

España es la promesa de una mayor difusión, la puerta del mercado europeo y el lugar donde están concentradas las agencias literarias más poderosas⁵. Huelga subrayar lo que esto significa cuando se trata de determinar el horizonte de recepción de la novela actual. En otras palabras: ¿para quién están escribiendo hoy nuestros novelistas? Dentro de la aldea global, el destinatario primero de sus narraciones no es ya exclusivamente latinoamericano –no es ya *necesariamente* latinoamericano–, pues la tradicional solidaridad entre contexto de producción y contexto de recepción se ha ido debilitando. Aún más, los noventa se señalan por la aparición de un grupo de autores que se dan a conocer inicialmente en Europa y en los Estados Unidos, que alcanzan allí altos niveles de ventas y una extensa popularidad, y luego –a veces, muy luego– son publicados en Hispanoamérica. Luis Sepúlveda y Zoe Valdés son quizá los ejemplos más vivos de esta trayectoria alterna. La novela del chileno, *El viejo que leía novelas de amor* (1993), y la de la cubana, *Te di la vida entera* (1996), constituyen dos de los más destacados *best sellers* de la década y ambos se escriben, se editan y se difunden en Europa antes de proyectarse hacia el mercado hispanoamericano.

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

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

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

El otro gran problema del nuevo auge de nuestra novelística es crítico. A diferencia del *Boom*, el fenómeno actual parece menos un hecho literario que editorial y más un asunto de cantidades que de calidades. Dicho de otro modo: lo que circula no es uno o varios tipos de novela ni ciertos conceptos o representaciones de la realidad hispanoamericana; lo que circula es un importante volumen de textos narrativos cuyos autores comparten una misma lengua. Repito que no hay una estética común ni un diálogo entre diversas posiciones. Los noventa son esencialmente individualistas y, además, relativistas y posthistoricistas. En los abarrotados estantes de las librerías conviven así, indiferentes, las formas más rancias del pasado y aquéllas que acaso anuncian un porvenir. Todas reciben, en principio, el mismo tratamiento dentro de un mercado cuyo objetivo no es evidentemente producir cánones literarios, pero que a menudo acaba erigiéndose en una referencia –en la única referencia– ante la general suspensión del juicio crítico. Nadie propugna, por supuesto, un furioso regreso a las reglas clásicas ni a los dogmas excluyentes de las vanguardias –menos aún al realismo socialista. Pero es verdad que el relativismo imperante, en vez de estimular el desarrollo de la argumentación estética, pareciera haberla paralizado, dejándonos a merced de las estadísticas de ventas y muy hueros de experiencias de lectura. Beatriz Sarlo escribía hace algunos años que «en materia de arte, una fuerte toma de partido que haga posible la discusión de valores puede hacer evidente para muchos la significación densa (la más densa de las significaciones en la sociedad contemporánea) del hecho estético, aun cuando se reconozca que instituir valores para la eternidad es una ilusión»⁶. No ha ocurrido nada semejante con esta boga de la novelística latinoamericana. Entre el brindis y el silencio, las nuevas ficciones no han suscitado ni un intenso arbitraje de valores ni una reflexión sobre el destino de la novela ni un auténtico debate sobre la situación de Hispanoamérica⁷. De ahí la aparien-

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

⁷ Una de las raras excepciones que conozco es la respuesta del ecuatoriano Leonardo Valencia Assogna a un artículo de Juan Manuel de Prada sobre «la avalancha de jóvenes escritores latinoamericanos». Cf. «Extensión del campo de lectura», *Quimera* n° 182, Barcelona, Julio-Agosto 1999, pp. 19-20.

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

Light and Heavy

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