

Literatura
y Globalización

VÍCTOR BARRERA ENDERLE



cuadernos
casa

43

La imaginación es otro de los elementos desdeñados por la maquinaria del progreso. Sin embargo, se puede recurrir a ella para pensar un modo de vida menos programado y más cercano, narrado por un habla que contenga nuestras particularidades pero que nos permita expresarnos y comunicar nuestra experiencia sin caer en la imposición (aunque será difícil evadir la tentación). ¿Será posible una forma alterna de *civilización*? ¿Una donde no sólo se valore la dimensión estética (como soñó Schiller), sino las otras pulsiones que hacen del ser humano un ser vivo, no un diseño predeterminado? ¿Existirá otro modelo de familia, además de la construida familia nuclear? ¿Por qué no aventurar esa alternativa, tal como lo hacen casi siempre la literatura y las demás artes? ¿Una sociedad de habla calibanesca? No pienso en términos de sociedades perfectas, utópicas, pero sí en términos de representaciones válidas, de interlocutores, de conocimientos propios, de relaciones distintas.

Es cierto que uno no puede adivinar por dónde andará Caliban mañana, cuál será su punto de hablada, y que de nada sirven las profecías, pero sí es posible imaginar que mientras la hegemonía del «Imperio» (léase imperialismo, globalización, neoliberalismo, patriarcado, etc.) continúe, Caliban seguirá planeando, desde una oscura cueva de nuestra gran isla, la forma de derrocar a Próspero y, quién sabe, tal vez en esta ocasión sí cuente con la ayuda de Ariel.

2002

Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la «alfaguarización» de la literatura hispanoamericana

El intento fallido o «ese qué sé yo, que se siente quién sabe cómo, que es la literatura»

Al correr de los años y, sobre todo, en estos tiempos de descreimiento sistemático y globalizado, parece todavía más osado que nunca cuestionar la existencia de una especificidad literaria; sobre todo si se revisan los antecedentes o, mejor dicho, los «fracasos» en este intento fallido por definir qué es la literatura (y, a pesar de los pesares, la expresión literaria se mantiene en su incesante mudanza). El colapso del estructuralismo (con todo y su noción del «principio de inteligibilidad objetiva» propuesto por Gérard Genette para afirmar la existencia de una estructura subyacente a la obra literaria) en la segunda mitad de la década del sesenta, propició el resquebrajamiento de las últimas certezas del canon epistémico y artístico de Occidente. Ante la incertidumbre, se pugnó por la «apertura» al más puro estilo de la *democracia occidental*, ese universal abstracto tan manoseado y pretextado de un tiempo a esta parte, donde se suelen confundir los conceptos de *libertad* y *mercado libre*. Los nuevos tiempos requerían, por tanto, la eliminación de los lastres y taras que habían hecho del siglo xx un periodo realmente antropófago; en el terreno literario, la censura fue el principal lastre a vencer. Y la obra literaria, la creación (otrora resultado de una inspiración individual) mudó en el polisémico concepto de *texto*, que abarca una multiplicidad de discursos no siempre correspondientes entre sí. El efecto fue irreversible: el canon literario dejó de ser monolítico, unívoco, y cedió ante un *corpus* polifónico y multigenérico, pero siempre relacionado, de una manera u otra, con las nuevas estrategias de difusión. Y si la censura fue censurada, su lugar lo ocuparon las nuevas editoriales privadas y transnacionales.

Al mismo tiempo, la industria cultural, elucubrada bajo la hegemonía del neoliberalismo o capitalismo tardío, se ha desarrollado de una manera insólita y muchas veces contradictoria, creando nuevas relaciones al interior del sistema literario. Y por tal sistema entiendo la dinámica establecida entre autor y obra, y la difusión y recepción de éste y aquélla. Pues, si bien el texto literario ha conseguido en los últimos tiempos cierta autonomía (ha pasado de ser objeto sagrado en la premodernidad, a juego y ornato en el desarrollo occidental moderno), ahora corre el riesgo de transformarse en producto de mercado.

En Hispano-América (así, con guión, como lo propuso José Gaos para designar todo el mundo hispánico y en donde España era una más de las naciones hispano-americanas) los últimos veinticinco años han sido de reposiciones entre los papeles del escritor, la literatura, los medios y los lectores. Aquende el Atlántico, los grandes proyectos modernizadores del siglo xx fracasaban en su propia retórica (el 68 mexicano, el suicidio de Getulio Vargas en Brasil -1954-, el caso Padilla en Cuba -1971-), o eran arrancados de tajo por la oscura tradición del caudillaje y el golpe de Estado (la caída de la Unidad Popular en Chile, los golpes militares en Argentina y Uruguay). A contrapelo de la corriente occidental, los años setenta en nuestra América marcaron un reposicionamiento de la censura y, por ende, implicaron un orden y un control sobre el canon literario; la crítica se silenció en el empleo de métodos imanentistas que borran lo contextual en aras de la corroboración de una totalidad y autosuficiencia dentro del fenómeno literario. Con «el retorno de las democracias» en los años ochenta y noventa, y la caída, en el año 2000, del más grande y vetusto gobierno partidista del siglo xx, el PRI mexicano, la carrera por ponerse al corriente se desafió. Un afán de inclusión en todos los niveles del discurso (político, social, cultural) parece ser el sino en estos momentos. El papel que la literatura hispanoamericana desempeña dentro de esta nueva etapa del desarrollo de la industria cultural será el objeto de este ensayo, así como su efecto en:

Esa tradición nuestra, tan maltrecha y vilipendiada, la pobre

Si bien es cierto que la década del sesenta fue, a todas luces, inusitada en el panorama de la difusión literaria hispanoamericana y que fenómenos tan controversiales como el *boom* narrativo hicieron que el mundo occidental reparase con atención, al parecer por primera vez, en nuestra provinciana tradición literaria, en sí, este asunto ha tenido y tiene obligadamente que ver con la relación centro-margen. Si, como la historiografía literaria de nuestra América lo confirma, la literatura hispanoamericana nació sabiéndose marginal con respecto a las «grandes tradiciones literarias de Occidente» y se apresuró a autocalificarse con eufemismos decorosos: «somos una rama de ese bello árbol que es la literatura española», entonces su principal lucha fue por la originalidad y, necesariamente, por la representación. Todavía en los albores del siglo xx, Pedro Henríquez Ureña sostenía, no sin pena, por cierto, que nuestras letras continuaban siendo un apéndice de la literatura española. Sin embargo, las opciones para «independizarnos culturalmente» parecían dicotómicas y poco funcionales: o se exaltaba la naturaleza local (camino iniciado por Andrés Bello en sus neoclásicas *Alocución a la poesía* -1823- y *La agricultura de la zona tórrida* -1826-, cuyo referente más lejano eran las crónicas de la Conquista, que intentaron «aprehender» el exotismo del Nuevo Mundo y ordenarlo a través de la escritura; Bello procuró dominar la naturaleza a través del lenguaje, es decir, ser independientes sin dejar de ser occidentales) y las batallas por la emancipación (Olmedo, Quintana Roo), o se intentaba seguir fielmente cuanto movimiento literario surgiera en el Viejo Mundo, esto, claro, con décadas de retraso y evidentes defectos en la copia.

El paréntesis modernista

La otra vía a estas alternativas, la dio el modernismo, movimiento eminentemente poético (salvo las magistrales prosas de José Enrique Rodó, José Martí, Gutiérrez Nájera y Manuel Díaz Rodríguez) y, por tanto, renovador, transgresor. El modernismo representó una estética nueva, una reforma lingüística y una *imago mundi* original. El español nunca volvió a ser el mismo después de Darío. Los modernistas «desobedecieron» la arenga de los primeros maestros literarios de Hispanoamérica (Lastarria, Echeverría y Altamirano) y en lugar de «construir» una *literatura nacional* (donde los temas y el tratamiento literarios deberían ser el reflejo auténtico y nítido de nuestras tierras y sus habitantes), crearon una *literatura propia* (formal y temáticamente libre).

Uno de los principales saldos del modernismo fue la constitución consciente de un nuevo grupo social (automarginado y «maldito», pero a la vez elegido): los creadores bohemios. El encierro voluntario en la torre de marfil fue más bien una estrategia publicitaria que un rechazo a una sociedad ágrafa que se enfilaba a la modernización a través de la implementación de los modelos capitalistas en las grandes urbes latinoamericanas (México, Santiago, Buenos Aires). La verdadera tragedia: la ausencia de lectores; la condena: pertenecer obligadamente al círculo letrado, al lenguaje cifrado. Los creadores literarios eran el ornamento de la naciente burguesía que accedía al buen gusto a través de la cita y la recitación obligadas. La cultura, la Gran Cultura, era el privilegio de unos pocos, de los elegidos por el maestro Próspero (José Enrique Rodó) para hacer de la juventud ilustrada y privilegiada de América (Ariel), de nuestra América, porque la otra, la sajona, estaba bajo el dominio de Caliban, el espacio donde renacería el espíritu armónico de la cultura grecorromana, que sabría armonizar razón y sentimiento, acción y belleza, tal como lo proponía Federico Schiller en su *Educación estética del hombre* (1794). Ante el avance democratizador y el temor de la configuración de una sociedad «mediocre» y automatizada por el pragmatismo, tan divulgado a través de la enseñanza positivista, Rodó y su *Ariel* (1900), proponen el encumbramiento de la *aristarquía*: la guía intelectual de los superdotados, de los genios, dignos descendientes de Aristarco, el gran crítico alejandrino. Si el mundo actual no ofrece sino conflictos bélicos y luchas imperiales, la opción es la vuelta al pasado clásico, al cual también tenemos derecho al ser «los últimos invitados al banquete de la civilización». El humanismo y la Academia renacieron como el ave fénix, aunque su hegemonía no duró mucho tiempo.

«Tuércele el cuello al cisne»

El culto a la forma («Ama tu ritmo y rima tus acciones / bajo su ley, así como tus versos...»), exhortaba Darío, sin olvidar el «forma es fondo» de Díaz Mirón) fue metamorfoseado por el ataque a la Academia y a la naturaleza (el «Non serviam» de Huidobro y el «¡Viva el mole de guajolote!» de los estridentistas mexicanos) hecho por las proclamas y manifiestos vanguardistas. Estos nuevos «ismos» literarios (el Postmodernismo dominicano, el Diepalismo puertorriqueño, el grupo Minorista cubano, los ~~Martinistas~~ bonaerenses, el Estridentismo mexicano, etc.) confirmaron

nuestra tradición de ruptura, de negación de la tradición literaria hispanoamericana. El contexto, por lo demás, no podía ser más favorecedor a esta visión. La Primera Guerra Mundial, la Revolución Mexicana, el Octubre Rojo. La añeja concepción del mundo parecía caerse a pedazos y la literatura no podía sino amar el futuro y dejarse hipnotizar por el fragor de las máquinas. La escritura de las vanguardias es, podríamos decir, el inicio del colapso sufrido por el logocentrismo occidental durante el siglo xx, al proponerse romper, consciente o inconscientemente, con la automatización del lenguaje y causar un «extrañamiento» en los educados lectores del modernismo. Los vanguardistas parecían estar al tanto de los esfuerzos que los formalistas rusos (Víctor Shklovsky y Roman Jakobson, en particular) habían hecho unos años antes por crear una ciencia y un objeto literarios autónomos (antes, claro, de que Trotsky los «invitara» a cambiar de rumbo con su *Literatura y revolución*, 1923). Latinoamérica, por su parte, comenzaba a despojarse de las cadenas que la ataban al pasado: el latifundio y el poder clerical. A la Revolución Mexicana y la reforma universitaria de Córdoba en 1918, le siguieron los proyectos de modernidad cultural en todo el continente. Desde José Vasconcelos hasta Alfredo Palacios. La utopía se proyectó a corto plazo, garantizada por el surgimiento de una nueva raza, la nuestra, la raza cósmica –fundada en el mestizaje– que hablaría por nuestro espíritu y terminaría, finalmente, por integrarnos en la tan ansiada economía-mundo de la modernidad.

La literatura en este periodo no es sólo vista como un medio para «cultivar» a las masas (como creía el maestro Altamirano), sino ya como una forma de ataque (como el que hicieron los Contemporáneos mexicanos a la retórica revolucionaria), de denuncia y de estrategia política (Vasconcelos repartía textos clásicos –*La odisea*, *La divina comedia*, *Vidas paralelas*, etc.– durante su campaña presidencial en 1929. «Hacer llegar el libro excelso a las manos más humildes y lograr de esta manera la regeneración espiritual», era su lema desde la Secretaría de Educación). Es aquí donde se masifica el concepto de la edición popular, esto, obviamente, va aparejado con el aumento de las clases medias y la paulatina democratización de la educación que nuestro subcontinente había experimentado en los últimos años (1870-1920).

«Se los tragó la selva»

A la par de las vanguardias (porque nuestros movimientos literarios nunca se han sucedido cronológicamente, sino bajo periodos de coexistencias y correspondencia lo cual implica un acercamiento y estudio distintos al resto de movimientos literarios de Occidente), la escritura latinoamericana volvió al tema de la naturaleza, pero no ya para dominarla y hacerla productiva (como Bello soñó), sino para convertirla en metáfora de la explotación sistemática y brutal que América Latina ha sufrido por su condición impuesta de exportadora de mano de obra y bienes primarios. Es en esta escritura donde comienza la preocupación paternalista por la otredad indígena. El Arturo Cova de *La vorágine*, ese letrado consumido por la naturaleza indómita, narrador y denunciante a su modo de la explotación humana, o el poeta Suárez, de *Raza de Bronce*, que pretende cantar la belleza aymara (belleza siempre preterida), y no repara en su esclavitud actual. **Los dos son personajes**

de una narrativa en proceso –cuyos únicos lectores eran (y siguen siendo, en su mayoría) académicos e historiadores literarios–, y su afán de denuncia consumió su pretensión estética. Literalmente: fueron devorados por el paisaje descrito. En sí, la literatura del realismo social fue un soporte en la reafirmación de la identidad nacional, que Latinoamérica experimentó durante la primera mitad del siglo xx, cuando, según Antonio Cándido («Literatura y subdesarrollo»), nuestros países eran vistos como naciones «nuevas» y en potencia.

Literatura y subdesarrollo

La década del cuarenta significó la consolidación de importantes proyectos culturales. La creación, en 1934, del Fondo de Cultura Económica, la política editorial de Losada, Nova y EUDEBA, en la Argentina, por ejemplo; y la consolidación de casas editoriales que difundían el canon occidental a precios populares (Porrúa, Ercilla, Jakson). Asimismo, éste fue el inicio del colapso de la utopía. La tan esperada modernidad se vio supeditada a la nueva división del mundo que trajo consigo el fin de la Segunda Guerra Mundial. Si bien en las décadas de los veinte y los treinta no faltaron reflexiones sobre la condición hispanoamericana (los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui –1928–, *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos –1934–, y *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada –1933–), el inicio de los años cuarenta prometía ya un emparejamiento epistémico con las «añoradas» metrópolis europeas: los trabajos lingüísticos de Amado Alonso y Raimundo Lida en la Argentina, la apertura del Colegio de México y la publicación, en 1944, de *El deslinde*, de Alfonso Reyes (máximo intento por concretar una teoría literaria desde Hispanoamérica), así como la obtención del Premio Nobel de literatura por parte de Gabriela Mistral en 1945, auguraban un periodo de isocronismo cultural a todas luces insólito. Por desgracia, la ilusión duró poco, y a partir de la segunda mitad del siglo xx, la promesa del futuro promisorio se desmoronó ante la pobreza presente (en 1950, Luis Buñuel estrenó *Los olvidados* y la imagen creada y difundida del «pobre feliz latinoamericano» se cayó a pedazos).

Un día amanecimos convertidos en el «tercer mundo»: nuestra tutela quedó bajo el cuidado de las grandes potencias de Occidente y nuestra producción, tanto crítica como literaria, fue vista como mera curiosidad, como otra más de las artesanías latinoamericanas. El subdesarrollo trajo la sobrepoblación y una urbanización desmedidas, las migraciones desde entonces han sido constantes. Las tasa de alfabetización ascendieron considerablemente, pero con grandes deficiencias, surgiendo un fenómeno designado por la lingüística contemporánea como *analfabetismo funcional*. En teoría, un mayor número de personas tenían acceso a la educación y a la «cultura», pero en la realidad, los proyectos culturales eran los más afectados por los recortes de presupuesto. El gran protagonista en la carrera por la modernización, el Estado, atendía los temas culturales por obligación y siempre a través de la demagogia y la ceremonia pública. El escritor o la escritora eran, en su mayoría, funcionarios públicos; el «ocio» de la literatura era un lujo del «primer mundo». Sin embargo, la llegada de la década del sesenta presentaría un cambio drástico a esta dinámica.

Y, de pronto, los escritores conocieron la fama

El *boom* de la literatura hispanoamericana, eminentemente narrativo y patriarcal (la novela como género masivo), tuvo su detonación gracias a la combinación de diversos factores (literarios, sociales, culturales, políticos, económicos). Primeramente, el rechazo prolongado a la narración realista social y la búsqueda de nuevos modos narrativos. Ya en 1947, Agustín Yáñez había iniciado la redacción del acta de defunción de la novela de la Revolución Mexicana con *Al filo del agua*, siendo suscrita por Juan Rulfo a través de la muerte de Pedro Páramo. La ciudad, por lo demás, era ya protagonista de una narrativa que había dejado de ser heroica y utópica (*Adán Buenosayres* y *La región más transparente*), y no encontraba más salida que la encrucijada o el descenso a Cacodelfia.

Ángel Rama veía al *boom* («El *boom* en perspectiva», 1982) como un procesamiento público de valores literarios. Nunca antes la literatura latinoamericana había estado tan expuesta a los «embates» de las leyes de mercado. El desarrollo de los *mass media*, sobre todo de la televisión y del «magazine», había hecho del escritor no ya una persona pública, sino un miembro más del mundo del espectáculo. Se consolidó así la entrevista literaria, donde el escritor mostraba su intimidad y su rostro bien podía figurar en la portada del siguiente número de la edición en español de *Life* o *Vanidades*.

Entonces, cabría hacerse la eterna pregunta sobre el *boom*: ¿qué fue?: ¿estrategia editorial, «accidente histórico», conciencia política, reforma literaria? Yo pienso que fue todo eso aunado a un nuevo cuestionamiento sobre la identidad latinoamericana, surgido a raíz de las posibilidades abiertas por la Revolución Cubana; a la contracultura de una juventud que crecía con los mismo patrones en todo el subcontinente; y al crecimiento de las universidades públicas. Respecto a la estrategia editorial, Rama hace una diferenciación importante entre las *editoriales culturales*, aquéllas que apostaban por publicar obras de calidad sin estrategias de mercado y al tanto de la carencia de lectores, y las *editoras comerciales*, que aún estaban en proceso embrionario. Las editoriales culturales seguían una política de publicación establecida por intelectuales y estimulaban la creación a través de certámenes literarios: Casa de las Américas, Seix Barral, Joaquín Mortiz, Siglo XXI, Sudamericana, Zigzag, Nacimiento, etc. Y, por lo tanto, pronto adquirieron prestigio y respetabilidad. Casi no hubo intelectual latinoamericano de peso que no fuera jurado en el Premio Casa de las Américas durante los años sesenta. Ante el resto del planeta, Hispanoamérica se presentaba como un solo país, nuevo y con una producción inmensa. La nueva élite intelectual luchó por su independencia profesional y, en su mayoría, dejó de pertenecer a la burocracia del Estado. La sempiterna sensación de marginalidad fue ahora utilizada como una estrategia identitaria y como punto de hablada. Al mismo tiempo, las migraciones culturales permitieron a los intelectuales intercambiar perspectivas estéticas y políticas. La añeja tradición del provincialismo se dejó de lado.

Este rechazo a la tradición propició nuevas lecturas de otras literaturas. Nuevamente se apeló implícitamente a la idea de *literatura propia*, la cual hubo de legitimarse fuera del subcontinente. Pienso en la obtención del Premio Biblioteca

Breve por Mario Vargas Llosa en 1963 y en la divulgación de las obras de Borges y Sábato en Europa. El incremento de lectores propició la reedición (en tiradas populares) y el desempolvo de los «clásicos» latinoamericanos, que ahora aparecían como contemporáneos de los narradores actuales. Fue también la era de los congresos «panamericanos», de los debates y de la metamorfosis de la tradicional imagen del intelectual. José Donoso, en su *Historia personal del «boom»*, expresa muy bien, a través de la figura de Carlos Fuentes, la nueva configuración del novísimo escritor latinoamericano: «Habla inglés y francés a la perfección. Había leído todas las novelas [...]. No tenía la enojosa arrogancia de pretender ser un hijo del pueblo [...], sino que asumía con desenfado su papel de individuo y de intelectual, uniendo lo político con lo social y lo estético, y siendo, además, un elegante y refinado que no temía parecerlo».¹

La apoteosis de este fenómeno se dio con la publicación, por la Editorial Sudamericana, de *Cien años de soledad*, en 1967. Nunca antes un libro había tenido tanta aceptación crítica y tanta rentabilidad económica (la primera edición constó de 25 000 ejemplares, de allí en adelante fueron de 100 000 por año). El fenómeno se aprovechó al máximo y cuando comenzó a agotarse en Latinoamérica, se trasladó a Barcelona.

«Pertenece a todos, pero no pertenece a nadie»

Sin embargo, no todo fue miel sobre hojuelas, el *boom* fue detractado por muchos. Se le acusó de elitista, de mimético, de *malinchista*, de reduccionista. Ciertamente, su «distingo genérico» (el privilegio de la novela) arrinconó más a la poesía (¿cuántos lectores del gran público estuvieron familiarizados con las obras de José Carlos Becerra, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Eduardo Lizalde, Álvaro Mutis, Enrique Lihn, Jorge Tellier, y un largo y fecundo etcétera?). Incluso el propio término causaba polémica: una onomatopeya sajona que invariablemente se relacionaba con la brevedad de un instante; y, para echar más leña al fuego, terminó por lanzar a los escritores «estrellas» al tráfago de las estrategias de difusión de las editoras comerciales, que de antemano saben que las grandes ventas están casi siempre subordinadas a factores extra-literarios.

La fama de los *happy few* (Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes y García Márquez), obviamente, fue objeto de debates muy publicitados, como el sostenido entre José María Arguedas y Julio Cortázar (1968-69) sobre la postura y el lugar de enunciación del escritor latinoamericano: su patria o los centros metropolitanos. En realidad, este asunto tenía que ver con el choque entre dos concepciones, dos formas de entender el fenómeno literario. Una, la de Arguedas, se remitía a la antigua postura del literato aficionado, donde la literatura era el segundo oficio, ejercido en los ratos que la actividad política, docente o pública, lo permitía; la otra era la nueva situación del escritor, la profesionalización. Este nuevo tipo de creador trabajaba bajo contrato, casi siempre contra reloj, porque había que lanzar el «producto» lo antes posible, ya que «el cliente» espera con ansia el nuevo título «del autor de...».

¹ José Donoso: *Historia personal del «boom»*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1998, p. 59.

En el discurso del mercado, el concepto de valor es fijo, si algo vende, volverá a vender. La fórmula se petrifica y la apuesta por la experimentación se reduce.

«Quedé, pues, mercedamente eliminado, por el momento, de entrar en ese palacio».² La confesión de Arguedas hecha en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* deja en claro que el salvoconducto para ingresar al *palacio* (la industrialización editorial del fenómeno literario latinoamericano) requería de varios sacrificios. Si bien se ganaba la tan ansiada autonomía intelectual, se perdían, en cambio, espacios de creación, pues las prioridades literarias se esparcían (y disolvían) entre las necesidades del *marketing*, que requería que los autores no fueran sólo eso: creadores, sino difusores, vendedores de su propio producto.

El debate final del *boom* tuvo que ver con su «misteriosa» extinción. Para 1972 «todos» comenzaban a comentar su muerte, pero sus miembros seguían publicando y nuevos escritores y nuevas obras importantes continuaban apareciendo. Para algunos críticos, como el propio Rama, la lectura de la muerte del *boom* es un cambio más en la dinámica que el mundo editorial Hispano-Americano había venido padeciendo desde los últimos seis años (1966), y cuyo eje ahora se implantaba en Barcelona.

De hecho, la disputa final entre Ángel Rama y Mario Vargas Llosa, llevada hasta sus últimas consecuencias en el *Coloquio del Libro* en Caracas (1972), dejó ver los principales enfoques de este fenómeno. La corriente crítica que representaba Rama conectaba al *boom* con los procesos sociales, literarios, culturales, políticos y económicos vividos en América Latina durante la última década y reflejados en los profundos cambios en nuestros sistemas literarios. Vargas Llosa, en cambio, hablaba y defendía la individualización creadora. Ellos, los protagonistas, eran una especie de «accidente histórico» en la tradición literaria latinoamericana y casi exclusivamente su genialidad habría sido el factor principal de su encumbramiento. Esta situación, de hecho, sólo denuncia la falta de la revisión crítica que el *boom* padeció en su tiempo. Fue un fenómeno de polémica abierta, pero de escasa reflexión académica y su desarrollo se perdió entre las luces de la «desinformación pública». Para el momento de su anunciada defunción, Latinoamérica estaba en la víspera de un cambio de tuerca en su camino a la modernización, que afectaría la autonomía editorial desarrollada en los últimos cuarenta años y la sometería a un nuevo proceso.

La «alfaguarización» de la literatura hispanoamericana

En 1975 murió Franco, y con él la censura literaria oficial (que ya languidecía desde hacía luengos años) pasó al cajón de los olvidos. España se enfilaba, en muy poco tiempo, hacia una modernidad inusitada que dejaría en el pasado su otrora sempiterna condición de contrarreformista y pondría fin a la sentencia: «África comienza en los Pirineos». En el terreno literario, la narrativa española, que se había quedado

² José María Arguedas: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: Colección Archivos, 1996, p. 12.

«a la zaga» (aunque, desde luego, hubo autores destacados, aunque ninguno extraordinario: Camilo José Cela, Miguel Delibes, Carmen Laforet, Luis Martín Santos y Juan Benet), comenzó un proceso de transformación importante. Algunos críticos, como Rafael Conte, ven esta era como la del «destape», como el gran abordaje de todos los temas prohibidos y de cuanto modo narrativo existiera. En este momento, igualmente, comienza en ambos lados del Atlántico la pérdida de la hegemonía del Estado en asuntos culturales; la paulatina implementación del sistema neoliberal en la mayoría de los países hispano-americanos cimentaría una inversión de roles en los papeles que las editoriales culturales y comerciales habían desempeñado hasta ese momento. Al mismo tiempo, el desarrollo de los estudios culturales, de los estudios feministas y de género (que tanto aportaron para deconstruir la retórica patriarcal del Estado), aumentaron la autonomía de la crítica, pero, a su vez, la separaron de la discusión pública llevándola al interior del ámbito académico.

De esta manera, el horizonte de expectativas de los lectores en Hispano-América sufrió un vuelco drástico. De un reducido mercado de élite (pero con una variedad importante de títulos) que había caracterizado a nuestro sistema literario, se pasaba a un macro-mercado de masas donde, irónicamente, la oferta de títulos especializados era menor y con una fuerte tendencia a la homogeneidad.

Ciertamente, las estadísticas muestran un aumento desmesurado en la producción del libro en los últimos cincuenta años, dejando en claro la plusvalía de este «negocio», y las falsas profecías sobre el fin del libro (como la de Marshall McLuhan) han ido convirtiéndose en textos de ficción. Con un crecimiento anual del 2,8 % (UNESCO), el libro goza de plena salud; de hecho, el fenómeno de «los demasiados libros» (como los llama Gabriel Zaid) nos lleva a la otra lectura, una negativa, de esta situación, que nos hunde en la irremediable tragedia de la imposibilidad de leer tanta producción. Más libros y menos talentos, a pesar de que se nos asegure a diario el surgimiento de «grandes promesas»: ¿quién recuerda al autor más «celebrado» del año pasado? De allí que la selección, nuestra inherente inclinación a la antología, sea una de las alternativas más viables.

A estas transformaciones y nuevas relaciones entre la industria cultural y el fenómeno literario hispanoamericano llamo «alfaguarización», tomando el nombre de una de las principales editoriales de habla española, pero, obviamente, sin que este fenómeno se quede dentro de sus límites, porque el proceso es asaz complicado. En sí, tiene que ver con cierta regularización formal y distributiva que la literatura hispanoamericana ha experimentado en los últimos años y que invariablemente modifica el sistema literario, dándole a la obra una fuerte dosis de autonomismo que el capitalismo tardío ve como utilidad, pero que igualmente representa un espacio «de resistencia», si es que todavía confiamos en el poder emancipador y descolonizador del arte.

Si es aún imposible definir qué es la literatura (y allí radica su mayor resistencia), sí es posible, y esto lo vemos hoy, masificar un producto, a través de la cooptación, dotándolo de ciertas características comunes a lo que entendemos como fenómeno literario. Y no hablo aquí de literatura en serie, sino de una estrategia

para vender una literatura, que aun en su heterogeneidad y distancia espacio-temporal, se nos presenta con rasgos similares (rasgos, claro, impuestos desde una perspectiva extra-literaria).

La venta por catálogo, los clubes del libro, las ferias del libro, han creado una serie de desplazamientos insólitos al interior de las relaciones entre los autores, las editoriales, las obras y los lectores. Bajo la divisa «más títulos al alcance de todos», el marketing editorial (con)funde autor con obra, y presentación de libros con su reflexión crítica, y trueca al antiguo editor por el moderno agente-representante.

«Inauguramos un nuevo capítulo en la literatura que más se lee»

La «alfaguarización» ha creado un nuevo horizonte de expectativas, sobre todo a los lectores jóvenes, que han accedido (y asociado) a nuestro canon con esta nueva industria editorial; la relación es inevitable. Para los noveles lectores, por ejemplo, Cortázar es una estrella más del catálogo de Alfaguara; obviamente, hay una doble lectura en esto, tanto negativa como positiva, pues su simple difusión es ya un beneficio. El valor literario es inasible y no se puede capturar con un código de barras; pero no es el valor lo que está en discusión aquí, sino los efectos, tanto en autores como en lectores, de la nueva dinámica editorial desarrollada por el auge actual de la industria cultural.

El asunto se complica, sin embargo, hacia los mercados internos, locales. La creación de un paradigma implica necesariamente la marginalidad de todo elemento distinto a él. Las editoras caseras, culturales (salvo los excepcionales casos de Anagrama, Seix Barral, Gedisa, y otras editoriales españolas que han crecido sin perder del todo su original política de publicación, manteniendo sus premios o creando nuevos) se vuelven, de pronto, la voz de los casi sin voz, o terminan por ser devoradas por las transnacionales (como el caso de Joaquín Mortiz, absorbida por Editorial Planeta). La «lucha» se vuelve, así, extramuros. Los autores de todo el subcontinente, sin perder necesariamente sus características individuales o regionales, o quizá por ello precisamente, entran en la corriente de la «alfaguarización», que bajo sus leyes decidirá qué producto rebasará los límites del país y cuál se quedará con el mercado local y con un tiraje, en el mejor de los casos, de 2 000 ejemplares. Esto provoca, entre otras cosas, que el autor elabore, mucho antes de escribir su obra, la mejor manera de ofrecer el futuro producto para hacerlo atractivo. Un ejemplo claro de ello ha sido la aparición del *Crack* narrativo mexicano (1996). El grupo se promocionó originalmente como un paquete de cinco novelas, que por separado aportaban poco o casi nada, pero en conjunto podían llamar algo la atención, esto sumado a un inocente manifiesto capitulado que resultó de lo más provocador para el mercado. La estrategia se unió a otras desarrolladas por toda Hispano-América (los NN en Chile, que opusieron la «realidad virtual» al realismo mágico como estrategia de marketing y se vendían en antologías como la de MacOndo, o la Generación X en España que comerciaba su propia incapacidad creadora al grito de «Soy un escritor frustrado») y el resultado no se hizo esperar: la industria cultural multinacional los «legitimó» y los «regresó» a sus países

como el nuevo paradigma. Otro efecto colateral, éste positivo, ha afectado la relación literaria capital-provincia en el mercado local, eliminando paulatinamente la hegemonía del centro (donde se conglomeran las editoriales): si el producto es vendible, poco importa que provenga del rincón más apartado y «atrasado» del país, basta que el autor lo provea con los elementos necesarios para su exportación.

Hasta ahora, la «alfaguarización» ha «afectado» principalmente a la narrativa (el género masivo por antonomasia); aunque ya el ensayo ha experimentado algunos cambios que empiezan a afectar la producción de conocimiento hecha desde Latinoamérica, quizá esté cercano el momento en que la reflexión crítica y, por qué no, la académica, entren en este proceso, aunque hasta ahora sólo han sido los creadores-críticos los que han utilizado el lado creador para introducir la reflexión crítica y, de esta manera, sacarla de su subordinación para con la teoría. Pienso, en este punto, en la obtención del premio Ensayo Anagrama por parte de Carlos Monsiváis (*Aires de familia*, 2000) que sirvió de «presentación» de este ensayista mexicano a la intelectualidad ibérica. Irónicamente, el ensayo premiado reflexiona sobre los desplazamientos culturales entre Latinoamérica (el margen) y Occidente (el centro), y termina por convertirse en el «paradigma de la marginalidad». Si hace cien años, Rodó proponía el dominio y la guía de una aristarquía, Monsiváis, a su vez, repara sobre las migraciones culturales y resignificaciones e interpretaciones de todos aquéllos que estaban fuera del ideal Ariel-latinoamericano.

Por su parte, la poesía parece seguir al garete, fuera de toda manipulación ajena a su propia lucha interna y perpetua, y, por lo tanto, parece el sitio ideal para la disidencia; sin embargo, sigue, en muchos aspectos, ligada al reducido círculo de los «iniciados».

Ahora bien, ¿cuál será el saldo de ese proceso?, difícil e inútil adivinar, porque hasta ahora el fenómeno de la «alfaguarización» ha estado bastante separado de la reflexión crítica (no se diga académica). Lo cierto es que si habrá de surgir pronto la gran obra esperada, aquélla que supere el fenómeno de *Cien años de soledad*, ésta propondrá, entre muchas cosas, una forma original de relación entre el autor-editorial-lector. Quizá surja dentro de esta nueva dinámica; quizá al margen; o quizá esté ahora perdida en los archivos de alguna gran editorial, esperando por un editor desocupado que la «descubra».

2002