concretamente la de narrador; una gran versatilidad creativa; la coexistencia de una serie de factores biográficos; y, especialmente, el interés en ellos suscitado por editoriales españolas. Una indagación más exhaustiva de estas características y el análisis literario de algunas de sus obras más representativas me han llevado a organizar el complejo estado de la narrativa hispanoamericana escrita desde España en la actualidad en tres corrientes literarias. Las conclusiones a las que nos conduce esta investigación son plausibles en otras narrativas desplazadas, pero, en el caso que afecta a este estudio, con una serie de matices muy específicos característicos del nuevo país de residencia de estos escritores.

En el contexto global de esta narrativa predomina una literatura *cosmopolita*, escrita desde España, continuadora de la tradición literaria del continente americano, que elige eludir a

España y por ende desvincularse de su realidad migrante, tal y como ya hicieron anteriormente Borges, los componentes del *boom* o Bolaño. Este motivo “extranjerizador”, resulta fundamental a la hora de dotar su condición nativa de un sólido componente internacional, pero tiene sus limitaciones, ya que algunos de sus componentes continúan escribiendo la misma narrativa que se produce en sus países de origen con la salvedad de la libertad, y en algunos casos seguridad, que les otorga el trabajar desde la distancia. Esta escritura es publicada por editoriales españolas, lo que ayuda a su mayor difusión, no solo en España, sino también en algunos casos entre diferentes países del panorama latinoamericano e internacional, lo que en ocasiones les lleva a desarrollar el uso de un lenguaje “blanco” que facilite su lectura. La mayor distribución de estas obras junto a su componente cosmopolita y su continua conexión con la tradición de escritores desarrollada durante el primer capítulo de este estudio han colaborado en el mayor éxito comercial de estos escritores; condición que se ha visto reflejada en la traducción de sus obras a otros idiomas, su adaptación a guiones cinematográficos y su mayor recepción en mercados extranjeros.

Paralelamente nos encontramos con una variante literaria resultado del proceso de *desterritorialización* dentro de esta configuración de escritores, entre los cuales surge una facción conexas a las ya establecidas *littérature beur* y *littérature-monde* francesas, *migrant literature* británica, y *literatura chicana* norteamericana, y que se asimila a la ya existente *literatura migrante* española, practicada por un importante número de escritores nacionales y en menor medida extranjeros. Dentro de esta categoría *migrante* destaca la incipiente pero progresiva aportación de estos escritores hispanoamericanos continuadores de una esporádica narrativa basada en cuadros de tradiciones y en relatos de viaje a lo largo del primer tercio del siglo XX, y que experimenta un gran avance en la actualidad, hasta el punto de convertirse en un

incipiente subgénero literario que refleja la fusión de dos mundos a ambas orillas del Atlántico con una lengua y un pasado en común. Esta idea como ya he subrayado en la introducción de este estudio rebate las tesis reduccionistas de Óscar Waiss, hoy en día superadas mediante la coexistencia de diversas tendencias narrativas dentro de este segmento de escritores, tal y como se deduce de este comentario de Carolina Mera y como confirma la presente investigación:

La tensión entre los procesos de incorporación de los grupos a los distintos países y la conversación de una entidad transnacional en diferentes Estados implica la construcción de una memoria colectiva ligada al territorio de origen (más o menos mítico) pero sobre todo, unida al espacio metafórico conformado por la red de lugares donde se encuentran las comunidades de la diáspora (en Grimson 146).

Este todavía embrionario subgénero compete en gran medida a aquellos escritores cuya experiencia migrante ha rebasado lo personal y ha profundizado en su narrativa, constituyendo una identidad híbrida, que se trasmite a través de la literatura y del lenguaje y que narra las experiencias personales del ente migrante en España, y también a diferencia de la narrativa migrante escrita por los españoles, de los motivos que les llevaron a emigrar. Dentro de esta literatura hago hincapié en la obra de autores procedentes de países con regímenes autocráticos, muy especialmente Venezuela, cuyas páginas no solo se centran en la experiencia migratoria, sino que también vuelven la mirada hacia sus países, desde la lente que les impone la distancia que supone España.

Establezco la existencia de una literatura de autores hispanoamericanos, largamente asentados en España, en su mayoría argentinos, que reflejan procesos de integración cultural y que dialogan con la producción literaria nacional, llegando, en ocasiones, a ser considerados parte de la narrativa española actual. Este proceso es el resultado de la línea evolutiva en que consiste el proceso de *reterritorialización*, con respecto al cual dice Alejandro Grimson que la convivencia y la integración en la diversidad cultural han pasado a ser una consigna central en

las sociedades actuales (107); y estos factores conllevan en muchas ocasiones a una asimilación cultural y lingüística, que estos escritores reflejan en sus novelas y cuentos al adoptar muchas de las premisas temáticas, estilísticas y lingüísticas de la producción narrativa actual española. Se trata de una narrativa *radicante*, ostensible en dos variantes: la híbrida, en la que cohabitan y se fusionan diferentes registros lingüísticos y culturales de ambas orillas atlánticas; y la neutra, a través de la cual el escritor trata de simplificar la lectura a un mercado de lectores en español sin prescindir completamente de sus orígenes, ocultos bajo diferentes registros de neutralidad.

Todo ello, me lleva a afirmar que, pese a encontrarse dispersos en tierras españolas la mayoría de estos escritores se mueven dentro de un reducido entorno literario que les permite conocerse e interactuar; igualmente “comparten pasado e idioma, pero su creación no es homogénea, surge y avanza por una frondosa geografía literaria sin fronteras que atraviesan sus autores en busca del lugar señalado” (Manrique Sabogal “América Latina”). Es especialmente por este motivo y por su carácter individualista, que pese a que la industria editorial, el mundo académico y la crítica literaria se empeñen en la creación de grupos y generaciones literarias, la realidad es que los escritores no sienten esta necesidad, ya que retomando a Gilles Lipovetsky: “el individuo posmoderno es el militante de su propia persona” (“Espacio privado” 31). Este fenómeno se ve igualmente lastrado por la carencia de un foco único de congregación artística, aunque Madrid discute a Barcelona el título de capital cultural del país en la actualidad; y en eso tiene mucho que ver la idea de que muchos de los escritores no se dedican en exclusiva a la escritura, sino que en su mayoría suplementan su carrera literaria con labores docentes, talleres de escritura, y el desempeño de otros oficios, lo que les obliga a esparcirse a lo largo del mapa de España. El factor de la distancia y la eclosión de las nuevas tecnologías y las redes sociales han colaborado determinantemente a la desaparición de la tertulia literaria, un formato que se ha

visto superado por la comunicación más directa entre el escritor y sus lectores a través de soportes académicos y editoriales como conferencias, presentaciones de libros, y especialmente a través de los blogs literarios de estos autores y sus redes sociales. A todo esto, hay que añadir el factor globalizador que dota a los individuos de acceso a información ilimitada, motivo por el que estos escritores tienen una formación y un bagaje cultural e intereses muy diversos.

Estos aspectos proyectan la configuración de un aspecto negador de la existencia de una nueva literatura hispanoamericana, e igualmente de un grupo literario o generación de autores y, contrariamente, apuestan por la interacción y el diálogo entre estos escritores, y su obra, procedentes de diferentes regiones de Hispanoamérica y el país donde residen, España; dentro de una idea integradora, en constante movimiento, y en plena sintonía con las tesis trasatlánticas de Julio Ortega, sobre el continuo avance hacia una literatura en español en contraste con los nacionalismos literarios.

Finalmente, considero importante la aportación que esta investigación supone al ámbito académico con el claro objetivo de ayudar a una mejor comprensión de ciertas áreas de estudio como: la narrativa de los migrantes y la narrativa migrante, las corrientes trasatlánticas, las narrativas transnacionales, la relevancia del mundo editorial, la narrativa en lengua española del siglo XXI, la narrativa hispanoamericana del siglo XXI y la narrativa escrita en España en el siglo XXI.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana,” en *La novela histórica, Cuadernos Americanos 1*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1991. 13-31. Impreso.
- Alarcón, Daniel. Entrevista de Winston Manrique Sabogal. “Antes la gente desaparecía por problemas políticos, y ahora por motivos económicos”. *El País*. 22 sep 2007. Web. 3 oct 2016.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.
- Aldecoa, Josefina. “Convalecencia y creación”. *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus, 2001. 19-30. Impreso.
- Amar, Ana María. *Juegos de seducción y traición: Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000. Impreso.
- Andrés-Suárez, Irene, ed. *Migración y literatura en el mundo hispano*. Madrid: Editorial Verbum, 2004. Impreso.
- Andrés-Suárez, Irene, Kunz, Marco y D’Ors Inés. *Inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Editorial Verbum, 2002. Impreso.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Impreso.
- Ariès, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente*. Barcelona: El acantilado, 2000. Impreso.
- Augé, Marc. *De los lugares a los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1998. Impreso.

- . *El viajero subterráneo: Un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa, 2009. Impreso.
- . *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998. Impreso.
- Ayén, Xavi, *Aquellos años del boom*. Barcelona: RBA, 2014. Kindle.
- Bakhtin, Mikhail M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986. Impreso.
- Bas, Borja. “Guía para acompañar al moribundo”. *El País*. 15 oct 2012. Web. 21 nov 2015.
- Barral, Carlos. *Almanaque*. Valladolid: Cuatro, 2000. Impreso.
- . *Los años sin excusa (Memorias II)*. Madrid: Alianza, 1982. Impreso.
- Becerra, Eduardo. “De la abundancia a la escasez: distopías latinoamericanas del siglo XXI”. *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 250-263. Web. 28 dic 2016.
- . *Pensar el lenguaje; escribir la escritura: experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996. Impreso.
- Begin, Paul D. “The Pistols Strike Again! On the Function of Punk in the Peninsular ‘Generation X’ Fiction of Ray Loriga and Benjamín Prado”. *Generation X Rocks*. Ed. Henseler, Christine y Pope, Randolph D. Nashville: Vanderbilt University Press, 2007. 15-33. Impreso.
- Benavides, Jorge Eduardo. “Un país sin fronteras... y una literatura por hacer”. *El País*. 18 oct 2008. Web. 4 mar 2017.
- Birkett, Dea y Wheeler, Sara. *Amazonian: The Penguin Book of Women’s New Travel Writing*. Londres: Penguin, 1998. Impreso.
- Bohórquez Ortega, Isaura. “Reflexiones sobre la nostalgia en la inmigración”. *Aperturas psicoanalíticas* 37 (2011). Web. 9 ago 2015.
- Bolaño, Roberto. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.

- . *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- , et al. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Impreso.
- Bolognese, Chiara. “Relatos de aquí y de allá: la escritura de Juan Carlos Méndez Guédez como puente entre las dos orillas del Atlántico”. *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de cultura* 15 (2010). Web. 23 ene 2017.
- Bolzman, Claudio. “Un enfoque sociohistórico de las migraciones internacionales: el ejemplo de las migraciones latinoamericanas hacia Europa”. Ed. Irene Andrés-Suárez. *Migración y literatura en el mundo hispano*. Madrid: Editorial Verbum, 2004. 211- 232. Impreso.
- Bou, Enric. “Bloqueo digital”. *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Ed. Julio Ortega. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2010. 161-178. Impreso.
- Bryce Echenique, Alfredo. *Permiso para sentir. Antimemorias 2*. Lima: Peisa, 2005. Impreso.
- Buford, Bill. “Dirty Realism. New Writings from America”. *Granta* 8 (1983): 4-5. Web. 23 may 2015.
- Bujalance, Pablo. “Los motivos callejeros de Sergio Galarza”. *Málaga Hoy*. 5 feb 2010. Web. 2 feb 2017.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso.
- Cabrera Infante, Guillermo. Prólogo. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Impreso.
- Camarasa, Paco. Entrevistado por Beatriz Pérez. “La negra es la novela realista del siglo XXI”. *La Voz de Galicia*. 16 mar 2017. Web. 16 mar 2017.

- Carrión, Jorge. “La estructura y el viaje”. *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Ed. Julio Ortega. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2010. 239-251. Impreso.
- Castaño Ruiz, Juana. “Dos miradas literarias sobre el Madrid de los inmigrantes: *Nunca pasa nada* de José Ovejero y *Paseador de perros* de Sergio Galarza”. *Tonos digital* 27 (2014). Web. 9 ago 2015.
- Castro, Dante. “¿Narrativa de la violencia o disparate absoluto?” *Sasachakuy Tiempo. Memoria y Pervivencia*. Ed. Mark Cox. Lima: Pasacalle, 2010. Impreso.
- Chirinos, Juan Carlos. “El (nuevo) desembarco de la narrativa venezolana en España”. *Nuestra América*, 2007. Web. 19 abr 2016.
- Cichocka, Marta. “Migración y mestizaje en la nueva novela histórica hispanoamericana”. Ed. Irene Andrés-Suárez. *Migración y literatura en el mundo hispano*. Madrid: Editorial Verbum, 2004. 344- 357. Impreso.
- Cohen, John M. *Latin American Writing Today*. London: Penguin Books, 1967. Impreso.
- Colombi, Beatriz. “Redes intelectuales entre España y Argentina: 1914-1939”. *Viajeros, diplomáticos y exiliados*. Ed. Carmen de Mora y Alfonso García Morales. Bruselas: P.I.E Peter Lang, 2012. 207-217. Impreso.
- Cordoliani, Silda, ed. *Pasaje de ida. 15 escritores venezolanos en el exterior*. Venezuela: Editorial Alfa, 2013. Impreso.
- Corral, Wilfredo. *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión. Estudios literarios y culturales, 2010. Impreso.
- . “Distanciamiento estético, literatura en la literatura y nueva narrativa hispanoamericana”. *Aisthesis* 41 (2007): 91-116. Web. 19 mar 2016.

- Corral, Wilfredo, De Castro, Juan y Birns, Nicholas. *The Contemporary Spanish American Novel*. London: Bloomsbury, 2013. Impreso.
- Cruz Petit, Bruno. “La representación de la ciudad: de la filosofía al pensamiento urbano”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 6.1. (2014): 5-20. Web. 21 dic 2016.
- Cymerman, Claude. “La literatura hispanoamericana y el exilio”. *Revista Iberoamericana* 164-165 (julio-diciembre 1993). Web. (523-550). 14 abr 2015.
- De Chatellus, Adélaïde. “La escritura líquida de Juan Carlos Méndez-Guédez”. *Revista Letral* 7, 2011. Web. 17 mar 2016.
- Delage, Agnes y Gaultier, Maud. “La réécriture ludique du roman noir chez Carlos Salem: de l’Histoire au mythe”. *Cahier d’études romanes* 25, 2012. Web. (117-142). 12 feb 2017.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka por una literatura menor*. México: Era, 2001. Impreso.
- De Mora, Carmen y García Morales, Alfonso, ed. *Viajeros, diplomáticos y exiliados*. Bruselas: P.I.E Peter Lang, 2012. Impreso.
- De Toro, Alfonso. “Hacia una teoría de la cultura de la ‘hibridez’ como Sistema científico y ‘transrelacional’, ‘transversal’ y ‘transmedial’”. *Cartografías y estrategias de la ‘postmodernidad’ y la ‘postcolonialidad’ en Latinoamérica: ‘hibridez’ y ‘globalización’*. Ed. Alfonso de Toro. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Verbuert, 2006. (195-242). Impreso.
- Delpino Goicochea, María Antonieta. “Género e inmigración. Mujeres al borde la exclusión”. *Estudios interdisciplinarios sobre igualdad y violencia de género*. Ed. Ángela Figueruelo Burrieza. Granada: Editorial Comares, 2008 (97-110). Impreso.
- Donoso, José. *Historia personal del boom*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1998. Impreso.

- Donoso, María Pilar. "El boom doméstico". *Historia personal del boom*. Ed. José Donoso. Santiago de Chile: Alfaguara, 1998. Impreso.
- Echevarría, Ignacio. "¿Latinoamericanos o 'hispanics'?". *Babelia*. 9 mar 2002. Web. 25 mar 2016.
- Espada, Arcadi, ed. *Dietario de posguerra*. Barcelona: Anagrama, 1998. Impreso.
- Espósito, Fabio. "La edición española y la literatura argentina". *Viajeros, diplomáticos y exiliados*. Vol. 2. Ed. Carmen de Mora y Alfonso García Morales. Bruselas: P.I.E Peter Lang, 2012. (271-285). Impreso.
- Estrada, Isabel. "Victimismo y violencia en la ficción de la Generación X: *Matando dinosaurios con tirachinas* de Pedro Maestre". *Ciberletras: Journal of Literary Criticism and Culture*. (2002). Web. 9 feb 2017.
- Fernández Matos, Dhayana Carolina. "Las mujeres inmigrantes latinoamericanas en España. Una realidad compleja". *Otras Miradas* 6. 2 (2006): 77-105. Web. 16 may 2016.
- Figuroa, Verónica. "Juan Cárdenas, un adicto a la extranjería". *El País*. 19 mar 2015. Web. 16 oct 2015.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía". *Obras completas*, Vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu, 1996. Impreso.
- Fuentes, Carlos. "Biografía compartida". *Nexos*. 18 feb 1992. Web. 16 oct 2015.
- . "Gabriel García Márquez: complicidades amistosas que no terminan". *El Nacional*. 26 mar 1992. Web. 23 jun 2015.
- . *La gran novela latinoamericana*. México D.F.: Alfaguara, 2011. Impreso.
- . *La voluntad y la fortuna*. Madrid: Alfaguara, 2008. Impreso.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio, eds. *McOndo*. Madrid: Mondadori, 1996. Impreso.

Fussell, Paul. *Abroad: British Literary Traveling between the Wars*. Oxford: Oxford UP, 1980.

Impreso.

Galarza, Sergio. *Paseador de perros*. Barcelona: Candaya. 2009. Impreso.

Gamboa, Santiago. “Diez años sin el poeta que cambió a los jóvenes escritores”. *El País*. 14 jul 2013. Web. 11 sep 2015.

---. “Opiniones de un lector.” *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Impreso.

García Escalona, Emilia. “Viajar por Madrid: nuevos rostros y voces”. *Ángulo Recto Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 2.2 (2010): 83-101. Web. 19 nov 2016.

García Posada, Miguel. Prólogo. *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus, 2001. 15-18. Impreso.

Garzón, Raquel. “Letras en vuelo libre”. *El País*. 31 jul 2013. Web.

Geli, Carles. “Contar mentiras para salvarse”. *El País*. 6 ago 2014. Web. 5 sep 2016.

---. “La novela ha sido empujada a los márgenes de la sociedad”. *El País*. 22 mar 2011. Web. 9 may 2016.

---. “Un puñetazo al boom”. *El País*. 2 jun 2014. Web. 23 sep 2015.

---. “Un triángulo literario entre los dos lados del Atlántico”. *El País*. 4 dic 2014. Web. 26 ene 2016.

González, Aníbal. “Adiós a la nostalgia: la narrativa hispanoamericana después de la nación”. *Revista de estudios Hispánicos* 46.1 (2012): 83-97. Web. 4 oct 2016.

Gosálvez, Patricia. “Talentos latinos escriben en Madrid”. *El País*. 19 abr 2009. Web. 20 feb 2016.

Gracia, Jordi. “El mundo era tan reciente”. *El País*. 2 jun 2007. Web. 11 sep 2015.

- Gracia, Jordi y Ródenas de Moya, Domingo. *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Frankfurt: Vervuert Iberoamericana, 2009. Impreso.
- Grimson, Alejandro. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. Impreso.
- Guerra Bravo, Cristián. “Todos los perros de Galarza”. *Espacio Candaya*, 9 dic 2009. Web. 11 nov 2016.
- Guerrero, Pedro Pablo. “Andrés Neuman y su novela alemana”. *El Mercurio de Chile*. 5 jul 2009. Web. 12 dic 2015.
- Guerrero-Casasola, Joaquín. “La inmigración del ser”. [*Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos*](#), 2009. Web. (27-32). 16 ene 2017.
- Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995. Impreso.
- Gumucio, Rafael. “Todos amigos”. *Letras Libres*. 11 abr 2015. Web. 5 mar 2017.
- Gutiérrez, Miguel. “Narrativa de la guerra: 1980-2006”. *Puerto Azángaro*. Blog, 13 dic 2006. Web. 5 nov 2016.
- Gutiérrez Mourat, Ricardo. “Cosmopolitismo y Latinoamericanismo: Nuevas propuestas para los estudios literarios”. *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Ed. Julio Ortega. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2010. 103-128. Impreso.
- Guzmán Toro, Fernando, “El desarraigo y el extrañamiento en ‘Los desterrados’, de Eduardo Sánchez Rugeles”. *Letralia*. 13 sep 2015. Web. 22 may 2016.
- Halfon, Eduardo. “Distant”. *Iowa Review* 41.2 (2011): 127-146. Web. 10 sep 2016.
- . *El boxeador polaco*. Valencia: Pre-Textos, 2008. Impreso.

- , Entrevistado por Jordi Batallé López. “El escritor guatemalteco Eduardo Halfon recibe en París el premio Roger Caillois de literatura latinoamericana”. Radio Francia Internacional. 8 de dic 2015. Web. 12 sep 2016.
- , Entrevistado por Franco Chiaravalloti. “Eduardo Halfon: ‘La incomodidad es un sentir judío’”. Revista de Letras. 18 jun 2014. Web. 14 sep 2016.
- , Entrevistado por Laura Galarza. “Un tatuaje en la memoria”. Página 12. 28 jun 2015. Web. 15 ago 2016.
- . *Monasterio*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2014. Impreso.
- , “Tomar postura siempre molesta”. Canal – L. 9 jun 2014. Web. 6 sep 2016.
- , Entrevistado por Alexandra Ortiz Wallner. “Una entrevista en sueños”. *Buensalvaje* 4. 20 may 2015. Web. 25 mar 2017.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Madrid: Alfaguara, 2012. Impreso.
- Henseler, Christine y Pope, Randolph D. ed. *Generation X Rocks*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2007. Impreso.
- Hermoso, Borja. “Jorge Herralde: En España hay desdén por la cultura”. *El País*. 20 mar 2015. Web. 28 oct 2015.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño*. Nueva York: Columbia University Press, 2015. Impreso.
- Insua Cereceda, Mariela. “El Mundo Nuevo en tierras españolas: El chileno en Madrid de Joaquín Edwards Bello”. *Revista Signos* 36.53 (2003): 39-50. Web. 29 sep 2015.
- Iwasaki, Fernando. *El descubrimiento de España*. Oviedo: Ediciones Nobel, 1996. Impreso.
- . *España, aparta de mí estos premios*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. Impreso.
- . “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados”. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Impreso.

- Jaume, Andreu. "La capital de la edición". *El País*. 19 jun 2015. Web. 20 feb 2016.
- Kohut, Karl. *Escribir en París*. Barcelona: Hogar del libro, 1983. Impreso.
- Kowaleski, Michael. *Temperamental Journeys: Essays on the Modern Literature of Travel*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1992. Impreso.
- Kunz, Marco. "La narrativa migrante de Juan Carlos Méndez Guédez". *ALEPH* 25 (2012): 35-44. Web. 13 mar 2016.
- Lapeña Gallego, Gloria. "El caminar por la ciudad como práctica artística: desplazamiento físico y rememoración". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 6.1 (2014): 21-34. Web. 22 nov 2016.
- Larrea, María Isabel. "Historia y literatura en la narrativa hispanoamericana". *Documentos Lingüísticos y Literarios* 26-27 (2003): 17-19. Web. 14 feb 2015.
- Lenquette, Anne. "Representaciones literarias de Madrid en la narrativa española contemporánea (1980-2001)". *Travaux et Documents Hispaniques* 6 (2015): 41-53. Web. 4 mar 2017.
- Lergo Martín, Inmaculada. "Carlos Morla Lynch o la España que no pudo ser". *Viajeros, diplomáticos y exiliados*. Vol. 2. Ed. Carmen de Mora y Alfonso García Morales. Bruselas: P.I.E Peter Lang, 2012. Impreso. 133-169.
- Lindsay, Claire. *Contemporary Travel Writing of Latin America*. New York: Routledge, 2010. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2013. Impreso.
- . *Metamorfosis de la cultura liberal*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles y Charles, Sébastien. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, 2014. Impreso.

- López de Abiada, J.M., Neuschäfer, H. y López Bernasocchi, A. *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid: Editorial Verbum, 2001. Impreso.
- López Trujillo, Noemí. “Las ‘chachas’ del Boom”. *El español*. 30 nov 2015. Web. 9 dic 2015.
- López-Vega, Martín. “El escritor es al mismo tiempo voyeur y exhibicionista”. *El Cultural*, 14 nov 2001. Web. 19 dic 2015.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010. Impreso.
- Luján, Marcelo. *La mala espera*. Madrid: Edaf, 2010. Impreso.
- Major, Aurelio y Miles, Valerie. Prólogo. “Granta: los mejores narradores en español”. *Granta* 113, 2010. Impreso.
- Maltz, Tatiana y Hernán. “Tratando de vivir: cuerpos que resisten, cuerpos que enferman. A propósito de *Hablar solos*, de Andrés Neuman”. *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. 2013. Web. 1 sep 2015.
- Manrique Sabogal, Winston. “América Latina pasa página”. *El País*. 24 may 2008. Web. 3 mar 2016.
- . “Boom latinoamericano: Universo en expansión”. *El País*. 17 nov 2012. Web. 14 nov 2015.
- . “El mapa del libro iberoamericano nace en la web”. *El País*. 5 may 2016. Web. 5 may 2016.
- . “Escritores del español y no de un país”. *El País*. 29 ene 2010. Web. 7 feb 2016.
- . “La novela en español del siglo XXI”. *El País*. 24 mar 2014. Web. 7 feb 2016.
- Marceles, Eduardo. “La literatura del exilio: escritores latinoamericanos en Nueva York”. *Revista Virtual de Cultura Iberoamericana*. May 2004. Web. 31 ene 2016.

- Mardorossian, Carine M., "From Literature of Exile to Migrant Literature." *Modern Language Studies* 32.2 (2002): 15-33. Web. 31 mar 2016.
- Martín, Andreu. Entrevistado por Esther Calderón. "Los gurús de la cultura ignoran la novela negra". *El Mundo*. 7 jul 2004. Web. 20 mar 2017.
- Martín Escribà, Àlex y Sánchez Zapatero, Javier, eds. *Género negro para el siglo XXI: Nuevas tendencias y nuevas voces*. Barcelona: Laertes, 2011. Impreso.
- Martínez Buján, Raquel. "La reciente inmigración latinoamericana a España". *Serie población y desarrollo* 40. Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía, may 2003. Web. 13 sep 2015.
- Martínez Gómez, Juana. "Chilenos en Madrid: Joaquín Edwards Bello". *Anales de la literatura chilena* 4 (2003): 73-91. Web. 3 ene 2016.
- Meiss, Paula. "Apología de la literatura inmigrante: ¿hacia una hospitalidad planetaria?" *452°F Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 2 (2010): 13-29. Web. 16 nov 2015.
- Memba, Javier. "Novela negra, se agota el modelo escandinavo". *El Mundo*. 21 oct 2014. Web. 23 feb 2017.
- Méndez Guédez, Juan Carlos. Entrevista de Pauline Berlage. "Entrevista a Juan Carlos Méndez Guédez". *Revista Letral* 11 (2013). Web. 17 may 2015.
- . Entrevista de Patricia Valladares-Ruiz. "Es una historia que necesitaba contar". *Espéculo* 42 (2009). Web. 17 abr 2016.
- . Entrevista de Doménico Chiappe. "Está muriendo un país mesiánico y quizás esté naciendo otro". *Letralia*. 22 feb 2017. Web. 22 feb 2017.

- . Entrevista por Vega Sánchez Aparicio. “Méndez Guédez: *Los Maletines* es una novela autobiográfica”. *ACL revista literaria*. Web. 3 ene 2017.
- . *Una tarde con campanas*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. Impreso.
- Merino, José María. Prólogo. “Y sigue el cuento”. *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español*. Ed. Andrés Neuman. Madrid: Páginas de espuma, 2002. Impreso.
- Mesa Gancedo, Daniel. *Novísima relación. Narrativa amerispánica actual*. Zaragoza: Letra Última, 2012. Impreso.
- Mihajlovik Kostadinovska, Sanja. “Madrid: centro, periferia, subterráneo. Desmitificando una ciudad desde la mirada clandestina”. *Ángulo Recto Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 3.1 (2011): 117-133. Web. 20 nov 2016.
- Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel. *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, 2008. Impreso.
- Morley, J. Thomas y Wendorff, Liliana. “The Reds and the Real in Santiago Roncagliolo’s *Abril rojo*”. *L’Érudit Franco-Espagnol* 3 (2013): 29-38. Web. 10 oct 2016.
- Navajas, Gonzalo. “A Distopian Culture: The Minimalist Paradigm in the Generation X”. *Generation X Rocks*. Ed. Henseler, Christine y Pope, Randolph D. Nashville: Vanderbilt University Press, 2007. Impreso. 3-15.
- Neuman, Andrés. Entrevista de Julia Escobar. “Andrés Neuman: Hablar solos”. *Casa América*. 18 oct 2012. Web. 11 sep 2015.
- . *Hablar solos*. Madrid: Punto de lectura, 2013. Impreso.
- . Entrevista de Daniel Mordzinski. “Un Puente es un milagro que asume su fracaso”. *Fahrenheit 451*. Web. 23 mar 2017.

- . "Writing with Two Passports". *World Literature Today* 88. N° 3-4 (2014): 90-96. Web. 19 feb 2016.
- Noemí, Daniel. "Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy". *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, 2008. Impreso. 83-98.
- Noguerol Jiménez, Francisca. "Utopías intersticiales: la batalla contra el desencanto en la última narrativa latinoamericana". *Zama* 4 (2012): 53-64. Web. 17 feb 2017.
- Nora, Pierre. "Memory and History: Les Lieux de Mémoire". *Representations* 26 (1989): 7-24. Web. 11 sep 2016.
- Nunn, Frederick M. *Collisions with History: Latin American Fiction and Social Science from El Boom to the New World Order*. Athens: Ohio University Press, 2001. Impreso.
- Núñez Jaime, Víctor. "¿Generación precaria de narradores?". *El País*. 3 mar 2015. Web. 8 dic 2015.
- Oliver, María Paz. "Los paseos de la memoria: representaciones de la caminata urbana en Cynthia Rimsky, Sergio Chejfec y Eduardo Halfon". *Ibero* 83 (2016): 16-34. Web. 3 sep 2016.
- Orquín, Felicidad. *Conversaciones con editores. En primera persona*. Madrid: Siruela, 2007. Impreso.
- Ortega, Julio. "Escribir en el devenir". *La ciudad literaria de Julio Ortega*. Brown University Blogs, 14 feb 2006. Web. 12 dic 2015.
- , ed. *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2010. Impreso.

- . Introducción. “Posteoría y estudios trasatlánticos”. *México trasatlántico*. Guadalajara: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- , ed. *Reyes, Borges, Gómez de la Serna. Rutas trasatlánticas en el Madrid de los años 20*. Monterrey: Orfila, 2011. Impreso.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza, 2007. Impreso.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, y Realismo*. Madrid: Alianza, 2007. Impreso.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza, 2007. Impreso.
- Pacheco, José Emilio. “1899: Rubén Darío vuelve a España.” *Letras libres*. Jul 1999. Web. 1 dic 2015.
- Paredes, Ricardo Iván. “Sergio Galarza: No soy un escritor de biblioteca, mi relación con la literatura es callejera”. *PliegoSuelto*. 22 may 2013. Web. 3 nov 2015.
- Pastor, Beatriz. “Ramón, Borges, Reyes: apuntes sobre un gran diálogo trasatlántico”. *Reyes, Borges, Gómez de la Serna. Rutas trasatlánticas en el Madrid de los años 20*. Ed. Julio Ortega. Monterrey: Orfila, 2011. Impreso.
- Paz Soldán, Edmundo. “La literatura latinoamericana en la era de la saturación mediática”. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Impreso.
- Paz Soldán, Edmundo; Roncagliolo, Santiago y Vaquera Santiago. Entrevista de Natalia Navarro-Albadalejo. “Manifestaciones del nacionalismo y la globalización en la literatura contemporánea: En diálogo con Santiago Roncagliolo, Edmundo Paz Soldán y Santiago

- Vaquera”. Entrevista. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10 (2006): 231-250. Web. 1 oct 2016.
- Peñalta Catalán, Rocío. “Dos espacios multiculturales de Madrid: Lavapies y la Puerta del Sol”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 2.2. (2010): 111-117. Web. 21 nov 2016.
- Perdu, Vanessa. “Experiencias del exilio en el cuento guatemalteco contemporáneo: ‘Los exiliados’ de Mario Monteforte Toledo, ‘Ningún lugar sagrado’ de Rodrigo Rey Rosa y ‘Mañana nunca lo hablamos’ de Eduardo Halfon”. *Península* vol. XI, núm. 1 (2016): 155-73. Web. 4 sep 2016.
- Pitman, Thea. “El arraigo de la cibercultura: un análisis comparativo de las obras hipertextuales de Doménico Chiappe y Blas Valdez”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 14 (2010): 217-232. 17 abr 2016.
- Plaza, Caridad. “Diálogo de la Lengua. Mano a mano entre el escritor peruano, Fernando Iwasaki y el novelista boliviano Edmundo Paz Soldán sobre el español, los escritores de la diáspora y el futuro de la literatura hispana”. *Quorum* 20 (2008): 94-107. Web. 22 mar 2016.
- , “Diálogo de la Lengua. Mano a mano entre el novelista peruano Santiago Roncagliolo y Juan Gabriel Vásquez, escritor colombiano, sobre el arte de narrar historias comprensibles y sobre la vida del escritor latinoamericano en España”. *Quorum* 16 (2006): 105-118. Web. 22 mar 2016.
- Pohl, Burkhard. “Estrategias transnacionales en el mercado del libro (1990-2010)”. *ALEPH* 25 (2012): 13-34. Web. 13 mar 2016.

- Pombo, Álvaro. “Exaltaciones y debilitamiento. Esquematismo farmacológico del escritor constante y sano”. *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus, 2001. 167-190. Impreso.
- Pron, Patricio y Fresán, Rodrigo. “La verdadera vida de los escritores”. *Letras libres*. 4 may 2015. Web. 5 mar 2016.
- . *Nosotros caminamos en sueños*. Barcelona: Random House, 2014. Impreso.
- Raban, Jonathan. *For Love and Money: Writing, Reading and Travelling 1969-1987*. Londres: Collins Harvill, 1987. Impreso.
- Rama, Ángel. *La novela Latinoamericana 1920-1980*. Colombia: Procultura, 1982. Impreso.
- Rieff, David. “Why I had to lie to my dying mother”. *The Guardian*. 18 may 2008. Web. 12 nov 2015.
- Roberts, Shari. “Western Meets Eastwood: Genre and Gender on the Road”. *The Road Movie Book*. Eds. Stevan Cohan and Ina Rae Hark. Londres: Routledge, 1997. 45-69. Impreso.
- Roncagliolo, Santiago. “A mí siempre me ha interesado trabajar con lo que la alta cultura despreciaba”. Entrevista de Doris Wieser. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid 40 (2008). Web. 6 oct 2016.
- . “Cocaína y terroristas”. *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, 2008. 77-81. Impreso.
- . “El humor negro es una forma de defensa contra la realidad”. Entrevista de Carmen de Eusebio. *Cuadernos Hispanoamericanos* 774 (2014): 120-130. Web. 7 oct 2016.
- , Entrevistado por Jasper Verbaeke y Rita de Maeseneer. “Entre las ventas de Stephen King y las críticas de Roberto Bolaño. Una conversación con el escritor peruano Santiago

- Roncagliolo”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid 45 (2010). Web. 2 oct 2016.
- . *La noche de los alfileres*. Barcelona: Alfaguara, 2016. Impreso.
- . *La pena máxima*. Alfaguara: Ciudad de México, 2014. Impreso.
- . “Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI”. *Quorum* 19 (2007): 151-158. Web. 3 mar 2016.
- . “Perdiéndonos la fiesta”. *El País*. 24 jul 2015. Web. 20 feb 2016.
- Rueda, María Helena. “Dislocaciones y otras violencias en el circuito transnacional de la literatura latinoamericana”. *Revista de Crítica Latinoamericana* 69 (2009): 69-90 Web. 19 mar 2016.
- Salem, Carlos. “El detective necesario”. *Género negro para el siglo XXI: Nuevas tendencias y nuevas voces*. Eds. Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà. Barcelona: Laertes, 2011. Impreso. 267-281.
- , Entrevistado por Pedro Crenes Castro. “El humor combate la solemnidad de la literatura”. *Revista de Letras*. 4 nov 2009. Web. 15 mar 2017.
- , Entrevistado por Luis cadenas Borges. “Entrevista a Carlos Salem”. *El Corso*. 7 ene 2012. Web. 23 feb 2017.
- . *Pero sigo siendo el rey*. Madrid: Salto de Página, 2009. Impreso.
- . *Un jamón calibre 45*. Barcelona: RBA, 2011. Impreso.
- Sánchez, Felipe. “Cataluña no te vayas.” *El País*. 23 sep 2015. Web. 20 feb 2016.
- Saxton-Ruiz, Gabriel T. *Forasteros en tierra extraña*. Lima: Editorial Universitaria, 2012. Impreso.
- Silva, Beatriz. “El nuevo Boom latinoamericano”. *Caras*. 26 mar 2014. Web. 5 nov 2015.

Skliar, Carlos. "Paseador de perros, de Sergio Galarza". *Escribir, durante*. Blog, 16 jul 2013.

Web. 1 dic 2016.

Skrbiš, Zlatko. *Long-Distance Nationalism: Diasporas, Homelands and Identities*.

Hants/Vermont: Ashgate Publishing Company, 1999. Impreso.

Solé, Carlota y Cachón, Lorenzo. "Globalización e inmigración: los debates actuales". *Reis* 116:

(13-52). Web. 17 nov 2016.

Soler-Espiauba, Dolores. "De los campos de Níjar a los invernaderos de El Ejido: Rastreo del fenómeno migratorio de los últimos cincuenta años en la narrativa española contemporánea". Ed. Andrés-Suárez. *Migración y literatura en el mundo hispano*.

Madrid: Editorial Verbum, 2004. 193-210. Impreso.

Madrid: Editorial Verbum, 2004. 193-210. Impreso.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.

Web. 28 ago 2015.

Søren, Frank. *Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and*

Jan Kjaestard. New York: Palgrave MacMillan, 2008. Impreso.

Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay*

entre los 80 y los 90. Buenos Aires: Catálogos, 2006. Impreso.

Theroux, Paul. *Fresh Air Fiend: Travel Writings 1985-2000*. Boston: Houghton Mifflin

Harcourt, 2000. Impreso.

---. *Sunrise with Seamonsters*. Londres: Penguin, 1986. Impreso

Tisera, Feliciano. "Los extranjeros en la Comunidad de Madrid bajan un 8% en un año, sobre

todo rumanos y latinos". *20 Minutos*. 21 abr 2015. Web. 12 dic 2016.

Tyras, Georges. "La novela negra española después de 1975: ¿La renovación de un género?". *La*

novela en España (siglos XIX-XX). Madrid: Casa Velázquez, 2001. Impreso.

- Valladares-Ruiz, Patricia. "Narrativas del descalabro: El sujeto migrante en dos novelas de Juan Carlos Méndez Guédez". *MLN* 127.2 (2012): 385-403. Web. 21 ago 2015.
- Valle, Amir. "Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana". *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 36 (2007): 95-101. Web. 6 mar 2016.
- Vargas Llosa, Mario. *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1969. Impreso.
- , "El día que me instalé en Sarrià". *Dietario de posguerra*. Ed. Arcadi Espada. Barcelona: Anagrama, 1998. 169-192. Impreso.
- , "La rosa y el libro". *El País*. 21 abr 1996. Web. 14 sep 2015.
- Vargas Llosa, Mario y García Márquez, Gabriel. *La Novela en América Latina*. Lima: Ediciones Copé, 2003. Impreso.
- Vásquez, Juan Gabriel. *El arte de la distorsión*. Madrid: Alfaguara, 2009. Impreso.
- Ventura, Laura. "Patricio Pron: sigo pensando en mí como un escritor argentino". *La Nación*. 9 mar 2015. Web. 14 ago 2015.
- Vila-Matas, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985. Impreso.
- Villa, Catalina. "Juan Cárdenas, el payanés que espera quedarse con el premio de literatura Las Américas". *El País* (Colombia). 3 ago 2014. Web. 21 oct 2015.
- Volpi, Jorge. "Narrativa hispanoamericana, INC". *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, 2008. Impreso. 99-112.
- Waiss, Óscar. "La literatura hispanoamericana y el exilio". *Anales de la literatura hispanoamericana* 12 (1983): 228-234. Web. 2 feb 2016.

- Weinberg, Liliana. "Reyes y Borges: el escritor hispanoamericano y la tradición". *Reyes, Borges, Gómez de la Serna. Rutas trasatlánticas en el Madrid de los años 20*. Ed. Julio Ortega. Monterrey: Orfila, 2011. Impreso.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003. Impreso.
- Wiener, Gabriela. "El escritor debe ser un aguafiestas". *Arcadia*. 15 mar 2010. Web. 2 may 2016.
- . "Isabel Allende seguirá escribiendo desde el más allá". *Etiqueta Negra*. 5 may 2014. Web. 7 nov 2015.
- . *Llamada perdida*. Lima: Estruendomudo, 2014. Impreso.
- Witt, Nicole. "Premios Literarios entre cultura, negocio y política". *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*. Ed. López de Abiada, José Manuel, Neuschäfer, Hans-Jörg y López Bernasocchi, Augusta. Madrid: Verbum, 2001 (305-316). Impreso.
- Youngs, Tim. *The Cambridge Introduction to Travel Writing*. New York: Cambridge University Press, 2013. Impreso.

Anexo I

Premio Alfaguara

2005	Graciela Montes y Ema Wolf (Argentina)	<i>El turno del escriba</i>
2006	Santiago Roncagliolo (Perú)	<i>Abril rojo</i>
2007	Luis Leante (España)	<i>Mira si yo te querré</i>
2008	Antonio Orlando Rodríguez (Cuba)	<i>Chiquita</i>
2009	Andrés Neuman (Argentina)	<i>El viajero del siglo</i>
2010	Hernán Rivera Letelier (Chile)	<i>El arte de la resurrección</i>
2011	Juan Gabriel Vásquez (Colombia)	<i>El ruido de las cosas al caer</i>
2012	Leopoldo Brizuela (Argentina)	<i>Una misma noche</i>
2013	José Ovejero (España)	<i>La invención del amor</i>
2014	Jorge Franco (Colombia)	<i>El mundo de afuera</i>
2015	Carla Guelfenbein (Chile)	<i>Contigo en la distancia</i>
2016	Eduardo Sacheri (Argentina)	<i>La noche de la usina</i>

Premio Herralde

2005	Alonso Cueto (Perú)	<i>La hora azul</i>
2006	Alberto Barrera Tyszka (Venezuela)	<i>La enfermedad</i>
2007	Martín Kohan (Argentina)	<i>Ciencias morales</i>
2008	Daniel Sada (México)	<i>Casi nunca</i>
2009	Manuel Gutiérrez Aragón (España)	<i>La vida antes de marzo</i>
2010	Antonio Ungar (Colombia)	<i>Tres ataúdes blancos</i>

2011	Martín Caparrós (Argentina)	<i>Los living</i>
2012	Juan Francisco Ferré (España)	<i>Karnaval</i>
2013	Álvaro Enrigue (México)	<i>Muerte súbita</i>
2014	Guadalupe Nettel (México)	<i>Después del invierno</i>
2015	Marta Sanz (España)	<i>Farándula</i>
2016	Sergio Pitol (México)	<i>El desfile del amor</i>

Premio Tusquets de Novela

2005	Desierto	
2006	Evelio Rosero (Colombia)	<i>Los ejércitos</i>
2007	Élmer Mendoza (México)	<i>Balas de plata</i>
2008	Desierto	
2009	Sergio Olguín (Argentina)	<i>Oscura monótona sangre</i>
2010	Rafael Reig (España)	<i>Todo está perdonado</i>
2011	Fernando Aramburu (España)	<i>Años lentos</i>
2012	Betina González (Argentina)	<i>Las poseídas</i>
2013	Ginés Sánchez (España)	<i>Los gatos pardos</i>
2014	Juan Trejo (España)	<i>La máquina del porvenir</i>
2015	Alberto Barrera Tyszka (Venezuela)	<i>Patria o muerte</i>
2016	Daniel Ruiz García (España)	<i>La gran ola</i>

