

EL FIN DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Jorge Volpi

Para Carlos Fuentes, por supuesto

Como el tema de estas reflexiones es el futuro de la narrativa latinoamericana, me permitiré citar, *in extenso*, el célebre artículo del profesor Ignatius H. Berry, catedrático de Hispanic and Chica-na Literature de la Universidad Estatal de Dakota del Norte, publicado en la revista *Im/positions* en el mes de junio de 2055:

Cincuenta años de literatura hispánica, 2005-2055: un canon imposible

De vez en cuando ocurre que, en un período histórico restringido, de pronto surge un torrente de escritores que trastoca para siempre una tradición literaria. Los ejemplos son muy conocidos: la Atenas de Pericles, el Quattrocento italiano, la Inglaterra isabelina, el clasicismo francés y, por supuesto, el Siglo de Oro español. En Hispanoamérica, una región que llegó muy tarde a la modernidad, la época de esplendor de su literatura no se produjo sino hasta la segunda mitad del siglo XX. Por más que los filólogos y eruditos se obstinen en encontrar antecedentes notables en épocas anteriores, la realidad es que no existe ninguna obra escrita en esta región del mundo que resulte universalmente relevante antes de la aparición de esa pareja de colosos formada por el argentino Jorge Luis Borges y el mexicano Juan Rulfo.

Poco después, surgió al fin un grupo compacto de escritores capaz de convertir a Hispanoamérica en un referente obligado de la cultura occidental. Conocido con el nombre poco edificante de *boom*, su núcleo central estuvo formado por Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario V. Llosa y Gabriel G. Márquez, a los que pueden sumarse los nombres de José Donoso, Guillermo C. Infante, Juan C. Onetti, José L. Lima, Fernando del Paso, Ernesto Sábato, Manuel Puig o Alfredo B. Echenique. Todos ellos, al lado de sus necesarios contrapuntos menores, dieron vida a lo que numerosos académicos bautizaron con el nombre de Siglo de Oro Hispánico, si bien se trata en realidad de un “medio siglo”, dado que su inicio debe ubicarse entre 1949, *Ficciones* y 1955, el año de publicación de *Pedro Páramo*, y su final en 2005, tras la aparición del tercer volumen de memorias de Márquez.

Como se sabe, a toda época de esplendor le sigue una de decadencia, y eso es justamente lo que ocurrió a partir de ese momento. Dominada por la autocomplacencia y demolida por el mercado, poco a poco la literatura hispánica desapareció de la faz de la Tierra. Si a ello se suma que

en Europa el español quedó reducido a las nuevas provincias comunitarios de Castilla y Andalucía, con la consiguiente merma de su número de hablantes –apenas treinta millones, frente a los seiscientos de la antigua Hispanoamérica–, el panorama resulta francamente desolador. ¿Qué pudo suceder en estos cincuenta años para que, tras la desaparición de los grandes maestros del *boom*, la narrativa hispánica haya sido incapaz de renovarse?

Sin duda, las sucesivas crisis económicas, la desaparición de la industria editorial local, la imparable merma en el número de lectores y sobre todo la integración de la Zona de las Américas en 2025 generaron la disolución de Hispanoamérica como entidad geográfica y cultural, provocando que la literatura de esta región del mundo perdiese para siempre su identidad. Pero sin duda lo más grave es que fueron los propios escritores hispánicos posteriores a Fuentes, Llosa y Márquez quienes se encargaron de fraguar su propio suicidio. En vez de prolongar los grandes caminos abiertos por aquellos clásicos, prefirieron internarse en un territorio dominado por un lenguaje internacional –una especie de *koiné* literaria, como la llamó un brillante crítico español, hoy completamente olvidado– y, arrebatados por el mercado, se sumieron en un lento pasmo que los transformó en simples escritores, perdiendo para siempre su condición de escritores *hispánicos*.

El peso de los autores del *boom* resultó tan grande que no sólo acabó con la generación de escritores siguiente –en la cual llegó a haber autores tan notables como los argentinos César Aira, Sergio Pitol y Ricardo Piglia–, sino que de hecho provocó la muerte de la noción misma de narrativa hispánica. Su desastrosa empresa puede considerarse una de las mayores pérdidas que la civilización ha experimentado en los últimos tiempos, y constituye un ominoso recordatorio de lo que puede ocurrirle a otras literaturas en proceso de autoafirmación, como la actual literatura africana de lengua portuguesa o a la rica generación de escritores angloparlantes de Irak, Irán y Arabia Saudí.

Para rastrear el momento en que se inició la imparable decadencia de la narrativa hispánica, no queda otro remedio que remontarse a los orígenes. A estas alturas nadie debería escandalizarse por lo que voy a decir: el español *no* es la lengua original de esa porción de la Tierra que luego se conoció con el tendencioso nombre de Hispanoamérica. Antes de la llegada de los conquistadores, aquellos territorios poseían un babilónico conglomerado de lenguas y dialectos indígenas que a lo largo de seis siglos fueron sepultados por los invasores. Pese a los seis siglos que han pasado desde entonces, lo cierto es que los hispanos nunca dejaron de sentirse culpables ante aquella imposición primigenia que les causaba una sensación de desamparo al usar una lengua que en realidad no les correspondía. (Por fortuna, la vitalidad de los escritores en lenguas náhuatl, quechua, zapoteco y tzeltal de nuestros días, traducidos ya a numerosos idiomas, ofrece una tardía compensación ante esta injusticia histórica.)

Desde el siglo XIX, los escritores hispanos han sido más o menos conscientes de esta falsa identidad que los llevaba a despreciar en secreto su lengua. De ahí las dos tendencias naturales de la literatura de esta región: por una parte, la necesidad de rescatar el habla popular, de sustituto indígena, y por la otra la búsqueda de una especie de lengua internacional, capaz de lavar su complejo de culpa lingüístico. Por desgracia, a partir de la segunda mitad del siglo XX esta dialéctica natural se volcó de un solo lado, el de ese lenguaje abstraído de sus propios localismos, cuyo origen principal puede hallarse en la presión ejercida por el mercado internacional. Si tuviéramos que señalar a los culpables de esta dolo-

rosa inflexión, no habría más remedio que dirigir nuestros dedos acusadores hacia las últimas generaciones de escritores hispanos del siglo XX. Fue en ese momento, dominado por los albores de la globalización, cuando se produjo el viraje del español hispano hacia un “español estándar”, tan hueco como el inglés hegemónico. Salvo en el caso de un puñado de escritores excepcionales que, preservándose al margen del mercado –y de los lectores– continuaron obstinándose en explorar las referencias y problemáticas locales, manteniendo viva, como oscuros sacerdotes de un culto antiguo, el verdadero sustrato de la literatura de esta parte del mundo, la narrativa hispánica inició su lenta y dolorosa muerte.

A partir de la década de los noventa, un grupo de escritores hispánicos comenzó a rebelarse, torpemente, contra su condición hispánica. Nacidos a partir de los sesenta, no experimentaron las convulsiones ideológicas de sus predecesores y tal vez por ello nunca se involucraron con los problemas esenciales de sus países. Su desarraigo fue tan notorio que, al leer sus obras hoy en día, resulta imposible reconocer sus nacionalidades; el hecho de ser colombianos, mexicanos o argentinos pasó a ser, gracias a ellos, un mero dato anecdótico, un simple apunte en su currículum, y no una referencia cultural inevitable como hasta entonces. Sin darse cuenta de la riqueza a la que renunciaban, esta generación de escritores –el último de los cuales, Ignacio Padilla, de 87 años, continúa participando en un sinnúmero de polémicas– se encargó de eliminar para siempre la *identidad* de la narrativa hispánica.

1996 es el año en que da inicio esta tarea de demolición a través de dos sucesos paralelos: la publicación de la antología *McOndo*, prologada por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez –su título era ya una burda sátira del territorio imaginario de Márquez– y la provocadora presentación del *Manifiesto* del autodenominado “grupo del crack” en México. Ambos fenómenos inaugurales evidenciaban ya las disfunciones de ambas cofradías: su afán teatral, su vocación de dirigirse a los *mass media* y su común rechazo del realismo mágico eran pruebas suficientes de que sus ambiciones estaban más del lado de la publicidad y del mercado que de la verdadera literatura. Si uno revisa los textos publicados por ellos, o los cuentos y novelas que en los años sucesivos tramaron Padilla, Urroz, Palou, Chávez, Herrasti, Volpi, Fuguet, Paz Soldán, Gamboa o Fresán, uno jamás podría saber que se trata de autores mexicanos, colombianos, argentinos, chilenos o bolivianos. Y, si uno se atreve a leer las traducciones que se hicieron de sus obras durante las primeras décadas de este siglo, uno tampoco tendría modo de saber que se trataba de autores hispánicos.

Desde luego, una de las causas de esta “desnaturalización” se halla en los temas de su elección. ¿Cómo comprender que mexicanos como Pablo Soler y Vicente Herrasti sitúen sus novelas en Bizancio o la Grecia clásica, que colombianos como Santiago Gamboa y Enrique Serrano sitúen sus narraciones en China y Tartaria, que un cubano como José Manuel Prieto la coloque en Rusia o un ecuatoriano como Leonardo Valencia lo haga en Roma? Sin embargo, es evidente que la mera situación geográfica no determina la nacionalidad de una novela; lo realmente grave es que este exotismo no derivaba de un afán artístico, sino de una voluntad consciente de los escritores hispánicos de aquella época por integrarse al “mercado internacional de la literatura”, olvidándose de sus verdaderas preocupaciones nacionales. Más que la elección del tema, pues, fue la voluntad de renunciar a lo nacional lo que volvió espuria la aventura de aquellos jóvenes, hoy convertidos en piezas de museo de la literatura de la era de la globalización.

Prolongando esta tendencia destructiva, tanto los autores pertene-

cientes a esta generación –su espíritu decadentista resulta, en efecto, muy *fin-de-siècle*– como los de la primera generación literaria del siglo XXI –es decir, de los nacidos entre 1990 y 2010– se encargaron de demoler los cimientos de la literatura hispánica y de hacerla desaparecer como entidad autónoma. Escritores como el uruguayo Jonás Graun, el costarricense William Cervantes, la mexicana Milena Urroz-Barrera, Premio Nobel en 2046, o el estadounidense Lope Johnson se olvidaron por completo de sus países y sus tradiciones particulares, convirtiéndose sin duda en *best-sellers* mundiales pero destruyendo al mismo tiempo la rica vinculación con sus costumbres y hablas locales.

Si pudiera hacerse una mínima clasificación de las tendencias observadas durante estos cincuenta años de narrativa hispana, desde el esplendor del *boom* hasta la debacle protagonizada en nuestros días por el autodenominado grupo del *kaboom* –jóvenes que actualmente rozan los veinte años y que se asumen como herederos tanto del *boom* como de *McOndo* y el *crack*–, habría que distinguir al menos tres corrientes principales:

a) Las novelas producidas por todos aquellos que, renunciando sistemáticamente a toda identidad hispana, se lanzaron a la conquista de mercados internacionales, situando sus novelas en territorios cada vez más exóticos –primero la Alemania nazi y el mundo antiguo, luego el lejano Oriente y por último, ya con supremo descaro, otros planetas–, construyendo ese empobrecido español internacional hoy en boga y comportándose públicamente como cualquier escritor occidental corriente. En esta categoría se incluyen tanto los *cracks* y los *mcondos* de las primeras décadas del siglo como los *hackers* de los veinte y treinta y los *kabooms* de los últimos años;

b) Las novelas producidas por los “resistentes”, es decir, por aquellos escritores que supieron preservar su pureza, renunciando a la fama y al mercado, e incluso al hecho mismo de ser leídos, para construir una obra secreta que exploraba en las sutilezas de la lengua y en la reconstrucción imaginaria o metafórica de los problemas de su tiempo, prolongando con destreza y generosidad los hallazgos del realismo mágico de Márquez. Más que de corrientes espurias, aquí valdría la pena mencionar unos cuantos individuos: M. Figueira e Ixtaccíhuatl Ilhuicamina en México, I. Allende y Conchita Watson-Valdés en Estados Unidos, Gerardo Posada en la Patagonia, Daniel Ortega, *Jr.* en Nicaragua y el eterno Roberto F. Retamar, en Cuba; y

c) Las novelas “neogenéricas”, producidas por distintos colectivos, entre las que destacan las siguientes tendencias: feminista, antifeminista, evangelista, católica, filo-germánica, anarco-sindicalista, neo-comprometida, neo-aventurera, neo-neo-histórica, retrohistórica, tecnoerótica, post-post-colonial, romántica a secas, que aparecen en esta clasificación, de menos de diez páginas, suburbanas, de sexo-drogas-y-rock-and-roll, de sexo-drogas-y-rap, escritas por críticos literarios y que no aparecen en esta clasificación.

Como puede observarse, la idea de realizar un canon hispano de la primera mitad del siglo XXI resulta a todas luces una tarea imposible; los escritores pertenecientes a la tendencia a) han derruido de tal forma las bases con las cuales un académico puede ordenar los textos literarios hispanos –imposible aplicarles los estudios culturales de principios de siglo, el hiperhistoricismo de los veinte o el metaposdeconstruccionismo actual– que uno debe resignarse a concluir que la muerte de la narrativa hispana significará también, más pronto que tarde, la muerte de los críticos y especialistas en esta materia. Poco a poco los departamentos de Literatura Hispana se irán vaciando y convirtiéndose en una parodia

de los de Lenguas Muertas, habitados por espectros rencorosos y adormecidos, sepultados entre archivos y viejas revistas académicas, rumiando en secreto nuestro rencor hacia esos autores que se atrevieron a despojarnos de nuestra materia de estudio y de nuestro sustento diario: nuestra añorada narrativa hispananarrativa hispana¹.

¿Describe este artículo el futuro de la narrativa latinoamericana? ¿Se equivoca completamente Berry o, por el contrario, acierta en sus análisis y predicciones? ¿Cuánto hay de verdad y cuánto de ficción en sus palabras cuando se refiere a la *narrativa hispana*? Lo peor de su texto radica, justamente, en que su existencia es absolutamente *posible*, al menos hoy en día. Las palabras de Berry, pues, no son del todo falsas; sucede algo más grave: sus conclusiones demuestran la permanente incomprensión de buena parte de los críticos literarios hacia las novelas escritas recientemente en esta región del mundo. Muchos de los fenómenos que el profesor de Stanford describe —y deplora— corresponden a la realidad, pero el análisis que hace de ellos, así como las consecuencias que deriva de sus errores de óptica, provocan una imagen profundamente distorsionada y equívoca de la narrativa latinoamericana de nuestra época y quizás también de aquella que *probablemente* se escribirá en el futuro cercano.

El origen de su miopía puede hallarse en una tendencia soterrada, aunque permanente, de los críticos literarios europeos o estadounidenses a la hora de valorar la literatura escrita en las demás partes del mundo. En esta época que los académicos estadounidenses no vacilan en llamar “poscolonial”, tanto los críticos como los lectores europeos parecen sentir una inevitable ambivalencia frente a esas “otras civilizaciones”, para usar la terminología de Huntington, que han estado o continúan sometidas a su influencia cultural, comercial o política. Azotados por una especie de complejo de culpa por haber “despojado” a estas sociedades de sus “auténticos valores”, consideran que Occidente debe abandonar sus actitudes coloniales y descubrir los aspectos soterrados u olvidados de sus antiguos súbditos. La premisa básica es el relativismo cultural: dado que ninguna civilización es superior a las otras, ahora casi quisieran detener la expansión de Occidente en estas regiones. Sus premisas deforman, en realidad, la vocación de los ecologistas: tras siglos de explotar a las otras culturas, ahora les parece imprescindible “rescatar” los auténticos valores de esos “otros”.

No contentos con denunciar la “colonización literaria” perpetrada por las potencias europeas, atribuyen a los escritores de estas regiones sus mismos sentimientos de ambivalencia. Obsesionados con lavar sus pecados históricos, no se cansan de alabar las “diferencias culturales” que encuentran en las literaturas de Asia, África y la propia América Latina con el mismo entusiasmo con el que un turista se entusiasma ante una danza folclórica. Por desgracia, muchos de estos críticos y lectores europeos y estadouni-

denses se olvidan de algo muy importante: desde el siglo XVI, los escritores de lo que hoy es América Latina siempre han creído pertenecer a Occidente. Tal vez se trate de un Occidente excéntrico, como señaló Octavio Paz –un Occidente matizado, en el que conviven muchas otras influencias–, pero ello no elimina la convicción de estos creadores de que con sus obras responden, de manera absolutamente natural, a la misma tradición de sus críticos. Hoy más que nunca, América Latina no constituye una “civilización” aparte, como señala Huntington, sino una porción esencial de Occidente.

No cabe duda, sin embargo, de que en la propia América Latina el debate en torno a la idea de identidad nacional –frente a la universalidad occidental– también ha generado intensas polémicas desde la Independencia hasta nuestros días. A partir de su desprendimiento de España, cada una de las nuevas naciones decidió construirse una “identidad nacional” a imagen y semejanza de las que acababan de descubrir los países europeos. Básicamente se plantearon dos proyectos contrapuestos, cada uno defendido por un número importante de políticos e intelectuales: por un lado, la idea de construir la identidad en oposición a España (y, por tanto, a Occidente), buscando afianzar los valores distintivos de lo “nacional”; y, por el otro, la voluntad de edificar la identidad a partir de las semejanzas y herencias provenientes de España (y, por tanto, de Occidente). A lo largo de dos siglos, la pugna entre estas dos vertientes nunca cesó por completo, produciendo numerosas polémicas intelectuales y nutriendo, asimismo, una gran cantidad de guerras civiles y revoluciones. Desde entonces, en América Latina siempre han coexistido estos dos bandos irreconciliables: los “nacionalistas” y los “cosmopolitas”. Sin embargo, no fue sino hasta los años treinta del siglo XX cuando el escritor mexicano Jorge Cuesta asentó el argumento definitivo en contra de los primeros: el nacionalismo –afirmó– es también, a fin de cuentas, una invención europea.

Por desgracia, sus palabras no lograron terminar la discusión, la cual se ha prolongado con diversos ropajes hasta nuestra época. Los argumentos empleados por el profesor Berry parten de esta misma raíz: al deplorar la pérdida de “identidad” en la literatura latinoamericana, lo que hace en realidad es adherirse al bando “nacionalista” que no tolera el “cosmopolitismo” de gran parte de los escritores latinoamericanos. Desde luego, los términos de la acusación han variado: en vez de alabar el “nacionalismo”, se dice defender “la perspectiva del idioma” y “el trabajo sobre referencias y problemáticas locales” y, en vez de atacar el “cosmopolitismo”, el “afrancesamiento” o la “universalidad”, se lamenta el triunfo de la “globalización” y del “comercio internacional”.

Aplicando una de las *idées reçues* más perniciosas que envuelven a la narrativa latinoamericana, Berry se empeña en verla como una singularidad y no como una vertiente excéntrica pero no

por ello menos esencial de la literatura de Occidente. Quizás el mayor ejemplo de esta incompreensión pueda verse en el “realismo mágico”. Desde la aparición de las obras de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y sobre todo de Gabriel García Márquez, lectores y críticos en todo el mundo operaron una gigantesca metonimia que poco a poco redujo al *boom*, luego al conjunto de la literatura latinoamericana, y por fin a la propia América Latina, a una mera prolongación de ese supuesto rasgo dominante de nuestras letras. Poco importaba que Fuentes o Vargas Llosa no puedan ser clasificados como cultivadores del “realismo mágico”, que los principales escritores latinoamericanos perteneciesen al bando de los “cosmopolitas” o que la propia América Latina en realidad nada tenga de mágica: lo importante era encontrar la etiqueta perfecta para calificar, sin problemas, a toda nuestra tradición literaria.

Este no es el lugar para discutir la conveniencia del término “realismo mágico”, y sólo vale la pena diferenciar la *etiqueta* de las grandes novelas de Asturias, Carpentier o García Márquez. Lo que sí conviene señalar es que, gracias a la fuerza narrativa de estos autores, así como a la extraordinaria recepción de que gozaron por doquier, de pronto el “realismo mágico” pasó a ser visto como una marca de identidad; a partir de entonces, numerosos críticos no dudaron en definirla como la particularidad básica de la narrativa escrita en esta región del mundo. Para ellos, el surgimiento de *Cien años de soledad* pasó a ser visto como el triunfo de “lo latinoamericano” (justo de eso que Berry llama “hispano”) frente a la pérdida de la identidad nacional que “sufría” la literatura de Occidente. De ahí que, intentando desprenderse del colonialismo, cientos de estudiosos como Berry en realidad lo reviviesen al *exigir* a todos los escritores de América Latina que continuasen respondiendo a sus expectativas y prejuicios.

Porque, repito, en contra de lo que Berry piensa, lo cierto es que los mejores escritores latinoamericanos han sido, en la mayor parte de los casos, “cosmopolitas”: baste citar los ejemplos, en México, del Ateneo de la Juventud, del grupo de *Contemporáneos*, del de *Taller*, al cual perteneció Octavio Paz, o de la generación de *Medio Siglo* encabezada por Fuentes, Elizondo, Arredondo, Pitol o García Ponce. En distintos momentos de la historia todos ellos fueron acusados por los nacionalistas de copiar modelos extranjeros y de dejarse seducir por las tendencias de moda, cuando en realidad hacían exactamente lo contrario: fundar y preservar la mejor tradición literaria del país, esa tradición que, a fuerza de ser generosamente universal, como señaló Alfonso Reyes, se volvió también ricamente nacional. Y lo que ocurrió con México es aplicable al resto de América Latina: frente a la necesidad obsesiva de crear una “identidad nacional”, los escritores se rebelaron apelando a la comunidad de la lengua, primero, y a la de la cultura, después, para

sentirse escritores pertenecientes, con todos los derechos, a la tradición literaria occidental.

Berry se equivoca por completo, pues, al considerar que el *boom* representa el modelo supremo del escritor “auténticamente latinoamericano”; curiosamente, su éxito no se debe a que sus miembros defendiesen las particularidades de sus países, sino a que desde el principio renegaron del cerrado nacionalismo de sus medios locales y a que se integraron, cargando con todas sus divergencias y matices, a las grandes corrientes de la literatura universal. Aunque ahora pueden ser ensalzados por esta crítica miope como adalides de lo que *debe ser* un escritor latinoamericano, durante los años sesenta y setenta, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez eran considerados como perniciosos “cosmopolitas” por parte de los críticos de la época. Con el paso de los años la percepción ha dado un giro absoluto, pero ello no elimina la rebeldía original de estos brillantísimos escritores ni cancela su deseo de romper con los prejuicios al permitirse la misma libertad creativa de cualquier otro escritor del mundo.

¿Qué ocurrió después? Luego de que decenas de críticos y lectores como Berry entronizaron al *boom* como modelo literario aceptado “desde afuera” de América Latina, un sinfín de escritores menores comenzó a repetir sus experimentos, a copiar sus apuestas y, en fin, a prolongar artificialmente sus ideas; el “realismo mágico” de segunda y tercera generación invadió los mercados y la imagen revolucionaria del *boom* se fue desvaneciendo, contraviniendo la obra de sus propios creadores, ante el éxito de sus imitadores. Fue así como, a mediados de los años noventa, aparecieron nuevos grupos de escritores latinoamericanos decididos a terminar con el reinado del “realismo mágico”. Pero ello en ninguna medida significaba una crítica al *boom* sino, por el contrario, el deseo de recuperar su intención original.

Tanto los autores del *crack* como los de *McOndo*, así como numerosos escritores sin filiación específica, se mostraron empeñados en desmarcarse del dictado crítico que los impulsaba a ser “auténticos escritores latinoamericanos” pues ello significaba justamente desprenderse de la mejor tradición latinoamericana, es decir, la que siempre ha promovido un cosmopolitismo abierto e incluyente. Su idea no consistía en renunciar a lo latinoamericano para copiar modelos extranjeros, como señalaron algunos críticos, sino perseguir la misma libertad artística alcanzada por el *boom*. De ahí que sus temas intentasen abandonar los lugares comunes y que su voluntad fuese la de escapar a toda costa de la fácil clasificación de “escritor latinoamericano”. En contra de lo que afirma Berry, ello nada tenía que ver con las supuestas presiones del mercado, con el disgusto por hablar una lengua que en realidad no les pertenecía – tal vez el argumento más torpe esgrimido por el crítico– o la nece-

sidad de construir un español estándar, sino con la voluntad de oponerse a los prejuicios impuestos desde fuera.

Pese a lo anterior, Berry acierta en un punto: el desafío de los escritores latinoamericanos nacidos a partir de los sesenta –tal como el de muchos de sus predecesores, incluyendo justamente a autores como los del *boom* u otros como Aira, Piglia, Pitol y, más recientemente, Roberto Bolaño, Carmen Boullosa o Alberto Ruy Sánchez– probablemente tenga como consecuencia extrema el fin de la literatura latinoamericana. O al menos de *eso* que los críticos como Berry insisten en ver como “literatura latinoamericana”. En efecto, cuando él sostiene que autores como Rodrigo Fresán, Alberto Fuguet, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Cristina Rivera Garza, Mario Bellatín, Rodrigo Rey Rosa, Enrique Serrano, Álvaro Enrigue, Fernando Iwasaki, Iván Thays, Vicente Herrasti o Pedro Ángel Palou ya no deben ser considerados escritores latinoamericanos, tal vez tenga razón: todos ellos eluden su ordenada, meticulosa e inútil clasificación. Olvidando los gritos de alarma, las vestiduras rasgadas y el llanto de quienes sólo son capaces de ver en este fenómeno un triunfo del mercado, de la globalización y del pensamiento único, en realidad no hay nada que lamentar. Pues, ¿qué significa a fin de cuentas ser latinoamericano a principios del siglo XXI? Y ¿qué significa ser un *escritor latinoamericano* a principios del siglo XXI?

Tal como sostiene Berry, probablemente nada. En efecto, la distancia cada vez mayor entre cada uno de los países que forman a América Latina, el incremento en los intercambios de información con otras culturas y tradiciones, y la rapidez y maleabilidad de los nuevos medios de comunicación hacen que la identidad latinoamericana sea cada vez más difícil de definir. Sin embargo, ello no significa que haya desaparecido: simplemente se ha transformado, acogiendo elementos provenientes de otras tradiciones y modificando su naturaleza con una rapidez inusitada. La nostalgia resulta pueril: la preservación se realiza en los museos y en los criaderos de especies en extinción, no en las calles ni, por supuesto, en la cultura viva. Poco a poco la idea de ser un escritor mexicano, argentino, ecuatoriano o salvadoreño se convertirá en un mero dato anecdótico en la solapa de los libros. Pero no hay por qué llorar por las épocas pasadas: en la historia de la literatura siempre ha ocurrido lo mismo. Quizás la nacionalidad de un autor revele claves sobre su obra, pero ello no indica –o al menos no tiene por qué indicar– que ese escritor está fatalmente condenado a hablar de su entorno, de los problemas y referentes de su localidad, o incluso de sí mismo. La ficción literaria no conoce fronteras: si ello puede ser visto como un triunfo de la globalización y del mercado es porque no comprende en absoluto la naturaleza de la literatura.

¿Qué va a ocurrir con la narrativa latinoamericana en el futuro? Resulta muy difícil saberlo pero, si atendemos a lo que ha su-

cedido en otros momentos, es probable que la disputa entre lo “nacional” y lo “universal” continúe sin resolverse, y que defensores de una y otra opción, revestidas con nuevos nombres, seguirán combatiéndose por mucho tiempo. Con un poco de suerte, nuevas generaciones de escritores continuarán publicando novelas y cuentos con el afán de liberarse de los prejuicios de su época, preservando así los combates de sus predecesores y respondiendo a esa noble tradición latinoamericana que consiste en rehuir sistemáticamente *lo latinoamericano*.

Con un poco de suerte, entonces los lectores habrán dejado de interesarse siquiera en la “narrativa latinoamericana” —con la excepción de unos cuantos críticos y profesores de departamentos de Literaturas Muertas—, o lo harán con la misma levedad con la que uno puede apasionarse por la “narrativa juvenil”, la “narrativa centroeuropea”, la “narrativa yucateca” o la “narrativa femenina”, es decir, como meros referentes o caprichos personales y anecdóticos sin ningún valor real. De seguro muchos críticos y especialistas perderán sus puestos de trabajo, pero tal vez podrán hallar modos de reciclarse en nuevos departamentos de las universidades que estudien la literatura no en función de sus países de origen como en nuestros días, sino de sus temas, sus conexiones o, ¿por qué no?, su número de páginas o el color de sus cubiertas. Las preferencias de los críticos y académicos es algo que a los escritores siempre les ha tenido sin cuidado.

No me queda sino concluir estas reflexiones con otra cita del profesor Berry. En una entrevista publicada en la revista *The Country*, éste afirma: “A principios del siglo XXI, un puñado de escritores se abocó a la innoble tarea de destruir la literatura hispana, perpetrados en contra de la cultura universal”². Frente a estas palabras, sólo puedo decir que espero que la profecía de Berry se cumpla cabalmente: la gran tarea de los escritores de América Latina de la primera mitad del siglo XXI consiste justamente en completar este necesario y vital asesinato. Porque la literatura latinoamericana sólo continuará existiendo como una tradición literaria viva y poderosa si cada escritor latinoamericano se empeña en destruirla y reconstruirla día tras día.

París, mayo, 2002

NOTAS

1. Ignatius H. Berry: “Fifty Years of Hispanic Literature 2005-2055: an Impossible Canon”. *Im/positions*, 45, San Francisco, California, abril, 2055, pp. 35-41.
2. Ignatius H. Berry: “The End of Hispanic Literature”. *The Country*, 4, Madrid, octubre, 2055, p. 7.

