La literatura desde un espacio (América Latina) y un tiempo (siglo XXI): una interpretación figural

Alejandro Palma Castro
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

A partir de las discusiones que nos ocuparon en el seminario "Espacio y literatura" en años pasados[1] sobre los distintos modos de producir significación a partir de la identificación de los espacios de un texto, "1996-2016: Deconstrucción del espacio literario en América Latina" se presentó como una forma de materializar diversas ideas sobre lo que significa el espacio como dimensión vital en algunos de nuestros imaginarios. Con este antecedente quiero justificar el sentido de este trabajo donde pretendo llamar la atención sobre un aspecto fundamental para leer la literatura en América Latina del siglo XXI: el espacio y el tiempo.

Considero primordial problematizar aquello que tenemos enfrente y parecería obvio y común de tanto usarlo. Me refiero a las nociones[2] "literatura", "espacio" y "América Latina"; palabras clave en el repertorio de cualquiera de nosotros dedicados a legar experiencias de lectura desde un salón de clase, una reflexión crítica o una escritura. Después, al no decidirme por un rumbo crítico específico, he apostado por una aporía en el sentido recuperado por Jacques Derrida[3] para imaginar la imposibilidad de una interpretación absoluta de lo que aún estamos viviendo y tratando de

[1] Una parte de los resultados de dicho seminario se encuentra en los artículos sobre la "topoiesis" publicados en *Romance Quarterly* en 2017 como medio para el análisis e interpretación de procesos de significación en el texto desde una múltiple espacialidad en el texto: como dispositivo, instancias enunciativas, recepción y texto. Ver el apartado de referencias documentales al final del capítulo.

[2] Veladamente prefiero utilizar el término "noción" en lugar de "concepto" debido a la posición en este trabajo. Mientras que concepto nos remite a una idea fija, que es de donde hemos partido casi siempre para describir y pensar la literatura en América Latina, la posibilidad de "noción" como un conocimiento que se maneja pero puede transformarse, me permite adoptar una perspectiva menos definitiva y más abierta.

[3] Jacques Derrida en *Apories* (1996) realiza una reflexión sobre su obra precedente estableciendo que el concepto aristotélico de aporía "la no vía o el camino cortado" del decir: "estoy en apuros, no consigo salir de ellos, no puedo hacer nada" (32) se ha convertido en la forma de "la lista interminable de todos los cuasiconceptos así llamados indecidibles que son otros tantos lugares u otras tantas dislocaciones aporéticas" (34). Así es como explica que el término sirve para plantear en su obra la irresolución en la contradicción de significados de un texto entre lo que dice pero también debería decir: "A propósito de un *mismo deber*

comprender: el lapso que simbólicamente hemos establecido entre 1996 y 2016 para trazar un espacio posible de locución. Desde dicha flexión he dado con un procedimiento hermenéutico tradicional, la interpretación figural, que me permite trazar una hipótesis de lectura sobre el espacio de esta literatura más reciente.

Debemos a un brillante ensayo de 1938, escrito por Erich Auerbach, el estudio de un tipo de interpretación que gestó el cristianismo de los primeros siglos influyendo notablemente en la escritura europea durante la Edad Media[4]. Este trabajo sostiene la motivación crítica de su magna obra *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* aunque la crítica en general ha valorado más la formulación de un historicismo europeo moderno en lugar de atender al procedimiento retórico que buscaba contrarrestar la filología nacionalista inspirada en los fascismos alrededor de la Segunda Guerra Mundial. Como no es el momento ni el lugar para trazar una detallada genealogía del estudio de este romanista sobre la interpretación figural, prefiero remitir a todos los interesados a la excelente introducción en el último texto que dejó el orientalista Edward Said, *Humanism and Democratic Criticism* (2004). Said aprovecha el artículo de Auerbach para ilustrar el trabajo de varios críticos europeos quienes, en pleno apogeo de los fascismos europeos de la primera mitad del siglo XX, advirtieron sobre las nefandas consecuencias del nacionalismo desde una filología reivindicadora, y muchas veces inventora, de lo que ahora consumimos como historias nacionales de la literatura.

Uno de los problemas fundamentales que plantea y resuelve Auerbach en su ensayo es la distinción entre lo que parecía lo mismo o acabó siendo una sola cosa pero nunca lo fue: el concepto retórico de "*figura*" desvanecido por el de "alegoría". Usualmente, para explicarnos aquello que comúnmente se denomina literatura medieval, se nos brinda una clave de lectura pertinente: mucho de la interpretación del discurso en la llamada Edad Media reside en asumir que estamos frente a una alegoría y, en la mayoría de los casos, remitirá a la concepción religiosa del ser humano en aquellos tiempos. No obstante como demuestra Auerbach, la idea de alegoría es algo posterior[5]; en realidad aquello que domina el procedimiento retórico es la *figura*: una palabra que desde los griegos hasta los latinos llega al cristianismo de Tertuliano carga de un sentido complejo donde:

> las figuras históricas y reales se han de interpretar espiritualmente (*spiritaliter interpretari*), pero esta interpretación remite a una consumación carnal y, por tanto, histórica (*carnaliter adimpleri* [*De resurr.,* 20]), puesto que la verdad se ha convertido en historia o se ha hecho carne. Desde el siglo IV aparecen plenamente desarrolladas la palabra *figura* y las ten-

que, de forma recurrente, interminablemente, se desdobla, se fisura, se contradice sin dejar de seguir siendo el mismo, a saber, el solo y mismo "doble imperativo contradictorio", y ello sin ceder a ninguna dialéctica, utilicé en un momento dado la palabra aporía y propuse una especie de aguante no pasivo de la aporía como condición de la responsabilidad y de la decisión" (36).

[4] "*Figura*" publicado por primera vez en la revista italiana *Archivum Romanicum*, posteriormente reunido en su libro *Neue Dantestudien* (1944) y luego en su estudio *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie* (1967). Traducido al español hasta 1998 por Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos para la colección Historia/ Poética de la editorial Trotta.

[5] Auerbach apunta en su artículo: "El efecto que ha ejercido sobre los investigadores modernos la extraña visión medieval de la realidad consiste en que éstos no consiguen distinguir entre figuración y alegoría, por lo que generalmente sólo comprenden esta última" (127).

> dencias exegéticas vinculadas a ella en la obra de casi todos los escritores eclesiásticos latinos. A veces también la alegoría común recibe el nombre de *figura* según el uso que más tarde se hará general. (75)

Derivado de este pensamiento Fredric Jameson, crítico con enfoque hacia los estudios culturales, lanzará la proclama: "¡Historicemos siempre!" a partir de su libro *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981)[6] para proponer un método de interpretación basado en,

> un acto esencialmente alegórico que consiste en reescribir un texto dado en términos de un código maestro interpretativo particular. La identificación de este último llevará pues a una elevación de dichos códigos o, dicho de otra manera, de los "métodos" o abordamientos corrientes hoy en los estudios literarios y culturales norteamericanos" (11).

Jameson escribió su tesis doctoral en Yale bajo la asesoría de Auerbach. Por lo tanto el asunto de la *figura* como procedimiento para interpretar una obra o un acontecimiento histórico no le habrá sido ajeno; y sin embargo prefiere hablar de alegoría. En la obra de Jameson queda claro que la narrativa literaria encara no solamente una propuesta estética sino un acto simbólicamente social, es decir, se trata de una obra que manifiesta un código interpretativo particular subyacente que incluye "historias providenciales (tales como las de Hegel o Marx), visiones catastrofistas de la historia (tales como las de Spengler) y visiones cíclicas o viconianas de la historia por igual" (24). Su idea de alegoría como tropo es correlativa a la idea de *figura* que presenta Auerbach:

> la alegoría es aquí la apertura del texto a múltiples significaciones, a sucesivas reescrituras o sobreescrituras que se generan como otros tantos niveles y otras tantas interpretaciones suplementarias. De este modo, la interpretación de un pasaje particular del Antiguo Testamento en términos de la vida de Cristo –una ilustración familiar, incluso trillada, es la reescritura de la servidumbre del pueblo de Israel en Egipto como el descenso de Cristo a los infiernos después de su muerte en la cruz– se presenta menos como una técnica para clausurar el texto y para reprimir las lecturas y sentidos aleatorios o aberrantes, que como un mecanismo para preparar tal texto para ulteriores invasiones ideológicas [...] (25).

Quiero especular que Jameson ha optado por una definición general de alegoría no tanto por ignorancia filológica como por desmarcarse de la imposición ideológica de un procedimiento medieval mediante el cual los padres de la iglesia hicieron posible que el viejo testamento se convirtiera en un documento histórico para Europa. Pero como las paradojas siempre ocurren en torno a la crítica y su proceder, Jameson hará uso de la alegoría para clausurar las narrativas de los países del denominado tercer mundo.

[6] El libro fue traducido al español en 1989 como *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Cito de dicha edición.

Unos tres años después de *The Political Unconscious*, publica en la revista *Social text* un artículo titulado "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" en donde se larga una frase que le ha valido una atención y crítica constante:

> All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call *national allegories*, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel (Énfasis del autor 69)[7].

Al marcar con un sentido tan totalizador la frase, Jameson se metió en severos problemas pues la respuesta crítica, sobre todo poscolonial, no tardó en manifestarse clamorosamente[8] para evitar que su propuesta cancelara y delimitara la lectura de la literatura del "tercer mundo" como reducto del típico pensamiento norteamericano; sin embargo el daño ya estaba hecho. Quiero imaginar al obediente alumno de literatura medieval, discípulo doctoral de Auerbach, teniendo un lapsus al momento de encuadrar los textos tercermundistas pues más afortunado hubiera sido proponer que "All third-world texts are necessarily, I want to argue, *typological*[9] [...]". Y es que lo que parece lo mismo no lo es.

Auerbach en su afán por hacer frente a la filología germanista de la década de los treinta que se empeñaba en demostrar que después de los griegos seguían los alemanes, rescata este procedimiento retórico que va desde la misma genealogía de la palabra en Aristóteles como una referencia a la forma pero también la sustancia, pero que en definitiva se asienta con los fundadores de la retórica latina, Cicerón y Quintiliano, como aquella "técnica para expresar o insinuar algo sin decirlo, en la mayoría de los casos debido a cuestiones políticas o tácticas o simplemente por el efecto mismo del ocultamiento" (*controversiae figuratae* de acuerdo con Quintiliano) (Auerbach 1998, 65). Esta técnica llegó con el tiempo y asentamiento del primer cristianismo a sofisticarse como discurso figurado (*figurae*). En tiempos de la patrística, Tertuliano conciliará el nuevo y viejo testamentos a partir de este procedimiento retórico que cobra la forma de interpretación figural. En contrapeso con la corriente espiritualista del cristianismo, el cartaginés había propuesto que el viejo testamento no solo era alegórico sino real y se comunicaba con las nuevas escrituras a la manera de una profecía. Esto es, mucho de lo que se escribía en el nuevo testamento no era sino la materialización de una profecía (cualquier similitud con un manuscrito traducido por un tal Aureliano Babilonia ha de ser mera coincidencia).

[7] "Todos los textos del tercer mundo, quiero proponer, son necesariamente alegóricos y de un modo muy específico: deben leerse como lo que llamaré *alegorías nacionales*, incluso —o tal vez debería decir particularmente— cuando sus formas se desarrollan al margen de los mecanismos de representación occidentales predominantes, como la novela". (Trad. Ignacio Álvarez para la revista *Humanidades*).

[8] Al respecto puede consultarse el capítulo de libro "Fredric Jameson on 'Third-World Literature': a defence" de Neil Lazarus y el artículo "Cognitive Cartography in the Neocolonial World: Jameson's 'Third-World Literature' and Ngugi's Petals of Blood" de Jaecheol Kim que muestran referencias sobre el debate pero sobre todo la primera y más acuciosa respuesta al crítico norteamericano a cargo de Aijaz Ahmad: "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory' ".

[9] Es bajo este término como la academia sajona ha traducido "*figural*" quizás en un afán por demarcarse del bien asentado concepto de "*figure*" que propone la neorretórica francesa de la segunda mitad del siglo XX.

En fin, luego de este apretado recorrido por un segmento de la retórica occidental, quiero insistir en que si bien Jameson y varios lectores de Latinoamérica insistieron en leer su narrativa del siglo XX como una alegoría –inclusive nacional–, para finales del XX y comienzos del siguiente siglo una fila de escritores, críticos y académicos han comenzado a desleer estas alegorías reivindicando más bien una interpretación que tiende a lo figural a partir de diversas tradiciones. Algunos escritores, incluso, han tematizado el proceso a veces de manera consciente; puede ser el caso de César Aira, Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza, Sergio Chejfec o Ena Lucía Portela. En otra dirección pero con propósitos similares se encuentran algunos movimientos colectivos: los neobarrocos rioplatenses –cubanos y anexos, la generación del Crack, McOndo, Novísimos narradores cubanos, Generación Nocilla[10], etc. Ese ha sido también el propósito de *1996-2016: deconstrucción del espacio literario en América Latina*: plantear una serie de lecturas de carácter deconstructivo que detengan la maquinaria crítica de las "alegorías nacionales" suplantándola por otras interpretaciones, quizás de corte más figural, donde se sustituyan las usuales coordenadas del texto literario, sus tiempos históricos y espacios nacionales por una profética o, para no sonar tan severo y cristiano, una mitología del exilio y la barbarie.

Copio unos versos de Ovidio de *Las tristes*:

> Exilio era su tiempo, y su lugar, barbarie
>
> y ha de admirarse que me haya en tanta adversidad consolado
>
> componer algún carmen con mano triste

Así comienza el poeta latino cuando debe huir del encono del emperador desde un sentimiento que me parece, desde la interpretación figural, tan presente en nuestra realidad latinoamericana: *Pedro Páramo*; *Cien años de soledad*; *Los detectives salvajes*. Cito tres ejemplos espectaculares de nuestra literatura pero bien puedo oponerles un correlato: *El libro vacío*, Josefina Vicens; *De donde son los cantantes,* Severo Sarduy o *Paradiso,* José Lezama Lima; *Margarita está linda la mar,* Sergio Ramírez; *Mariel,* José Prats Sariol; mejor aún, *Las nubes*, Juan José Saer. Imaginemos por un momento ¿qué hubiera pasado si en la Décima Primera edición del Premio Rómulo Gallegos[11] (1999) en lugar de una sola oposición, la de Ángeles Mastretta miembro del

[10] Aunque dicha corriente se gesta en España, en el ámbito de los intercambios trasatlánticos existen muchas relaciones con América Latina y su literatura por lo cual me permito incluirlos en esta misma consideración.

[11] A propósito de premios literarios y su incidencia en la transformación del campo literario, es ilustrativo anotar una historia que no deja más que aceptar la interpretación figural de ciertos hechos. Dos años antes de este certamen venezolano, otro jurado leyendo un total de 180 novelas, decidió reconocer el texto *Mal de amores* de Ángeles Mastretta, porque de acuerdo al acta: "Se trata de una profunda e innovadora relectura de la historia vista desde la cotidianidad, donde el aliento épico fluye a través de páginas plenas de lirismo e imaginación". No obstante que Mastretta se llevó los 60,000 dólares, el jurado integrado por Javier Marías (España) premiado anterior, Antonio Skármeta (Chile), Juan Gustavo Cobo Borda (Colombia), Bella Jozef (Brasil) y Carlos Pacheco (Venezuela) consideró oportuno dar una mención especial a *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez dado que su obra representaba: "una aguda investigación periodística que, valiéndose de una astuta composición narrativa, viene a consolidar el mito popular de Eva Perón". A manera de vuelta tuerca quisiera concluir la anécdota recordando que sería Mastretta en su calidad de premiada anterior, la única que se opuso a otorgarle el premio a *Los detectives salvajes*. Esto, por supuesto, se convirtió en un tema literario por parte del chileno-mexicano.

jurado por haber sido la premiada del certamen anterior, los votos se hubieran dispersado y en un golpe de dados en lugar de Bolaño hubieran sido Ramírez, Saer o Prats los ganadores? ¿Qué demonios se habrían desatado para cada caso? ¿Qué interpretación figural tendríamos que practicar? ¿la del exilio y barbarie nicaragüense?, ¿aquella cubana? o ¿una argentina? ¿Este asunto de la obra, el autor y su nacionalidad habrían sido determinantes? o quizás deberíamos confiar y creer en que proféticamente este momento estaba determinado para Bolaño pues como escribiera Jorge Volpi tras su muerte: "murió Bolaño y murieron con él, a veces sin darse cuenta –aún hay varios zombis que deambulan de aquí para allá–, todos los escritores latinoamericanos" (77).

Los premios literarios, sobre todo aquellos nutridos de valor económico y simbólico, han trazado una suerte de historia literaria que hemos consumido como si fuera un efecto natural en lugar de una serie de causalidades –a veces, es cierto, forzadas por otro tipo de intereses. Sobre todo después del *boom* literario, la historia de la literatura latinoamericana se ha compuesto por una cadena de circunstancias tejidas desde un poder cuya cima se ubica en las oficinas transnacionales de las editoriales. Bolaño, un caso ejemplar de este fenómeno, con la distancia de los años nos sigue pareciendo ese escritor ingenioso y fundamental para el final de un siglo pero ya no aquella magnífica estampa de Volpi en un congreso de escritores jóvenes en Bogotá:

> El paraguayo admira a Bolaño, los argentinos admiran a Bolaño, los mexicanos admiramos a Bolaño, los colombianos admiran a Bolaño, la dominicana y la puertorriqueña admiran a Bolaño, el boliviano admira a Bolaño, los cubanos admiran a Bolaño, los venezolanos admiran a Bolaño, el ecuatoriano admira a Bolaño, vaya, hasta los chilenos admiran a Bolaño. Poco importa que en lo demás no coincidamos —excepto en nuestra fascinación por los mojitos y el aguardiente—, que nuestras poéticas, si es que tan calamitosa expresión aún significa algo, no se parezcan en nada, que unos escriban de esto y otros de aquello, que a unos les guste encharcarse en la política, y a otros abismarse en el estilo, y a otros nadar de muertito, y a otros hacer chistes verdes o amarillos, y a otros irse por la tangente, y a otros machacarnos con detectives y asesinos seriales, y a otros más darnos la lata con la intimidad femenina o masculina o *gay*: todos, sin excepción, queremos a Bolaño. (80)

A fin de cuentas la narrativa que comenzó a publicar Bolaño en la década de los noventa del siglo XX no era más que la de un exiliado en Barcelona que cantaba con una "mano triste" la barbarie de su tiempo. En parte, la fascinación de los jóvenes escritores por su obra fue porque interpretó o se anticipaba con claridad a una imagen protocolar del siglo XXI: el escritor que escribe desde cierta situación de exilio en medio de la barbarie.

Algo curioso ocurre con mis colegas poetas y es que al cabo de los años terminan escribiendo novelas. A veces sucede que un buen día al enunciador lírico le da por la prosa, contrario a Alejandra Pizarnik quien se pasó toda su obra buscándola con gran anhelo. Es lo que leemos en las últimas décadas: Cristina Rivera Garza, Heriberto Yépez, Luis Chaves, Julián Herbert, Rogelio Guedea, Carlos Ríos. Y seguro que este

fenómeno en México, Costa Rica y Argentina se ha de extender por todo el continente americano. Esta imagen del exiliado ya no es la del poeta sino la del narrador quien desde la prosa libera las formas para acceder a una "escritura" a secas. Concepto caro al posestructuralismo, será Roland Barthes quien primero expresara la nueva definición de escritura desmarcándola de la literatura. En el periódico clandestino de la resistencia francesa, *Combat*, durante el periodo de posguerra de la Segunda Guerra Mundial, a invitación de Maurice Nadeau, Barthes comenzará una serie de artículos sobre el grado cero de la escritura como cierta respuesta juvenil y combativa a la idea marxista de Jean Paul Sartre en *¿Qué es la literatura?* Lo que para el filósofo existencialista representaba un claro medio de transformación de la sociedad por parte del autor hacia el lector, en Barthes se lee como una "realidad formal" (19), el lugar de mediación entre la lengua y el estilo:

> Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia. (20)

Visto así, el "grado cero" de la escritura de Barthes alude más a una imposibilidad[12]; a una reflexión crítica de la producción literaria desde el clasicismo hasta la segunda mitad del siglo XX, donde ostentosamente se proclama un programa de liberación de instituciones e ideologías:

> Por eso la escritura es una realidad ambigua: por una parte nace, sin duda, de una confrontación del escritor y de su sociedad; por otra, remite al escritor, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social hasta las fuentes instrumentales de su creación. No pudiendo ofrecerle un lenguaje libremente consumido, la Historia le propone la exigencia de un lenguaje libremente producido. (21)

Una década antes, Martin Heidegger a partir de un poema de Hölderlin y otros de Rilke, se preguntará ¿y para qué poetas? y responderá al verso célebre del loco de la torre de Tubinga diciendo que "Ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos" (3). Y acota al sentido de los tiempos de penuria como aquellos donde el ser no vive su dolor, no se expone tampoco al amor y la muerte y más bien prefiere ocultarlos. Por ello solamente los poetas son aquellos arriesgados que "quieren de otra manera que la autoimposición intencional de la objetivación del mundo. Su querer no quiere nada de eso: si querer sigue siendo únicamente la autoimposición, entonces no quieren nada" (3). Pero si en el siglo XXI la prosa se ha librado de las leyes de la novela, el cuento, la minificción, la crónica y

[12] Resulta interesante mencionar que en 2007 en Trinidad Santa Bárbara, Honduras, un grupo de escritores eligió denominarse "Poetas del Grado Cero de la Escritura" donde simbólicamente asesinaban a la poesía para "empezar desde cero". Este es otro caso sintomático de lo que hemos ido conociendo, desde 1996, con los manifiestos y posiciones de la Generación del Crack y el grupo McOndo.

de lo nacional y latinoamericano, entonces el escritor puede emprender, sin remordimientos, un recuento de su penuria a través de una escritura que se ase de todo lo posible para expresarse. Resulta entonces obsoleto, según lo preconizaron la Generación del Crack, el grupo McOndo, Roberto Bolaño y algunos más leer una literatura latinoamericana como hasta entonces se venía haciendo. Una crítica fundamental que avistó esta transformación fue Josefina Ludmer. Su texto *Aquí América latina. Una especulación* (2010) es un buen manual de acompañamiento a la literatura latinoamericana de las dos primeras décadas de este siglo. Su posición resulta contagiosa e irresistible:

> Especular desde aquí América latina es tomar posición específica y como prefijada, como un destino. Somos los que llegan tarde al banquete de la civilización (Alfonso Reyes, "Notas sobre la inteligencia americana") y esta secundariedad implica necesariamente una posición estratégica crítica. No se puede no imaginar desde aquí algún tipo de resistencia y negatividad; no se puede siempre perder. (10-11)

La respuesta más cercana, aunque parcial, para reconocer las nociones de literatura y América Latina sea desde lo temporal, espacial y territorial. Si para Barthes existe un grado cero de la escritura como imposibilidad dado que se trabaja con un lenguaje producido socialmente, para Ludmer, a partir de Internet, el tiempo es tecnológico e instantáneo: "el tiempo cero reorganiza el mundo y la sociedad y produce todo tipo de fusiones y divisiones [...] Por un lado fusiona los opuestos hace porosas las fronteras entre tiempo privado y público, entre presente y futuro, y también entre ficción y realidad" (18-19). Este tiempo cero se percibe como gesto crítico, por ejemplo, en la obra de Bellatin quien a partir de la primera publicación de *Salón de belleza* (1994) comienza un periplo continuo de publicaciones en el transcurso de una década que va de editoriales independientes, estatales hasta cartoneras por una geografía desde Perú hasta México pasando por Costa Rica y regresando a Chile. En lugar de la editorial transnacional que cubre el mercado global en lengua española, se propone una globalización que atiende a los recursos y medios del escritor según contextos locales específicos y que va transformando la novela en un dispositivo diferente[13]. Esta oposición al tiempo cero se extiende en las últimas dos décadas hacia diversos contextos de nuestra actualidad con variantes: editoriales independientes[14] que van nutriendo su catálogo con las mejores propuestas escriturales del momento sin tanto *boom*; escritor+s obligad+s a crear según las imposiciones de un mercado editorial quien impone una primera autocrítica; ficcionalización de la realidad a tra-

[13]De hecho este gesto se extendió hasta una polémica cuando la editorial Tusquets decidió, sin revisión y autorización definitiva del autor, reeditar la novela conmemorando 20 años de su primera edición y ante la denuncia de Bellatin, la filial del Grupo Planeta, apeló a una cláusula de renovación automática en el contrato de derechos sobre el texto. Esto despertó una airada respuesta de diversos escritores y académicos contra la explotación y abuso de transnacionales sobre los derechos de autoría de una obra con fines más comerciales que artísticos.

[14]Desde luego que "editorial independiente" es un término demasiado vago pues aunque nos referimos comúnmente a sellos productores y comercializadores de literatura que no están controlados por grandes corporativos, se encuentran irremediablemente sujetos a las leyes del mercado capitalista. Un ejemplo de ingenio y evasión de estas leyes lo representa el proyecto argentino "Eloísa Cartonera" que se ha convertido en cooperativa para gestar un proyecto integral de impacto social.

vés de la saturación o banalización con obras volcadas hacia cierta temática actual[15]; escrituras que cambian lo nacional por lo territorial[16].

Esto deriva en lo que Ludmer significa "fabricar presente"; mucha de la narrativa y parte de la poesía y dramaturgia se decanta hacia una realidad que obliga a transgredir las formas literarias y estéticas. Se trata de la literatura "posautónoma":

> Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad (o, como dice Tamara Kamenszain, "sin metáfora"), y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad. (150)

El concepto desarrollado por los formalistas de la autonomía literaria llega a su fin en América Latina vía la imposibilidad de un grado cero de la escritura –no hay estilo personal en la escritura, sino mediación social– y del tiempo cero para el siglo XXI. Algunos podrán decir que llega tarde, como unos 50 años después, pero ¿cómo puede ser tardío algo que se articula desde un presente, el siglo XXI, desde un espacio territorializado por el influjo del capitalismo voraz?

Posautónoma es la ironía de Gioconda Belli en *El país de las mujeres* (2007) como un ajuste de cuentas contra el sandinismo actual; lo es Jorge Martínez Mejía y la pérdida de la fe en la literatura y, aún peor, en la certidumbre de la vida ante la desmedida violencia en Honduras; son los artificios de Alberto Fuguet y Edmundo Paz Soldán derivados de los sistemas de información digitales en lugar del estilo literario; los diarios de Mario Levrero; Cristina Rivera Garza en *La cresta de Ilión* (2002) cuando combina tiempos, realidades y cuestiona la delgada línea de la sexualidad; quizás también el personaje del cuento "En una estrofa de agua" de Jorge Ángel Pérez atrapado en una paradoja que vuelve real una ficción; la subjetividad emergente desde el lesbianismo en *Fotografías instantáneas* de Artemisa Téllez; las crónicas de Fernanda Melchor que no pueden creerse ciertas desde la realidad que plasman; la normalidad cotidiana vuelta extraña en los cuentos de Samanta Schweblin bajo una estructura neurótica; esto por no mencionar la cada vez más decidida incursión de la literatura en el medio digital a través de ejercicios permutacionales, programaciones, articulaciones de marcos de enunciación desde sistemas de información digitales, versiones digitales de textos escritos, etc.

Si la escritura y el tiempo se han alterado es lógico que pase lo mismo con el espacio. Pedro Ángel Palou en su aportación al "Manifiesto Crack" de 1996 concebirá territorios para explicar el procedimiento de escritura de las novelas del Crack: uno denominado el Palacio de la Risa, otro La Montaña Rusa y finalmente La Casa de los Espejos que se corresponden con lugares en una feria. La alegoría inevitablemente me refiere a unos versos del modernista José Juan Tablada, "Un poeta en la feria":

[15] El caso de la narrativa dedicada al tema del narcotráfico en América Latina, de las novelas históricas que desmitifican los proyectos nacionales, o la acusada superficialidad de la narrativa McOndo, por ejemplo.

[16] Pueden ser los casos de Carlos Yushimito, Conchi León, Alberto Chimal, etc.

No tengo delirio vano
de querer ser universal,
ni siquiera continental,
me basta ser poeta mexicano...
[Más adelante explica:]
Darle una voz a cuanto calla
en la múltiple patria
ímpetu de arte, gesta de batalla,
nuevo espíritu y vieja latria. (477-78)

Entre territorios y lugares, Palou adapta cinco de las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino y para la sexta plantea un tetrálogo. Esta feria del poeta Tablada que solo puede ser mexicana para 1928, en 1996 se percibe como una feria en cualquier parte del mundo que siempre tiene un Palacio de la Risa, una Montaña Rusa y una Casa de los Espejos. Se trata de una desnacionalización de la feria: quienes contemplamos nuestro ombligo mexicano creemos que solo hay ferias en México; en realidad hay ferias en todas partes del mundo y lo común son ciertos territorios que se comparten[17]. Esta propuesta compaginaba con el resto de los redactores del manifiesto y provocó que gran parte de la crítica lo interpretara como un gesto antimexicano y antilatinoamericano. Es curioso, pero de todas las ideas provocadoras que contenía el manifiesto, la que más decidieron impugnar, reviviendo una vieja polémica del campo literario mexicano de la década de los 30[18], fue el antinacionalismo. Aunque esta denostación no hizo sino favorecer la posición del Crack en el campo literario mexicano pues de ser un grupo de jóvenes recién publicados se convirtieron en una fuerza visible para combatir o adherirse. La historia de estas dos décadas nos ha mostrado los resultados: se trata de una narrativa que se impuso incluso internacionalmente incidiendo en la conformación actual del campo literario mexicano.

La interpretación figural no puede dejarse esperar en este caso: la Generación del Crack cumple una profética esbozada en la década de los 30 por los Contemporáneos; Jorge Volpi ficcionalizará al poeta y crítico Contemporáneo Jorge Cuesta en *A pesar del oscuro silencio* (1992) y Pedro Ángel Palou recreará parte de la personalidad de Xavier Villaurrutia en *En la alcoba de un mundo* (1992). Cuatro años después que den lectura a su manifiesto y circule entre el medio literario, serán interpretados y convertidos mártires a través del mismo gesto chauvinista. Para conmemorar las circunstancias alrededor del manifiesto y su obra luego de 20 años, a finales de 2015 publicaron en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* un "Postmanifiesto del Crack, 1996-2016". Volpi en esta propuesta revisitada sostiene: "Novelas profundas,

[17]Toda esta interpretación es mía dado que el texto de Palou no aporta o abunda en algún indicio que nos permita relacionar el poemario de Tablada con el *Manifiesto Crack*. No obstante, creo que Palou no debía ser ajeno al poema dada su especialización académica en dicho periodo de la literatura mexicana.

[18]Se trata de la polémica entre diversos escritores mexicanos, el estridentista Manuel Maples Arce, Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Ermilo Abreu Gómez contra los Contemporáneos: José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo a propósito de una nota de Jiménez Rueda en 1925.

polifónicas: el clamor principal del manifiesto. Contra la banalidad del nacionalismo y de las etiquetas. Al menos en este punto la lucha no ha variado" (59). Palou gradúa la posición de hace 20 años: "El Crack apostó por esa globalidad de la novela desde las tradiciones locales. No buscó destruir al Boom, como se dijo, sino continuarlo" (67). El balance y la precisión corren a cargo de Ignacio Padilla:

> Muchos equívocos reconformaron o de plano reconstruyeron a modo algunos postulados del "Manifiesto Crack", lo bastante lábiles como para permitirlo. Entre estos equívocos, acaso los más prósperos y notables sean, primero, el mito de una negación de los escenarios mexicanos y, segundo, el de una confrontación con los grandes autores de la literatura latinoamericana. La mayor parte de las novelas escritas por los firmantes de aquel manifiesto transcurren en México, si bien en todas ellas y para todas ellas hemos reivindicado nuestro derecho a situar nuestras historias en el lugar del mundo o del inframundo donde mejor podamos expresar ese relato concreto, siempre, eso sí, en esa patria nuestra que desde siempre ha sido la lengua española. (72)

Vuelvo al "Manifiesto Crack" para retomar la idea inicial de Padilla: "en realidad lo que buscan las novelas del Crack es lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el *no lugar* y el *no tiempo*, todos los tiempos y lugares y ninguno"[19]. Esta propuesta se encuentra provocada por la inferencia del narrador de que el fin de siglo será un mundo "trunco en tiempos y lugares" (40) algo que guarda correspondencia con la memoria de Volpi: "Como casi todos los jóvenes, los 5 no se acomodan a su tiempo. Abjuran de su época. Y se aburren. Estamos en 1996 y el futuro no existe" (55).

Grado cero de la escritura, "Poetas del Grado Cero de la Escritura", tiempo cero, cronotopo cero... quizás sean formas para expresar el no futuro, la imposibilidad de imaginar algo más allá de un presente caótico; un caos que se impone a las dimensiones del tiempo y el espacio. Sin embargo, ahora lo constatamos, sí hubo futuro pero ¿cómo interpretarlo sobre todo en vista a las décadas que continúan este siglo XXI?

John Beverley publicó en 2007 un provocativo artículo : "El giro neoconservador en la crítica literaria y cultural latinoamericana" donde propone que:

> Con afán ilustrativo podríamos decir que en un contexto latinoamericano, los Vargas Llosa (padre e hijo), o los así llamados escritores McOndo o Manifiesto Crack, o la tendencia en los estudios culturales que pone primordialmente el énfasis en los medios y el consumo cultural, constituyen una aceptación, implícita o explícita, de una posición neoliberal. (160)

Esto para distinguir lo que se denomina el giro neoconservador y que se ilustra desde los siguientes críticos y textos: Mabel Moraña, "Borges y yo. Primera reflexión sobre 'El etnógrafo' "; Mario Roberto Morales, *La articulación de las diferencias*; Emil

[19] Las cursivas son del autor.

Volek, *Latin America Writes Back: Postmodernity in the Periphery*; Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo.*

Aunque parte de los casos planteados por Beverley puedan parecer más un ajuste de cuentas personal, su visión crítica a la vista de lo que ha acontecido en América Latina en los campos económico y político con directa incidencia en el cultural y académico en esta década, no deja de brindar cierta luz de entendimiento desde su hipótesis:

> el giro neoconservador se ofrece en ese sentido como una ideología de profesionalismo y disciplinariedad centrada en las esfera de las humanidades, que fueron especialmente desprestigiadas y perjudicadas por las reformas neoliberales en la educación y el auge de los estudios culturales y de comunicación, una ideología implementada por y a través del Estado y los aparatos ideológicos para contrarrestar la crisis de legitimidad provocada por el neoliberalismo. (163)

De pronto este caos puede instrumentarse como una fuerza para orillar a "tiempos mejores" –con sus pertinentes estructuras de poder–, alentar una neutralidad pasiva a favor de la conservación de cierta hegemonía o conformarse con cierto tipo de reformas que resulten poco significativas en un panorama amplio de transformaciones. Por ejemplo, la violencia como problema social en América Latina desde la segunda mitad del siglo XX ha convocado una serie de estrategias, pensamiento y expresiones que bien podrían comprenderse desde el neoconservadurismo que avista Beverley. La violencia abunda como tema en la literatura y el pensamiento en América Latina pero poco se la reflexiona de manera profunda como implícita en nuestro orden social[20] y, de manera general, se concentran en condenar un presente que permite, consciente o inconscientemente, la puesta en marcha de políticas y acciones en contra de los derechos humanos[21].

José M. Cuesta Abad comienza el prólogo a la edición española de *Figura* de Auerbach diciendo:

> Erich Auerbach (1892-1957) fue uno de los últimos filólogos europeos. *Europeo* significa aquí un modo –tal vez epilogal en sí– de concebir la

[20] Es algo que Arturo Romero Contreras plantea en su capítulo "En torno a la crítica de la violencia en Walter Benjamin y Søren Kierkeggard": "la violencia está pues en relación con el origen del mundo y la escatología, el final de todas las cosas, lo ausente, como lo omnipresente" (38) esto por la manera en que nuestra sociedad se regula a través de leyes: "La ley atestigua que los hombres no están nunca listos para ella. Es verdad que la ley tiene un carácter primario de *producir* la comunidad, pero por otro lado, esa ley no deja de ser una ley externa, positiva. Y toda ley positiva tiene fuerza porque puede solicitar el *castigo* por su incumplimiento. La ley es, por tanto, violenta, introduce un sufrimiento en el mundo, es un yugo y una amenaza. La ley no debería ser necesaria, todos deberían seguirla por inclinación. Pero de ese modo, no sería ley" (33). Esta paradoja plantea un círculo vicioso y para romperlo "se exige una interpretación nueva de la paradoja" (57). No conozco algún texto literario que haya planteado algo similar, quizás *2666* de Bolaño se encaminaba hacia una interpretación de la violencia en ese sentido.

[21] Pienso en la literatura que se ha generado en América Latina a partir de las dictaduras, la literatura de la violencia en Colombia que va de la segunda mitad del siglo XX y de donde se desprende, a finales del siglo, la narrativa sicaresca; también en la narrativa peruana dedicada a la guerra sucia entre Sendero luminoso y el Estado, la "narconovela mexicana" y la narrativa centroamericana a partir de las posguerras de los años noventa.

> historicidad de la cultural occidental como un proceso dotado de sentido cuyo despliegue irradia efectos permanentes y omnicomprensivos. (9)

Para nosotros, lectores directos o indirectos de los esfuerzos de Auerbach, resulta completamente normal entender Europa como un hecho histórico que tiene sus bases en las civilizaciones grecolatinas y judeocristiana proyectándose como una realidad acontecida en la literatura del siglo XIX y la primeras tres décadas del siglo XX. En el caso de América Latina considero que, si bien se ha planteado como parte de dicho proceso de europeización, diversas circunstancias en estas últimas tres décadas la orillan a reformular su espacio y situación. Los escritores y sus obras recientes han emprendido una práctica deconstructiva con tal propósito oponiendo la autonomía literaria a una serie de escrituras vinculadas a un tiempo y espacios que también se deconstruyen. La historia de América Latina vuelve a escribirse pero no como alegoría nacional sino como una *figura* que brinda realidad al exilio y la barbarie de sus escritores.

Referencias documentales

Ahmad, Aijaz. "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'". *Social Text*. 17 (1987): 3-25.

Auerbach, Erich. "*Figura*". *Archivum Romanicum*. 22 (1938): 436-489.

—. "*Figura*". *Neue Dantestudien*. Estambul: Basimevi, 1944: 11-71.

—. "*Figura*". *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern-München: Franke, 1967: 52-92. [Trad. al inglés: *Scenes from the Drama of European Literature*].

—. *Figura*. Trad. Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos. Pról. José M. Cuesta Abad. Madrid: Trotta, 1998.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y nueve ensayos críticos*. 2ª ed. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

Chávez Castañeda, Ricardo, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi. *Manifiesto Crack y Postmanifiesto del Crack, 1996-2016*. Ed. y pról. Tomás Regalado López. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2018.

—. "Postmanifiesto Del Crack: 1996-2016". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. vol. 41, no. 82 (2015): 355-368.

Cuesta Abad, José. "Prólogo". *Figura*. Trad. Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos. Madrid: Trotta, 1998: 9-40.

Derrida, Jacques. *Aporías: Morir-esperarse (en) los "límites de la verdad"*. Barcelona: Paidós, 1998.

Escobar Fuentes, Samantha; Felipe Ríos Baeza, José Sánchez Carbó, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro & Alejandro Ramírez Lámbarry. "Topoiesis de las instancias enunciativas". *Romance Quarterly*, 64.1 (2017): 28-36.

Heidegger, Martin. *¿Para qué poetas?* México D.F.: UNAM, 2004.

Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie: La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor, 1989.

—. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*. no. 15 (1986): 65–88. [Trad. al español, Ignacio Álvarez. *Revista de Humanidades*. 23 (junio de 2011): 163-193].

Kim, Jaecheol. "Cognitive Cartography in the Neocolonial World: Jameson's 'Third-World Literature' and Ngugi's Petals of Blood". *Texas Studies in Literature and Language*. No. 2 (2013): 184-206.

Lazarus, Neil. "Fredric Jameson on 'Third-World Literature': a defence". *The Postcolonial Unconscious*. Cambridge: Cambridge University, 2011: 89-113.

Padilla, Ignacio. "Septenario de bolsillo". Chávez Castañeda, Ricardo, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi. *Manifiesto Crack y Postmanifiesto del Crack, 1996-2016*. Ed. y pról. Tomás Regalado López. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2018: 37-41.

—. "IV. Nuevo septenario de bolsillo". Chávez Castañeda, Ricardo, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi. *Manifiesto Crack y Postmanifiesto del Crack, 1996-2016*. Ed. y pról. Tomás Regalado López. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2018: 71-73.

Palma Castro, Alejandro; José Sánchez Carbó, Alicia V. Ramírez Olivares, Felipe Ríos Baeza, Samantha Escobar Fuentes y Alejandro Ramírez Lámbarry. "Topoiesis: Procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)". *Romance Quarterly*, 64.1 (2017): 1-12.

Palou, Pedro Ángel. "La feria del Crack (una guía)". Chávez Castañeda, Ricardo, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi. *Manifiesto Crack y Postmanifiesto del Crack, 1996-2016*. Ed. y pról. Tomás Regalado López. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2018: 27-32.

—. "III. El Crack, una poética". Chávez Castañeda, Ricardo, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi. *Manifiesto Crack y Postmanifiesto del Crack, 1996-2016*. Ed. y pról. Tomás Regalado López. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2018: 67-70.

Ramírez Olivares, Alicia V.; Alejandro Palma Castro, José Sánchez Carbó, Samantha Escobar Fuentes, Felipe Ríos Baeza y Alejandro Ramírez Lámbarry. "Topoiesis del espacio textual". *Romance Quarterly*, 64:1 (2017): 37-45.

Ríos Baeza, Felipe; Samantha Escobar Fuentes, José Sánchez Carbó, Alicia V. Ramírez Olivares y Alejandro Palma Castro. "Topoiesis de la recepción literaria". *Romance Quarterly*, 64.1 (2017): 20-27.

Romero Contreras, Arturo. "En torno a la crítica de la violencia en Walter Benjamin y Søren Kierkegaard". Coord. y comp. Arturo Aguirre, Comp. Anel Nochebuena. *Estudios para la no-violencia I. Pensar la fragilidad humana, la condolencia y el espacio común*. Puebla/ Atizapán de Zaragoza: IMACP/ Afínita, 2015: 31-58.

Said, Edward W. *Humanismo y crítica democrática: La responsabilidad pública de los escritores e intelectuales*. México D.F.: Debate/ Random House Mondadori, 2010.

Sánchez Carbó, José; Felipe Ríos Baeza, Samantha Escobar Fuentes, Alejandro Palma Castro y Alicia V. Ramírez Olivares. "Topoiesis de los dispositivos de registro del texto literario". *Romance Quarterly*, 64:1 (2017): 13-19.

Tablada, José Juan. *La feria. Poemas mexicanos*. En José Juan Tablada. *Obras. T. I Poesía*. México D.F.: UNAM, 1971.

Volpi, Jorge. "Bolaño, epidemia". *Revista de la Universidad de México*. No. 49 (2008): 77-84.

—. "I. Que veinte años no es nada". Chávez Castañeda, Ricardo, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi. *Manifiesto Crack y Postmanifiesto del Crack, 1996-2016*. Ed. y pról. Tomás Regalado López. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2018: 55-60.