

Literatura, neoliberalismo y crisis de derechos culturales  
El caso argentino

Daniel Link  
UBA/ UNTREF

Como resultado de los procesos de la década del noventa, que culminaron en la crisis económica de 2001, que para algunos analistas es el umbral para “La Gran Depresión del Siglo XXI”, los argentinos perdimos gran parte de los derechos (políticos, sociales, laborales, sanitarios, educativos), cuya conquista nos había puesto entre las naciones más civilizadas de América Latina. Al mismo tiempo, hoy agoniza lo que se reconoce como el campo intelectual argentino, que también fue durante muchos años un modelo (por su dinamismo, su capacidad para generar debates y, sobre todo, para articular problemas ideológicos con modos de acción política y, también, con procesos educativos). Hoy, de aquellos esplendores nada queda o lo que queda sirve solamente para evaluar la dimensión de una pérdida y de una agonía.

La argentina es una cultura sanguinaria sometida hoy a la doble violencia de un pasado dictatorial traumático y de los restos de las fantasías neoliberales, que pretendieron construir una cultura “nueva”, una cultura “moderna” sobre ruinas que, en esas fantasías, sólo tenían un valor de cambio determinado. Es lo que dominó los últimos quince años de la política y cultura argentinas, dos procesos cuyo único objetivo fue garantizar la gubernamentalidad de lo ingobernable.

Tomemos el caso de la ciudad de Buenos Aires. Puerto Madero, por ejemplo, fue un proyecto que no vino a resolver ninguno de los problemas de la ciudad sino a agregarle algunos nuevos. Sobre las ruinas que eran los antiguos depósitos portuarios se levantó prácticamente una ciudadela nueva, “recuperada” para la ciudad, pero con el estilo internacional que tanto aman los neoconservadores: el aeropuerto. Puerto Madero tiene hoy la misma vitalidad (el mismo estilo) que cualquier aeropuerto internacional de cualquier ciudad del mundo, salvo por el resto de pasado que parece palpitar en cada piedra, porque las ruinas (lo sabía Goethe) siempre tienen algo que decir sobre lo que

hubo antes, sobre la historia y sobre el destino de los hombres. Alrededor de Puerto Madero, a las puertas mismas de la ciudadela primermundista con la que la cultura argentina soñó que podía silenciar a sus fantasmas, hordas de desocupados, subalimentados y sin techo recorren la ciudad en busca de mucho más que lo básico para garantizar la mínima supervivencia: en busca de un *lugar* en el mundo, un mundo que durante diez años simuló con algarabía que esa gente no existía, que iba a dejar de existir o cuya existencia no tenía demasiada importancia en el reparto de los privilegios urbanos, culturales y sociales.

Lo más parecido a la cultura argentina en un corte actual es una película americana (cómo podría ser de otro modo) ya bastante vieja, *Poltergeist* (1982), en la cual horribles sucesos paranormales sucedían porque un inversor voraz e inescrupuloso había levantado una urbanización aséptica y moderna sobre un antiguo cementerio indio. Esos huesos (esas ruinas, ese anacronismo: *la historia*) volvían para vengarse. *Poltergeist* es nuestro *Zeitgeist*.

Así como hay pérdida de derechos en cualquier campo que se examine (y la crisis del 19 y 20 de diciembre de 2001 no fue sino la constatación dramática de que los argentinos estaban perdiendo directamente los derechos constitucionales), también los hay en el campo intelectual.

Durante el año 2002 la industria editorial sufrió una caída del 50 por ciento en la cantidad de ejemplares impresos, del 12 por ciento en la cantidad de títulos editados (porcentaje que crece hasta el 22 por ciento si se consideran sólo las novedades) y el volumen de ventas de libros escolares se redujo en un 70 por ciento. Doscientas librerías desaparecieron de la faz de la Tierra, a lo largo y a lo ancho del país. Lo más grave de las estadísticas es que dicen poco y nada sobre la verdadera dimensión del problema. Los editores declaran que el mercado de libros se achicó. Lo que no se atreven siquiera a murmurar es que se achicó *irreversiblemente*, y que ese achicamiento (que es, también, un añiñamiento) tuvo un punto de partida ya de por sí anémico. La industria editorial argentina de los años ochenta, a partir de la cual se montó una de la más gigantescas operaciones de transferencia de derechos públicos, no era ya ni la pálida sombra de lo que era en las décadas del sesenta y del setenta.

Dos novelas emblemáticas de la década del noventa, cada una a su modo, parecen hablar de esta crisis aguda del universo de las representaciones, no tanto como textos, sino sobre todo como libros, como objetos “culturales” que vienen a ocupar un lugar en las librerías y en los medios especializados. Me refiero a la novela de Ricardo Piglia, *Plata quemada*, y a la novela de Juan José Saer, *Las nubes*. La novela de Saer fue distribuida por el sello Seix-Barral (que forma parte del grupo editorial Planeta) en octubre de 1997. Dos meses después, en medio de un escándalo imprevisto, el sello Planeta entregaba su premio a la novela de Piglia.

No hace falta señalar que Piglia y Saer son seguramente los dos más grandes novelistas de la literatura argentina de los últimos treinta años y que ocupan (ocuparon) posiciones privilegiadas en el campo intelectual argentino: no sólo se los respeta por su obra de ficción sino por sus intervenciones críticas en relación con la literatura y los problemas estéticos que afectan a la escritura en el contexto de una avanzada sociedad de consumo. Piglia y Saer, que fueron patrocinados sobre todo por la crítica académica, consiguieron, en un proceso lento pero sostenido, convertirse en autores “populares”, en el sentido de conocidos por una masa de público que excede largamente a los estudiantes de literatura y a los voraces tesisistas de universidades norteamericanas (es decir que han sido, en algún sentido, *desterritorializados*).

Nosotros, quienes hemos crecido leyendo su literatura –como la de Borges, Viñas, Copi, Puig, Fogwill, Lamborghini, Carrera, Perlongher, Aira o Gusmán– y, sobre todo, *subrayándola*, no podemos sino celebrar una tal popularidad, porque confirma que, cuando éramos jóvenes, guiados por nuestros maestros, aprendimos a leer “correctamente”, es decir: confirma la eficacia de un sistema educativo (hoy desmantelado).

Pero, a la vez, hay que señalar que esa popularidad es un poco paradójica (y ahí es donde radica su mayor interés), si uno recuerda que tanto Piglia como Saer, desde lugares políticos e intelectuales bien diferentes, atacaron durante la década del sesenta la mercantilización de la literatura, ejemplificada en lo que entonces era visto como el contrasentido del arte, el *boom* de la literatura latinoamericana, que habrá sido cualquier cosa pero fue, sobre todo, un fenómeno de mercado.

De modo que hay que destacar esa diferencia dramática entre los años sesenta y los noventa, en lo que a las relaciones entre mercado y literatura se refiere: los años sesenta no tenían una teoría neoliberal de los mercados (al menos en América Latina) y el *boom*, siendo como fue un efecto de la industria editorial, tuvo también una dimensión política e ideológica impensable en el presente: tal es el grado de reificación al que la producción literaria ha llegado.

Leídas en contigüidad, *Las nubes* y *Plata quemada* sorprenden aun a los lectores más fieles de Saer y de Piglia y nos obligan a preguntarnos cómo han sido pensadas y desde qué lugar de la imaginación han sido escritas.

Lo que de esas novelas se deduce es que algo ha cambiado definitivamente en la literatura argentina, y que esos cambios son efectos (o causas, o correlaciones: sostengamos un sano desdén a todo positivismo y a todo reduccionismo mecanicista) de profundas transformaciones culturales.

Me atrevería a decir que *Las nubes* y *Plata quemada* clausuran la literatura argentina del siglo XX en el sentido de que clausuran un modo de entender la literatura: un modo de leerla, un modo de escribirla y, sobre todo, un modo de acceder a ella (es decir: un modo de circulación). Es por eso que esas novelas *tematizan* el anacronismo (tanto en la textura propiamente lingüística como en las teorías que convocan), pero son además, ellas mismas, anacrónicas. Todo lo que hay en esos libros sólo puede leerse como una *ruina* que poco (o nada) tiene que ver con el presente (es decir: con las condiciones que permiten que esos libros lleguen hasta nosotros y que, una vez entre nosotros, sean objetos de una atención crítica. O, si se prefiere: un estado de la imaginación técnica).

Las dos novelas fueron publicadas por el grupo editorial Planeta, que controla desde hace años la obra de ambos autores, en un proceso que tiene que ver con la desnacionalización de las editoriales, la formación de grandes grupos de *entertainment* y la fragmentación del mercado en lengua castellana. Cualquiera recordará que si algo se reprochó al *boom* de la literatura latinoamericana fue que “vendiera”, en paquete, las obras heterogéneas de Octavio Paz, de Juan Rulfo, de Jorge Luis Borges, de Alejo Carpentier, de Gabriel García Márquez, de Mario Vargas Llosa, de Julio Cortázar y de Juan Carlos Onetti como si se tratara de la misma cosa (folklórica, latinoamericana).

La situación en los años noventa es bien distinta. Recuperada la industria editorial española luego de los años oscuros del franquismo (gracias, en principio, a subsidios estatales que el mismo Franco instauró antes de abandonar el gobierno), y frente a las crisis económicas que agobiaban a las economías latinoamericanas, los grandes grupos españoles (y, ya en los noventa, multinacionales) se lanzaron a comprar catálogos, sellos y autores en cada uno de los países latinoamericanos. Al mismo tiempo, crearon colecciones de “literaturas nacionales” a un ritmo hasta entonces desconocido.

El resultado fue la fragmentación del mercado hispanoamericano en una serie de literaturas pobres (porque toda literatura nacional está condenada a la pobreza) y desconocidas entre sí. Salvo los escasos nombres que sobreviven de los años sesenta y setenta, poco es lo que los grandes sellos distribuyen que no corresponda a las diferentes áreas de distribución que las editoriales consideran “literatura nacional”. Así como Planeta publica, promociona (e impone) una “literatura argentina” que alimenta su gigantesco sistema de distribución local, pero de la que nada saben los mexicanos o los colombianos o los peruanos, Planeta también publica, promociona (e impone) en Chile una “literatura chilena”, Mondadori hace lo propio en Santo Domingo con la literatura dominicana, etc.

Cualquier lector atento conoce las dificultades para conseguir la obra del colombiano Fernando Vallejo en las librerías argentinas. Pese a que Alfaguara ha incluido algunos de sus títulos en la serie “Alfaguara mayor” (que básicamente designa un área de distribución), durante los últimos años (desde antes de la crisis de finales de 2001) era más fácil conseguir libros de Vallejo en Barcelona que en Buenos Aires. ¿Y quién conoce al también colombiano Efraim Medina Reyes? Los colombianos, seguramente, tal vez los españoles (con las profundas limitaciones de conocimiento que afectan desde hace décadas a los españoles), los italianos. De hecho, Medina Reyes está traducido al italiano y sus giras por la península itálica causan sensación. En la Argentina no hemos recibido ni uno solo de sus libros (ni siquiera el de título más “vendedor”, *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*, editado por Planeta colombiana en 2002).

Una doble violencia se ejerce, así, sobre la literatura (esa “práctica liberal del espíritu”). La circulación del libro (de ficción o de ensayo, para no

hablar de la poesía) no coincide con el ámbito idiomático, sino con los estrechos límites provinciales de una “zona de distribución”, y es necesaria una cantidad impensada de títulos para sostener la ficción de una “colección nacional”. La estrategia es suicida a largo plazo (sólo recuperando la idea de un mercado lingüístico único es que la industria editorial, en primera instancia, y la literatura, en última instancia, pueden sobrevivir) pero, sobre todo, confusa en lo inmediato: ¿cuántos autores y cuántos libros son necesarios para sostener un mercado (una ficción) semejante? En el caso de la literatura argentina, diez novelas (a razón de una por cada mes de la temporada) multiplicadas por cada uno de los sellos que editan ficción en nuestro país, dan como resultado la cifra de ochenta novelas argentinas por año.

Es por eso que la literatura argentina no se vende (¿quién puede sostener la ficción de ochenta novelas *buenas* por año?). Y es por eso que suceden guerras entre los grandes grupos para capturar a los “mejores” autores y exhibirlos en sus catálogos como garantía de respetabilidad. Saer y Piglia, seguramente, jamás soñaron en convertirse en las *vedettes* de ningún sello (sueño que, por otro lado, sí tuvo Proust, sin sentirse indigno por ello), por la propia dinámica del campo intelectual argentino (en el cual, el modelo de relación con el mercado siempre fue Borges), esa ruina, ese anacronismo que hoy estamos empujando al vacío.

Publicar en Buenos Aires o en México: durante los sesenta y los setenta podía ser el sueño de cualquier escritor hispanoparlante. Hoy, sólo el capricho o el desdén por el mercado (gesto, también, anacrónico; es decir: vanguardista) haría deseable para un escritor paraguayo o colombiano ser publicado en Buenos Aires. Lo que se pierde, así, es una dimensión de la literatura que no sólo es un trabajo en relación con ciertos imaginarios, sino también con estados de lengua, que no pueden pensarse sino en referencia a un mercado lingüístico que los grandes grupos editoriales parecen hoy ignorar o rechazar, en aras de un orden económico y un régimen de producción, para fragmentar lo que es un continuo y, de ese modo, aniquilar (de paso) lo más específico del campo intelectual: su autonomía respecto del mercado.

Los catálogos editoriales ya no están armados de acuerdo con una ideología de la lectura y de la escritura, sino de acuerdo con los criterios de los

expertos en mercadotecnia, los publicistas y otras plagas del siglo pasado, lo que condena a la caducidad todo lo que se publicó *ayer*.

La cultura industrial, de las que los grupos editoriales (multinacionales o no) forman parte, obra de acuerdo con esa lógica: lo que ayer era verdadero (“novedad editorial”, “lanzamiento”, “libro del mes”), hoy ya es falso y anacrónico. La oferta editorial no sólo se ha reducido dramáticamente, también se ha basurizado y eso no por una falta ontológica de talentos o la debilidad de las ideas de los escritores sino por la lógica misma de la cultura industrial.

Según esa lógica, no hay diferencias entre la obra de un escritor y otro, y todas pueden ubicarse en un mismo eje, en un mismo catálogo, en un mismo esquema de distribución. Y, como consecuencia, los intelectuales dejan de hacer aquello que garantizaba su existencia: dejan de polemizar con los poderes del mundo (el año 2000 nos encontró *a todos* enfrentados con el “pensamiento único”) y dejan de polemizar entre sí.

Y la parálisis del campo intelectual no afecta solamente a nuestro presente, sino también a nuestro pasado, porque una de las tareas de los intelectuales es recuperar y reformular tradiciones críticas (estéticas o políticas). En relación con la literatura argentina, el problema es dramático porque nos impide saber de dónde viene la “literatura actual” y, sobre todo, en relación con cuáles herencias sería posible una evaluación de la producción literaria en nuestros días. Podemos decir sin problemas que Pier Paolo Pasolini y Rainer Fassbinder son dos de los más grandes artistas de la década del setenta. Podemos, inclusive, discutir hasta la náusea las grandes líneas de la “literatura posmodernista” de los años ochenta. Pero sobre la misma literatura argentina, ni el campo intelectual ni la crítica terminan de expedirse (porque el neopopulismo de mercado afirma que no hay valores ni verdades o, más groseramente, que la única verdad es la realidad de las listas de libros más vendidos). Y sin embargo, conviene sostener las preguntas: ¿cuáles son los escritores cuya obra elegiremos transformar en monumento de las décadas pasadas? ¿Y por qué razones? ¿Y qué consecuencia tendrá una monumentalización semejante?

*Plata quemada* obtuvo el Premio Planeta (que, dos años después, dejó de otorgarse por la cantidad de vicios de forma y fondo que se le atribuyeron desde el comienzo) en un trámite por lo menos confuso. Un semanario

denunció que la obtención del premio habría sido fraguada en las oficinas de mercadotecnia de la editorial, que ya tenía pensado publicar la novela, que ya tenía las pruebas de la novela en su poder, que necesitaba un impulso publicitario adicional para vender la novela, que había pagado un cuantioso anticipo por una novela que se demoraba más de lo previsto y que dudosamente podría vender tantos ejemplares cuantos se requerían para recuperar ese anticipo. *Plata quemada* participó en el certamen bajo el título *Por amor al arte* y su premiación formó parte de una gigantesca operación de prensa alrededor de Ricardo Piglia (quien, no está de más decirlo, no se merecía nada de lo que sucedió a propósito del libro).

Lo que debe resultar claro es que se había montado un aparato de captura alrededor de uno de los intelectuales-faro de la cultura argentina de los últimos veinte años y que *Plata quemada*, no importa cuál versión uno elija creer, sólo fue publicada en relación con una operación de mercado y una lógica incontestable: la lógica del dinero.

La novela (luego reducida a película) cuenta un robo a un banco perpetrado por una banda desastrada. El hecho es real y hay testimonios periodísticos de la época, la década del sesenta. El estilo es deshilvanado, desprolijo, como el habla y el pensamiento de los protagonistas, a los que la novela cita indirectamente casi todo el tiempo. *Plata quemada* es una novela fácil de leer, simpática. Firmada por Ricardo Piglia, es una novela extraña, un punto de inflexión, una clausura: Arlt, tan repetidamente citado por la literatura de Piglia, traído hasta el presente, un Arlt atormentado no ya por la literatura rusa sino por el cine de Hollywood, y es por eso que el texto reproduce una carnicería que nada tiene que envidiarle a los penúltimos engendros protagonizados por Bruce Willis. ¿Cómo haremos para no leer en la última novela de Piglia el triunfo de la cultura de masas, de las estéticas de *l'art pour l'art*, degradadas por la publicidad, en un grito triunfal y exasperante?

Es otra literatura la que se nos aparece en ese libro, y es por eso, tal vez, que en ella puede leerse el fin de la literatura argentina del siglo XX (un umbral, en todo caso, sino un límite). Lo que será, será otra cosa. Por ejemplo, *El vuelo de la reina* de Tomás Eloy Martínez (premio Alfaguara 2002): también



rodeada de escándalo<sup>1</sup>, la novela de Martínez, sin embargo, se declara *inocente*, es decir *necia* (que no quiere saber nada) sobre sus propias condiciones de producción.

Aun en *Plata quemada*, Piglia se reconoce como un escritor experimental y asume los riesgos de *jugar* con los mecanismos del neopopulismo de mercado. Enfrentado con la posibilidad de que su última novela publicada pueda interpretarse como un ejercicio populista, Piglia responde: “Es probable que *Plata quemada* pueda leerse como una experiencia de populismo literario, con la condición de que se entienda populismo como una de las grandes corrientes de la literatura argentina. El cruce entre populismo y vanguardia ha producido textos de los mejores: desde el *Martín Fierro* o el mismo Borges hasta Zelarayán y Osvaldo Lamborghini”<sup>2</sup>.

Del otro lado está Tomás Eloy Martínez, sólidamente apoyado en la cultura industrial. Si Piglia se había interesado legítimamente (y sabiendo los riesgos que corría) en el populismo estético porque “en esas literaturas se ve la construcción de una lengua que se opone a la literatura decorosa, de buenas maneras, con un estilo medio”<sup>3</sup>, cuando Tomás Eloy Martínez escribe que ese hombre mayor que se masturba ante una ventana, escuchando la sonata de César Franck que Proust hizo famosa, “oye los sordos ciegos ojos del deseo abriéndose en lo más hondo de lo que él es” (pág. 16) está dejándose devorar precisamente por ese estilo medio (*bien fait*, kitsch hasta la náusea) que la cultura industrial reclama para sí<sup>4</sup>.

En otro vértice del mismo triángulo, la literatura de César Aira, uno de los escritores cuyo prestigio más creció a lo largo de la década del noventa, también hace experimentos con la lógica de la cultura industrial, y el ritmo de aparición de sus libros es una de las claves para entender su colocación en el mercado. Ese ritmo aceleradísimo, parecería, *supera* al mercado. De ahí, también, que las novelas de Aira aparezcan cada dos o tres meses, en

---

<sup>1</sup> Las circunstancias de su publicación fueron reseñadas por Leonardo Tarifeño en “Soberbia por encargo”, *Letras Libres*, 44, México-Barcelona, agosto de 2002.

<sup>2</sup> Cfr. Daniel Link, “Crítica y ficción” (entrevista a Ricardo Piglia), *Radarlíbrs*, domingo 19 de diciembre de 1999.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> He analizado con más detenimiento *El vuelo de la reina* en “Políticas del género”, *Punto de vista*, 73, Buenos Aires, agosto de 2002.

cualquier parte (bajo cualquier sello) y que Aira sea reconocido como un “autor de culto”.

Es difícil decir hoy cómo se construye una obra de autor. Las mismas nociones de “obra” y de “autor” están bastante desacreditadas. Pero no hay “literatura” que pueda funcionar sin “obra” y sin “autor”. Deberíamos preguntarnos, pues, cuál es el sentido de las novelas últimas de Piglia, Saer, Martínez y Aira en el contexto de sus respectivas obras, qué tensiones desarrollan, qué nuevas direcciones investigan, cuáles son sus apuestas, a qué riesgos se exponen.

La pregunta no es importante sólo en relación con la obra de los autores mencionados (ya constituidas) sino, sobre todo, en relación con el sistema literario actual: ¿lo que se publica, se publica sólo de acuerdo con la lógica del mercado, a un ritmo y con una periodicidad que garanticen la supervivencia de los sistemas de distribución y de promoción, de acuerdo con las necesidades de los sellos editoriales (ochenta libros de ficción por año) para mantener la ficción de sus respectivos “catálogos nacionales”?

Si así fuere, ¿cuál es el sentido que tienen esas ruinas culturales que los textos de Piglia y Saer, por ejemplo, evocan como materiales primarios a partir de los cuales el relato aparece como una necesidad: el campo, el desierto, la razón, la locura, el viaje, el crimen, el dinero? ¿Cuál, finalmente, podría ser el valor (estético, político) del anacronismo en el contexto del sistema actual de la literatura argentina?

Lo valioso de las novelas de Piglia y Saer, casi simultáneas, es precisamente el hito que representan: vienen a coronar y clausurar obras monumentales, vienen a “repetir” en un registro más legible, más fluido, más masivo, aquello que constituía sus antiguos esplendores.

Se trata, como en Puerto Madero, de analizar cómo se articulan ciertas ruinas con las fantasías de mercado del neoliberalismo, se trata de analizar qué literatura es hoy posible y qué queda de los antiguos modelos de escritor-intelectual que tanto Piglia como Saer encarnaron.

¿No son acaso los fantasmas de la literatura lo que podemos leer en estos textos crepusculares? Si la literatura parece hoy “cosa del pasado” no es por su incapacidad para dar cuenta del presente (después de todo, el presente no es sino un estado de la imaginación) sino por su debilidad para enfrentar la

lógica (*reificiante*) del mercado que, por otro lado, es su condición: Aira se lleva esa lógica por delante, Piglia (o Saer, o Fogwill) tropiezan con ella (y esos traspies vuelven interesante la lectura y el análisis de sus textos). Tomás Eloy Martínez sencillamente cae en sus brazos.

La misma incapacidad, podríamos pensar, afecta a la teoría y a la crítica cultural. ¿Cuál será su valor en un universo en el cual las relaciones de circulación de los saberes tienden a congelarse en el vacío, o los arroja, como decía un sabio alemán –volcado al español en un alejandrino anónimo y perfecto–, “en las aguas heladas del cálculo egoísta”.

\*

Lo que produjo la década del noventa no se agota solamente en unas determinadas transferencias empresariales y una concentración en empresas de entertainment cada vez más difíciles de comprender en sus objetivos, sino también una política metropolitana de reconocimiento, correlativa de una determinada glotopolítica que pretendió reinstalar el meridiano cultural de América en Madrid (y en Barcelona).

En “Nuestro pobre individualismo” (1946), Borges señala que

El mundo, para el europeo, es un cosmos en el que cada cual íntimamente corresponde a la función que ejerce; para el argentino, es un caos. El europeo y el americano del Norte juzgan que ha de ser bueno un libro que ha merecido un premio cualquiera, el argentino admite la posibilidad de que no sea malo, *a pesar del premio*<sup>5</sup>.

Los argentinos estamos un poco cansados de Borges, porque su efecto nos resulta paralizante, pero sin embargo no dejamos de citarlo con fuente de nuestra relación con el mundo. Franz Kafka (un autor que, por otra parte, hemos leído mucho gracias a Borges) tenía una relación similar con la obra de Goethe y por eso se obligó a construir una teoría (la “teoría de las pequeñas literaturas” que se lee en su *Diario*) que le permitiera justificar lo que hacía y lo que no quería hacer. Volveré más adelante a Kafka, con certeza, porque ya he mencionado el aspecto “glotopolítico” de los asuntos que tenemos entre manos.

\*

---

<sup>5</sup> El subrayado es mío. Cito por la siguiente edición de *Otras inquisiciones* (donde está incluido el texto): Buenos Aires, Emecé, 2005

Sabemos que lo nacional sólo puede entenderse como una ficción, como una “comunidad imaginada” e, incluso, como una comunidad imaginada de lectores<sup>6</sup>. Sabemos también que los cánones literarios nacionales han sido puesto en crisis, primero, por las vanguardias históricas (internacionalistas en su fuero más íntimo, aunque su práctica demostrara lo contrario) y, en segundo término, por la globalización de los años noventa, que entiendo como una avenida de doble vía: proceso de importación y exportación cultural, de mutua *transculturación*, proceso de descentramiento que genera excentricidad (una lógica cultural que se deja leer en la narrativa, los poemas y los textos ensayísticos de Severo Sarduy). De modo que sería posible desprenderse de la cáscara de los imaginarios nacionalistas para soñarnos fundamentalmente contemporáneos, una de las tantas cosas buenas que eventos como éste del que participamos tiene a su favor.

Pero la pérdida de referencia a los procesos nacionalitarios (sea porque adoptemos una posición vanguardista, sea porque adoptemos una posición globalista o glocalista) implica, a su vez, la pérdida de referencia al universo lingüístico (“el idioma nacional” o, si se prefiere “la lengua”) considerado como pieza esencial de la comunidad imaginada de lectores, con lo cual la idea de lo “hispanoamericano” se me volvería tan imposible como la idea de lo “argentino”.

Hay una distancia entre “lo hispanoamericano” y lo “latinoamericano”, distancia que declararé de inmediato política, sin que queden dudas sobre el sentido de lo político: la continuación de una guerra o, si se prefiere, la realización en el plano de lo imaginario de una guerra. En esa guerra las potencias enemigas son Europa y los Estados Unidos, y nuestro subcontinente su escenario. Se trata, por cierto, de una guerra imperial que no pretende eliminar la dicotomía “liberación o dependencia” sino decidir quién ocupara el lugar rector en las cosas de este mundo. Pensar políticamente, para nosotros, ciudadanos de países novoamericanos, significa pensar ya no en términos de un dilema (“civilización o barbarie”, “liberación o dependencia”, etc...), sino en términos de un trilema. Bien mirada, la situación no puede ser más promisoría, porque nos obliga (en vez de repetir viejas formulaciones, adecuadas a la

---

<sup>6</sup> Así en Benedict Anderson (*Comunidades imaginadas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993) y en Peter Sloterdijk (*Normas para el parque humano*. Madrid, Siruela, 2000).

retórica de los tiempos) a pensar soluciones nuevas (algo para lo cual, solemos quejarnos, la “realidad” no nos da estímulos suficientes) y nos obliga a imaginar el lugar de la literatura en un conjunto de tensiones que, hoy como ayer, se articula en tres lugares o mercados: el norteamericano, el latino o hispanoamericano (volveré sobre el punto), y el europeo, cuya cabeza de lanza en relación con los asuntos novomundanos fue siempre y seguirá siéndolo España, otrora potencia colonial de ese imperio tan extraño que sobre él nunca se ponía el Sol.

El proceso colonial que toma como objeto al Nuevo Mundo, entonces, ha pasado de “el descubrimiento de lo nuevo” (hipótesis extravagante que sólo los más cerriles funcionarios coloniales podrían sostener) a la “integración operativa de lo disponible”. El Nuevo Mundo es escenario, decíamos, de una guerra imperial a propósito de los modos de esa integración. Como en el camino, el Mundo se topó con la globalización tal y como antes la definimos, el triunfo de la “variante norteamericana” (tanto en lo que se refiere al latinoamericanismo como a lo latinoamericano, incluidas sus literaturas) podría ser considerada (o no) como una victoria pírrica, pero lo importante es que no nos obliga ni a la felicidad ni a la pena, y le da nueva fuerza a nuestro pensamiento *político* sobre las culturas, las lenguas, las literaturas, el alcance de esa comunidad imaginada que, según los diferentes hitos de las diferentes batallas de aquella guerra, podrá integrarse en lo hispano o en lo latinoamericano.

Temo que se me malinterprete: no sostengo una concepción paranoica de la historia ni pretendo demonizar ninguna posición (el infierno, para mí, sigue siendo uno mismo): correlaciono datos más o menos evidentes sobre los cuales, para no abusar de la hospitalidad que tan generosamente me han brindado, no me detendré demasiado.

Sabemos desde Antonio Candido que lo hispanoamericano no hace sino reproducir una asimetría lingüística propia de las grandes potencias imperiales que se repartieron los territorios novomundanos: España y Portugal. Para nosotros sería hoy prácticamente imposible sostener una comunidad imaginada que excluyera a Brasil (a su economía, a su cultura, a su literatura).

La unidad de lo latinoamericano (una unidad posnacional, podría decirse, una unidad “excéntrica”, una unidad no sintética de heterogeneidades)

supone un punto de vista igualmente distante respecto de las grandes lenguas nacionales peninsulares y sus culturas.

\*

Abro un libro al azar. Se trata de *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas* de Reinaldo Laddaga, un libro que define una constelación a partir de cinco frases que yo resumo sintácticamente: “toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo, a la condición de la improvisación, a la condición de la instantánea, a la condición de lo mutante y a la inducción de un trance”<sup>7</sup>. Mario Bellatin, César Aira, y João Gilberto Noll son los autores que articulan esa constelación, que incluye también los nombres del colombiano Fernando Vallejo, los argentinos Copi, Sergio Chejfec y Washington Cucurto, los cubanos Reinaldo Arenas y Severo Sarduy, entre tantos otros. Es un canon, al menos para mí, poco original, poco sorprendente, que suscribo sin más con un “en efecto, en efecto”, para dedicarme a admirar el modo (elegantísimo) en que Laddaga teje su razonamiento. Reinaldo y yo participamos (aunque más no sea imaginariamente) de un mismo horizonte generacional y, también, profesional. Aunque yo enseñe en una universidad sudamericana y él en una universidad estadounidense, el canon de lo novomundano que reconocemos, que sostenemos, que proponemos como interesante, mayormente coincide (con algunas diferencias mínimas pero seguramente significativas, porque la significación no es sino una cuestión de diferencias a mínima escala)<sup>8</sup>. No quiero detenerme a señalar sino esto: ése es un canon *latinoamericano* y no *hispanoamericano*, pero al mismo tiempo es un canon que prescinde de lo latinoamericano entendido como categoría de homogeneización. Casi habría que decir que ninguna de las dos palabras sirve para designarlo, y habría que seguir a César Aira, cuando escribe en *El congreso de literatura* a propósito del legendario Hilo de Macuto, “una de las maravillas del Nuevo Mundo”, que:

---

<sup>7</sup> Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, págs. 14 y 15.

<sup>8</sup> Una diferencia: mi posición relativa en el mercado universitario (una universidad pobre de un país agobiado por las crisis económicas periódicas y la consiguiente suspicacia en contra de las potencias centrales) me obliga a desconfiar de los cánones urdidos en las universidades norteamericanas.

En mi infancia, como todo niño americano, yo me había empapado en vanas especulaciones sobre el Hilo de Macuto, en el que se hacía real, tangible, vestigio vivo, el mundo novelesco de los piratas<sup>9</sup>.

Yo, el narrador de *El congreso de literatura*, César Aira, Mario Bellatin, tal vez incluso Reinaldo Laddaga, podríamos decir de nuestra infancia que fue como la de cualquier “niño americano”, sobre todo porque sabemos que “lo americano”, inexistente como es, no es objeto de ninguna apropiación ni representa posiciones en conflicto. En todo caso, he ahí el trilema identitario que nos constituye: hispano (la lengua), latino (la diferencia a mínima escala), americano (el llamado de la tierra).

El mismo conflicto podría leerse en la iniciativa colombiana para investigar el presente y el futuro de las letras regionales a partir de la reunión de 39 nombres propios entre los cuales 4 son lusoparlantes, es decir: brasileños. Una representación de un 10 %, una *subrepresentación*, podría pensarse, en términos estrictamente geopolíticos, pero en todo caso una representación que tiende a contradecir la asimetría lingüística heredada del viejo continente, a diluir esa línea imaginaria que implantó entre nosotros Tordesillas, pero que nunca alcanzó a separar del todo la potencia de umbral (pasaje, disidencia, abandono) característica de la literatura. Al mismo tiempo, se trata de un reconocimiento del campo de problematización que constituye nuestro universo político, cultural, estético.

Hay diferencias entre la constelación propuesta por Ladagga y la que propusieron los tres jurados colombianos (Piedad Bonnett, Héctor Abad Faciolince y Óscar Collazos) que eligieron el grupo de 39 reunidos en Bogotá<sup>10</sup>: la primera es etaria (ninguno de los que considera Ladagga como fundamentales en su perspectiva tiene menos de cuarenta años), la segunda es conceptual: no sabemos a qué aspira la literatura que definen el grupo de los 39. Yo, que conozco algunos de los nombres propios incluidos en esa lista (pero otros no), podría reconocer *razonablemente* a los autores chilenos allí incluidos (Álvaro Bisama y Alejandro Zambra) como participando de la

<sup>9</sup> Aira, César. *El congreso de literatura*. Buenos Aires, Tusquets, 1999.

<sup>10</sup> Los “39 escritores” reunidos en Bogotá habían sido puestos bajo la pregunta “¿Hacia dónde va la literatura *latinoamericana* actual?”. Más de 2 mil lectores de América Latina postularon a los escritores menores de 39 años que, a su entender, debían formar parte de esta lista latinoamericana llamada Bogotá 39. Piedad Bonnett, Héctor Abad Faciolince y Óscar Collazos fueron los encargados de escoger a los 39 menores de 39 narradores latinoamericanos con al menos un libro publicado. El Festival se realizó en 2007.

contemporaneidad que puede deducirse del libro de Ladagga, pero, en cambio, no podría decir lo mismo de los argentinos Gonzalo Garcés, Pedro Mairal y Andrés Neuman, de cuyas obras no puedo formular una sólo crítica, pero que carecen de toda posibilidad y todo deseo de colocación en relación con nuestro presente (quiero decir: el presente estético que Laddaga define limpiamente para nosotros, con nosotros)<sup>11</sup>. Tampoco encuentro en la nómina colombiana a un escritor mexicano menor de 39 cuya obra sigo con impaciencia, Epigmenio León (también conocido como Nicoménicus)<sup>12</sup>. Pero no importa si el grupo de Bogotá es verdaderamente representativo o no (yo carezco de elementos para un juicio semejante). Lo que importa es que sería imposible definir, a partir de ese mero conjunto de nombres, hacia dónde va la literatura latinoamericana, salvo en un dato esencial: va hacia la latinoamericanización, entendida como la unidad no sintética de sus contradicciones, una excentricidad (una elipse con dos centros lingüísticos, un territorio descentrado y que, por eso mismo, ya no puede ser pensado como periférico).

\*

La editorial Anagrama, fundada por Jorge Herralde, concede todos los años el Premio Herralde de novela, que distingue con la publicación a dos escritores (un ganador y un finalista) de habla *hispana* (es decir: castellana).

El premio fue creado en 1983 y en sus primeros 23 años de existencia ha distinguido (como ganadores o finalistas) a 30 autores españoles y 11 hispanoamericanos, lo que representa, respectivamente, un 73 % y un 27 % de la totalidad de los títulos<sup>13</sup>. Podría pensarse, también en este caso, en un déficit de representación de los hispanoamericanos, aunque tan sólo fuera en términos estrictamente geográficos y demográficos. Pero como los asuntos de la imaginación suelen ser más complejos que el mero recuento de los censos, hablemos de una subrepresentación en relación a los complejos procesos históricos que involucran a las repúblicas que se desprendieron, mediante

---

<sup>11</sup> Con la excepción de Pedro Mairal, los otros dos nombres son prácticamente desconocidos para la crítica y el público argentinos.

<sup>12</sup> Otros nombres propios que podría incluir en mi propio catálogo de la joven literatura mexicana pueden leerse en "Fantasmagorías", <http://linkillo.blogspot.com/2005/10/fantasmagoras.html>.

<sup>13</sup> Ver Anexo I y Anexo II.



actos de violencia que seguimos festejando como nuestras fechas patrióticas, de la metrópoli imperial. Desde los Siglos de Oro, España no puede (ni debería jactarse) de ningún tipo de superioridad en el orden simbólico. En 1969, Carlos Fuentes tuvo la generosidad de incluir en el canon de *La nueva novela hispanoamericana*<sup>14</sup> (donde lo hispanoamericano y lo latinoamericano oscilan todavía sin demasiada contradicción o consistencia) a Juan Goytisolo. Pero el gesto era, sobre todo, político porque, como en el caso de Lladaga, Fuentes definía un *campo operacional* para la literatura dentro del cual el único escritor peninsular que podía encontrar su lugar (un lugar *exterior* respecto del campo de concentración que era por entonces España) era Goytisolo. Si es cierto que hoy nociones como “centro” y “periferia” se nos presentan como caducas u opacas a la reflexión, habría que encontrar nuevos umbrales de relación que no reproduzcan, con nueva terminología, viejas posiciones.

¿Qué política podríamos deducir del Premio de Narrativa Jorge Herralde? En principio, que se trata de un premio español cuyo ámbito de eficacia es el mercado español del libro, en primer término). Los diferentes jurados del Premio han ido, a lo largo del tiempo, construyendo una imagen de la literatura en lengua castellana que la editorial Anagrama gusta de patrocinar<sup>15</sup>. En ese contexto, los autores hispanoamericanos representarían la cuota necesaria para completar un canon, todavía, imperial (a juzgar por las proporciones antes señaladas).

Pero una segunda mirada revela el progresivo aumento y la aceleración de la premiación a autores americanos. Entre 1997 y 2007, entre ganadores y finalistas, fueron once los españoles y diez los hispanoamericanos, ocho de los cuales fueron distinguidos en los últimos cinco años de ese período. Habría, en la perspectiva de quienes emiten dictamen para editorial Anagrama, un crecimiento exponencial en la calidad de la novela novomundana (o, si se prefiere, un decrecimiento exponencial en la calidad de la novela peninsular)<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> México, Joaquín Mortiz, 1974.

<sup>15</sup> Donde las identidades nacioanales, peninsulares (galega, catalana, asturiana, etc.) o novomundanas, aparecen representadas como minorías.

<sup>16</sup> La premiación correspondiente al año 2006 tuvo como finalistas a dos españoles y a cuatro hispanoamericanos, y los dos ganadores fueron, en efecto, escritores de este lado del atlántico. La propia editorial señaló, con una pirueta argumentativa incomprensible donde la cantidad aparece en lugar de la calidad, que “cabe destacar la amplia presencia de escritores latinoamericanos, un reflejo de los numerosos manuscritos de dichos países que se han presentado al Premio”. El jurado, compuesto por Salvador Clotas, Juan Cueto, Esther Tusquets, Enrique Vila-Matas y el editor Jorge Herralde, preseleccionó 6 novelas de las 172

Volviendo a la representación de los escritores novomundanos en los Premios Jorge Herralde la nueva tendencia, si se consolida en el tiempo, no implicará sino una reconsideración del campo de actuación de editorial Anagrama, es decir de su mercado, cada vez menos “español” y cada vez más “hispanoamericano” o, para evitar palabras cuyos equívocos ya he señalado, cada vez menos nacional y cada vez más global (la venta de la editorial a un conglomerado multinacional confirma esa tendencia).

Siempre será imposible saber si es que ahora los escritores novomundanos han decidido presentarse al premio mientras que antes, no; pero si se comparan los porcentajes de las premiaciones con los que pueden deducirse de los títulos que integran la colección Narrativas Hispánicas<sup>17</sup> (en una muestra azarosa, pero reciente), se observará que el 60 % de los títulos corresponden a autores peninsulares y el resto a autores novomundanos. Si se agrupan los títulos firmados por los mismos autores, lo que se obtienen son porcentajes todavía más magros que los del Premio Herralde: el 81 % de la colección Narrativas Hispánicas corresponde a autores peninsulares y sólo el 19 % a autores de este lado del Atlántico.

Si los premios que otorgan las grandes editoriales forman al mismo tiempo parte de su dispositivo de exploración de las tendencias actuales de una(s) literatura(s) y de su dispositivo de mercadotecnia (es decir: una estrategia completa de formación de público), el análisis de los nombres incluidos en la colección “Narrativas hispánicas” revela la presencia de aquellos nombres que Ladagga consideraba centrales en su análisis del presente latinoamericano (al menos, los hispanoparlantes): Mario Bellatin y César Aira. Lo curioso es que esos escritores no fueron ni ganadores ni finalistas del Premio Herralde, sino que llegan al catálogo de Anagrama por otras vías: son el resultado de la colisión entre las singulares políticas de publicación de esos dos autores y los intereses de editorial Anagrama: el conflicto entre lo global y lo local resuelto en forma de libro<sup>18</sup>.

---

presentadas al Premio Herralde de Novela, convocado por Editorial Anagrama y dotado con 18.000 euros.

<sup>17</sup> Ver Anexo III.

<sup>18</sup> De los 39 escritores reunidos en Bogotá, Anagrama publicó 5 (13 %) y el Premio Herralde de Novela distinguió sólo a 2 (5 %).

Por supuesto, en Aira y en Bellatin se verifican las definiciones de que “toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo, a la condición de la improvisación, a la condición de la instantánea, a la condición de lo mutante y a la inducción de un trance” a las que ya nos referimos. La aparición de esos nombres propios aquí, allá, en todas partes, no hace sino reforzar el carácter improvisado, instantáneo, mutante de la literatura que proponen, a la que habría que sumar algunos otros rasgos como la intermitencia, la renuncia y la errancia: César Aira y Mario Bellatin (y, por supuesto, también João Gilberto Noll) son autores fuera de catálogo o que atraviesan todos los catálogos, cualquier catálogo, y sus obras se reconocen por aparecer publicadas, precisamente, en cualquier parte. Son autores que han decidido vivir en la intemperie del mundo, fuera de todo sistema de categorización y de normalización, en la errancia de una escritura que se quiere excéntrica y cada vez menos reconocible como idioma nacional, como novela, o incluso como estilo y hasta como literatura<sup>19</sup>.

La obra de Mario Bellatin es ejemplar en ese sentido: es una obra cansada de interrogaciones triviales: ¿Es eso una novela? ¿Es eso escribir? ¿Es eso mexicano, o peruano, o argentino? Bellatin, los textos que asociamos con ese nombre propio, camina parsimoniosamente delante de sus interrogadores, a la manera de la tortuga perseguida por Aquiles. Como Kafka, a quien prometí citar de nuevo, Bellatin ha optado por un uso menor, intensivo, del lenguaje, un uso que pone en primer término al arte bajo sospecha de desaparición, un uso que prescinde, en segundo término, de universales abstractos, como la nacionalidad y todo su folclore, o los reemplaza por particulares concretos: *esta* experiencia de la intemperie, *este* desasosiego del yo.

Pero, nuevamente, no quisiera que se me malinterpretara: si los textos de Bellatin son esenciales en el cielo de las letras latinoamericanas es porque

---

<sup>19</sup> Un rasgo en el que no puedo detenerme aquí, por su importancia, es la presencia de lo “chino” en la obra de estos autores. Piénsese en las *chinoiseries* fundadoras de Rubén Darío, en los textos de Borges preocupados por recuperar historias chinas, en las decisivas puntualizaciones de Severo Sarduy sobre el lugar de lo chino en la constelación cultural americana, pero también en la confluencia entre las culturas andinas y las culturas asiáticas, en los barrios chinos que hay en todas las ciudades americanas (pero no en las europeas), en Sendero Luminoso, en el “español achinado” de las Filipinas, en el modo en que la duplicación de los bienes culturales característico de la industria china (desde las carteras de diseño italiano hasta la música pop americana) pone en crisis el capitalismo global actual.

son capaces de pensar la experiencia como algo radicalmente diferente de la vivencia. Los textos no recogen ni expresan vivencias (en el mismo sentido en que tampoco se acomodan a tal o cual variable nacionalitaria) sino que piensan lo viviente, se dejan llevar a un estrato de la relación vida-mundo donde la experiencia es o puede ser la del fracaso, la del vacío, la de la nada. Una experiencia sólo presunta, hipotética, conceptual, pero experiencia radical de la intemperie, del tipo de experiencia sin la cual, por ejemplo, el *todo fluye* de Heráclito no se entiende. Cito, como era de prever, a Borges, cuyas pesadillas me persiguen:

Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones. (...) Cabría responder que la fórmula obtenida por eliminación carecería de valor y hasta de sentido; para que tenga alguna virtud debemos concebirla en función de Heráclito, en función de una experiencia de Heráclito, aunque "Heráclito" no sea otra cosa que el presumible sujeto de esa experiencia<sup>20</sup>.

La experiencia de la literatura que se deduce del dispositivo Bellatin (o de una forma de la imaginación con la cual Bellatin se relaciona de algún modo) rechaza toda ilusión de confort hogareño: no hay patria, no hay lenguaje nacional, ni límites ni distancias. No es que no haya guerra, sino que la literatura y su fantasma se mueven y se colocan en un más allá respecto de las líneas de corte, de fisura, de ruptura<sup>21</sup> que nos atraviesan y nos constituyen... qué digo "constituyen", esas líneas que componen "una vida", la nuestra, la de todos, la de cualquiera.

El tamaño de nuestra felicidad (o de nuestra esclavitud, o de nuestra pena) no se mide respecto de hipotéticos resultados de una guerra imperial, sino en relación con la errancia, la intermitencia, la renuncia y la intemperie. Ése es el trance del arte, dicen esos libros. Y la comunidad que imaginan atraviesa las eras, los mares y los continentes: disuelve las arrogancias imperiales, los juegos de guerra y las políticas corporativas. La imaginación novomundana no sigue ya las líneas de corte de Tordesillas, el Río Bravo o el Océano Atlántico, sino la línea de fuga o de ruptura representada por el hilo de Macuto. Y así, de novomundana pasa a ser novomundista. Por ahí, me parece, andamos.

---

<sup>20</sup> Borges, Jorge Luis. "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw" en *Otras inquisiciones*, pág. 231.

<sup>21</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari. "1874. Tres novelas cortas, o "Qué ha pasado?" en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Pre-textos, 1988.

Mérida (Venezuela), 2007 – Buenos Aires, 2015

Anexo I:

Ganadores y finalistas del Premio Herralde ordenados por año

**1983.** Ganador: Álvaro Pombo (España), *El héroe de las mansardas de Mansard* (204 páginas, ISBN 84-339-1701-3). Finalista: Paloma Díaz-Mas, *El rapto del santo Grial* (96 páginas, ISBN 84-339-1708-0).

**1984.** Sergio Pitol (México), *El desfile del amor* (254 páginas, ISBN 84-339-1713-7).

**1985.** Adelaida García Morales (España), *El silencio de las sirenas* (176 páginas, ISBN 84-339-1728-5).

**1986.** Javier Marías (España), *El hombre sentimental* (168 páginas, ISBN 84-339-1740-4).

**1987.** Félix de Azúa (España), *Diario de un hombre humillado* (288 páginas, ISBN 84-339-1756-0).

**1988.** Ganador: Vicente Molina Foix (España), *La quincena soviética* (272 páginas, ISBN 84-339-1771-4). Finalista: Rafael Chirbes (España), *Mimoun* (134 páginas, ISBN 84-339-1772-2).

**1989.** Miguel Sánchez Ostiz (España), *La gran ilusión* (174 páginas, ISBN 84-339-1787-0).

**1990.** Ganador: Justo Navarro (España), *Accidentes íntimos* (160 páginas, ISBN 84-339-0911-8). Finalista: Luisa Castro (España), *El somier* (188 páginas, ISBN 84-339-0912-6).

**1991.** Álvaro del Amo (España), *La historia más triste* (608 páginas, ISBN 84-339-0931-2).

**1992.** Paloma Díaz-Mas (España), *El sueño de Venecia* (224 páginas, ISBN 84-339-0944-4).

**1993.** Ganador: José María Riera de Leyva (España), *Aves de paso* (198 páginas, ISBN 84-339-0960-6). Finalista: Álvaro del Amo (España), *El horror* (214 páginas, ISBN 84-339-0961-4).

**1994.** Ganadores ex aequo: Carlos Perellón (España), *La ciudad doble* (272 páginas, ISBN 84-339-0979-7). Pedro Zarraluki (España), *La historia del silencio* (208 páginas, ISBN 84-339-0978-9).

**1995.** Ganador: José Angel González Sainz (España), *Un mundo exasperado* (400 páginas, ISBN 84-339-1021-3). Finalista: Eloy Tizón (España), *Seda salvaje* (144 páginas, ISBN 84-339-1022-1).

**1996.** Ganador: Antonio Soler (España), *Las bailarinas muertas* (256 páginas, ISBN 84-339-1042-6). Finalista: Pedro Ugarte (España), *Los cuerpos de las nadadoras* (296 páginas, ISBN 84-339-1043-4).

**1997.** Ganador: Jaime Bayly (Perú), *La noche es virgen* (192 páginas, ISBN 84-339-1069-8). Finalista: Berta Serra Manzanares (España), *El otro lado del mundo* (318 páginas, ISBN 84-339-1070-1).

**1998.** Ganador: Roberto Bolaño (Chile), *Los detectives salvajes* (620 páginas, ISBN 84-339-1086-8). Finalista: Alberto Olmos (España), *A bordo del naufragio* (176 páginas, ISBN 84-339-1087-6).

**1999.** Ganador: Marcos Giralt Torrente (España), *París* (304 páginas, ISBN 84-339-2443-5). Finalista: Andrés Neuman (Argentina-España), *Bariloche* (176 páginas, ISBN 84-339-2444-3).

**2000.** Ganador: Luís Magrinyá (España), *Los dos Luises* (352 páginas, ISBN 84-339-2466-4). Finalista: Pablo d'Ors (España), *Las ideas puras* (352 páginas, ISBN 84-339-2467-2).

**2001.** Ganador: Alejandro Gándara (España), *Últimas noticias de nuestro mundo* (376 páginas, ISBN 84-339-2490-7). Finalista: Andrés Barba (España), *La hermana de Katia* (184 páginas, ISBN 84-339-2491-5).

**2002.** Ganador: Enrique Vila-Matas (España), *El mal de Montano* (320 páginas, ISBN 84-339-6835-1). Finalista: Margo Glantz (México), *El rastro* (176 páginas, ISBN 84-339-6836-X).

**2003.** Ganador: Alan Pauls (Argentina), *El pasado* (560 páginas, ISBN 84-339-6852-1). Finalista: Andrés Neuman (Argentina-España), *Una vez Argentina* (246 páginas, ISBN 84-339-6853-X).

**2004.** Ganador: Juan Villoro (México), *El testigo* (408 páginas, ISBN 84-339-6868-8). Finalista: Eduardo Berti (Argentina), *Todos los Funes* (176 páginas, ISBN 84-339-6869-6).

**2005.** Ganador: Alonso Cueto (Perú), *La hora azul* (304 páginas, ISBN 84-339-6887-4). Finalistas: Manuel Pérez Subirana (España), *Egipto* (256 páginas, ISBN 84-339-7125-5) y Guadalupe Nettel, *El huésped*

(192 páginas, ISBN 978-84-339-7128-9)

**2006.** Ganador: Alberto Barrera Tyszka (Venezuela), *La enfermedad* (ISBN 84-339-7140-9). Finalista: Teresa Dovalpage (Cuba), *Muerte de un murciano en La Habana* (ISBN 84-339-7141-7).



## Anexo II

### Ganadores y finalistas del Premio Herralde ordenados por región

#### España

Álvaro Pombo (1983), Paloma Díaz-Mas (1983, 1992), Adelaida García Morales (1985), Javier Marías (1986), Félix de Azúa (1987), Vicente Molina Foix (1988), Rafael Chirbes (1988), Miguel Sánchez Ostiz (1989), Justo Navarro (1990), Luisa Castro (1990), Javier García Sánchez (1991), José María Riera de Leyva (1993), Álvaro del Amo (1993), Carlos Perellón (1994), Pedro Zarraluki (1994), José Angel González Sainz (1995), Eloy Tizón (1995), Antonio Soler (1996), Pedro Ugarte (1996), Berta Serra Manzanares (1997), Alberto Olmos (1998), Marcos Giralt Torrente (1999), Andrés Neuman (Argentina-España, 1999, 2003), Luís Magrinyá (2000), Pablo d'Ors (2000), Alejandro Gándara (2001), Andrés Barba (2001), Enrique Vila-Matas (2002), Manuel Pérez Subirana (2005),

30 (+2)/ 42 (+2) = 0.71

[Los números entre paréntesis representan el caso ambiguo de Andrés Neuman, dos veces finalista, cuya nacionalidad es doble y que no se ha considerado en ningunos de los cálculos realizados]

#### Hispanoamérica

Sergio Pitól (México, 1984), Jaime Bayly (Perú, 1997), Roberto Bolaño (Chile, 1998), Andrés Neuman (Argentina-España, 1999, 2003), Margo Glantz (México, 2002), Alan Pauls (Argentina, 2003), Juan Villoro (México, 2004), Eduardo Berti (Argentina, 2004), Alonso Cueto (Perú, 2005), Guadalupe Nettel (2005), Alberto Barrera Tyszka (Venezuela, 2006), Teresa Dovalpage (Cuba, 2006)

12 (+2)/ 42 (+2) = 0.29

Argentina: 3 (+1)/ 41

México: 3/ 41

Perú: 2/ 41

Chile: 1/ 41

Cuba: 1/ 41

Venezuela: 1/ 41

## Anexo III

### Colección Narrativas Hispánicas (desde el número 293 al 393)

293. Roberto Bolaño (Chile)
294. Josefina Aldecoa (España)
295. Luis Magrinyà (España)
296. Pablo d'Ors (España)
297. Pedro Juan Gutiérrez (Cuba)
298. Álvaro Pombo (España)
299. Eloy Tizón (España)
300. Ricardo Piglia (Argentina)
301. Jesús Pardo (España)
302. Carmen Martín Gaité (España)
303. Félix Romeo (España)
304. Félix Romeo (España)
305. Belén Gopegui (España)
306. Ada Castells (España)
307. Quim Monzó (España)
308. David Castillo (España)
309. Miguel de Palol (España)
310. Berta Serra Manzanares (España)
311. Soledad Puértolas (España)
312. Esther Tusquets (España)
313. Sergio Pitol (México)
314. Roberto Bolaño (Chile)
315. Laura Restrepo (Colombia)
316. Pedro Lemebel (Chile)
317. Sergi Pàmies (España)
318. Jaime Bayly (Perú)
319. Alejandro Gándara (España)
320. Andrés Barba (España)
321. José Antonio Garriga Vela (España)
322. Ricardo Piglia (Argentina)

323. Ismael Grasa (España)  
324. Javier Tomeo (España)  
325. Quim Monzó (España)
326. Alfredo Bryce Echenique (Perú)  
327. Pedro Juan Gutiérrez (Cuba)  
328. César Aira (Argentina)
329. Rafael Chirbes (España)  
330. Álvaro Pombo (España)
331. Roberto Bolaño (Chile)
332. Andrés Barba (España)  
333. Vicente Molina Foix (España)  
334. Enrique Vila-Matas (España)
335. Margo Glanz (México)
336. Ignacio Martínez de Pisón (España)  
337. Justo Navarro (España)
338. Laura Restrepo (Colombia)
339. Javier Tomeo (España)
340. Ricardo Piglia (Argentina)
341. María Tena (España)  
342. David Castillo (España)
343. Pedro Juan Gutiérrez (Cuba)
344. Rafael Chirbes (España)  
345. Manuel Pérez Subirana (España)  
346. J. A. González Sainz (España)  
347. Pablo d'Ors (España)  
348. Antonio Escohotado (España)
349. Roberto Bolaño (Chile)
350. Enrique Vila-Matas (España)
351. Alan Pauls (Argentina)
352. Andrés Neuman (Argentina-España)  
353. Cristina Sánchez-Andrade (España)  
354. Alberto Méndez (España)  
355. Andrés Barba (España)
356. Guillermo Fadanelli (México)

358. Alejandro Gándara (España)  
359. Álvaro Pombo (España)  
360. Lola Beccaria (España)  
361. Eloy Tizón (España)
364. Belén Gopegui (España)
369. Rafael Chirbes (España)
372. Paloma Díaz-Mas (España)  
373. Marcos Giralt Torrente (España)  
374. Esther Tusquets (España)
377. Soledad Puértolas (España)  
378. Javier Tomeo (España)  
379. Luis Magrinyà (España)
381. Enrique Vila-Matas (España)
387. Manuel Pérez Subirana (España)  
388. Álvaro Pombo (España)
357. Guillermo Fadanelli (México)
362. Eduardo Halfon (Guatemala)  
363. Mario Bellatin (México)
365. Pedro Juan Gutiérrez (Cuba)  
366. Roberto Bolaño (Chile)  
367. Juan Villoro (México)  
368. Eduardo Berti (Argentina)
370. Mario Bellatin (México)  
371. Alonso Cueto (Perú)
375. Margo Glantz (México)  
376. Ricardo Piglia (Argentina)
380. Alan Pauls (Argentina)
382. Sergio Pitol (México)  
383. Juan Villoro (México)  
384. Álvaro Enrigue (México)  
385. Alfredo Bryce Echenique (Perú)  
386. Alonso Cueto (Perú)
389. Pedro Juan Gutiérrez (Cuba)  
390. Guadalupe Nettel (México)

391. Alejandro Zambra (Chile)

392. Andrés Barba (España)

393. Berta Marsé (España)

## Índices

### 1) Libros

España: 60/ 100

Hispanoamérica: 40/ 100

### 2) Autores

España: 81/ 100

Hispanoamérica: 19/ 100

Argentina: Pauls, Piglia, Berti, Aira, [Neuman]

Chile: Bolaño, Zambra, Lemebel

Colombia: Restrepo

Cuba: Gutiérrez,

Guatemala: Halfon

México: Nettel, Bellatin, Enrique, Villoro, Pitol, Glantz, Fadanelli

Perú: Cueto, Bryce, Bayly

## Anexo IV

Los “39 escritores menores de 39 años”, seleccionados por Piedad Bonnett, Héctor Abad Faciolince y Óscar Collazos.

Se indican entre paréntesis las edades, con subrayado, los publicados por Anagrama y en negrita los distinguidos por el Premio Herralde de Narrativa.

Los argentinos Gonzalo Garcés (33), Pedro Mairal (37) y **Andrés Neuman** (30).

El boliviano Rodrigo Hasbún (27).

Los brasileños João Paulo Cuenca (29), Adriana Lisboa (37), Santiago Nazarián (30) y Verónica Stigger (34).

Los chilenos Álvaro Bisama (32) y Alejandro Zambra (32).

Los colombianos Antonio García (35), John Jairo Junieles (37), Pilar Quintana (35), Ricardo Silva (32), Antonio Úngar (30) y Juan Gabriel Vásquez (34).

Los cubanos Wendy Guerra (37), Rolando Menéndez (37), Ena Lucía Portela (35) y Karla Suárez (38).

Los ecuatorianos María Gabriela Alemán (39) y Leonardo Valencia (38).

La salvadoreña Claudia Hernández (32).

El guatemalteco Eduardo Halfón (36).

Los mexicanos Álvaro Enrigue (38), Fabrizio Mejía Madrid (39), **Guadalupe Nettel** (35) y Jorge Volpi (39).

El panameño Carlos Wynter Melo (36).

El paraguayo José Pérez Reyes (34).

Los peruanos Daniel Alarcón (30), Santiago Roncagliolo (32) e Iván Thays (39).

La puertorriqueña Yolanda Arroyo Pizarro (37).

El dominicano Junot Díaz (39).

Los uruguayos Claudia Amengual (38) y Pablo Casacuberta (38).

Los venezolanos Rodrigo Blanco Calderón (26) y Slavko Zupcic (37).

Anagrama publicó 5/ 39: 0.13

Anagrama premió 2/ 39: 0.05