La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado

Gustavo Guerrero

Para René Prieto, con quien comenzó esto

En un reciente panorama de la novela hispanoamericana de 1975 a 1990, el crítico Gustavo Pellón se limitaba a estudiar básicamente la evolución de tres géneros: el testimonial, el histórico y el policíaco. Tan ceñido –y prudente– marco de análisis no sólo era el fruto de una decisión metodológica, sino que reflejaba asimismo la imposibilidad de abarcar una materia sobreabundante, prolija y dispersa. En efecto, Pellón reconocía que, más allá de la boga de los tres géneros mencionados, «se hace muy difícil registrar los nuevos desarrollos de la producción novelesca justamente a causa del pluralismo que predomina durante el periodo»[1]. Su voto de humildad es aquí nuestro punto de partida, ya que los años noventa prolongan y agudizan esta tendencia a la multiplicación de los modelos de escritura, hasta el extremo de que toda descripción de la novelística de la década pareciera condenada de antemano a acabar en una enumeración o en una casuística. Sin sorpresa, la singularidad reina en una era marcadamente individualista y que, además, se nos ha vuelto bastante opaca. No me refiero tan sólo al hermetismo que procede de la natural falta de distancia –nadie ignora que es difícil y arriesgado hablar del presente. A lo que aludo es al hecho de que resulta particularmente difícil y arriesgado hablar del presente en *este* presente en el que se echan tanto de menos las herramientas de interpretación que deberían ayudarnos a comprender, de un modo más cabal, el momento que nos tocó vivir. Su ausencia ya constituye un signo de los tiempos y es, a la vez, factor y producto de una realidad profusa y heterogénea que se nos escapa de mil maneras. Como era de esperar, la novelística hispanoamericana no es ajena a esta situación de la cultura en el fin de siglo y su creciente diversidad marcha al unísono con

[1] *Gustavo Pellón, «The Spanish American novel: recent developments, 1975 to 1990» in Roberto González Echevarría & Enrique Pupo-Walker (ed.),* The Cambridge History of Latin American Literature, *vol. II, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 282.*

nuestra dificultad para caracterizarla, clasificarla y valorarla. Ya no existen etiquetas cómodas como *Boom* o *Postboom* ni hay tampoco movimientos o corrientes que reivindiquen una estética determinada o al menos cierta idea del arte de narrar. Es hora de constatar que la crisis de la modernidad y de la religión del progreso arrastró consigo no sólo a las vanguardias sino a todo un modo de concebir la historia literaria que, a través del juego entre tradición, innovación y ruptura, nos ofrecía un espacio de referencias comunes, un conjunto de categorías de análisis y un buen número de criterios de juicio. Nada parece hoy más lejos que la posibilidad de una síntesis totalizadora fundada en una sólida axiología. De ahí que las páginas que siguen, fruto de este tiempo de aguas revueltas, no aspiren ya a la condición de un estudio exhaustivo ni erijan o derrumben principios absolutos. Precarias, provisionales y breves son como las notas u observaciones de una navegación sin instrumentos, o acaso los rápidos apuntes para un paisaje inacabado. Todos consignan, en esencia, el testimonio de un lector que es también editor y universitario, y que ha contemplado la década desde un lugar altamente simbólico para las letras latinoamericanas: las antaño míticas riberas del Sena.

La reconquista de España

Desde este París finisecular, los años noventa parecen continuar en más de un sentido a los ochenta, pero se distinguen de ellos por una muy específica ampliación de los públicos y de los contextos: la reconquista del horizonte español. Ciertamente, desde los años del *Boom,* no se habían publicado tantas novelas de autores hispanoamericanos en España ni había habido tal presencia de nuestros novelistas en la península. No es improbable que las celebraciones del Quinto Centenario hayan tenido alguna influencia en este proceso aunque el impulso mayor parece venir de un sector editorial dominado por la fiebre especulativa de la superproducción[2]. Tras una década en que parecía que las dos orillas del Atlántico se alejaban irremediablemente, los novelistas hispanoamericanos pasan del olvido al primer plano de la actualidad –son la más nueva de las novedades– y se imponen en las instancias de consagración y difusión, como los tan discu-

[2] *Según los datos del ISBN, la producción española llega, en 1998, a más de sesenta mil títulos anuales, con tiradas medias de cuatro mil. La cifra parece increíble, sobre todo cuando se piensa que uno de cada dos españoles reconoce que no lee libros. Cf. el artículo de M. Rodríguez Rivero, «Cada año más títulos pero menos ejemplares», Suplemento* Babelia, El País *Madrid, 27 de noviembre de 1999, p. 3.*

tidos premios literarios españoles[3]. De este modo, en 1997, el peruano Jaime Bayly gana el Herralde con *La noche es virgen* y, al año siguiente, lo obtiene el chileno Roberto Bolaño con *Los detectives salvajes.* En 1998 se otorga asimismo el Premio Internacional Alfaguara de Novela al cubano Eliseo Alberto por *Caracol Beach* y al nicaragüense Sergio Ramírez por *Margarita, está linda la mar.* Ya cerrando la década, 1999, el mexicano Jorge Volpi se lleva el Premio Biblioteca Breve con una novela de historia y ciencia ficción, *En busca de Klíngsor.* Podría citar otros ejemplos de esta entronización de la novela hispanoamericana en España, pero creo que los mencionados bastan para hacerse una idea de la importancia del fenómeno. Y es que, desde hace muchos años, no se había visto nada semejante: los hispanoamericanos reciben ahora laureles que antes parecían reservados a los españoles, publican profusamente en España y encuentran allí una buena acogida entre los lectores. Muchos, además, viven o han vivido en la península a lo largo de la década, desde figuras como Vargas Llosa o Bryce Echenique hasta novelistas más jóvenes como Bolaño, Volpi o el argentino Rodrigo Fresán. Ya existen incluso pequeñas editoriales que, como la casa madrileña Lengua de Trapo, se dedican a la publicación y a la promoción de jóvenes narradores hispanoamericanos. Y todo parece indicar que la moda se ha de extender más allá del año 2000.

Pero este *miniboom* tiene, por desgracia, otra faz menos halagüeña. Si es cierto que se ha reanudado el intercambio literario entre las dos orillas de la lengua, si es cierto que no se puede concebir la novelística hispanoamericana de los noventa al margen del contexto editorial español, no lo es menos que el camino de Madrid o Barcelona constituye a menudo la única alternativa ante la reducción de los espacios de publicación, los obstáculos a la circulación del libro y la disminución del número de lectores –tres problemas que encontramos en muchos de nuestros países. En la América Latina de fines de siglo, un escritor sabe que, de no abrirse otras perspectivas, tendrá que ofrecer su obra a un número limitado de editoriales que sólo le garantizan una distribución nacional y un público, por lo general, muy restringido[4]. Por eso no pocos tratan de editar en España o buscan que las filiales de las casas españolas instaladas en Hispanoamérica los editen allí.

[3] *Cf. el artículo de Josep Massot y de Llatzer Moix, «La face cachée des prix littéraires espagnols»,* Courrier International *n.º 43, París, 16-22 septembre 1999, pp. 54-55, publicado originalmente en* La Vanguardia *de Barcelona.*

[4] *Sobre el estado de la industria editorial en América Latina después de la crisis de 1994, pueden consultarse las estadísticas del Centro Regional para el fomento del libro en América Latina y el Caribe (CERLALC) en su página www. cerlalc.com. Cf. también el artículo de Amelia Castilla sobre la última edición de Líber, «La crisis económica de América Latina afecta a la industria editorial»,* El País, *Madrid, 9 de octubre de 1999, p. 44.*

España es la promesa de una mayor difusión, la puerta del mercado europeo y el lugar donde están concentradas las agencias literarias más poderosas[5]. Huelga subrayar lo que esto significa cuando se trata de determinar el horizonte de recepción de la novela actual. En otras palabras: ¿para quién están escribiendo hoy nuestros novelistas? Dentro de la aldea global, el destinatario primero de sus narraciones no es ya exclusivamente latinoamericano –no es ya *necesariamente* latinoamericano–, pues la tradicional solidaridad entre contexto de producción y contexto de recepción se ha ido debilitando. Aún más, los noventa se señalan por la aparición de un grupo de autores que se dan a conocer inicialmente en Europa y en los Estados Unidos, que alcanzan allí altos niveles de ventas y una extensa popularidad, y luego –a veces, muy luego– son publicados en Hispanoamérica. Luis Sepúlveda y Zoe Valdés son quizá los ejemplos más vivos de esta trayectoria alterna. La novela del chileno, *El viejo que leía novelas de amor* (1993), y la de la cubana, *Te di la vida entera* (1996), constituyen dos de los más destacados *best sellers* de la década y ambos se escriben, se editan y se difunden en Europa antes de proyectarse hacia el mercado hispanoamericano.

Estos éxitos no dejan de ser, sin embargo, bastante problemáticos. Cuestionados repetidamente, han sido la ocasión de volver a plantear el debate sobre el estatuto identitario de la novela y sobre el papel del novelista hispanoamericano como proveedor de estereotipos exóticos para el consumo occidental. Más allá de los avatares de la apreciación crítica, está así la cuestión de la representatividad de la ficción novelesca y del lugar que ocupan estas obras en el campo de sus respectivas literaturas nacionales. Algunos consideran que no son una fiel y elaborada redescripción del mundo latinoamericano sino tan sólo la expresión de un rasgo cultural del continente que ya conocemos gracias a los subproductos del realismo mágico: la cínica comprensión que tienen algunos de nuestros escritores de las expectativas y necesidades del imaginario europeo y norteamericano, tan ávido de primitivismos y siempre en busca de paraísos perdidos. Pero las cosas son, sin lugar a duda, mucho más complejas, pues ningún creador puede aspirar hoy a controlar el juego de las alteridades ni a monopolizar

[5] *Alberto Fuguet y Sergio Gómez se hacen eco de una queja común cuando describen la situación del libro latinoamericano en el prólogo de la antología* McOndo, *Mondadori, Barcelona, 1996, p. 11: «En todas las capitales latinoamericanas uno puede encontrar los best-sellers del momento o autores traducidos en España, pero ni hablar de autores iberoamericanos. Simplemente no llegan. No hay interés. Recién ahora algunas editoriales se están dando cuenta de que eso de escribir en un mismo idioma aumenta el mercado y no lo reduce. Si uno es un escritor latinoamericano y desea estar tanto en las librerías de Quito, La Paz y San Juan hay que publicar y ojalá vivir en Barcelona. Cruzar la frontera implica atravesar el Atlántico».*

una identidad que sigue existiendo –y evolucionando– fuera de las fronteras nacionales. Por lo demás, ¿cuántos escritores latinoamericanos han desarrollado sus obras en el extranjero? ¿Cuántos escriben hoy en otras lenguas? ¿Cuántos han tenido que cambiar una o varias veces de pasaporte? Quizá no sea un despropósito evocar, en esta disputa de lo nacional y lo postnacional, la vieja advertencia de Cortázar y de Vaché: «Rien ne vous tue un homme comme d'etre obligé de représenter un pays».

El otro gran problema del nuevo auge de nuestra novelística es crítico. A diferencia del *Boom,* el fenómeno actual parece menos un hecho literario que editorial y más un asunto de cantidades que de calidades. Dicho de otro modo: lo que circula no es uno o varios tipos de novela ni ciertos conceptos o representaciones de la realidad hispanoamericana; lo que circula es un importante volumen de textos narrativos cuyos autores comparten una misma lengua. Repito que no hay una estética común ni un diálogo entre diversas posiciones. Los noventa son esencialmente individualistas y, además, relativistas y posthistoricistas. En los abarrotados estantes de las librerías conviven así, indiferentes, las formas más rancias del pasado y aquéllas que acaso anuncian un porvenir. Todas reciben, en principio, el mismo tratamiento dentro de un mercado cuyo objetivo no es evidentemente producir cánones literarios, pero que a menudo acaba erigiéndose en una referencia –en la única referencia– ante la general suspensión del juicio crítico. Nadie propugna, por supuesto, un furioso regreso a las reglas clásicas ni a los dogmas excluyentes de las vanguardias –menos aún al realismo socialista. Pero es verdad que el relativismo imperante, en vez de estimular el desarrollo de la argumentación estética, pareciera haberla paralizado, dejándonos a merced de las estadísticas de ventas y muy hueros de experiencias de lectura. Beatriz Sarlo escribía hace algunos años que «en materia de arte, una fuerte toma de partido que haga posible la discusión de valores puede hacer evidente para muchos la significación densa (la más densa de las significaciones en la sociedad contemporánea) del hecho estético, aun cuando se reconozca que instituir valores para la eternidad es una ilusión»[6]. No ha ocurrido nada semejante con esta boga de la novelística latinoamericana. Entre el brindis y el silencio, las nuevas ficciones no han suscitado ni un intenso arbitraje de valores ni una reflexión sobre el destino de la novela ni un auténtico debate sobre la situación de Hispanoamérica[7]. De ahí la aparien-

[6] *Beatriz Sarlo,* Escenas de la vida posmoderna, *Ariel, Buenos Aires, 1994, p. 171.*

[7] *Una de las raras excepciones que conozco es la respuesta del ecuatoriano Leonardo Valencia Assogna a un artículo de Juan Manuel de Prada sobre «la avalancha de jóvenes escritores latinoamericanos». Cf. «Extensión del campo de lectura»,* Quimera nº *182, Barcelona, Julio-Agosto 1999, pp. 19-20.*

cia, por de pronto, un tanto amorfa y bastante superficial del fenómeno. Indudablemente, aún falta tiempo para entender su real alcance y comprobar que no se reduce a una simple maniobra especulativa de la industria editorial. Pero la pobreza crítica que lo rodea –y lo acompaña– impone cierta prudencia a la hora de juzgar su significación literaria pues, aunque trae muchas promesas y algunas buenas sorpresas, esta reconquista del horizonte español tal vez no sea el evento que haga posible repensar el lugar de la producción novelesca dentro de nuestra cultura a las puertas de una nueva era.

Light and Heavy

No es otra, creo, la asignatura pendiente de la novelística latinoamericana de los años noventa. En lugar de esa discusión, nuestros autores han planteado e ilustrado con sus ficciones el enfrentamiento –y, con frecuencia, el diálogo– entre una literatura de entretenimiento, calificada generalmente de *light,* y otra que se nutre directamente de la experiencia autobiográfica y de la historia inmediata a fin de iluminar algunos aspectos de la vida contemporánea de nuestras sociedades. Las dos tendencias coexisten a todo lo largo de la década, recorren distintos géneros y a veces se superponen o se suceden, con diversos grados de exigencia, en la obra de un mismo autor. Así, uno de nuestros grandes maestros, Mario Vargas Llosa, da a la imprenta en los noventa dos novelas de carácter muy diferente: *Lituma en los Andes* (1993) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997). La primera, que inaugura una década de premios hispanoamericanos en España al obtener el Planeta, vuelve a poner en escena al famoso cabo Lituma y reproduce estructuras tradicionales del género policiaco, pero sitúa la acción en la más candente actualidad peruana: en un pueblo de la cordillera que vive bajo la amenaza de un inminente ataque de Sendero Luminoso. Allí, en Naccos, Lituma y su ayudante, el guardia Tomás, deben investigar una serie de extrañas desapariciones que esconden una realidad atroz: la secreta persistencia de los sacrificios humanos y del canibalismo ritual. La investigación, más allá de las peripecias propias de una intriga policíaca, constituye un análisis de la violencia en las comunidades andinas que se basa, en buena medida, en la experiencia del novelista como miembro de la comisión oficial encargada de esclarecer el caso de Uchuraccay, la matanza de ocho periodistas peruanos en la sierra en 1983. Vargas Llosa aprovecha ampliamente sus pesquisas sobre el crimen y escribe una ficción firmemente enraizada en el presente, un texto que solicita la atención del

lector ante los entonces recientes sucesos de los Andes, pero que, como novela al fin, no le impone la verdad de sus conclusiones con la fuerza de un informe o un documento. No faltó, sin embargo, quien, confundiendo los registros, le reclamara al autor el terrible final y lo acusara de degradar la imagen del Perú. Semejante error no es ni nuevo ni raro en la historia de nuestra novelística –ni de nuestros nacionalismos– aunque sí pone de manifiesto las tensiones a que está sometido el pacto ficcional en este género de narraciones que algunos críticos califican de «neorrealistas»[8].

Los cuadernos de don Rigoberto están también muy cerca del presente a través de un conjunto de cartas y notas polémicas que el protagonista dirige a distintos grupos de presión que pretenden coartar el derecho a la diferencia. Un verdadero abismo separa, no obstante, a esta novela de la anterior. Como rigurosa segunda parte de *El elogio de la madrastra* (1989), *Los cuadernos de don Rigoberto* prolonga la incursión del novelista peruano en el género erótico y constituye una feliz celebración de los placeres de la carne que poco o nada tiene que ver con el clima opresivo y el tono más bien grave de *Lituma en los Andes.* Vargas Llosa se enfrenta aquí al desafío de rehacer la historia de Fonchito, don Rigoberto y doña Lucrecia después de la separación, y al final logra reconciliarlos gracias al poder de las fantasías eróticas y a la diabólica –e infernal– imaginación del niño. Éste, tras haber suscitado la ruptura entre su padre y su madrastra en la primera parte, mueve ahora los hilos de la trama que los lleva a encontrarse otra vez. Lo que no se sabe es si Fonchito lo hace todo para hacerse perdonar, por amor a su padre o, como buen perverso, para volver a tener a doña Lucrecia en casa y al alcance de la mano, sometida a sus ya no tan infantiles deseos. El novelista, irónico, deja que cunda la ambigüedad en éste y otros asuntos. Su divertido ejercicio narrativo constituye un claro homenaje a algunos pintores del cuerpo moderno, como Egon Schiele, y es un guiño cómplice a la literatura libertina dieciochesca que hizo del erotismo la más íntima manifestación de la libertad del individuo en la esfera de la vida privada.

Un movimiento análogo entre el compromiso con el presente y la literatura de entretenimiento puede observarse en otros novelistas del *Boom.* García Márquez publica durante la década la breve novela *Del amor y otros demonios* (1994), una narración de corte histórico y tenor sentimental que consigna un hecho acaecido en la Cartagena de Indias del siglo XVIII: la

[8] *Sobre éste y otros problemas de los «nuevos realismos», cf el artículo de Julio Ortega, «Novela y fin de siglo en América Latina»,* El principio radical de lo nuevo, *FCE, México, 1997, pp. 63-93*

pasión del padre exorcista Cayetano Delaura por la supuestamente posesa Sierva María de Todos los Ángeles. El Premio Nobel colombiano vuelve a beber en las fuentes del realismo mágico para escribir una historia de amores contrariados, de maravillas y extravagancias. Sin embargo, un par de años más tarde, pasando de la ficción histórica al reportaje de actualidad, saca a la luz no ya una *nouvelle* sino una crónica que describe la convulsa realidad colombiana de los noventa: *Noticia de un secuestro* (1996).

Dos novelas de Carlos Fuentes, prácticamente contemporáneas, parecen repetir la misma oscilación: *Diana o la cazadora solitaria* (1994) y *La frontera de cristal* (1995). La primera narra las aventuras y desventuras amorosas de un personaje llamado Carlos Fuentes con la actriz norteamericana Diana Soren –nombre que esconde a Jean Seberg; la segunda propone, en varias secuencias o cuentos, una reflexión sobre la vida de los mexicanos junto al río Grande en vísperas del ingreso del país a la zona de libre comercio con Estados Unidos y Canadá. Desde lugares diametralmente opuestos en *La edad del tiempo,* la suma fontina, *Diana o la cazadora solitaria* y *La frontera de cristal* son los dos rostros de Jano que miran hacia los extremos finiseculares de la narrativa hispanoamericana. Pero ninguna de estas dos obras es tan ambiciosa como *Los años con Laura Díaz* (1999), incontestablemente la novela más importante de Fuentes en la década. Vasto fresco de un siglo que corre entre 1868 y 1968 –y cuyo epílogo se escribe en Los Ángeles en el año 2000–, esta monumental narración hace de la historia del México contemporáneo el relato inconcluso –y siempre recomenzado– de un combate por la dignidad del hombre aunque su protagonista sea una mujer. Laura Díaz atraviesa los diferentes momentos de un tiempo escandido en diversas luchas, desde los inicios de la Revolución Mexicana hasta las manifestaciones estudiantiles de 1968, pasando por la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, la resistencia contra el macartismo y la denuncia del régimen del PRI. Muchas de sus estaciones políticas contienen, además, episodios familiares o amorosos, y aportan a la novela los escenarios de una gradual emancipación femenina que corre paralela al curso de los grandes eventos del siglo. De hecho, Fuentes ha insistido en que uno de los aspectos decisivos de *Los años con Laura Díaz* es su carácter feminista y el perfil ético de su personaje principal, dos rasgos que hacen de esta obra una suerte de contrapartida de *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Las innovaciones son pocas, empero, desde el punto de vista de la estructura de la novela histórica, ya que el autor respeta las convenciones básicas del género, se ciñe a los esquemas de la saga familiar y es fiel a una periodización bastante tradicional del tiempo contemporáneo.

No se puede decir lo mismo de *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez. Como su obra anterior, *La novela de Perón* (1985), este extraño texto narrativo se mueve con una naturalidad pasmosa entre la investigación periodística, el escrito autobiográfico, la novela histórica y la testimonial. Digamos que es todo eso sucesiva y alternativamente en su esfuerzo por poner en escena el proceso de construcción –y desmantelamiento– del mito de Eva Duarte de Perón. Nuevamente, volvemos a encontrarnos con una temática de actualidad: Martínez instala su narración en el presente de una década signada por el culto mediático de «Evita». Aún más, es el misterio de su cuerpo embalsamado –su efigie eterna– lo que constituye el objeto esencial de la intriga. Tras la pista de esos restos tan secretos como codiciados, el periodista e historiador Tomás Eloy Martínez trasgrede regularmente el marco referencial de su propio relato y, como cualquier narrador omnisciente en una ficción, transcribe los diálogos y los estados de conciencia de los protagonistas de los hechos. Lo factual cede así ante la presión de lo ficcional en una experiencia de los límites de la verdad histórica, que no sólo denota sino que, a la par, *ejemplifica* el hiato entre el personaje y su leyenda. Es ése justamente el espacio que lector atraviesa en forma casi insensible una y otra vez mientras se adentra en un texto híbrido, irreductible a las categorías genéricas tradicionales. El autor lo llama «novela» y creo sólo es posible leerlo como tal aunque las interrogantes que plantea van más allá del campo de la pura ficción narrativa. Y es que, con su movimiento pendular entre investigación e imaginación, *Santa Evita* pone de relieve cómo ambas instancias están sujetas por igual a los juegos del azar y la necesidad que, en un momento dado, pueden dar consistencia a nuestros deseos y, en otro, pueden hacernos tomar nuestros deseos por realidades. Los dos fenómenos conviven en la gestación del mito y Martínez logra hacérnoslo entender –diría incluso sentir–con su libro inclasificable.

Así como es prácticamente imposible no reconocer el testimonio de Carlos Fuentes en *Diana o la cazadora solitaria* o el de Tomás Eloy Martínez en *Santa Evita,* así resulta vano tratar de ignorar el carácter substancialmente autobiográfico de muchas páginas de *Pájaros de la playa* (1993), la novela póstuma de Severo Sarduy. El cubano nos deja una narración brillante y conmovedora que consigna el avance de una extraña afección entre los enfermos de una clínica escondida en algún rincón de una isla. No es difícil descubrir que dicha afección, que hace que los jóvenes se vuelvan viejos, es el sida, síndrome que causa la muerte de Sarduy seis meses antes de la publicación de la obra. Uno de los enfermos –el cosmólogo– describe las fases del desarrollo de la enfermedad, anota los signos de la gradual

descomposición de su cuerpo y las distintas medicinas que debe aplicarse siguiendo un riguroso protocolo. Honda metáfora de la decadencia y la muerte, *Pájaros de la playa* registra un acontecer que no es ya el de los sucesos políticos o el de los mitos mediáticos sino el de una epidemia que acentúa el perfil trágico de nuestra época. Dentro de la compleja arquitectura de la novela, Sarduy opone a este oscuro relato el recuento de los amoríos de la frívola Siempreviva, una antigua belleza que se niega a envejecer. Así se compendian, en las páginas de *Pájaros de la playa,* las dos caras de una novelística ya *light,* ya *heavy,* pero cuyo punto de referencia es la personalidad de sus autores y los temas de actualidad –*issues,* los llaman en inglés–, aun en el caso de la novela histórica, tan marcada en los noventa por la conmemoración del Quinto Centenario y por el espíritu del fin de siglo. Junto a la parodia *La vida conyugal* (1991) del mexicano Sergio Pitol y *El origen del mundo* (1996) de Jorge Edwards, Sarduy escribe, a mi ver, la mejor novela de la generación del *Postboom* en un década que no sólo ve desaparecer a este gran cubano sino también a Puig, a Arenas, a Soriano y, en la generación anterior, a José Donoso y a Adolfo Bioy Casares.

Cuba hermosa, primorosa...

De la literatura cubana procede, sin embargo, una de las sorpresas más gratas de los noventa: la aparición de un puñado de novelistas que, desde los lugares más distintos de América y de Europa, están renovando nuestra imagen de la isla. En efecto, la novela cubana de esta última década ya no sólo se escribe en La Habana o en Miami sino también –y sin exclusión– en Madrid, en París, en San Juan de Puerto Rico o en Estocolmo. Hombres de su tiempo, los nuevos autores, lejos de obedecer a una sola estética, practican géneros variados y aun opuestos. Así, pueden ser neobarrocos como Abilio Estévez en *Tuyo es el reino* (1997), realistas sucios como Pedro Juan Gutiérrez en *El rey de La Habana* (1999), testimoniales como Carlos Victoria en *La travesía secreta* (1994), policiacos como Leonardo Padura en *Máscaras* (1997) o fantásticos como René Vázquez Díaz en *La isla de Cundiamor* (1997). A pesar de las diferencias, los reúne el afán de recrear literariamente a la isla como un medio para salvaguardar su memoria y acaso para imaginar alguna de las formas del porvenir –la incierta Cuba que vendrá; a pesar de las semejanzas, los separa no sólo la elección de un modelo de escritura sino, además, la manera en que han ido incorporando a sus obras los distintos contextos de la diáspora. Hay que añadir que todos publican fuera de Cuba y que casi todos han tenido buena prensa y numerosos

premios y recompensas internacionales. Pero, una vez más, la otra cara de la moneda es menos brillante: detrás de tantos éxitos, está la crisis de la edición en Cuba, el creciente exilio de los intelectuales cubanos y la reactivación turística de la mitología insular en sus aspectos más estereotipados y alienantes. Secundados por esta moda publicitaria de lo cubano, los novelistas de la diáspora tienen que vérselas así con una serie de lugares comunes prerrevolucionarios a los que se suman ahora los tópicos revolucionarios y postrevolucionarios –las diferentes conmemoraciones de los treinta años de la muerte del Che Guevara fueron un buen ejemplo de ello. Es más, entre la denuncia del régimen, la nostalgia de la isla ausente y la necesidad de reafirmar una identidad, no siempre es fácil encontrar el tono justo desde el exilio, sobre todo cuando hay que enfrentarse a las expectativas de un público que espera del escritor cubano a la vez una confesión agónica y una celebración del tropicalismo. Zoe Valdés, Mayra Montero y Jesús Díaz encarnan tres estrategias distintas para escapar de estas solicitaciones.

Valdés, instalada en París desde mediados de la década, se dio a conocer en 1995 cuando obtuvo el Premio Juan March, en Mallorca, con la novela corta *La hija del embajador.* Ese mismo año apareció en Francia *Le néant quotidien,* traducción francesa que se adelanta a la edición, en español, de *La nada cotidiana* (1996). En realidad, es éste el primer libro donde se expresa plenamente una voz que, más allá del testimonio, trata de dar cuenta, a través de la ficción, de la degradación moral de una isla que quiso reinventar el Paraíso y produjo no sólo un infierno sino un lento y anonadante purgatorio. La protagonista de la novela, que se llama nada menos que Patria, vive la erosión del presente y el agobiante sinsentido de una existencia que se divide entre las penurias de cada día, algunas horas en una oficina, un interminable pedalear por las calles de La Habana y dos amantes sin rostro. Su destino resulta tanto más aterrador cuanto más gris y trivial. Y es que en el país de *La nada cotidiana* ya no hay lugar para el martirio o el heroísmo: sólo queda el rencor que nace de la frustración y la desesperanza. Quitándole énfasis a la denuncia, Valdés obtiene así más con menos, pues su narración vuelve tangible –más cercano e inmediato– el vacuo horror de la vida cubana en el «período especial». Con su tercera novela, *Te di la vida entera* (1996), finalista del Premio Planeta, Valdés explora otros tiempos de la Cuba prerrevolucionaria y revolucionaria en un registro humorístico y paródico que no siempre ha sido bien comprendido, quizá por la ambigüedad con que maneja los clisés exóticos y eróticos de la cubanidad.

Mayra Montero, que reside en San Juan de Puerto Rico, recupera, para la novelística cubana, los grandes escenarios del Caribe y, siguiendo el ejemplo de Alejo Carpentier, hace de la cultura del archipiélago su verdadera

patria narrativa. No en vano la novela que la lanza en Europa, *La última noche que pasé contigo* (1991), narra las aventuras eróticas de una pareja que trata de reeditar sus pasados ardores durante un crucero por las islas. Las dos obras mayores de Montero en esta década, *Del rojo de su sombra* (1992) y *Tú, la oscuridad* (1995), se desarrollan en la República Dominicana y en Haití, y constituyen, a la par, una relectura de las fuentes de lo real maravilloso y una ficcionalización de la novela testimonial. Ambas comparten una temática sobrenatural y religiosa que está en el origen mismo de la doctrina de Carpentier: la práctica del vudú en la isla de Santo Domingo. *Del rojo de su sombra* es la crónica de una serie de hechos verídicos ocurridos en La Romana durante las peregrinaciones de los «Gagá», las cofradías herméticas que forman los iniciados bajo la égida de un sacerdote vuduista. Montero desarrolla una precisa investigación de campo para describimos el enfrentamiento entre dos de estos grupos, y el combate mortal de sus líderes, un «houngán» y una «mambo». En su siguiente novela, *Tú, la oscuridad,* vuelve a tratar del vudú pero dentro del contexto más amplio de la historia reciente de Haití. El herpetólogo norteamericano Victor S. Grigg es enviado a la isla con la misión de capturar un ejemplar de la *grenouille de sang,* una especie prácticamente extinta. Allí conoce al baquiano Thierry Adrien y decide grabar su conversación. La novela reproduce la alternancia de estos dos discursos y es, a la vez, un relato autobiográfico, el testimonio de Thierry, y el recuento de una azarosa búsqueda en las montañas haitianas que pone a prueba los principios morales y la racionalidad del norteamericano. La solidaridad que nace lenta y dificílmente entre ambos da lugar a un espléndido diálogo de dos mundos, que Montero conduce magistralmente hasta a su trágica conclusión.

Jesús Díaz, por su parte, explora la crisis política cubana de la década en sus distintas facetas tanto dentro como fuera de la isla y también en esos territorios intermedios que ha ido creando el exilio. Radicado en Madrid, dirige, desde 1996, la revista *Encuentro de la Cultura Cubana,* una publicación que ha abierto un espacio para el intercambio entre los escritores, intelectuales y artistas de las tendencias más heterogéneas. Tres novelas dan fe del sólido y consecuente desarrollo de su obra de ficción durante los noventa: *Las palabras perdidas* (1992), *La piel y la máscara* (1996) y *Dime algo sobre Cuba* (1998). En la primera, Díaz pareciera ajustar cuentas con su propio pasado revolucionario al poner en escena las aventuras y desventuras de un grupo de jóvenes cubanos que trata de crear una revista independiente en La Habana. Cada cual ha de descubrir que los límites de ese proyecto son los de la revolución misma: una causa perdida –irremediablemente perdida– y cuyo fracaso signa el de toda una generación. *La*

piel y la máscara, que se desarrolla entre Miami y La Habana, introduce la temática del exilio a través de un juego de espejos entre el rodaje de una película y la historia que nos cuenta la novela. Como en el teatro barroco, apariencia y verdad se confunden en el viaje de una cubana que vuelve a la isla en busca de sus hijos y que se encuentra, en ese regreso, con su destino infausto: el horror de la Cuba de hoy. Díaz desarrolla otra forma de distanciación irónica en su más reciente novela: Stalin Martínez, el protagonista de *Dime algo sobre Cuba,* ha sido encerrado por su hermano en la azotea de una casa de Miami donde debe permanecer al sol y a pan y agua hasta que parezca la imagen viva de un balsero y pueda hacerse pasar por tal. Esta es la única manera en que puede obtener el asilo en Norteamérica un médico que durante muchos años dudó en dejar Cuba aunque no le faltaran razones ni ocasiones para ello. Oscilando entre tragedia y comedia, el novelista maneja con inteligencia una situación absurda y paradójica que, en manos menos hábiles, hubiera podido desembocar en una risa fácil o en una aparatosa e insultante parodia. La ficción de Stalin Martínez constituye, por el contrario, una densa metáfora de la condición cubana que da a leer, representándolos, los sentimientos contradictorios que acompañan el drama personal y colectivo de los exilados. Así, el inevitable examen de conciencia, el doloroso viaje por los senderos de la memoria, la nostalgia, la incertidumbre, el oportunismo y el miedo, todas estas instancias de la epopeya interior del protagonista encuentran una exacta formulación en la novela de Díaz y todas alimentan, además, la esperanza de una vida distinta. De la mano de ese afán, el falso balsero adquiere, al filo de las páginas, la sólida consistencia de una verdad que se impone por sí sola en un soberbio homenaje a los poderes de la literatura

Por de pronto, no se puede aún vislumbrar cuál será el destino de esta nueva novelística cubana ni cómo han de evolucionar sus autores en los años por venir, ya al margen de la actual promoción mediática y turística. Pero quizá, más allá de la denuncia, el testimonio y el tropicalismo, la trampa mayor a la que deberán escapar es la de su propia insularidad: el monólogo de Cuba con Cuba que a veces se repite obsesivo en las novelas, como un sordo laberinto de la soledad. Y es que, sin lugar a duda, todas estas obras nos dicen algo sobre Cuba, nos dan una descripción del mundo cubano de ayer y de hoy; pero cabe preguntarse si serán capaces mañana de darnos una descripción cubana del mundo. Es de esperar que, desde los distintos contextos de la diáspora, la novela de las próximas décadas abra nuevos espacios para el diálogo y nos cuente el encuentro de la cultura cubana no sólo consigo misma sino también –y sobre todo– con las otras –con los otros–, dentro y fuera de la isla.

Bienvenidos a M(a)cOndo

Si la boga de la literatura femenina fue uno de los grandes eventos de los ochenta, los noventa se distinguen por la aparición de un conjunto de autores noveles que a menudo se confunden bajo la equívoca categoría de «literatura joven». Digo equívoca porque, con esta etiqueta, se suele describir al menos dos fenómenos diferentes: por un lado, el surgimiento efectivo de una nueva generación de novelistas que hace sus primeras armas durante la década; por otro, un género de novela vagamente testimonial que tematiza el malestar de los jóvenes ante el mundo contemporáneo. Esta última corriente cobra cuerpo con lo que se llamó la «Nueva Narrativa Chilena» y pronto se extiende a otros países del continente e incluso a la propia España. Stephanie Decante ha examinado con detalle, en un artículo reciente, el proceso de constitución de un movimiento nacido de la necesidad de ampliar el mercado de la novela y que, desde Santiago, va difundiendo la imagen de una «literatura joven latinoamericana»[9]. La estrategia editorial se apoya en una vasta campaña de promoción generacional que hace de las novelas de Alberto Fuguet –*Mala onda* (1992) y *Por favor, rebobinar* (1994)– y de Sergio Gómez –*Vidas ejemplares* (1994)– la encarnación de una nueva vanguardia que irrumpe, inesperadamente, en nuestro paisaje postvanguardista. Esta puesta en escena de los viejos mecanismos de la modernidad utiliza los medios de comunicación y la lógica del escándalo para subrayar la urgente actualidad testimonial de las obras y dar relieve a la personalidad de sus autores, creando una eficaz amalgama donde se funden los conceptos de «autenticidad» y «desenfado», de «precocidad» y «novedad», de «crítica» y «crisis de adolescencia». La antología de cuentos *McOndo* (1996), coordinada por los dos novelistas, representó el intento de internacionalizar el movimiento, proponiendo un limitado programa estético, de marcado acento tecnológico y futurista, que cuestiona la realidad del realismo mágico y exalta los productos urbanos de la cultura de masas o, mejor, la desaparición de toda jerarquía entre los distintos productos culturales: «Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y la CNN en español y el Nafta y el Mercosur y la deuda externa y, por supuesto, Vargas Llosa»[10], afirman los autores en el prólogo. Desde su punto de vista, Latinoamérica es, pues, una suerte de inédito *video clip* o la presentación de un informa-

[9] *«Politiques éditoriales et production littéraire dans le Chili contemporain (1989-1996)»,* América *n.º 23, Paris, 1999.*

[10] Op. cit., *p. 16.*

tivo aunque la verdad es que el prólogo expresa, con formas nuevas, muy antiguas ambiciones: la eterna carrera del escritor latinoamericano en pos de sí mismo y del lugar que le corresponde en el mundo contemporáneo. Los padres fundadores del realismo mágico no buscaban otra cosa en el París de los años veinte y, como Fuguet y Gómez, querían ser hombres de su siglo. Para ellos, la América Latina no era menos diversa ni menos compleja y su literatura debía traducir tal realidad. A la luz de esta historia muchas veces contada y de casi todos conocida, McOndo no es sino una mera variante de Macondo en la que se ha olvidado la a. Y ese olvido parece condenar a los más jóvenes a imitar inconscientemente los gestos de sus predecesores, en la ignorancia de que son, como ciertos personajes de Borges, la sombra de otros sueños. Quizás el atolladero en el que desemboca este tipo de «novela joven» procede justamente de su proyecto contradictorio: afirmar una identidad en la desmemoria y fundar una tradición en la desherencia.

Al margen de esta corriente y de esta clase de novela, los noventa son el momento de una importante renovación generacional que, siempre en el marco de la superproducción editorial, ha puesto a circular los nombres y las obras de nuestra última hornada de novelistas. La lista es sumamente extensa y, como en las demás tendencias, también aquí hay de todo y para todos: intrigas policiacas como *El disparo de Argón* (1991) del mexicano Juan Villoro, dramas psicológicos e intimistas como *El nadador* (1995) del chileno Gonzalo Contreras, novelas históricas como *La tierra del fuego* (1998) de la argentina Sylvia Iparraguirre, metáforas políticas como *Porque parece que la verdad nunca se sabe* (1999) del mexicano Daniel Sada, confesiones gays como *No se lo digas a nadie* (1994) del peruano Jaime Bayly y hasta el relato de las tribulaciones de un cantante de rock porteño como *Esperanto* (1995) del argentino Rodrigo Fresán. Repito que es inútil tratar de reducir la variedad de las propuestas narrativas a una sola estética, pero sí es posible identificar las dos posiciones más extremas –y a mi ver más innovadoras. El chileno Roberto Bolaño apuesta así por la desmesura y plasma una hilarante visión de las vanguardias latinoamericanas en *Los detectives salvajes* (1998). Por su parte, el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, siguiendo un camino inverso, lleva el despojamiento de su prosa narrativa hasta los límites de la percepción de un efecto estético en una serie de novelas breves que se inicia con *Cárcel de árboles* (1992) y alcanza luego un punto culminante con *Que me maten si...* (1997).

La novela de Bolaño puede ser descrita como un gigantesco expediente que reúne, en sus seiscientas páginas, todos los testimonios necesarios para instruir el proceso contra las mistificaciones idealistas de la vida literaria

moderna. Estructurada a la manera de un tríptico, con dos hojas laterales y un gran panel central, su tiempo es el de un instante o un paréntesis que dura los veinte años de una generación entre 1976 y 1996. Son las décadas en que las ilusiones nacidas con la contracultura juvenil de los sesenta se van descomponiendo hasta acabar en una grotesca gesticulación sin sentido; son las décadas en que se agota el poder de negación de las vanguardias, dejando al descubierto la vanidad de sus ambiciones históricas y metafisicas. Quizá no sea casual que un escritor chileno sea el autor de este antídoto contra la tentación de reeditar la aventura de una «literatura joven latinoamericana». *Los detectives salvajes* lee y desarma los proyectos de Fuguet y de Gómez entre otros, y somete a una crítica feroz la famosa búsqueda de un destino que asocie existencia y creación. Los dos diarios del joven poeta García Madero –un personaje flaubertiano de conmovedora ingenuidad–, constituyen el punto de partida y de llegada de una tragicómica iniciación literaria que sirve de marco al desfile de su comparsa: las innumerables voces de los testigos que dan cuenta de los viajes y correrías de Arturo Belano y Ulises Lima en tres continentes. Así, de México a Barcelona, de París a Viena, pasando por Londres, Roma, Tel-Aviv, Mallorca y alguna universidad del Medioeste norteamericano, estos detectives salvajes, los dos papas del «realismo visceral» o «realvisceralismo» que buscan a Cesárea Tinajero, son captados en diversos momentos de sus pesquisas por un coro discordante y carnavalesco. Bolaño nos ofrece un auténtico festival estilístico en el que alternan grandes nombres de nuestras letras y oscuros personajes imaginarios, desde un conocido comisario cultural cubano hasta un bárbaro austriaco, desde un editor del exilio español en México hasta la humilde amante de un profesor de matemáticas. Todos nos narran no la marcha victoriosa sino absurda *fuite en avant* de una generación que se fue quedando sola con sus sueños de gloria mientras el mundo la iba dejando atrás.

Rey Rosa no ha escrito hasta ahora ninguna novela de más de doscientas páginas y dudo de que algún día lo haga, pues el principio mismo que rige su trabajo es el de la máxima economía de medios y la más alta densidad. Este lector de Wittgenstein y de Borges pasó por los talleres literarios de Paul Bowles en Tánger y se dio a conocer en España, a comienzos de la década, con un relato fantástico que lleva la reflexión sobre la escritura, el pensamiento y el lenguaje hasta un nivel sencillamente alucinante. *Cárcel de árboles* narra la aventura interior de un prisionero político guatemalteco al que, como a sus demás compañeros de presidio, se le ha retirado un lóbulo cerebral. La ablación debería suspender en principio toda función intelectual en los operados, pero el protagonista sigue pensando –es más, vuelve a

aprender a pensar gracias al lápiz y a las hojas que encuentra en el campo y que le permiten escribir en secreto durante la noche. Yu –así se llama el preso– va descubiendo sensaciones para las que no tiene palabras y a veces tiene palabras que no corresponden a su experiencia. Su relación con el mundo es la de un ajuste continuo entre el decir y el pensar que, en cierto modo, anuncia el proyecto estético de Rey Rosa: la exploración de los límites de la expresión literaria a través de una prosa traslúcida y que, como un sutil espejo de agua, refleja las mínimas variaciones de sentido en su afán por cernir lo real. La enigmática fascinación que suscitan los textos del guatemalteco procede en buena medida de esta lograda sobriedad que sitúa al lenguaje en un diálogo constante con sus objetos y con su propio silencio. Pero hay que añadir que su trabajo estilístico se acompaña, desde un punto de vista temático, de una meditación sobre la violencia que no sólo se encuentra en *Cárcel de árboles* sino también en otras narraciones y, en especial, en *Que me maten si...* Con esta novela negra, Rey Rosa traza un retrato implacable de la Guatemala de los acuerdos de paz y muestra que la violencia es un oscuro hado que, en muchos lugares de América Latina, puede tomar los rasgos de la lucha política o de las crisis sociales aunque, en el fondo, no necesite de ellas para sobrevivir y seguir existiendo de una manera ciega, fatal y autónoma.

¿De un arte sin porvenir?

No creo que sobren razones para ser optimista en cuanto al futuro de la novela, pero tampoco comparto el pesimismo de Eduardo Mendoza y de otros escritores que, a lo largo de la década, han anunciado la próxima muerte del género. Vargas Llosa le enmendaba la plana a Mendoza en un artículo reciente y afirmaba que el único tipo de novela destinado a desaparecer era el que representaba la literatura *light:* esquemas y contenidos simplificados que reducen el acto de lectura a la lógica del menor esfuerzo, tratando de competir en vano con otros vectores de ficciones, como el cine o la televisión. «Si hay un espacio propio para la literatura en el mundo del futuro –concluía el peruano– se definirá, no por su proximidad y parecido, sino por su diferencia y distancia, con el espacio privado de la imagen, es decir, estará hecho esencialmente de palabras y de fantasía, y se ofrecerá al lector como un desafío y una propuesta de colaboración...»[11] Es

[11] *Mario Vargas Llosa, «La muerte de la novela»,* Letras Libres *n.º 3, México, Marzo 1999, pp. 14-16.*

indudable que una novela que quiera asemejarse a una película, a una serie de televisión o a un videojuego, lleva todas las de perder en el campo de la representación y, además, supone un abandono de la búsqueda de los tipos de modelización propios de la ficción novelesca, aquéllos que hacen de la novela un operador cognoscitivo o, si se quiere, una eficaz forma de conocimiento. Pero no pienso que el único peligro que se cierne sobre el futuro del género venga de allí. Si algo nos enseñan los años noventa es que, dentro de la economía de lo escrito, en un medio que ha visto reducirse su espacio de poder e influencia social, el afán de celebridad y de rápido éxito comercial puede convertir a la novela en un género tributario de las estrategias de promoción que lo inscriben a menudo, en el marco de la actualidad, como un subproducto del periodismo informativo o como una prosa de circunstancias vinculada a las conmemoraciones, celebraciones y otras efemérides. En efecto, en el escenario de agitación y desasosiego del fin de siglo, la novela pareciera marchar con demasiada frecuencia a la zaga de la noticia candente, del escándalo o de los acontecimientos grandes o pequeños, siempre en pos de un suceso que le sirva de punto de apoyo para garantizar su difusión en un contexto de saturación discursiva. No creo que haga falta subrayar lo que esto supone en la valoración del hecho literario: una literatura que corre detrás de los eventos –mercadotecnia *oblige*– es, evidentemente, una literatura que ha renunciado a ser, en sí misma, un evento, es decir, un fenómeno capaz de marcar su época de manera autónoma y duradera. Quizás esta secreta resignación –esta confesión de impotencia sea la clave que nos permita entender, con el tiempo, su enceguecedor y estridente reverso: el sobrepujamiento actual de las campañas de lanzamiento, la multiplicación de los premios, el culto desmedido a la personalidad del autor, la pobreza de la argumentación estética y la propia superproducción de títulos que, día tras día, siguen llenando las mesas de los libreros. Pero perder sus ilusiones puede ser también el mejor medio para reinterpretar sus deseos y no es improbable que, después de esta década que hoy se aleja de nosotros como un viento sin norte, la novela logre identificarse con una nueva ambición que vuelva a convertirla en un dispositivo necesario a la hora de descifrar los lenguajes menos aparentes y más significativos del mundo contemporáneo.