



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**HACIA UN NUEVO FENÓMENO DE MASIFICACIÓN EN LA NARRATIVA
LATINOAMERICANA: PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y CONSUMO
(TESIS)**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA

JENNY TERESITA GUERRA GONZÁLEZ

DIRECTORA DE TESIS

DRA. REGINA AÍDA CRESPO FRANZONI

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO D.F., MARZO DE 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y la Dirección General de Estudios de Posgrado porque sin su apoyo mis estudios de posgrado, el enriquecimiento y la concreción de este proyecto de investigación no hubiesen sido posible.

A la Dra. Regina Crespo por su inigualable entrega, compromiso y seguimiento a mi formación y a la realización de la investigación.

Al Dr. Pablo Montoya Campuzano por su dedicada asesoría y las contribuciones a la tesis durante mi estancia en la Universidad de Antioquia (Colombia).

A Lucía Donadío, Luis Fernando Macías, Amparo Osorio, Milcíades Arévalo, Esperanza Dorado y Patricia Melo, editores y librerías independientes que amablemente me compartieron su tiempo y sus experiencias en el mundo editorial y literario.

*Soy de una generación perdida y sólo me reconozco si presencio acompañado,
la soledad de mis semejantes.*

EPDF

ÍNDICE

Introducción	VII
Capítulo I. Retrospectiva Histórica: El fenómeno del <i>boom</i> en la narrativa latinoamericana (1940-1972) y ¿Por qué hablamos de un nuevo fenómeno de masificación en la narrativa subcontinental?	
1.1 Definiendo al <i>boom</i>: Visiones que se enfrentan y contraponen la producción	12
1.1.1 El <i>boom</i> y su contexto sociocultural: La conformación de un grupo de escritores y la génesis de un fenómeno literario sin precedentes en América Latina	15
1.1.2 ¿Quiénes son los narradores del <i>boom</i>? Un breve acercamiento a la vida y obra de estos escritores	16
El escritor en la sociedad de masas: Producción literaria y leyes del mercado	17
Ideas, influencias y estructuración discursiva en los narradores del <i>boom</i>	19
El realismo mágico y lo real maravilloso y su incorporación a la narrativa del <i>boom</i>	21
Una discusión sobre ambas tendencias	22
El escritor del <i>boom</i> como intelectual: La conformación de un grupo de escritores a través de la ideología y la participación política	24
El escritor revolucionario: De las letras a la palestra	26
1.2 El papel de la industria editorial en el fenómeno del “boom”	31
Los concursos y los premios literarios, ¿estímulos culturales o incentivos económicos a la producción narrativa de América Latina?	35
1.3 El perfil del lector latinoamericano en los años sesenta. Los consumidores de la nueva narrativa	38
1.4 La crítica literaria frente a la narrativa del <i>boom</i>	40
1.5 1972. El año en que cayó el telón: Causas del fin del <i>boom</i> y los nuevos caminos para la narrativa latinoamericana, el <i>posboom</i>	43
¿Por qué hablamos de un nuevo fenómeno de masificación en la narrativa latinoamericana?	46

Capítulo II. La producción narrativa latinoamericana (1996-2008)

2.1	La narrativa en América Latina a fines y comienzos de un nuevo siglo. Lo comercial y lo literario	48
2.1.1	Mercado literario: Del mercado de bienes económicos al lugar de intercambios simbólicos	50
2.2	Latinoamericanos escribiendo en un nuevo siglo: Imaginarios sociales, nuevas identidades y estéticas divergentes	55
2.2.1	De Macondo a <i>McOndo</i> : El adiós al realismo mágico y la bienvenida al realismo virtual	57
2.2.2	Líneas aéreas: Desde España, una guía de narradores hispanoamericanos para el siglo XXI	61
2.2.3	Se habla español: Lo latinoamericano más allá del Río Bravo	64
2.2.4	Los detectives salvajes. La consolidación de la novela latinoamericana de fin de siglo en la prosa de Roberto Bolaño	67
	Los detectives salvajes	69
2.2.5	Diablo Guardián o la experiencia del lenguaje en la narrativa urbana	71
2.3	Los narradores latinoamericanos y su doble rol; el de creadores literarios y productores culturales	74
2.3.1	<i>Boomfianos</i> , nietos del <i>boom</i> , generación mutante, generación del <i>crack</i> : Nuevos denominadores, nuevos imaginarios, nuevas formas de narrar	75
2.4	Rasgos y tendencias en la estética literaria de la generación mutante	79
2.5	El nuevo reto de la crítica literaria latinoamericana: La defensa de un canon literario humanista frente a la noción de una literatura <i>light</i> y comercial	92
Capítulo III. La dinámica de la circulación literaria: De los nuevos intermediarios culturales a los lectores		
3.1	Los demasiados libros: Situación editorial en América Latina a finales de los noventa y principios del siglo XXI	96
Nuevos intermediarios culturales, los agentes administradores de la cultura		99
3.2	Del escritor al editor: La primera fase en el proceso de circulación literaria	101
La relación autor-editor		102
3.2.1	Editoriales comerciales: El negocio del libro a nivel macro	104
Las editoriales en los conglomerados multimedia		106

¿Cómo operan los gigantes? El juego sucio de los conglomerados y sus implicaciones en la literatura latinoamericana	110
3.2.2 Editoriales independientes: ¿Reductos culturales o alternativas viables?	115
Aproximaciones al sector editorial independiente en Latinoamérica	119
Los editores independientes son buenos editores	120
Estrategias para la sobrevivencia. Vender o morir	125
3.3 A un paso del lector: Redes de distribución del libro en Latinoamérica (segunda fase en el proceso de circulación literaria)	129
3.3.1 Ferias del libro: El gran escaparate del sector editorial	130
3.3.2 Librerías: Puntos de encuentro entre la información y la cultura	135
El futuro de la librería en el mundo hispano	141
3.3.3 Bibliotecas: ¿Vías de acceso libre al conocimiento o laberintos informativos?	142
Bibliotecas Públicas: Retos y desafíos en la sociedad del conocimiento	143
3.4 Los premios literarios, ¿aliciente a la creación literaria o estrategia mercadológica?	147
3.5 El consumo literario en América Latina: Nuevas formas de leer en un nuevo siglo	155
3.5.1 La promoción de la lectura en el subcontinente: La necesidad de educar para el consumo literario	159
Conclusiones	163
Bibliohemerografía	170
Fuentes	174
		electrónicas

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se inscribe en el campo de conocimiento *Cultura, arte y literatura en América Latina* del Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México. A la par se desarrolla dentro del área disciplinaria de la *sociología de la literatura*, que concibe al hecho literario como un hecho cultural y sociológico, enfocando su estudio en la génesis y la función social de la obra literaria.

Esta investigación obedece a un interés específico en la creación literaria producida en nuestro subcontinente, la cual ha tenido su momento cumbre en el denominado *boom* narrativo de los años sesenta, de la mano de figuras como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar, entre otros. Una vez finalizado este fenómeno en 1972, estudiosos de la literatura y críticos literarios identifican un periodo sin sobresaltos hasta mediada la década de los noventa, cuando en diversos medios de comunicación y publicaciones especializadas, principalmente españolas, se comienza a hablar de un *nuevo boom* de envergadura similar al primero.

Atendiendo a tal justificación, en las siguientes páginas se revisarán las características y especificidades de dicho fenómeno literario desde las tres fases constituyentes del mercado de bienes simbólicos: la producción, la circulación y el consumo.

Esta tesis parte de la hipótesis de que “la narrativa latinoamericana creada y/o publicada de 1996 a 2008 se dirige hacia un nuevo fenómeno de masificación –*nuevo boom*– de carácter comercial y cultural”. El objetivo general de este trabajo es estudiar las condicionantes que, en los ámbitos de la producción (escritores), la circulación (casas editoriales comerciales e independientes, librerías, ferias del libro y bibliotecas) y el consumo (perfil del lector, hábitos y promoción de la lectura), están permitiendo el surgimiento de un nuevo *boom* narrativo en Hispanoamérica que presenta ciertas similitudes al acontecido en la década de 1960.

Precisamente para buscar las similitudes y diferencias entre estos dos fenómenos literarios, el primer capítulo se concentra en el abordaje del fenómeno del *boom* de los años sesenta desde una perspectiva histórica, recurriendo para ello a los planteamientos teóricos del crítico uruguayo Ángel Rama, la investigadora costarricense Mayra Herrera, la catedrática española Alicia Llarena, entre otros; así como a los referentes autobiográficos de uno de los integrantes de este fenómeno, el chileno José Donoso. Se estudia cómo el *boom* se gestó en un contexto permeado por la ideología de la Revolución cubana y, paralelamente, por el proceso de modernización que vivían las crecientes urbes en el subcontinente a la vez que se menciona a sus principales representantes, escritores e intelectuales políticamente comprometidos. De igual manera se efectúa una revisión general de las características y temáticas de las obras literarias que produjeron estos narradores, considerando la influencia de las corrientes literarias del realismo mágico y de lo real maravilloso americano. El papel de la industria editorial subcontinental, su estructura, consolidación y posterior quiebra, así como la historia de los premios literarios, y en específico, el nacimiento de editoriales que permitieron legitimar y hacer más rentable a la narrativa local favoreciendo su traducción y exportación, son temas que también se abordan. Este capítulo introductorio concluye con la revisión de las causas que originaron el fin del *boom* en 1972 y lo que implicó su desaparición en el desarrollo de la narrativa de América Latina.

El segundo capítulo se enfoca en las condiciones de producción de la narrativa del *nuevo boom* –cuento y novela- para lo cual se retomaron como herramientas teóricas los presupuestos socioliterarios del crítico francés Robert Escarpit y el ensayista mexicano Gabriel Zaid a la vez que los estudios de la cultura vía los trabajos de Raymond Williams, Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano y Néstor García Canclini considerando el contexto sociohistórico del subcontinente a finales de la década de los noventa y comienzos del siglo XXI tomando en cuenta que este trabajo pretende presentar una visión holística de la literatura latinoamericana actual, lo cual implica el estudio de la obra literaria en relación a la pertenencia social de sus autores. Así pues, en este capítulo se revisan brevemente las antologías de cuentos *McOndo*, *Líneas aéreas* y *Se habla español. Voces latinas en USA* y las novelas, *Los detectives salvajes* y *Diablo Guardián*. Estas obras literarias se examinan a partir de la noción de bienes culturales -objetos de intercambio no sólo por su valor económico sino también por su valor simbólico- lo que ayuda a entender cómo el proceso del mercado y sus fases (producción, circulación y consumo) se trasladan al ámbito literario. Asimismo se estudian -a grandes rasgos- los factores que han modificado el discurso de la novela y el cuento latinoamericanos desde la segunda mitad de los años 90. Las nuevas estéticas y preocupaciones de los narradores se examinan en la conformación discursiva de las obras mencionadas considerando elementos comunes que el ensayista colombiano Orlando Mejía Rivera identificó en la narrativa de la generación de escritores colombianos nacida entre 1950 y 1960 y que son aplicables a otras narrativas de la región. También se emplea el concepto de *novela de la orfandad* de Rodrigo Cánovas para abordar estética e ideológicamente al cuento y la novela contemporáneos.

En el tercer y último capítulo de este trabajo, se buscó “estudiar el proceso de edición de las obras del *nuevo boom* a partir de la estructura de las casas editoriales comerciales e independientes que las publican, considerando a Colombia como un hito en la edición independiente de América Latina”. Igualmente se intentó “conocer el papel que han jugado los premios editoriales como aliciente en la producción de cuentos y novelas latinoamericanas a partir de 1996” y se “examinó brevemente el perfil del lector latinoamericano de principios de milenio, de acuerdo a la preeminencia de una cultura audiovisual, las condiciones socioeconómicas y políticas de la región y el rol de los llamados nuevos intermediarios culturales en la difusión y promoción de la lectura”.

El capítulo trata de la circulación literaria y las distintas fases que permiten el acercamiento de la obra al lector. Con el apoyo de las ideas de *los demasiados libros* de Gabriel Zaid y la noción de *nuevos intermediarios culturales*, acuñada por Pierre Bourdieu y posteriormente desarrollada por Mike Featherstone, la cual tiene el objetivo de investigar los procesos que se desarrollan en el campo cultural especializado y en sus diversos subcampos, se examinan las relaciones escritor-editor profundizándose en las características de las casas editoriales comerciales e independientes, los mecanismos a través de los cuales operan y su influencia en la producción y el consumo literario. Las características de los *conglomerados multimedia* permiten observar el proceso mediante el cual las multinacionales del libro son asimiladas por los grandes grupos de medios de comunicación, captando y enfocando la creación artística y literaria hacia la comercialización.

En ese contexto, se ahonda en las ferias del libro, las librerías y las bibliotecas públicas como espacios en los cuales el lector entra en contacto directo con la narrativa latinoamericana actual. Paralelamente se analiza el papel de los premios literarios y su doble rol, el de alicientes de la creación literaria y el de estrategia mercadológica con base en los testimonios de editores independientes como el español Jorge Herralde y los colombianos Luis Fernando Macías y Lucía Donadío. Se concluye este tercer capítulo con el perfil del lector latinoamericano de

finales y comienzos de siglo que, como asevera Néstor García Canclini, a partir de la inserción de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información y de los contenidos massmediáticos nacionales y transnacionales, reconfigura su imaginario y, por ende, sus prácticas de lectura. De ahí que la promoción de la lectura en el subcontinente y la necesidad de educar para el consumo literario sean dos vetas que también se consideran en este capítulo.

Finalmente se presentan las conclusiones de la tesis que dan cuenta del proceso de investigación que se llevó a cabo para la consecución de los objetivos general, específicos y por ende, de la verificación de la hipótesis.

Capítulo I.

Retrospectiva Histórica: El fenómeno del *boom* en la narrativa latinoamericana (1940-1972)

y

¿Por qué hablamos de un nuevo fenómeno de masificación en la narrativa subcontinental?



1.1 Definiendo al *boom*: Visiones que se enfrentan y contraponen

Hay que iniciar este esfuerzo con la imperiosa necesidad de definir al *boom*, asunto que resulta complejo y hasta paradójico puesto que, como sostiene el crítico uruguayo Ángel Rama en su artículo *El “boom” en perspectiva*, esto es “...cosa nada fácil visto que su existencia se ha registrado en millares de revistas y diarios de los años sesenta y setenta, como un tópico cuyo origen nadie parece conocer pero que tiende a repetirse como una contraseña. Navegó con suerte en ese medio, casi como un comodín que registraba algo indefinido pero cierto, lo que explica su infausta denominación”. (Rama, 1981 a: 56)

De manera más concreta, Rama considera que la expresión proviene –aunque remotamente– de la vida militar, como onomatopeya de explosión, y que tiene sus orígenes en la terminología del *marketing* norteamericano de los años 50, por medio del cual se designaba un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo. Tal situación se empieza a percibir en los enclaves urbanos más desarrollados de América Latina desde la posguerra y, donde previamente se había producido el *boom* de los artículos de tocador, pronto se registraría el de las calculadoras y los electrodomésticos.

Lo innovador –a decir del uruguayo– fue su aplicación a una materia (los libros) que, salvo algunas líneas de producción (los textos escolares) se encontraba al margen de esos procesamientos; aunque con anterioridad al *boom* de la narrativa ya se había advertido el fenómeno de un material afín que contribuiría poderosamente a su desarrollo, como fue el de los *magazines* de actualidades (semanarios, quincenarios o publicaciones mensuales) que desde el comienzo de los sesenta trasladaron a nuestros países los modelos europeos y norteamericanos de *Newsweek*, *L'Express* y *Time* adecuándolos a las demandas de los públicos nacionales.

Las revistas fueron, entonces, instrumento capital de la modernización y de la jerarquización de la actividad literaria mediante la sustitución de las publicaciones especializadas que eran dirigidas al escaso público culto, fundamentalmente formado por los mismos escritores, para incursionar en el panorama de las “actualidades” que los semanarios le ofrecían a un público más vasto y popular.

Desde otro enfoque menos halagador y más cuestionante, el escritor y crítico David Viñas brinda sus impresiones sobre este *proceso de la nueva narrativa latinoamericana* que es para él euforia en los sesenta y depresión en los 70: “...se me impone el apelativo más notorio de la nueva narrativa latinoamericana: el búm: estallido, instantáneo, sorpresivo, asombroso. Pero sobre todo, espectacular. Y, me sospecho, fugaz”. (Viñas, 1981: 15)

Me encojo, entonces –en una primera aproximación–, ante tamaña euforia espectacular, fascinante y aturdidora que parece emanar del búm (como señal más difundida –y quizá más trivial– del complejo fenómeno representado por la nueva narrativa de América Latina) y, reflexivamente, formulo algunas preguntas: ese búm monumental, que solía seducir tanto como abrumar, ¿era sólo un eco? ¿O era el eco de alguna voz? ¿O de algunas voces? ¿O era el eco de ciertas voces que impedían oír otras voces? O acaso: el búm ¿era sólo el eco de ciertas voces privilegiadas? O, si ustedes prefieren: si tanto se escuchaba el búm, ¿dejaba de oírse otro caso? ¿Qué impedía oír el búm? ¿Había otras voces? Y empecinándome en mirar de cerca: ¿fue acaso el búm la voz que escuchó el



oído *metropolitano*? (que es otra de las palabras-clave que leo en la convocatoria de esta reunión) Y dando –si es posible– otra vuelta de tuerca: ¿fue acaso el búm la voz privilegiada que le otorgó el oído metropolitano al cuerpo de América Latina? O para usar palabras menos suntuosas, necesito preguntar (me): ¿fue acaso el búm el “ruido” que se hizo en las zonas metropolitanas para tapar otras voces de América Latina? ¿El “eco” que se le donó a ese cuerpo afónico a medias, pero que tozudamente busca su propia voz para hacerse oír sin cataratas ni seducciones? O –para poner a prueba mi vigilia de ojos abiertos–: ¿fue el búm la única voz, privilegiada e impuesta o manipulada, que el imperialismo cultural y la academia metropolitana querían escuchar de América Latina? (*Ibid*: 15-16)

Del lado de los escritores pertenecientes al fenómeno o encajonados en él por la prensa y la crítica, Mario Vargas Llosa sostiene en una entrevista –citada por Rama en *El “boom” en perspectiva*– para el semanario *Marcha* del año de 1971:

Lo que se llama *boom* y que nadie sabe exactamente qué es –yo particularmente no lo sé– es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico. Ahora bien, no se trató en ningún momento, de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral. Como tal, ese fenómeno ya pasó. Y se advierte ya distancia respecto a esos autores así como cierta continuidad en sus obras, pero es un hecho, por ejemplo, que un Cortázar o un Fuentes tienen pocas cosas en común y muchas otras en divergencias. Los editores aprovecharon muchísimo esta situación pero éste también contribuyó a que se difundiera la literatura latinoamericana lo cual constituye un resultado a fin de cuentas bastante positivo. Lo que ocurrió a nivel de las obras ha servido de estímulo a muchos escritores jóvenes, les ha llevado a escribir, les ha probado que en América Latina existe la posibilidad de publicar, de conseguir una audiencia que trascienda las fronteras nacionales e, incluso, las de la lengua. El hecho es que hoy se escriben muchas más novelas que hace algunos años. No afirmo que la causa haya sido exclusivamente la de que un grupo de escritores obtuviera mucho éxito y una gran audiencia, pero, sin duda, esa realidad ha contribuido a dar mayor seguridad y a estimular las vocaciones jóvenes. (Rama, 1981 *a*: 59-60)

Cabe señalar que esta amplia definición/explicación centra el tema desde el ángulo de la creación individual (“un conjunto de escritores [...] que adquirieron [...] cierta difusión”) remitiendo a un segundo plano el ángulo social y económico peculiar de cualquier proceso de difusión masiva, percibido por Vargas Llosa como un “accidente histórico”. Como tal accidente de la historia corresponde a fuerzas transformadoras que van generando nuevas situaciones: el citado avance de los medios de comunicación que no sólo se tipificó en los “magazines” sino marcadamente en el desarrollo de la televisión, los medios gráficos de la publicidad, el nuevo cine, también deben verse en relación a esas fuerzas transformadoras que generan su nuevo público y entre ellas es obligatorio reconocer la incidencia del aumento demográfico, del desarrollo urbano gracias a la evolución del sector económico terciario (servicios), del notorio progreso de la educación primaria y secundaria y, sobre todo, de la industrialización de la posguerra.

La concepción de Julio Cortázar, en cambio, subraya el fenómeno de expansión del público lector latinoamericano y explica la atención que manifestó por las obras de los narradores como parte de su búsqueda de una identidad, lo que le lleva a destacar los implícitos contenidos políticos que ve en el *boom* y que examina desde una óptica de izquierda.



[...] eso que tan mal se ha dado en llamar el *boom* de la literatura latinoamericana, me parece un formidable apoyo a la causa presente y futura del socialismo, es decir, a la marcha del socialismo y a su triunfo que yo considero inevitable y en un plazo no demasiado largo. Finalmente, ¿qué es el *boom* sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad? ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación? [...] Aparece, entonces, en estos últimos quince años, el hecho incontrovertible, innegable, de lo que se conoce como *boom* (es lamentable que para definirlo se hayan servido de una palabra inglesa). En el fondo, todos los que por resentimiento literario (que son muchos) o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican el *boom* de maniobra editorial, olvidan que el *boom* (ya me estoy empezando a cansar de repetirlo) no lo hicieron los editores sino los lectores, sino el pueblo de América Latina. Desgraciadamente no todo el pueblo, pero no caigamos en las utopías fáciles. Lo que importa es que haya sectores que se hayan dilatado vertiginosamente y que hayan obrado el milagro increíble por el cual un escritor de talento de América Latina, que en los años 30 hubiera difundido con tremenda dificultad una edición de 2000 ejemplares (los primeros libros de Borges se vendieron a 500 ejemplares) de golpe se convierte en autor popular con novelas como *Cien años de soledad* o *La casa verde* o cualesquiera de las novelas que estamos leyendo y que ya se están traduciendo al mundo entero.¹ (Rama, 1981 a: 60-61)

De esta manera Cortázar responde persuasivamente a la argumentación –sostenida hasta nuestros días– de que el *boom* fue un producto exclusivo de las empresas editoriales, destacando otras variables socioculturales como la aparición de un nuevo público lector y de su búsqueda de identidad, rasgos que pasaron desapercibidos lamentable e injustificadamente por la academia y la crítica literaria latinoamericana, española y estadounidense.

Este nuevo público, del cual habla el célebre escritor argentino tuvo su mejor cuna en los recintos universitarios masivamente acrecentados en la posguerra por los sectores de la burguesía alta y media que asumieron una posición contestataria durante los años sesenta que iba de la socialdemocracia a la línea del castrismo revolucionario.² La atención ansiosa de este público por la nueva producción literaria se enfocaba entonces, en el reclamo por una narrativa que trascendiera los arcaicos esquemas sociales y realistas en una suerte de comunión espiritual, sensible e igualmente intelectual; abierta y libre, filosóficamente idealista y a un tiempo social, investigadora de otros mundos u otras realidades y a la vez muy instalada en la experiencia concreta, urbana y moderna. Los nuevos lectores comulgaron con la narrativa de Ernesto Sábato o Julio Cortázar en el sur, como lo hicieron con el magisterio de Paz o las novelas de Carlos Fuentes en el norte, encontrando esta anhelosa búsqueda de la identidad que se trazaba fuera de los esquemas interpretativos heredados.

¹ Estas opiniones se expresaron originariamente en el *Coloquio de Royuyamont* al que citó, en París, en diciembre de 1972, la sección "Sociologie de la Littérature" del Institut des Hautes Études y las reiteró en un reportaje en Perú.

² El castrismo revolucionario promovía los grupos guerrilleros y el asalto al poder de conformidad con las concepciones foquistas que teorizó en La Habana el filósofo francés Régis Debray y que concretizaría en obras como *Revolución en la revolución* (1967), *Crítica de las armas* (1974) y *La política del Che* (1974).



1.1.1 El *boom* y su contexto sociocultural: La conformación de un grupo de escritores y la génesis de un fenómeno literario sin precedentes en América Latina*

En el alborear de los años sesenta del pasado siglo, el meridiano intelectual de América pasaba por La Habana. La Revolución cubana no era, y nunca lo fue, un acontecimiento local. La imagen de los barbudos recorrió el mundo vestida de un halo romántico, demostración palpable de la fuerza potencial de los débiles enfrentados a un poder injusto.

Escasos de armamento, carentes de apoyo externo, los contados supervivientes del *Granma* habían derrotado, en menos de dos años, a un ejército profesional respaldado por el imperialismo. Al margen de prisiones doctrinarias, utopía y realismo se conciliaban para abrir paso a la transformación social y cultural del país. (Pogolotti, 2005: 1)

Simultáneamente, el *desarrollismo* teorizado por Raúl Prebisch y seguido por Celso Furtado y Aníbal Pinto, dejaba de ser la ideología dominante y la matriz por excelencia de las políticas públicas tras una década de impregnar la sociedad y el mercado en América Latina con el *ideal cepalino* de superar el subdesarrollo económico (bajos salarios, escaso progreso técnico) y social (analfabetismo).³ A un lado quedaban paradigmas como el de la modélica inauguración de Brasilia por Kubitschek (21 de abril de 1960), la filosofía consumista de Adolfo López Mateos y Díaz Ordaz en México, al igual que la apertura de la calle Florida alfombrada en móquet por el argentino Arturo Frondizi. (Viñas, 1981: 22)

La crisis económica hacía su aparición al comienzo de la década de 1960 y golpeaba a la mayoría de los países latinoamericanos en una crisis de elaboración y de acumulación de la producción; manifestándose, por un lado, en el estrangulamiento de la capacidad para importar los elementos materiales necesarios al desenvolvimiento del proceso de producción y, por otro, en las restricciones encontradas para realizar esa producción. Ambos fenómenos derivaron a raíz de que la industrialización se llevo a cabo sobre la base de la vieja economía exportadora, es decir, sin proceder a las reformas estructurales capaces de crear un espacio económico adecuado al crecimiento industrial.⁴

La década de los 1950 se caracterizó por una acentuada agudización de las luchas sociales. Éstas tenían, como componentes nuevos, la emergencia del campesinado en tanto movimiento social, una clase obrera renovada e incrementada y el surgimiento de un proletariado pobre en las ciudades. Por otro lado, el tejido de la clase media citadina se adensaba y se aceleraba su salarización, llevando a un rápido aumento de una masa de estudiantes y jóvenes profesionales cada vez más descontentos con la falta de perspectivas que presentaba el tipo de desarrollo comandado por las burguesías industriales en cada país. Esos factores convergen, a lo largo del período, para promover convulsiones y crisis políticas, que

* Nota aclaratoria: En la presente tesis se coloca el calificativo de "latinoamericano" al fenómeno de masificación narrativa acontecido durante la década de los sesenta en los países de habla hispana del subcontinente. El uso del término *boom latinoamericano* es más generalizado que el de *boom hispanoamericano* en textos académicos y publicaciones literarias.

³ Marini, Ruy Mauro (1994). *La crisis del desarrollismo* en http://www.marini-escritos.unam.mx/026_crisis_desarrollismo_es.htm. México: UNAM. [Consulta: 01 de abril, 2007].

⁴ *Ibid*



empiezan con la radicalización de la revolución guatemalteca, bajo el gobierno de Jacobo Arbenz, y la revolución boliviana de 1952, prosiguen con el suicidio de Getulio Vargas en Brasil y el derrocamiento de Juan Domingo Perón en Argentina; continuando con el movimiento ferrocarrilero en México y la revolución venezolana de 1958, para culminar en 1959 con la revolución cubana que sacudía hasta los cimientos la dominación norteamericana y sembraba el pánico entre las clases dominantes criollas.⁵ La revolución cubana marca entonces, un antes y un después, no exclusivamente –como lo sostiene Graziella Pogolotti– para la isla caribeña, sino para el conjunto de las naciones del subcontinente.

Poco después de consumada la transformación socio-política desembarcaron por centenares los periodistas procedentes del primer mundo que carecían de conocimientos sobre la isla. Los mejor informados la asociaban a la producción de azúcar y tabaco. Estando allí, descubrieron los uniformes gastados de los guerrilleros, las melenas revueltas, el ron y la música del trópico e indudablemente, un modo de gobernar que abandonaba las formalidades al uso y en donde los discursos de los dirigentes, en permanente diálogo con las masas, desechaban la retórica gastada. (Pogolotti, 2005: 2-3)

Después fueron arribando los intelectuales. Muchos de ellos, incapaces de descifrar una realidad desconocida, venían a buscar respuestas para los debates que escindieron la izquierda en la inmediata posguerra. Algunos latinoamericanos aspiraron a integrarse al proceso mediante el compromiso participativo en el debate de ideas y la conjunción en el proyecto emancipatorio del programa político y de la renovación de los lenguajes artísticos.

En este contexto socio-cultural se gestaría y enmarcaría el *boom* de la narrativa latinoamericana.

1.1.2 ¿Quiénes son los narradores del *boom*? Un breve acercamiento a la vida y obra de estos escritores

Desde 1965 y hasta nuestros días; críticos literarios, periodistas e investigadores han elaborado distintas listas o clasificaciones⁶ con miras a situar a los narradores -cuyas obras cobraron vital importancia durante los años cincuenta, sesenta y comienzos de los setenta- dentro del movimiento o la categorización de *escritores del boom*. A partir de una exhaustiva revisión y una minuciosa lectura de estos textos clave y atendiendo a los fines propuestos en esta investigación, se ha considerado dentro de ésta categorización a los siguientes escritores, en base a dos criterios fundamentales: la difusión y la traducción de su obra (s) y su posible –aunque no necesaria- filiación al realismo mágico y a lo real maravilloso americano. Así pues, el listado que aquí se presenta está conformado por el peruano Mario Vargas Llosa, el mexicano Carlos Fuentes, el colombiano Gabriel García Márquez, el argentino Julio Cortázar y el chileno José Donoso, quienes fueron las figuras principales del fenómeno. No obstante, deben de incluirse los nombres de los cubanos José Lezama Lima y Alejo Carpentier, del guatemalteco

⁵ *Op. cit.*

⁶ Entre estas clasificaciones, destacan las de Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*, la *Historia personal del boom* de José Donoso y *Los españoles y el boom* de Carlos Barral.



Miguel Ángel Asturias, el mexicano Juan Rulfo, y los rioplatenses Ernesto Sábato y Juan Carlos Onetti, y el paraguayo Augusto Roa Bastos quienes fungieron como precursores del *boom*

El escritor en la sociedad de masas: Producción literaria y leyes del mercado

Uno de los primeros resultados del recién instituido mercado consumidor literario en Latinoamérica fue la presión ejercida sobre el narrador para que aumentara su productividad, asunto estrechamente vinculado a su profesionalización. La literatura como segundo empleo fue la norma de vida del escritor latinoamericano durante el siglo XX, y el hecho de que su primer empleo perteneciera frecuentemente a la órbita estatal le deparó abundantes vicisitudes que pueden seguirse en el ejemplo más rotundo, que es el mexicano.

Conquistar la autonomía mediante lo que parecía una libre vinculación profesional con el público consumidor fue entonces su persistente ambición, la cual tomó acentos urgentes cuando se ensanchó el foso entre las doctrinas políticas a que estaban afiliados los escritores y las que regían desde la cúpula del Estado. Esa autonomía pareció cercana (aunque sólo parcialmente y sólo quienes la han encarado saben con cuantos sacrificios personales) al producirse mayor demanda de libros, al multiplicarse las revistas que pagaban colaboraciones, al instituirse actividades conexas (conferencias, cursos universitarios, presentaciones en televisión) decentemente retribuidas. (Rama, 1981 *z* 91-92)

Ciertos escritores latinoamericanos que tenían el afán de profesionalizarse y al mismo tiempo de cumplir con su vocación, se trasladaron a otras regiones del continente, o bien a Europa o los Estados Unidos, en donde se mostraban mayores posibilidades de difusión para sus obras debido a la existencia de más editoriales, revistas y grandes diarios. Asimismo, al trasladarse buscaban cumplir simultáneamente con una exigencia interna de la cultura latinoamericana: disponer de escritores que edificaran una rica literatura propia. Aun así hubo un grupo de creadores para los cuales la literatura pasó a ser el primer empleo y esto marca de por sí una diferencia notable entre ellos y pone una nota distintiva sobre el fenómeno *boom*. Lo integraron, principalmente, escritores profesionales. (Rama, 1981 *z* 93)

Al progresar tesoneramente por esta vía que los incorporó a la demanda de un mercado expansivo, los escritores descubrieron algo que no pudieron conocer íntegramente los modernistas ni los vanguardistas y tampoco los regionalistas que en su tiempo protagonizaron un *casi boom* la necesidad de asumir un régimen de trabajo acorde con el nuevo sistema. Más estrictamente, ocupar dentro de la sociedad un lugar “semejante” al del empresario independiente que coloca periódicamente objetos en un mercado de ventas y aunque su sistema productivo sigue siendo en la mayoría de los casos artesanal, tal como lo percibiera Valéry, trabaja para un mercado desarrollado, lo que le impone el conocimiento de sus ásperas condiciones, sus líneas tendenciales, sus preferencias o desdenes. Ello lo obliga a enfrentar su peculiar competitividad, a registrar sus orientaciones básicas y a detectar sus variables. Aunque sigue siendo un hombre con un lápiz y un *block* de papel, la profesionalización lo suelta de un modo indirecto al mercado, lo que no quiere decir que haga de él meramente un servidor, sino



que lo obliga a asumirse como un productor que trabaja dentro de ese marco impuesto. Allí debe operar y triunfar.

La diferencia primera y obvia entre el profesional y el aficionado es la mayor productividad del primero, la cual puede medirse objetivamente observando el número de obras que los integrantes de cada una de estas categorías ponen en el mercado y el ritmo con que las producen. No hay comparación entre la producción de un Rulfo y la de un Cortázar; cosa que desde luego no puede extrapolarse a una valoración artística sino que debe apreciarse estrictamente en su campo productivo. La heteróclita composición de *Octaedro* de Cortázar o los descuidos en el terminado de *El libro de Manuel*, que no son nada corrientes en su obra, parecen responder a esa necesidad de abastecer la demanda de la hora. (Rama, 1981 *a* 95)

Por una parte el escritor profesional parece incapaz de abastecer permanentemente de novedades al público masivo, a pesar de su empeño por hacerlo, pues aun un escritor tan prolífico como Fuentes no parece que pueda acotar el ritmo de un libro cada dos años.

Por lo tanto, hemos pasado de un mercado de consumo literario de élites a uno de masas y no se ha observado adecuadamente que sus funcionamientos son inversamente proporcionales. Mientras las élites disponen de una variada oferta de títulos pero en cantidades siempre reducidas, las masas disponen de una oferta de títulos reducida pero en altas cantidades. Conviene no olvidar que los libros postulan dos actividades productivas, una de tipo literario a cargo del escritor, y otra de tipo industrial a cargo del editor, que entre ellas hay vínculos, a veces armónicos y otras veces muy dispares. Sobre todo cuando la infraestructura industrial adquiere potencialidad, lo que se puede ilustrar con el ejemplo de los libros preparados por encargo para responder a las expectativas del mercado, tan habituales en la edición norteamericana.

Hubo pues, una acumulación que el *boom* desperdigó masivamente en sólo un decenio, trabajando sobre una selección calificada de autores y de títulos y contando con un equipo capaz de responder a sus apremiantes demandas, equipo robustecido por la aparición de jóvenes escritores profesionales del tipo de Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, lo que dio la medida óptima de las posibilidades con que contaba América Latina.

Recordemos que en todas las épocas de la literatura americana han existido escritores intelectuales, entendiéndolos por tales los creadores que no se limitan a la invención de obras literarias sino que son capaces de desarrollar un discurso intelectual articulado sobre múltiples aspectos de la vida de su tiempo.

La preparación académica que cada vez fue más frecuente entre los escritores, la subsiguiente participación en diversos aspectos de las actividades profesionales, todo ello ejerció influencia sobre la región latinoamericana, disolviendo sus prejuicios algo teñidos de provincianismo. El narrador no tuvo miedo a ejercer públicamente su capacidad intelectual, ni temió que tal ejercicio perjudicara su creatividad. Con solvencia y con más frecuencia que sus antecesores, se aplicó a otros campos intelectuales. No exclusivamente a los de la política sino a campos intelectuales específicos vinculados a las letras y a las artes donde había que mostrar conocimiento y capacidad analítica. (Rama, 1981 *a* 102-103)

Por estas dotes, los escritores citados tuvieron acceso a puestos culturales donde cumplieron tareas educativas como la cátedra universitaria o la conferencia pública. Serían también los primeros analistas de sus obras, observando la evolución que para ellos seguía el mundo



contemporáneo. Pero sobre todo, actuaron como teorizadores de la cultura, con similar pasión a la que habían puesto Sarmiento, González Prada o Vasconcelos. (*Ibid*: 104)

Ideas, influencias y estructuración discursiva en los narradores del *boom*

Como ya se mencionó en párrafos anteriores, a partir de la segunda mitad del siglo XX el sistema novelístico que imperaba en Latinoamérica se rompe dando paso a la modernidad en la narrativa. La explosión demográfica que se dio en las décadas de los 50 y los 60 en nuestros países fue la más significativa en la historia del continente. En 1950 la población estimada era de 158 millones de habitantes, mientras que en 1975 serían 316 millones, lo que quiere decir que en apenas 25 años se había duplicado su número. Pero el aumento de la población no sería acompañado de una similar ampliación del mercado de trabajo. El crecimiento económico no aseguraría un número mayor de empleos. El desempleo y el subempleo significarían una pérdida de la economía en su conjunto; “en muchos países de América Latina la tasa de desempleo que va desde 1950 hasta 1975 es más alta que la de EEUU y otros países industriales en todo lo que va de este siglo, incluidos los años de la Gran Depresión Mundial”, según informes de la CEPAL. (Andrada, 2002)

Esta nueva problemática lleva a que los escritores latinoamericanos desplacen su enfoque del campo a la gran ciudad saturada de contradicciones y de problemas económicos y sociales, y a que centren su interés en el hombre urbano, en cuya vida se entrecruzan la realidad, el sueño, la vigilia, los problemas más íntimos, las actividades más cotidianas, los sentimientos más recónditos. El novelista se olvida entonces de lo externo (el vestido, la tradición, la cocina, las danzas y los cantos) para ocuparse de lo interno del hombre. Casi podríamos invertir la frase de Rodríguez Monegal⁷ y decir que en la novela contemporánea; “el hombre es todo, la naturaleza es nada”. (Herrera, 1990: 13)

Simultáneamente empieza a sentirse en América Latina la influencia de la psicología y la filosofía contemporáneas. Los escritores entran en contacto con el psicoanálisis y retoman el existencialismo, lo cual crea en ellos una nueva visión del mundo. Lo mismo ocurre con el ámbito puramente artístico a través de los movimientos de vanguardia, especialmente con el cubismo y el dadaísmo que ya habían incursionado en nuestras letras. Con la lectura de Joyce, Kafka, Woolf, Proust y la generación norteamericana de los veinte, llega a las manos de los narradores latinoamericanos toda una serie de técnicas narrativas que les permitirán construir una novelística nueva.

Mayra Herrera en el segundo apartado de su libro *El “boom” de la literatura latinoamericana: Causas, contextos y consecuencias*, cita el texto “Una discusión permanente” del crítico peruano José Miguel Oviedo para afirmar que el año de 1941 se suele establecer como el límite cronológico entre la novela vieja y la contemporánea ya que, en este año, la casa editora newyorkina *Farrar Rinehart* realizó un concurso literario en el ámbito hispanoamericano que fue

⁷ Al referirse a las novelas de tipo realista, Emir Rodríguez Monegal afirmaba que en ellas “la geografía lo es todo, el hombre es nada”. Con este comentario el crítico uruguayo expresaba la principal característica de los temas que desarrolló el sistema narrativo latinoamericano hasta la primera mitad del siglo XX: la exterioridad. Grandes llanos, pampas inmensas, altas montañas, terribles barrancos, en lucha constante con el hombre, fueron motivos fundamentales en aquellas novelas llamadas “de la tierra”. (Herrera, 1990: 10)



ganado por Ciro Alegría con *El mundo es ancho y ajeno*, novela que preserva las características del indigenismo que se gestó décadas antes. Lo destacable de esto es que en este mismo concurso el uruguayo Juan Carlos Onetti presentó una obra (*Tiempo de abrazar*, que no se publicó sino hasta 1978) que no ganó ningún premio, quizás precisamente por significar una ruptura con el sistema tradicional y presentar los rasgos fundamentales que caracterizan a la nueva novela. Sin embargo, en ese año de 1941, Onetti publicó *Tierra de nadie*, que en palabras de Oviedo “anuncia ya la nueva manera de novelar”. (Herrera, 1990: 14)

Pero, ¿en qué consisten fundamentalmente los cambios incorporados por los nuevos narradores latinoamericanos? El primero y probablemente el más importante es *la concepción de la obra literaria como un artificio*. Ello significa que la novela o cuento deja de ser sólo un documento político o geográfico, como lo fueron en su mayoría la novela indigenista, la narrativa de la Revolución Mexicana y la novela de la tierra, y se transforman primordialmente en un producto literario. (*Ibid*: 14-15) No obstante debemos de recordar que tanto la anterior creación narrativa del subcontinente como la producida en este momento, puede y ha de ser leída como un texto sociológico.

Para lograr el *carácter de artificio*, la obra utiliza varias técnicas que alejan la atención del lector de la anécdota que se cuenta y de la psicología de los personajes para concentrarla en la construcción misma del texto. Con ello el escritor logra lo que Julio Cortázar llamó un “lector cómplice”. Entre las técnicas más importantes que emplea la narrativa actual está *sustituir el carácter racional del acontecer propio de la narrativa tradicional por un predominio cuasitotal de lo irracional*. (*Ibid*: 15) Así, la trama se vuelve a-causal, azarosa y a veces hasta absurda, y se escriben obras que carecen de una trabazón lógica e incluso que son un verdadero *collage*. Por tal razón el lector no debe buscar en esta narrativa las relaciones sistemáticas que caracterizaron a la novela tradicional. Los rasgos anteriores *repercuten en la forma y el lenguaje utilizado por estos nuevos narradores*, si la narrativa tradicional se ajusta a un lenguaje racional, con predominio de construcciones sintácticas lógicas y uso constante de la *hipotaxis*⁸, el *asintaxis* es la tónica de este grupo de escritores. En ese estilo disonante, la yuxtaposición y hasta la inconexión, sustituyen a la subordinación y el lenguaje se convierte, muchas veces, en el protagonista.

Gracias al aporte de la psicología moderna, nuestros narradores pudieron construir personajes más ricos. A los *personajes tipo* que mostraban fuertemente *estereotipos culturales*, siguieron caracteres complejos, entes existenciales, cuya vida transcurre en medio de las contradicciones de la gran ciudad. El *héroe* de la novela tradicional es sustituido por un *anti-héroe*, por un personaje cualquiera. Es la vida de un dios menor lo que se narra en la novela contemporánea. Se ha dicho que el motivo principal de la narrativa en este momento no es el viaje externo, al estilo del personaje picaresco, sino el viaje interior, el viaje en busca de la conciencia, de las explicaciones más profundas de la existencia del hombre. Pensemos, por ejemplo, en el Juan Preciado de *Pedro Páramo* o en el Horacio Oliveira de *Rayuela* y su viaje a las regiones infernales del subconsciente.

Este grupo o generación con múltiples denominaciones (*narradores del boom*, *boomfianos*, *nuevos narradores hispanoamericanos* o *generación surrealista*, término acuñado por el historiador y crítico

⁸ 1. f. *Gram*. subordinación (ll relación de dependencia entre oraciones). *Hipotaxis*. Término frecuentemente empleado como sinónimo de *subordinación*. Las oraciones unidas por hipotaxis se denominan oraciones hipotácticas.



chileno Cedomil Goic) corresponde a la vanguardia latinoamericana en lo que toca a la narrativa y tuvo a su cargo el gran cambio de perspectiva que se ha venido reiterando. Sus obras se producen desde 1945 aproximadamente. En ellas, el elemento principal es la ambigüedad y una concepción mítico-religiosa del universo. Los escritores prefieren una temática que enfatiza lo irracional, el sueño, lo existencial, el mito. (Herrera, 1990: 17)

En este tipo de narrativa se presenta, por ejemplo, *el motivo del paraíso perdido*, esto es, el sentimiento de la infancia del individuo o de la humanidad, en contraposición con la hostilidad y el riesgo del mundo adulto. Es el caso del protagonista de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. Igualmente se elabora *la caída de lo sagrado*, tal como aparece en *El señor presidente* (1946) del guatemalteco Miguel Ángel Asturias. El *sentido del mundo explicado por las formas del rito* está presente en *El reino de este mundo*, también de Carpentier; y *la realidad interpretada por una conciencia mítica* aparece en *Hombres de maíz*, de Asturias. Hay en otras obras de esta generación un *acercamiento al mundo de lo histórico*, como en las novelas *El siglo de las luces* y *El reino de este mundo*, ambas del cubano Carpentier.

El realismo mágico y lo real maravilloso americano y su incorporación a la narrativa del *boom*

¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?

Alejo Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo*

En los días de efervescencia de la narrativa del *boom*, el realismo mágico⁹, representado por escritores como Rulfo o García Márquez, y la prosa de lo real maravilloso americano, sustentada -por vez primera- por Alejo Carpentier en el prólogo a la primera edición de *El reino de este mundo* en 1949, constituían las tendencias literarias dominantes, procedentes no obstante, de décadas anteriores. Sin embargo, pese a la abundante exégesis que desde entonces se ha venido realizando, es evidente la ambigüedad con que se han utilizado ambos términos para referirse a autores y aun a conceptos distintos. Por tal razón, en las siguientes líneas se buscará establecer las características y diferencias en torno al realismo mágico y lo real maravilloso americano, sus representantes y la incidencia que tuvieron en la conformación de la nueva novela y el cuento durante los años del fenómeno de masificación que aquí nos atañe.

⁹ En el año de 1925 se da a conocer en París un movimiento pictórico post expresionista, denominado *realismo mágico*. Los principios estéticos de esta nueva tendencia fueron analizados por Franz Roh en su libro *El Realismo mágico. Postexpresionismo* (1927). Cuatro novelistas hispanoamericanos -el venezolano Arturo Uslar Pietri, el ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias y el cubano Alejo Carpentier- entran en contacto con este movimiento durante su estancia en la Ciudad Luz y teorizan sobre la corriente analizada por Roh. Posteriormente aplican su estética a la interpretación de la naturaleza, de la mítica y de las concepciones mágicas en Hispanoamérica. (Varela, 1995: 25)



Una discusión teórica sobre ambas tendencias

Es un hecho conocido que los términos de *lo real maravilloso americano* y *el realismo mágico* (a partir de ahora LRMA y RM respectivamente) llegaron a convertirse en un lugar común entre la crítica latinoamericana, en una fórmula que, en lugar de establecer una base para el diálogo crítico, constituye un verdadero callejón sin salida, un laberinto sin centro. De entrada se puede señalar, que desde los años cincuenta la crítica ha hecho uso de estas palabras para referirse a cierto tipo de novelas donde la convivencia entre ficción y realidad presenta algunas características específicas. Por lo que, tomados algunas veces como meros sinónimos de *nueva novela hispanoamericana*, relacionados a menudo con la literatura fantástica, representantes de una literatura de sello mítico, e incluso utilizados en el no menos controvertido debate de la identidad americana como soportes de la reducción sociológica “América *versus* Europa”, lo cierto es que ambos términos encontraron, en esa multiplicidad de orientaciones, su trampa y su fortuna. (Llarena, 1998: 284)

Ciertamente, desde 1955 y durante los años sesenta, los términos se asociaron a la literatura fantástica, al amparo de la definición pionera de Ángel Flores, para quien el RM *es el rechazo del realismo a través de la amalgama de realidad y fantasía y de una fuerte preocupación por el estilo*. (Flores citado en Llarena, 1998: 284-285) La homologación entre lo mágico y lo fantástico tuvo continuidad en numerosas publicaciones, hasta el punto de que Julieta Campos propusiera un cambio terminológico –el de RM por “realismo crítico”– más ajustado a la inspiración formalista que reclamaba Flores. La insistencia en contemplar el RM y LRMA como una variante (o continuación) de la literatura fantástica puede considerarse lógica en los primeros años de la polémica, pues la urgencia por darle nombre al proceso de “desrealización” de la nueva literatura no encontró mejor apodo, ni término tan cercano, como lo es el de “fantástico”. (Llarena, 1998: 286)

Por otro lado, la ensayista brasileña Irlemar Chiampi se refiere al “realismo maravilloso” para *designar una escritura caracterizada por la poética de la homologa, esto es, por la integración y la equivalencia absoluta de lo real y lo extraordinario, y cuyo efecto de encantamiento es radicalmente distinto al de la literatura fantástica*. (p. 285) En la forma narrativa, tal poética de la homologación “exige una retórica persuasiva (un proceso de “verosimilización”), un “trabajo de persuasión que confiere status de verdad a lo no existente”. Más que como una prolongación de lo fantástico, nuestra autora entiende así el realismo maravilloso como una visión crítica de la ideología de la fantasticidad y, en cierto modo, como su epitafio. Paralelamente, el narrador y ensayista chileno Fernando Alegria habla de un “tropicalismo primitivo” (RM) como aquella escritura en la que tenía lugar una perpetua contradicción: la oposición radical entre los orígenes del escritor y del lector. Enmarcados en contextos distintos, el encantamiento del texto mágico-realista residía en el desconcierto del lector europeo ante una lectura que describía, con exuberancia tropical, su propia realidad. (Chiampi citada en Llarena, 1998: 285-288)

Frente a estas perspectivas, podemos considerar según Rocha Logan, al siguiente grupo de escritores, cuya narrativa está más frecuentemente asociada con el “realismo mágico” hasta 1975, Jorge Luis Borges, Uslar Pietri, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, García Márquez, Julio Cortázar, Franz Kafka, Mallea, Giorgio de Chirico, Marcel Proust, S. Ocampo, J.J. Arreola, Ernesto Sábato, M. L. Bombal y Mario Vargas Llosa. (Llarena, 1998: 289)



En LRMA la capacidad cohesionadora se escinde, y Carpentier estructura la novela de acuerdo con una arquitectura contrapuntística, con una confrontación de perspectivas (negro/blanco), que da como resultado la sorpresa a través *no de la identidad, sino de la diferencia*. El contacto y la convivencia de tales puntos de vista es siempre conflictivo, y su efecto inmediato y evidente es el “extrañamiento”. Como resultado de esta actitud narrativa, el compromiso frente a lo extraordinario es aquí un compromiso circunstancial, que nutre de razones puntualmente cada una de las dos perspectivas o polaridades que orientan la novela. Autenticidad (desde la perspectiva del negro) y extrañamiento (desde la perspectiva del blanco) comparten la objetividad del narrador de modo que LRMA se concreta sólo en el nivel de los personajes (de ciertos personajes con exclusividad), no en el del narrador.

Así, mientras que el RM descarta el “organismo de defensa intelectual”, suspende el juicio hasta la “incipiencia deliberada”, o se abstiene en cualquier caso de valorar e interpretar la realidad, LRMA plantea el discurso narrativo desde la “reflexividad”, la lógica y la argumentación explicativa, precisamente.

El análisis llevado a cabo por Alicia Llanera, en el artículo titulado “Un balance crítico: Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso Americano (1955-1993)”, reveló las distintas formas en que los autores de ambas tendencias convocan la capacidad verosímil del relato. En *Hombres de maíz*, por ejemplo, Asturias construye una topología profundamente subjetiva, simbólica, cuya correspondencia afectiva con el indio explica la disposición interna del relato. Símbolos, signos, indicios y “lugares de integridad” (cuevas, cumbre o montañas) imponen desde el inicio hasta el final una causalidad sensible a la naturalización de lo extraordinario. Las cualidades del espacio mítico, su carácter integrador y unitivo, son tomadas en esta novela como modos de recibir lo fantástico sin perturbaciones. Vientre de permisividad, en cualquier caso, la novela de Asturias condiciona su escritura mágicorealista a esa espaciología verosimilizadora de lo fantástico.

Haciendo uso, precisamente, de las extraordinarias posibilidades del espacio imaginario como actante del proceso verosimilizador, *Comala* y *Macondo* representan la adquisición de una clara conciencia narrativa sobre la importancia de este elemento en el discurso novelesco de América Latina. Para Juan Rulfo, el espacio deja de ser descripción y se traduce en atmósfera, clima cuya presencia hace innecesarias explicaciones o juicios. Universo autorreferencial y autónomo, convergen en él todos los síntomas del espacio imaginario: identidad anímica entre espacio y personajes, técnica antitética que logra neutralizar contrarios, construcción del espacio a través de la sensualidad auditiva y táctil (ecos, murmullos, sombras, ver, oír). Por ello puede incluso convertirse en centro lógico rector de la novela a pesar (o en sustitución) de la fragmentación de voces narrativas y la pluralidad de planos temporales. Con *Macondo* encontramos la síntesis que totaliza las posibilidades espaciales. Como espacio de la “fe” mágicorealista, la aldea garcíamarquesca es el resultado de la evolución espacial y la síntesis, en concreto, de la espaciología de esta tendencia: renuncia a los excesos descriptivos de *Hombres de maíz* o a la construcción de una atmósfera deliberadamente sugestiva y extraña, como en *Pedro Páramo*, pero comparte con ellas la suspensión del juicio previo, la posibilidad infinita del espacio imaginario. (Llanera, 1998: 295)

La espaciología de LRMA es, en cambio, muy distinta. Ya no se trata del “lugar de la coherencia” mágicorealista, sino del lugar de la contradicción, afectado además, por la referencialidad histórica. En *El reino de este mundo* ya no estamos, en efecto, ante el espacio homologador, imaginario, sino ante un espacio escindido, *summa* de contextos de cuyos choques emerge el suceso mágico en el relato. Hay un énfasis desmedido en la espaciología



literaria de Alejo Carpentier, una intención decidida a construir verbalmente los escenarios precisos para el proyecto de “nombrar América” y hacerla accesible y válida en el imaginario universal, pero sobre todo para apuntalar así los contextos, las cosmovisiones, superpuestas en la novela. El enfrentamiento que se deduce del semantismo espacial carpentieriano es doble: por un lado, entre los “contextos” (europeo y americano); por otro, entre los contextos y los propios personajes novelescos. Todas las unidades espaciales del relato sentirán el efecto de estas dualidades (la hacienda de Lenormand de Mezy/la caverna de Mackandal, el puerto/El Bois Caimán, la librería, la casa de mamá Loi), como contextos dispuestos a nutrir, respectivamente, a las perspectivas europea y americana que conviven de modo conflictivo en la novela; contextos necesarios para activar el surgimiento de LRMA como efecto de sorpresa, extrañamiento, ante su confrontación o encuentro. (*Ibid*: 295-296)

El escritor del *boom* como intelectual: La conformación de un grupo de escritores a través de la ideología y la participación política

Durante el siglo XVIII, en las metrópolis europeas (París y Londres) –claros escenarios de la Ilustración- surgen y se difunden los siguientes hechos: la emergencia de un mercado del libro y de su agente, el librero-editor; la ampliación del círculo de los consumidores de bienes culturales, en particular, de los lectores; el florecimiento de los *salones* y de los *cafés* como ámbitos de sociabilidad intelectual, donde los plebeyos de talento se cruzan con los aristócratas ilustrados y la conversación se mezcla con la discusión; la aparición de los periódicos como órganos de comunicación de las verdades y los valores del pensamiento iluminista. Lo que Alvin W. Gouldner llama *cultura del discurso crítico*, a la que considera distintiva de los intelectuales como comunidad, tuvo su génesis en este espacio, el de la Ilustración y sus sociedades de pensamiento –cafés, salones, clubes literarios-. La figura central de ese medio ideológico es el *hombre de letras* o *filósofo* (las dos denominaciones eran entonces casi intercambiables). (Altamirano, 2002: 149)

Para el caso específico de Hispanoamérica se podría decir que el siglo XIX parece prestarse casi naturalmente al predominio de la historia política de los intelectuales, pues, de hecho, todos los grupos con algún poder, entre ellos los titulares del poder cultural –los “letrados”, fueran eclesiásticos o laicos- tomaron parte en la larga y tormentosa lucha que siguió al derrumbe del orden colonial y en que se buscó definir y construir un nuevo orden, capaz de regir una dominación efectiva y duradera. (*Ibid*: 153)

Una de las convenciones de los nacientes estados latinoamericanos fue que los intelectuales no sólo eran los intérpretes sino también los portadores del repertorio espiritual, moral y simbólico de la sociedad. (Graña, 1970: 60) Pero si la civilización hispanoamericana fue para ciertos escritores un lírico ramillete de gracias espirituales, existió también entre ellos la creencia en la presencia de fuerzas que protegían y al mismo tiempo conformaban el destino cultural inmanente de sus pueblos. Una era el nativismo geográfico (*Oda a la agricultura de la zona tórrida* de Andrés Bello); otra, el nativismo sociopsicológico; una tercera consistía en modelos e impulsos inherentes de tipo ontológico (*Nuestra América* de José Martí). (*Ibid*: 64, 66) Su perspectiva, al menos desde un punto de vista puramente intelectual, era



aristocrática y esencialmente estética, puesto que concebía a la cultura como un objeto terminado; como un objeto no de observación sino de contemplación.

Obedeciendo a los fines de esta investigación, nos situamos en la primera mitad del siglo XX en donde los intelectuales tienen mayor significación que en el pasado porque los medios de comunicación masiva –radio, prensa, televisión- hacen que se intercomunican con todo tipo de público, que puedan influir más en el poder y en el aparato cultural. Los intelectuales, como decía Wright Mills, por su mismo trabajo de pensar en dimensiones históricas, pueden a veces ver más allá del común de la gente. Y esto porque están siempre reelaborando las perspectivas del hombre en un contexto de transformación constante: el aparato cultural.

La mayoría de los hombres participa en algún grado en ese aparato, pero algunos se especializan en ese trabajo. Llegan a conocer el mundo de los significados. Ellos, como otros hombres, los heredan socialmente y los critican; intentan erigir un mundo de significados para sí mismos, aceptando y rechazando deliberadamente lo que recibieron, y buscando significados nuevos. Los producen, conservan y distribuyen, formando significados nuevos y modificando los viejos. Están más vigilantes y en mejores posiciones para observar. Son más inventivos como intérpretes, más diestros en el arte de la exposición. Son más vivos culturalmente por su propia sensibilidad y para la de otros hombres en la diversidad de las circunstancias humanas. Pero, sobre todo, separadamente y en conjunto, influyen mucho más en la definición del mundo que los hombres conocen, y de los lugares de éstos en ese mundo a causa de las posiciones que ocupan en el aparato cultural, y a causa de lo que el trabajo que hacen allí significa para ellos, para sus destrezas, sensibilidades y capacidades de razonamiento. (Careaga, 1972: 7)

Dentro de esta misma tónica, Gloria Cucullu, en su artículo “El estereotipo del intelectual latinoamericano. Su relación con los cambios económicos y sociales”, considera de vital importancia deconstruir y reconstruir aún más el concepto de intelectual, toda vez que argumenta que la imagen transmitida por trabajos realizados en los años cincuenta y principios de los sesenta en EE.UU. –el artículo citado fue escrito en 1968 y publicado en 1970-, “es la del gentilhombre dedicado al oficio de las letras o a la elaboración, aplicación o transmisión de un saber teórico o contemplativo, alejado de la cotidianeidad prosaica y poco amable, y opuesto o indiferente por razones de mentalidad a los cambios que amenazan las estructuras económicas y sociales de cualquier país de América Latina”. (Cucullu, 1970: 73-74)

La socióloga chilena, en cambio, se basa en las posturas y planteamientos del francés Aron y del norteamericano Lipset para efectuar sobre el concepto una distinción más útil y operativa que pretende distinguir entre los intelectuales, tres círculos concéntricos: los que crean, los que difunden y los que aplican conocimientos y símbolos culturales.

Al interior del núcleo central de *los creadores*, Cucullu identifica fácilmente en un sentido operacional del intelectual al autor de obras culturales, cuya función se traduce en la producción de libros, artículos u obras de arte. Por lo que se puede considerar que incluye atinadamente en esta definición a novelistas, ensayistas, poetas y dramaturgos.

Los *creadores literarios*, por medio de sus obras, presentan una visión de la vida de las clases y tipos sociales, reflejo de la estructura rural y urbana. También muestran la evolución de nuestras sociedades, los modos dominantes de relación y acción, el transplante de instituciones, el mestizaje étnico y cultural, el proceso de urbanización e industrialización, el cambio entre generaciones; la emergencia del proletariado y sus luchas, el amor y la familia. (*Ibid*: 111-112)



Para Juan Francisco Marsal, en la literatura latinoamericana el intelectual es una figura exaltada, una especie de custodio de los más altos valores morales y culturales de Hispanoamérica. Esta sobreestimación del intelectual no se da en otros ambientes culturales. En Estados Unidos, por ejemplo, se han acostumbrado a una visión peyorativa del intelectual como utopista frente al “sano realismo” del hombre común y la eficacia del técnico. (Marsal, 1970: 131)

Hasta el momento, la previa trama teórica nos ha permitido distinguir la evolución de la figura y el papel del intelectual en la historia occidental, igualmente fue posible irse adentrando poco a poco en el quehacer de éste en el ámbito latinoamericano; el interés ahora se encamina al análisis de los escritores del llamado *boom*, ejemplo concreto de la intelectualidad o la *intelligentsia* de nuestros países en un periodo de serias tensiones políticas y sociales como lo fue la década de los sesenta.

El escritor revolucionario: De las letras a la palestra

Nuestra vocación ha hecho de nosotros, los escritores, los profesionales del descontento, los perturbadores conscientes o inconscientes de la sociedad, los rebeldes con causa, los insurrectos irredentos del mundo, los insoportables abogados del diablo. No sé si está bien o si está mal, sólo sé que es así. Esta es la condición del escritor y debemos reivindicarla tal como es.

Fragmento de “La literatura es fuego”, discurso de Mario Vargas Llosa al recibir el Premio Rómulo Gallegos el 4 de agosto de 1967 en Caracas.

La noción del escritor comprometido o contestatario se desarrolla en los años sesenta en América Latina cuando el narrador se ve implicado con el poder político, de tal forma que su rol cambia. De ser un artista un tanto aislado de cara a la sociedad, ahora se involucra de manera directa participando en ella.

Germán Albuquerque Fuschini en *Escritores Políticos: América Latina en los sesenta* asevera que, en general, los escritores latinoamericanos de la época se relacionaron de tres formas con la política: emitiendo una opinión, actuando en la escena pública y siendo funcionales a las fuerzas del poder. Al hacer un *flash back* a la escena literaria de aquellos años, es posible notar que los creadores literarios se convirtieron en figuras públicas pues a la par que conformaban un fenómeno de masificación literaria en el ámbito de la narrativa, asumían con propiedad la calidad de intelectuales en tanto transmitían un discurso perceptible por la sociedad.

Estos escritores articularon una agrupación sobre la base de las relaciones y contactos personales que tenían entres sí (Carlos Fuentes con García Márquez y Donoso, el colombiano con el peruano Vargas Llosa). Esta agrupación puede denominarse –según el investigador chileno- *red intelectual*, es decir, un conjunto de individuos ocupados de la cultura que se



organiza en función de distintos objetivos. Es este particular caso, los escritores del *boom* montaron una red flexible e informal que se reunió en sucesivos encuentros -el primero de ellos en Concepción, Chile-, se expresó a través de revistas como *Casa de las Américas*, *Marcha* y *Mundo Nuevo* y emprendió campañas por medio de declaraciones y cartas abiertas. Integraron esta red los *litteratos* Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Juan Rulfo, José Donoso y Alejo Carpentier; los *críticos*, Roberto Fernández Retamar y Ángel Rama, la *crítica de arte y escritora* Marta Traba; Gonzalo Rojas y Mario Benedetti, entre otros.

En su *Historia personal del "boom"* (1972), José Donoso relata los vaivenes de este grupo de intelectuales, que en primera instancia se conformó como una gran familia. Para el narrador chileno todo comienza a cobrar forma en el Congreso de Intelectuales de la Universidad de Concepción (1962) cuando se reencuentra con Carlos Fuentes con quien había asistido al colegio en el tiempo en que el padre del mexicano había sido diplomático en Santiago. De ese azaroso encuentro, el autor de *Coronación* recuerda la prestancia del mexicano "que asumía con desenfado su papel de individuo y de intelectual, uniendo lo político con lo social y lo estético". (Donoso, 1998: 58-59)

Igualmente, Donoso destaca como un hecho de primera importancia la conversación que tuvo con Fuentes en la cual éste sostenía que después de la Revolución Cubana, "él ya no se consentía en hablar en público más que de política, jamás de literatura; que en Latinoamérica ambas eran inseparables y que ahora Latinoamérica sólo podía mirar hacia Cuba". (*Ibid*: 60) Esta alineación con la causa socialista cubana estaría tan afincada en el corpus ideológico de los narradores del *boom* que marcaría su trayectoria intelectual como grupo.

El Congreso de Intelectuales de Concepción de 1962¹⁰ fue fundamental no sólo para este grupo de literatos puesto que fue un evento de proporciones nunca antes vistas ya que congregó lo mismo a escritores que a filósofos, sociólogos, antropólogos, físicos, biólogos, juristas, hombres laureados con el Premio Nobel y el Premio de la Paz, escritores venidos de la India, Japón, Europa y por supuesto de América Latina. Los ejes temáticos de las sesiones giraron en torno a la "Imagen de América Latina" y a la "Imagen del Hombre Actual". (Albuquerque, 2000)

El carácter del congreso -según Donoso- rebasó el tono intelectual para instalarse completamente en la discusión política. La influencia de la revolución cubana se hacía sentir con fuerza en ese enero de 1962. Alejo Carpentier, que provenía de la isla, "sufrió" por la responsabilidad que esto significaba: fue convencido por Carlos Fuente y Pablo Neruda para que "no leyera la ponencia que tenía preparada, *Elementos mágicos en la literatura del Caribe*, sino que en su lugar improvisara algo bastante soso sobre las reformas educacionales de Fidel Castro". (Donoso, 1998: 61-62)

En realidad, no es que no se hablara de literatura, se hablaba, pero siempre en relación con temas políticos y sociales. Donoso recuerda "que el tema sobre el cual se volvía y se volvía y que predominó en forma clara, fue la queja general de que los latinoamericanos conocíamos perfectamente las literaturas europeas y la norteamericana además de las de nuestros propios países, pero que ignorábamos casi completamente las literaturas contemporáneas de los demás

¹⁰ Este congreso fue celebrado bajo el auspicio de la Universidad de Concepción con la conducción de Gonzalo Rojas, entonces joven y emergente poeta, profesor del departamento de castellano de ésta institución y cuyo primer esfuerzo fue el *Primer Encuentro de Escritores Americanos* (1960) también celebrado en esta provincia del sur de Chile. (Albuquerque, 2000)



países del continente”. (*Ibid*: 70) Recién se estaba forjando una generación dorada de escritores y aunque algunos de sus libros ya se habían publicado, todavía no se constituían en éxito de ventas ni mucho menos, por lo que en Concepción apenas se escucharon los nombres de Sábato, Cortázar, Onetti, García Márquez, Vargas Llosa o Rulfo, situación que volvió prioritaria la tarea de estrechar los vínculos entre los escritores del continente.

En esa línea se inserta una carta emanada del evento que fue transmitida directamente al director del Fondo de Cultura Económica, Arnaldo Orfila Reynal, en la que se expone:

Superar nuestro aislamiento, nuestro desconocimiento mutuo, es encontrar nuestra voz común, unitaria y otorgarle la fuerza, la presencia y la divulgación que nuestra época –y el destino de nuestros pueblos- exigen [...] Elevamos ante usted la siguiente sugerencia: crear, dentro de la estructura editorial del Fondo, una colección popular de escritores iberoamericanos como un arma efectiva, capaz de influir decisivamente en el crecimiento de nuestra expresión y de darle la divulgación más amplia y fecunda.¹¹ (Albuquerque, 2003)

Es importante destacar que, a raíz de este encuentro, los seminarios, coloquios y congresos en los cuales coincidieron de forma alterna los narradores del *boom* fueron numerosos, destacándose el *Primer Congreso de la Comunidad Cultural Latinoamericana* (1966) y el *Encuentro Latinoamericano de Escritores* (1969), ambos realizados en territorio chileno. Un año antes, en 1968, se llevó a cabo el *Congreso Cultural de La Habana*, reunión en la cual escritores como Julio Cortázar, Jean Paul Sartre y José Revueltas mostraron abiertamente una consensual solidaridad con la causa cubana, misma que comenzó a fragmentarse tras el que sería considerado el primer aviso inminente de una dictadura: *el caso Padilla*.

El asunto puede resumirse de la siguiente forma. En ese mismo año (1968), el libro de poemas críticos de Heberto Padilla, *Fuera de juego*, obtuvo el Premio de Poesía Julián del Casal. Poco antes su autor había criticado duramente el libro *Pasión de Urbino* del también cubano Lisandro Otero en la revista *El Caimán Barbudo*. En 1964, Otero había aspirado con ese libro al *Premio Biblioteca Breve* de la editorial *Seix Barral*, pero lo había ganado Guillermo Cabrera Infante con *Tres Tristes Tigres*. Padilla afirmaba en su artículo que era una pena que, por razones políticas, no se podía hablar en la isla de un libro de un nivel literario tan alto como el de Cabrera Infante, cuando una obra tan mediocre como la de Otero recibía tanta atención.

Este artículo le hizo perder el trabajo a Padilla pues había elogiado públicamente la obra de uno de los autores cubanos a quien se consideraba ya en esa época como “traidor a la revolución”. Se reprochaba a Padilla “su desgana revolucionaria, su criticismo, su ahistoricismo, la defensa del individualismo frente a las necesidades sociales” así como su “falta de conciencia con respecto a las obligaciones morales en la construcción revolucionaria”. (Esteban y Panichelli, 2004: 49-51)

Después de estos acontecimientos, algunos escritores decidieron reaccionar. “Por consejo de Franqui –explica Goytisolo-, me puse en contacto con Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, Semprún y García Márquez, y, desde el despacho de Ugné Karvelis (compañera sentimental de

¹¹ Firmaron el documento: Héctor P. Agosti, José Bianco (Argentina), Jesús Lara, Gil Imana Garrón, Nilda Núñez del Prado (Bolivia), Thiago de Mello, Carolina María de Jesús (Brasil), Gerardo Molina (Colombia), Alejo Carpentier (Cuba), Benjamín Carrión (Ecuador), Carlos Fuentes (México), Augusto Roa Bastos (Paraguay), José María Arguedas, José María Oviedo (Perú), Claribel Alegría (Nicaragua), Mario Benedetti (Uruguay), Pablo Neruda, Gonzalo Rojas, Fernando Alegría, Braulio Arenas, Luis Oyarzún, Amanda Labarca, José Donoso, Jaime Valdivieso, Hernán San Martín y Alfonso Echeverría (Chile). (Albuquerque, 2003)



Cortázar) en Gallimard, intenté comunicarme telefónicamente con Heberto. Ante la inutilidad de mis llamadas –su número nunca contestaba-, resolvimos enviar un telegrama firmado por todos nosotros a Haydée Santamaría en el que, tras declararnos “consternados por las acusaciones calumniosas” contra el poeta, manifestábamos nuestro apoyo “a toda acción emprendida por *Casa de las Américas*¹² en defensa de la libertad intelectual”. La respuesta telegráfica de Haydée –recibida dos días más tarde- nos llenó de estupor”.

He aquí una parte del telegrama: “Inexplicable desde tan lejos puedan saber si es calumniosa o no una acusación contra Padilla. La línea cultural de la Casa de las Américas es la línea de nuestra revolución, la Revolución cubana, y la directora de las Américas estará siempre como quiso el Che: con los fusiles preparados y tirando cañonazos a la redonda”. (*Ibid*: 51-52)

En 1971, Padilla y su esposa fueron arrestados y aunque ella sólo estuvo presa por un par de días, él quedó encarcelado durante varias semanas. Su arresto provocó muchas reacciones y protestas, sobre todo entre los intelectuales que hasta entonces habían apoyado a la revolución castrista. Algunos escritores, como Mario Vargas Llosa, rompieron en ese momento y para siempre sus lazos y apoyo a la revolución, a él se sumarían posteriormente, Juan Goytisolo, Carlos Fuentes, Plinio Apuleyo Mendoza, Octavio Paz, Jean-Paul Sartre y Carlos Franqui. (Esteban y Panichelli, 2004: 52)

Poco después, Goytisolo y Cortázar se reunieron en el domicilio del argentino en París y entre los dos redactaron la que después sería conocida por “Primera carta a Fidel Castro” (habría otra encabezada por Vargas Llosa). La intención de este escrito era en una primera instancia que de forma privada el mandatario cubano diera una respuesta a los intelectuales sobre la detención de Padilla, en caso contrario, éstos se reservarían el derecho de remitir una copia de aquella a los periódicos.

La misiva comenzaba así: “Los firmantes, solidarios con los principios y metas de la revolución cubana, se dirigen a usted para expresarle sus preocupaciones con motivo de la detención del conocido poeta y escritor Heberto Padilla, y pedirle quiera tener a bien examinar la situación que plantea dicha situación”.

Así, poco a poco, se iban recogiendo más firmas para la primera de las cartas. Obtuvieron un número de cincuenta y cuatro firmas. El único que faltaba era García Márquez. Cuando ocurrió todo eso, estaba en Barranquilla con su familia. El estallido del caso le había pillado tiempo antes, por sorpresa en Barcelona. Para evadir el acoso de los periodistas, decidió irse con su esposa Mercedes durante un tiempo prudencial e indeterminado a un lugar del Caribe sin remite postal ni teléfono, “a buscar el olor de la guayaba podrida”. (*Ibid*: 53)

Pese a los mensajes y la insistencia de su amigo Plinio Apuleyo, García Márquez rehusó adherirse al documento declarando que no iba a firmar nada “mientras no tuviera una información muy completa sobre el asunto”. Goytisolo –citado por Esteban y Panichelli en *GABO Y FIDEL. El paisaje de una amistad*- comenta sobre esta situación, “con su consumada pericia en escurrir el bulto, Gabo marcaría discretamente sus distancias de la posición crítica de sus amigos sin enfrentarse no obstante a ellos: el nuevo García Márquez, estrategia genial de su enorme talento, mimado por la fama, asiduo de los grandes de este mundo y promotor a escala planetaria de causas real o supuestamente “avanzadas” estaba a punto de nacer”. (*Ibid*: 54)

¹² *Casa de las Américas* a través de su revista y antes, como instancia cultural, se había encargado de fortalecer los vínculos entre la isla y esa intelectualidad latinoamericana que entonces emergía. (Albuquerque, 2000)



Esta diferencia de opiniones tendría consecuencias nefastas tanto para Fidel Castro como para el *boom*, pues tal y como lo menciona José Donoso en su *Historia personal del "boom"*: "Creo que si en algo tuvo unidad casi completa el *boom* –aceptando la variedad de matices–, fue en la fe primera en la causa de la Revolución Cubana; creo que la desilusión producida por el caso Padilla la desbarató, y desbarató la unidad del *boom*". (Donoso, 1998: 61)

El proceso de atomización de los protagonistas del *boom* es bien retratado por María Pilar Donoso –esposa del escritor chileno– en el primer apéndice a *Historia personal ...*, nombrado "El "boom" doméstico". En el texto, la señora Donoso sostiene que antes del suceso, "amistad, verdadera amistad, con profundo cariño, reconocimiento y admiración, era la que unía entonces a Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez [...]. Se admiraban, disfrutando de su mutua compañía, de sus interminables conversaciones, de los paseos que juntos hacían por la ciudad, y Mario escribía sobre Gabo".¹³ (*Ibid*: 155-156)

Para la historia quedaría aquella última vez en que todos los escritores del *boom* se reunieron. Esto ocurrió en 1970 en un festival de teatro que se efectuó en Aviñón (Francia) y en el cual fue presentada la obra teatral de Fuentes, *El tuerto es rey*. Julio Cortázar poseía una casa cerca de Aviñón, en el pueblito de Signon, de modo que el mexicano, García Márquez, Vargas Llosa y Donoso, así como el español Juan Goytisolo, permanecieron juntos allí. En Aviñón los seis escritores hicieron planes para la publicación de *Libre*, revista trimestral de crítica, cuya patrocinadora sería la millonaria Albina de Boirourry, mujer joven y apasionada por la literatura y el cine. Los hechos antes referidos impedirían que este proyecto viera la luz.

¹³ La señora Donoso se refiere al libro que Vargas Llosa había publicado sobre el escritor colombiano, titulado: *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio* (1971); trabajo con el cual el peruano había obtenido el grado de doctor por la Universidad Complutense de Madrid.



1.2 El papel de la industria editorial en el fenómeno del *boom*

Como parte complementaria del debate y las argumentaciones que pretendieron definir al *boom*, es de vital importancia recabar el testimonio de quienes con frecuencia han sido llevados al banquillo de los acusados: los editores. Los narradores del *boom* han preferido no hablar de ellos o han reiterado de paso viejas muletillas sobre que son ellos quienes se enriquecen mientras los autores permanecen en la pobreza, a pesar de ser los productores. Tanto García Márquez, como José Donoso, a pesar de sus muy diferentes posiciones en el mercado, lo han dicho. Tal imputación está lejos de haberse comprobado. (Rama, 1981 *a*: 66)

Los editores que propiciaron el surgimiento de la nueva narrativa fueron en su mayoría casas oficiales o pequeñas empresas privadas que se han definido como “culturales” para distinguirse de las empresas estrictamente comerciales. Una enumeración parcial de las editoriales de los sesenta, así lo pone de manifiesto: en Buenos Aires, *Losada*, *Emecé*¹⁴, *Sudamericana*, *Compañía General Fabril Editora*, tras las cuales algunas más pequeñas como *Jorge Álvarez*, *La Flor*¹⁵, *Galerna*, etc. En México, *Fondo de Cultura Económica*, *Era*, *Joaquín Mortiz*; en Chile, *Nacimiento* y *ZigZag* en Uruguay, *Alfá y Arca*¹⁶; en Caracas, *Monte Ávila*¹⁷; en Barcelona, *Seix Barral*⁸, *Lumen*, *Anagrama*¹⁹, etc.

¹⁴ En 1939 Mariano Medina del Río, recién llegado de España a la Argentina, tuvo la iniciativa de crear *Emecé Editores* con la colaboración literaria de Álvaro de las Casas y el apoyo de Carlos Braun Menéndez, que había sido su compañero de estudios en Europa. La unión de los nombres, Mariano y Carlos, Medina y Casas, formó la sigla del sello *Emecé*. En un principio, *Emecé* se lanzó a la aventura de editar libros sobre temas de Galicia, algunos de ellos impresos en la lengua de aquella región de España. En la medida de sus posibilidades, *Emecé* prestó siempre atención a obras de interés artístico y cultural: desde el *Estudio de la historia* de Arnold J. Toynbee y los trabajos de Malraux, Matisse, Kandinsky, Francastel, René Huyghe, hasta las ediciones de lujo del *Quijote* y el *Martín Fierro*. Reconocidos escritores como Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, Eduardo Gudiño Kieffer, Isidoro Blaisten, Abelardo Castillo, Abel Posse y César Aira entre otros, integran la nómina de más de trescientos autores argentinos que conforman el catálogo de *Emecé*. Fuente electrónica: <http://www.koalaweb.com.ar/emece/corporativo.asp> [Consulta: 22 de abril, 2007].

¹⁵ Fundada en 1966 y con sus primeros títulos aparecidos en 1967, *Ediciones de la Flor* es una de las pocas editoriales argentinas que subsisten como independientes, es decir, sin haber sido absorbidas por ningún grupo. Empresa de familia, sus socios y directivos son Ana María T. (Kuki) Miller y Daniel Divinsky, quienes ejercen conjuntamente su conducción desde 1970. Fuente electrónica: <http://www.edicionesdelaflo.com.ar/ediciones.quienessomos.php> [Consulta: 22 de abril, 2007].

¹⁶ *Monte Ávila Editores* fue fundada en 1968 como una empresa dependiente del Estado, y constituye el más importante sello editorial de Venezuela dedicado a la publicación de libros que cubren diversas áreas de estudio (literatura, filosofía, arte e historia). En sus inicios, llegó a publicar un promedio de cien títulos anuales, pero en los años ochenta experimentó una reducción considerable llegando a publicar sólo la mitad de títulos con respecto a sus inicios. Tal bajón se debió fundamentalmente a la crisis económica que sacudió al país e implicó un alza considerable en los costos operativos y de insumos, lo que afectó considerablemente al mercado editorial venezolano. Fuente electrónica: <http://www.humanitas.cl/> [Consulta: 24 de abril, 2007].

¹⁶ Fundada en 1911, *Seix Barral* pertenece desde sus orígenes a la tradición editorial de la ciudad de Barcelona. Fuente electrónica: <http://www.seix-barral.es/editorial.asp> [Consulta: 24 de abril, 2007].

¹⁶ *Anagrama*, editorial independiente fundada en 1969 por Jorge Herralde, ha publicado más de 2.500 títulos. Como una constante a lo largo de estas tres décadas, cabe subrayar: la búsqueda de nuevas voces -es decir, la apuesta por los posibles clásicos del futuro- tanto en narrativa como en ensayo, en nuestro país y en otros ámbitos; el rescate de aquellos clásicos del siglo XX olvidados o ya inencontrables; la exploración en torno a los debates políticos, morales y culturales más significativos de nuestro tiempo. Fuente electrónica: <http://www.anagrama-ed.es/info> [Consulta: 24 de abril, 2007].



De todas estas casas editoriales cupo papel central durante la época a *Fabril Editora*, *Sudamericana*, *Losada*, *Fondo de Cultura*, *Seix Barral* y *Joaquín Mortiz*, cuyos catálogos mostraron una reconversión del habitual material extranjero que los ocupaba a un porcentaje elevado de producción nacional o latinoamericana. Al mismo tiempo, varias de ellas encargaron concursos internacionales con premios atractivos, los cuales dieron a conocer obras de calidad que el público recibía refrendadas por jurados calificados, lo que les aseguraba una larga audiencia. Así, *Fabril Editora* descubrió a Onetti (*El astillero*), *Sudamericana* a Moyano, aunque la más exitosa fue *Seix Barral* cuyo premio, desde que en 1962 distinguió a *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, reveló una tendencia a la narrativa latinoamericana con textos de la importancia de *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *Cambio de piel* de Carlos Fuentes y, como conclusión, *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso. La moda de los concursos se acrecentó con el anual instituido por *Casa de las Américas*, el cual se orientó al descubrimiento de los jóvenes valores emergentes. (Rama, 1981 *x* 66)

La *Editorial Losada*, por ejemplo, fue fundada en 1938 por Gonzalo Losada, ciudadano español que llega a la Argentina como director de Espasa-Calpe, y que, tras unos años de exitosas iniciativas, como la creación de la colección Austral, se enfrenta a las dificultades que la censura española impone a su tarea como editor. Decide entonces crear su propia empresa en la que participarán como socios Guillermo de Torre y Atilio Rossi. Entre sus primeros colaboradores se encontraban Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y Lorenzo Luzuriaga. La editorial intentó desde el principio aunar lo clásico con lo contemporáneo, la tradición con la vanguardia. Autores polémicos que más tarde serían reconocidos (C. G. Jung, Kafka, Frobenius) fueron publicados originariamente en castellano por *Losada*. También la poesía tuvo un papel esencial: Federico García Lorca, Antonio Machado, Rafael Alberti, sin olvidar las obras completas de Pablo Neruda.

Gonzalo Losada no sólo se enfrentó a las sucesivas crisis económicas para mantener a flote su proyecto, también tuvo que capear la censura; en 1945, por ejemplo, ésta consideró “inmorales” u “obscenos” a autores como Balzac, Ovidio o Zola. Tampoco cejó en su empeño de abrir las fronteras del negocio editorial (fue uno de los promotores de la primera Feria del Libro de Buenos Aires) y se enfrentó a las necesidades del gremio editorial hispanoamericano. Losada promovió el diálogo entre los editores del área latinoamericana y la Península Ibérica, propuso estudios sobre la política del libro, la implementación de leyes de propiedad intelectual y amparo de los derechos legítimos de autores y editores, la unificación de los derechos de autor tras su muerte, la libre circulación de los libros sin trabas de ninguna especie, la reducción de tarifas postales, completas franquicias aduaneras, la creación de una federación de las Cámaras del Libro de América y España, etc.²⁰

Un año después (1939) en la capital argentina, un grupo de intelectuales argentinos integrado por Victoria Ocampo, Oliverio Girondo, Carlos Mayer, entre otros, comienza a reunirse impulsado por una nueva idea: crear una editorial. La idea es fuerte, el momento oportuno y el proyecto no tarda en concretarse; la editorial que en junio de 1939 queda fundada se llama *Sudamericana*.

El nacimiento de *Sudamericana* en estos tiempos no es casual, y está relacionado con otros fenómenos de la vida cultural del país. En la década de 1930 comienza a generarse en el sur del continente un inmenso proceso de producción intelectual; las metrópolis -como Buenos Aires, México o São Paulo- funcionan como centros de una importante actividad que irá

²⁰ Fuente electrónica: <http://www.editoriallosada.com/> [Consulta: 22 de abril, 2007].



dando forma al campo cultural. En el ámbito de lo literario, este impulso dará lugar a la aparición de revistas, de las primeras historias literarias y de otras casas editoriales asentadas en la región.

El surgimiento de *Sudamericana* se inscribe, de este modo, en el marco histórico del país y de Latinoamérica. La nueva editorial tenía por entonces un doble objetivo: por un lado, dar a conocer a los autores sudamericanos y consolidar de este modo el espacio de la propia literatura; por el otro, traducir y divulgar la literatura extranjera contemporánea. La tarea editorial en ese momento era algo nuevo en América del Sur, y para concretar el proyecto se buscó a un editor con experiencia. Así fue como uno de los miembros del Directorio, Don Rafael Vehils, propuso para el puesto a un editor catalán que en esos tiempos estaba en Francia y que había salido de España con motivo de la Guerra Civil. Antonio López Llausás llegó a Buenos Aires en 1939 y se hizo responsable de la gerencia general de la empresa. Poco después se convirtió en su principal accionista y llevó adelante el proyecto editorial de los primeros tiempos. Años más tarde, su hijo y sus nietos, continuando la obra emprendida, se ocuparían de la conducción de *Sudamericana*.²¹

Sin embargo, previo a la iniciativa “comercial” de *Losada* y el anhelo intelectual de *Sudamericana* en Argentina, la industria editorial latinoamericana tenía en su haber un proyecto gubernamental surgido en México en 1934: el *Fondo de Cultura Económica*. Este proyecto atendió a la preocupación del economista e historiador Daniel Cosío Villegas quien comprendió la necesidad de crear una biblioteca básica en español enfocada, ante todo, a los estudiantes de la recién fundada Escuela Nacional de Economía.

El *FCE* no fue concebido como empresa lucrativa, sino como institución de fomento cultural, y surgió gracias al apoyo financiero del Estado, en calidad de fideicomiso, con el fin de impulsar la cultura sin condicionarla ni censurarla. Pronto se formó una Junta de Gobierno y, desde su fundación, la empresa definió su destino, estableciendo una relación de mutuo respeto con el Estado.

Así, después de la colección de Economía, surgieron nuevas y variadas series que en un principio brindaron al público traducciones al español de lo más avanzado del saber universal. Durante los primeros quince años de vida de la editorial se publicaron 342 títulos comprendidos en las colecciones de *Economía, Política y Derecho, Sociología, Historia, Tezontle, Filosofía, Antropología, Biblioteca Americana, Tierra Firme* y *Ciencia y Tecnología*. Asimismo, en este lapso se empezaron a promover y publicar obras en lengua española que vinieron a sumarse a las traducciones iniciales del catálogo de la editorial.

De 1948 a 1965 ocupó la dirección Arnaldo Orfila Reynal. Durante estos años se publicaron 891 títulos nuevos y se crearon siete colecciones: *Breviarios, Lengua y Estudios Literarios, Arte Universal, Vida y Pensamiento de México, Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis*, y la muy gustada *Colección Popular*. El patrimonio de la editorial crecía a pasos agigantados haciendo sentir su presencia no sólo en la vida cultural de México sino en la de Iberoamérica.

El *FCE* crecía no sólo en número de colecciones y títulos sino en redes de distribución, de modo que comenzó a incursionar en el extranjero, estableciendo sucursales en Buenos Aires, en 1945, y en Santiago, en 1954. El *FCE* llegó a Europa en 1963, al fundar en España su mayor sucursal.²²

²¹ Fuente electrónica: <http://www.edsudamericana.com.ar/institucional/> [Consulta: 22 de abril, 2007].

²² Fuente electrónica: http://www.fondodeculturaeconomica.com/ED_QuienesSomosHistoria.asp



Al otorgar a las editoriales que acompañaron la nueva narrativa el calificativo de “culturales”, se pretende realzar una tendencia que en ocasiones manifestaron en detrimento de la normal tendencia comercial de una empresa, llevándolas a publicar libros que previsiblemente tendrían poco público pero cuya calidad artística les hacía correr el riesgo. Esas editoriales fueron dirigidas o asesoradas por equipos intelectuales que manifestaron responsabilidad cultural y nada lo muestra mejor que sus colecciones de poesía. Propiciaron la publicación de obras nuevas y difíciles, interpretando sin duda las demandas iniciales de un lector asimismo nuevo, mejor preparado y más exigente, pero lo hicieron pensando en el desarrollo de una literatura más que en la contabilidad de la empresa. Triunfaron en su apuesta y obtuvieron algunos dividendos económicos, pero desde la perspectiva actual es evidente que ellos fueron escasos y poco permanentes. Varias desaparecieron, otras sobrevivieron arruinadas y otras resurgieron vigorosamente mediante la producción de la peor línea de *best sellers*. (Rama, 1981 *a*: 67)

Al concluir los años setenta se registra una asombrosa transformación del mercado editorial. Las editoras culturales entraron en insalvables crisis y en cambio emergieron robustamente durante los años ochenta, las multinacionales del libro, ya sea mediante la adquisición de aquellas arruinadas, ya mediante la puesta en práctica de sistemas de comercialización masiva a domicilio (“the book month club”), ya mediante la venta de series populares en los supermercados. (*Ibid*: 68)

Así pues, la autonomía editorial de América Latina, iniciada en los años treinta como consecuencia de los desastres de la guerra civil española y el exilio originado por la represión del *franquismo* (los cuales ocasionaron que España desatendiera la exportación de libros y perdiera gente valiosa para su industria editorial en beneficio de México y Argentina) se vio drásticamente reducida por el avance de las multinacionales del libro, tanto por razones económicas como políticas. El primer lugar que ocupó transitoriamente Argentina en la edición de libros en español a partir de 1946 fue paulatinamente recuperado por España desde 1962, gracias en gran parte al decidido apoyo del Estado.²³ (Zaid, 2007: 20)

Lo anterior se debió a que no hay comparación posible entre lo que publicaban las multinacionales y lo que esforzadamente daban a conocer las editoras culturales: éstas procuraban descubrir nuevos valores, prestándoles su ayuda para acercarlos al público, mientras que las primeras atendían y atienden exclusivamente al rendimiento económico. Si bien han incorporado a sus catálogos prácticamente todos los títulos vendibles de los autores del *boom*, han dejado de prestar ayuda a las nuevas invenciones y han dejado de plantar ese indispensable y previo almácigo destinado a desarrollar futuros bosques. Como diría Ángel Rama en su momento y con lo cual es imposible no estar de acuerdo, “este cambio en las políticas editoriales no es ningún efecto de la “perversidad anticultural”, sino una imposición del mismo sistema masivo que no permite a las casas editoras sino manejar títulos con un alto margen de confiabilidad de ventas”. (Rama, 1981 *a*: 68-69)

[Consulta: 22 de abril, 2007].

²³ En 1934, de los libros importados por México, 55% (en pesos) era de España, 0.5% de Argentina. En 1939, los porcentajes cambiaron a 6% de España y 19% de Argentina. En 1946, a 7% de España y 61% de Argentina. A partir de ahí, España empieza a recuperarse. En 1951, los porcentajes fueron 32% de España y 28% de Argentina. En 1952, España publicaba 119 títulos por millón de habitantes, México 114. Diez años después, España había subido a 310 y México bajado a 101. En 1962, México publicaba 3.760 títulos, España 12.243. El estirón de España fue exportador y basado en traducciones. En 1961, las exportaciones de libros representaron 2.53% de todo lo que exportaba, una proporción varias veces mayor que la de Gran Bretaña (0.81%), los Estados Unidos (0.50%), Francia (0.43%) y Alemania occidental (0.24%). En 1964, se publicaron en el mundo unos 380.000 libros, de los cuales 69.000 se encontraban en inglés, 39.000 en alemán, 28.000 en español y 18.000 en francés. De los libros en español, más de la mitad (15.540, 56%) se publicó en España. (Zaid, 2007: 20-21)



Este notable cambio editorial obedece a la evolución del nuevo público y a las contingencias económicas y políticas que comenzaron a vivirse en América Latina. Las multinacionales del libro se abalanzaron sobre ese público masivo que creció en nuestro subcontinente, desbordando el estrecho cerco de las élites lectoras, disputándosele a las editoras oficiales y culturales que fueron las que primero detectaron su presencia y lo atendieron. A fines de los años cincuenta y en el primer quinquenio de los sesenta, con anterioridad a la consolidación del *boom narrativo*, se produjo otro que le sirvió de plataforma y que estuvo representado por la demanda masiva de libros de estudio, sobre todo de tipo universitario, por libros políticos, por libros que recuperaban el pasado nacional. Las dos mayores editoriales de Hispanoamérica lo atendieron: en México, el *Fondo de Cultura Económica* y en Argentina, la *Editorial Universitaria de Buenos Aires* (EUDEBA), dirigidas, ambas, por dos notables editores, Arnaldo Orfila Reynal y Boris Spivacow, quienes habiendo sido luego eliminados de la dirección de éstas, continuaron su tarea al frente de empresas privadas: *Siglo XXI* y *Centro Editor de América Latina*, respectivamente. (*Ibid*: 69)

La Colección Popular del *Fondo*, que extendió a un público vasto lo que ya se había intentado gradualmente con los *Breviarios*, así como las múltiples colecciones de libros breves, manuales y textos que *EUDEBA* preparó para estudiantes, y allegó al público general utilizando ventas directas, fueron los indicadores de ese crecimiento de una demanda sobre todo juvenil y educada. Con ellos ingresa el *pocket book* o libro de bolsillo en el mercado latinoamericano con sus dos clásicas características: tiradas masivas a precios reducidos, es decir, público acrecido pero de escasos recursos. (Rama, 1981 a: 69)

Los concursos y los premios literarios, ¿estímulos culturales o incentivos económicos a la producción narrativa de América Latina?

El origen de los galardones literarios se remonta a la antigüedad cuando éstos eran un medio utilizado con frecuencia por los mecenas tanto para ayudar y proteger a los artistas como para su mayor gloria personal. Asimismo suponen, como viene ocurriendo desde el siglo XVI, una forma de recompensar el talento de uno o varios autores que resultaran triunfantes de una justa literaria celebrada ante el público o a consecuencia de la deliberación de un jurado convocado al efecto.

No obstante, nunca han existido tantos premios como en la última mitad del siglo XX. Esto se debe a que a la función tradicional de los protectores de las letras se han incorporado los Estados y numerosas entidades públicas que los patrocinan, así como fundaciones, academias, asociaciones culturales, empresas, sellos editoriales e incluso personas privadas.

En el contexto latinoamericano y más en específico, antes de iniciarse el *boom* como fenómeno cultural y publicitario, hubo concursos y premios organizados por editoriales, fundaciones y revistas de los Estados Unidos y no de España –como se ha venido asegurando hasta ahora– que pretendían situar en una mejor perspectiva a la novela y el cuento latinoamericanos, amén de llamar la atención del lector norteamericano sobre esta narrativa. Tres concursos muy importantes que no deben pasarse por alto son:



- 1.- El *concurso Farrar & Rinehart*, celebrado en 1941 para premiar a la mejor novela hispanoamericana. Como se ha dicho anteriormente, este concurso fue ganado por Ciro Alegría con la novela *El Mundo es Ancho y Ajeno*.
- 2.- El de 1957 patrocinado por la Fundación William Faulkner, cuyo premio fue obtenido por José Donoso con *Coronación*. Con este premio, por primera vez se reconoce la existencia de la nueva novela en Hispanoamérica, por cuanto *El Mundo es Ancho y Ajeno* es una de las últimas obras del ciclo indigenista.
- 3.- En 1960, la Revista LIFE en español patrocina el concurso que ganó el argentino Marco Denevi con *Ceremonia secreta*. (Herrera, 1990: 42-43)

Otro premio importante, ya dentro del ámbito latinoamericano, fue el que el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela (INCIBA) creó en 1964 durante el mandato de Raúl Leoni, el “Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos”. Éste premio ha tenido la finalidad de perpetuar y honrar la obra del eminente novelista y estimular la actividad creadora de los escritores de habla castellana. Fue entregado por primera vez en el año 1967 a Mario Vargas Llosa por *La casa verde*. Está considerado hasta nuestros días como el reconocimiento literario de mayor prestigio del continente sudamericano. Uno de los narradores del *boom* que también se hizo acreedor a él fue Gabriel García Márquez en 1972 por *Cien años de Soledad*²⁴

Desde luego, el premio que por excelencia se une al *boom* es el auspiciado por la editorial española *Seix Barral*. El 14 de junio de 1958, en Sitges (Barcelona), se falló el “Primer Premio Biblioteca Breve de Novela en Lengua Española”, que tomaba su nombre de la colección Biblioteca Breve, ininterrumpida hasta hoy, y la más característica de *Editorial Seix Barral*. Los rasgos distintivos de este premio, que lo singularizaban respecto a todos los otros que entonces se fallaban y hoy se fallan en el ámbito hispánico, se desprenden claramente de las declaraciones que, en ocasión de aquel primer veredicto, emitieron los miembros del jurado.

Para Víctor Seix, director de la *Editorial Seix Barral*, “la principal misión del premio es estimular a los escritores jóvenes para que se incorporen al movimiento de renovación de la literatura europea actual”. Para el director literario de *Seix Barral*, Juan Petit, “su principal interés reside en que debe concederse a una obra que por su temática, estilo o contenido represente una innovación». Para el director de la *Biblioteca Breve*, Carlos Barral, se aspiraba a que la obra premiada «se cuente entre las que delatan una auténtica vocación renovadora o entre las que se presumen adscritas a la problemática literaria y humana estrictamente de nuestro tiempo”²⁵.

Estas declaraciones, complementarias en todo caso y en gran medida coincidentes, señalan un camino que definió toda la trayectoria del premio. En aquella primera convocatoria, recayó en *Las afueras*, del narrador local Luis Goytisolo, y en la siguiente en *Nuevas amistades*, del también español Juan García Hortelano, para quedar desierto en 1960, aunque la obra finalista que obtuvo mayor número de votos fue *Encerrados con un solo juguete* de Juan Marsé. En 1961, era premiada *Dos días de setiembre* de J. M. Caballero Bonald. Y aunque parecía que la casa

²⁴ Fuente electrónica: <http://www.ojanquren.com/premios/romulo.html> [Consulta: 22 de abril, 2007].

²⁵ Fuente electrónica: http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/b_breve.html [Consulta: 22 de abril, 2007].



barcelonesa continuaría premiando a sus coterráneos, en 1962 Mario Vargas Llosa se convierte en el primer latinoamericano en recibirlo por *La ciudad y los perros*. A él le seguirían el mexicano Vicente Leñero con *Los albañiles*, el cubano Guillermo Cabrera Infante por *Tres tristes tigres*; interrumpiéndose en 1965 con la premiación de la obra *Últimas tardes con Teresa* del ya finalista cinco años atrás, Juan Marsé. Sin embargo, la carestía latinoamericana llegaría a su fin dos años después con el galardón obtenido por Carlos Fuentes con *Cambio de piel*, novela que debido a la censura se publicó en México pero no en España.

Hasta ahí la preeminencia de los premios españoles que permitirían “universalizar” nuestra literatura, es decir, catapultar la narrativa de los escritores del *boom* a la que comúnmente se ha dado en llamar, la República Mundial de las Letras. (Maíz, 2005)

Las editoriales latinoamericanas, por su parte, fueron ajenas a esta “novedosa” forma de incentivar y/o estimular a la nueva producción literaria hispanoamericana; a excepción del Premio Literario Emecé, instituido en 1954 por esta editorial argentina y que en sus inicios homenajeó a narradoras como Beatriz Guido, Griselda Gambaro, María Esther de Miguel, María Granata y Angélica Gorodischer. Esto pudo haber sido una consecuencia de lo que Carlos Barral y Benito Milla (quien dirigió *Alfa* de Montevideo y *Monte Ávila* de Caracas), argumentaron durante el *Coloquio del Libro* convocado por la editorial oficial *Monte Ávila*, celebrado en Caracas en 1972. El primero sostuvo que cualquier editorial mediana o pequeña no podía financiar una inversión publicitaria desmedida porque los márgenes del negocio editorial no se lo permitirían y que incluso una serie de avisos en diarios o revistas tampoco era capaz de asegurar el consumo masivo de un libro. Mientras que el segundo afirmó reiteradamente: “No se puede pagar la publicidad para un producto que no es de circulación masiva”, agregando: “[...] cuando un libro se conoce más allá del ámbito normal de los lectores es, casi siempre, por razones extraliterarias”. (Rama, 1981 *a*: 72)

El proceso de estas editoriales culturales se remitía y enfocaba entonces, en el lanzamiento de los nuevos autores narrativos y su divulgación. El premio fungía como aliciente, pero también como una garantía de la crítica de que la obra tenía calidad, motivaba el interés en el texto y en su autor, le otorgaba valía y justificaba la inversión económica de su compra y el empleo del tiempo libre en su lectura.



1.3 El perfil del lector latinoamericano en los años sesenta. Los consumidores de la nueva narrativa

Asegura Emir Rodríguez Monegal que el más importante de los caminos de reconocimiento de un autor es el que parte del lector. Un premio, una propaganda nacional o internacional, una conspiración de agencias internacionales, el trabajo de un grupo dinámico de industriales, puede asegurar que una obra sea publicada, distribuida y vendida, pero no puede asegurar que sea leída. Es imprescindible, entonces, destacar el hecho de que después de la Segunda Guerra Mundial aparece en Latinoamérica una nueva generación de lectores que por su número y por su dinamismo, es una de las causas determinantes del “boom”. (Herrera, 1990: 35-36)

La guerra en Europa trajo a América un grupo de personas culturalmente determinantes para nuestro continente: escritores españoles refugiados como Rafael Alberti y León Felipe; editores como el ya citado Guillermo Losada; profesores como Américo Castro y José Gaos. Todos ellos impulsaron un verdadero renacimiento cultural en el continente.

La generación de lectores que se formó en Latinoamérica a partir de los años cuarenta tuvo a su alcance más universidades, más bibliotecas, más librerías y, especialmente, casas editoras latinoamericanas que, además de traducir la cultura universal, fomentaron la cultura nacional y latinoamericana. Para citar un ejemplo de éste fenómeno hemos de recordar que en México tanto Juan Rulfo, con *Pedro Páramo* (1955), como Carlos Fuentes con *La región más transparente* (1958), se convirtieron en éxitos de la crítica y en un gran acontecimiento de venta. Mientras que en Argentina, Borges, considerado hasta entonces como un autor extranjerizante y esteticista que sólo interesaba a un pequeño grupo, fue puesto al alcance del público gracias a las publicaciones de *Editorial Emecé* (*Ibid*: 36)

Por otra parte, se pasó de un pequeño grupo de revistas de carácter minoritario (*Sur*, *Contemporáneas*, entre otras) a la publicación de suplementos literarios en periódicos de gran circulación como *Siempre* en México, *El Nacional* en Caracas y *La Gaceta de Tucumán* en Argentina. Todos estos acontecimientos propiciaron precisamente la formación de una nueva generación de lectores, sin la cual el *boom* no hubiera podido ser.

Claro que esta ampliación en el tipo y tiraje de publicaciones periódicas y libros obedece fundamentalmente a un incremento en las tasas de alfabetización de la población. En el siglo XIX solamente una de cada diez personas en todo el mundo sabía leer y escribir. A mediados del pasado siglo se calcula que el analfabetismo afectaba oficialmente a la mitad de la población mundial que, en aquel entonces, rondaba los 3 000 millones de habitantes.

A partir de ese momento, por iniciativa de los gobiernos locales e instituciones eclesiásticas, -para el caso de América Latina la Compañía de Jesús tiene un rol determinante-; los índices oficiales de alfabetización aumentaron, aunque de manera más significativa entre el periodo 1950-1970 que en años posteriores. Así es que, si en 1950 la tasa de alfabetización mundial era de un 56%, en 1970 ésta se había incrementado hasta llegar a un 70%.²⁶

²⁶ Las teorías del brasileño Paulo Freire, su pedagogía del oprimido, y su método de alfabetización popularizado a partir de los años 60 tuvieron una enorme influencia para la teoría y la práctica de la alfabetización no sólo en su país o en la región, sino en el mundo entero.



Como consecuencia directa del proceso de alfabetización, en los años sesenta el subcontinente había experimentado los más elevados índices de crecimiento educacional del mundo. La estructura de varios sistemas educativos latinoamericanos había sido reformada como respuesta a los movimientos estudiantiles-docentes que demandaban más y mejor educación en representación de las grandes capas sociales que aspiraban con acceder a los niveles superiores. Esto ocurrió desde Tlatelolco hasta la reforma argentina de 1973. Se difundieron las universidades pedagógicas; se descentralizaron los grandes planteles universitarios creando subsedes en zonas periféricas de varias ciudades latinoamericanas; se crearon universidades chicas en ciudades del interior de algunos países; se realizaron experiencias de educación media superior como los Colegios de Ciencias y Humanidades (CCH) de México. Costa Rica introdujo una reforma que la colocó entre los países con mejor educación de la región. Las transformaciones afectaron también modalidades marginadas como la educación de adultos y la educación indígena. (Puiggrós, 1999)

El conjunto de reformas introducidas en la época preparaban a los sistemas educativos para lo que entonces se enunciaba como “los grandes cambios producidos por la ciencia y la técnica”, adecuaban los procesos de enseñanza-aprendizaje a los nuevos desarrollos epistemológicos y articulaban a las escuelas con las demandas políticas y sociales. (*Ibid*) Esta suma de hechos también propició principalmente en México, Chile y Argentina la formación de una conciencia pública en una masa creciente de gente que disponía de conocimientos básicos de educación y, por ende, llegó a estar más interesada en comprar y leer libros de producción local, fundamentalmente de tipo literario.

De esta manera la literatura iba poseyendo una función puente entre el escritor y sus lectores, entre literatura y realidad, entre el autor y su contexto nacional, regional y social. Si por un lado los lectores extranjeros en Europa y Estados Unidos compartían cada vez más este deseo de valerse de nuestra literatura como una de las posibilidades de conocerlos mejor en muy diversos planos; por otro, los lectores latinoamericanos, en cuya propia casa nace la literatura del *boom*, llegaron a descubrir por medio de estos libros a partir de los años sesenta, como dice Marga Graf en su artículo “*El lado de acá: Los autores del boom y el discurso literario y cultural en Hispanoamérica*”, un nuevo “sentimiento de la realidad”.



1.4 La crítica literaria frente a la narrativa del *boom*

El número de críticas contra el *boom* es incalculable y se inicia poco después de su estallido. Uno de sus primeros críticos fue el político y educador peruano Luis Alberto Sánchez, quien identificaba una crisis en el entorno sociopolítico de su tiempo que se reflejaba en la serie de novelas de los cincuenta y principios de los sesenta, que registraban una escritura artística cosmopolita. El crítico veía esta producción como una desleída imitación de los modelos vanguardistas europeos o norteamericanos, por lo que arremetió frontalmente contra sus autores y otros críticos, entre ellos Ángel Rama, por haber apoyado productos que él consideraba frívolos y socialmente irresponsables. Un fragmento de su requisitoria define bien su posición y la de un sector del público:

A mi entender, la generación de Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Revueltas, Julio Cortázar, Lino Novás Calvo y algún otro, ha ido demasiado lejos en el desempeño de renovar la técnica, y varios de ellos han dado en un mimetismo que resta originalidad y vigor a sus obras. Me doy perfecta cuenta de que los tres últimos, por la edad, pertenecen a una generación anterior a la de Rulfo, Fuentes y Vargas Llosa, y que la tarea novelística de Novás Calvo y Revueltas antecedió en no pocos años a la de los otros con ellos agrupados. Pero a despecho de la cronología, creo que a todos los emparenta el afán de renovarse siguiendo patrones importados. Cortázar, Rulfo, Fuentes y Vargas Llosa, son los cuatro narradores más loados por la crítica que en América existen hoy. *Rayuela*, por ejemplo, ha sido proclamada, “el Ulysses latinoamericano” y un comentarista tan culto y talentoso como Carlos Fuentes no ha titubeado en encimar al autor hasta colocarlo a la diestra de Rabelais, Sterne y Joyce, y aun parece sugerir que los supera. Tales hipérbolos se me antojan subjetivas e inadmisibles, porque *Rayuela*, a despecho del innegable talento y cultura del autor, es lo que los mexicanos llaman un “refrito”, es decir, un “popurrí” de calcos que la convierten en auténtico “pastiche”. (Sánchez citado en Rama, 1981 *a*: 73-74)

Esta posición mide cabalmente el cambio de percepción estética en que se sitúa la nueva novela. Con signo contrario fue homologada por los defensores, quienes para caracterizarla la enfrentaron a la novela regionalista latinoamericana (Azuela, Rivera, Gallegos) estableciendo así una dicotomía gruesa que oponía dos poéticas bien disímiles, y más aún, dos estilos. Y con ese subrepticio deslizamiento tan habitual en las polémicas generacionales donde lo nuevo, por su mera existencia diferencial, aparece mejor que lo viejo y el estilo epocal emerge como suficiente garantía de la excelencia artística. Pero ese enfrentamiento, que se puede seguir en los escritos de Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, altera la verdad histórica y tiende a presentar como exclusiva invención de los años sesenta lo que venía desarrollándose en las letras latinoamericanas desde la generación vanguardista de los veinte y nos dotó de una serie de narraciones que muestran búsquedas en cuyo cauce se asienta la producción del *boom* y la que ha ido sucediéndole hasta nuestros días. (Rama, 1981 *a*: 76)

Ahora pues, hemos de considerar una segunda crítica proveniente de uno de los intelectuales que apoyaron decididamente a la nueva narrativa, habiéndole consagrado un libro de amplia repercusión, tanto en español como en inglés. Se trata de Luis Harris, crítico y narrador, quien junto con Bárbara Dohmann publicó en 1966 el libro *Los nuestros* que bajo el título, *Into the mainstream* apareció al año siguiente en inglés. Partiendo de entrevistas personales a diez escritores, estableció ensayos críticos y biográficos que ofrecían un panorama cuidadoso de los



plurales caminos de la narrativa latinoamericana. Contrariamente, en la tercera edición española de su libro, de 1969, agregó un “Epílogo con retracciones” para revisar críticamente las últimas producciones de los autores por él tratados, agregando:

En cuanto a lo que ha dado en llamarse el “boom” de la literatura latinoamericana, -un fenómeno, se está viendo ahora, que tiene más que ver con una revolución editorial y publicitaria, que con un verdadero florecimiento creativo –sigue su curso, no siempre brillante, pero frondoso, con su cuota de éxitos y fracasos, como toda empresa diversificada en que se mezclan el talento y la inercia. En la multiplicación de los planes no faltan ni los fraudes ni los parásitos disfrazados de émulos, ni las promesas incumplidas. Las trenzas de intereses de antes, que en un momento de euforia parecían superadas, han sido remplazadas por las camarillas de hoy. Las acciones simplemente han cambiado de manos. La fama rápida y la falta de criterio van juntas, haciendo peligrar constantemente el sentido crítico del que tanto necesita una joven literatura para darse su justo valor. Ya abundan –gracias, en parte, al analfabetismo de las revistas de difusión, que están en la onda- las falsas alarmas, los pseudoacontecimientos y las reputaciones infladas. (Harris y Dohmann, 1969: 12-13)

El anterior es un texto severo que ya a la altura de 1969 registraba la ola de confusionismo y ligereza que rodeaba al mencionado *boom*, viéndolo como un ambiente propicio para encaramar cualquier subproducto literario y, lo que resultó más perjudicial, parece instituir el “bestsellerismo” como la meta a codiciar por cualquier nuevo narrador. Posiblemente hayan sido los productos frívolos e imitativos que en los últimos años de los sesenta fueron inflados por las que Harris llama “revistas de difusión que están en onda”, los que expliquen la severidad de su juicio. Efectivamente, en ese momento desbordante se vivió una suerte de “modistería de la narrativa” que se aplicaba a lanzar todos los años “novísimas modas” y decretaba simultáneamente la muerte artística de las que habían sido puestas en el mercado el año anterior. Fue una suerte de zambullida en el nihilismo de la moda, jugando desaprensivamente con las aporías de la vanguardia, la cual otorgó su peor perfil al *boom* y generó el rechazo de las jóvenes generaciones.

Un tercer tipo de críticas es la que procede de los propios narradores. Coincidiendo con las diversas represiones que se dirigieron al movimiento, varios escritores, que integraban las listas del *boom*, tomaron distancia respecto al fenómeno. Lo hicieron Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier. Fue este último quien se explicó largamente en su visita a Caracas en 1976:

Yo nunca he creído en la existencia del *boom* [...] El *boom* es lo pasajero, es bulla, es lo que suena [...] Luego, los que llamaron *boom* al éxito simultáneo y relativamente repentino de un cierto número de escritores latinoamericanos, les hicieron muy poco favor, porque el *boom* es lo que no dura. Lo que pasa es que esa fórmula del *boom* fue usada por algunos editores, con fines más o menos publicitarios, pero yo repito que no ha habido tal *boom*. Lo que se ha llamado *boom* es sencillamente la coincidencia en un momento determinado, en el lapso de unos veinte años, de un grupo de novelistas casi contemporáneos, diez años más diez años menos, los más jóvenes veinte años más veinte años menos, pero en general son todos hombres que han pasado, que están entre 40 y 60, más o menos y alguno que está alcanzando esa edad.

Es importante destacar que la definición de parámetros (escritores, estéticas, etcétera) para “comprender” esta nueva forma de hacer literatura provino del mismo grupo de narradores del *boom* y cobró forma como contrarespuesta en el connotado texto de Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* publicada por vez primera en 1969.



De este modo quedan planteadas las principales posiciones asumidas por intelectuales, críticos y escritores respecto al *boom*. Pueden ser ampliadas con muchas otras, pero son suficientemente representativas.



1.5 1972. El año en que cayó el telón: Causas del fin del *boom* y los nuevos caminos para la narrativa latinoamericana, el *posboom*

El **68**, como ya se sabe, fue un incendio de la imaginación juvenil. Surgido en Estados Unidos y Europa Occidental, contagió instantáneamente el resto del mundo, demostrando hasta qué alto grado había llegado la intercomunicación del planeta y la coparticipación de los sectores jóvenes y aun adolescentes en esperanzas comunes que a ellos les llegaban por la extensión desmesurada y la acción inmediata que habían conquistado los medios de comunicación de masas. Fue un auténtico *test* sobre una implícita solidaridad internacional, fuera de los parámetros preexistentes de partidos, doctrinas, religiones, agrupando de manera distinta e imprevisible a fuertes sectores de la juventud. En cada región las llamas se colocaron con los materiales propios e internos a ellas, de tal modo que en América Latina el movimiento aceleró los reclamos contra los poderes regresivos, esclerosados o francamente dictatoriales del momento.²⁷

Tras el **68**, vinieron muy distintos comportamientos políticos y culturales en nuestro continente, independientemente de las inflexiones doctrinales de cada una de las naciones, se presenció la consolidación del poder centralizador, en lo que puede percibirse como un contragolpe del universal movimiento conservador que aun antes que en las metrópolis se ejerció sobre las periferias.

Donald L. Shaw considera que una de las causas del agotamiento del fenómeno de masificación literaria, conocido como el *boom latinoamericano*, comienza en éste momento, además de que durante su vigencia se había comenzado a manifestar lo que más tarde se denominó “una crisis de representación”, dada la tendencia de ciertos escritores del *boom* a cuestionar su propia capacidad de observar, describir e interpretar la realidad mediante el empleo acríptico del lenguaje referencial. A ello se incorporaron las condiciones de explotación económica en que vivían numerosos sectores de la población de varios países latinoamericanos, las atrocidades que acompañaron al *pinochetazo*, la Guerra Sucia en Argentina y Uruguay y las luchas en Centroamérica, que produjeron una inevitable reacción que se tradujo en la forma de narrar, retomándose en cuantiosos casos la tradición de la narrativa “cívica”, de protesta y denuncia, renaciendo así la *literatura testimonial*. (L. Shaw, 1999 *h.* 253)

El debate final del *boom* tuvo que ver con su “misteriosa” extinción. Para 1972 críticos, estudiosos y editores comenzaban a comentar su muerte, pero sus miembros seguían publicando y nuevos escritores y nuevas obras importantes continuaban apareciendo. Para algunos críticos, como el uruguayo Ángel Rama, base referencial para el presente trabajo, la lectura de la muerte del *boom* es un cambio más en la dinámica que el mundo editorial hispanoamericano había venido padeciendo desde los últimos seis años (1966), y cuyo eje ahora se implantaba en Barcelona.

En 1972, finiquitado oficialmente el *boom* con la publicación de *Historia personal del “boom”* del chileno José Donoso²⁸ al que le antecedieron los trabajos de críticos como Luis Harss, Jean

²⁷ Fuente electrónica: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9023> [Consulta: 08 de mayo, 2007].

²⁸ En *Historia personal del “boom”* (1972), José Donoso valiéndose de la autobiografía, da cuenta de las características de éste fenómeno atendiendo a lo que él aclara, fueron sus causas “estrictamente literarias” (*Op. cit.* 11-12); entre las



Franco, Jaime Mejía Duque, entre otros, comenzaría un nuevo momento en las letras latinoamericanas, el denominado *posboom* o momento de la *novela testimonial* o la *non fiction novel*. Para Ángel Rama en su obra *Novísimos Narradores Hispanoamericanos en Marcha (1964/1980)*, la novela testimonial “resultaría un instrumento insustituible para abordar literariamente la represión política y social que caracteriza a la década de los setenta”. (Rama, 1981 *h*: 18)

La enorme producción literaria estrictamente testimonial se abre con *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska en México. Novela y testimonio se combinan en este tipo de prosa en tan variadas dosis que se llegan a borrar los límites genéricos y se promueven nuevas perspectivas de la narratividad. Sin embargo, lo testimonial no es el único *ítem* que imperaría en el *posboom*; también habría una invasión de los temas sexuales en esta narrativa. Dice Rama al respecto:

Toda mojigatería parece haber desaparecido, aunque podamos sospechar que ha sido remplazada por una voluntariedad que se ha entregado a otra condición: la novelería. Esta pretende agotar las mil combinaciones posibles del tema, trabajando sobre un recurso (la provocación) cuya misma intensidad va acompañada de precariedad y cancelación, sobre todo en aquellos casos en que no alcanza otra funcionalidad artística o cultural que la derivada del mero impacto circunstancial. (Rama, 1981 *h*: 30)

Juan Armando Epple, académico y cuentista chileno citado por Donal L. Shaw en *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom y posmodernismo*, resume en tres las características fundamentales de las obras del *posboom*: 1. la parodia de los géneros literarios y los códigos oficiales del lenguaje, 2. la caracterización protagonista del estrato adolescente y juvenil de la sociedad y, 3. la incorporación a la textualidad narrativa de la expresividad poética, como forma natural del decir. Pero sin lugar a dudas, el elemento más importante es la referencia al estilo de vida de los jóvenes como tema prominente en la novela y el cuento de este periodo. (Epple citado en L. Shaw, 1999 *h*: 264-265)

Los narradores más jóvenes llevan hasta sus últimas consecuencias el anti-realismo desplegado por los del *boom*; hay cada vez una mayor libertad de construcción de la obra y un mayor énfasis en lo lúdico. Así, se escriben novelas alegóricas que logran revelar hasta los aspectos más desconocidos de la realidad por medio del humor negro, el lenguaje vulgar, los elementos de la cultura “pop” (que ya para entonces es bien conocida en muchas capitales de América Latina) y la sobrevaloración del sexo. Hay un total rechazo a toda clase de solemnidad y una frescura y espontaneidad que nunca antes se había utilizado. En palabras de Emmanuel Carballo, “los novelistas de la “onda”, entre risotadas y palabrotas, dinamitan todo lo que antes se consideraba sagrado”. (Carballo citado en Herrera, 1990: 22-23)

La esfera de la realidad que prefirieron elaborar estos escritores fue el mundo de la infancia y de la adolescencia, -como ya hemos dicho-; al estilo del Alfredo Bryce de *Un mundo para Julius* (1970), del Reinaldo Arenas de *Cantando en el Pozo* (1982) o del Gustavo Sainz de *La princesa del*

que destacan el papel de las editoriales, los antecedentes e historia de la novela hispanoamericana y la conformación de un nuevo público lector. La principal meta del texto parece haber sido despejar las dudas sobre el mito que se cernió sobre el *boom* al ser considerado por un amplio sector de la crítica como un producto de la moda y la publicidad. Cabe aclarar que el valor del texto como documento histórico que brinda luces sobre el fenómeno del *boom* -término ante el cual Donoso se muestra escéptico e incluso molesto-, se complementa al anexarse en su edición de 1987 el ya mencionado apéndice escrito por la esposa del narrador, María Pilar *El “boom” doméstico*, en el cual se relatan las causas “extraliterarias” que permitieron el surgimiento y la consolidación de este proyecto y, de igual manera, las tensiones entre los miembros del grupo y sus intereses personales que pudieron haber sido determinantes para la crisis y el fin del mismo.



palacio de hierro (1974) y de ***Compadre Lobo*** (1977). En estos relatos se representan destinos juveniles y la conciencia del adolescente se convierte en perspectiva para interpretar la realidad.



1.6 ¿Por qué hablamos de un nuevo fenómeno de masificación en la narrativa latinoamericana?

Para nuestro subcontinente, la década de los ochenta pasó a la historia como “la década perdida”. Las constantes crisis económicas, la entrada pujante del neoliberalismo, la caída del Muro y sus implicaciones en el sistema socialista cubano y la suspensión de los movimientos sociales hicieron eco en la actividad artística, intelectual y literaria. Estudiosos como el norteamericano Donal L. Shaw consideran que este momento fue de estancamiento para la narrativa latinoamericana. Lo comercial imperó sobre la calidad estética y literaria de las obras; de ahí que una novela como *La Casa de los Espíritus* (1982) de la chilena Isabel Allende, la cual conjugaba elementos del realismo mágico y de la narrativa testimonial tan en boga, haya sido un incuestionable triunfo de ventas. (L. Shaw, 1999 *ib.* 260)

Pese a los numerosos argumentos que han pretendido reafirmar o refutar esta tesis, lo cierto es que la década de los noventa se presentaba como el tiempo-espacio para las oportunidades tanto de renovación literaria como de reconocimiento y éxito comercial de los escritores. Justo cuando media la década, aparece una primera afirmación del camino por el que transitan los nuevos narradores, sus expectativas creadoras y sus críticas hacia lo que la filosofía y la sociología han designado como la posmodernidad. Así, en 1996, los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez congregan bajo el título de *McOndo* una serie de cuentos de jóvenes escritores latinoamericanos y españoles que retratan el ritmo vertiginoso de la vida en las ciudades cada vez más cosmopolitas de *Nuestra América* y que, simultáneamente, hacen una crítica al realismo mágico y a la narrativa creada por Gabriel García Márquez.

Sin embargo, el proceso de renovación cultural y literaria de alerta por el fin de siglo y milenio, no pararía ahí. A ésta antología se sumaría una más, *Líneas aéreas* (1999), compilación realizada por el académico español Eduardo Becerra y que congrega en sus páginas los relatos de setenta narradores latinoamericanos, menores de cuarenta años, consolidados en sus países o prometedores valores de las letras subcontinentales. Debido a la edición y promoción del texto desde España, al eco y la crítica de los que ahí tenían voz y de los que habían sido relegados, fue que el tema del *boom* de los sesenta renació y con él la idea de un “baby boom” o un *nuevo boom*.

La creación literaria y el mercado en tiempos de globalización y neoliberalismo llevan a considerar lo que sobre el *nuevo boom* han dicho y/o escrito, la prensa, los críticos, los editores y narradores, desde la publicación de *McOndo* hasta nuestros días. La comparación entre éste *boom* y el de los años sesenta es atrayente y necesaria para los estudios sobre literatura y cultura latinoamericana. De ahí que la multidisciplinaria sea el conjunto de herramientas indispensable para estudiar este vínculo indisociable entre literatura, cultura y sociedad desde el proceso económico que comprende las esferas de la producción, la circulación y el consumo que competen a todo bien económico y simbólico, como es el caso de la narrativa latinoamericana, creada o producida en el subcontinente en el periodo comprendido entre 1996 y 2008. Variables encontradas entre lo estético, lo literario y lo comercial son el eje que a primera vista permea el análisis y la discusión sobre la obra literaria y sus creadores en este momento histórico; razón por la cual las examinaremos más específicamente en el siguiente capítulo de esta tesis.

Capítulo II.
La producción narrativa latinoamericana (1996-2008)



2.1 La narrativa en América Latina a fines y comienzos de un nuevo siglo. Lo comercial y lo literario

Los países latinoamericanos no están constituidos sólo por su territorio y por la sociedad o la gente que los habita, sino también por una actividad constante de articular sentidos, crear sistemas simbólicos (u orden de sentidos) capaces de generar lealtades y vínculos.

Bernardo Subercaseux

En 1958, Raymond Williams apuntaba que “la historia de la idea de cultura es un registro de nuestras reacciones mentales y sentimentales al cambio de condiciones de nuestra vida común” (Williams, 1997: 245) y por lo demás, “concentrados en la palabra cultura hay asuntos directamente planteados por los grandes cambios históricos que las transformaciones en la industria, la democracia y la clase, cada uno a su modo, representan, y frente a los cuales los cambios artísticos son respuestas estrechamente relacionadas”. (*Ibid*)

Casi una cincuentena después, cuando las ideas de Williams y de un buen número de sus coetáneos habían surcado el mar para agitar a la intelectualidad latinoamericana y avivar el criticismo sociocultural, el investigador chileno Bernardo Subercaseux lleva a cabo una reconstrucción de lo que ha ocurrido en nuestro subcontinente a partir de los supuestos sobre ilustración y mercado que, a partir del siglo XIX y durante la mayor parte del siglo XX, tanto creadores como intelectuales desde el Río Bravo hasta la Patagonia habían acuñado como sustento de un “nosotros” latinoamericano patente en lo económico, lo político y lo literario.

Así pues, señala Subercaseux, en la década de los noventa –agónico ocaso del siglo XX- la crítica posmoderna¹ y sus debates sobre la sociedad del conocimiento (nuevas tecnologías de la información), la globalización, la diversidad de identidades (multiculturalismo), el poscolonialismo, la reestructuración de las ciencias sociales y las humanidades e incluso los intentos de preconizar el fin de las ideologías y de la historia colocaron en tela de juicio las premisas y paradigmas fundamentales de la modernidad que se habían materializado en los

¹ En el discurso crítico contemporáneo el término *posmodernidad* es utilizado para referirse a diversos procesos culturales surgidos durante los últimos 25 años en distintas partes del mundo, y como respuesta a distintas concepciones específicas de cada región, si bien en los Estados Unidos y en Europa Occidental las discusiones sobre la posmodernidad han estado asociadas a la discusión sobre las sociedades post-industriales estudiadas por Daniel Bell y Jürgen Habermas, y han estado ligadas a la crítica post-estructuralista diseminada por Jacques Derrida y al pensamiento pos-humanista de Michel Foucault.

En la posmodernidad se enfatiza la interpretación por encima de la intención original, se valoriza la parodia sobre la originalidad, y se prefiere la incertidumbre sobre la verdad irrefutable. Es un espacio propicio a la ironía, la auto-referencialidad y la paradoja.

La posmodernidad también llamada “la era neobarroca” en el contexto latino y latinoamericano, no es una forma de subversión. Tampoco es una forma de neoconservadurismo. Es, si acaso, ambas cosas a la vez, y es también una crítica a los conceptos de continuidad y ruptura. Es una forma de escepticismo, simultáneamente desencantado y lúdico, orientado hacia nuevas formas de investigación y de aprendizaje. (Zavala, 1999: 77-79)



países latinoamericanos –con base en los ideales de progreso y desarrollo- mediado el siglo XX.²

A la par de estos acontecimientos, el libro, la imprenta, la universidad, la nación y la producción social del conocimiento experimentaron un proceso creciente de degradación simbólica hasta llegar a este contexto en que el “homo videns” ha ido reemplazando al “homo sapiens”, en que el ver está sustituyendo al pensar. Una realidad en que la política ha perdido su contacto con la utopía, ha dejado de ser proyecto para transformarse en una mera administración de lo existente; un mundo en que la vida pública se ha trasladado a las páginas de la farándula, en que las ideas y los valores políticos están siendo desplazados por la sonrisa, la habilidad comunicacional o los escándalos de turno. (*Ibid*)

Hoy en día, cuando el capitalismo trasnacional se manifiesta como una unidad integrada consistente de partes no homogéneas, en cada rincón del orbe se vive una posmodernidad específica; cada región de América Latina, desde la frontera con Estados Unidos hasta las ciudades capital y los pueblos del sur de Chile, está inevitablemente insertada –aunque de una manera diferente y asimétrica- dentro de un mismo sistema global. Por lo que es indispensable reconocer que en todas partes del mundo lo local y lo global entren en un constante diálogo y conflicto, hasta tal punto que debido al movimiento masivo de bienes, personas, información y cultura se hace prácticamente imposible defender lo “propio” amenazado por la invasión de lo “ajeno”.

A consecuencia de esta heterogeneidad, “leer” la producción cultural latinoamericana implica inaugurar otros modos de lectura crítica consciente –en nuestro caso en particular- de la relación que existe entre el texto literario y otros campos extra-literarios: historia, economía, política, cultura de masas, cultura electrónica, entre muchos otros.

Las consideraciones anteriores acerca de una nueva forma de organización de la cultura, sirven como cimientos para el estudio de la producción literaria subcontinental, en específico de la narrativa, desde la óptica de la estética y, simultáneamente, del mercado; asunto que ya hemos venido tocando a lo largo del primer capítulo de esta investigación y que se presenta como el punto de partida para la comprensión de un nuevo fenómeno de masificación en nuestras letras.

Cabe recordar que, a mediados del siglo pasado, Robert Escarpit, en su aclamado y célebre *Sociología de la literatura*, sostenía ya que “todo hecho literario supone escritores, libros y lectores, o para hablar de una forma más general, creadores, obras y un público”. (Escarpit, 1971: 5) A juicio de este sociólogo y periodista, estos elementos constituyen un circuito de intercambios extremadamente complejo que es a la vez arte, técnica y comercio, que une individuos bien definidos (si no siempre especialmente conocidos, como el caso de los editores) en una colectividad más o menos anónima y limitada.

El primer capítulo de esta investigación, dedicado al “boom latinoamericano”, es un ejemplo palpable de las palabras de Escarpit, sobre todo cuando señala que “nadie desconoce que escribir sea en nuestros días una profesión –o, por lo menos, una actividad lucrativa- que se ejerce en el marco de sistemas económicos cuya influencia sobre la creación es innegable”. (*Ibid*: 7) Escarpit destaca -ante el menosprecio y los dogmas de algunos literatos y estudiosos de la cultura que se empeñan en considerar a la obra literaria como sólo una creación estética-

² Retomado de: Subercaseux, Bernardo. “Hacia un nuevo mapa latinoamericano: ilustración y mercado” en www.cepchile.cl/dms/archivo_1828_883/rev81_subercaseaux.pdf [Consulta: 02 de agosto, 2007].



que “para la comprensión de las obras no es indiferente que el libro sea un producto manufacturado, distribuido comercialmente y sujeto, por consiguiente, a la ley de la oferta y de la demanda. Y, para decirlo todo, no es indiferente que la literatura sea –entre otras cosas, pero de una forma indiscutible- la rama “producción” de la industria del libro, como la lectura es su rama “consumo”. (*Ibid*)

Así pues, la producción literaria es definida en una primera aproximación por este intelectual francés como “el producto de una población de escritores que, a través de los siglos, se somete a fluctuaciones análogas a las de los demás grupos demográficos: envejecimiento, rejuvenecimiento, superoblación, despoblación, etcétera.”. (Escarpit, 1971: 8)

Ahora bien, en la medida en que el mercado y la literatura mantienen una relación directa e inherente entre sí, cuestión ya referida por Robert Escapit, ¿cómo es que esta reciprocidad sigue siendo cuestionada y estigmatizada desde el ámbito de la cultura y sus actores? Antes de iniciar el camino hacia una posible respuesta que no sólo compete a quien efectúa esta investigación, sino que ha sido objeto de un intenso debate en diversos foros tanto de América Latina como de Europa y los Estados Unidos, puntualicemos cómo es que se define el mercado en nuestros días, las leyes económicas y sus vínculos socio-culturales internos y los actores en su doble papel, como creadores culturales y productores de bienes económicos, pretendiendo vislumbrar una definición sobre producción literaria que se atenga a las condiciones socio-históricas de finales del siglo XX y comienzos del XXI en la región.

2.1.1 Mercado literario: Del mercado de bienes económicos al lugar de intercambios simbólicos

Entre las múltiples concepciones que sobre el *mercado* establece el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, destacan:

- Conjunto de actividades realizadas libremente por los agentes económicos sin intervención del poder público.
- Conjunto de operaciones comerciales que afectan a un determinado sector de bienes.
- Conjunto de consumidores capaces de comprar un producto o servicio.
- Estado y evolución de la oferta y la demanda en un sector económico dado.³

Considerando y sintetizando las anteriores aseveraciones, el *mercado* ha de entenderse y definirse, concretamente, como *un conjunto de operaciones que afectan a un determinado sector de bienes, tanto materiales como inmateriales*. Éste se encuentra constituido por tres momentos: la producción, la circulación y el consumo; fases que cobraron relevancia con el advenimiento del capitalismo moderno a mediados del siglo XVIII, momento en que la *esfera económica* traza

³ Fuente electrónica: http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mercado [Consulta: 04 de julio, 2007].



complejos vínculos con las luchas políticas que son trasladadas al campo cultural, siendo algunas de sus tantas consecuencias: la espectacularización de las culturas y las identidades, la interrogación de la acción política y la historia y el cruce entre lo cultural y lo estético manifiesta en las diversas matrices culturales y sus productos socioculturales (expresiones artísticas, simbólicas y económicas). En este sentido, es trascendente analizar el proceso mediante el que la obra literaria –creación estética, producto simbólico y bien cultural- se convirtió en una mercancía necesariamente inscrita en los mecanismos del mercado.

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, en su libro *Conceptos de sociología literaria*, agrupan en dos grandes perspectivas los distintos enfoques que tiene en común la dimensión “mercancía” del texto literario. Los intelectuales argentinos clasifican dentro de la *primera perspectiva* a todos aquellos trabajos de índole empírica o teórica destinados a estudiar la emergencia y consolidación del “mercado literario” en las sociedades occidentales y sus efectos sobre la condición social del escritor, la relación de éste con el público, la imagen social de la literatura, etc. Según los autores, fue en los siglos XVIII y XIX, con la desaparición del patronato intelectual del mecenazgo⁴, que el texto literario pasó a ser un objeto que se vende, se cotiza y se devalúa, a través de la nueva figura del editor. Fue entonces cuando el escritor se vio sometido a las reglas del mercado y sus sanciones: el éxito o el fracaso. (Altamirano y Sarlo, 1980: 91-92)

En la Europa de principios del siglo XIX, la literatura entra en un proceso de creciente profesionalización y un nuevo público anónimo y heterogéneo sustituye a los círculos de consumidores cuyos gustos y juicios siempre era posible conocer más o menos personalmente. Prueba de ello son las reacciones de algunos escritores que vivieron el tránsito hacia las nuevas condiciones de la producción literaria, que por un lado parecía independizarlos de toda coerción y, por el otro, los exponía a las incertidumbres de un mecanismo despersonalizado. Un testimonio elocuente lo proporcionan las siguientes palabras de sir Egerton Brydges, escritas en 1920:

Es una desgracia vil que la literatura se haya de tal forma convertido en un comercio en toda Europa. Nada ha igualado este hecho que alimenta un gusto corrompido y asigna al que no es intelectual un poder sobre lo intelectual. Por todas partes, hoy, se estima por el número de lectores que un autor pueda atraer... ¿Admirará una mente inculta lo que deleita el espíritu cultivado? (*Ibid.* 92)

No obstante ha de señalarse que ni la institución dominante del mercado, ni las transformaciones ligadas a él fueron, por supuesto, fenómenos súbitos y uniformes – que sólo lograrían establecerse sólidamente a fines del siglo XIX- pues como mostrará Raymond William en *Cultura y sociedad*, un conjunto de “temas” sobre la literatura y el arte que se prolongarán hasta nuestros días, adquieren en ese periodo un carácter sistemático y generalizado. Así, en el mismo momento en que la actividad literaria se asimila a una de las ramas de la división capitalista del trabajo y su producto se convierte en una mercancía –que, como toda mercancía, entraba a competir en el mercado-, se difunde entre los escritores la concepción del arte como realidad “superior”, sede de la “verdad imaginativa”, y del artista como ser dotado de cualidades especiales, como el genio. (Altamirano y Sarlo, 1980: 91-93)

⁴ El término *mecenas* se deriva de Mecenaz, el amigo de Augusto y del poeta Horacio. El protectorado, patronato o mecenazgo funcionó, en ausencia de un mercado de obras de arte y literatura, como la institución mediadora entre el artista y el público. Conformó, al mismo tiempo, el sistema de sus relaciones y la extensión del circuito culto consumidor de arte. (Altamirano y Sarlo, 1980: 83)



Dentro de la *segunda perspectiva*, Altamirano y Sarlo, consideran que pueden englobarse todos los trabajos inspirados en la problemática de la llamada Escuela de Frankfurt –teoría crítica e industria cultural- (Marcuse, Horkheimer, Habermas) y, sobre todo, en los planteos de aquel de sus representantes que más ha tematizado la situación del arte en la sociedad capitalista contemporánea: Theodor W. Adorno. (*Ibid* 94)

Adorno sostenía que tanto por sus objetivos como por sus métodos, la industria cultural estandariza sus productos (cinematográficos, musicales, literarios, etc). Producidos y distribuidos como mercancías, los bienes culturales son consumidos como tales y el carácter de “masa” de la cultura así configurada no atiende a la magnitud o a la escala cuantitativa de esos bienes, sino al principio que preside su producción: la irradiación de una cultura media cuyo efecto es el conformismo y la identificación con lo que existe.

Igualmente, el autor de *Dialéctica del Iluminismo* consideraba que la industria cultural estandariza todos sus valores al imprimirles el carácter de mercancía y neutraliza sus diferencias intrínsecas al arrojarlas al mercado, estandarizando y degradando también su modo de consumo. No son las cualidades de los bienes culturales (su valor de uso) las que atraen las expectativas del consumidor, sino el valor de cambio:

Lo que se podría denominar el valor de uso en la recepción de bienes culturales es sustituido por el valor de intercambio: el lugar del goce aparece al tomar parte y al estar al corriente; en lugar de la comprensión, el aumento de prestigio. Así, cuando el consumidor cree ejercitar la iniciativa de elegir según móviles individuales no hace sino realizar estereotipos determinados por el mercado. (p. 96-97)

Al considerar ambas posturas, hemos de aseverar que en nuestros días cualquier extremo doctrinario en torno a la cultura y las esferas que le competen suele tornarse peligroso. Por tal razón no debemos iniciar estigmatizando a la obra literaria como un producto exclusivamente comercial, puesto que, como se dijo anteriormente, toda propuesta estética de la escritura sea o no latinoamericana, debe “leerse” y estudiarse en el entorno de otras prácticas escriturarias y en el marco de las atmósferas culturales impregnadas por los productos *massmediáticos* presentes en la radio, la televisión, las revistas de temas diversos e incluso, el Internet. Tampoco es válido anclarnos en el ideal romántico de la obra literaria como una creación del espíritu, elevada y sublime pues éste ha sido paulatinamente desplazado desde mediados del siglo XX.

En el caso latinoamericano, la escritura literaria ha tenido desde siempre múltiples ramificaciones, son amplios sus temas y motivos, y éstos conforman a la vez un vasto recorrido por la caprichosa geografía de nuestros paisajes culturales: de la búsqueda y construcción de un sentido de pertenencia a una visión general de diversas expresiones culturales, de los espacios urbanos al fuero de la interioridad, sin olvidar la atenta escucha de voces que se encontraban confinadas a una marginalidad incierta. Sin embargo, en la última década del siglo XX y principios del XXI, la mirada estética ha trasgredido las fronteras mismas del *canon literario*, un tanto exhausto por cierto. Ésta ya no se nutre únicamente de imágenes verbales, de lenguaje coloquial, de los dialectos sociales, sino que incorpora la cauda de imágenes del cine y la cultura mediática en general. (Alvarado *et al*, 1999: 15)

La trasgresión de las fronteras genéricas –textos autorreferenciales con acentos biográficos que a la vez constituyen ficciones del propio narrador-, la apropiación de la cultura popular y de otros referentes de la cultura masificada, los cruces y diversas mezclas de voces narrativas son algunos de los elementos intertextuales de la literatura contemporánea. (*Ibid* 16)



Tal y como lo sostiene Margarita Rojas González,⁵ hacia 1980 en América Latina empiezan a publicar los escritores nacidos entre 1950 y 1954. Se trata de un grupo cuyo paradigma narrativo se reconoce abiertamente a finales de la década pasada, en 1996 cuando aparece la antología *McOndo* y en 1998, cuando la editorial Alfaguara otorga un premio compartido al nicaragüense Sergio Ramírez por su novela *Margarita, está linda la mar* y al cubano Eliseo Alberto por *Caracol Beach*. En *McOndo* aparece el conocido prólogo-manifiesto que explicita el cambio de derrotero con respecto a la estética anterior. Se trata de una reacción contra la imagen “folclórica” del continente, frente a la cual los jóvenes escritores oponen el espacio de la urbe contemporánea globalizada. De la misma forma- señala Rojas González-, sus cuentos y novelas muestran una casi total despreocupación por la indagación acerca de la identidad – local, nacional, regional, de grupos o de sexos-. Las obras del mexicano Paco Ignacio Taibo II, los guatemaltecos Arturo Arias y Adolfo Méndez Vides, el salvadoreño Horacio Castellanos, los chilenos Roberto Bolaño y Ramón Díaz Eterovic entre otros, se olvidan del ambiente rural y prefieren las calles, los parques, las discotecas y las cantinas. Ahora, el continuo vagar del héroe traza las coordenadas de un espacio dentro del cual se intenta dar sentido a un nuevo proyecto de identidad individual alejado de la búsqueda de la lucha social. (*Op. cit.* 1)

En un plano más amplio se puede mencionar que este periodo –que inicia con la última década del siglo XX- también es identificado por estudiosos y críticos literarios, entre los que se destaca el español Jordi Puntí, como un momento en que la literatura universal parece tener dos tendencias muy marcadas. De un lado, la estrecha relación entre el mercado editorial y el mundo de la publicidad, que ha producido autores y libros que se venden de forma masiva, los famosos “best sellers”, escritos para una lectura rápida, fácil, de consumo, de olvido, y que son obras retroalimentadas por el éxito de sus versiones en los formatos del cine y la televisión. Tal narrativa es editada por gigantescas transnacionales que permiten que un libro sea traducido, de manera simultánea, a varios idiomas y que coincida con las versiones cinematográficas de Hollywood. (Mejía, 2002: 17)

Como asevera el filósofo y escritor colombiano, Orlando Mejía Rivera en su texto *La generación mutante: Nuevos narradores colombianos*

Los habituales grandes vendedores de “best sellers” como Clancy, King, entre otros, y algunos de los más afamados nuevos narradores norteamericanos, son productos exitosos de esta forma de hacer ficción narrativa. Sin embargo, es claro que estas obras ya no pueden considerarse como *escrituras literarias autónomas, pues se han vuelto simples ecos de los lenguajes y los códigos de los medios masivos de comunicación*.⁶ Por ejemplo, un escritor de este grupo, el norteamericano David Forster Wallace, refería que su generación ya no reflejaba en los libros a la sociedad actual, sino a la sociedad que “refleja la televisión actual”. (*Ibid:* 17-18)

Del otro lado, ocurre una situación inversa en la que se preserva una literatura de minorías, estimulada por la creación de pequeñas y selectas editoriales con libros de tirajes reducidos, que se arriesgan a publicar autores difíciles, extraños a los gustos del mercado, pero que son estudiados y aclamados por las élites intelectuales y defendidos por los académicos. Este tipo de obras y autores reivindican a la literatura como una forma privilegiada de conocimiento y rechazan, la mayoría de las veces, las pretensiones “inmediatistas” del mercado editorial.

⁵ Ensayista y académica costarricense en su ponencia “La ciudad y la noche: la nueva narrativa latinoamericana”, presentada en el *Jalla 2006*; síntesis del libro del mismo nombre que fue publicado en 2006 en San José de Costa Rica.

⁶ Las cursivas son mías.



Explicándose así, que autores del pasado como Herman Broch, Robert Musil o Malcom Lowry, sean reeditados y aparezcan nuevas traducciones de sus obras reconocidas e, incluso, de libros inéditos hasta hoy. (p. 17-18)

Esta ambigua situación en el ámbito de la literatura tanto universal como regional motiva e incita el desarrollo de la presente investigación desde una perspectiva interdisciplinaria, en la que se pretende conocer tanto el estado actual del campo literario latinoamericano como sus perspectivas de encaminarse hacia un nuevo fenómeno de masificación cuyo referente es el *boom* de los años sesenta. Así pues, recordando que este segundo capítulo se encuentra dedicado a la producción narrativa latinoamericana de 1996 a 2008 se debe hacer mención de que ésta se trabajará a partir de los prólogos a las antologías de cuentos *McOndo* (1996), *Líneas aéreas* (1999) y *Se habla español* (2000), así como del examen discursivo de las novelas *Los detectives salvajes* (1998) del chileno Roberto Bolaño y *Diablo Guardián* (2003) del mexicano Xavier Velasco.



2.2 Latinoamericanos escribiendo en un nuevo siglo: Imaginarios sociales, nuevas identidades y estéticas divergentes

En el primer trimestre de 2005 apareció en *Cubaliteraria* (Portal de literatura cubana en Internet) el artículo del periodista y narrador isleño Amir Valle intitulado “La narrativa cubana en el ámbito latinoamericano”. En este escrito, Valle da cuenta del momento por el que atraviesa la narrativa de su país, haciendo hincapié en que ésta es considerada una de las de mayor calidad en lengua hispana, sobre la cual se discute en muchos escenarios nacionales e internacionales, especialmente en un amplio grupo de universidades norteamericanas y europeas, en donde se hace referencia a la dualidad que presupone la existencia de literatura escrita por cubanos dentro y fuera de la Isla.

Dejando de lado el caso cubano y en un intento por contextualizar la “realidad narrativa nacional”, Valle habla de un segundo aire que toma este género a poco más de veinte años de que el *boom* diera sus últimos pasos. Para ello se remite de nueva cuenta a los foros de discusión intelectual de Europa y Estados Unidos que, a su parecer, buscando quizás encontrar o fabricar un nuevo fenómeno comercial de envergadura similar al ocurrido durante los años sesenta, han vuelto los ojos a las literaturas nacionales de América Latina (básicamente a las eclosiones de creación literaria ocurridas en Argentina, México, Colombia, Chile y Cuba), así como a su proyección como literatura continental, de matices y resonancias bien distintas a las letras contemporáneas europeas.

Una de las conclusiones, nos dice el cubano, aparecidas mayormente en esos debates ha sido la certeza de los críticos de una “vuelta a la anécdota simple” a la hora de conformar las historias, sin las preocupaciones, experimentaciones y búsquedas de impactos formales que caracterizaron a muchas obras del *boom* y a un gran número de las pertenecientes a autores del denominado *postboom*. En ese orden de ideas, y con la intención de justificar este resurgimiento de nuestra prosa, Valle cita en su artículo las apreciaciones del narrador chileno Luis Sepúlveda para quien los latinoamericanos “sabemos contar historias; de tal forma que nuestra narrativa contemporánea, a diferencia de la italiana, alemana, francesa y española, centra su atención en la hilación de la historia, sin artificios, complicaciones técnicas formales o desvirtuaciones con otros géneros que habían llevado a finales de los años ochenta a un distanciamiento entre el lector y el libro de ficción. Según Sepúlveda, lo importante es narrar bien una historia de la forma más sencilla posible, del mismo modo en que nuestros antepasados, los indígenas, convirtieron en ritual cotidiano sentarse alrededor de los viejos de la tribu a escuchar las historias de épocas pasadas.

Visto de ese modo, y así también se ha discutido en muchos de estos foros, se corre el peligro de caer en una narrativa anecdótica que olvidara, por ejemplo, el rico caudal lingüístico de las tierras americanas que tan bien defendieron en su tiempo Augusto Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias, João Guimarães Rosa o Juan Rulfo o que se desconociera la confluencia filosófica ancestral americana (mezcolanza cultural por medio) que estuvo presente en esa sabiduría de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes o Carpentier o que se simplificara y fragmentara, minimizándola, esa mítica realidad, tan disímil y dispersa pero única, que cada uno de los maestros del *boom* supieron representar. Se cae en el peligro, se ha dicho, de la simplificación de lo anecdótico hasta el grado ofensivo de la peor literatura comercial y de *best seller* que hoy circula (y es leída ampliamente) en el mundo, como ya se ha mencionado en líneas anteriores.



En su texto, Amir Valle sintetiza todas estas preocupaciones que han agitado a narradores, intelectuales, académicos y editores en los múltiples espacios de discusión literaria dentro y fuera de Latinoamérica. Empapado del tema, el también ensayista sostiene que salvo escasas excepciones, en la narrativa que hoy escriben los más jóvenes en el subcontinente y España existe esa simplificación literaria (literatura *light*) que en muchos casos está forzada por razones comerciales y no siempre es intención del autor. Como sustento de esto, Valle considera que en la obra de los argentinos Federico Andahazi, Rodrigo Fresán, Martín Rejtman y Pablo de Santis; del boliviano Edmundo Paz Soldán; de los chilenos Alejandra Costamagna y Alberto Fuguet; de los colombianos Santiago Gamboa, Mario Mendoza y Jorge Franco Ramos; de los mexicanos Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez, Celso Santajuliana, Juan Hernández Luna y Eduardo Antonio Parra; de los peruanos Fernando Iwasaki e Ivan Thays, y de los uruguayos Gustavo Escanlar y Daniel Mella, persiste ese interés por escribir “gran literatura”.

Sobre este ambiguo panorama de la narrativa subcontinental finisecular y secular, es que se concibe este esfuerzo académico, que entre otras preocupaciones tiene la de examinar los tópicos socioculturales presentes en la estructuración discursiva de las antologías de cuentos *McOndo*, *Líneas aéreas* y *Se habla español. Voces Latinas en Usa* y de las novelas, *Los detectives salvajes* y *Diablo Guardián*, y establecer si éstas son determinantes en su edición y consumo. Este ejercicio, que pretende identificar características comunes a este tipo de producción literaria se efectuará en un primer momento a través de los prólogos, reseñas y críticas sobre los textos seleccionados para posteriormente abordarlos de acuerdo a sus contenidos. Cabe destacar que en lo referente a las antologías de cuentos, el prólogo es fundamental pues ahí se detallan las intenciones de la publicación, sus alcances, limitantes, enfoques ideológicos y compromisos políticos. El prologuista es en dos de los trabajos, *McOndo* (Alberto Fuguet y Sergio Gómez) y *Se habla español. Voces latinas en Usa* (Edmundo Paz Soldán), colaborador y compilador, mientras que en *Líneas Aéreas* (Eduardo Becerra) es compilador y editor por lo que los dos primeros trabajos presentan en mayor medida la perspectiva del escritor, mientras que el último tiene un matiz más académico y crítico.



2.2.1 De Macondo a *McOndo*: El adiós al realismo mágico y la bienvenida al realismo virtual



McOndo es una antología de cuentos que consta de diecisiete relatos, de los cuales quince son creaciones de autores latinoamericanos, -predominando los escritos de narradores argentinos y mexicanos, habiéndose incluido tres por país-, y tres de narradores españoles nacidos entre 1959 y 1971. Fue compilada por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez y publicada por la editorial Grijalbo-Mondadori en 1996. Fuguet, quien tras cursar un año de sociología, se titula en periodismo en la Universidad de Chile, vivió hasta la edad de 13 años en Encino, California, cuando llega al Chile de Pinochet sin hablar español. Este quiebre lo hará volcarse al mundo de los libros como una forma de conocer su nuevo idioma e incorporarse a un núcleo social radicalmente distinto al que conocía. En varias entrevistas ha comentado que el primer libro que leyó en español fue *Papelucho*⁷, que más tarde sería una tangencial pero importante influencia para la construcción del protagonista de su primera novela, *Sobredosis* (1990).⁸

Por otra parte, Sergio Gómez estudió Derecho y Literatura en la Universidad de Concepción. Sin embargo, después de un tiempo decidió dejar el estudio de las leyes por falta de interés. Luego de obtener la licenciatura en castellano el camino a seguir era la docencia, la que se convirtió en una de sus tantas ocupaciones -dentro de las cuales se cuentan la poesía, novela, prensa escrita, talleres literarios y cuentos infantiles-. En 1996 fue finalista del Premio Rómulo Gallegos con la novela *Vidas Ejemplares*.⁹

Sergio Gómez y Alberto Fuguet se conocen en 1991 cuando ambos son llamados por editores del diario chileno *El Mercurio* para la creación de un suplemento literario-juvenil el cual

⁷ *Papelucho* es una serie de libros de la escritora chilena Marcela Paz en los que se narran las aventuras de un niño chileno de 10 años. Los libros están escritos por el personaje principal, *Papelucho*, en la forma de un diario de vida. Son los más leídos durante la edad escolar en Chile y forman parte del plan de lectura obligatoria.

⁸ Fuente electrónica: <http://albertofuguet.blogspot.com/> [Consulta: 10 de enero, 2008].

⁹ Fuente electrónica: <http://www.plagio.cl/?go=articulo&code=1067> [Consulta: 11 de enero, 2008].



recibiría el nombre de *Zona de Contacto*.¹⁰ Producto de éste esfuerzo, *Cuentos con Walkman* de 1993 –antecedente inmediato de *McOndo*, es una obra que reúne en poco más de 100 páginas, cuentos publicados en el suplemento -entre 1992 y 1993-, de narradores chilenos menores de 25 años.

Este primer libro de relatos tiene como denominador común –según Fuguet y Gómez, quienes debutan como mancuerna editorial con esta publicación- “a jóvenes que crecieron viendo mucha tele y que son parte de la “generación X”. Por eso sus historias son un pastiche cruento, pop, cinéfilo y “videojugado””. Entre los jóvenes escritores (muchos entrenados en el taller de la *Zona*) están Felipe Bianchi, quien fue creador y editor durante los primeros cuatro años de *Zona de Contacto* y en 2006 se hizo acreedor al Premio Nacional de Periodismo Deportivo; Pablo Illanes, quien se enfocó en la escritura de telenovelas y que funge como editor de *mp3* (recopilación de cuentos de 2003) y autor de la novela *fragilidad* (2004), y José Miguel Villouta, locutor y anfitrión del programa televisivo chileno *El interruptor*. Sin embargo, el grueso de la obra proviene de “jóvenes desconocidos pero con buenas historias que contar”.¹¹

Paralelamente, en la contratapa de *McOndo* se puede leer lo siguiente:

Los escritores reunidos en esta antología apenas sí participan de un par de datos en común: han nacido en torno al año 1960 y escriben todos en la misma lengua. Han publicado al menos un libro y gozan de cierto reconocimiento en sus países de origen. Y tienen, o eso al menos nos aseguran los editores del proyecto, los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez, una moral común, la que se desprende del título del libro. “El nombre (¿marca-registrada?) *McOndo* es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro *Macondo* es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el *Macondo* real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país *McOndo* es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En *McOndo* hay *McDonald’s*, computadores *Mac* y condominios amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos”. (Fuguet y Gómez, 1996: 15)

Así pues, el proyecto estético-ideológico de Gómez y Fuguet se resume en lo que a modo de prefacio denominaron “Presentación del País *McOndo*”. Ahí Fuguet describe una anécdota que asegura es real y que consiste en lo subsecuente:

Un joven escritor latinoamericano obtiene una beca para participar en el Internacional *Writer’s Workshop*¹² de la Universidad de Iowa, suerte de hermano mayor cosmopolita

¹⁰ *Zona de Contacto* fue un suplemento de *El Mercurio* hasta comienzos del año 2003, fecha en la que pasó a formar parte de la revista *Wikén* del mismo diario: ocupó las tres últimas páginas, cambio que duraría dos años. A partir de fines de 2005 y hasta la fecha es una revista en Internet enmarcada dentro del portal emol.com.

¹¹ Las comillas son mías.

¹² El Taller para escritores (*Writer’s Workshop*) de la Universidad de Iowa fue el primer programa de posgrado en escritura creativa en los Estados Unidos y el modelo de escritura contemporánea para otros programas a nivel nacional e internacional. Fue instituido en 1967 y hasta enero de 2007 el programa ha atendido a cerca de mil escritores de 120 países. Ex-alumnos de este taller han ganado una docena de premios Pulitzer (el más reciente Marilynne Robinson en ficción en 2005), así como numerosos libros –creaciones de los mismos-, han obtenido algunos de los Premios Nacionales y otras importantes distinciones literarias. En 2003, el taller recibió una Medalla Nacional de Humanidades de la Fundación Nacional para las Humanidades. Fue la primera Medalla concedida a la universidad, y la segunda a una institución en lugar de un individuo.

Para ser admitido, el solicitante debe presentar un manuscrito de su mejor trabajo. Para poesía, de diez a doce poemas; de ficción, dos o tres historias cortas o una sección de una novela. Estas muestras de la escritura pueden ser un manuscrito mecanografiado o fotocopias de las páginas de las publicaciones en que haya aparecido



del afamado Writer's Workshop de la misma universidad, algo así como la más importante fábrica-taller de nuevos escritores norteamericanos.

El escritor rápidamente se da cuenta de que lo latino está *hot* (como dicen allá) y que tanto el departamento de español como los suplementos literarios yanquis están embalados con el tema.

En el cine del pueblo, *Como agua para chocolate* arrasa con la taquilla. Para qué hablar de las estanterías de las librerías, atestadas de "sabrosas" novelas escritas por gente cuyos apellidos son indudablemente hispanos, aunque algunos incluso escriben en inglés.

Las cosas agarran prisa y el programa de escritores contacta a gente del departamento de lenguas y arman un taller de traducción. Antes que termine el semestre, los cuentos y trozos de novelas de los tres latinos son entregados al ávido editor. Los otros participantes extranjeros, algunos bastante más establecidos y añosos que los codiciados *latin-boys*, observan atónitos y asumen que quizás el lugar es el adecuado pero el momento definitivamente no. Adiós a los asiáticos y a los centroeuropeos. *Welcome all hispanics*.

El editor lee los textos hispanos y rechaza dos. Los que desecha poseen el estigma de "carecer de realismo mágico". Los dos marginados creen escuchar mal y juran entender que sus escritos son poco verosímiles, que no se estructuran. Pero no, el rechazo va por faltar al sagrado código del realismo mágico. El editor despacha la polémica arguyendo que esos textos "bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo". (*Ibid*: 9-10)

Este hecho marcaría en lo sucesivo la concepción sobre la creación literaria latinoamericana en ambos narradores pese a que medios informativos y textos académicos han privilegiado la moción como producto exclusivo de Alberto Fuguet. De esta nueva visión surgiría en primer término el antes referido *Cuentos con Walkman*, antología cuentística que al momento de la publicación de *McOndo* llevaba más de diez mil ejemplares vendidos sólo en territorio chileno. Tal y como anunciaba la franja conmemorativa a la cuarta edición, la *moral walkman* se definía como "una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual".

Este manifiesto lanzado en el último rincón del continente –definido así por los autores- en 1993, traspasaría la barrera de la inmediatez nacional y subregional para alcanzar eco continental cuando David Toscana, representante mexicano en Iowa, leyera el libro y propusiera armar un *Cuentos con Walkman* internacional.

Así surgió *McOnda*, un proyecto que según explican los editores en el prefacio a la antología, conjugó un sinnúmero de desafíos e inconvenientes, entre los cuales se destacaron: la necesidad de conseguir una editorial que confiara en ellos a la par que convidara infraestructura y redes de comunicación por toda Hispanoamérica en un intento de borrar las fronteras. Para completar este panorama desolador se sumarían la pesada burocracia, las disímiles percepciones sobre la distribución y los exorbitantes aranceles; pero nadie mejor que Sergio Gómez y Alberto Fuguet para explicar esta situación:

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 ojala vivir) en Barcelona. Cruzar la frontera implica atravesar el Atlántico. (*Ibid*: 11)

El contexto en el cual se da el trabajo de compilación de los relatos de *McOndo* es el de un país (Chile) que para los autores intelectuales del proyecto “sigue estando entre el cerro y el mar” (p. 12), y en donde la comunicación con el exterior fue difícil, atrasada y escasa. Los contactos con otros escritores existían a nivel amistad en países como Argentina, España y México. El resto del continente era territorio desconocido, virgen. Ni Fuguet ni Gómez conocían a nadie a tal grado que llegaron a bromear diciendo que “América Latina era un invento de los departamentos de español de las universidades norteamericanas”. (p. 12)

En ese proceso de búsqueda de escritores y obras, los narradores chilenos habrían de encontrarse con que además de que los libros de ciertas estrellas literarias no estaban disponibles en el país fronterizo, los suplementos literarios de cada una de las capitales no tenían ni idea de quiénes eran sus autores locales, por lo que tuvieron que recurrir a “señales de humo” inimaginables: “amigos, enemigos, corresponsales extranjeros, editores, periodistas, críticos, rockeros en gira, auxiliares de vuelo, mochileros que salían de vacaciones”. (p. 12) Indudablemente se valieron de tecnologías como el fax, la mensajería privada, el Internet, el correo tradicional, el correo electrónico y el teléfono.

Cuando la antología empieza a “cobrar forma”, Gómez y Fuguet se percatan de que el fenómeno editorial joven en América Latina es irregular, a veces mezquino y en la mayoría de los casos, sufrido. Las auto-publicaciones de segunda y las ediciones de pocos ejemplares que les llegan, son en su mayoría feas, publicadas con esfuerzo y con poca resonancia entre sus pares. De ahí que el *criterio de selección* se haya centrado en autores con al menos una publicación y algo de reconocimiento local. Los cuentos debían ser inéditos o al menos, inéditos en forma de libro. Podrían versar sobre cualquier cosa. Pero con la limitante de que “todo rastro de realismo mágico fue castigado con el rechazo, algo así como una venganza de lo ocurrido en Iowa”. (p. 13) Pese a esto, los editores afirman que la decisión final obedeció tanto a sus gustos como a los de la editorial, además de las presiones de ciertos agentes literarios, la cambiante geopolítica, el azar de los contactos y eso que se llama suerte.

En un intento por justificar los contenidos que componen el volumen de cuentos y después de haber puesto al lector en antecedentes con respecto al mismo, los escritores sudamericanos argumentan que “como todo libro que vale, *McOndo* es incompleto, parcial y arbitrario”. (p. 11)

Hicimos lo posible. Reconocemos nuestra incapacidad. A lo mejor sí debimos viajar por cada uno de los países pero no tuvimos ni el presupuesto ni el tiempo. Quizás confiamos demasiado en las embajadas y en los agregados culturales que dicho sea de paso, fueron incapaces de ayudarnos. Una embajada dijo que sólo había poetas en su país (lo que resultó ser falso) y en otras nos aseguraron que el autor más joven de su territorio era un chico de 48 años que, para más remate, era inédito. No nos cabe duda que cuando este libro se edite, vamos a encontrarnos con la ingrata sorpresa de que un autor McOndiano está dando mucho de que hablar y ni siquiera sabíamos que existía. Son los riesgos que uno corre. (p. 13-14)

Finalmente, sobre el título del compilado, Fuguet y Gómez sostienen tajantemente:



... no valen dobles interpretaciones. Puede ser considerado una ironía irreverente al arcángel San Gabriel [Gabriel García Márquez], como también un merecido tributo. Más bien, la idea del título tiene algo de llamado de atención a la mirada que se tiene de lo latinoamericano. No desconocemos lo exótico y lo variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y mucho más cercano al concepto de aldea global o mega red. (Fuguet y Gómez, 1996: 14-15)

2.2.2 Líneas aéreas: Desde España, una guía de narradores hispanoamericanos para el siglo XXI



Teniendo como referente al exitoso *Páginas amarillas* (guía de la nueva narrativa española), publicado por la editorial Lengua de Trapo en 1997, y contando con el antecedente de *McOndo*, como una novedosa propuesta que irrumpía en la escena literaria latinoamericana, el académico madrileño Eduardo Becerra, en conjunción con la casa editora ya mencionada, publica en 1999 *Líneas aéreas* (guía de la narrativa hispanoamericana).

El *objetivo de esta antología* tal y como lo señala Becerra en el prólogo del texto, es que ésta sea una guía de la nueva narrativa de Latinoamérica o de Hispanoamérica, para él vocablos indistintos. Por tal motivo, él y los involucrados en su compilación y edición, José Huerta (editor de *Lengua de Trapo*) y Javier Azpeitia, escritor y también editor, tuvieron como primer objetivo el que estuvieran representados todos los países de lengua española de este espacio cultural, incluyendo Estados Unidos.

Líneas aéreas reúne en total veinte países, cada uno de ellos con orientaciones diversas que los involucrados en su publicación intentaron recoger; de ahí que a pesar de la amplitud de la muestra, el trabajo de selección haya sido inevitable, como aclara Eduardo Becerra: “aproximadamente, los nombres que integran el volumen comprenden la tercera parte de los que nos hicieron llegar sus relatos”. (Becerra, 1999: 13) Por ello el académico español considera indispensable aclarar algunos de los aspectos que incidieron en el *proceso de selección de autores y autoras*:

Es obvio que el gusto personal, terreno siempre ambiguo, arbitrario y por ello discutible, está muy presente en este tipo de trabajos y éste no ha sido la excepción; no obstante, al



criterio de calidad se unió desde el principio el de representatividad. En todo momento se buscó integrar a aquellos nombres que, no solamente desde una percepción personal, despuntaran en el contexto narrativo de sus respectivos países o incluso en el del conjunto continental. De cualquier modo, la extensión de la muestra permite esperar que *Líneas aéreas* sirva, ante todo, para que los lectores descubran una narrativa todavía no conocida en toda su amplitud y que ofrece en la actualidad numerosas propuestas ciertamente interesantes.

Por otro lado, la elección de 1960 como límite cronológico para la participación en este volumen fue una decisión dolorosa pero no del todo arbitraria. Toda otra fecha hubiera sido por idénticas razones puesta en cuestión y, además, pude ir comprobando que haber ampliado el margen habría convertido este proyecto en inviable dentro de los límites temporales que se propusieron desde un comienzo para la publicación del libro. *Líneas aéreas* constituye la culminación de un proyecto editorial que, iniciado por Lengua de Trapo en 1997 con *Páginas amarillas* –guía de la nueva narrativa española–, pretende dar una imagen de conjunto de la narrativa en español del presente y también del futuro; por ello, en ambos libros la elección de esa fecha responde al deseo de incluir a autoras y autores “nuevos” en el sentido de que, en su mayoría se encuentran iniciando su trayectoria literaria. Por lo tanto, su obra serviría para reflejar el momento actual pero también para dar pistas sobre los caminos de la novela y el cuento hispánicos durante los años venideros. Sé perfectamente que, a pesar de estas razones, nombres básicos del actual panorama narrativo de América Latina han quedado lamentablemente fuera de *Líneas aéreas*, y esto no es una disculpa sino una evidencia que no ha resultado fácil asumir. (*Ibid.*: 13-14)

Como última aclaración, Becerra explica que los relatos que componen la antología abandonan desde el comienzo toda tentativa por definir grupos generacionales, líneas estéticas, planteamientos ideológicos o escuelas y estilos literarios dentro del panorama actual (1999) de la prosa de ficción hispanoamericana, pues “tratar de perfilar de forma rotunda y definitiva la escritura de narradoras y narradores con una obra en plena progresión resulta una tarea absurda. Además de la multiplicidad de registros que se dan cita en este libro imposibilita lograr una imagen de conjunto y homogénea de este ámbito cultural y literario”. (p. 14)

Contrario a lo acontecido con el prólogo de *McOndo*, en el que Fuguet y Gómez resumen sus experiencias como editores en la compilación del texto, en *Líneas aéreas*, tanto Becerra como Huerta y Azpeitia solicitaron a los autores seleccionados un pequeño escrito en el que expusieran sus opiniones sobre el momento presente de la narrativa de su país o del conjunto de Hispanoamérica. En los escritos recibidos, el editor y sus colaboradores aprecian ciertas preocupaciones a la mayoría de ellos, destacándose por la frecuencia de su aparición –además de valoraciones estrictamente literarias– las reflexiones acerca de diversos problemas del mercado editorial y de las dificultades de comunicación entre los distintos países, y asimismo, los comentarios sobre el momento actual de las relaciones con España.

A partir de estos textos es que se compone el prólogo a la compilación titulado “Momento actual de la narrativa hispanoamericana: Otras voces, otros ámbitos”, que está dividido en dos apartados: *Nuevas etiquetas demasiado viejas* y *Ni Macondo ni McOndo: los mundos plurales*. Sintetizando las preposiciones abordadas en ambos se ha de partir de la afirmación que hacen los escritores y el prologoísta al mencionar que en los últimos años –los noventa– comienzan a ser abundantes los artículos en la prensa española (suplementos culturales y revistas) que hablan de un nuevo momento dulce de la narrativa de Hispanoamérica, a la par que se señala la llegada de un nuevo *boom*, de forma más ingeniosa, de un *boomerang* afirmación que para ellos no deja de ser chocante en virtud de que el término proviene del vocabulario mercantil y es



empleado en el tratamiento del tema en los medios culturales. Y es que para Becerra, si bien es cierto que la literatura y el mercado recorren juntos muchos de los caminos del presente, es necesario subrayar que, en ocasiones, la descripción de una literatura exclusivamente desde coordenadas más cercanas a intereses mercantiles –donde priman los discursos directos y persuasivos, en detrimento a menudo de la exactitud- suele obviar aspectos importantes que no deben ser olvidados. (Becerra, 1999: 15)

Pero el académico español está lejos de pertenecer a la estirpe de los apocalípticos que ven en la influencia del mercado sólo efectos perniciosos y nocivos “para un reino de la literatura supuestamente siempre puro y altruista”. (*Ibid*) Su percepción es que el resurgir del interés editorial español por los nuevos narradores de Hispanoamérica constituye sin lugar a dudas y antes que nada una buena noticia.

Entre los tópicos que definirían la actualidad de la literatura e incluso de cualquier otra disciplina artística es el reconocimiento que debe de hacerse del papel rector que juegan las estrategias mercadotecnicas en una época en donde la cultura aparece, quizá más que nunca, como una industria cultural. Por lo que Becerra y el grupo de narradoras y narradores del cual es “portavoz”, consideran que la utilización de etiquetas o eslóganes llamativos constituye una de las más típicas estrategias del mercado a la hora de tratar de captar el interés del público hacia un nuevo producto comercial.

Sin embargo, el mayor conflicto para estos nuevos escritores sigue siendo eso que algunos han llamado “tropicalización del gusto literario ibérico”. Ya que aunque en el momento de la publicación de *Líneas aéreas* habían pasado veinte años –recordemos que el texto se publica en 1999-, las narradoras y narradores latinoamericanos continúan insistiendo, a la hora de explicar el momento actual, en la necesidad de apartarse de los mismos referentes señalados por Antonio Skarméta en 1979 en las jornadas sobre literatura hispanoamericana en Washington.¹³

Así pues, el realismo mágico merece para ellos, entre otros calificativos, el de superstición decorativa, truco localista y falsamente folclórico o narrativa para grandes almacenes. Su expresión más definida de este malestar se encuentra ya en el prólogo a *McOndo*, el cual retoma Becerra, -en el prólogo a *Líneas aéreas*-, diciendo que:

Fuguet y Gómez enfrentan el ámbito alucinatorio de Macondo a un McOndo para ellos igualmente sugerente y rico donde reinan los McDonalds, los condominios y los ordenadores Macintosh; frente a los alucinantes Buendía, el no menos alucinante dúo musical Pimpinela, el Chapulín Colorado y los culebrones televisivos; frente a la naturaleza indómita, los gigantescos malls y el smog de las grandes urbes. Como ha sido destacado por alguno de los nuevos autores, el mayor problema de este texto se encuentra en que responde a la homogeneización macondiana con una imagen igualmente uniforme de una América Latina de fisonomía demasiado próxima a la de cualquier ciudad estadounidense. Sin embargo, a pesar de estas certeras matizaciones hay un cierto acuerdo, que yo comparto, acerca de la validez de las ideas de Fuguet y Gómez como signo de una insistencia necesaria en superar el anquilosamiento existente de determinado paisaje latinoamericano que la propia narrativa ayudó a forjar tiempo atrás. (*Ibid*: 22)

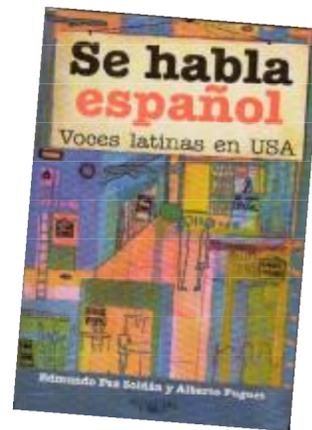
En resumidas cuentas, la intencionalidad de *Líneas aéreas*, tal y como lo manifiesta el prologuista, es –aunque de modo muy idealista- fomentar la comunicación entre escritores y lectores de países que, pese a sus evidentes lazos, muchas veces se ignoran, y contribuir así a la

¹³ Estas apreciaciones son recogidas en *Más allá del boom: literatura y mercado*, volumen editado por Ángel Rama en 1981.



ruptura del aislamiento cultural en el que a veces parecemos empeñados; a la creación, en definitiva, de una comunicación literaria fluida y de un espacio cultural construido a partir del idioma.

2.2.3 Se habla español: Lo latinoamericano más allá del Río Bravo



Evocando el lejano 1885, cuando el escritor y pensador cubano José Martí –entonces corresponsal de la Sociedad “Amigos del Saber” de Caracas- escribió en Nueva York una crónica en la que hacía mención a la Universidad de Cornell (Nabokovland), situada en el remoto pueblo de Ithaca, Upstate NY., los escritores Edmundo Paz Soldán¹⁴ y Alberto Fuguet, ciento quince años después, en el año 2000, en la misma Ithaca, NY, concluyen y “pulen” la antología de cuentos intitulada: *Se habla español: Voces latinas en USA*. Una antología sobre los Estados Unidos, pero en español. Articulada desde las entrañas mismas del monstruo -como Martí decía-, “pero en una USA contemporánea, vista por escritores latinoamericanos (¿qué significa ser latinoamericano?) de la nueva generación (¿qué implica nueva generación?), todo escrito, por cierto, en el nuevo idioma del gigante: Spanish”. (Paz Soldán y Fuguet, 2000: 14)

La idea del texto –según sus compiladores- era plasmar la colonia (el perfume) de los tiempos. “Escribir cuentos, o textos, que, de una u otra manera, captarán el *zeitgeist* actual. *Sing o’ the Times*, en palabras de Prince. Una colección que olera a french fries, buttered popcorn and Sloppy Joes pero también a burritos, productos Goya, smoothies de mango-guayaba y Häagen-

¹⁴ Edmundo Paz Soldán nació en Cochabamba, Bolivia, en 1967. Es licenciado en Ciencias Políticas y obtuvo un doctorado en Lenguas y Literatura Hispana por la Universidad de Berkeley. Curiosamente, Paz Soldán llegó a Estados Unidos con una beca para jugar al fútbol en la Universidad de Alabama. En la actualidad es docente de la Universidad de Cornell. Ha sido ganador de varios premios literarios, entre los que se cuentan el Premio Erich Guttentag (Bolivia, 1992), por la novela *Días de papel*, y el Premio Juan Rulfo (1997), por su obra *Dochera*; dos años más tarde fue finalista del Premio Rómulo Gallegos con su novela *Río fugitivo*. También ha sido galardonado con el Premio Nacional de Novela 2002 de Bolivia, por la obra *El delirio de Turing*. El resto de su obra la conforman las novelas *Sueños digitales* de 2000, los libros de relatos *Las máscaras de la nada* (1990) y *Desapariciones* (1994), ambos finalistas en el concurso Letras de Oro (importante evento literario en español organizado por Honorarte en Estados Unidos); así como los libros de cuentos *Amores imperfectos* (1998) y *Desencuentros* (2004); y la antología *Simulacros* (1999).

Fuente electrónicas: <http://sololiteratura.com/edm/edmsemblanza.htm> y <http://www.elhablador.com/pazsoldan.htm> [Consulta: 13 de enero, 2008.]



Dazs de dulce de leche”. (*Ibid*: 15) Asunto nada sencillo puesto que a pesar de que a la “convocatoria” respondieron un nutrido grupo de narradores, dos contestaron: *no tengo nada que ver con USA, y espero no tenerla*. He ahí la razón que los induce a recordar al prócer cubano ya que, como es por todos sabido, Martí, como muchos de su época, y como algunos hoy, fue un furioso crítico de los Estados Unidos, pero que a juicio de Paz Soldán y Fuguet, “encontró aquí valores para admirar: su literatura, su democracia, su sistema educativo [Martí creía que Cornell era el lugar donde se debería enviar a estudiar a los hispanoamericanos], ciertos aspectos de la vida moderna”. (*Ibid*: 15)

Para los narradores sudamericanos, a lo largo del siglo XX el imaginario latinoamericano acerca de los Estados Unidos ha estado marcado por los parámetros definidos por dos textos, *Nuestra América* de Martí y *Ariel* de Rodó. Ha oscilado y tambaleado entre la admiración y la condena, siempre a partir de una fundamental diferencia de identidades.

Para los escritores, el país-continente del Norte ha sido una fuente incesante de discurso, de opinión, de soundbites. Son pocos, sin embargo, los que se han aventurado a ambientar un cuento o una novela en Cleveland o Las Vegas. Partir a la jungla de cemento, a las tierras exóticas del Norte, y asir, como peces fuera-y-dentro del agua, el color local. (p. 16)

Sin embargo, esta ausencia no implica para Fuguet y Paz Soldán una falta de interés en lo que ocurre más allá del continente, ejemplo de esto es la abundante y compleja narrativa del latinoamericano en Europa que durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX idealizó la modernidad del viejo mundo como el objetivo a alcanzar, y, como señala Marcy Schwartz en su libro *Writing Paris*, escogió una capital para proyectar su deseo: París. Desde Sarmiento a los modernistas, París ha servido como modelo para el desarrollo cultural latinoamericano (modelo revisado y atacado posteriormente por escritores como Cortázar y Bryce Echenique). Por lo que los editores de *Se habla español: Voces latinas en USA*, creen que no es casualidad que los peregrinos de García Márquez peregrinen por Europa y no por Cincinnati o, para no ir tan lejos, una ciudad tan tercermundista, latina y “mágica” como Nueva Orleans.

En la segunda mitad del siglo XX, la disminución de la influencia del modelo europeo fue acompañada por el aumento de la presencia del modelo norteamericano. Dicen Paz Soldán y Fuguet:

Habrà siempre un París para los escritores latinoamericanos (o una Europa, como lo demuestran las novelas recientes de autores postpostboom/boomerang como Volpi, Padilla, Brizuela o Thays, pero ahora se abren paso, como nuevas capitales del imaginario, Nueva York (en Giannina Braschi, por nombrar una de las más destacadas de una larga lista), Miami (clave en la obra de Jaime Baily), la frontera México-estadounidense (que ya tiene a su Crosthwaite). Poco a poco, sin prisa pero sin pausa, estas megalópolis multiculturales se van convirtiendo en destinos literarios a los que en el futuro se viajará con frecuencia. Habrá más novelas, cuentos, crónicas, poemas y ficciones digitales ambientadas en los Estados Unidos. Espacios urbanos poblados de (y reconfigurados por) mexicanos, cubanos, sudamericanos, puertorriqueños, dominicanos y centroamericanos no merecen menos. (Paz Soldán y Fuguet, 2000: 16-17)

En un apartado del prólogo –originalmente está compuesto por cinco–, los compiladores argumentan que existe una respetable tradición literaria anglo (inglesa, primero, y norteamericana luego) que transplanta a un local a un territorio exótico: Asia, la India, África y, por cierto, Latinoamérica. Desde *Nostramo* a *Bajo el Volcán* y *Esos caballos tan lindos*, de *El poder y la gloria* a *El cónsul honorario*, este tema se ha convertido en un subgénero tan complejo como



facilón. “Lo practican escritores tan respetables como Robert Stone y Joan Didion, y tan deplorables como Lawrence Thornton y Marc Jacobs. Hollywood no se ha quedado atrás, y ha producido, a su vez, una inmensa, e irregular, cosecha de películas: *The Treasure of Sierra Madre*, *Touch of Evil*, *Gilda*, *Missing Salvador*, *Romanizing the Stone*”. (*Ibid*: 17)

Esa fue, en suma, uno de los puntos de partida de la antología. Lo que los narradores sudamericanos denominaron “el viaje al revés”. Turned around. Flipped. La búsqueda en tono de comedia o drama, de aventuras o de thrillers, del latinoamericano perdido/atrapado/seducido en las profundidades de los Estados Unidos –un lugar maravilloso, exótico, excéntrico, exuberante y, sobre todo, peligroso-.

Los editores emplean como referente de autores latinoamericanos que han intentado imaginar a USA desde el *boom* en adelante a Benedetti, Skármeta, Soriano, Agustín, Valenzuela, Allende y a Carlos Fuentes, quien para ellos ha sido el más persistente. A la par de las disímiles percepciones que sobre la América anglosajona han tenido estos narradores, Paz Soldán y Fuguet lanzan el siguiente cuestionamiento, ¿se puede imaginar USA en sus propios términos? La respuesta les salta a la vista. No es fácil. Los editores confiesan sus *limitaciones con respecto a la selección de los relatos* que habrían de componer *Se habla español*,

... hubiéramos querido una antología más inclusiva, con autores que escriben en francés y en portugués (y así, ad infinitum). Ya existen y están dinamizando las cosas (por fin). Para citar a la OEA, todos somos americanos y, cada día más, nos estamos mezclando y fusionando. También queríamos más autores de apellido latino que escriben en inglés. Al final, por razones de logística, acotamos el proyecto y nos concentramos en quienes escriben en español (o en alguna de sus variantes, en el caso del Spanglish). Incluimos, eso sí, algunos textos originalmente escritos en inglés, en USA como sign of things to come.

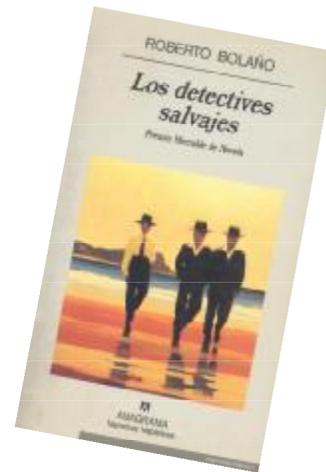
Lo otro que acotamos fue el típico tema generacional. Sin duda tenía que ser postboom. Y deseábamos que, a su vez, fuera una narrativa joven o, al menos, reciente, en proceso de consolidación. Optamos por 1960 como la línea divisoria. Hay autores nacidos ya en los setenta y otros a mediados de los cincuenta. Faltan, claro, pero esperemos que no sobren. (Paz Soldán y Fuguet, 2000: 20)

Así pues, el viaje narrativo por el Planeta USA, -según Fuguet y Paz Soldán- revela que no sólo el país es más complejo y grande de lo imaginado sino que, en efecto, allá se habla español.



2.2.4 Los detectives salvajes. La consolidación de la novela latinoamericana de fin de siglo en la prosa de Roberto Bolaño

Escribir es peligroso. Si la literatura no es peligro no es nada.
Charla de Roberto Bolaño con internautas en comala.com



Roberto Bolaño nació en Chile en 1953, “nieta de inmigrantes gallegos analfabetos” como orgullosamente se autodefinía; vivió en diferentes ciudades chilenas, entre ellas Quilpué, Cauquenes, Viña del Mar y Los Ángeles hasta los quince años, cuando junto con sus padres llega a México, según lo explica el propio Bolaño, básicamente porque su madre había estado un par de veces ahí y después de todas las peleas que había enfrentado el matrimonio, el país azteca se presentaba como una especie de paraíso terrenal.¹⁵ Durante cinco años radica en el DF en donde realiza los estudios secundarios, hasta los diecisiete años, edad en que abandona definitivamente la escuela.

Meses antes del golpe militar que terminaría con el proyecto socialista de Salvador Allende, Bolaño regresa a Chile en un largo viaje por mar y tierra, con el propósito de apoyar el gobierno de éste. En sus propias palabras, ese tiempo fue “un sueño preparatorio y con el Golpe empezó la realidad”. Bolaño fue apresado y permaneció ocho días en la cárcel.¹⁶

En enero de 1974, el escritor chileno vuelve a México donde conoce a los poetas Mario Santiago y Bruno Montané, junto a quienes funda un movimiento de vanguardia literaria al que bautizan *Infrarealismo*. El movimiento, además de profesar un odio sempiterno a Octavio Paz, mantuvo una ajetreada actividad editorial, publicando diferentes revistas como “Rimbaud

¹⁵ Fuente electrónica: <http://www.catedrabolano.cl/vida.html> [Consulta: 18 de enero, 2008].

¹⁶ Fuente electrónica: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/robertobolano/autor.htm> [Consulta: 18 de enero, 2008].



vuelve a casa” o “Correspondencia Infra”, que llevaba el subtítulo de “Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista”, cuyo primer y único número data de octubre/noviembre de 1977. El grupo publicó además, en 1975, una antología titulada *Poetas Infrarrealistas Mexicanos*, en la que, al ser chileno, Bolaño no se incluyó.

En 1976, aparece en la editorial Asunción Sanchís el libro *Pájaro de calor*, que contó con el apoyo y un breve prólogo del poeta exiliado español Juan Cervera, quien describe al grupo de la siguiente manera: “Es un aire dionisiaco cruzado por una intensa vocación de ser libres. Estos jóvenes nos enseñan a ser libres desde sus propias, a veces, cárceles”. En dicho libro aparecen los siguientes poetas infrarrealistas: José Vicente Anaya, Mara Larrosa, Cuauhtemoc Méndez, Bruno Montané, Rubén Medina, José Peguero, Mario Santiago y Roberto Bolaño; que son, en palabras del mismo Cervera, “ocho voluntades y ocho sentimientos que nos hablan con fe y entusiasmo de la vida con una hermosa y enorme carga de sensualidad liberada”.¹⁷

En ese lejano 1976, a la par que los infrarrealistas concretaban su vocación poética como grupo, la trayectoria literaria del otrora exiliado chileno comenzaría a perfilarse de manera individual con la publicación de su primer libro de poemas, titulado *Gorriones cogiendo altura*. A éste le seguiría *Reinventar el amor*, de ese mismo año.

El camino de Roberto Bolaño siempre estaría marcado por la poesía¹⁸, su desarrollo en este terreno merecía por sí solo un tratamiento exclusivo y arduo. Sin embargo, lo que nos compete aquí es su prosa. La primera novela del chileno, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, fue escrita a cuatro manos en colaboración con el narrador catalán Antoni García Porta. Ésta relata la acelerada historia de Ángel Ros, un joven catalán que ve su vida partida entre su amor por una delincuente sudamericana que lo acerca a la catástrofe, sus ídolos Jim Morrison y James Joyce y sus notas para la maravillosa novela policiaca que nunca llega a escribir. Con este trabajo, ambos escritores se harían acreedores al Premio Ámbito Literario de Narrativa 1984.

Pasaría poco más de una década para que Bolaño se aventurara de nueva cuenta por la senda narrativa; en 1993 bajo el sello de Planeta Chile aparecería en escena *La pista de hielo*, primer trabajo en solitario del narrador y poeta. Tres años después eran publicadas dos de sus novelas más emblemáticas, *Estrella distante* y *La literatura nazi en América*. Con la primera de ellas, iniciaría su relación con la casa editora barcelonesa, Anagrama y su editor en jefe, Jorge Herralde; relación que sólo su prematura muerte en 2003 pudo truncar. Tras este hecho la editorial catalana se encargó del trabajo de edición y publicación de su novela póstuma, *2666*, en 2005.

Bajo el autocompromiso -establecido en 1996- de publicar un libro al año (por lo menos) en Anagrama, Roberto Bolaño continúa su labor creativa con *Líneas telefónicas* (libro de relatos). A

¹⁷ Fuente electrónica: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/robertobolano/infra.htm> [Consulta: 18 de enero, 2008].

¹⁸ La obra poética individual de Roberto Bolaño incluye los siguientes libros -además de los ya citados-: *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego* (1979), *Fragmentos de la universidad desconocida* (1993), *El último salvaje* (1995) y *Los perros románticos* (1995). En lo colectivo, sus poemas fueron compilados en las siguientes antologías de poesía chilena, latinoamericana y otras: *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo* (1977), *Chile: poesía de la resistencia y el exilio* (1978), *Algunos poetas en Barcelona* (1978), *La novísima poesía latinoamericana* (1980), *Entre la lluvia y el arcoiris* (1983), *Poesía chilena contemporánea* (1984) y *Viajes de ida y vuelta* (1992). (Herralde, 2005: 80-81)



mitad del camino encontramos *Los detectives salvajes*, publicada en 1998 y que haría acreedor a su autor a los premios Rómulo Gallegos y Herralde de Novela.

Los detectives salvajes

“Yo soy el escritor latinoamericano con menos futuro”

En noviembre de 1996, Bolaño decidió solicitar una beca Guggenheim. Para fundamentar su petición el narrador chileno redactó una sucinta nota biográfica, una lista de publicaciones y una descripción del “Proyecto de trabajo”, la redacción de *Los detectives salvajes*. Bolaño describe el argumento de la novela que lo consolidaría desde la óptica de la crítica especializada como el mejor narrador latinoamericano de finales del siglo XX, en los siguientes términos:

Los detectives salvajes trata sobre la búsqueda emprendida por unos jóvenes poetas, durante los últimos meses de 1975 y los primeros de 1976, de una mujer desaparecida en 1929, en México, D.F. Esta mujer se llama Césarea Tinajero (Villaviciosa, Sonora, 1903) y fue miembro activo del primer grupo vanguardista que hubo en la literatura mexicana, el Estridentismo, movimiento fundado por Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela y otros, al calor de la Revolución Mexicana y de las vanguardias europeas de la época (el estridentismo nace en 1921 y muere aproximadamente en 1927). De Césarea Tinajero apenas quedan rastros: se sabe que fue la única mujer del grupo, se cree (no queda más que un poema suyo, inacabado) que escribía una suerte de poesía visual, se tiene la certeza de que abandonó el estridentismo en 1925, 1926, y que fundó su propio movimiento literario, el Realismo-Visceral.

En 1929, a la edad de 26 años, desaparece del mundillo literario mexicano. Los sobrevivientes de aquellos años creen que ha vuelto a su pueblo natal.

Extensión aproximada de la novela: entre 400 y 500 páginas.

Estructura:

Los detectives salvajes se articula en tres grandes apartados:

1. *Mexicanos perdidos en Méjica* transcurre entre octubre y diciembre de 1975, en México, D.F., y narra el encuentro entre dos jóvenes poetas mexicanos y un joven poeta chileno exiliado en México.
2. *Esquema de Polifemo*: transcurre desde 1975 hasta 1995 y mediante un discurso conformado por múltiples voces se dibuja el destino de una generación de jóvenes latinoamericanos, los nacidos en la década de los cincuenta. El espacio en el cual se desarrolla comprende México, Estados Unidos, Centroamérica, Chile, Argentina, varios países europeos, Israel, el norte de África, el África subsahariana.
3. *Los desiertos de Sonora*: transcurre entre enero y febrero de 1976 y narra el viaje de los tres poetas del apartado primero en busca de Césarea Tinajero por los estados de Sonora, Arizona y Baja California. (Herralde, 2005: 83-85)



Roberto Bolaño no es favorecido con la beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, sin embargo, salvo algunas modificaciones en la estructura de *Los detectives salvajes*, el proyecto se concreta. En un poco más de 600 páginas, el chileno construye el argumento de esa novela de búsqueda, que para algunos es: “Un carpetazo histórico y genial a *Rayuela* de Cortázar. Una grieta que abre brechas por las que habrán de circular nuevas corrientes literarias del próximo milenio” (Enrique Vila-Matas). “El tipo de novela que Borges hubiera aceptado escribir... Un libro original y hermosísimo, divertido, conmovedor, importante” (Ignacio Echevarría, *El País*).¹⁹

La delimitación espacio-temporal de la novela va desde los primeros días de noviembre de 1975 hasta el lejano diciembre de 1996; del DF mexicano a la Nicaragua sandinista, Estados Unidos, Francia, España, Austria, Israel y África. Los personajes principales de la trama, los poetas Arturo Belano y Ulises Lima, juegan al comienzo de la historia un doble papel, el de literatos “desesperados” y el de traficantes ocasionales. La trama es atractiva pues tras los pasos de los pioneros del real visceralismo, acontece la vida de un adolescente “chilango” que persigue el sueño de ser poeta y al mismo tiempo, se preocupa por su incipiente sexualidad (Juan García Madero); éste cobra relevancia en la primera parte de la novela al ser el narrador de lo que acontece en el México de finales de los setenta, de la vida y obra de Lima y Belano y de los allegados al círculo del realismo-visceral.

En la segunda parte que lleva por nombre *Los detectives salvajes (1976-1996)* encontramos a múltiples personajes que tuvieron relación directa o indirecta con Belano y Lima a lo largo de esos últimos veinte años, a partir de enero de 1976, en algo que simula una suerte de “informantes clave” para la reconstrucción de una historia de vida. Así pues, tenemos a un fotógrafo español en el último escalón de la desesperación (Emilio López Lobo), un neonazi *borderline* (Heimito Kunst), un torero mexicano jubilado que vive en el desierto (Ortiz Pacheco), una estudiante francesa lectora de Sade (Simone Darrieux), una prostituta adolescente en permanente huida (Lupe), una prócer uruguayo en el 68 latinoamericano (Auxilio Lacouture), un abogado gallego herido por la poesía (Xosé Lendoiro), una inglesa deprimida que recorre España en autostop (Mary Watson), entre tantos otros.

Estos personajes parecen “comparecer” ante un entrevistador o mejor aún, ante un detective que sigue los pasos de Lima y Belano a su regreso de Sonora, en ese viaje que pretendía encontrar a la madre del Realismo-Visceral, Cesárea Tinajero y/o a su herencia poética.

La tercera parte, *Los desiertos de Sonora (1976)* permite al lector conocer qué fue lo que pasó realmente en enero de 1976 y los primeros 15 días de febrero de ese mismo año, tanto con Belano y Lima como con dos de sus acompañantes, Juan García Madero y Lupe. Los hechos acontecidos en esa época son retratados por García Madero, a la manera en que es narrada la primera parte de la novela; en forma de diario autobiográfico. La vida de los cuatro personajes converge en el proceso de búsqueda de la poeta Cesárea Tinajero a través de la geografía agreste y hostil del norte de México, cual si fuera un símil del difícil mundo literario mexicano e incluso de la realidad social latinoamericana de los setenta marcada por la restricción de las libertades políticas y sociales por los gobiernos autoritarios y dictatoriales de la región.

La trama de *Los detectives salvajes* y esas características que la hacen única, atractiva y exquisita sería la consagración de Roberto Bolaño como narrador, como guía indiscutible de la generación más joven de escritores latinoamericanos encabezada por Jorge Volpi, Rodrigo

¹⁹ Fuente electrónica: <http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?doc=69> [Consulta 15 de enero, 2008].



Fresán y Santiago Gamboa; pero sobre todo, su paso a la historia literaria del subcontinente con la escritura del primer gran clásico del siglo XXI, su novela póstuma **2666** que ya ha sido galardonada con los premios Ciudad de Barcelona y Salambó 2004, el cual fue fallado por un jurado de quince prestigiosos escritores entre los que se destacan Luis Goytisolo, Rosa Montero y Rodrigo Rey Rosa; así como con el Premio Fundación Lara, como la obra con mejor acogida crítica por parte de la prensa especializada. (Herralde, 2005: 19, 48, 50)

2.2.5 Diablo Guardián o la experiencia del lenguaje en la narrativa urbana



Escribir cada día, y hasta a cada rato. Escribir y escribirse, explicarse, comprenderse, contrastarse, cambiarse, complicarse, cosificarse. Escribir como apuesta contra todo, y todavía más que eso contra la nada (que como siempre acecha como nadie). Escribir por tristeza, por saudade, por miedo, por deseo, por fe ciega y por eso luminosa. Escribir porque es hora ya de enviar el escrito y no se sabe aún por dónde comenzar. Escribir en la cama, la mesa, la playa, el taxi, el baño, la carretera. Escribir a mitad del escenario de una mesa redonda sobre algún tema serio, con dos dedos discretos sobre el teléfono, esperando que nadie se dé cuenta. Escribir lo que duele y fingir que no duele, que se es duro y mundano y capaz de mirarlo todo desde arriba, desde lejos, desde otro que no es uno y jamás tiembla ni acredita el ardor.

Sobre escribir
Xavier Velasco



El 24 de febrero de 2003, en Madrid, salieron los resultados del VI Premio Alfaguara de Novela 2003. Después de una deliberación en la que el jurado se pronunció sobre cinco novelas seleccionadas entre las cuatrocientas setenta y tres presentadas, decidió otorgar por mayoría este reconocimiento, dotado de ciento setenta y cinco mil dólares a la novela titulada *Diablo Guardián*, presentada bajo el seudónimo Joaquín Alcalde, cuyo autor, una vez abierta la plica, resultó ser Xavier Velasco.

El jurado –como se especifica en el *Acta* adjunta al final de la novela- valoró el hábil tratamiento del lenguaje oral al servicio de una narración que cautiva al lector por su dinamismo, gracia y tono picaresco. La novela –en palabras de los miembros del jurado- abre además perspectivas originales al presentar los conflictos de lenguaje y cultura que surgen en el encuentro de lo hispano y lo norteamericano, a través de la voz y la peripecia de un extraordinario personaje femenino.

Cuando se dieron los hechos antes referidos, Xavier Velasco era un escritor mexicano de 39 años que vivía en el cuasi-anonimato y había ejercido la escritura desde temprana edad como un vicio secreto que más tarde le convenció de abandonar las carreras de Ciencias Políticas y Literatura. Había escrito durante 16 años en el Suplemento *Sábado*, del periódico *Unomásuno* y publicado sus escritos en los periódicos *Novelades*, *El Universal*, *El Nacional*, *La Crónica*, *Milenio*, *Reforma* y *El País*, pero fue en *Sábado* donde sus experimentos verbales alcanzaron mayores niveles de osadía. Entre sus columnas más leídas se hallan *Deshoras y penumbras* (1995-2000), *Epistolario* (2000-2004), *El funámbulo errante* (2000-2003) y *Pronóstico del dímox* (2004).²⁰

Todo parece apuntar a que al oriundo de San Ángel, la fama le cayera del cielo con la obtención de ese galardón que es la aspiración de numerosos escritores iberoamericanos, noveles y consagrados. Valga decir que la novela y su proceso de creación tienen una historia interesante y hartamente peculiar que el mismo Velasco refirió a Helena Pellitero para *Sisifo.info* (Portal de crítica cultural en Internet). La periodista resume así lo expresado por el narrador mexicano:

El 2 de julio del año 2000, en México, el PRI pierde el poder tras una *dictadura* de más de medio siglo. Al día siguiente, 3 de julio, Xavier Velasco entra en una sala de cine, la película que se proyecta es *Amores Perros*. Si esos dos milagros eran posibles en México, también lo era que él escribiera su novela. También por esas fechas, Xavier (que vivía del periodismo, la informática y la publicidad, mientras trataba de escribir una novela desde el año 82), acababa de negociar con un amigo de la familia una especie de beca: le pagaban un sueldo durante año y medio y él se lo devolvía con las *regalías*, es decir, con los beneficios que esa novela generase. Esa beca acabó prorrogándose medio año más *con toda la cara dura que conseguí encontrar* y ya llegábamos al 15 de Diciembre de 2002. Esa era la fecha tope para presentarla al Premio Alfaguara de Novela. Ese 15 de diciembre era sábado. Tuvo que pedir dinero prestado para poder encuadernarla porque ya había agotado hasta la tarjeta de crédito. Cuando entregó el sobre con la novela al guardia de seguridad de Alfaguara México le preguntó: *¿A qué hora paso a recoger el premio?*

El resto, es de todos conocido, el premio llegó un par de meses después, ese lunes 24 de febrero de 2003, en forma de 175.000 dólares y una escultura de Martín Chirino, que le permitiría pagar deudas y escribir sin demasiadas presiones.

²⁰ Fuente electrónica: <http://www.fullmoontonic.com/> (Sitio web creado y administrado por Xavier Velasco). [Consulta: 20 de enero, 2008].



Pero, ¿cuál es el argumento de esta novela que sorprendió al mundo literario nacional e iberoamericano? *Diablo Guardián* tiene como personaje principal a Rosa del Alba Rosas Valdivia, cuyo nombre de batalla es Violetta. Violetta tiene quince años cuando cruza la frontera norteamericana con más de cien mil dólares robados a sus padres, quienes tienen tras de sí un historial de timo y estafa. Tras una serie de aventuras, ésta llega a Nueva York en donde vive a lo grande durante cuatro años, gastando el fruto de su hurto en México. Cuando el dinero empieza a escasear, producto de su adicción a la cocaína, sobrevive enganchando hombres en lobbies de hoteles lujosos. Desconoce y pasa por alto leyes, límites y preceptos, viviendo siempre al borde del precipicio. Así, su ambición desmedida la hace víctima de su propio juego al encontrar a Nefastófeles, supuesto rico heredero que le hace ver su suerte.

Violetta regresa a México y surge el inevitable encuentro con su aborrecible familia pero también la oportunidad de cobrar revancha y exorcizar los demonios que la acosan; es el momento del *Diablo Guardián*; némesis del Ángel de la Guarda, encarnado en la figura de un sombrío publicista, Pig.

La novela que consta de 500 páginas (27 capítulos) intercala el relato de la protagonista, que dicho sea de paso es recuperado por Pig mediante grabaciones autobiográficas, con la vida de éste relatada por un narrador omnisciente y que permite conocer la personalidad de ese *Diablo Guardián* y las extrañas, pero comprensibles relaciones entre ambos personajes. Esto bajo un marco en el que se respira la lucha perenne del lenguaje, en este caso, dos idiomas: el inglés y el español y éste a su vez en su versión mexicana y popular; lo que es un *knock out* a la ya inquietante trama que de forma irreverente introduce al lector, con una enorme dosis de humor negro o simple cinismo, en los submundos de la cultura urbana de México D.F., Nueva York y Las Vegas.²¹

Diablo Guardián marcaría un antes y un después en la vida literaria de Xavier Velasco, quien tenía en su haber el ensayo titulado *Una Banda nombrada Caifanes* (1990), la novela corta *Cecilia* (1993) y un libro de crónicas nocturnas, *Luna Llena en las rocas* (2000). Ocho años después de obtener el Premio Alfaguara y haber sido nombrado el futuro de la narrativa en México, Velasco ha publicado -también en Alfaguara- el compilado de relatos *El materialismo histérico* (2004) y la novela *Éste que ves* (2007).

²¹ Fuente electrónica: <http://www.clubdelibros.com/archidiabloguardian.htm> [Consulta: 25 de enero, 2008].



2.3 Los narradores latinoamericanos y su doble rol; el de creadores literarios y productores culturales

¿Usted es chileno, español o mexicano?

–Soy latinoamericano.

Estrella Distante

(Entrevista de Roberto Bolaño concedida a *Playboy* México)

Como una introducción a su texto de 2002, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Néstor García Canclini lanza un cuestionamiento que es al mismo tiempo una llamada de alerta; “¿Quién quiere ser latinoamericano? Cada año hay más respuestas negativas: gobernantes que venden el patrimonio, empresarios que se llevan sus inversiones, y en muchos países más de diez por ciento se ha contestado la pregunta emigrando”. (p. 12)

Retomo aquí las palabras del antropólogo argentino en la medida en que éstas son una crítica a la retórica política que celebra la historia común del subcontinente; producto de la revisión que ésta hace de los estudios antropológicos y de economía de la cultura, así como de los documentos literarios y artísticos que ofrecen una visión ambivalente sobre la viabilidad de América Latina y en que los proyectos frustrados de integración continental son releídos junto a la expansión de las industrias comunicacionales, el asalto neoliberal a las sociedades y las innovaciones de los movimientos de protesta.

¿Quién quiere ser latinoamericano?, es entonces una pregunta y un problema que nos compete a todos los que vivimos o nos relacionamos directamente con la región seamos ciudadanos, funjamos o participemos en organismos nacionales e internacionales, atravesemos por la problemática del migrante, actuemos como deudores o productores culturales, la relevancia y preponderancia como agentes sociales es la misma. Sin embargo, es en ésta última categoría en la que me detengo considerando que el escritor funge como tal, al igual que lo hace como creador literario, que como todo latinoamericano a fines y comienzos de un nuevo siglo atraviesa por las disyuntivas previamente referidas y además, las propias de la profesión.

La escritora mexicana Adriana Díaz Enciso decía en noviembre de 2006 que “ser escritora ahora, es cierto, no es el universo de cafés donde se discutía el mundo y las formas de la belleza hasta altas horas de la noche que idealicé de adolescente y cada vez quedan más lejos los espacios donde nuestra voz tiene alguna importancia. Hay que entender este nuevo orden de realidad y encontrar algún rincón, quizás estrecho pero limpio, donde sigamos respirando junto a aquello que consideramos verdadero”.²²

Más allá de la cuestión de género, este es uno de los focos rojos que inquietan y atañen a narradores y narradoras latinoamericanos, la percepción de un escenario sociocultural que a diferencia del de sus “ficciones” sí posee límites aparentemente bien definidos, un mercado

²²Fuente electrónica: <http://diazenciso.wordpress.com/> [Consulta 25 de enero, 2008]. El texto apareció por vez primera con el título “Alejamiento” en *Desde la buhardilla*, columna de Adriana Díaz en la Revista *La Mosca en la Pared*. Año 13, núm. 10. México: Editorial Toulkan, noviembre de 2006.



editorial focalizado hacia lo comercial, escasez de recursos y apoyos de las instancias de cultura²³, el desapego político, la desaparición de las tradicionales formas de difusión de lo literario (revistas y suplementos), la irrupción de las modas que no son exclusivas del vestir y el comer; etcétera.

¿Y entonces por qué y para qué seguir escribiendo? Quizá porque como dijera Eduardo Galeano en 1977, “uno escribe a partir de una necesidad de comunicación y de comunión con los demás, para denunciar lo que duele y compartir lo que da alegría. Uno escribe contra la propia soledad y la soledad de los otros. Uno supone que la literatura transmite conocimiento y actúa sobre el lenguaje y la conducta de quien la recibe; que nos ayuda a conocernos mejor para salvarnos juntos”.²⁴ Esta percepción, lejos de ser sentimentalista, sólo reafirma la tesis de que los escritores, por el hecho de trabajar con palabras, tienden a estar inmersos en la realidad cotidiana, mientras que otros creadores artísticos como los músicos, pintores o escultores crean una realidad propia, necesariamente diferente y a la vez consonante con la que percibimos cotidianamente. (Zavala, 1999: 18)

Entonces, es inevitable plantearse cómo éstas nuevas problemáticas en la dinámica de la creación cultural (artística) latinoamericana e incluso global, modifican el “hacer” del escritor en las formas narrativas del cuento y la novela –principales géneros literarios en América Latina-, cuando la tendencia general está siendo definida por producciones culturales acentuadamente híbridas -cuyos rasgos destacables son la traducción, el pastiche, la hibridación discursiva, la parodia posmoderna, la auto-referencialidad y otras estrategias intertextuales- en campos culturales donde sus lenguajes parecen dialogar entre sí, como es el caso de las artes plásticas, la música, los medios audiovisuales y la escritura periodística, todo ello condicionado por razones históricas muy particulares en cada región. Colombia, la violencia y el narcotráfico. Bolivia y Perú, la preeminencia indígena. (*Ibid*: 25)

2.3.1 *Boomfianos*, nietos del *boom*, generación mutante, generación del *crack*: Nuevos denominadores, nuevos imaginarios, nuevas formas de narrar

La ruptura, los quiebres, las coyunturas, no son momentos exclusivos de los sistemas económicos y políticos. También se presentan en los sistemas sociales y culturales y los elementos clave que los conforman, como es el caso del escritor. En América Latina el proceso evolutivo se da de la siguiente manera: del escritor letrado-humanista del siglo XIX -ineludiblemente ligado al ejercicio político- identificado en las figuras de Rodó y Martí, se pasa, como ya vimos en el apartado sobre el *boom*, a un literato que se profesionaliza a través

²³ En la emisión 1998-1999 de apoyos del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) en México a *Jóvenes creadores*, en lo concerniente a Literatura -también proporciona apoyos a participantes en Arquitectura, Artes Visuales, Medios alternativos, Pintura, Danza, Música y Teatro- hubo un total de 26 beneficiarios, de los cuales 14 se concentraban en los géneros de novela y cuento. En el siguiente periodo (1999-2000) ese número decae a 11, para que en las siguientes siete emisiones (2000-2007) se mantenga constante con 12 beneficiarios y decaiga de nueva cuenta en la última convocatoria (2007-2008) al reducirse a 10 los narradores becados.
Fuente electrónica: <http://fonca.conaculta.gob.mx/> [Consulta: 25 de enero, 2008].

²⁴ Galeano, Eduardo. “Defensa de la palabra. Literatura y sociedad en América Latina” en www.nuso.org [Consulta: 25 de enero, 2008]. El artículo es copia fiel del publicado en la revista *Nueva Sociedad* N° 33, noviembre-diciembre, 1977.



del trabajo periodístico y de un ideal de compromiso sociopolítico patente en la narrativa, la poesía y el ensayo de la segunda mitad del siglo XX.

Tras los procesos dictatoriales en el Cono Sur, las consecuentes crisis económicas y la irrupción masiva de los contenidos *massmediáticos* de producción local y mayoritariamente norteamericana, el imaginario de estos productores culturales se recrea y modifica paulatinamente (escritores del *postboom*) hasta llegar a una generación (*generación mutante*) cuyos referentes se asientan de manera decisiva en las imágenes infantiles y juveniles adquiridas en los cómics; en la televisión con las series de detectives *Perry Mason*, *Ironsides* y *Kojac*; en el cine, a través de las películas de vaqueros (*Boranza*, *el Virginiano*, *El gran valle*), los clásicos de suspenso (Hitchcock) y horror, e incluso en las telenovelas de producción latinoamericana que reúnen los subgéneros literarios de la novela policíaca clásica, la novela negra y la novela romántica.. (Mejía, 2002: 47)

El investigador colombiano Orlando Mejía Rivera en *La generación mutante: Nuevos narradores colombianos*, da cuenta de estas características en los noveles escritores de su país, nacidos en los años sesenta, y a los cuales categoriza bajo el término “mutante”, toda vez que para él este término proveniente de la biología, permite dar cuenta de la “mutación de los horizontes de la escritura que se refleja en obras para las cuales no existe ni la “alta cultura” ni la “baja cultura”, ni está presente una formación intelectual endogámica de lecturas y referentes sólo literarios”. (*Ibid*: 46)

Otro sentido que conlleva la expresión “mutante” –según el escritor y también médico- es la proveniente del argot juvenil estudiantil, de clase media, de los años ochenta y que significa más o menos lo mismo que la frase actual de “Nerds chéveres”. Es decir, eran aquellos muy buenos estudiantes, interesados por múltiples campos intelectuales que incluían las matemáticas, las ciencias biológicas, la filosofía y la literatura universal (tanto europea, norteamericana, como nuestros escritores del *boom* latinoamericano), pero que, en ciertos casos, tenían pasatiempos tan cotidianos como el fútbol o el baile.

Esta característica se refleja hoy en esta generación de escritores –no sólo colombianos sino que es extensiva al resto de los narradores hispanoamericanos-, que tienen uno o más títulos universitarios de campos humanísticos y tecnocientíficos (David Toscana quien es ingeniero a la par que escritor), que siguen formándose y/o ejerciendo el periodismo –tal es el caso de Rodrigo Fresán-, que trabajan o colaboran en los medios de comunicación, como el peruano Iván Thays, quien conduce el programa *Vano Oficio*, o como Santiago Gamboa quien durante casi una década fue periodista de Radio Francia Internacional. En general –dice Orlando Mejía-, estos escritores nunca han padecido el síndrome de “escritores malditos”. Por lo tanto más que soñar con una futura obra en medio de la ebriedad o la drogadicción, han tenido la disciplina del trabajo creativo constante explicándose así la significativa y diversa cantidad de textos que han elaborado algunos a pesar de su juventud. (*Op. cit.* 47-48)

Acá la metáfora del mutante traduce el equilibrio de esta generación entre su experiencia vital y sus búsquedas intelectuales, entre el desarrollo de sus saberes del cuerpo y sus lecturas preferidas; de allí, la presencia central en sus obras de la música (de la salsa al rock en inglés y en español, de la nueva trova cubana a ritmos autóctonos como el vallenato o la música de carrilera), de lo cotidiano y; para sintetizarlo, de la construcción de una “literatura experiencial” mezclada con los códigos de la intertextualidad. (Mejía, 2002: 48)



Como último aspecto que compete al uso del término “mutante”, Mejía Rivera afirma que el sentido que se le quiere dar a éste toma su metáfora del campo lingüístico donde una mutación o cambio fonético es un salto sin etapas intermedias, un salto abrupto, que llevado al marco socioantropológico se convierte en un giro epistémico y simbólico. Esta generación ha tenido una mutación simbólica en relación con su espacio geográfico y con lo que se entiende por sus raíces autóctonas; por lo que existe un desarraigo profundo con respecto a los valores tradicionales que definen o intentan definir el “ser nacional”, generando una narrativa que da la sensación de pertenecer a cualquier lugar del planeta y a la vez, de no ser de ningún lado. “La patria ya no es el sitio geográfico en que vivimos físicamente, sino la memoria simbólica de las imágenes que hemos guardado desde la infancia. En cierta forma la realidad de esta generación es cada vez más virtual y menos empírica”. (*Ibid*)

Anterior al texto de Mejía Rivera, Rodrigo Cánovas, profesor de literatura en la Universidad Católica de Chile, en *Novela chilena. Nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos* (1997) reflexiona sobre la novelística chilena de una generación emergente que incluye a los escritores nacidos entre 1950 y 1964 y fechas fronterizas. Para Cánovas, estos narradores pueden caracterizarse como huérfanos, -incluso el propio autor reconoce que lo es-, en tanto son sujetos que exhiben una carencia primigenia activada por un acontecimiento histórico, el de 1973.

De un corpus de ciento veinte novelas entre las que se encuentran *Santiago Cerro* de Carlos Franz, *Mala onda* de Alberto Fuguet, *Ángeles y solitarios* de Ramón Díaz Eterovic y *60 kilómetros* de Francisco Ortega, Cánovas establece la categoría de *novela de la orfandad* para incluir generacional, estética e ideológicamente a la “nueva novela chilena” y en su totalidad, a la novela moderna de Occidente. (*Op. cit.* 21-25)

A partir del romanticismo, en la literatura occidental las voces de la orfandad son inevitables, por cuanto el sujeto se sabe solo ante la naturaleza y los dioses, solo en la urbe o la selva, solo en el universo. Incluso allí donde la obra trata de una gran familia, como en Proust, o el padre está muy presente, es el caso de Kafka, la voz dominante es la de un sujeto que se sabe solo, en conflicto o desligado de sus padres, sean estos sus progenitores carnales o los dioses: un huérfano. La novela chilena está llena de ellos y no podría ser de otra manera: los encontramos en Blest Gana y/o Manuel Rojas, José Donoso y/o Antonio Skármeta y por supuesto los novelistas de este fin de siglo. (Cánovas, 1997: 39-40)

La imaginación discursiva de estos escritores es para el profesor chileno, una aproximación a los códigos imaginarios del folletín, la serie negra, las aventuras, los melodramas, el espionaje, lo grotesco, el testimonio rosa, la ciencia-ficción, el fotograma, la simulación, el rito, lo popular, lo retro; lo cual le permite incluir dentro de “los héroes novelísticos de nuestro fin de siglo” no solamente “huérfanos” sino “veteranos de guerra” (conectados de una u otra manera al pasado histórico), “extranjeros” (condenados a vagar por los confines de la tierra), “paradójicos” (en contradicción permanente) y “solitarias” (mujeres que reinventan sus orígenes desde el deseo y la escritura).

Pensar sobre esta narrativa implica en palabras de Cánovas “considerar sus relaciones con el proceso de formación cultural, los aportes teóricos del feminismo y del debate modernidad-posmodernidad”. (*Ibid* 57)

La primera tentativa que dio cuenta de estas nuevas particularidades en las que se desenvolvían los narradores nacidos a partir de la década del sesenta –en tipologías como la presentada en *Novela chilena. Nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*, desde 1950- fue la denominada



“generación del crack” (crack por ruptura, no por la droga); conformada por un grupo de escritores que en ese momento (verano de 1996) aún no cumplían los 40 años y que empezaban a sacudir los cimientos de la escena literaria mexicana.

En ese remoto 1996 en Hidalgo, México en una pequeña revista de la que ya no queda rastro alguno, aparece un manifiesto literario firmado por cinco jóvenes escritores: Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Vicente Herrasti y Ricardo Chávez Castañeda. En el texto, se aboga por dejar la literatura “bananera” y volver a las raíces del *boom* latinoamericano: recuperar el respeto que por el lector inteligente tenían las primeras obras de aquel mítico momento de las letras hispanoamericanas, y que supusieron un soplo de aire fresco para la anquilosada escena literaria española.²⁵

A partir de la definición de “novela profunda”, tomada del ensayo del estadounidense John S. Brushwood, los miembros del movimiento afirman que el lector debe esforzarse en entender lo que la novela cuenta. Es lo que ellos persiguen al brindarnos sus obras. “A la novela del Crack, pues, le queda renovar el idioma dentro de sí mismo, esto es, alimentándolo de sus cenizas más antiguas”, reza el manifiesto.

Paralelamente, en el sur del continente, los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez lanzaban una propuesta crítica a esa visión “tropicalista” de la narrativa latinoamericana promovida dentro y fuera del subcontinente por el realismo mágico y su figura más emblemática, Gabriel García Márquez; precisamente a través del prólogo a *McOndo, Antología de nuevos narradores hispanoamericanos* que ya mencionamos anteriormente.

Esta serie de preocupaciones por el estado del campo literario (narrativo) en Hispanoamérica no se detiene ahí, pues al acercarse el fin de siglo cobra tal relevancia que trasciende la esfera literaria y cultural de Madrid, -segunda casa de la narrativa latinoamericana en el extranjero, después de Barcelona-, logrando materializarse en el *Primer Encuentro de Nuevos Narradores Hispanoamericanos*²⁶ de 1999, en el cual escritores como Santiago Gamboa, Federico Andahazi, Jorge Volpi, entre otros, afirman -algunos de manera extrema- no ser *nietos del boom*, es decir, llevar a cabo una narrativa ajena a los estereotipos y ataduras que el propio *boom* impuso. Sin embargo, para la prensa española se estaría iniciando un *nuevo boom* similar al ocurrido en los sesenta y para muestra los titulares que al día siguiente de la apertura del congreso aparecieron en las páginas culturales de *El País*, *El Mundo*, *ABC*, *Esfera*, *La Razón*, *Babelia*, *Tribuna de Actualidad*, *Bilbao*, entre otros (“Reunidos en Casa de América los nietos del *boom*”, “El *baby boom* hispanoamericano exhibe en Madrid la diversidad de su narrativa”, “Nuevo desembarco de los más recientes hijos del *boom*”) pese a las protestas airadas, extensos comentarios y discusiones entre los implicados en esa nueva clasificación.²⁷

²⁵ Fuente electrónica: http://www.clubcultura.com/clubliteratura/verespecial/25/el_crack_.html [Consulta: 30 de enero, 2008].

²⁶ Entre los días 3 y 6 de mayo de 1999, se realizó en la Casa de América de Madrid el Primer Congreso de Nuevos Narradores Hispánicos organizado por la editorial *Lengua de Trapo*, Casa de América y la Dirección General del Libro. La segunda edición se realizó durante la primera semana de octubre del 2001 en Casa de América, con los mismos organizadores y la colaboración de nuevas editoriales.
Fuente electrónica: <http://www.lenguadetrapo.com/quienessomos%20ahora.html> [Consulta: 01 de febrero, 2008].

²⁷ Valle, Amir. “La narrativa cubana en el ámbito latinoamericano” en www.cubaliteraria.com [Consulta: 01 de febrero, 2008].



2. 4 Rasgos y tendencias en la estética literaria de la generación mutante

La estética de la vida cotidiana urbana contemporánea es, para emplear el término de Jean Baudrillard, una estética de la simulación.

Lauro Zavala en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*

En una entrevista que Héctor Hoyos le hace a Jorge Volpi para la revista colombiana *pie de página* (noviembre de 2005) le pregunta a éste *¿sobre qué puede y sobre qué no puede escribir un escritor latinoamericano que quiera ser leído internacionalmente?* El narrador e intelectual mexicano responde lo siguiente:

La primera cuestión en esta pregunta es pensar si un escritor latinoamericano quiere necesariamente ser leído internacionalmente. Yo creo que debe escribir sobre lo que le interese, sobre lo que le represente un desafío, un misterio, una obsesión, sin importar la localización espacial y temporal; no creo que haya que tomar el espacio y el tiempo para clasificar la literatura, a un escritor o a su producción. A diferencia de la vida real, la literatura no tiene fronteras: siempre ha sido fecundada a través de la lectura de escritores de otras épocas y de otros lugares. Ahora, por otro lado, sigue siendo muy fuerte el prejuicio en muchas partes de que los escritores latinoamericanos tienen que escribir sobre la identidad de América Latina. Pienso que poco a poco irá cambiando hasta llegar a un grado en el que la literatura latinoamericana tenga el mismo nivel de libertad que la de cualquier otra parte del mundo. A un escritor de Francia nunca se le pregunta: por qué escribe sobre Egipto o a un estadounidense por qué escribe sobre Colombia. Lo extraño es que la pregunta se haga a un escritor de América Latina.

Ahora bien, si consideramos las palabras de Volpi, el contexto sociocultural de la región y esa modificación del imaginario del escritor local, se tendrían que esbozar algunos rasgos característicos o tendencias que definan la estética presente tanto en la novela como en el cuento latinoamericano contemporáneo. Esta labor sintetizadora se presenta bajo la forma de seis elementos que Orlando Mejía Rivera identifica en la prosa de los escritores colombianos que publican sus trabajos en el periodo comprendido entre 1991 y 2001 y que sin lugar a dudas pueden emplearse como instrumento teórico-metodológico para conocer cómo se lleva a cabo la producción de ambos géneros literarios de 1996, cuando se publica la antología de cuentos *McOnda*, al momento de redacción del presente trabajo (2008), cuando en distintos espacios literarios, culturales y académicos, se ha debatido por casi una década, la existencia de un nuevo fenómeno de masificación en la narrativa subcontinental.

Atendiendo a tal justificación, se retoman los planteamientos de Mejía Rivera para efectuar en las siguientes páginas un acercamiento y una reflexión socioliteraria de las formas escriturarias previamente definidas (antologías de cuento y novelas).



1. **Remitologización de temáticas universales y revisitación del pasado.** Con esta categoría Mejía Rivera pretende afirmar que actualmente se pierden los límites temáticos de lo que puede ser escrito y recreado, ningún tema está vedado por el hecho de ser alguien un escritor colombiano y por ende, diríamos, latinoamericano. Él encuentra este rasgo en la obra del escritor caleño Philip Potdevin, principalmente en sus novelas *Metatrón* y *Mar de la tranquilidad*, cuyos horizontes literarios incluyen la tradición de la cábala judía, el problema renacentista de la alquimia, los códigos medievales del Ars combinatoria y la mística cristiana, la música clásica occidental, las exploraciones en el hinduismo, el budismo y el taoísmo de Oriente. Variantes argumentativas –que a juicio del ensayista colombiano- están atravesadas por un mito fundamental: la idea de recuperar la unidad en la multiplicidad. (*Op. cit.* 49)

Dentro de esta nueva generación de narradores latinoamericanos podemos encontrar esta característica en la novela de Jorge Volpi, *En busca de Klingstor* (Premio Biblioteca Breve, 1999). La obra se sitúa en la posguerra de la II Guerra Mundial, y su protagonista, F. Bacon, es un científico enrolado en el ejército norteamericano al cual se le encomienda la misión de encontrar a Klingstor, que es el nombre en clave del supuesto responsable de las investigaciones científicas del nazismo. Para realizar esta misión, el protagonista deberá interrogar y mantener entrevistas con los científicos alemanes de la época (uno de ellos es Einstein). Son los años en que se inventa la bomba atómica y se está desarrollando la Física Cuántica, con su principio de indeterminación a la cabeza. Trama cuyo tema era imposible que ocurriera en México o en la que hubiera personajes mexicanos si se quería alcanzar la verosimilitud.

Esta situación es posible porque “lo extranjero” ya no lo es en la medida en que ha sido integrado, de manera natural, al interior de la formación cultural del escritor y de su espacio simbólico y existencial.

De ahí también esa revisitación narrativa al pasado, que fuera de tener elementos de lo que denominó Seymour Menton como la “Nueva novela histórica de América Latina” se caracteriza por la universalización de esa revisitación, donde el pasado es común a toda la humanidad y cualquier personaje, época o civilización es susceptible de ser narrada.

Ejemplificando este aspecto ubicamos dentro de la antología de cuentos *Líneas aéreas* a “La mestiza”, relato del colombiano Enrique Serrano que explotando el género epistolar, narra la historia del progenitor español de una descendiente filipina. El texto-carta, fechado en 1898, resume las preocupaciones y recomendaciones de un padre a una joven casadera, enmarcado por el asombro que el “Nuevo Mundo” despertó en él.

La estructuración del cuento y el manejo del lenguaje permiten contextualizarlo adecuadamente en la época elegida por el autor, de tal forma que atrae el lector y lo acerca a los conflictos entre peninsulares, criollos y nativos en la Manila del siglo XIX.

En la antología editada y prologada por Eduardo Berra, también encontramos “El mensajero”, relato del colombiano Juan Gabriel Vásquez que hasta la fecha ha demostrado sumo interés por la cuestión histórica como lo demuestra *Los informantes* (2004), primera novela publicada por Vásquez en España y cuya trama gira en torno a un hecho casi desconocido de la historia reciente de Colombia, el alineamiento del país sudamericano con el Estados Unidos de Roosevelt durante la Segunda Guerra Mundial, la consiguiente



persecución de simpatizantes nazis y, por extensión, de todo lo alemán, por parte del gobierno del entonces presidente Eduardo Santos.²⁸

“El mensajero” es un cuento situado en 1809, el cual inicia como un *thriller* policiaco en el que un hacendado es asesinado por el personaje principal; como respuesta, su mujer sostiene relaciones con el homicida en un escenario que bien podrían ser la sabana o los llanos colombianos, venezolanos o incluso, el Bajío mexicano o la Pampa argentina.

Ha de señalarse que tanto Enrique Serrano como Juan Gabriel Vásquez son dos de los exponentes de esta generación de escritores con mayor reconocimiento en el tratamiento de lo histórico, el primero de ellos con la sobresaliente *Tamerlan* (2003), novela poderosa, mágica y vital, que nos adentra en la vida de Timur Leng, conocido como Tamerlan, líder y guerrero turco que conquistó grandes extensiones de Eurasia.²⁹ Mientras que Vásquez publica en 2007, *Historia secreta de Costaguana*.

2. Hibridación de la cultura popular y de lo urbano. La apropiación de la cultura popular no es la de la tradición folclórica, ni la nostalgia por las formas puras de los ancestros campesinos, ni las aproximaciones etnológicas a minorías raciales o culturales; tampoco es la literatura urbana de los años setenta y ochenta que retrataba la ciudad latinoamericana y sus primeros códigos con el asombro de una mentalidad de infancia rural o cuasirural, o con los referentes ciudadanos de Musil, Thomas Mann o Alfred Dublín.

No, esta generación descubre y narra una cultura popular y ciudadana hibridizada a través de los medios masivos de comunicación y las tecnologías contemporáneas: cine, televisión, publicidad, música de *Mtv*, ciberespacio se combinan con los *grafittis* del barrio y de las busetas, con los olores de las calles, con los rostros de la gente que, en muchos casos, quieren parecerse a las caras que aparecen en *Mtv*. Los cuentos de *McOndo* son un claro reflejo de la estética de esta generación de jóvenes de clase media y media alta criada en centros metropolitanos. (Mejía, 2002: 51)

De los diecisiete relatos que integran el trabajo compilado por Alberto Fuguet y Sergio Gómez se destaca “El vértigo horizontal”, del argentino Juan Forn, quien hace un retrato de la cotidianidad de un individuo al que denomina “Equis”, la anomia que experimenta tras ser abandonado por su novia en una urbe que se muestra indiferente y hostil ante el sentir humano.

El vértigo horizontal es entonces, la sensación que *Equis* experimenta ante el infinito panorama que representan las modernas e intrincadas calles de las metrópolis y sus enormes edificios que desde lo alto, lo miran como a un insecto y amenazan con caerle encima y aplastarlo.

Otro cuento destacable dentro de *McOndo* es “Pulsión”, del escritor ecuatoriano Leonardo Valencia, el cual narra la vida de Dacal, un publicista cuyos amigos y subalternos dan cuenta de las implicaciones de la tecnología en su labor cotidiana.

Nuestro departamento creativo mejoró radicalmente. A pesar de que Dacal ya tenía encima sus años, estaba al tanto de la última tecnología. Era parte de su trabajo,

²⁸ Fuente electrónica: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/jgvasquez/> [Consulta: 13 de febrero, 2008].

²⁹ Fuente electrónica: <http://www.santillana.com.co/alfaguara/detalleAutor.php?autorID=525> [Consulta: 13 de febrero, 2008].



explicaba. Nos conectamos a *FastInternet*, trajeron *scammers* de transparencias, cada redactor tuvo su *notebook* y, como lujo de detalle, cerraron nuestras oficinas con un circuito de puertas electrónicas accionadas por tarjetas personales. (Fuguet y Gómez, 1996: 159)

Obras como *Las películas de mi vida* (2003) y *Por favor rebobinar* del mismo Fuguet, se enfocan en uno de los *hobbies* más importantes del chileno, el cine. Sin embargo, *Sueños digitales* (2000), un trabajo posterior del también compilador de *McOnda*, Edmundo Paz Soldán, es una novela enfocada en su totalidad al uso del ordenador y sus implicaciones.

El personaje principal es Sebastián, diseñador gráfico experto en imágenes digitales quien es contratado por el Ministerio de Informaciones –posiblemente de Bolivia, país de origen de Páz Soldán-. Su trabajo consiste en alterar unas fotos comprometedoras del Presidente Montenegro. Pronto se verá envuelto en una conspiración que planea modificar el turbio pasado del gobernante, y con ello, la historia del país. El futuro ya está aquí; las pesadillas tienen colores sobresaturados y nada es lo que parece. La novela nos plantea el siguiente cuestionamiento; ¿cuáles son los límites entre lo real y lo virtual?

Sentado en la cama de su habitación, rodeado de álbumes de fotos sobre el cubrecama celeste y la frazada con un sol gigante en medio de estrellas, Sebastián se palpó el cuerpo como cerciorándose de que existía, de que no estaba soñando lo que le ocurría o no pertenecía al sueño de otro. Tampoco estaba él en las fotos de las paredes del cuarto y sobre la mesa del escritorio: paisajes desprovistos de presencias en marcos de plata oxidada. Debía revisar los demás álbumes. Temió abrirlos, descubrir que había desaparecido del todo. ¿Quién--? Todo había comenzado con la cabeza del Che y el cuerpo de Raquel Welch. (*Op. cit.* 11-12)

Esta es la literatura de la cultura popular de nuestras ciudades actuales, que comienza a mostrar la voz de los adolescentes y que, en medio de su aparente atmósfera “light”, también refleja lo profundo y los dilemas existenciales, pero con novedosos vehículos simbólicos y lingüísticos, creándose una nueva poética y una nueva crítica que muestran la metamorfosis de la vida cotidiana.

Como muestra de estos usos del lenguaje tenemos a la novela ganadora del VI Premio Alfaguara de Novela, *Diablo Guardián*

La angustia existencial de Violetta, la protagonista, se manifiesta en un delicioso juego entre el español mexicanizado y el inglés multifacético, con un dejo de sorna y una carga irónica que es una crítica del ser mexicano y paralelamente, del ser norteamericano.

¿Cómo quieres que empiece? *Daddy had a little lamb?* Soy oveja, ya sé, mi destino es vivir entre el rebaño. Pero eso sí: primero negra que mestiza. Mis papás son ovejas mestizas, yo salí negra y con modales de cabra. Soy la vergüenza del rebaño, y en eso estamos más que correspondidos.

Mi papá quería que me llamara Guadalupe o Genoveva, que eran *nombres de mujer buena*. Pero mi mamá opinó que así sólo se llaman las jodidas, y se empeñó en ponerme Violetta. Sólo que luego apareció mi abuelo, que igual que ellos, tenía su teoría de los nombres, y dijo que Violetta era nombre de piruja. Creo que había visto una película, o a lo mejor fue sólo por chingar a mi madre. (Velasco, 2003: 19)

Más que chafa era igual que mis papás: *chesy*. Como un bilé de tianguis, ¿te acuerdas de los labios rojísimos de Caqui, la recepcionista? Nunca te pregunté si conocías la palabra *chesy*. El caso es que yo vengo de una familia *chesy*. Plástica. Baratona. Rascuache. Prófuga del pinche Woolworth. Luego tú preguntabas por qué era yo tan delicada con el



tema de la vida social. ¿Qué querías que te dijera? *¿Soy la mona del pastel?* ¿Es que ahí donde me ves vengo de una familia rete corriente? (p. 73-74)

Ya ni la jodes. Ahora sí la cagaste. Parece mentira que a tu edad hagas estas putas idioteces. Y ya ves que las putas idioteces son más guapas y más interesantes que las chingadas sensateces. Igual teníamos pavor de que en la carretera nos pararan, y eso como que les sumaba puntos al *score*. ¿Sabes lo que era ir por una carretera gringa, con galán a bordo y dinerál en la cajuela, *right on the road to Heaven?* (p. 117)

En Las Vegas los únicos que sufren son los *losers, darling* Igual seguía perdiendo un poco la vertical, pero ya con unas gafotas milagrosas, ¿ajá? *Cordero de dios que quitas el pecado del mundo, danos las gafas.* (p. 241)

Sin embargo, el humor negro de Violetta y su voz-intermediario, *Pig el Diablo guardián*, introducen al lector en su sátira mercantilista desde los títulos de los capítulos: Parábola del Buen Postor, Vengan esos mil, Más rápida que *Superman*, Te jodí, Charlie Brown, *Star spreading the news*, Porquerías de vedette, *Femme fatale á Manhattan*, Snoopy se llama Supermario, La sombra de Nefastófeles, *Greetings from Golgotha*, entre otros.

Con *Pig* publicista a la fuerza, Xavier Velasco también hace gala de su manejo del lenguaje a través de la creación de mensajes sardónicos y la recomposición de canciones dirigidas a Violetta.

CABEZA: *¡Mande usted!*

BALAZO: *Hágala suya y hágase obedecer*

TEXTO: *A usted que es un caballero de buen gusto, le ofrecemos un genuino símbolo de elegancia: la esclava en baño de oro de doce kilates, que le proporcionará la prestancia natural del hombre moderno. Ahora a precio especial, para el hombre que siempre controla la situación.* (p. 218)

Mírame bien: no soy Supermán.
Óyeme mujer, yo soy tu Diablo Guardián.
He venido hasta aquí para seguirte a ti,
Mi boleto de regreso hace rato lo perdí.
Ya sé lo que dicen si me ven pasar:
Tengo cola que me pisen y no sé rezar.
Yo soy aquel que explora tu interior,
soy Caín y soy Abel en tu retrovisor...
¡Mi Cielo!

Rap del Diablo Guardián, parte 1 (p. 257)

La estética del lenguaje en Xavier Velasco se hace visible desde su primer trabajo, *Luna llena en las rocas. Crónicas de antronautas y licántropos* (2000); libro de treinta y tres crónicas que narra las aventuras de intrépidos noctámbulos (cantineros, transexuales, etc.) que buscan peligro y nuevas emociones en la Ciudad de México y barrios circunvecinos.³⁰ Así como en *El materialismo histérico* (2004), obra que reúne veintiocho “fábulas cutrefactas de avidez & revancha” –según el escritor mexicano–, que hacen una crítica por medio de la insolencia, el sarcasmo y la ironía, a las relaciones necesarias y utilitarias del hombre y el dinero.

³⁰ Fuente electrónica: <http://es.shvoong.com/books/117757-luna-llena-en-las-rocas/> [Consulta: 20 de febrero, 2008].



Como muy bien lo saben hasta quienes no lo tienen, el dinero es un invento de lo más entretenido. Con él puede uno matar el tiempo de maneras lo bastante elegantes para no tener que andar calentando en el coco pensamientos baratos como esos que a la vida la ven miserable. (Velasco, 2000: 83-84)

Dice Mejía Rivera que para la generación mutante lo urbano son las imágenes repetidas de la dimensión virtual así estén imbricadas, todavía, con las comunidades locales, pero la fuerza simbólica de lo local empieza a desaparecer de la imaginación de los ciudadanos del mundo contemporáneo y de sus escritores. (*Op. cit.* 52)

- 3. Escepticismo ideológico e ironía crítica.** Orlando Mejía Rivera afirma que es claro que esta generación, al contrario de la literatura de los años setenta, no ha tenido, en general, un compromiso político ideológico definido al interior de sus obras, ni ha adoptado la imagen pública del escritor como un intelectual que puede cambiar, con su pluma, las injusticias de su sociedad y del mundo. Sin embargo, -desde su óptica- tampoco se puede decir que es un grupo que le dio la espalda a la realidad o, que, como algunos escritores mayores de edad, se hayan convertido en bufones y lacayos de los grandes poderes. (Mejía Rivera, 2002: 54)

Aquí cabría aclarar que existe un antagonismo entre los que son apolíticos y se han mantenido firmes en su postura y quienes se han jactado de ello para después incorporarse a la estructura estatal de sus diferentes países, como es el caso del escritor mexicano Jorge Volpi, quien fue nombrado Director del Canal 22 en México en la presente administración que encabeza el panista Felipe Calderón, electo en una contienda electoral fraudulenta ante la cual intelectuales y escritores se han mostrado sumamente críticos.

Asimismo, dentro de las entrevistas que el autor de *La generación mutante. Nuevos narradores colombianos*, realiza a escritores de su país, hay una en la que Rigoberto Gil Montoya, novelista y cuentista nacido en 1966, responde de la siguiente manera ante el cuestionamiento que hace énfasis en que “Parece indiscutible que los escritores colombianos de los noventa han renunciado o no se manifiestan públicamente en torno a compromisos sociales y políticos con la realidad del país y del mundo. Esto contrasta con la generación de escritores e intelectuales latinoamericanos de los años sesenta y setenta”:

La posición de los escritores de América Latina en los años sesenta y setenta para mí, por fortuna, ha sido superada. Yo estoy convencido que el compromiso político del escritor es con la creación misma y con la estética entendida como ese espacio en que el creador tiene que indagar y dar cuenta de su propia realidad. En Colombia el nuevo escritor no asume posiciones políticas porque le da vergüenza y le da miedo, debido a que la política ha estado mediada por el oscurantismo, lo caótico y lo sucio. El escritor ha estado alejado de esto porque considera que todo está corroído en un país caótico como el nuestro y no hay una forma específica y transparente de tener una posición clara de la realidad. Además no existen los espacios adecuados, debido a que el manejo de los medios está supeditado por ideologías de grupos que impiden la independencia política del escritor.

Yo creo que la posición política de los nuevos escritores se refleja en las voces de los personajes de sus obras. Ya aunque esto pareciera ser una forma de evasión de la realidad, creo que no lo es porque estamos mostrando una realidad demasiado compleja, que no se puede juzgar con facilidad. (p. 129-130)



Ante la idea del escritor que está desvinculado de lo político, hablan el peruano Santiago Rocangliolo y el colombiano Juan Gabriel Vásquez en una entrevista hecha por Caridad Plaza en Barcelona, lugar de residencia de ambos escritores, en 2006.

Juan Gabriel Vásquez.- Y, por otra parte, existe esa cosa tan absolutamente latinoamericana: el hecho de que el escritor tiene que dar respuestas.

Santiago Rocangliolo.- El debate político en América Latina está muy crispado, es muy pasional. Se está totalmente a favor o totalmente en contra de lo que sea y el escritor, más que dar respuestas, lo que debe dar es un poquito de sentido común.

Caridad Plaza.- Pero hay escritores que ni dan respuestas ni imponen el sentido común. Simplemente se evaden y hacen sus historias fuera del tiempo y del espacio.

S. R.- Es cierto y por esa tradición tan elitista de la literatura. En América Latina se da mucho esta cosa metaliteraria, que a mí me pone de los nervios, aunque haya autores, como Bolaño, que lo ha hecho muy bien. Y tiene una explicación: debido al fracaso, en los últimos 15 años, del escritor comprometido han surgido escritores que no se quieren comprometer absolutamente con nada, que hablan como si estuvieran perdidos en una isla o entre libros. Eso, a principios de los noventa tuvo sentido: se había caído la izquierda, sabíamos para donde íbamos, todo estaba bien, ya no había nada que hacer en política... Pero 15 años después, cuando seguimos teniendo los mismos problemas, uno se pregunta si el escritor sigue teniendo la misma responsabilidad.

J. G. V..- Yo no digo que sea una tendencia general en nuestra generación, pero sí creo que algunos escritores, o al menos, algunas novelas han vuelto a la política, con todos los matices que esto pueda tener...

S. R..- Pero incluso autores que rompieron con eso en los 90, Edmundo Paz Soldán o Alberto Fuguet, empiezan a meter elementos políticos en sus últimas novelas. Creímos que la política era importante y hemos descubierto que sigue siendo lo más importante. (Plaza, 2006)

Muestra de esta renovada crítica política es la perspectiva irónica con la que Bolaño presenta en *Los detectives salvajes*, retratos ambivalentes del mundo literario mexicano e iberoamericano (los real-visceralistas *versus* la institucionalidad de Carlos Monsiváis y Octavio Paz), de las competencias y avatares del intelectual (los vaivenes de Arturo Belano) y de los conflictos armados que sacudieron África en los 80 y lo siguen haciendo. Ya que como asegura Orlando Mejía Rivera –y con lo cual coincido plenamente–, “poseer un escepticismo ideológico no es lo mismo que la ausencia de la crítica política y social”. (*Ibid*: 55)

22 de noviembre

.... *Muerte sin fin* es, junto con la poesía de Paz, la Marsellesa de los nerviosísimos y sedentarios poetas mexicanos maricas. Más nombres: Gelman, ninfo, Benedetti, marica, Nicanor Parra, mariquita con algo de maricón, Westphalen, loca, Enrique Lihn, mariquita, girando, mariposa... (Bolaño, 2005: 85)

Luis Sebastián Rosado, cafetería La Rama Dorada, colonia Coyoacán, México DF, abril de 1976. Monsiváis ya lo dijo: Discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron su combate en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel del entretenimiento infantil. Monsi está hablando



de los estridentistas, pero lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas. Nadie les hacía caso y optaron por el insulto indiscriminado.

... una vez me contaron que a Monsi lo habían arrinconado en Sanborns, en la casa Borda, pero, bueno, Monsi fue a tomar un café con ellos, les concedió una audiencia, se podría decir, y parte de culpa la tenía él, todo el mundo sabía que los real visceralistas eran como los estridentistas y todo el mundo sabía lo que Monsi pensaba de los estridentistas, así que en el fondo no se podía quejar de lo que pasó, que por otra parte nadie o muy pocos saben qué fue, en alguna ocasión estuve tentado de preguntárselo, pero por discreción y porque no me gusta remover en las heridas no lo hice, en fin, *algo* había pasado en su cita con los real visceralistas, eso todo el mundo lo sabía, todos los que querían y todos los que odiaban a Monsi en secreto. (p. 153-154)

Hugo Montero, tomándose una cerveza en el bar La Mala Senda, calle Pensador Mexicano, México DF, mayo de 1982. Había una plaza libre y yo me dije ¿por qué no meto a mi cuate Ulises Lima en el grupito que va a Nicaragua? Esto pasó en enero, una buena manera de inaugurar el año. Y además, me habían dicho que Lima estaba muy mal y yo pensé que un viajecito a la Revolución le recompone los ánimos a cualquiera. Así que arreglé los papeles sin consultarle nada a nadie y metí a Ulises en el avión que iba a Managua.

La delegación mexicana estaba encabezada por mi jefe, el poeta Álamo, y cuando éste vio a Ulises se puso blanco y me llamó aparte. ¿Qué hace este pendejo aquí, Montero?, dijo. Va a Managua con nosotros, le contesté. El resto de las palabras de Álamo prefiero no repetir las porque en el fondo no soy una mala persona. Pero pensé: si no te interesaba que viajara este poeta, so holgazán, por qué no controlaste tú mismo las invitaciones, por qué no te tomaste tú mismo el trabajo de llamar por teléfono a todos los que tenían que ir.

... a Ulises Lima, ya baste había hecho enchufándolo en el viaje. Así que me desentendí de él y fueron pasando los días, como dice Vallejo, y recuerdo que una tarde Álamo se me acercó y me dijo Montero, ¿dónde chingados se ha metido tú amigo que hace mucho que no lo veo? Y entonces yo pensé: carajo, pues es verdad, Ulises había desaparecido. Francamente, al principio no me di cuenta cabal de la situación que se me presentaba, del abanico de posibilidades vitales y no tan vitales que de golpe, con un ruido sordo, ante mí se abría. Pensé debe andar por ahí y aunque no puedo decir que acto seguido me olvidara, digamos que aparqué el problema para más adelante. Pero Álamo no lo aparqué y esa noche, durante una cena de fraternidad entre poetas nicaragüenses y poetas mexicanos, volvió a preguntarme dónde carajos se había metido Ulises Lima. Para colmo uno de los pinches ahijados de Cardenal que había estudiado en México lo conocía y al saber de su presencia en la delegación insistió en verlo, en saludar al padre del realismo visceral, eso decía, era un chavo nicaragüense chaparrito y medio calvo que me sonaba de algo, puede que yo mismo años atrás le hubiera gestionado un recital en Bellas Artes, no sé, para mí que hablaba medio en broma, lo digo sobre todo por cómo decía aquello de padre del realismo visceral, como si se estuviera riendo, como si estuviera vacilando allí delante de los poetas mexicanos que la mera verdad es que le celebraban la gracia con conocimiento de causa, hasta Álamo se reía, mitad por gusto y mitad por seguir el protocolo del infierno, no así los nicas que más bien se reían por contagio o por compromiso, que de todo hay, sobre todo en este ramo. (p. 331, 334)

Jacobo Urenda, rue du Cherche. Midi, París, junio de 1996.

Es difícil contar esta historia. Parece fácil, pero si rascas un poquito te das cuenta enseguida de que es difícil. Todas las historias de allá son difíciles. Yo viajo a África por lo menos tres veces al año, generalmente a los puntos calientes y cuando regreso a París



me parece que todavía estoy soñando y me cuesta despertar, aunque se supone, al menos en teoría, que a los latinoamericanos el horror no nos impresiona tanto como a los demás.

Allí conocí a Arturo Belano, en la oficina de correos de Luanda, una tarde calurosa en que no tenía nada que hacer salvo gastarme una fortuna en llamadas telefónicas a París. Estaba en la ventanilla del fax luchando a brazo partido con el suplente del encargado que quería cobrarle demás y yo le eché una mano. Por esas cosas de la vida, los dos éramos del Cono Sur, el chileno y yo argentino...

Los dos éramos *free-lancer*: Yo, como ya he dicho, de la Agencia La Luna, Belano de un periódico madrileño que le pagaba una miseria por cada artículo. Y aunque de momento no me dijo por qué el no se marchaba, seguimos juntos y en armonía y la noche o la inercia de la noche de Luanda (que es una forma de hablar: en Luanda la inercia sólo llevaba a meterse debajo del catre). Nos arrastro al bulín de un tal João Alves, un negro de ciento veinte kilos, en donde encontramos a algunos conocidos, periodistas y fotógrafos, policías y cafiches, y en donde seguimos conversando. O tal vez no. Tal vez allí nos separamos, el humo de los cigarrillos me hizo perderlo de vista como tantas personas que uno conoce cuando sale a trabajar y habla con ellos y luego los pierde de vista. En París es distinto. La gente se aleja, la gente se va empequeñeciendo, y uno tiene tiempo, aunque no quiera, de decirle adiós. (p. 526-527)

4. **Literatura en español sin pretensiones de escrituras regionales, nacionales o universales.** La polémica entre lo regional, lo nacional y lo universal es algo que no interesa a los escritores de la generación mutante. Simplemente escriben y su patria es el idioma castellano. De allí que cuando estos narradores abordan un tema lo hacen por motivaciones muy personales y no por razones de nacionalismo temático o de tradición cultural. (Mejía, 2002: 56) Al respecto, los proyectos de distintos grupos de escritores jóvenes –desde la generación del *crack* hasta los narradores que convergen en la antología de cuento *Líneas aéreas*– han obtenido prestigiosos premios con novelas que no acontecen en el espacio geográfico latinoamericano. En este renglón se sumaría Jorge Volpi y el también mexicano Ignacio Padilla, ganador del Premio Primavera 2000 de Espasa Calpe por su novela *Amphitryon*, historia de suplantación de personalidades situada en tres momentos de la Historia de Europa: el inicio de la Primera Guerra Mundial, en plena Segunda Guerra Mundial y durante la Guerra Fría.

La antología de cuentos *Se habla español. Voces latinas en Usa*, también ha sido un esfuerzo por concretizar esta idea de la desterritorialización y la transnacionalidad. El trabajo se divide en seis apartados (Welcome to Miami, Southern Comfort, South by Southwest, California Dreamin', Central Standard Time, Look Eastward, Angel, New York, New York) que pretenden ubicar temática y espacialmente a los relatos.

A continuación se presentan fragmentos de dos cuentos que resumen dos de los tres principales procesos socioculturales que enfrenta el latinoamericano en *Usa*: la mediación entre su cultura de origen y la cultura receptora y la necesidad del lugar de origen ante la añoranza (el tercero es la apropiación *cuasitotal* de la cultura receptora y la negación del contexto inmediato).

Ejemplificando la primera opción tenemos a *Pequeño diccionario Spanglish ilustrado*, del uruguayo Gustavo Escanlar, que retrata los vaivenes de un locutor que a través de palabras



en inglés con pronunciación españolizada, desarrolla historias -en primera y tercera persona- de lo que acontece día a día en Miami con los latinoamericanos y cómo estos se esfuerzan por hacer realidad el *american way of life*

ancorman (*viene de anchorman, presentador de televisión*)

bacuncliner (*viene de vacuum cleaner, aspiradora*)

bisnes (*viene de business, negocio*)

brekas (*viene de brakes, frenos*)

broudcas (*viene de broadcast, transmisión radial*)

carpeta (*viene de carpet, alfombra*). el telo donde fui a parar en nueva york era de cuarta, la única ventaja es que está bien ubicado, a dos bloques de times square y de la virgin. 44 y la tercera. televisión abierta, de cable ni hablemos. 750 la semana. la segunda noche, dormido, dejé caer la mano debajo de la cama. toqué algo suave, como velve. “un monedero”, pensé, figurado como siempre por los dollars. me semidesperté para chequear. era una rata muerta. Ahí, en el medio de la carpeta donde apoyaba los pies cada vez que me levantaba. no way, josé. no dije nada, no era un hotel en que pudieras hablar con el gerente y protestar, imagínate, pero dejé la rata arriba de la tele, como para que se dieran cuenta, que la vieran cuando vinieran a mapiar. al otro día desapareció. ánda a saber, la han de ver puesto debajo de otra cama.

(Paz Soldán y Fuguet, 2000: 37-41)

La necesidad del lugar de origen ante la añoranza es el eje narrativo de *Northern Ladies*, cuento de la colombiana Silvana Paternostro que presenta la historia de una mujer latina que responde a un anuncio sobre cirugía estética e himenoplastia. Fingiéndose querer recuperar la virginidad acude a una clínica atendida por gente que “habla español” y mediante su farsa, pone de manifiesto los estereotipos e imaginarios que rodean a la mujer en América Latina y cómo éstos la “persiguen” aunque habite fuera de sus fronteras.

Me transformé en una doncella latina en peligro que necesitaba recuperar su virginidad, volver a ser señorita. No sólo la engañé a ella; me engañé a mí misma. Siempre me sorprende lo natural que me sale esa voz. Décadas de vivir sola, al norte de la frontera, aparentemente no han bastado para hacerla desaparecer por completo. (*Ibid*: 270)

La cálida sensación de comodidad y familiaridad que obtenía de los carteles SE HABLA ESPAÑOL colocados en todos los tribunales neoyorquinos, de las instrucciones y mensajes de publicidad en español en el metro y el bus, de las pilas de diarios y revistas destinados a los latinos de esta ciudad, está teñida ahora de recelo. (p. 271)

-Hay montones de hombres sin nada en la sesera, ya sabes –se toca la frente con el dedo-. Cuando los hombres vienen de América Latina a Estados Unidos siendo adultos, es muy difícil hacerlos cambiar. Cuando se casan, quieren señoritas. Con los chicos es distinto, me refiero a los que se criaron aquí. Son como los norteamericanos, no les importan estas cosas. (p. 278)

5. **La muerte del autor.** La mayor influencia de Borges en la escritura de esta generación es, desde la óptica de Orlando Mejía, la aceptación de la literatura comprendida como palimpsesto, justificándose, así, la tendencia de muchos narradores de escribir paródicos hipertextos y juegos de imitación estilística de autores clásicos. (Mejía, 2002: 57)

Sobre la concepción de “la muerte del autor” a la que alude Mejía y en la que la idea de originalidad literaria no es buscada, ni es ya creíble, difiero. Aunque el escritor y ensayista colombiano afirma que se ha aceptado la concepción del autor con “minúscula”,



reconstruyendo intertextos con humildad, sin “ataques” de diva intelectual, sin esperar nada “grandioso” de la obra que cada cual escribe con pasión, pero con cierta actitud juguetona y también escéptica, habría que analizar los numerosos textos autobiográficos y de ficción en que los propios narradores dan cuenta de lo opuesto.

Dentro de las muestras de escritura seleccionadas, ubicamos en *Se habla español. Voces latinas en USA*, “El continente de los elogios”, relato del mexicano Naief Yehya que explica la situación actual de la literatura latinoamericana en Estados Unidos a través de la voz de un escritor cuya gloria ha quedado en el pasado.

Valdespino me invitó a presentar su nuevo libro, no porque creyera que tenía algo importante que decir, ni porque me estimara, ni porque respetara mi trabajo, es más, ni siquiera lo hizo porque creyera que en realidad leería su estúpido poemario: *Diario de hojas de luz*.

Me invitó porque sabía que era el único que respondería a su llamado, que me arrastraría hasta su *book reading* con lo que me quedaba de la ilusión de haber sido alguna vez un escritor reconocido. Para el diminuto grupo de hispanoparlantes ilustrados que tenía algún interés en este tipo de eventos ombliguistas yo resultaba una figura vagamente familiar, alguien que en otra vida había tenido cierto prestigio y que ahora decoraba eventos culturales con citas fatuas, alguna ocurrencia relativamente cómica y una expresión de arrebató ausente. (Paz Soldán y Fuguet, 2000: 329)

Las impositivas reglas del mercado editorial (lo *in* y lo *out*) y el anhelo de los jóvenes escritores por darse a conocer son los nodos del relato. Estos elementos ponen de manifiesto, desde mi percepción, no la muerte del autor sino un culto a la personalidad de éste en un medio que, contrario a lo que se cree, está plagado de vanidades, trampas y conveniencias.

-Maestro, mi nombre es Hilario Méndez, quería conocerlo. Por eso vine. A mí no me gusta la poesía.

Inmediatamente me cayó bien el tipo, aunque me imaginé que quería pedirme algo.

-Muchas gracias, a mí tampoco me gusta.

Méndez permaneció un instante callado mirándome como si tratara de descifrar el significado profundo de mis palabras.

Finalmente volvió a hablar recuperando su ímpetu inicial.

-Yo he leído sus dos libros y me gustaron mucho. Creo que lo que yo escribo está en su línea. La verdad es que llegué hace poco a Nueva York y no conozco a nadie, pero quiero abrimme camino en el medio literario.

- ¿En cuál medio literario?

- Pues en el de acá. Este medio.

- Acá no hay medio ni extremos ni mucho menos literatura. Lo que hacemos es tenernos envidia de nuestras ínfimas victorias, frustrarnos por lo mal que nos pagan nuestro trabajo, tenernos compasión porque nunca se nos ofrecerán las mismas oportunidades que a los escritores anglo y especialmente nos deleitamos contando el cuento de que nuestras revistas y libritos le interesan a alguien.

- Pero aquí se están haciendo cosas muy interesantes.

Por un momento pensé que se estaba burlando de mí, pero me di cuenta de que hablaba en serio y no supe si sentir pena o reír.

-¿En qué idioma escribes tú?

-Pues en español, por supuesto.



-¿Dónde crees que estás? Uno se va a Madrid, a Barcelona o ya de perdida a Francia a buscar un medio literario interesante, vital o exótico. Aquí los escritores que tienen suerte acaban haciendo traducciones y *voice overs* de anuncios de kótex, fungicidas, bufetes de abogados, cazaambulancias y remedios para los piojos. Y los que no tienen suerte están entregando pizzas o cuidando las flores de las tiendas de abarrotes coreanas. Si llevas poco tiempo aquí estás a tiempo de salir huyendo. (*Ibid*: 330)

Considerando lo anterior y pese a que Orlando Mejía sostiene que la “muerte” del autor no la recibieron ellos –los escritores latinoamericanos– por la vía teórica y seria de la crítica de Barthes, sino por la herencia lúdica e irónica de la obra de Jorge Luis Borges, su afirmación de que los escritores de esta generación ven pasar los días y no les importa que su obra u obrita supere o no a su propia muerte, es considerablemente debatible.

- 6. Literatura y tecnologías digitales.** Aunque estos escritores se han formado en el uso tradicional de la lectura y la escritura en los libros, nos dice Orlando Mejía, también es cierto que asisten a una transformación tecnológica, donde el Internet y el hipertexto comienzan a ser una alternativa viable de publicación y difusión de la literatura. Ahora, incluso, la posibilidad de autoediciones de ordenador “caseras”, permite a los autores seguir escribiendo y dando a conocer su literatura, independiente de la atención que tenga de las editoriales comerciales. (*Op. cit.* 57-58)

Ésta afirmación también es cuestionable pues, en términos reales, se presentan las dos caras de la moneda, de un lado, los escritores e intelectuales que defienden el valor del libro impreso como sustrato material ideal de la obra literaria y, de otro lado, aquellos que apropian las nuevas tecnologías con la intención de difundir textos que pocas veces las editoriales comerciales se atreverían a publicar. Tal es el caso de la cibernovela *Maldita Web*, del escritor venezolano Javier Miranda Luque, que consta de quince capítulos y cuyo argumento es la diferenciación sociocultural entre los habitantes actuales del Viejo y el Nuevo Mundo. Sobre la obra, Miranda Luque dice:

Internet se ha convertido en la vanguardia más salvaje de interacción humana. Y es que el ciberespacio genera una nueva forma de estar juntos, burlando todas las fronteras de sexo, edad, profesión y ubicación geográfica. ¿Ficción, autoengaño, juego de roles, suplantación de personalidad? En su propia modalidad, la red entreteje su maraña en torno a la soledad y pasiones del individuo seducido por una tecnología que se instaló entre nosotros para quedarse. Con su cuerpo de múltiples opciones, personalizadas según las preferencias de cada usuario, MALDITA WEB prodiga placer digital, orgiástico, anónimo e instantáneo. “¿Dios existe en red?”, se pregunta uno de los personajes de esta cibernovela que se asoma con impudicia a los e-mails y salones de chateo, desnudando a los internautas. No en vano, la web es el escenario donde se viene escribiendo este jardín de las delicias obscenamente contemporáneo.³¹

La preocupación del venezolano es compartida por un buen número de narradores de todas las latitudes, aunque la forma de canalizarla es diversa. Jorge Franco Ramos, escritor colombiano, opina al respecto:

Creo que la literatura no debe subestimar ningún medio para difundirse; yo, sin embargo, prefiero el tradicional: el libro. Pienso que la (el) Internet no debe competir con la literatura sino que debe echar mano de sus facilidades técnicas para inventarse su propia

³¹ Fuente electrónica: <http://malditaweb.blogspot.com/> [Consulta: 02 de marzo, 2008].



manera de comunicación. Palabra y papel son elementos inherentes a la literatura.
(Mejía, 2002: 276)

Consecuentemente habría de resaltarse la importancia que han cobrado a últimas fechas el Internet y los *blogs* para fomentar la comunicación entre escritores de la región y sus lectores.³² La interactividad es un extra que el narrador de este siglo ha de poseer. La generación de escritores que es objeto del presente estudio está claramente convencida de ello, de ahí que encontremos espacios como el de *El Boomerang Blog literario en español* en donde escriben Jorge Volpi, Sergio Ramírez, Clara Sánchez, Xavier Velasco, entre otros; y en donde es posible encontrar avances editoriales, videos y novedades de autores iberoamericanos. El mismo Javier Miranda administra varios *blogs* en los que trata temáticas históricas, sociales (Venezolanos), periodísticas (ciber-sapiens) y referentes al uso de Internet (blogueoluegoexistio). No obstante aunque los *blogs* de los escritores son administrados la mayoría de las veces, por ellos mismos se dan casos como el de *El Boomerang* en el que éstos son obra de las editoriales y sus oficinas de Relaciones Públicas.

³² Al respecto cabe mencionar iniciativas como la propuesta por Alfaguara en 2007 durante la 20ª edición de la FIL Guadalajara, que consistió en el lanzamiento del portal interactivo *Cadena de Lectores* (<http://www.cadenadelectores.com.mx>). A través de este portal los lectores pueden informarse acerca de los lanzamientos, recomendaciones y reseñas de libros, a la vez que tienen la oportunidad de participar en *chats* interactivos con escritores publicados por la casa española e, incluso, hacerse acreedores a convivencias con éstos.



2.5 El nuevo reto de la crítica literaria latinoamericana: La defensa de un canon literario humanista frente a la noción de una literatura *light* y comercial

¿No será simplemente que una nueva novela está emergiendo, una novela post-colonial, descentrada, políglota, policultural?

Salman Rushdie

El lugar de la literatura está cambiando, nos dice Beatriz Sarlo en *Los estudios y la crítica literaria en la encrucijada valorativa*. La popularidad creciente de los estudios culturales que dan trabajo a cientos de críticos literarios reciclados es una respuesta a estos cambios. Sin embargo, hay algo que la crítica literaria no puede distribuir blandamente entre otras disciplinas. Se trata de la cuestión de los valores estéticos, de las cualidades específicas del texto literario.

En América Latina a comienzos del siglo XX, la crítica literaria fue socialmente significativa. Su influencia en la construcción de una esfera pública moderna es algo reconocido no sólo por los historiadores que ven el proceso en perspectiva y subrayan lo que probablemente no vieran sus protagonistas, sino también por esos mismos protagonistas. Los debates sobre literatura y cultura nacional que transcurrieron durante las dos primeras décadas del siglo XX revistieron a la comunidad intelectual y desbordaron sobre la esfera pública, magnetizando a políticos y estadistas. Se avanzaron propuestas respecto a la identidad nacional, las políticas estatales sobre inmigración y minorías étnicas y los proyectos educativos. El tema de la literatura nacional fue significativo y, a diferencia de lo que puede verse a inicios de este siglo, convocó un interés más amplio que el de un círculo de académicos o de escritores. (Sarlo, 1997: 33)

Ana María Amar Sánchez en *Literature in the margins: a new canon for the XXI century?*, afirma que el siglo XX fue una época notable por la apropiación de las imágenes y los modelos específicos a la cultura de masas. Simultáneamente, la académica argentina nos dice que este periodo se caracterizó como la culminación de un proceso de expansión de las formas populares iniciado más de doscientos años atrás. (Amar, 2000) Así pues, secundo la autora cuando sostiene que la cultura³³ ya no puede ser pensada como un sistema totalizante, sino como una serie de discursos en los conflictos.

La historia literaria del subcontinente se ha caracterizado, desde las crónicas de los primeros mestizos, por su permanente interacción con los discursos extra-literarios, en especial, con los

³³ La cultura de masas ha sido uno de los agentes más evidentes de la crisis y la desestabilización de las categorías que anteriormente se utilizaban para reflexionar sobre el arte e incluso ha efectuado cambios fundamentales en la propia noción de éste como hace más de cincuenta años lo teorizaron los miembros de la Escuela de Frankfurt. En el contexto latinoamericano, después de la neo-vanguardia experimental de los años sesenta, en la cual puede situarse la narrativa del *boom* latinoamericano, una de las opciones viables fue la reelaboración de la tradición a partir del desarrollo de las formas populares de la cultura, las cuales dicho sea de paso han sido un elemento constante de la historia literaria de América Latina. (Amar, 2000)



géneros populares casi siempre considerados subliteratura. Estos han influido en las formas “eruditas” de escritura, lo que ha provocado modificaciones y cambios en el canon.

La estética de la modernidad fue muy severa con los productos de la cultura de masas que a su juicio provocan una alienación derivada de su producción en serie. Por ejemplo, una novela policial o una película de vaqueros son consideradas ejemplos de modelos preestablecidos y, por lo tanto, no pueden ni siquiera ser juzgadas como arte. Sin embargo, los flujos de circulación –económicos y políticos- productos de la globalización disociaron y combinaron los signos de identidad y de pertenencia hasta un punto de revolturas tal que ya no es posible hablar de un repertorio fijo de símbolos cohesionadores, como lo planteaba antes el discurso sustancialista del “nosotros” latinoamericano: un “nosotros” que, en los tiempos de la crítica antiimperialista a la norteamericanización del consumo, debía preservar su pureza originaria de toda contaminación metropolitana.

Las redes *massmediáticas* que consagran el advenimiento de la sociedad de la comunicación intersectan cada paisaje nacional con signos de todas partes que son reelaborados por las identidades locales a través del consumo global en nuevos procesos híbridos de identificación cultural. (Richard, 2006: 30) Por tal razón, la noción de literatura a fines del siglo XX y comienzos de este nuevo siglo no remite a una supuesta e incontrovertible esencia artística, sino a criterios históricos, esto es, a la elaboración, sin duda problemática y por ello sujeta a renovados debates, de las fronteras entre lo “literario” y lo “no literario”, o entre lo “artístico” y lo “no artístico”.

Así pues, como decía en 1997 Beatriz Sarlo, el desafío que debe enfrentar la crítica literaria en el siglo XXI consiste en poder imaginar nuevos modos de considerar los valores estéticos, modos que (aunque parezca contradictorio) sean a la vez pluralistas, relativistas, formalistas y no convencionalistas. No obstante, la historia reciente da cuenta de lo difícil que ha sido aceptar el reto por teóricos, académicos e incluso escritores. Para muestra tenemos las críticas tan divergentes que obras de narradores nacidos a partir de la década de los sesenta han obtenido. Concretamente hemos de referirnos a la antología de cuentos *McOndo* que, a juicio de Ana María Amar Sánchez, representa la consolidación de este “nuevo canon”. (*Ibid*)

Mientras que articulistas de periódicos como *The New York Times* o la revista *Time* alabaron profusamente el trabajo recopilatorio de Alberto Fuguet y Edmundo Paz Soldán por presentar una América Latina conflictuada por los problemas que atañen a las urbes del primer mundo, nombrando a Fuguet como uno de los 50 líderes latinoamericanos del nuevo milenio, las críticas de académicos muestran un análisis más detallado y menos celebratorio.

Sobre esta compilación, Diana Palaversich, profesora del Departamento de Español y Estudios Latinoamericanos de la University of New South Wales, Australia, en *De Macondo a Mc Ondo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*, presenta la siguiente reflexión.

Cansados del Macondo subdesarrollado, pobre y folclórico que no habla inglés, no usa la tecnología más reciente y no consume productos norteamericanos, los antologadores lo reemplazan con “otro país McOndo [que] es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos” (p. 17). Es decir, al reconocer implícitamente la existencia de dos países dentro de uno, uno moderno y desarrollado, otro pobre y ‘folclórico’, los antologadores socavan la imagen reductiva del continente que se consume en el Occidente. Al añadir la parte (post)moderna, urbana y con mayor poder adquisitivo, que existe como una realidad paralela pero conflictiva al mundo rural



y subdesarrollado, se nos ofrece una visión más compleja y verídica de la nueva realidad latinoamericana donde los barrios ricos de sus centros metropolitanos fácilmente podrían existir en el seno de Estados Unidos o Europa. (p. 30-44)

Sin embargo, la influencia mediática en la conformación textual de las obras no es el único factor determinante en el establecimiento de un nuevo canon ya que, como afirma la investigadora mexicana Patricia Cabrera, habría que considerar el peso de fenómenos como el embate de la industria editorial de los países capitalistas más desarrollados basado en las nuevas regionalizaciones económicas y sus leyes mercantiles contra casas editoriales pequeñas o de influencia reducida a ámbitos nacionales –tópico que detallaremos en el capítulo tres de este trabajo-, la constitución de premios y ediciones masivas de grupos de escritores más o menos de la misma generación y estandarizados en cuanto a la extensión de sus novelas o en materia de tipos de novela (la novela negra, por ejemplo), así como el surgimiento de escuelas para escritores o cursos sobre ciertos géneros, campañas de promoción de la lectura, difusión por Internet, etcétera, los cuales inciden directa o indirectamente en esta nueva estética literaria. (Cabrera, 2006: 182-183)

Retomando las palabras de Sarlo, nos encontramos ante la inminente necesidad de ampliar el canon, no únicamente bajo la lógica del consumo pero tampoco sin perderlo de vista. Quizá tendremos que dejar de ser tan inflexibles como críticos o investigadores, pero probablemente sea necesario que los propios escritores hagan una revisión seria de los elementos literarios (géneros, estructuración discursiva) y extraliterarios (sociales, culturales, políticos y económicos) a los cuales atienden sus obras, como en aquellos lejanos días del *boom* cuando Carlos Fuentes escribió *La nueva novela hispanoamericana*.³⁴ Pues como diría Ricardo Cayuela Gally, director de *Letras libres* España, y con el cual coincido plenamente:

Los críticos suelen ser el último escalón de la pirámide literaria.

La mayoría de los críticos son jóvenes y la crítica exige la capacidad de comparación, el trabajo crítico exige puntos de referencia. Por ello la tendencia de la crítica en España a descubrir Mediterráneos ante el primer charco que se le cruce en el camino. La crítica debe tender vasos comunicantes.

Lo literario es materia subjetiva. La crítica es, o debería ser, una rama del árbol de la literatura: por lo tanto, la crítica literaria es subjetiva. No hay verdades absolutas. (Cayuela, 2002: 11)

³⁴ El 23 de abril de 2008, *Bolaño salvaje*, antología crítica sobre Roberto Bolaño, figura emblemática de la generación de escritores latinoamericanos que aquí hemos estudiado, apareció bajo el sello español Candaya. Este trabajo es una compilación de Edmundo Paz Soldán en el que colaboran escritores, familiares del fallecido escritor y académicos de Europa y América. Aunque el texto no pretende ser sólo un libro para un lector académico o especialista, los veinticinco ensayos que lo conforman permiten esclarecer cómo es que el escritor chileno estableció un canon literario paralelo a través del cual muchos de los autores que hoy leemos fueron reivindicados. Una de las mayores aportaciones de la antología será el fungir como guía para la nueva crítica literaria hispanoamericana, pues sí hay algo claro es que Bolaño fue un eslabón entre los escritores del *boom* y la *literatura periférica* de narradores como Horacio Castellanos Moya o Alan Pauls, la cual por supuesto, está patente en la producción literaria latinoamericana actual. Fuente electrónica: http://www.clubcultura.com/noticias/leer.php?not_id=5532 [Consulta: 01 de mayo, 2008].

Capítulo III.
**La dinámica de la circulación literaria: De los nuevos
intermediarios culturales a los lectores**



3.1 Los demasiados libros: Situación editorial en América Latina a finales de los noventa y principios del siglo XXI

La verdadera función de los libros es continuar la conversación por otros medios.

Gabriel Zaid en *Los demasiados libros*



A mediados del siglo XV cuando inició la impresión de libros, se publicaban cientos de títulos anuales con tirajes de cientos de ejemplares. Predominaban los textos antiguos (bíblicos, griegos, romanos o patristicos) en latín o traducidos, y las explicaciones o comentarios de los mismos, aunque algunos contemporáneos se atrevían a alternar con los clásicos. Quizá por eso, desde entonces, verse en letras de molde parece una consagración: inmortalizarse como un clásico. Lo normal era escribir y transcribir manuscritos que circulaban entre los amigos y los discípulos, como circulan hoy las fotocopias, el correo electrónico.

A fines del siglo XX y comienzos del XXI la grafomanía universal publicaba un millón de títulos anuales con tirajes de miles de ejemplares. Muy pocos se reeditan, menos aún se traducen. Predominan, como nos dice el ensayista mexicano Gabriel Zaid, los autores que no publican para el público, sino para el currículo. En el otro extremo, están los que escriben para el mercado: para educarlo, informarlo o divertirlo ganando dinero. Quedan aparte los libros que nos acompañan: los viejos libros dignos de ser releídos (los clásicos) y los contemporáneos inspirados en esa tradición. (Zaid, 1996: 11)

Retomamos en este capítulo la idea de *los demasiados libros*, que también da nombre al texto de Zaid porque ésta, tal y como lo refiere el mexicano en el prefacio del libro,



es un hecho central para entender el problema del libro, [independientemente del género], contra los diagnósticos y remedios convencionales. Por ejemplo: que la televisión es enemigo del libro; que las computadoras lo dejaron sin futuro; que los libros son caros, y por eso no llegan al gran público; que para bajar los costos hay que aumentar los tirajes; que los libros que uno busca deberían estar en las librerías. (*Ibid*: 11-12)

Esa grafomanía universal de la que habla Gabriel Zaid tiene sus orígenes en el Nuevo Mundo, casi al mismo tiempo que el arte de imprimir hacía su aparición (en los últimos cincuenta años del siglo XV, y sobre todo en los albores del siguiente). Los “grandes descubrimientos” geográficos que a partir de 1492 ensancharían bruscamente el horizonte del mundo conocido por los hombres de occidente, supondría el inicio de una aventura en la cual tendrían que esforzarse por señorear los espacios abiertos ante su vista y ponerse en contacto con mundos hasta aquel momento ignorados o tan sólo entrevistos a través de relatos más o menos legendarios. Apoyo de esta empresa, la imprenta desempeñaría un papel decisivo.

Durante la conquista de América, el invento de Gutenberg tuvo desde un principio una influencia esencial. Imaginemos, en efecto, cuál pudo ser la psicología de los hombres que se arrojaron a sojuzgar mundos desconocidos. Que los animaba el deseo del oro y la sed de aventuras es indudable, pero era un deseo alimentado por los innumerables libros de caballería que las prensas españolas prodigaban a la sazón y que describían tierras lejanas y afortunadas en las que vivían pueblos fabulosamente ricos. (Febvre y Martin, 2005: 238-239)

El libro impreso pues, penetró, rápidamente de la mano de estos aventureros en los territorios conquistados, a dónde llegaba vía marítima proveniente de Europa. Muy pronto también aparecieron algunos talleres tipográficos en los grandes centros novohispanos, que no tardarían en convertirse en capitales de aquel imperio: México y Lima.

En efecto sólo trece años después de la batalla de Otumba, comienzo de la aventura de Cortés, fray Juan de Zumárraga, obispo de México, expuso a Carlos V su propósito de establecer en el país molinos de papel y una imprenta. En 1539 vio el prelado satisfechos sus deseos con la aprobación del virrey Don Antonio de Mendoza pues en dicho año el impresor sevillano Juan Crombeger envió a la capital de la Nueva España al tipógrafo Juan Pablos. El desarrollo logrado por la imprenta mexicana se debió indudablemente a la importancia adquirida por la ciudad, la cual, al iniciarse el siglo XVII contaba con no menos de 25 000 habitantes. Muy pronto también comenzaron a funcionar las prensas en Lima, la otra gran ciudad del imperio español, donde Antonio Ricciardi, impresor italiano que había trabajado por poco tiempo en México, abrió su taller en 1584. (*Op. cit.* 242)

De esta manera la evolución en la edición del libro y su diversificación (libros científicos, religiosos, literarios) seguiría su curso hasta mediados del siglo XIX, cuando tras las gestas de independencia de los territorios coloniales, se presentó el proyecto político-cultural de las *naciones* que pretendía uniformar regiones y etnias. Tal guión consistía en unificar patrimonios tradicionales bajo la administración de Estados liberales o populistas mediante el establecimiento de unidades territoriales, violentando las diferencias entre las regiones de cada nación y desmembrando áreas culturales, lo que permitió integrar a los distintos países que conforman el actual mapa latinoamericano.



Aquel lejano siglo XIX que veía nacer a los Estados nacionales también sería escenario de lo que Pedro Henríquez Ureña llamó la “independencia cultural de América”, pues hasta ese entonces nuestra literatura seguía siendo un apéndice de la española. Serían el modernismo y las vanguardias –ya a comienzos del siglo XX- las que catapultarían a la creación literaria fuera de nuestras fronteras, algunas de ellas incluso, se gestaron en metrópolis europeas como París. En ese entonces el mercado editorial era un constructo inconcebible en el subcontinente. Claro que se editaban revistas y suplementos literarios, periódicos, libelos y libros pero todos a una escala minúscula; la edición era en aquellos tiempos casera y *cuasi* artesanal, además de que la demanda de estos productos era escasa pues un enorme porcentaje de la población era analfabeta.

Fue hasta los años treinta –como ya se mencionó en el primer capítulo de este trabajo- con el exilio español producto de la dictadura de Franco, cuando la industria editorial de nuestros países, principalmente Argentina y México, impulsada por refugiados e inmigrantes, inició importantes proyectos culturales (*Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Séix Barral* y *Joaquín Mortiz*) que se concretarían en la década del cuarenta. Cupo tal importancia a las editoriales argentinas y mexicanas que éstas se convirtieron en las principales productoras y exportadoras del libro en español hasta 1962 cuando España recuperó el liderazgo gracias al apoyo del Estado; igualmente fomentaron y apoyaron nuevos proyectos narrativos llegando a tener un papel fundamental en el desarrollo del llamado *boom latinoamericano*.

Fue en la segunda mitad del siglo XX cuando las industrias culturales ayudaron a interrelacionar a nuestros países a través de los mensajes y los formatos de la cultura masiva internacional. La radio, el cine y la televisión en las que aún predominaban las marcas de cada nación, asumieron las culturas populares. Aceptaban los gustos de estos sectores con la condición de que se dejaran representar como *públicos*. Al configurar los imaginarios compartidos a escala de cada país, en parte formaron ciudadanos. Mucho de lo que sabemos de las contradicciones cotidianas de otras sociedades es resultado de la difusión mediática. (García Canclini, 2002: 30) Éste proceso que iniciaría en los años sesenta con la pérdida de la hegemonía del Estado en asuntos culturales y la paulatina implementación del sistema neoliberal en la mayoría de los países hispanoamericanos, ya a finales de los años ochenta cimentaría una inversión de roles en los papeles que las editoriales culturales y comerciales habían jugado 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) aumentó la autonomía de la crítica, pero, a su vez, la separó de la discusión pública llevándola al interior del ámbito académico. (Barrera, 2002)

De esta manera el horizonte de expectativas de los lectores en Hispanoamérica sufrió un vuelco drástico. De un reducido mercado de elite (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.

En la última etapa, el siglo XX entregó al actual la promesa de unificarnos en *mercados transnacionales*. El libro, que siempre fue dotado de un halo “sagrado”, ajeno a la cuestión del comercio por su carácter de bien cultural y producto del espíritu, resulta entonces, de acuerdo al panorama presentado, en “vías de extinción”. Y es que la historia letrada ha hecho suponer que el comercio es sucio, o al menos poco noble. Sin embargo, en plena era posmoderna –con las reservas que el término amerita-, se hace necesario recordar que desde sus orígenes, la



imprenta fue una industria regida por las mismas leyes que las demás y el libro una mercancía que los hombres hacían para ganarse la vida, incluso cuando eran humanistas. Necesitaban, por lo tanto, en primer lugar hacerse de un capital para poder trabajar e imprimir los libros susceptibles de satisfacer la demanda de sus clientes y con precios que pudieran competir, ya que el mercado del libro siempre fue como los demás. Los industriales que lo producían –los tipógrafos- y los comerciantes que lo comercializaban –los librereros y editores- tenían que enfrentar problemas de costos y financiamiento. Ciertamente es que después de la segunda mitad del siglo XX se implementaron estrategias como la venta por catálogo, los clubes del libro, las ferias del libro, el *pocket book* que han ido creando una serie de desplazamientos insólitos al interior de las relaciones autor-editorial-obra-lector.

La premisa de “más títulos al alcance de todos” es una veta que hemos decidido explotar en el marco de este trabajo de investigación con miras a conocer el estado actual de la industria y el mercado editorial de la narrativa en América Latina a finales de siglo y comienzos de milenio, pues como ya se ha dicho, la producción literaria requiere de una infraestructura comercial que permita establecer el diálogo entre escritor y lector.

Nuevos intermediarios culturales, los agentes administradores de la cultura

La mayoría de los lectores tenemos la creencia de que detrás de un libro se encuentra sólo el autor, el escritor, la pluma mágica y el genio creativo de alguien que invirtió horas, días, meses e incluso años en la elaboración de ese manuscrito capaz de conmovernos, hacernos reflexionar críticamente o divertirnos.

Pero el escritor no está sólo, concluido su proyecto creativo ha de entregarse al proceso inminente que marca el mercado editorial; sus fases que, como en toda actividad económica posterior a la producción del bien o servicio, le continúan: la circulación o distribución y el consumo.

Una vez tratados en el primer capítulo de esta tesis los mecanismos de producción (creación) literaria en nuestro subcontinente, procedemos al análisis del proceso de circulación o distribución del cuento y la novela contemporáneos, profundizando en lo que Pierre Bourdieu en su obra *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* denomina *nuevos intermediarios culturales*.

La categoría de los *nuevos intermediarios culturales* se ubica dentro de los estudios de la comunicación de masas y la recepción de bienes culturales y, en particular, del enfoque de la *economía política crítica*, el cual valiéndose de postulados neomarxistas de lo macrosocial centra su estudio en la interacción entre la organización económica y la vida política, social y cultural. La *economía política crítica*, que fue propuesta por los británicos Golding y Murdock en los años setenta, se diferencia de la concepción de la economía política liberal (no crítica), en que los consumidores de bienes simbólicos participan en un mercado seleccionando entre diferentes productos según la utilidad y la satisfacción que les proporcionen. Los autores mencionados, argumentan que lo más importante no es analizar cómo se da ese consumo sino la organización de la propiedad y producción, ya que ésta necesariamente condiciona la oferta y las opciones entre las que los destinatarios escogen. (cf. Lozano, 1996: 80-83)



En este tenor precisamente, Pierre Bourdieu elabora la noción de *nuevos intermediarios culturales* con el objetivo de investigar los procesos que se desarrollan en el campo cultural especializado y en sus diversos subcampos: la lucha entre los grupos establecidos y los grupos marginales por monopolizar y fijar las jerarquías simbólicas. Dice el sociólogo francés que “sólo si intentamos comprender los cambios que se producen en las prácticas, en las relaciones de interdependencia y en los equilibrios de poder de los especialistas de la cultura que influyen en la producción de la cultura especializada, podremos comprender mejor la forma en que percibimos y valoramos la cultura que está “ahí afuera”. (Bourdieu, 1988: 84)

La categoría de *nuevos intermediarios culturales* se torna indispensable porque no cabe suponer que los especialistas de la cultura desempeñan un papel pasivo como receptores, exponentes e intérpretes particularmente sensibles de los signos y los indicios del cambio cultural. También debe investigarse su papel e interés activos en la educación y formación de audiencias sensibles a la interpretación de conjuntos particulares de experiencias. Lo anterior remite a la prominencia de los cambios producidos en las relaciones de interdependencia y luchas de poder entre los especialistas de la cultura y otros grupos de especialistas (intermediarios económicos, políticos, administrativos y culturales) que influyen en su capacidad de monopolizar y desmonopolizar el conocimiento, los medios de orientación y los bienes culturales.

Intermediarios culturales ha habido desde el medioevo, pero éstos, como el circuito económico, también se han diversificado y ampliado. Si en el siglo XIX para que un libro llegara a manos del lector sólo se requería del autor y el impresor, en el siglo XXI el proceso se complejiza de tal forma que se necesitará del autor, el agente literario, el editor, la casa editora, el distribuidor, la feria del libro, librería o biblioteca para que se concrete su consumo por parte del lector.

En el actual contexto occidental, y a la luz del escenario político cultural y social latinoamericano, dirigimos nuestra mirada al papel que asumen los llamados *nuevos intermediarios culturales*, denominación con la cual Pierre Bourdieu y posteriormente Mike Featherstone nombran a un conjunto de nuevas profesiones vinculadas con la producción simbólica del capitalismo tardío en el marco de las transformaciones sociales consecuencia de la crisis del Estado de Bienestar, los nuevos movimientos políticos, el posicionamiento del mercado como el regulador único del horizonte de la vida cotidiana y del surgimiento de lo que diversos autores dan en llamar las nuevas clases medias. (Featherstone, 2002: 55-58)

Los *nuevos intermediarios culturales*, en términos concretos, son aquellos agentes que hacen circular rápidamente información entre áreas de la cultura antes cerradas. En una sociedad que se orienta hacia el consumo de mercancías simbólicas y en donde cobran importancia el gusto y el juicio discriminatorios, el capital de conocimientos o de cultura habilita a grupos o a categorías particulares de personas a comprender y clasificar los nuevos bienes de manera apropiada y mostrar cómo usarlos a una amplia gama de audiencias y consumidores. (*Ibid*: 47 y 59) De ahí que en esta investigación consideremos como *nuevos intermediarios culturales* a las instituciones sociales e individuos que condicionan y direccionan la oferta literaria latinoamericana que ha de ser objeto de consumo por parte de los lectores; entendiéndose por estos al editor, las casas editoriales comerciales e independientes, las ferias del libro, las librerías y por último, las bibliotecas.



3.2 Del escritor al editor: La primera fase en el proceso de circulación literaria

Editar me permite: explorar, descubrir, apostar; compartir placeres y entusiasmos; practicar una variada gimnasia mental; subirme de vez en cuando a las montañas rusas y otras atracciones; seguir desde el principio la excitante metamorfosis que conduce del manuscrito al libro.

Jorge Herralde en *El observatorio editorial*

Empecemos por explicar qué es un editor. El editor es la persona responsable de seleccionar qué se debe publicar en una editorial, es aquella que gracias a su criterio, sus conocimientos de literatura, del mundo, de las personas, de la vida y de los lectores sabe qué debe ser editado y qué no. No todo vale. Aunque el filólogo catalán Jordi Nadal argumenta que “es cierto que hay que jerarquizar en un mundo en el que el tiempo es escaso y más vale dedicarlo a algo fruto del talento” (Nadal y García, 2005: 4), sus palabras distan de la realidad pues el editor también es un intermediario cultural que se rige por cuestiones políticas e intereses personales. De cualquier forma, editar es, en términos generales, dentro de cada registro, de cada categoría, de cada tipo de libro que se escoja, un acto de selección, de búsqueda de lo valioso, de separación del polvo de la paja, de respeto al tiempo y la inteligencia del posible lector. (*Ibid*)

Decía Roger Chartier en *El mundo como representación* que los autores no escriben libros, escriben textos que son convertidos en libros por los editores. En sus palabras exactas, “Editar es convertir textos en libros y libros en bienes de consumo”. (cf. Nadal y García, 2005: 23)

Pero en qué consisten esas funciones y atribuciones que tiene el editor, de qué trata su tarea. Siegfried Unseld en un texto mítico sobre la edición, *El autor y su editor* (1978), afirma que, en un primer momento, éste debe de hacer un minucioso enjuiciamiento del manuscrito que le es entregado para contribuir en su enriquecimiento y así, lograr el éxito tanto de la obra como del escritor, ya que según el editor alemán,

el escritor no crea para las necesidades del público. Cuanto más original se manifiesta su naturaleza, tanto más le costará hacerse comprender claramente. Obligar al público a aceptar nuevos valores, que no desea, es la misión más importante y hermosa del editor. Por tal motivo el editor debe guardar un respeto al autor que nadie puede alcanzar porque ninguna otra profesión permite ver las inconmensurables dificultades de tipo social y económico que acompañan la vida de un escritor y la génesis de sus libros. (Unseld, 1982: 77-80)



La relación autor-editor

Es más fácil caminar con Jesucristo sobre las aguas que con un editor por la vida

Friedrich Hebbel, poeta y dramaturgo alemán

Puede que alguien piense que nadie debe ser el árbitro de lo que se publica. Que nadie se alarme. No teman –advierte Jordi Nadal en *Libros o velocidad. Reflexiones sobre el oficio editorial*. los buenos autores y libros hacen su camino. El editor es un filtro que normalmente permite que se dé a conocer aquello que tiene calidad.

Sin embargo, la relación entre autores y editores es un poco más complicada de lo que parece. Patricia de Souza, narradora peruana, relata en el *blog Palincostas* (comentarios sobre arte, literatura y ciencias humanas desde Francia) a través de la óptica del escritor, lo que es encomendar una obra a un tercero.

Recuerdo que una vez fui a visitar a Jérôme Lindon, el editor de *Becket*, el que descubrió a Duras y a todos los del *Nouveau roman*. Era una persona sencilla, amable y cálida. Sabía que sus apuestas eran arriesgadas, Robbe-Grillet, una de ellas, y sin embargo las asumía con entrega y pasión. Una anécdota divertida es que le dio un espacio a Robbe-Grillet para que se acomodara en el local de la editorial (en ese entonces RG era lector). En su *capharnaum*, Robbe-Grillet había acomodado tantos libros que casi lo asfixiaban. Resulta que un día se casa y sueña con irse a vivir al campo. De acuerdo, pero no a cualquier lugar le dijo su esposa. Y resulta que otro día están por Normandía, visitando castillos. Uno de ellos, del siglo XVII, fascinó a la pareja de RG, cosa que era imposible para él, apenas una autor conocido, atacado por el *establishment* y la crítica francesa. Entonces Jérôme Lindon ofreció: si deseas te compro ese castillo y me lo pagas con tus derechos de autor. RG contestó: imposible, vendo muy poco. JL compró el castillo en ruinas y se lo regaló. La pregunta es: hasta qué punto un editor puede y debe comprometerse con la vida personal de un autor. Escribir no se trata de una profesión sino de resistir en un mundo que tiende a alienarnos. El dinero es el principal elemento. El que escribe pensando en ello está perdido, el que no lo tiene, ídem.

Por otra parte Rodrigo Fresán, escritor y periodista argentino, en “¿Dónde está Jordi? o Apuntes para una teoría (y práctica) del editor”, introducción a *El observatorio editorial* de Jorge Herralde dice que las relaciones entre editores y escritores son y serán – siempre, por género, definición, contrato- relaciones peligrosas.¹

Ha de mencionarse que el editor que evocan estos escritores, el editor del siglo XXI, difiere, aunque no radicalmente, de los primeros librerías-editores de los siglos XVI, XVII y aun del XVIII cuando la distinción entre ambos oficios no existía. Las preocupaciones se han volcado

¹ El argentino, inclusive, cita un fragmento de la última entrevista que se le hizo a Roberto Bolaño y en la cual éste le dedicó a su editor (Herralde) lo que a su parecer es el mejor elogio posible que le puede regalar un aventurero a otro. Dijo Bolaño: “Herralde es una persona inteligente y a menudo encantadora. Tal vez a mí me convendría que no fuera tan encantador. Lo cierto es que ya hace ocho años que lo conozco y, al menos de mi parte, el cariño no hace más que crecer, como dice un bolero”. Y agregó rendido y satisfecho y divertido: “Aunque tal vez me convendría no quererlo tanto”. (p. 9-10) La respuesta del chileno no es de sorprender pues en ella se reconoce de forma implícita la contradicción existente entre los intereses del escritor y del editor.



a la sobrevivencia en un mercado voraz, a la defensa de la editorial para la cual se labora –sea propia o ajena-, a captar a los mejores autores, etcétera. De hecho, durante los años ochenta y noventa del recién concluido siglo XX se llevó a cabo la transición del editor al agente literario, figura que se encarga de distribuir en diferentes casas editoras los “originales” del escritor representado con el propósito de evaluar las posibles ofertas (derechos de autor, tiraje, regalías) que tengan los distintos sellos editoriales con respecto a una obra.

Pero nadie mejor que Carmen Barcells Segala, figura emblemática de la edición iberoamericana y agente literaria de importantes escritores latinoamericanos como Gabriel García Márquez e Isabel Allende para hablar sobre los intereses de un editor y la relación con sus “clientes”. Xavi Ayen, periodista de *La Vanguardia* de Barcelona, le hacía el siguiente cuestionamiento en 2006: “Yo no tengo amigos, tengo intereses”. ¿Es una frase suya? A lo que Barcells respondió: “Sí. Siempre he sido reticente a considerar amigos a gente con la que tengo un compromiso profesional y ya no digamos los que son mi principal sostén económico. Un día, por teléfono, García Márquez me preguntó: “¿Me quieres, Carmen?”. Yo le respondí: “No te puedo contestar, eres el 36,2% de nuestros ingresos”.

Desde una perspectiva políticamente correcta, Gonzalo Losada, fundador de *Emecé Editores* en la Argentina, decía sobre su oficio: “El editor ha de tener infinitas caras o facetas porque debe, en primer lugar, amar entrañablemente al libro por sus elementos físicos y por las ideas que contiene. En lo inmaterial, no hay manifestación del pensamiento y de la imaginación del hombre que no pueda ser reducida a fórmula y aprendida en un libro: la ciencia, la literatura, las artes, la matemática”.

Independientemente de estas ambiguas versiones, los editores tienen mucho que decir debido a la clarísima función social de la edición. Función que es hoy más importante que nunca ya que, lamentablemente, numerosas universidades e instituciones culturales han dimitido en la formación de ciudadanos, por lo que el saber, que desde la Edad Media fue privilegio de las universidades, se defiende, en nuestros días, en las editoriales.

El trabajo de editor, y valga la aclaración, no es una tarea individual, no en la actualidad; son raros los casos en los que existe la persona como tal, el *singular*; editor, pues el devenir histórico, la evolución de la industria del libro (de talleres familiares a corporaciones) y la modificación tecnológica en los procesos de impresión han desplazado a éste al papel de “lector de obras” al servicio de un *plural*, los sellos editoriales comerciales e independientes.

La distinción entre ambos tipos de casas editoras, su funcionamiento, políticas, infraestructura e impacto en la región son objeto de análisis en las siguientes líneas.



3.2.1 Editoriales comerciales: El negocio del libro a nivel macro

Las empresas editoriales industriales son aquellas de cualquier naturaleza jurídica, que tienen como objeto social principal la edición y comercialización de libros, de capital privado, con ánimo de lucro o sin él, comerciales o industriales del Estado, que editen año tras año libros impresos, prensados, grabados, quemados o publicados electrónicamente, en maquinarias o instalaciones propias o de terceros.

Richard Uribe y Rosalía Ardila

Como ya se dijo, de 1940 a 1970 tras la censura literaria oficial del franquismo, el cierre de editoriales, la persecución a escritores españoles y, por ende, la crisis y estancamiento de la industria editorial de ese país, las editoriales nacionales surgieron y se desarrollaron en Latinoamérica. Poco a poco, nombres como *Sudamericana*, *Fabril Editora*, *Emecé Editores*, *Fondo de cultura económica* y *Losada* cobraban relevancia en sus países y en la región. Pero esta próspera industria, que lograría consolidarse hacia 1950, comenzaría a vivir su ocaso en los primeros años de la década de los sesenta tras la inversión y el apoyo del Estado a la edición española.

Mientras que el fenómeno del *boom*, que había privilegiado a la novela como género masivo², se trasladaba a Barcelona auspiciado por los sellos editoriales *Séix Barral*, *Anagrama* y *Lumen*, las empresas editoriales nacionales, también nombradas por Ángel Rama “culturales”, empezaban a desaparecer, a subsistir arruinadas o a mantenerse en el mercado mediante la producción de una cuestionable línea de *best sellers*.

El caso de *Emecé* es ejemplar: una editorial en que difundieron su obra Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Eduardo Mallea, donde se incorporó al español lo mejor de la literatura anglosajona, constituyéndose en la guía modernizadora del lector hispanoamericano, se transformó en una adocenada productora de novelas baratas internacionales que le permitió subsistir hasta el año 2000 cuando Grupo Planeta la adquirió por un valor estimado de 15 millones de dólares, transacción que se debió a la imposibilidad de cubrir los gastos que le generaban los adelantos que tenía que pagar por los derechos de sus autores más relevantes.³

Por otro lado *Fabril Editora*, que fue pionera en la edición de la mejor literatura del momento, desapareció en 1972, mientras que *Losada*, al cumplir cuarenta años de trayectoria cultural en

² *Cien años de Soledad*, publicada por *Sudamericana* en 1967 tuvo una primera edición de 25 000 ejemplares, los siguientes tirajes serían de 100, 000 por año, además de una rentabilidad nunca antes generada por un libro. En 2007 al haberse cumplido 40 años de su publicación, había alcanzado la cifra de 40 millones de copias.

³ Fuente electrónica:
http://www.elpais.com/articulo/cultura/Planeta/compra/625/millones/editorial/argentina/Emece/elpepicul/20010104/elpepicul_4/Tes/ [Consulta: 05 de abril, 2008].



1978, vio el retiro de su fundador, y la venta de la mayoría del paquete accionario que dificultosamente recuperó luego Gonzalo Losada.

En tanto, la también argentina *Sudamericana*, que en sus comienzos fue casa de Ernesto Sábato, Julio Cortázar y Manuel Puig, siguió la misma línea de *Emecé* y comenzó a editar *best sellers*. La editorial que publicara *Cien años de soledad* en 1967 y creara *Piragua*, una de las primeras colecciones de libros de bolsillo, se reinventó hasta que en 2001 fue adquirida por *Random House Mondadori* (empresa producto de la fusión de *Random House*, división editorial de *Bertelsmann AG*, la mayor empresa internacional -de origen alemán- de comunicación, comercio electrónico y contenidos interactivos, y *Mondadori*, editorial líder en libros y revistas en Italia).⁴

En España la catalana *Seix Barral* comenzó a finales de los sesenta a alternar libros de élites con títulos de mera venta para mercados locales hispanoamericanos, mientras que casas como *Fondo de Cultura Económica* tuvieron que luchar con dificultades económicas producto de su dependencia del financiamiento del Estado, y otras, como *Joaquín Mortiz*, se restringieron durante mucho tiempo al campo nacional. Actualmente tanto *Seix Barral* como *Joaquín Mortiz* forman parte de Grupo Planeta, la primera fue adquirida en 1982 y la segunda en 1985 como consecuencia de las consecutivas crisis económicas que golpearon a México de 1976 a 1982, año en que la editorial mexicana se sumía en la quiebra.⁵

Los primeros años de la década del ochenta fueron un reflejo de la asombrosa transformación que se suscitó en el mundo editorial hispano durante los setentas. Como hemos podido apreciar, las editoras culturales –empleando la denominación de Rama– entraron en insalvable crisis en tanto que iban emergiendo robustamente las multinacionales del libro a través de la adquisición de aquellas arruinadas, ya mediante el desarrollo de ventas masivas a domicilio (the book month club), ya mediante las ventas de serie populares en los supermercados. (Rama, 1981 *a*: 68)

En los noventa, la internacionalización enfática de los mercados, el desarrollo y la masificación de una tecnología informativa de largo alcance permitieron una más amplia circulación de bienes de todo tipo. Esta nueva dinámica, que por supuesto afecta a los bienes simbólicos, alcanza al arte y la literatura de un modo tal que se reconfiguran bajo el sistema neoliberal y la dinámica de las editoriales metropolitanas.

Sí en los ochenta y a principios de la última década del siglo XX, las *multinacionales* del libro habían cooptado una enorme parte de la industria editorial en América Latina y el mundo, a finales de los noventa, se comenzaba a experimentar una nueva tendencia que afectaría a estas industrias culturales, los *conglomerados multimedia*.

Las tradicionales corporaciones editoriales europeas, principalmente españolas, que tenían influencia en la región como Grupo Planeta, Grupo Santillana y Mondadori, entraban en la lógica empresarial que empezaba a transformar los medios de comunicación convirtiéndolos de medios informativos y de entretenimiento al servicio de empresas industriales, grupos capitalistas, partidos políticos o como instrumentos de difusión del Estado, en grupos de medios que imponen su agenda política y económica.

⁴ Fuente electrónica: <http://www.randomhousemondadori.es/Quienes/QuienesGrupo.aspx> [Consulta: 05 de abril, 2008].

⁵ Fuente electrónica: <http://www.esmas.com/noticierostelevisa/290969.html> [Consulta: 07 de abril, 2008].



Las fusiones y megafusiones, las alianzas estratégicas, integraciones verticales y horizontales y la conformación de conglomerados, tan comunes hasta entonces en las empresas mercantiles, industriales y de servicios financieros, entraron a formar parte de la cotidianidad en la gestión de las empresas encargadas de la información, la cultura y el entretenimiento.

Este fenómeno no tendría mayor significado si se tratara de empresas comunes y corrientes que se desempeñan en una economía de mercado competitiva y globalizada. Pero reviste especial atención por tratarse de medios de infocomunicación que comenzaron a presentar una marcada tendencia en la concepción del negocio que deja de lado la función social que, querámoslo o no, cumplen estas empresas. (Ocampo, 2004)

Estos grupos transnacionales de medios que están compuestos por cadenas de televisión, periódicos, estaciones radiodifusoras, proveedoras de cable e Internet, vieron en el tercer milenio la oportunidad de ampliar su zona de influencia adquiriendo medios de comunicación locales y nacionales con audiencias atractivas. A este reciente interés se sumaría la adquisición de grupos editoriales, que se habían consolidado en los anteriores veinte años, comprando y vendiendo compañías más allá de sus fronteras, como se detalla a continuación.

Las editoriales en los conglomerados multimedia

** Alfaguara: La firma de los mejores autores



Grupo Santillana

En marzo de 2000 el *Grupo Prisa* (Promotora de Informaciones S. A.), propiedad de Ignacio Polanco Moreno, adquiere el *Grupo Editorial Santillana* el cual está integrado por un conjunto de empresas que desarrollan su actividad en el área lingüística del español y del portugués y entre las que se destacan tres de las editoriales más importantes en lengua hispana; *Taurus*, *Alfaguara* y *Aguilar*.

Con esta adquisición, el grupo español –también integrado por el diario *El País*, el *Grupo Latino de Radio*, el Grupo de televisión *Sogecable*, entre una docena más de empresas-, se convirtió en el primer grupo de comunicación, educación, cultura y entretenimiento en español, que opera en países de Europa y América.

En España llega diariamente a más de 18 millones de personas a través de la prensa; cuenta con más de 10 millones de oyentes en sus diferentes programaciones de radio y tiene casi dos



millones de abonados a la plataforma de televisión digital⁶. En América Latina, *Prisa* es propietaria de Caracol Televisión en Colombia, accionista de la cadena de televisión ATB de Bolivia, en México es accionista del grupo Radiópolis en asociación con Televisa, así como accionista mayoritario de CRN (Consorcio Radial de Chile) y propietaria de las licencias de Radio Continental y su emisora FM Hit.⁷

Sin embargo su carta más fuerte en lo concerniente a educación y cultura en la región y en el mundo de habla hispana, es el *Grupo Santillana* y específicamente, el sello editorial *Alfaguara*, el cual está especializado en la publicación de obras de ficción mediante dos líneas de edición principales. De un lado, la que publica literatura contemporánea escrita en lengua española de ambos lados del Atlántico; del otro, la que da a conocer lo más significativo, renovador y sobresaliente de la literatura en áreas idiomáticas distintas de la española.

Con presencia en dieciocho capitales latinoamericanas –incluyendo Brasil desde 2006- y con la apertura en Miami en 2000 de la filial en Estados Unidos, *Alfaguara* ha logrado en los últimos años (desde 1994) un auge nunca antes visto en la publicación de la literatura en español, puesto que edita casi en la totalidad de los países de habla hispana, lo que ha favorecido el desarrollo de su concepto de *editorial global*. Un concepto que empezó a utilizarse en 1993, coincidiendo con el lanzamiento simultáneo -en España y Latinoamérica- de la novela *Cuando ya no importe*, de Juan Carlos Onetti.⁸

** Planeta: Un planeta de libros



Otro de los grupos que ha sido parteaguas en la edición del libro en español es *Grupo Planeta*, el cual tiene su origen en la Editorial Planeta, fundada en 1949 en Barcelona. Actualmente es un grupo multimedia que opera en los sectores editorial, audiovisual y de comunicación de España, Portugal y Latinoamérica. Aglutina a más de sesenta empresas en siete áreas de negocio diferentes, destacándose el *Grupo Antena 3* (con medios como Antena 3 TV y la cadena de radio Onda Cero), el portal de venta de libros en Internet *Casa del libro* y el periódico español *La Razón*. El *Grupo Planeta* es el primer grupo de comunicación español de capital íntegramente familiar y uno de los escasos que se mantiene en este régimen en un sistema dominado por el corporativismo. Su actual presidente es José Manuel Lara Bosch, hijo del fundador de Editorial Planeta, José Manuel Lara Hernández quien falleció en 2003. También es el primer grupo editorial español y el séptimo en el mundo, su expansión

⁶ Fuentes electrónicas: <http://www.gruposantillana.com/Quienes1.htm#prisa> y <http://www.prisa.es/areas/> [Consulta: 07 de abril, 2008].

⁷ El grupo cerró el primer trimestre de 2008 con unos ingresos de 958,37 millones de euros de los cuales 138,81 millones (16.7%) fueron por libros y formación. Destacándose los resultados de Brasil (+31,0%), Argentina (+21,1%) y Perú (+15,4%). Fuente electrónica: http://www.prisa.es/articulo.html?xref=20080417prsprcom_2&type=Tes&anchor=prprecom [Consulta: 07 de abril, 2008].

⁸ Fuente electrónica: <http://www.gruposantillana.com/general1.htm> [Consulta: 07 de abril, 2008].



empresarial comenzó en 1969 pero alcanzó relevancia en los años 80 con la adquisición de editoriales tan prestigiosas como Seix & Barral y Ariel.⁹ La primera de ellas publica actualmente ochenta títulos al año. (Nadal y García, 2005: 20)

La presencia de *Grupo Planeta* en América Latina inició con la adquisición de editoriales regionales como *Joaquín Mortíz* y *Emecé*. En agosto de 2007 adquirió el 55% del grupo Casa Editorial El Tiempo, editora del diario *El Tiempo* de Colombia y las revistas *Cambio*, *Aló* y *Don Juan*, así como el 40% del canal de televisión CityTv, el tercero más visto en el país sudamericano.¹⁰

Pese a lo anterior, *Planeta* sigue siendo reconocido en la región por las filiales editoriales que posee en México, Brasil, Argentina, Uruguay, Venezuela, Chile, Colombia, Ecuador y Estados Unidos. Desde su sede en Miami, *Planeta Publishing Corp*, promociona y distribuye productos editoriales del grupo en Estados Unidos, el Caribe y Centroamérica mientras que desde Barcelona, *Seix Barral*, publica los títulos de escritores latinoamericanos en su versión de libro de bolsillo, *Booket*. Cabe destacar que el 70% del catálogo editorial de las filiales del grupo lo conforman títulos locales. *Grupo Planeta* gestiona un volumen de negocios de 2 500 millones de euros, mil de los cuales corresponden al ámbito editorial, y cuenta con 12 500 colaboradores. El 23 de abril del presente año llevó a cabo la compra del grupo editorial francés *Editis* por mil millones de euros lo que dió lugar a un gigante editorial europeo que aportará al español una “dimensión francófona” y podrá potenciar la presencia del consorcio en Latinoamérica.¹¹

.. Random House Mondadori: Número uno en el mundo editorial del libro



Bertelsmann AG es una corporación de medios de comunicación transnacional fundada por Carl Bertelsmann en 1835 como una empresa de publicaciones con sede en Gütersloh, Alemania. Empezó su expansión en 1958 cuando fundó la compañía discográfica *Ariola Records* y cuatro años después en España, el *Círculo de Lectores*. Actualmente, *Bertelsmann* consta

⁹ Fuentes electrónicas: <http://www.planeta.es/esp/asp/home.html> y <http://www.elsiglodeeuropa.es/siglo/historico/Comunicacion/comunica2003/559%20comunicaci%F3n.htm> [Consulta: 23 de abril, 2008].

¹⁰ Fuente electrónica: <http://www.medioslatinos.com/modules/news/article.php?keywords=accionar%EDa&storyid=408> [Consulta: 08 de abril, 2008].

¹¹ Fuente electrónica: http://www.heraldo.es/index.php/mod_noticias/mem_detalle/idnoticia_11242 [Consulta: 08 de mayo, 2008].



de 6 divisiones corporativas: *RTL Group*, empresa de radiodifusión europea, *Gruener + Jahr*, empresa editora de revistas (la más grande en Europa y la segunda más grande del mundo), *BMG (Bertelsmann Music Group)*, división que se compone principalmente de Sony BMG Music Entertainment, una empresa conjunta entre Sony y Bertelsmann; así como de etiquetas como Arista, Columbia Records, Epic Record, Jive y RCA Record. *Arvato* es otra de las compañías del conglomerado que se encarga de proveer servicios de comunicación e impresión a medios de comunicación y centros financieros, mientras que *Direct Group* es la empresa de distribución de los libros y música que producen las otras compañías del grupo. Finalmente, tenemos a *Random House*, empresa que se dedica a la edición y venta de libros, la cual fue fundada en 1925 por Bennet Cerf y Donald Klopfer en Estados Unidos. En los años sesenta adquirió los sellos independientes Alfred A. Knopf Inc. y Pantheon Books, pero cinco años después pasó a ser propiedad del corporativo de medios RCA. En 1998, *Bertelsmann* compra *Random House*, que uniría más tarde con *Bantam Doubleday Dell*, editorial que publica el libro de los Record Guinness, convirtiéndose así en el líder mundial de este sector.¹² Para 2001, el grupo alemán se alió al grupo italiano *Mondadori* -lo que significa que la participación de cada parte en las ganancias es del 50 por ciento-, producto de esta *joint venture*, *Random House Mondadori S.A.*, nació como un punto de reunión en el cual convergen sellos como Areté, Beascoa, Debate, DeBolsillo, Collins, Electa, Grijalbo, Lumen, Mondadori, Montena, Plaza & Janés, Rosa dels Vents y Sudamericana.¹³

Random House Mondadori está estructurado en tres divisiones geográficas: España; Cono Sur, con empresas en Argentina, Chile y Uruguay; y América Central, con presencia en México, Venezuela y Colombia. Además, el Grupo distribuye y exporta sus títulos a más de 45 países de América Latina, Asia, Europa y Estados Unidos. De los sellos editoriales que conforman el grupo, los que difunden y dan mayor acogida a la literatura latinoamericana son Grijalbo, Mondadori, Plaza & Janés y Sudamericana. Entre los trece sellos del grupo, se editan más de 800 novedades editoriales al año. (Nadal y García, 2005: 19)

Sin embargo, pese a la megaestructura del conglomerado alemán, en 2007 éste bajó su beneficio neto hasta 405 millones de euros (640 millones de dólares), aunque seis veces menos que en 2006. Esta reducción de las ganancias de *Bertelsmann* se debió a efectos extraordinarios negativos por los acuerdos extrajudiciales tras la compra de Napster y porque no tuvo los ingresos de 2006 por la venta de la filial *BMG Music Publishing* por 1 600 millones de euros (2 530 millones de dólares).¹⁴ Ha de mencionarse que de los 18 800 millones de euros que el grupo facturó en 2007, 210 millones de euros pertenecieron a *Random House Mondadori*. Beneficios que se debieron fundamentalmente a que en España logró colocar entre los diez libros más vendidos del año cuatro de sus títulos: *La catedral del mar* (puesto 1), de Ildefonso Falcones; *Un mundo sin fin* (3), de Ken Follet; *La sangre de los inocentes* (5), de Julia Navarro; y *El cuento número trece* (6), de Diane Setterfield. Además de que en el mercado de habla hispana (España y América Latina) el grupo vendió más de 22 millones de unidades, unos 60 000

¹² Fuentes electrónicas: http://www.bertelsmann.de/bertelsmann_corp/wms41/bm/index.php?language=1 y <http://www.elmundo.es/1998/03/24/cultura/24N0120.html> [Consulta: 10 de abril, 2008].

¹³ Fuente electrónica: <http://www.randomhousemondadori.es/Quienes/QuienesGrupo.aspx> [Consulta: 10 de abril, 2008].

¹⁴ Fuente electrónica: <http://blogs.periodistadigital.com/24por7.php/2008/03/19/el-grupo-aleman-bertelsmann-reduce-su-be-2007> [Consulta: 10 de abril, 2008].



libros al día, generando beneficios por 12 millones de euros, un aumento de las ganancias del 70 por ciento.¹⁵

Aunado a la presencia editorial en nuestro subcontinente, *Bertelsmann* cuenta con filiales de *BMG Ariola* en Brasil, México y Argentina a través de *Sonopress*, empresa dedicada a la manufactura, distribución y réplica de discos compactos (DVD y CD). Entre los planes de expansión del consorcio alemán para 2008, no se contempla la adquisición de medios locales latinoamericanos, pues se enfocará en su red de librerías en China y su círculo de lectores, condicionando su presencia en Latinoamérica al ámbito editorial con *Random House Mondadori*.¹⁶

¿Cómo operan los gigantes? El juego sucio de los conglomerados y sus implicaciones en la literatura latinoamericana

Los libros no dejan ver la literatura

Rosa Mora, periodista de *El País*

Hemos podido apreciar la estructura y el poderío de las empresas editoriales que dominan el mercado del libro en español y que operan bajo la modalidad de *conglomerados multimedia*. Ahora, habiéndolas contextualizado, profundizaremos en las implicaciones que su reestructuración mercantil tiene en los contenidos que producen social y culturalmente, poniendo especial énfasis en el ámbito literario latinoamericano.

Como lo hemos referido en líneas anteriores, a partir de la institucionalización de la edición primero en un individuo, el *editor* y después en grandes empresas, las *casas editoriales*, inicia un camino intrincado para llevar la creación del autor al potencial lector. Si en Latinoamérica, antes de 1980, las relaciones entre escritores y quienes los publicaban no dejaban de ser tensas, con la incursión de las editoriales multinacionales, éstas se hicieron más complejas y por ende, difíciles. Considerando que el *boom* fue un aliciente para que se produjera un gran número de obras, no siempre de calidad, las editoriales atendieron este fenómeno privilegiando el aspecto mercantil de la obra: temáticas de moda, creadores carismáticos, etcétera -en una suerte de *marketing* para bienes culturales-. Aunque se dice que la década de los ochenta fue perdida para la región en lo económico, político y social, lo literario también se vio afectado puesto que vio surgir en el aspecto creativo, una línea de autores como la chilena Isabel Allende, que hacían una narrativa de crítica social con toques del realismo mágico, que explotaba temas tabú como la sexualidad y la crítica política a las dictaduras, capaz de garantizar el éxito; a la par que arribaban y se consolidaban los grandes grupos editoriales, principalmente españoles.

¹⁵ Fuente electrónica: <http://www.europapress.es/00339/20080404140017/economia-empresas-random-house-mondadori-facturo-145-millones-espana-2007-95-mas.html> [Consulta: 10 de abril, 2008].

¹⁶ Fuente electrónica: <http://www.quick-d.com/aboutus.html> [Consulta: 10 de abril, 2008].



Ya en los años noventa comenzamos a vivir lo que André Schiffrin llama *La edición sin editores* y Víctor Barrera Enralde, *La alfaguarización de la literatura latinoamericana*, que no son más que categorías que pretenden resumir el panorama editorial de fines de siglo perneado por la globalización y la lógica neoliberal. Los autores de un catálogo editorial se convierten en superestrellas mediáticas, bajo un modelo de industrias culturales que se limitan a transmitir mensajes ligeros (“mensajes mercancía”) que cautiven a una amplia audiencia y que maximicen las utilidades, lo que implica para el sistema literario cierta regularización formal y distributiva en la composición del objeto literario. (Barrera, 2002)

La compra de *Grupo Santillana* por parte de *Prisa*, de *Random House* por *Bertelsmann* y la conformación de *Planeta* como grupo multimedia, conllevan la creación de nuevas estrategias para la comercialización de productos tan particulares como son los libros. Para estos gigantes, está claro que deben cubrir todos los frentes si quieren ser capaces de competir, permanecer, sobresalir y triunfar en este mercado. Pero, ¿cómo lo hacen? En *primer término*, aplicando de manera muy “peculiar” el concepto de globalización, esto es, comprando los derechos en castellano a nivel mundial de autores muy “locales” y publicándolos únicamente en el país en el que cada uno de ellos tiene éxito, cerrándole muchas puertas al autor respecto al resto de mercados en lengua castellana. No hay que olvidar que Barcelona y después Madrid son las capitales del libro en español y de la literatura latinoamericana en específico. Si un escritor latinoamericano tiene la intención de ser distribuido en todos los países a donde la editorial tiene presencia, es menester que la casa matriz le apruebe su obra, en caso contrario, deberá recurrir a la filial de su país de origen limitándose a la promoción que se le haga a nivel nacional o en países cercanos al suyo. Este factor ha ocasionado que escritores como Santiago Rocagliolo, Juan Gabriel Vásquez, entre otros, radiquen en España Quizá emulando un poco lo que hizo Roberto Bolaño, quien triunfó después de haber vivido la mitad de su vida en Barcelona, luchando a brazo partido con los sellos catalanes. La otra alternativa, como lo veremos más adelante, es ganar un premio importante, sea el *Seix Barral*, *Anagrama*, *Planeta* o *Alfaguara*.

Consecuentemente, cuando se ha firmado al autor y publicado el libro, el conglomerado al que pertenece la editorial hace uso y gala de su infraestructura mediática recurriendo para el lanzamiento de la nueva obra a desplegados e inserciones en las secciones culturales de sus periódicos o de los diarios con los que tiene convenio, efectuando entrevistas especiales en las estaciones de radio y televisión del grupo o de sus socios, organizando firmas de libros en grandes cadenas librerías o en los *stands* de la editorial en las ferias del libro, y a últimas fechas, chateo con internautas en la *web* del sello editorial o en algún sitio especializado. Todo lo cual es en resumidas cuentas, el Plan de Medios de la editorial en cuestión.

Hasta aquí podemos ver la punta del *iceberg* en la operación “externa” de las grandes editoriales; de fondo y para conocer la posible injerencia que tienen sobre los contenidos de las obras sean literarias o de cualquier otro tipo, es necesario retomar el hecho de que los conglomerados son, de un lado, empresas mercantiles y, de otro, entidades que cumplen la función social de informar, entretener y transmitir cultura. Por lo tanto, desde el punto de vista gerencial se deben identificar en su conformación dos dimensiones que mantienen una relación simbiótica aunque busquen objetivos diferentes.

Como observamos en el *diagrama 1*, de una parte se encuentra la dirección administrativa que se encarga de realizar convenios contractuales, maneja las relaciones con el mercado de factores, con los proveedores y distribuidores y direcciona las acciones empresariales para



lograr los objetivos económicos estratégicos de la empresa mediática. En este sentido, la dirección administrativa es la encargada de conseguir que el producto se venda en el mercado y garantizar que sea adquirido al mayor precio por los consumidores que, para este efecto, se denominan mercado de anunciantes y que está representado por las empresas, el gobierno y las personas que compran espacios en los medios para publicar avisos publicitarios, propagandísticos o, simplemente, clasificados. (Ocampo, 2004)

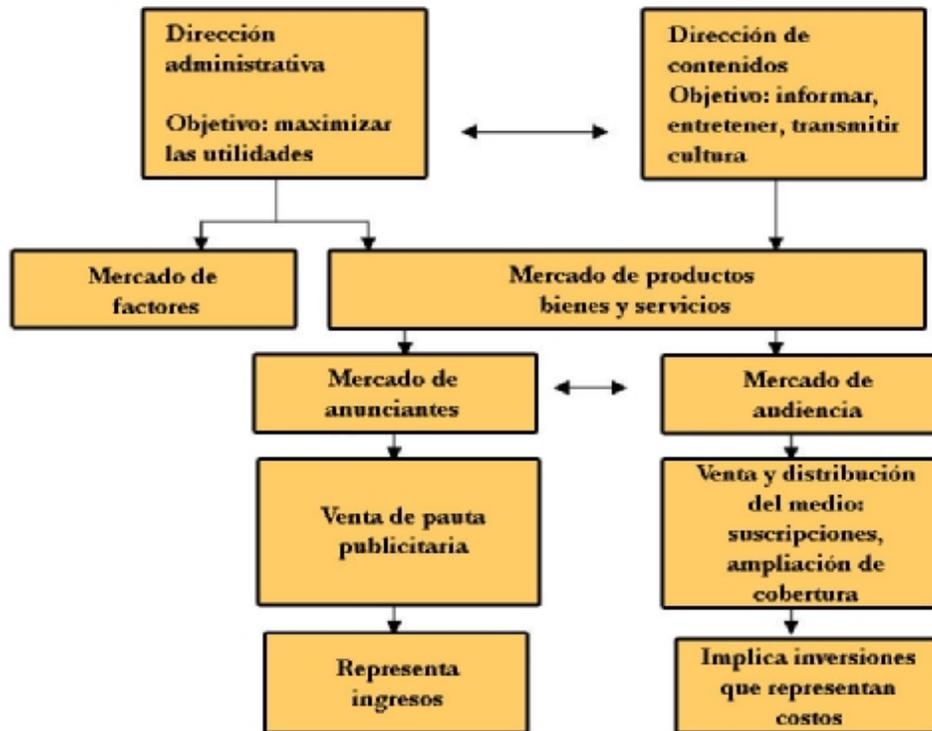


Diagrama 1. Estructura de los conglomerados multimedia (Ocampo, 2004)

En el mismo nivel jerárquico se encuentra la dirección de contenidos. Es aquí donde se estructura la línea editorial y se elabora el producto comunicativo. De esta dirección dependen los comunicadores que “fabrican” los mensajes –en nuestro caso, los editores o lectores encargados de seleccionar y aprobar las obras que han de publicarse- que serán ofrecidos a otros consumidores los cuales se encuentran en el mercado de la audiencia y adquieren el producto informativo mediante suscripciones, compra directa o en forma gratuita.

El diagrama indica que el mercado de bienes y servicios en las industrias culturales sufre una bifurcación en la que una rama representa ingresos y la otra, costos, aunque ambas van de la mano alimentándose mutuamente. Del mercado de anunciantes se obtienen los mayores ingresos. Para la empresa ésta suele ser la principal fuente de recursos. Se calcula que para los periódicos, los ingresos por publicidad representan el 75%, para las revistas, el 60%; para la radio y la televisión abierta, el 100%.



Por otra parte, el mercado de audiencias está compuesto por quienes consumen los mensajes, es decir, los telespectadores, radioyentes, lectores, suscriptores e internautas. Para lograr una audiencia numerosa, muchas de las empresas tienen que invertir sumas considerables de dinero en la ampliación de redes, aumento del tiraje, capacidad de los transmisores, grandes montajes propagandísticos, entre otros. Aunque estos esfuerzos por ampliar la cobertura son cuantiosos, las empresas incurren en ellos con el fin de lograr una audiencia que garantice mayores ingresos por la venta de la pauta publicitaria. En el caso del libro, al no operar bajo la lógica del patrocinio, los tirajes se ven reducidos hasta los 1 000 ejemplares y los contratos de la mayoría de los autores a sumas simbólicas.

En una situación ideal la dirección de contenidos y la dirección administrativa, además de tener el mismo nivel jerárquico, actuarían con total independencia. Negocio e información estarían separados y la función social de informar se ejercería sin presión alguna. En la realidad, estas dos instancias trabajan en forma mancomunada. No obstante, la dirección editorial se ve en muchas ocasiones supeditada a los objetivos económicos que prevalecen y que suelen garantizar la supervivencia de la empresa, en especial cuando se trata de compañías privadas que actúan en una economía de mercado. (Ocampo, 2004)

Lo anterior conduce a lo que María Cristina Ocampo Villegas, investigadora de la Universidad de la Sabana en Colombia, llama el *unanimismo informativo*, que aunque anteriormente se consideraba exclusivo de la radio y la televisión ahora también se desplaza al ámbito literario. Los autores del 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 mínimo. 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 de ello, nos dice Víctor Barrera Enderle en *Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la “alfaguarización” de la literatura hispanoamericana*, 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 Hispanoamérica (los Nuevos Narradores en Chile, que opusieron la “realidad virtual” al realismo mágico como estrategia de marketing y se “vendían” en antologías como la de *McOndo*, 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 pues la industria cultural multinacional los “legitimó” y los regresó a sus países como el nuevo paradigma.

A esto se suma la imposición a escala casi planetaria de un género literario, la novela policíaca, que es impuesto casi como condición obligada de acceso al mundo literario actual e, incluso, como idioma insustituible o como clave interpretativa de la realidad. Ciertamente vivimos una suerte de *boom* de la novela policial en Latinoamérica. Algunos autores han reemplazado al policía por el periodista o el curioso. Otros escritores, más clarividentes, ya advierten la absoluta esterilidad y agotamiento del género, como lo dijera el argentino Mempo Giardinelli afirmando que con obras como *La ciudad anterior* de Gonzalo Contreras, *La traducción* de Pablo de Santis o *Santiago Cero* de Carlos Franz, no había “nada nuevo bajo el sol”. (Zuñiga, 2005)



Otro efecto colateral de este proceso, este sí positivo, ha afectado la relación literaria capital-provincia en el mercado local, eliminado paulatinamente la hegemonía del centro (donde se conglomeran las editoriales). Si el producto es vendible, poco importa que provenga del rincón más apartado y “menos desarrollado” del país, basta que el autor lo provea con los elementos necesarios para su exportación, aunque ésta sea regional. (Barrera, 2002)

Una muestra concreta de las consecuencias de las nuevas dinámicas comerciales de la industria editorial, es lo ocurrido en 2007 con la narradora costarricense Ana Cristina Rossi y su novela *Limón Reggae*, cuya trama gira en torno a las luchas revolucionarias en Centroamérica desde los años setenta hasta la actualidad. Esta fue publicada en una editorial independiente, la *Editorial Legado*, mientras que el libro que le precedía, *Limón Blues* – ambos forman parte de una trilogía– salió al mercado con el sello de *Alfaguara*. Al ser cuestionada al respecto, Rossi sostuvo:

Cuando iba a salir novela la gente decía “*Limón Reggae* debe ser malísima, ¿no ves que por algo no se la publicó Alfaguara?” Es la idea que tienen de Alfaguara, que es lo máximo. Lo que pasó es que hubo muchos malentendidos con ellos. Alfaguara es una transnacional que discrimina a los centroamericanos y sólo los españoles pueden circular por el mundo; pese a que *Limón Blues* ganó varios premios nacionales e internacionales, y que guste y sea pedida, que va ya por la 5ª edición y hay una edición cubana, Alfaguara le pone barreras para circular en otros países. Entonces ¿qué sentido tiene publicar con ellos? Yo publiqué en Alfaguara con mucha ilusión pero no por el prestigio del sello sino porque era una manera de abrirse un caminito a salir, por lo menos al resto de Centro América. Pero cada filial de Alfaguara funciona como una empresa aparte, y si te ponés a verlo, Alfaguara y Legado son igual, empresas locales, con la ventaja de que Legado tiene un libro más barato y tiene más disponibilidad a hacerlo circular en Centro América, si el libro lo permite. Para la gente que cree que el sello lo es todo bajé de calidad. Este libro es la denuncia de todo ese mundo neoliberal y me parecía que si Alfaguara se comportaba como una transnacional lagarta, no debía publicarla con ellos. Alfaguara me lo dijo muy claro, que a partir del 2003 la línea es comercial.¹⁷

Desde exiguos pagos de derechos, tirajes reducidos, poca o nula distribución, destrucción de libros no vendidos, la lista de quejas contra las transnacionales del libro es innumerable. En una entrevista que durante la 20ª edición de la Feria del Libro de Bogotá, quien esto escribe realizó a Guillermo Carta, ex editor de *Grupo Editorial Norma*¹⁸, ahora editor independiente, éste señalaba que los escritores “de moda” como Santiago Gamboa, Jorge Volpi, Juan Gabriel Vásquez y Laura Restrepo, entre otros

son prostituidos por los colosos del libro que al adquirir los derechos de una obra que por sí sola ha obtenido el éxito, sea mediante la obtención de un premio o el

¹⁷ Fuente electrónica: <http://www.filmica.com/jacintaescudos/archivos/006313.html> [Consulta: 14 de abril, 2008].

¹⁸ El *Grupo Editorial Norma* es una filial de Norma Comunicaciones, empresa especializada en la edición y comercialización de libros, que tiene también como filial a Parramón Ediciones. Norma Comunicaciones hace parte de Carvajal S.A., organización que integra catorce empresas que operan en América Latina y España y ofrecen servicios y productos para diversas áreas de la industria. *Grupo Editorial Norma* inició operaciones en 1960 bajo el nombre de Editorial Norma S.A., comercializando textos escolares de editoriales extranjeras. En 1985 se inicia en el desarrollo de sus propios textos para la educación primaria y secundaria, consolidándose como uno de los más importantes editores escolares de Colombia; a la par comienza a publicar libros de interés general, libros infantiles, álbumes, obras de literatura y ensayo. A principios de 1990 el grupo comenzó un ambicioso proceso de internacionalización en el mercado de habla hispana creando editoriales propias en diversos países y comprando editoriales locales ya consolidadas y de prestigio reconocido (Tesis y Kapelusz en Argentina y Farben en Costa Rica), extendiendo su operación a catorce países de Iberoamérica y al mercado de habla hispana de Estados Unidos, que atiende desde Puerto Rico. Fuente electrónica: <http://www.librerianorma.com/empresa/empresa.aspx> [Consulta: 14 de abril, 2008].



reconocimiento del público y la crítica, aprovechan para atraparlos con contratos millonarios engañosos que no les permiten publicar en otras editoras que los harían llegar a un mercado diferente. Además de que se tiene el serio inconveniente de impedir la movilidad de nuevos talentos, ya que las editoriales aseguran a los escritores ya reconocidos por el público por cuotas, es decir, pagándoles por la publicación de un número determinado de libros en un tiempo específico, con lo cual los creadores se ven presionados y obligados a bajar la calidad de su trabajo.¹⁹

Sin embargo, la voracidad y por qué no, la rapiña de los conglomerados, pues, como hemos podido percibir, las casas editoriales que las integran tienen que seguir las políticas que marca la cúpula del grupo, no sólo tiene que ver con firmar autores y publicarlos bajo sus reglas, sino con prescindir de recursos humanos de alto nivel trasgrediendo todo ordenamiento jurídico, como lo evidenciaron en diciembre de 2006, los despidos que hizo *Espasa* –propiedad de *Grupo Planeta*– de las editoras españolas Nuria Esteban (ganadora del Premio Nacional al Fomento a la Lectura 2006) y Mercedes Castro (una de las mejores editoras del país). La primera por contar con una reducción de horario por maternidad y la segunda por estar embarazada de cinco meses. El prolegómeno a estos acontecimientos fue la expulsión de Antonio Rivero, quien propició una de las mejores Casas del Libro, que pertenecen a la editorial, la de Sevilla, con una nutrida e interesante programación cultural, además de otras diez personas de un comprobado profesionalismo.²⁰

3.2.2 Editoriales independientes: ¿Reductos culturales o alternativas viables?

Las industrias editoriales, por fuerza, tienden a integrarse a grandes holdings, y el gran mérito de las editoriales pequeñas es y será convertir su resistencia en una alternativa institucional

Carlos Monsiváis

A pesar de que desde fines de los años ochenta Latinoamérica comenzó a inundarse de editoriales y distribuidores comerciales actualmente asociados a grandes *holdings* o conglomerados multimedia en los que prima el concepto mercantil por sobre el concepto estético, el fenómeno de las editoriales independientes en la región ha estado presente desde los años treinta bajo el nombre de las mismas *Emecé Editores*, *Losada* o *Sudamericana*.

Cuando se les pregunta por qué decidieron editar, los editores independientes coinciden en que es una labor noble e importante, tal vez un reclamo de configurarse un rostro en el que cual reconocerse. La situación del libro independiente –como en 2005 lo puso de manifiesto José María Espinasa, editor de *Ediciones Sin Nombre* (México)- es hoy a la vez floreciente en

¹⁹ Entrevista realizada a Gabriel Carta el 23 de abril de 2007 en el marco de la 20a Feria Internacional del Libro de Bogotá (Colombia).

²⁰ Fuente electrónica: <http://www.e-barcelona.org/index.php?name=News&file=article&sid=8191> [Consulta: 14 de abril, 2008].



creatividad, capacidad y propuestas, y angustiosamente agónica, como si lo primero fuera el canto del cisne de una muerte no sólo anunciada sino deseada por diversos aparatos sociales. O como dijera Carlos Monsiváis “las editoriales pequeñas se transforman en un foco de resistencia y en un devenir que generalmente termina en la quiebra”. El punto de inflexión a esta práctica está probablemente en la labor que tenga el Estado. Siendo escasa la producción nacional de literatura en América Latina donde los grandes distribuidores copan el mercado con una oferta generalmente extranjera, el Estado está llamado a impulsar el desarrollo de editoriales independientes que editen autores nacionales, estimulando la producción editorial local y regional, propósito escaso si no inexistente. (Monsiváis, 2004)

Ante este sombrío panorama, en el marco de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en 2005, un grupo de 70 editores independientes provenientes de 23 países del mundo latino de África, de América y de Europa reunidos con motivo del encuentro *Los editores independientes del mundo latino y la bibliodiversidad*, firmaban la *Declaración de Guadalajara*, en la que resumían sus apreciaciones, necesidades y perspectivas como instituciones socioculturales.

El papel de los editores independientes, como actores esenciales de la difusión de ideas, de la construcción del individuo y del ciudadano –verdaderos transmisores de imaginación – se encuentra hoy gravemente amenazado en el mundo entero, los editores independientes han padecido intensamente los efectos de la globalización económica que favorece la concentración financiera de este sector, dominado hoy por grandes grupos editoriales. La lógica puramente financiera empuja el mundo editorial hacia una mercantilización, incompatible con la creación y la difusión de bienes culturales. En todas partes la bibliodiversidad corre peligro....

Llamamos particularmente la atención de las autoridades y de las instituciones nacionales e internacionales sobre los alarmantes cambios de nuestro campo y sobre el papel que jugamos, a nuestro nivel, en el desarrollo y la democratización de nuestras sociedades. Les pedimos encarecidamente poner en obra una política del libro respetuosa de nuestra actividad y de nuestras especificidades. Es fundamental que sean aprobadas en los países leyes que protejan el libro, aseguren la promoción de la lectura, que luchen contra la piratería y la reprografía no autorizada mediante la aplicación de legislaciones del derecho de autor equilibradas. Estas leyes deben en particular establecer el precio único del libro. De hecho, se ha comprobado que esta disposición, aplicada ya en varios países, permite sobre todo mantener y desarrollar las librerías independientes de tal forma que la población pueda tener acceso al pensamiento y a los debates intelectuales de nuestro tiempo. Mientras se siga atentando contra la “bibliodiversidad” más escasas van a ser las posibilidades de ofrecer una oferta plural y diversa a las personas

A este respecto, nosotros, 70 editores de tres continentes, apoyamos todos los esfuerzos realizados en México – país que nos recibe hoy - para que una ley que incluya dicha disposición sea aprobada a la brevedad posible.

Deseamos reafirmar aquí nuestra total solidaridad con los demás actores del mundo del libro. Nuestro porvenir está estrechamente vinculado con el de los librerías independientes, sin los cuales no puede existir una verdadera bibliodiversidad. Nos comprometemos a reforzar los lazos que nos unen y a establecer relaciones comerciales basadas en la confianza.

Por otra parte, reconociendo la importancia de este encuentro, instamos a sus organizadores a prever dentro de sus programas, acciones que permitan reforzar la solidaridad entre los actores del mundo del libro, en particular en el plano internacional.



El establecimiento de plataformas interprofesionales permitiría sin duda defender, de manera más eficaz, la producción creativa y el acceso al libro.

Pensamos que los editores independientes deben poder controlar las condiciones de la difusión y distribución de sus productos. Las experiencias demuestran la posibilidad de renegociar los términos de contratos firmados con las grandes estructuras de la distribución, sobre todo si nos agrupamos. También es posible obtener espacios colectivos en las ferias y salones del libro y asegurar una promoción más eficaz de las publicaciones.

Queremos comprometernos, por todos los medios a nuestro alcance, en acciones de promoción de la lectura. Es imprescindible para el mundo editorial independiente, procurar que la mayoría aprecie la lectura, y que sobre todo la juventud descubra el gusto y la maravilla que despierta la lectura de un libro.

Nos comprometemos colectivamente a promover acuerdos comerciales solidarios, particularmente suscitando y desarrollando procesos de coedición, traducción, difusión común entre editores del Sur, editores del Norte y editores del Norte y del Sur.

Nos comprometemos a respetar una ética común, puesto que nos negamos a entrar en prácticas que debiliten una relación de fraternidad e igualdad entre editores y que debiliten también nuestro compromiso de agentes culturales; que por otra parte perviertan el mercado. Deseamos poner en tela de juicio cierta sobreproducción que beneficia sobre todo a los principales difusores y distribuidores. Nos declaramos solidarios. Afirmamos con fuerza nuestro compromiso al lado de los editores de los países donde la libertad de expresión está limitada.

Llamamos la atención de nuestros dirigentes sobre la necesidad vital de favorecer y acompañar el surgimiento de industrias culturales locales, sobre todo en el campo editorial, que permitan intercambios más equilibrados entre los países. Pensamos por otra parte que es necesario favorecer la publicación de obras que tomen en cuenta la diversidad lingüística.

Recibimos con interés el mensaje del Director General de la UNESCO, invitándonos a proseguir nuestra reflexión, y llamamos al conjunto de los profesionales del libro a unir sus esfuerzos en cada uno de nuestros países para que sea ratificada a la brevedad posible la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales.²¹

La llamada de atención de los firmantes tuvo poco o nulo eco en las instituciones gubernamentales no importando que se tuviera el aval de UNESCO. En cambio, durante la semana que duró el encuentro, personajes como Esther Tusquets (*Editorial Tusquets*, España), Anne-Marie Métaillé, (*Éditions Métaillé* de Francia), Paulo Slachevsky (*LOM*, Chile), Horia Barna (*Humanitas* de Rumania) Alejandro Zenker, (*Ediciones del Ermitaño* de México) y Pablo Harari, (*Ediciones Trilce*, Uruguay) entre otros, avivaron el debate sobre los retos y la profesionalización del editor independiente a partir de sus experiencias y circunstancias. *Los editores independientes del mundo latino y la bibliodiversidad*, memoria de este foro, reúne las veinte ponencias presentadas. De entre éstas llama la atención la de Jorge Herralde, editor de *Anagrama*, uno de los sellos independientes que se ha convertido desde finales de los años sesenta en un modelo digno de imitar en el ámbito hispanoamericano.

En *El editor independiente ante los escritores y el mercado en América Latina*, el polémico editor catalán sostiene que “el “secreto” del editor independiente es un proyecto definido y coherente,

²¹ Fuente electrónica: http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=29718&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [Consulta: 14 de abril, 2008].



sostenido en el tiempo y sin bajar (al menos conscientemente) la guardia de la calidad, ya que él o ella no sólo debe construir un catálogo intentando escoger los mejores libros posibles, sino también debe publicarlos pulcra y bellamente y luego promocionarlos con la intensidad que merecen”. (p. 63)

Citando la frase de Gramsci: “pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad”, Herralde deja en esta ponencia una alentadora enseñanza a sus contrapartes: “Los grandes grupos utilizan el pesimismo de la inteligencia ante la dificultad real de dar a conocer internacionalmente a nuevos autores. Los editores independientes, seguimos apostando, hasta que el cuerpo o la empresa lo aguante, en el optimismo de la voluntad”.²² (p. 68-69)

En ese mismo orden de ideas es que retomamos las inteligentes palabras del filólogo catalán Jordi Nadal, que en su artículo *Editar bien*, incluido en el texto *Libros o velocidad. Reflexiones sobre el oficio editorial*, valora la función de este tipo de casas editoriales afirmando que

frecuentemente los pequeños y medianos editores logran estar más cerca de su público, por lo que están más cerca de la función del editor. En ocasiones, en algunos grandes grupos las directrices cambian continuamente; a veces se piensa más en la empresa que en la selección de los libros; no se siguen siempre líneas bien definidas ni se tiene paciencia para recoger frutos; se pide éxito inmediato e inmenso y eso obliga a comprar “grandes” nombres o a “fabricar” libros mediáticos. (Nadal y García, 2005: 5)

Nadal termina su escrito diciendo que

después de todo, vivir entre gigantes causa una impresión sobrecogedora; pero libera adrenalina y endorfinas positivas, a veces incluso muy positivas. La suerte del libro

²² Herralde también relata en *El editor independiente ante los escritores y el mercado en América Latina* los vaivenes por los cuales tuvo que atravesar el sello para distribuir sus títulos en América Latina antes de dar con los canales adecuados, además de los regímenes dictatoriales que imponían la censura en el área impidiendo la circulación de textos considerados de izquierda (línea presente en el catálogo de la editorial) y las constantes crisis económicas que hacían imposible la compra de novedades editoriales. Simultáneamente, destaca como un hecho significativo el que tras estabilizarse en México y Argentina, los dos mercados más significativos del área, Anagrama pudo incorporar en su catálogo en mayor medida y de forma significativa a escritores latinoamericanos a través de ediciones locales, las cuales se iniciaron en Argentina cuando el espejismo de la polaridad entre el peso y el dólar en 2002 imposibilitaban la compra de libros importados, por lo que la casa barcelonesa enviaba vía electrónica los contenidos de los textos a su distribuidora Riverside para que ésta en unos pocos días, los publicara prácticamente idénticos, salvo pequeñas diferencias de calidad del papel.

Para 2005 *Anagrama* había ampliado el proyecto a Chile en donde su distribuidora Fernández de Castro publicaba como primer libro, *En el borde del mundo. Memorias del juez que procesó a Pinochet* de Juan Guzmán Tapia que tuvo una gran repercusión. La idea se perpetuó y ahora publican con sus distribuidoras en Colombia (Intermedio) y México (Colofón). Pero la contribución principal de esta respetada editorial es el haber puesto énfasis en un punto crucial que caracteriza el enfoque que tiene o debería tener un editor independiente de vocación cultural y que difiere de las prácticas más usuales de los grandes grupos; todos y cada uno de los autores latinoamericanos que se publican en su país de origen, se editan también en España y se exportan al resto de países de América Latina, los autores tienen esa seguridad. (*Ibid*: 64-68)

Aunque los nuevos autores cuestan posicionar, el sello de Jorge Herralde intenta que la operación en su conjunto, aunque voluntarista, sea viable. Pese a que financieramente pueda resultar poco brillante, su importancia cultural es básica para la casa.

Por el contrario, muy a menudo, como lo tratamos anteriormente, los grandes grupos contratan a un buen número de escritores con derechos mundiales, pero sólo los publican en sus respectivos países o como máximo se importan unos pocos ejemplares para España.

Además de *Anagrama*, actualmente editoriales como la madrileña *Lengua de Trapo* que publica a escritores latinoamericanos nacidos entre 1950 y 1979 como Héctor Abad Faciolince, Patricia de Souza, Mario Bellatín y Sergio Gómez entre otros y *Sexto Piso* en México, son un ejemplo de la viabilidad de la edición independiente pero también de la ardua lucha que el posicionamiento y la subsistencia implican.



depende en gran medida del azar, porque si los estudios de mercado hallasen la verdad a ciencia cierta, toda la edición literaria estaría dominada por los grupos. (*Ibid*: 4, 20)

De ahí la duda, el cuestionamiento, ¿la edición independiente es un sector viable en el mundo de la edición? ¿Las buenas intenciones y un poco de esfuerzo son suficientes? ¿O la trama es más compleja de lo que imaginamos?

Aproximaciones al sector editorial independiente en Latinoamérica

¿Qué es para usted un buen editor?

Es la persona que, teniendo la capacidad necesaria para hacerlo, se impone a sí misma la tarea de servir de intermediaria entre el pasado cultural, representado por todo el saber acumulado en los libros, y el futuro, representado por los nuevos autores y sus lectores potenciales, los únicos que pueden garantizar la continuidad y la renovación de la cultura.

Entrevista realizada por Cubaliteraria a Ambrosio Fortet (Ensayista y editor cubano)

La necesidad de obtener respuestas a las interrogantes planteadas con respecto a la edición independiente -atendiendo a los objetivos particulares de esta investigación- hace indispensable adentrarnos en los vaivenes del sector en la América hispánica. Para presentar un panorama más amplio de éste a continuación se transcriben fragmentos de cinco entrevistas realizadas a editores independientes durante los meses de febrero a abril de 2007 en las dos principales ciudades de Colombia: Medellín y Bogotá.²³ En este país sudamericano convergen características de las distintas regiones del subcontinente como la incursión totalizadora del modelo neoliberal que ha tenido un impacto devastador en el sector agrícola similar a lo que ocurre en Centroamérica; la privatización de la educación, fenómeno que inició en los años setenta con las dictaduras argentina y chilena y que actualmente se acrecienta a pasos agigantados en países como México; eso sin olvidar las afinidades que entraña con el Caribe y la región andina.

Además de estas particularidades, se eligió Colombia como caso representativo en la edición independiente porque desde la crisis de 1980 que afectó a Argentina y México, los dos principales productores de libros en Latinoamérica, la industria editorial colombiana comenzó a sustituir paulatinamente parte de la oferta que estas dos naciones manufacturaban anualmente. A partir de entonces, Colombia mantuvo una presencia cada vez mayor en las

²³ El trabajo de recopilación de información vía entrevistas a editores independientes en Colombia fue posible gracias al apoyo de la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM y del Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos que permitieron a la autora de este trabajo llevar a cabo una Estancia de Investigación en la Universidad de Antioquia (Medellín) durante los meses de enero a junio de 2007.



grandes ferias internacionales (Frankfurt, Liber, Buenos Aires), diseñando a través de Proexport²⁴ una campaña de promoción tanto de productos editoriales como de impresión (“Colombia, centro editorial de América Latina”). A finales de la década de los noventa el país contaba con más de 300 casas editoriales, cobijaba al Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, CERLALC (aportando el 60 por ciento de su financiamiento) y se convertía en sede del Grupo Interamericano de Editores.

Las historias de vida de los entrevistados se ligan a la historia editorial del país, a lo ocurrido en el comienzo de este nuevo siglo con la producción literaria nacional y latinoamericana y a la desigual competencia con las editoriales de los conglomerados multimedia dos años después de que algunos de ellos fueron firmantes de la ya citada *Declaración de Guadalajara*. Ante la imposibilidad de transcribir en esta parte del trabajo todas las impresiones de los editores colombianos²⁵, se decidió ahondar en siete grandes temas, por lo que en las siguientes líneas se da cuenta de las apreciaciones que los editores tienen sobre la edición, la distribución, la elección de autores para sus catálogos, las fuentes de financiamiento, los apoyos gubernamentales, los grandes grupos editoriales y la existencia o no de un nuevo *boom* en la narrativa latinoamericana.

Los editores independientes son buenos editores

El editor tiene que ser un intermediario muy sabio entre el escritor y el público, de tal manera que la casa editorial se vea favorecida. Pero el compromiso mayor de un buen editor es con la calidad de la literatura, más allá de los escritores y los lectores de una época.

Luis Fernando Macías

Los cinco editores independientes entrevistados fueron: Lucía Donadío (*Hombre Nuevo Editores*, Medellín), Luis Fernando Macías (*El Tambor Arlequín* y *El Propio Bolsillo*, Medellín), Esperanza Dorado (*Editorial La Serpiente Enplumada*, Bogotá), Milciades Arévalo (*Sociedad de la Imagnación*, Bogotá) y Amparo Osorio (*Fundación Literaria Común Presencia*, Bogotá).

Las entrevistas a este grupo de editores resumen las fortalezas, oportunidades, debilidades y acciones que han emprendido para desempeñar adecuadamente su labor. Destacándose:

²⁴ Proexport es la organización encargada de la promoción comercial de las exportaciones no tradicionales, el turismo internacional y la inversión extranjera en Colombia.

Fuente http://www.proexport.com.co/VBeContent/newsdetail.asp?id=313&idcompany=16&ItemMenu=5_250
[Consulta: 14 de abril, 2008].

electrónica:

²⁵ Las entrevistas se encuentran transcritas en su totalidad en el apartado *Anexos* de esta tesis (adjunto en CD al documento impreso).



- a) La profesionalización de los editores en jefe y recursos humanos de estos sellos consiste en la mayoría de los casos en una amplia formación profesional vinculada a la educación, la creación literaria y la difusión cultural.

Al respecto tenemos el caso de la editora de *Hombre Nueva*, Lucía Donadío, de formación antropóloga, quién paralela a la labor de edición,- la cual al momento de la entrevista había llegado a su tercer año-, dicta talleres de literatura a jóvenes y adultos de la tercera edad además de escribir poesía. A Donadío se suma Luis Fernando Macías de *El Tambor Arlequín* y *El Propio Bolsillo* quien es Magister en Filosofía Estética y Filosofía del Arte, docente en la Universidad de Antioquia y narrador.

- b) Existe una relación frágil y problemática entre editores y librereros.

En opinión de Luis Fernando Macías las ventas que las pequeñas editoriales hacen por medio de las librerías son complejas porque los librereros tienen unos márgenes de utilidad que desde el punto de vista de estos actores son muy restringidos pero que desde la óptica de los editores son muy altos.

Un librerero normalmente cobra el 35%. Eso deja un margen de un 15 ó un 20 para un distribuidor lo cual a su vez deja un margen de un 10 ó 15 para un editor, o sea que los márgenes de utilidad se reducen mucho. Los libros vendidos a través de librerías tienen que viajar, hay que invertirlos en fletes y son libros que permanecen mucho tiempo en una librería sin ser vendidos o sin ser exhibidos siquiera. Entonces la opción de los editores independientes son los mercados directos, los mercados que no tienen mucho costo de intermediario y que ese costo de los intermediarios se transfiere al cliente, lo cual le da mejores precios, mejores garantías y más agilidad.

Por su parte, Esperanza Dorado de *Editorial La Serpiente Emplumada* aseveró lo siguiente:

Bueno, la experiencia que tenemos es que las librerías, la venta en librerías no da para sostener la editorial. De manera que el tener los libros en librerías es importante porque son vitrinas de exhibición de nuestros libros. Es muy malo que vayan a preguntar por “x” libro y que digan no, no lo tenemos. Nosotros mantenemos los libros en las librerías porque son vitrinas importantes más no porque creamos que eso nos va a dar la posibilidad económica de mantener la editorial.

- c) Aunque los cinco entrevistados argumentan que el principal criterio que se tiene en cuenta para la publicación de una obra es la calidad literaria, quedando en segundo término su rentabilidad, esto es puesto en entre dicho cuando editoriales como *La Serpiente Emplumada* optan por fungir como “imprentas” que sólo se comprometen a editar el libro bajo su sello pero no a distribuirlo a menos que el escritor pague por ello. Pues como dice Esperanza Dorado, editora de la casa bogotana:

Nosotros no tenemos una capacidad económica para pagar la edición a los autores. Lo que nosotros hacemos es darle facilidad de pago al autor para que nos pague a nosotros la edición. Ellos son dueños del libro, no nosotros. Del libro físico, de los derechos por supuesto. Del libro físico el autor, al convenir editar con nosotros queda dueño de su título porque él es quien paga la edición. Él después verá qué hace con el libro. Si quiere que nosotros lo distribuyamos o quiere llevarse, regalarlo, lo que sea, eso es cosa de él.



Está cobijado bajo el sello de *La Serpiente Enplumada*, con la calidad que nosotros exigimos.

- d) Para las editoriales independientes colombianas, los tirajes, reimpresiones, pago de derechos y distribución se tornan problemáticos por la escasez de recursos y la falta de subvenciones. Los cinco entrevistados coinciden en señalar que no existe apoyo por parte de ninguna institución cultural o gubernamental nacional o regional para la edición de sus títulos, por lo cual los tirajes en éstas editoriales oscilan entre los 300 y los 2 000 ejemplares quedando fuera de su alcance la reimpresión a menos que el título en verdad sea rentable. Corroborando lo anterior, la editora de *Hombre Nuevo* afirmaba en febrero de 2007:

Las reimpresiones a veces nos preocupan porque no sé... los libros a veces tienen como ciclos. Entonces reimprimir un libro es como una decisión difícil, riesgosa, uno no sabe si se va a vender, si va a gustar como la primera vez. La gente espera mucho el libro nuevo, incluso muchas bibliotecas no compran reimpresiones. Muchos institutos educativos dicen solamente primeras ediciones. Hasta 2005 el tiraje de nuestros libros constaba de 1 000 ejemplares, pero debido a que se quedaban muchos libros en bodega se redujo a 500 en casi todas las obras salvo excepciones en que se publican 1 000 o únicamente 300.

En relación con la falta de apoyo por parte de las instancias gubernamentales, Esperanza Dorado nos refirió lo siguiente:

Directamente no contamos con ningún apoyo. Se supone que la Biblioteca Nacional nos debe comprar siempre una x cantidad de ejemplares por ser todos nuestros autores, escritores colombianos. Hay una ley que dice que la Biblioteca Nacional debe comprar libros de escritores colombianos. El apoyo hasta ahora lo estamos peleando, puesto que estas compras básicamente tanto para bibliotecas... para dotar bibliotecas nos convocan, sin embargo, es muy poco lo que nos compran, porque básicamente eso lo absorben las grandes editoriales. Entonces... lo que deberíamos pedir es el apoyo gubernamental, que no es que nos den plata pero sí que nos compren libros, lo que hasta ahora no ha sido muy claro ni muy preciso. No me quejo concretamente porque nosotros siempre como somos insistentes, persistentes y ahí vamos logrando que nos compren. A nosotros nos han comprado no la cantidad que se debe ni la que quisiéramos pero si nos ha comprado el gobierno.

- e.) Existe un acuerdo unánime de los editores independientes al asegurar que las grandes casas editoriales como *Alfaguara*, *Planeta*, *Norma*, entre otras, no valoran la literatura más que en su calidad de producto comercial; que su competencia es desleal y sus libros sólo se venden masivamente por el gran aparato publicitario que tienen detrás.

Reafirmando esta postura, citamos a continuación las palabras de Lucía Donadío.

Cuando yo decía que una mesa principal en una librería vale es porque se lo oí decir a alguien de una esas editoriales. “¿Qué usted no sabe cuánto vale el centímetro cuadrado en la mesa principal?” Cuando tú hablas de un centímetro cuadrado imagínate de lo que estás hablando, de una cosita mínima y eso vale. Entonces creo que esas editoriales tienen un criterio comercial por encima de todo. La calidad literaria es secundaria. No digo que no publiquen buenos autores porque mentiría, hay muchos buenos autores que ellas publican pero sí creo que es un mercado muy desigual, muy elitista que excluye a muchos. Por otro lado los libros de esas editoriales normalmente son muy costosos



frente a otro tipo de libros. Por ejemplo nuestros libros son muy económicos. Cuando yo comparo un libro nuestro con un libro de ellos, la calidad es casi la misma, el mismo papel, el mismo tipo de impresión. Ellos ganan tres veces más que yo. Son conglomerados económicos que tienen otra función social. Cuando uno trabaja en una editorial independiente el criterio comercial no es el criterio que rige sus actividades; es el criterio de la calidad del libro, del autor, de una buena publicación, de una buena investigación.

Por su parte, la editora de *La Serpiente Emplumada* sostenía:

No quiero entrar a mencionar ninguna de las editoriales porque de hecho ellos para nosotros son, se han constituido un poco en un tropiezo en cuanto que tienen la posibilidad de hacer ediciones muy grandes, por lo tanto de abaratar muchísimo lo que es el costo del libro al público. Eso no lo podemos hacer nosotros porque lo máximo que editamos son 2 000 libros. Entonces a mí me parece que ellos son buenos difusores, sin embargo son una competencia grande para nosotros las pequeñas editoriales que nos tenemos que bandear con precios que no compiten con los de ellos. Sin embargo uno no debe desconocer que son grandes difusores de la narrativa colombiana y de los escritores colombianos en general. Entonces, internamente como editoriales debemos ponernos de acuerdo con ellos, y parece que se está logrando mediante la Cámara Colombiana del Libro, donde nosotros, las pequeñas editoriales nos hemos quejado de esas cosas poco equitativas, por ejemplo, pedidos porque como ya dije a las grandes les piden una cantidad enorme y a las pequeñas poco o nada, cuando somos las que más necesitamos apoyo.

- f.) Sobre la existencia o no de un nuevo fenómeno de masificación en la narrativa latinoamericana (nuevo *boom*), los editores independientes tienen opiniones encontradas que referimos textualmente en espera de que estas sean mayormente aclaratorias con temas afines como el peso de la industria editorial comercial, las estrategias mercadológicas para la difusión de estos bienes culturales y el contraste entre la calidad literaria de este grupo de escritores con respecto a los del *boom* de los años sesenta.

Primeramente ubicamos las percepciones del editor en jefe de *El Tambor Arlequín* y *El Propio Bolsillo*, Luis Fernando Macías, quien se expresa así con respecto a lo que medios de comunicación especializados y publicaciones académicas han acordado en llamar *nuevo boom de la narrativa latinoamericana*.

Pues yo he oído hablar de eso desde el primer *boom*. Después otro y después otro pero lo cierto es que en Latinoamérica tenemos una literatura muy importante desde hace mucho tiempo. Si uno mira la literatura latinoamericana desde los siglos XVII, XVIII, XIX y XX uno ve que hay una constante en la calidad de las obras y un aumento en la cantidad de los autores. Cada vez son más los buenos y grandes autores que conservan una calidad que ha logrado la literatura latinoamericana hasta el punto de ser una de las literaturas más importantes en el mundo en el siglo XX y supongo que en el siglo XXI va a ser todavía más porque si en el siglo XIX era de un carácter muy local y de una relación más o menos esporádica con la literatura española y francesa, en el siglo XX creció antes del *boom*, con el *boom* y después del *boom*, suponemos que en el siglo XXI va a seguir creciendo. No tiene razón de ser que se pare, se detenga o se merme mucho menos cuando uno ve que en toda Latinoamérica hay muchos más escritores y hay muchas más posibilidades de riqueza por la variedad, por los conflictos, por los problemas, por las dificultades sociales del continente que hacen que sea como un caldo de cultivo para una gran literatura.



Yo estoy convencido de que esa riqueza vital que ofrece el continente por su colorido, por su variopinto entorno se va a reflejar en una excelente literatura. Hay muchísimos escritores de una gran estatura cuya obra todavía no es conocida por el mundo pero eso va a ir llegando lentamente. Entonces yo veo que el panorama de la literatura latinoamericana es mucho más optimista que la situación social del pueblo latinoamericano.

La editora de *Hombre Nuevo* también se notó escéptica al respecto diciendo que:

Yo pienso que de pronto hay una tendencia siempre como a montar a algunos escritores como en una especie de estrado mayor que los otros y sí hay un grupo que están ahí de colombianos y de otras partes pero no sé hasta donde hay una calidad tan grande en esos escritores como para compararlos con los otros grandes como Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar. Yo tengo mis dudas de que sean tan grandes estos otros o que más bien los están como inflando, no tengo un criterio muy claro, son impresiones que tengo. De pronto hay un aparataje publicitario que sube a esos escritores para venderlos pero hay otros muy buenos que no se conocen, que están en el otro rango no porque sean menos buenos sino porque no tienen el acceso a esos mundos tan exquisitos y tan elitistas a veces.

En tanto Esperanza Dorado, editora de *La Serpiente Emplumada*, presentó una perspectiva un tanto más optimista del *nuevo boom*

Nosotros hemos sabido que ese *boom* de escritores latinoamericanos está en este momento llamando mucho la atención y queremos también ser parte de él... aunque creo que hay un sentido comercialista dentro de lo que son ese tipo de obras, sin restarle mérito alguno a los escritores que desde que ya han sido reconocidos, por algo será. Entonces no quiero meterme a decir que tan bueno o malo sea tal o cual escritor. Lo que sí se, es que las editoriales grandes generalmente editan a quienes les van a reeditar la inversión. Entonces nosotros no tenemos una capacidad económica para pagar la edición a los autores.

Finalmente, Milcíades Arévalo, editor de la casa bogotana *Sociedad de la Imagen*, mostró un enfoque muy crítico cuando se le cuestionó sobre qué opinión tenía con respecto a los nuevos narradores colombianos como Enrique Serrano, Santiago Gamboa, Efraín Mendoza o Jorge Franco, los tres, pertenecientes a la generación de la nueva narrativa latinoamericana o *nuevo boom*

Para mí Enrique Serrano es un buen escritor, a mi Gamboa ni Mendoza me lo parecen, éstos son un pedazo de carne, un tinto, un producto, propuestas de la industria editorial que los vende como una genialidad. No tienen peso editorial. La industria editorial promueve –y eso lo vi en la publicidad- escritores que no hacen pensar a la gente, mientras que allá afuera hay decenas de muchachos que lo pueden hacer mejor. Todos estos escritores crean sentaditos desde sus escritorios en la ONU, en las embajadas.

De todas las señalizaciones hechas por los editores se enfatiza el gran número de quejas contra las instancias de cultura y otras instituciones gubernamentales del país, las cuales hasta mediados de 2007 habían sido incapaces de crear apoyos e incentivos a este tipo de industrias culturales. En un intento por subsanar esta situación, en noviembre de 2007 el Ministerio de Cultura de Colombia a través de un jurado integrado por el equipo del Área de Literatura de la Dirección de Artes, el equipo de industrias creativas y el CERLALC (Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe) revisó las propuestas provenientes de cinco



ciudades del país y seleccionó 10 editoriales que harían parte del *Programa de Fortalecimiento empresarial dirigido a pequeñas editoriales*²⁶, mismo que planteaba la necesidad de brindar elementos de fortalecimiento a aquellas instituciones productoras de bienes y servicios culturales con miras a garantizar su sostenibilidad y desarrollo. Paralelamente, el proyecto buscaba generar estrategias que afianzaran el sector editorial independiente como un eslabón primordial en la cadena productiva del libro.²⁷

Atendiendo a un proyecto editorial consolidado en el campo cultural, y un fuerte impacto sobre la creación y el pensamiento en la región y el país, *Apidama Ediciones* (Bogotá), *Icono Editorial* (Bogotá), *Taller de Edición* (Bogotá), *La Serpiente Emplumada* (Bogotá), *Arte y Ciencia* (Medellín), *Hombre Nuevo Editores* (Medellín), *La Carreta* (Medellín), *El Ateneo* (Medellín), *Escribir no muere* (Palmira, Valle) y *Cuadernos Negros* (Calarcá, Quindío), fueron los sellos editoriales seleccionados para esta iniciativa que se incluye en el Programa de Fomento a las Industrias Creativas en el Arte el cual tiene su principal soporte en los lineamientos del Plan Nacional de Cultura 2001-2010: “Hacia una ciudadanía democrática cultural”, en cual reconoce la importancia de éstas en los procesos de reconocimiento, cualificación y circulación de las expresiones artísticas en general.

Pese a que este rasgo negativo se transformó en positivo, fue únicamente un pequeño paso y en un solo país, por lo que parece cómico el argumento dado por el escritor mexicano Álvaro Enrígue quien sostuvo en entrevista al diario *El Porvenir* en octubre de 2007 -cuando presentó su libro *Hipotermia* en la Feria del Libro de Monterrey- que el medio editorial mexicano goza de excelente salud y que las editoriales transnacionales se han retirado del país. Eso hace pensar que el escritor adolece de la llamada ceguera de taller, y es que alguien que escribe no puede pasar por alto cómo es que se realiza la difusión de su obra y menos aún afirmar que “Alfaguara ya no tiene la influencia que tuvo, y en cambio hay editoriales independientes, chiquitas: Era, Cal y Arena, Sexto Piso, por citar solo algunas, que son las que están proponiendo”.²⁸

No dudamos de la propuesta de estas editoriales, la información recabada por las entrevistas a editores independientes en un contexto similar así lo manifiesta; pero Enrígue no puede negar el inminente peso de las grandes casas editoriales.

Estrategias para la sobrevivencia. Vender o morir

Para hacer contrapeso a las políticas y el embate mediático de los grandes sellos editoriales, una de las estrategias más importantes que han puesto en práctica las editoriales

²⁶ El *Programa de Fortalecimiento empresarial dirigido a pequeñas editoriales* consistió en un curso de 45 horas presenciales distribuidas en dos componentes. El primero correspondiente a una capacitación presencial tipo cátedra en la que se dictaminaron los temas básicos de un programa de fortalecimiento empresarial para el emprendimiento productivo, incluyendo aspectos de gestión administrativa, financiera, de mercado, comercio exterior y derechos de autor. Un segundo componente (de por lo menos 15 horas para cada editorial) correspondió a labores de acompañamiento directo para la formalización de un plan de negocios coherente con la trayectoria y línea editorial de cada una de las organizaciones participantes.

Fuente electrónica: <http://www.mincultura.gov.co/eContent/VerImp.asp?ID=1213&IDCompany=4>
[Consulta: 11 de abril, 2008].

²⁷ *Ibid*

²⁸ Fuente electrónica: http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=167625 [Consulta: 11 de abril, 2008].



independientes, con la finalidad de que sus libros lleguen a manos de los lectores, es agruparse en asociaciones o corporaciones capaces de hacer frente a las nuevas reglas que imperan en toda la cadena de comercialización del libro, desde la contratación de autores hasta la producción, la distribución y venta. Todas estas, problemáticas que hacen difícil, si no imposible la existencia y supervivencia de proyectos editoriales independientes.

Bajo la consigna de que son precisamente las editoriales pequeñas, independientes, las que siguen abiertas a nuevas expresiones literarias, las que apuestan a nuevas plumas, las que enriquecen e imprimen renovado interés y dinamismo a la literatura, en 2007 surge en México la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes, A.C. (AEMI) en la cual se agrupan catorce casas editoriales²⁹, mismas que participaron por primera vez en un *stand* colectivo durante la 21a edición de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL). A la fecha cuentan con una librería en línea en el *web site* de *Solar, Servicios Editoriales* y publican la revista *Quehacer editorial*, la cual rescata las opiniones de autores y editores acerca del proceso de escribir y publicar libros.³⁰

En el Cono sur, Argentina, que antes de la crisis económica de 1999-2002 siempre había sido un ejemplo a imitar en la edición latinoamericana, sufrió una catástrofe consecuencia tanto de errores internos como de la derivación del derrumbe económico del país. El colapso argentino, como el deterioro menos espectacular de la industria editorial mexicana en los años 80 y de nueva cuenta en 1995, entró en la lógica de nuevas exigencias de rentabilidad que ha obligado a subir las ganancias históricas de 3 por ciento anual hasta 15 por ciento más. (García Canclini, 2002: 54) De ahí que haya sido todo un reto la conformación de editoriales y su agrupación en instancias como *Editores Independientes de la Argentina* y *Consortio de Editores Independientes de Argentina*.

La primera de ellas, reunida desde 2001 de manera no orgánica en apoyo a la bibliodiversidad, en la defensa a la edición cuidada, independiente y respetuosa del contenido intelectual y la forma gráfica, está integrada por treinta y tres sellos editoriales entre los que se destacan *Beatriz Viterbo Editora* (sello especializado en literatura argentina y latinoamericana, y en ensayos críticos y estudios culturales dedicados a literatura y cultura argentinas y latinoamericanas), *Ediciones de la Flor* y *Ediciones del Naranja*. Esta unión les ha permitido a los miembros participar de manera colectiva en las Ferias de Frankfurt, Guadalajara, Madrid, Barcelona, así como

²⁹ Los sellos editoriales que integran la AEMI son *Ácrono* que inició su proyecto en el año 2000 con una colección de poesía bilingüe, *Editorial Aldus* (constituida en 1990 y con un catálogo de más de 250 títulos), *Ediciones Arlequín* (fundada en Guadalajara, Jalisco, en 1994), *Editorial Colibrí* (se enfoca en la poesía, la narrativa, el ensayo, el testimonio y la crónica), *Editorial Corunda* (cuenta con una experiencia de quince años ofreciendo a padres y maestros la oportunidad de acercar a los niños las mejores lecturas), *Ediciones El Milagro* (editorial especializada en teatro y cine fundada en 1992), *Ediciones El Tucán de Virginia* (fundada en 1980, posee un fondo editorial de 200 títulos y ha publicado casi de una manera exclusiva, libros de poesía), *Ficticia Editorial* (editorial especializada en cuentística contemporánea en español. Nacida en 1999 en internet (www.ficticia.com) como una ciudad virtual de narradores e historias, a partir de 2000 publica su primer libro), *Libros del Umbral* (editorial básicamente literaria, fue fundada en 1995 por Martí Soler Vinyes y Pablo y Jaime Soler Frost), *Literalia Editores* (inició actividades a principios de 1988, con su área didáctica, apoyando la formación y promoción de nuevos escritores), *Mantis Editores* (Mantis es la primera editorial no institucional que aparece en el boletín editorial de Conaculta, y forma parte de una selecta coedición que realiza la prestigiada casa canadiense *Écrits des Forges* junto con la UNAM, Aldus y El Tucán de Virginia en México), *Ediciones Sin Nombre* (la editorial nace en 1994, como un espacio dedicado al ensayo literario y de imaginación con dos libros: *Retrato hablado* y *El tiempo escrito* de Francisco Segovia y José María Espinasa respectivamente) *Solar/Ediciones del Ermitaño* (con un acervo que supera las 350 obras publicadas en los géneros de novela, cuento y poesía, Ediciones del Ermitaño es actualmente un proyecto ferozmente independiente que rompió inercias e innovó métodos de producción, administración y distribución), *Trilce Ediciones* (esta editorial se ha especializado en libros de arte y literatura desde su fundación en 1991). Fuente electrónica: <http://www.aemi.com.mx/index.htm> [Consulta: 14 de abril, 2008].

³⁰ Fuente electrónica: <http://www.solareditores.com/bitacoras/reditorial/000143.html> [Consulta: 14 de abril, 2008].



formar parte de la agrupación internacional Editores en Red.³¹ Mientras que *Consortio de Editores Independientes de Argentina*, conformado por cuatro casas editoras (Infinito, Maizal, Del Signo y Papers) que se unieron con la intención de exportar sus libros, ha constituido un catálogo de más de 400 títulos que abarcan una amplia gama temática (arquitectura, crítica cultural, crítica literaria, diseño, educación, filosofía, historia, libros ilustrados, literatura, patrimonio cultural, poesía, política, psicoanálisis, sociología, entre otras). La importancia de esta segunda agrupación radica en que es de las pocas instancias dedicadas a la edición independiente en Latinoamérica que cuentan con apoyo gubernamental, pues su sitio *web* y sus actividades de comercialización tienen el auspicio del Fondo Metropolitano de las Artes y Ciencias del Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.³²

Una iniciativa similar pero en un nivel más micro es la emprendida en Colombia por *Hombre Nuevo Editores* y su distribuidora *abc libros*, empresa que se encarga de la comercialización de textos tanto de la propia editorial antioqueña como de otros sellos independientes - *La Carreta Editores*, *Los Lares Casa Editora* o *El Tambor Arlequín*- en el mercado nacional. Igualmente distribuye libros de la Fundación Estanislao Zuleta y la Universidad Nacional de Colombia, además de las revistas CLAVE (poesía) y *Odradek*, el cuento, con un peculiar pero muy creativo esquema de distribución que Lucía Donadío, editora de *Hombre Nuevo*, relató en febrero de 2007.

Nosotros hemos recurrido a un grupo de estudiantes que venden nuestros libros en donde ellos estudian o trabajan. Entonces tenemos un grupito de unos ocho o diez estudiantes de diferentes universidades de la ciudad que mantienen su catálogo en su mochila y venden. Esos muchachos se mueven... les hacemos el mismo descuento que a las librerías y entonces venden a sus clientes con un descuento un poquito menor. Entonces por un lado se abarata el costo del libro y los muchachos ganan unos pesos en un trabajo que les gusta.

Sin embargo, los esfuerzos de la edición independiente del subcontinente no se han detenido ahí, en su columna "David y Goliat" en *El País* (mayo de 2007), Patricia de Souza habla de un lado feliz de la globalización, el cual se materializa en el uso de las nuevas tecnologías y técnicas por parte de los jóvenes editores independientes en América Latina, poniendo de ejemplo a *Eloisa Cartonera*, editorial de la Argentina que empezó en 2003 a editar con papel reciclado para producir libros a muy bajo costo. Este proyecto artístico, social y comunitario sin fines de lucro, que crea libros únicos e irrepetibles y que involucra a cartoneros, artistas plásticos y escritores, se ha extendido a Perú y luego a Bolivia con el nombre de un icono popular peruano, *Sarita Cartonera*. En Santiago de Chile una iniciativa similar son *Las Chicas de Animita Cartonera*.³³

³¹ Fuente electrónica: <http://www.edinar.com.ar/quienes.html> [Consulta: 14 de abril, 2008].

³² Fuente electrónica: <http://www.consoriodeeditores.com.ar/index.php> [Consulta: 14 de abril, 2008].

³³ Fuente electrónica: <http://yerbamalacartonera.blogspot.com/2007/05/david-y-goliat-editoriales-pequeas-y.html> [Consulta: 15 de abril, 2008].



Desde hace un tiempo estas editoriales independientes publican a autores como Ricardo Piglia de Argentina, Margo Glanz de México, el peruano Santiago Roncagliolo, o nuevos valores como Edwin Chávez y Miguel Idefonso. *Eloisa Cartonera* creó el Premio Nuevo Sudaca Border de Narrativa Muy Breve para noveles escritores y *Sarita Cartonera* con el apoyo de Agencia Española de Cooperación Internacional, la Municipalidad de Lima, Red Peruana de Energía y Hewlett-Packard, ha logrado integrar en su proyecto a niños de la calle e instalar a sus autores en las librerías de Lima. En todo caso, el valor real de esto es que los sellos que se han consolidado paulatinamente, brindan asesoría y soporte para que continúen surgiendo otros como *Yerba Mala Cartonera* en La Paz, empleando la imaginación, maximizando recursos, generando empleos y funcionando como alternativas culturales viables y con futuro.³⁴

³⁴ Fuentes electrónicas: <http://www.eloisacartonera.com.ar/elois/home.html> y <http://www.saritacartonera.com/quienes.htm> [Consulta: 15 de abril, 2008].



3.3 A un paso del lector: Redes de distribución del libro en Latinoamérica (segunda fase en el proceso de circulación literaria)

Como en todo proceso económico de compra y venta de productos, la distribución es un requisito indisoluble de la dinámica de las industrias culturales, que requieren de ella para hacer llegar sus productos al consumidor llámese televidente, radioescucha, internauta o lector. En el caso del sector editorial, se presentan dos fases claramente distinguibles, la primera de ellas, y en la cual ya hemos ahondado, es la que compete a las casas editoriales encargadas de la aprobación y publicación del manuscrito. Una vez concluido esto, se procede a la búsqueda de canales de distribución que hagan llegar el libro al lector, teniendo especial relevancia las ferias del libro, las librerías y las bibliotecas.

Si consideramos que la mala distribución de un producto genera escasez y esto afecta, por partida doble, al segmento de la oferta y al segmento de la demanda, es decir, a los editores y a los lectores o posibles lectores, entonces está plenamente justificado el interés por conocer los mecanismos que regulan, facilitan y entorpecen el acceso a estos bienes culturales. Las particularidades de las ferias del libro, las librerías y las bibliotecas latinoamericanas serán objeto de estudio en este apartado, toda vez que son espacios que vinculan al público con la cultura, el arte y la literatura, siendo éstos, en un sentido más amplio, intermediarios culturales que condicionan y determinan el consumo literario.



3.3.1 Ferias del Libro en América Latina: El gran escaparate del sector editorial



En su texto *La fiesta del libro o la peregrinación a la FIL*, el escritor y ensayista mexicano Gonzalo Vélez se remonta al trabajo de campo que la antropóloga Laurette Sejourné realizó medio siglo atrás en las sierras de Oaxaca para justificar una definición de lo que debe ser hoy en día una feria del libro. De las investigaciones emprendidas por Sejourné y el grupo de estudiantes estadounidenses que ella dirigía, Álvarez destaca el relato que hace la antropóloga cuando en cierta feria local en la que se congregaba gente de todas las rancherías y villorrios de los alrededores, -llevando consigo los productos que cosechaban o facturaban en sus respectivos lugares- entrevistaron a un hombre que vendía cestas, ollas, o algo similar acerca de los pormenores del evento, y al despedirse, como muestra de buena voluntad, le ofrecieron al hombre comprarle todas sus mercancías. Para su sorpresa, éste se rehusó. Cuando le preguntaron por qué, el hombre les respondió con absoluta seriedad: “Es que si les doy todo a ustedes, ya no me queda nada para vender...”. (Vélez, 2007: 3)

Los antropólogos –dice Vélez- interpretaron con humor la respuesta del campesino indígena como evidencia del alejamiento de esta gente con respecto a la cultura occidental, una muestra de un choque de culturas que desde su raíz obstaculiza la incorporación de las sociedades indígenas al desarrollo modernizador. Sin embargo, no tomaron en cuenta que acudir a la feria, y participar en ella, tenía acaso más funciones que las del simple intercambio económico. Más bien, el intercambio económico era como el pretexto para otro tipo de intercambio más profundo: el de la convivencia social, el del intercambio de experiencias en un medio de valores compartidos donde se constata la pertenencia a un grupo. De ahí que para el ensayista mexicano una *feria del libro* sea una fiesta de conocimiento e información, un lugar de confluencia en el que los encuentros entre lectores y editores tienen por resultado el festín de los libros. (*Ibid*)



En la actualidad, los magnos eventos casi siempre anuales que convocan a editores, autores, libreros y a toda la gente relacionada con el medio, y que conocemos como *ferias del libro*, conservan en su esencia el espíritu comunitario de aquella feria de pueblo que no supo encajar en la hermenéutica de los antropólogos. Ya sea la *Buchmesse* de Frankfurt, *Liber* de Barcelona, o la Feria *Internacional del Libro de Guadalajara*, estos acontecimientos son los ejes en torno a los cuales giran las actividades anuales del gremio editorial en todo el mundo. Y, ciertamente, aparte de la actividad económica que generan, tanto por ventas directas al público como por los negocios que ahí se establecen, las ferias del libro ofrecen una multiplicidad de facetas de lo que es la vida alrededor de los libros: autores que buscan aparecer bajo las luminarias, edecanes que invitan a visitar los puestos de su editorial, un catálogo de cientos de miles de volúmenes a su disposición, conferencias, talleres, foros, salones, presentaciones, lanzamientos, cámaras de televisión, periodistas, atractivas promociones, multitudes especializadas. En suma: una verdadera fiesta.

Para el gremio editorial, los días de actividad más febril son sin duda los días feriados, es decir: los días en que transcurre la feria del libro. A ese respecto, es de vital importancia destacar que las ferias del libro surgen en la Europa de los siglos XV y XVI como una respuesta a la necesidad de los primeros impresores de disponer de una red comercial extensa, -valiéndose para ello de las ferias locales y regionales-, a fin de dar rápida salida a un número suficiente de ejemplares. Muy pronto, pues, se había adoptado la costumbre de vender libros en las ferias, costumbre que se mantuvo por mucho tiempo en las de la región parisina, y más aún en Inglaterra, en las grandes ferias de Stoutbridge. (Febvre y Martin, 2005: 262-263)

Estas ferias se convirtieron por entonces en el lugar de reunión de libreros e impresores. Las ferias de Francfort, en particular, fueron, en la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII, el gran centro de difusión de los impresos en alemán y asimismo un mercado de libros latinos y ediciones católicas. (*Ibid*: 267-271)

En América Latina, los únicos antecedente documentados disponibles sobre las ferias del libro es, por un lado, el que ofrece Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina*, donde habla de los Festivales del Libro en Perú acontecidos durante la década de los cincuenta, los cuales anegaron de papel impreso el país y tenían como pretensión la de difundir y comercializar a los autores locales como José María Arguedas. Por otro lado, el CERLALC (Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe), dentro de su listado de Ferias de Libro en la Región, señala a la Feria del Libro de Buenos Aires de 1975 como el primer evento formal en su tipo tanto en el país como en el subcontinente, aunque en la página en Internet de la feria, se puede leer que desde 1930 hubo en las calles, parques y plazas de Buenos Aires, exposiciones y ferias del libro.³⁵

Actualmente, de los 19 países hispanoparlantes que componen América Latina, 15 organizan 19 ferias del libro internacionales; México y Venezuela, realizan dos (Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Feria Internacional del Libro de Monterrey; Feria Internacional del Libro de Venezuela, Feria Internacional del Libro de Caracas) y Bolivia, tres (Feria Internacional del Libro de Bolivia, Feria Internacional del Libro de Santa Cruz, Feria Internacional del Libro de Cochabamba). Argentina, Chile, México y Puerto Rico llevan a cabo ferias del libro dedicadas al público infantil y juvenil. En tanto que El Salvador y Nicaragua realizan ferias del libro nacional y regional respectivamente (Feria del Libro

³⁵ Fuente electrónica: <http://www.el-libro.org.ar/34feria/general/historia.html> [Consulta: 12 de abril, 2008].



Salvadoreño y Feria Centroamericana del Libro). Honduras es el único país que aún no cuenta con esta iniciativa en ninguna de sus modalidades.³⁶

De entre todos estos eventos, la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires y la Feria Internacional del Libro de Guadalajara tienen especial relevancia para la región pues congregan a buen número de editores y profesionales de la literatura como escritores, críticos y académicos, a la vez que ofrecen programas de lectura y talleres, y a últimas fechas, organizan congresos para los involucrados en la industria del libro o bien, de disciplinas sociales y humanas.

La primera abre sus puertas anualmente -desde 1975- durante el mes de abril y es la más grande en el mundo de habla hispana con un foro de 1 200 000 lectores. Es organizada por Fundación El Libro, una entidad civil sin fines de lucro que está constituida por la Sociedad Argentina de Escritores, la Cámara Argentina del Libro, la Cámara Argentina de Publicaciones, el Sector de Libros y Revistas de la Cámara Española de Comercio, la Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines y la Federación Argentina de Librerías, Papelerías y Afines. Cada año otorga el Premio Fundación El Libro al Mejor Libro Argentino de Creación Literaria y el Premio Fundación El Libro al Mejor Libro de Educación.³⁷

Por su parte, la Feria Internacional del Libro de Guadalajara³⁸, creada en 1987 por iniciativa de la Universidad de Guadalajara, congrega en el mes de noviembre de cada año, un promedio de más de 1 600 casas editoriales de 40 países. Su programa de actividades contempla más de 600 horas de programación y 300 presentaciones de libros, dejando en la ciudad una derrama económica superior a los diez millones de dólares. Más de cien mil jóvenes la visitan cada año por lo que ha sido catalogada como la feria para una lengua-continente. Además otorga el Premio FIL (antes Premio de Literatura Latinoamericana y el Caribe Juan Rulfo), el Reconocimiento al Mérito Editorial, el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, el Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez y realiza homenajes al Bibliófilo y al Bibliotecario.³⁹

Sin embargo, no sólo las ferias que se realizan en los países de la región tienen injerencia en el mercado del libro latinoamericano y en español pues gran parte de los negocios de la industria editorial se concretan en dos eventos internacionales que se celebran en Europa, la Feria Internacional del Libro *Liber* y la Feria del Libro de Frankfurt; ambos, acontecimientos en torno a los cuales giran las actividades del gremio editorial en todo el mundo.⁴⁰

³⁶ Fuente electrónica: http://www.cerlalc.org/secciones/otros_servicios/ferias.htm [Consulta: 12 de abril, 2008].

³⁷ Fuente electrónica: <http://www.el-libro.org.ar/> [Consulta: 16 de abril, 2008].

³⁸ El editor español Jordi Nadal se refería a ella en 2002 como "La feria más notable, dinámica, divertida y estimulante de América Latina. El encuentro entre lo mejor del continente. El encuentro entre la estructura y el surrealismo proverbial en México". (Nadal y García, 2005: 73)

³⁹ Fuente electrónica: http://www.fil.com.mx/info/info_hist.asp [Consulta: 16 de abril, 2008].

⁴⁰ Desde 2004 la Feria del Libro de Theran (Irán) (Theran Book Fair) se ha convertido en el segundo evento de importancia para el libro en español, detrás de la Feria Internacional del Libro de Frankfurt. En sus instalaciones se negocia la venta directa de obras y derechos de libros en castellano para el mercado oriental.
Fuente electrónica: <http://www.cerlalc.org/> [Consulta: 16 de abril, 2008].



Liber es un evento promovido por la Federación de Gremios de Editores de España que este año llega a su edición número 26. Celebrándose alternamente en Madrid y Barcelona, congrega básicamente a empresas y entidades editoras, distribuidores, agentes literarios, librerías, profesionales de las artes gráficas, autores y docentes, reuniendo anualmente a aproximadamente 11 000 visitantes, de los cuales 10 000 son nacionales, lo que se entiende en la medida en que España concentra el 55% de los títulos que se publican en habla hispana. En 2007 contó con la presencia de 700 editoriales y empresas de 17 países. Perú fue el país invitado de honor.⁴¹

La importancia de **Liber** se sustenta en su carácter comercial. No hay actividades destinadas al público, sólo a los profesionales del libro. Sin embargo, aunque en ella se hacen negocios sobresalientes, ésta no acaba de encontrar su camino. Realizada una semana antes de Frankfurt para facilitar la asistencia de los editores latinoamericanos, la feria sufre cada año deserciones significativas entre los expositores, a los que no compensa la inversión que deben realizar ni por los contactos (la mayoría de los cuales vuelve a repetirse en Frankfurt) ni como escaparate público. Los editores en lengua hispana, principalmente los independientes, prefieren asistir a la FIL Guadalajara. Esta situación debe llevar a los responsables a replantear la feria para que se convierta en un evento indispensable para el sector y no un simple preludeo a Frankfurt. (Nadal y García, 2005: 70)

En consecuencia, la Feria del Libro de Frankfurt (Frankfurter Buchmesse), organizada por la Asociación de Publicadores y Libreros de Alemania, es la mayor feria comercial de libros del mundo. Pese a los constantes cambios que se dieron en la dirección a partir de 2001 tras la jubilación de Peter Weidhass, su director por más de dos décadas; en 2007, la feria superó de nueva cuenta sus récords, de 7 272 editoriales que congregó en 2006 incrementó el número a 7 448. La cifra de los títulos expuestos también aumentó de 382 466 a 391 652 y el de las nuevas publicaciones de 111 913 a 121 267. Sólo el número de países representados disminuyó de 113 a 108. En términos generales, la labor de la feria se concentra en el cierre de contratos acordados anteriormente, en la presentación de nuevas obras y autores, además de dar información que no sólo se refiere al mundo del libro, sino también a los nuevos medios.⁴²

En una entrevista para *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1999, el controvertido editor de *Anagrama*, Jorge Herralde, era cuestionado sobre la utilidad de las ferias del libro, en especial de **Liber**. A la pregunta *¿qué tipo de opinión le merecen a usted este tipo de ferias?*, Herralde respondía:

En realidad está la feria por antonomasia, que es la de Frankfurt, con compra y venta de derechos, aunque también su utilidad se ha puesto en tela de juicio en los tiempos del fax

⁴¹ Fuente electrónica: <http://www.liberbcn.com/portal/appmanager/efiraSalones/S040008?>
[Consulta: 16 de abril, 2008].

⁴² Fuentes electrónicas: <http://www.gara.net/paperezkoa/20071013/42872/es/Frankfurt-Una-feria-entre-libros-negocios-varios-polemicas> y <http://www.buchmesse.de/en/fbf/> [Consulta: 20 de abril, 2008].



y la aceleración, en los que la gran mayoría de las transacciones se hacen durante todo el año. Es un continuo, en todo caso, en Frankfurt, a veces, se intenta provocar la histeria con algún libro, el presunto “libro de la feria”. De todas formas, aun siendo discutible, a mí me parece interesante permanecer una semana en total inmersión con los colegas y agentes. El Liber es una experiencia con...no diría altibajos porque han sido siempre [...]. Esta alternancia Madrid-Barcelona me parece desafortunada, pero, en cualquier caso, creo que para lo único que sirve es que facilita, que subvenciona el viaje de librerías e importadores latinoamericanos a España, con lo cual los editores se ahorran viajes o intensifican los contactos. Creo que ésta es su función principal, estrictamente empresarial.

Después de las apreciaciones de Jorge Herralde que fungen como breve diagnóstico, es posible afirmar que, cada una a su nivel, estas dos ferias se encuentran en un momento en que es necesario reconsiderar su misión en la medida en que al igual que el resto de la industria del libro, se han visto afectadas por las nuevas reglas económicas que imperan en las dinámicas socioculturales desde el último tercio del siglo XX.

Retomando la cuestión regional, hemos de concluir que aunque las ferias internacionales que se llevan a cabo en las capitales y principales ciudades hispanoamericanas son un foco de atracción tanto para el público lector como para los profesionales del libro por su carácter de grandes eventos culturales, también se ha de valorar y destacar el papel que tienen las pequeñas *ferias itinerantes* que a lo largo del año se organizan en el territorio nacional de los distintos países del subcontinente. Tal es el caso de la Feria Internacional del Libro de La Habana que abre sus puertas al público en la capital cubana y al día siguiente de su cierre la continúa en subsedes de más de treinta y cinco ciudades, o la Feria Internacional del Libro de Venezuela que antes de su apertura en Caracas en la segunda semana de noviembre, se realiza semanalmente desde el mes de octubre en los veintitrés estados que integran la nación. (Dávila, 2005: 7)

Bajo esta lógica es que se hace necesario que los Ministerios de Cultura, las instancias locales (institutos de cultura, gobiernos municipales) y las instituciones educativas, fomenten y apoyen la creación de estos espacios como foros, sí de comercialización del libro, pero sobre todo de promoción y fomento de los hábitos de lectura.



3.3.2 Librerías: Puntos de encuentro entre la información y la cultura

*Hay gente a la que le da pena entrar a una librería.
Uno los ve que miran y no entran, se sienten como
acobardados con tanto saber al lado.*

Patricia Melo

Dentro del proceso de distribución del libro, la librería ha sido desde el siglo XIX el principal lugar en que éste se exhibe y se comercializa, la plaza a la que acude el lector ávido de novedades, en donde se desenvuelve una batalla campal por el espacio entre los sellos editoriales comerciales e independientes, y donde se consagra el éxito o fracaso de un escritor. Pese a que existen canales alternos como las grandes superficies o los portales en Internet, en el circuito de comercialización del libro en el ámbito iberoamericano, las librerías continúan ocupando un papel predominante. De cada diez libros que se venden en América Latina, cuatro al menos se venden por librería y, en España, cinco. (Nadal y García, 2005: 55)

Según datos del CERLALC, a inicios de 2006 –últimos informes con los que cuenta el organismo intergubernamental- el total de librerías en los países de América Latina era de 5 743 frente a las 4 280 con que contaba España. Estos espacios comercializan anualmente en la región entre el 81 y el 41.6% de los títulos ofertados por la industria editorial.

Siendo ésta el principal canal de distribución de todo tipo de textos y en el caso particular de la literatura que moviliza el 33% de los ejemplares en venta, es imprescindible conocer los principales problemas a los que se enfrenta pues como dijera Jordi Nadal, Presidente de la *Association of Bookseller and Publisher Training Organisations in Europe*

Cada nueva librería que se abre en Latinoamérica es semilla de mejores médicos, mejores estudiantes, mejores profesionales, mejores personas... en suma, mejores ciudadanos. Cada librería que se abre impide o dificulta una serie de actos de humillación, de exclusión social, de injusticia... Cada librería que se abre nos acerca a un mundo más civilizado. No es casualidad que los países nórdicos tengan buenas librerías, buenas bibliotecas y, por cierto (y esto está ligado a una forma inteligente de entender el mundo), cuiden también sus bosques. Sólo los países que se preocupan por las próximas generaciones son países con futuro. (*Ibid*: 66-67)

En *Panorama de la edición en Iberoamérica: El espacio iberoamericano del libro*, Informe y manual para el sector editorial producto del esfuerzo conjunto de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura de España, la Federación de Gremios de Editores de España (FGEE), el Grupo Iberoamericano de Editores (GIE) y el CERLALC, se establecen entre los principales aspectos que afectan al desarrollo y funcionamiento de las librerías en la región, en orden de importancia: la escasez de capital de trabajo, la falta de modernización empresarial, el inadecuado perfil del empresario, la falta de capacitación de empleados y la competencia de las editoriales que han comenzado a abrir sus propios espacios físicos o virtuales como ya han hecho *Planeta* con *Casa del Libro* y *Prisa* con *Crisol*.

Los resultados de las encuestas realizadas a las cámaras del libro en las que se sustenta el estudio coinciden en diagnosticar para todos los países latinoamericanos los mismos problemas en la distribución del libro en las provincias (municipios) (Tabla 1). Los aspectos



más sobresalientes son la mala calidad de atención por parte de las editoriales, las dificultades de transporte y el costo de los fletes.



Tabla 1. Problemática de las Librerías en América Latina⁴³

Principales problemas de las Librerías	Argentina*	Argentina**	Brasil	Chile	Colombia	Ecuador	Guatemala	Honduras	México	Venezuela
Escasez de capital de trabajo		1	2		8	2	1	1	4	4
Falta de modernización empresarial		3	3	1	6		2	2	2	2
Perfil del empresario	7	4	6	2	1		3	3	9	3
Capacitación de empleados	4	5	7	4	9	3	6	4	1	1
Competencia de las editoriales	3		4	7	2		4	5	11	3

⁴³ Fuente electrónica: *Panorama de la edición en Iberoamérica: El espacio iberoamericano del libro* en http://www.cerlalc.org/secciones/libro_desarrollo/Panorama.pdf [Consulta: 20 de abril, 2008].

Lectura del cuadro: Cuando aparece un número 1 quiere decir que la Cámara del respectivo país estimó ese problema como el más grave. Cuando aparece el número 2 quiere decir que es el segundo en importancia para ese país y así sucesivamente.

En Argentina el CERLAC recibió el formulario de la Cámara Argentina del Libro (*), en este el problema Otros corresponde a reprografía; y el de la Cámara Argentina de Papelerías, Librerías y Afines (Capla) (**), en éste el problema Otros corresponde a baja demanda.



Condiciones comerciales en las relaciones con proveedores	5	2	10		10		5	6	5	
Competencia de grandes superficies	6	7	5	5	5		7	12	6	4
Competencia de papelerías	10		11	6				7	7	
Competencia del sector informal	11	6	12	3	7	1		8	8	2
Otros	1	8	13				8		12	
Localización geográfica dentro de la ciudad	8		9	9	4	5		11	3	
Localización geográfica dentro del país	2		8	10	3	4		9	10	
Competencia del Estado	12		1	8				10	13	



Los datos anteriormente presentados proporcionan un panorama sobre los problemas de la librería en la región. Sin embargo, como tal panorama, aunque muy ilustrativo, no deja de ser general, quisimos conocer de primera mano las impresiones del principal actor involucrado: el librero.

En el último capítulo de *Cien años de soledad*, Gabriel García Márquez les rinde homenaje a los libreros que vinieron a América expulsados por las guerras y las hambrunas europeas. Pero los libreros no son sólo personajes de ficción. Los nombres del mexicano Mauricio Achar, el colombiano Moisés Melo, el argentino Ecequiel Leder Kremer y el venezolano Pedro Jesús Arroyo, están ligados a la historia de la distribución del libro en nuestros países y a ese icono tradicional del librero que formaba lectores, que invertía el tiempo orientando a los clientes, que hacía lo imposible por conseguir un título al lector que venía en busca de autores raros y títulos discontinuados. (Dahbar, 2007: 44-45)

Las iniciativas de estos hombres y en algunos casos mujeres, son reflejo del compromiso con la cultura. Por ejemplo Mauricio Achar en 1971 fundó la primera de las diecisiete *Librerías Gandhi* que existen actualmente en México. Gran comerciante visionario que sabía qué comprar, cuánto comprar y cómo comprar; en julio de 2002 en colaboración con la UNAM -y gracias también al apoyo de Germán Dehesa- hizo realidad uno de los proyectos que más lo entusiasmó: “Un Metro de libros”, que se estableció en 32 estaciones del Metro en la Ciudad de México, y un expendio “Un kilo de libros”, ubicado en la Central de Abastos, porque creía que con los libros había que tropezarse, y que cada vez debían costar menos. Los libros se venden desde esa fecha en metros y kilos tanto en la Central de Abastos como en la mayoría de las estaciones del Sistema de Transporte Colectivo Metro.⁴⁴

El colombiano Moisés Melo, quien actualmente funge como Presidente de la Junta Directiva de la Cámara del Libro de aquel país, fundó en 1968 el legendario sello editorial *Oveja Negra* y en 1974 creó la *Revista Cuadernos Colombianos* pero su mayor aporte ha sido que Bogotá fuera nombrada Capital Mundial del Libro por la UNESCO en 2007 tras ser considerada la ciudad con más iniciativas en pro de la cultura y el fomento del libro en el continente.

Por su parte, Ecequiel Leder Kremer, propietario de la *Librería Hernández* de Buenos Aires, en conjunto con organismos estatales y cámaras empresariales, ha ejecutado diversas actividades de promoción del libro y la lectura, y de *marketing* del sector en su natal Argentina desde que contaba con veintidós años. También ha desarrollado modelos de gestión informativos para el quehacer librero. Ha gestionado alianzas estratégicas entre librerías para la importación, además de ser pionero e instructor del Primer Curso para Libreros realizado por el CERLALC en Antigua (Guatemala) en 2002.⁴⁵ A Leder Kremer se suma Pedro Jesús Arroyo, propietario de la *Librería Macondo*, quien se convirtió en líder de los libreros venezolanos tras casi veinte años de gestión de la Librería de la Universidad Central de Venezuela. Como reconocimiento a su trayectoria en el mundo del libro, a comienzos del presente año, el Ministerio del Poder Popular para la Cultura del país andino lo nombró Presidente de Fundación Librerías del Sur, iniciativa del Gobierno del Presidente Hugo Chávez para crear un organismo de referencia

⁴⁴ Fuentes electrónicas: http://www.cerlalc.org/nuevo_boletin/08/RedLibreros8/noticias.htm y <http://www.revistadelainiversidad.unam.mx/1004/pdfs/96-97.pdf> [Consulta: 20 de abril, 2008].

⁴⁵ Fuente electrónica: http://www.cerlalc.org/nuevo_boletin/08/RedLibreros7/Punto.htm [Consulta: 20 de abril, 2008].



nacional e internacional en el diseño y desarrollo de sistemas de distribución del libro venezolano, latinoamericano y del Caribe.⁴⁶

Ese linaje de libreros como podemos observar pretende perpetuarse a través de las obras que venden y de las que realizan en pro del lector y de su gremio. Libros como *Leer para vivir: Memorias de un librero* de Felipe Ossa y *Memorias de un librero escritas por él mismo* de Héctor Yánover, ponen de manifiesto el quehacer del librero y la misión de la librería.

Con la intención de tener un acercamiento mayor al quehacer del librero y la función de la librería en la región, se entrevistó –por fines prácticos- a Patricia Melo González, copropietaria de la librería *Al Pie de la Letra* en Medellín, Colombia, durante el mes de marzo de 2007. De esta entrevista se citan fragmentos que ejemplifican los principales tópicos que le atañen a la librería en nuestros días.

La entrevistada coincidió con lo que en suplementos literarios y foros para la discusión sobre el papel de la librería, colegas suyos han venido señalando con respecto a que uno de los mayores problemas a los que se enfrenta la librería es el económico, que si se analiza con detalle también es sociocultural, pues el imaginario social no dota de valor simbólico al libro sino que sólo le confiere un valor monetario que resulta ser determinante para su adquisición, pues un libro promedio que costaría alrededor de unos 40 000 pesos colombianos (aproximadamente 200 pesos mexicanos) es considerada una inversión fuerte para el lector común que no le encuentra otra “utilidad” después de que éste ha sido leído.

De igual manera que los editores independientes se quejan de la competencia desleal que existe entre ellos y las grandes casas editoras comerciales, la librera Patricia Melo, reafirma de manera contundente que una librería pequeña como la suya, que sólo cuenta con una casa matriz y una sucursal, se ve claramente desfavorecida con respecto a cadenas libreras como la *Librería Nacional* que opera en las principales ciudades colombianas, porque no puede implementar descuentos o reducir en demasía el precio del libro pues el margen de ganancia se ve afectado y como tiene a bien decir, “la librería también es un negocio”. Sin embargo, la ausencia de promociones y descuentos son compensados en *Al pie de la Letra* con una estrategia bien planeada del servicio al cliente.

El cliente puede entrar a mirar los libros sin la presión de la vigilancia de un tercero que cuida que no se vaya a robar alguno como ocurre en las librerías grandes. El cliente puede hojear, abrir y leer los libros, los dependientes le ofrecen un *tinto* para que éste se sienta como en su casa. Además de que los recursos humanos de la librería tienen un nivel cultural mayor al de los vendedores de la competencia que son generalmente bachilleres, pues en el establecimiento todos son profesionistas que les apasiona la lectura y conocen del ámbito literario.

Finalmente, sobre el oficio de librera y las satisfacciones que éste le ha traído, Patricia Melo sostuvo lo siguiente:

Uno puede hacerlo solamente como empresario y dedicarse a vender los libros y ya. Pero por eso me parecen importantes los talleres con los niños, que se pudieran hacer talleres con los jóvenes porque creo que la librería fuera de vender libros debería también

⁴⁶ Fuentes electrónicas: <http://libreriamichelena.blogspot.com/2008/01/se-designa-al-ciudadano-pedro-jess-prez.html> y <http://www.libreriasdelsur.gob.ve/main.htm> [Consulta: 20 de abril, 2008].



promocionar la cultura, acercar a la gente a la cultura, a los libros... como un vehículo de culturización, no solamente el objeto de intercambio y ventas.

Para mí es un trabajo muy ameno porque a mí me gusta el libro como objeto. Me gusta mirar las ediciones... disfruto mucho esa parte. También es muy *bacano* atender a la gente porque la gente que entra a la librería no es cualquier gente. Generalmente son gente que tienen de qué conversar, que quieren saber más, que son agradables. Entonces es un trabajo muy rico, de mucho contacto con la gente. Yo realmente llevo muy poquito para decir algo más, pero para mí ha sido un trabajo muy grato, muy delicioso, muy entretenido, muy agradable. Uno nunca se aburre y si se aburre pues coge un libro y se pone a leer y se le pasa el aburrimiento.

El futuro de la librería en el mundo hispano

En foros como el XVIII Congreso de Libreros de Orese (España) en 2002, el V Foro Internacional de Editores “La librería y sus espacios” (FIL Guadalajara 2006) y en el I Congreso Iberoamericano de Libreros de la FIL Bogotá en 2007, entre otros, se ha hecho patente el hacer frente a los problemas –ya mencionados- que tienen las librerías en nuestro subcontinente a través de una serie de estrategias que harán de estos lugares, verdaderos espacios de socialización; estableciéndose para ello los siguientes requisitos que debe cumplir la “librería ideal”:

- a.) En cuanto a *estructura*, la librería ideal debe ser cómoda, agradable, con buen servicio, con selección jerarquizada, pero que también permita encontrar cualquier libro. Cálida, bien iluminada, accesible, práctica.
- b.) En cuanto a *recursos humanos* (empleados), estos deben ser amables, con conocimiento, discretos pero accesibles, competentes, vacacionales, buenos lectores, “discretos que añadan información”. Para ello se han propuesto talleres, cursos e incluso estudios de posgrado como el *Taller de Venta de Libros* que organiza anualmente el Departamento de Capacitación de la Cámara Chilena del Libro, la especialización en *Gestión de Librerías* de la Asociación de Libreros Italianos, así como los cursos monográficos que durante todo el año, la Escuela para Libreros Humberto e Elisabetta Mauri imparte en Milán.
- c.) Con respecto a su *catálogo*, es preciso que la librería ideal tenga un buen fondo y una buena selección, una clasificación clara y coherente, ambiente, capacidad de informar, un sistema rápido de suministro.

Lo anterior, considerando que las funciones principales de la librería son orientar al lector, mantener el nivel sociocultural de su entorno, crear el contacto entre el pensamiento y los lectores, estimular la curiosidad, sugerir lecturas, invitar a la formación de buenos lectores, vender y mantenerse, crear empleo estable y decente, impulsar la lectura y belleza, pero sobre todo, “ser el primer interlocutor entre la sociedad y el mundo editorial, y ejercer el papel de barómetro cultural y literario, además de vender libros, claro”. (Nadal y García, 2005: 56-57)

Miguel Sal, diseñador de las Librerías de La Feltrinelli, conjugó todas estas nebulosas y en una entrevista para la revista colombiana *pie de página* aseguraba que el librero “baila con la más fea” porque en realidad lo que importa es que el libro entre en contacto con el lector. “El librero es uno de los anillos débiles de la cadena. Lo que tiene que hacer el librero es



convertirse en la mejor ventana posible al mundo de los libros”. En cuanto a lo que acontece en el subcontinente, el argentino decía:

Hay muchos libreros que, particularmente en nuestros países de Latinoamérica, se regordean en el sufrimiento y en el ensalzar la desgracia de haber nacido en Latinoamérica y demás. Pero bueno, eso lo sabemos todos, podemos invocar a todos los niños muertos de hambre y el hecho de que la gente lee poco y de que Colombia es difícil y que la Argentina y Brasil y Perú y Ecuador y Uruguay son difíciles y está todo bien, pero hay cosas que se pueden hacer con imaginación y pocos recursos.

Más allá del fenómeno de Internet, que es inesperado y no influye fatalmente sobre la definición de las tipologías de negocios, los negocios en sí están evolucionando muchísimo. Tienen que evolucionar. Cada vez hay más librerías que tienen otras cosas, y otras cosas que tienen librerías. Uno para en una autopista en Europa y siempre encuentra un surtido decente de libros, hay restaurantes que empiezan a vender libros, los negocios de los diseñadores empiezan a incorporar libros porque les dan un lustre que de otra manera no tendrían. E inversamente las librerías empiezan a incorporar mercaderías de distinto tipo. (Valencia y Martín, 2005: 12-15)

Aunque es bien cierto que los libros “superficiales” censuran parcialmente –a causa del ruido que generan- lo mejor que se edita, que por cierto, es mucho, no podemos “casarnos” con la idea que propone Jordi Nadal en *Libros o velocidad. Reflexiones sobre el oficio editorial* cuando afirma que “la industria editorial latinoamericana debe recurrir a España a través de los ministerios de Cultura, Industria y Economía, el Instituto Cervantes y el Instituto de Cooperación Iberoamericana para potenciar en serio la educación y abrir más y mejores librerías que contribuirían a la educación de los ciudadanos y, en consecuencia, ayudarían a articular un espacio geoestratégico cultural”. (*Op. cit.* 58) Pues como hemos podido observar a lo largo de esta investigación, la “buena voluntad” de España se traduce la mayoría de las veces en generar nuevas estrategias que le permitan mantener su influencia y dominación cultural sobre el continente.

3.3.3 Bibliotecas: ¿Vías de acceso libre al conocimiento o laberintos informativos?

Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana –la única- está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil. Armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.

Jorge Luís Borges

En América Latina, los orígenes de la biblioteca se remontan a 1536, año en que Fray Alonso de la Veracruz trajo a la Nueva España la primera de ellas para el convento de Tiripetío en Michoacán. Un antecedente de la biblioteca en el México prehispánico fueron los *amoxcalli* que



eran bibliotecas que permitían a los antiguos pueblos conservar sus manuscritos. (Fernández, 1994)

Desde mediados del siglo XX, producto de la reducción del analfabetismo, el aumento de las tasas de escolaridad y la modernización de la infraestructura pública, la biblioteca tiene un uso generalizado en los países hispanoamericanos. Aunque no se conoce la cifra exacta de bibliotecas que operan en la región, su distribución no es equitativa, pues mientras países como España cuentan con 4 000 espacios, Chile posee 400 para atender una demanda de 16 millones de lectores, Guatemala 60 y Venezuela 727. Este desigual acceso social al libro y la cultura, es uno de los retos a los que se enfrentan las naciones latinoamericanas y sobre el cual habremos de profundizar en las siguientes líneas.

Las bibliotecas se pueden clasificar atendiendo a varios criterios (usuarios, acceso, ámbito geográfico, etc.). Las clasificaciones más utilizadas son las que proponen la UNESCO y la IFLA (International Federation of Library Associations). Atendiendo a las particularidades de esta investigación consideramos la tipología propuesta por la UNESCO, según la cual las bibliotecas pueden clasificarse en: bibliotecas nacionales, universitarias, especializadas, no especializadas, escolares y públicas; siendo éstas últimas las que revisten mayor importancia para el presente trabajo al ser espacios alternativos de “consumo literario”.⁴⁷

Bibliotecas Públicas: Retos y desafíos en la sociedad del conocimiento



Las bibliotecas públicas pretenden responder a la amplia gama de necesidades que pueden demandar sus usuarios. Además de obras literarias clásicas, sus fondos pueden estar integrados por textos que proporcionan información sobre servicios sociales, obras de referencia, discos, películas y libros recreativos. La financiación de estas bibliotecas procede de los poderes

⁴⁷ Fuente electrónica: <http://rayuela.uc3m.es/~opacs/tipsoft/opacbib.htm> [Consulta: 28 de abril, 2008].



públicos locales. Actualmente su importancia recae en que son un núcleo central de inclusión social porque son punto de convergencia y referencia para la comunidad, de ahí que los Programas Nacionales de Cultura de América Latina las tengan como tema central para fomentar la lectura y abatir el rezago educativo.

En nuestros días, cuando la comunicación e interdependencia entre los distintos países del mundo unifica mercados, sociedades y culturas a través de una serie de transformaciones sociales, económicas y políticas que les dan un carácter global, el valor de la información y el conocimiento se establecen como decisivos. En este contexto, las bibliotecas públicas han vuelto a cobrar importancia como una fuerza activa para la educación, la cultura y la información.

La biblioteca pública –como dice el Manifiesto de la Biblioteca Pública de la UNESCO de 1994⁴⁸ –es una puerta local hacia el conocimiento que constituye un requisito básico para el aprendizaje a lo largo de los años, para la toma independiente de decisiones y el progreso cultural del individuo y los grupos sociales. Sin embargo, a pesar del papel fundamental de la biblioteca pública en las acciones de educación, difusión de la cultura y democratización ciudadana, en América Latina su situación es precaria. Poco importa lo que digan las estadísticas de los ministerios de cultura sobre dotación de acervos, mejora en las instalaciones y servicios o construcciones nuevas.

Nuestros gobiernos han sido poco visionarios, sólo parece importarles el presente, las políticas culturales suelen crearse e implementarse con los ojos cerrados o por funcionarios tecnócratas que creen que una obra debe rendir ganancias inmediatas. Claro ejemplo de esto es la *Biblioteca Vasconcelos*, que de ser un proyecto vanguardista, se fue a tierra por una accidentada apertura en 2006. La inversión de 1 300 millones de pesos que harían del inmueble el más importante de su tipo en América Latina permanece congelada ya que desde su cierre el 20 de marzo de 2007 aún no se tiene fecha para su reapertura pues los trabajos de corrección de la obra, continúan. Contradictoriamente, su exdirector Ignacio Padilla⁴⁹, uno de los escritores contemporáneos más importantes, rehusó culpar al gobierno por lo que a todas luces es un

⁴⁸ Manifiesto de la Biblioteca Pública de la UNESCO

1. Crear y consolidar los hábitos de lectura en los niños desde los primeros años
2. Prestar apoyo a la educación, tanto individual como autodidacta, así como a la educación formal en todos los niveles
3. Brindar posibilidades para el desarrollo personal creativo
4. Estimular la imaginación y creatividad de niños y jóvenes
5. Fomentar el conocimiento del patrimonio cultural, la valoración de las artes, de los logros e innovaciones científicos
6. Facilitar el acceso a las expresiones culturales de todas las manifestaciones artísticas
7. Fomentar el diálogo intercultural y favorecer la diversidad cultural
8. Prestar apoyo a la tradición oral
9. Garantizar a los ciudadanos el acceso a todo tipo de información de la comunidad
10. Prestar servicios adecuados de información a empresas, asociaciones y agrupaciones de ámbito local
11. Facilitar el progreso en el uso de la información y su manejo a través de medios informáticos
12. Prestar apoyo y participar en programas y actividades de alfabetización para todos los grupos de edad y, de ser necesario, iniciarlos

Fuente electrónica: <http://www.fundaciongsr.es/documentos/manifiestos/mani94es.htm>
[Consulta: 28 de abril, 2008].

⁴⁹ Ignacio Padilla renunció a la dirección de la megabiblioteca Vasconcelos el miércoles 15 de agosto de 2007 bajo el argumento de que había sido invitado por el titular del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Sergio Vela, a participar en la organización de proyectos de promoción de la lectura.

Fuente electrónica: <http://www.jornada.unam.mx/2007/08/16/index.php?section=cultura&article=a05n3cul>
[Consulta: 28 de abril, 2008].



caso de enriquecimiento ilícito y negligencia de la entonces presidenta de CONACULTA, Sari Bermúdez.⁵⁰

Otro caso, es el de la *Biblioteca Parque España en Medellín*, que fue inaugurada en marzo de 2007 durante las jornadas de aprobación de la *Nueva Gramática de la Lengua Española* a la que asistieron los reyes de España. Aunque arquitectónicamente perfecta y ubicada en la zona de comunas de la capital antioqueña, la joya con la que se concluyó la Red de Bibliotecas Públicas del municipio, que dicho sea de paso es una de las mejores alternativas de su tipo en Latinoamérica, sólo sirvió para promocionar al alcalde Sergio Fajardo y su proyecto de Ciudad en Movimiento, porque al entonces escaso acervo con el que contaba la biblioteca, no se ha incorporado un solo volumen a la fecha como lo detalla *El Colombiano*, periódico con sede en la Ciudad de Medellín en su edición del 12 de abril de 2008.⁵¹

Conocedora de la problemática que presentan las bibliotecas en la región, la bibliotecóloga colombiana Adriana Betancur, Jefa del Departamento de Cultura y Bibliotecas de Comfenalco Antioquia⁵², puso el acento en que “la biblioteca pública latinoamericana debe revisar algunos aspectos fundamentales que marcan necesariamente su impacto en la construcción social del territorio”. Estos son: el respeto a la historicidad y el reconocimiento a las identidades, la perspectiva interdisciplinaria y la misión sociopolítica entendida como sentido o proyecto de vida desde una perspectiva ética.

Por lo tanto, para que las bibliotecas sean eficientes y puedan percibirse como modelos de inclusión social deben ser visibles para la población a través de productos y servicios adecuados y bien promocionados, pues como dice Betancur hay que:

- a) Revisar cómo se ha concebido la intervención social desde las bibliotecas, identificando cuál ha sido el modelo de intervención de la biblioteca pública en cada comunidad, con el fin de permitir una construcción colectiva de biblioteca y también de comunidad.
- b) Diseñar y prestar servicios de información local ya que es responsabilidad prioritaria de las bibliotecas el poner a disposición de los ciudadanos “información local en todos los soportes y formatos de manera intencional y sistemática, que garantice su circulación y uso como bien público para la generación de conocimiento”.
- c) Comprender las relaciones información-lectura. Debido a la triple función básica de las bibliotecas públicas: lectura, información y cultura, la autora propone promover la lectura del texto y del contexto.
- d) La biblioteca debe ser el centro de encuentro e intercambio en la construcción múltiple de identidades. Como espacio social construido por los diferentes actores que intervienen en la formación del territorio.
- e) Participar en los escenarios y procesos de decisión de lo público. Generar nuevos escenarios de decisión y participación para la biblioteca pública en la construcción del territorio. (Betancur, 2006)

En este contexto es fundamental que los gobiernos del área sigan efectuado proyectos como el

⁵⁰ Fuente electrónica: <http://www.letrealia.com/160/0320vasconcelos.htm> [Consulta: 28 de abril, 2008].

⁵¹ Fuente electrónica: <http://www.elcolombiano.com/educacion.asp?NM=Inicio> [Consulta: 28 de abril, 2008].

⁵² En una ponencia presentada en el marco del I Congreso de Bibliotecas Públicas de Chile en noviembre de 2006.



del *Plan Nacional de Cultura 2002-2006 de Honduras*, en que pese a las carencias y dificultades nacionales, emprendió la construcción de bibliotecas públicas municipales, la remodelación de la Biblioteca Nacional y la ampliación de la Red Nacional de Bibliotecas Públicas Municipales. Por su parte, el gobierno peruano implementó en 2005 el Sistema Nacional de Bibliotecas, el cual a la fecha agrupa a bibliotecas públicas, bibliotecas escolares y bibliotecas especializadas y académicas. Este proyecto ha sido viable al contar con contenidos bibliotecológicos actualizados, conexiones vía telefónica o vía satélite, equipo y programas informáticos y locales adecuados. (Dávila, 2005)

Cabe aclarar que estas iniciativas no pueden resumirse a la creación de infraestructura pues para que sean viables se hace indispensable contar con recursos humanos altamente calificados, como es el caso de los bibliotecarios. Por cierto, en nuestros países este sector manifiesta una profunda necesidad de capacitación no sólo en aspectos técnicos, sino también en su papel como mediadores de la lectura. Para llenar este vacío se han emprendido diversos proyectos; uno de ellos es el del *Maletín del Bibliotecario Promotor de Lectura*, llevado a cabo por la Subdirección de Lectura y Escritura del CERLALC durante la 70a Conferencia de IFLA en agosto de 2004. Esta estrategia de formación -que concibe la lectura como eje del trabajo de la biblioteca pública- está constituida por cinco unidades temáticas independientes, presentadas en videos y cartilla, diseñados para la preparación de cursos o talleres. Además, incluye una guía con propuestas para las actividades de formación, preguntas, lecturas sugeridas y sugerencias para llevar a cabo la evaluación y el análisis de la actividad de formación.⁵³

Con la irrupción de nuevas tecnologías como Internet, las bibliotecas han entrado en una nueva fase de modernización, las llamadas Redes de Bibliotecas son la apuesta de las instancias culturales latinoamericanas que, imitando el modelo bibliotecario español (Bibliotecas Públicas Españolas, Red de Bibliotecas Públicas de Andalucía), buscan interconectar sus bibliotecas públicas a través de la red de redes haciendo que el usuario localice títulos desde su hogar u oficina, se entere de los eventos culturales que tendrán lugar en los distintos espacios y pueda hacer sugerencias y recomendaciones para la adquisición de acervo o la mejora de los servicios. Lo trascendente de estos esfuerzos es que no se han limitado al ámbito nacional sino que han tenido especial interés por parte de los gobiernos municipales, estatales o departamentales de las naciones latinoamericanas como bien lo ejemplifican *Biblo Red*⁵⁴ (Red Capital de Bibliotecas Públicas de Bogotá, programa de la Alcaldía Mayor de Bogotá y la Secretaría de Educación del Distrito, el cual comprende tres bibliotecas mayores, seis locales y diez de barrio), la *Red Estatal de Bibliotecas Públicas de Jalisco*⁵⁵ (Proyecto del Gobierno Estatal, los gobiernos municipales y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, mismo que consta de más de 270 bibliotecas y 1 597 686 ejemplares) y *Metabase*⁵⁶ (Red de recursos bibliográficos que desde el año 2000 agrupa a bibliotecas y centros de documentación de Centroamérica).

⁵³ Fuente electrónica: http://www.cerlalc.org/nuevo_boletin/11/secciones/noticias/noticias10.htm [Consulta: 28 de abril, 2008].

⁵⁴ Fuente electrónica: <http://www.biblored.org.co/es/acerca-biblored> [Consulta: 05 de mayo, 2008].

⁵⁵ Fuente electrónica: <http://reb.jalisco.gob.mx/index.html> [Consulta: 05 de mayo, 2008].

⁵⁶ Fuente electrónica: <http://www.metabase.net/miembros/paises.shtml> [Consulta: 05 de mayo, 2008].



3.4 Los premios literarios, ¿aliciente a la creación literaria o estrategia mercadológica?

Un premio es una especie de abrazo multitudinario

Luis Vicente de Aguinaga
Ensayista, poeta y crítico literario mexicano

Los estímulos a la creación literaria y artística no son nuevos, ya que estos existen desde la institución del mecenazgo durante la Edad Media, cuando artistas, científicos o escritores buscaban patrocinio financiero que les permitiera desarrollar su trabajo u obra.

Aunque no se conoce a ciencia cierta el lugar en el que los premios literarios comienzan a instituirse, se tiene noticia, según se dijo en el primer capítulo de esta tesis, de que estos surgieron en Europa y los Estados Unidos. El Premio Nobel de Literatura fue uno de los reconocimientos inaugurales en este campo al ser entregado por primera ocasión en 1901 al poeta y ensayista francés René-François-Armand (Sully) Prudhomme, de acuerdo a lo indicado en el testamento del millonario sueco Alfred Nobel quien señalaba que este habría de concederse anualmente “a quien haya producido en el campo de la literatura la obra más destacada, en la dirección ideal”. A la fecha sólo cinco escritores latinoamericanos hispano parlantes han sido premiados con este galardón: los chilenos Gabriela Mistral (1945) y Pablo Neruda (1971), el guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1967), el colombiano Gabriel García Márquez (1982) y el mexicano Octavio Paz (1990).⁵⁷

En 1941, dos décadas antes de consumarse el *boom* de la narrativa latinoamericana, se celebró el concurso *Farrar & Rinehart* para premiar a la mejor novela hispanoamericana, certamen que fue ganado por *El Mundo es Ancho y Ajeno* del peruano Ciro Alegría. Cuatro años después, en 1945 *Ediciones Destino* (ahora propiedad de *Grupo Planeta*) falla el primer Premio Nadal de novela, cuya importancia radica en ser uno de los primeros premios literarios comerciales (concedido por editoriales), el más antiguo en España y en lengua hispana, sólo concedido a narradores españoles.⁵⁸

Para 1952, José Manuel Lara (fundador de Editorial Planeta) estableció un Premio de Novela dotado con 40 000 pesetas. Actualmente la dotación es de 100 000 000 de pesetas y la convocatoria contempla la participación de todos aquellos escritores, cualquiera que sea su nacionalidad, que presenten novelas originales, inéditas y escritas en castellano quedando excluidos, en cualquier caso, los escritores que algún año anterior hayan resultado ganadores del Premio Planeta y las obras de aquellos autores que fallecieron antes de anunciarse la convocatoria. El primer latinoamericano en obtener este premio fue el uruguayo Gualberto José Antonio Rodríguez Larreta Ferreira por la novela *Volavérunt* en 1980.⁵⁹

En 1957 la Fundación William Faulkner patrocinó el que sería el primer galardón importante otorgado a un escritor cuya estética literaria se oponía al hasta entonces, modelo tradicional de

⁵⁷ Fuente electrónica: <http://www.epdlp.com/premios.php?premio=Nobel> [Consulta: 24 de mayo, 2008].

⁵⁸ Fuente electrónica: <http://www.ojanguren.com/premios/nadal.html> [Consulta: 24 de mayo, 2008].

⁵⁹ Fuente electrónica: <http://www.editorial.planeta.es/04/04.asp?IDPREMIO=0&IDOPCION=0> [Consulta: 24 de mayo, 2008].



las letras latinoamericanas; así, José Donoso era premiado por su novela *Coronación*.

Desde esa fecha hasta mediados de los años setenta, como se ha explicado en el primer capítulo de esta tesis, los premios más importantes en el ámbito de la novela fueron obtenidos por los principales escritores del *boom* latinoamericano, a la vez que instituciones culturales y gobiernos del área creaban los propios, sin olvidar claro, los de las editoriales españolas que habían vuelto la mirada hacia la narrativa urbana, mágico-realista y real-maravillosa que se producía de este lado del Atlántico.

Recapitulando brevemente, situémonos en 1964 cuando el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela (INCIBA) instituyó el “Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos” con el objetivo de honrar la obra de un eminente novelista y estimular la actividad creadora de los escritores de habla castellana. Éste fue entregado por primera vez en 1967 al peruano Mario Vargas Llosa por *La casa verde* en 1972 a Gabriel García Márquez por *Cien años de Soledad*. Este reconocimiento se sigue otorgando en nuestros días y es uno de los de mayor prestigio en el continente americano.

Sin embargo, el premio que fue característico del *boom* y que le permitió afianzarse como fenómeno sociocultural y comercial en España fue el “Premio Biblioteca Breve de Novela en Lengua Española”, el cual tomaba su nombre de la colección Biblioteca Breve, la más característica de *Editorial Séix Barral*, que aún se sigue publicando. Este premio a la vez que estimulaba a los escritores jóvenes para que se incorporaran al movimiento de renovación de la literatura europea actual –de finales de los años cincuenta-, promovía la nueva novela aparecida en la América hispana.

Aunque en las tres primeras ediciones -1958, 1959 y 1961, la de 1960 fue declarada desierta- fueron galardonados los españoles Luis Goytisolo, Juan García Hortelano y J. M. Caballero Bonald, en 1962 Mario Vargas Llosa obtenía el prestigiado premio por *La ciudad y los perros*, siguiéndole los latinoamericanos Vicente Leñero (1963), Guillermo Cabrera Infante (1964) y tras un breve receso de dos años, en 1967 de nueva cuenta recaía en un coterráneo, Carlos Fuentes acreedor a él por *Cambio de piel*.

Estos primeros galardones editoriales fungieron sí, como aliciente para la producción literaria, pero fundamentalmente como garantía de la crítica de que la obra tenía calidad, que debía ser motivo de interés del lector, justificando la inversión económica de su compra y el empleo del tiempo en su lectura; además de consolidar fuera de las fronteras americanas, un fenómeno de masificación literaria que se convertiría en un hito en las letras subcontinentales y en la literatura universal.

Casi cincuenta años después cuando la industria editorial mundial se ha reconfigurado atendiendo a las exigencias del proceso de globalización, el modelo económico neoliberal y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, cuando los géneros literarios se han hibridado y la figura del escritor se ha diluido paulatinamente en lo que Roland Barthes definió como “la muerte del autor”; se ha ido concretizando un nuevo fenómeno de masificación narrativa en América Latina. Este *nuevo boom* o *baby boom* -nombrado así por los medios de comunicación en España, Estados Unidos y Latinoamérica-, sería una respuesta paralela a lo acontecido en los años cincuenta y sesenta, cuando se edificó una nueva estética literaria presente en obras como *La región más transparente*, *Rayuela* o *Cien años de Soledad*, que por su originalidad y tratamiento se hacían acreedoras a reconocimientos nacionales e internacionales.



Las diferencias entre ambos fenómenos son notables, sus particularidades literarias han sido abordadas ampliamente en los dos primeros capítulos de esta investigación, sin embargo, como hemos podido observar, hoy más que nunca la producción literaria se ve imbuida por las reglas del mercado, por lo que los mecanismos para difundir y posicionar estos nuevos productos culturales entrañan un especial interés. Si analizamos detalladamente algunas de las características del primer *boom* y las que durante aproximadamente diez años ha ido mostrado este *nuevo boom*, salta a la vista la cantidad de premios y reconocimientos que sus autores han obtenido y los efectos que sobre su obra posterior (traducciones, nuevos reconocimientos, altas ventas) y su persona e imagen han tenido (reconocimiento por parte de la intelectualidad de su país, cuando no a nivel internacional, invitaciones para participar en actividades culturales e importantes nombramientos a dirigir instituciones culturales).

A diferencia de los años sesenta, en que los galardones e incentivos literarios provenían en su mayoría de instituciones culturales, actualmente este efecto se ha revertido, pues aunque diversas entidades⁶⁰ fortalecen la actividad literaria a través del impulso a escritores noveles, la apertura de espacios de debate y formación, el impulso a la circulación y divulgación de obras de autores nacionales y regionales, la investigación, así como la promoción de eventos y premios, los reconocimientos que otorgan las grandes casas editoras suelen ser los más disputados tanto por el beneficio económico que ofrecen a los ganadores como por su posicionamiento en el gusto del público.

Al respecto Óscar Álvarez, narrador y editor centroamericano sostiene que

el éxito literario ya no depende solamente de la calidad del texto, sino también de las técnicas de mercadeo y publicidad, así como de la capacidad “maquiavélica” del escritor

⁶⁰ En Colombia, el Área de Literatura de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura, realiza talleres gratuitos dentro del proyecto *Héroes Literarios*, para identificar y promover a los autores de literatura infantil y juvenil de las diferentes regiones del país, así como generar espacios permanentes de encuentro entre ellos. Asimismo, la convocatoria *10 escritores latinoamericanos y su tiempo*, dirigida a radios comunitarias e indígenas hace parte del proyecto de *Tertulias Literarias*, y se enmarca dentro de la campaña *Leer Libera*. En este caso, las emisoras proponen un programa semanal en el que, además de incluir la serie *10 escritores latinoamericanos* y su tiempo, proyecte actividades en torno a temas literarios contando con los intereses de cada comunidad.

A partir del año 2006, el Área de Literatura implementa una serie de servicios de apoyo a procesos ya existentes y propicia la creación de la *Red Nacional de Talleres de Escritura Creativa* (RENATA) con el fin de diseñar estrategias para estimular la lectura crítica y la cualificación de la producción literaria en las diversas regiones en Colombia, impulsando además la integración, circulación y divulgación de nuevos autores.

En Chile, el *Premio Consejo Nacional del Libro y la Lectura* se ha constituido en el más importante galardón literario de carácter anual del país. También se han instituido el Programa de *Becas de Creación Literaria para Escritores Noveles* y de *Residencia para Escritores con trayectoria*, el *Premio de Literatura Infantil* y el *Premio Iberoamericano de Poesía “Pablo Neruda”*. A su vez, el *Concurso de Adquisición de Libros de Autores Nacionales*, destinados a las bibliotecas públicas, no sólo se ha constituido en un incentivo a la publicación de nuevas obras sino que también hace posible el acceso de la población a los libros de autores nacionales.

Por su parte, el Departamento de Letras de la Dirección Nacional de las Artes del Instituto Nacional de Cultura de Panamá otorga premios de reconocimiento a autores nacionales, tales como el *Concurso Nacional de Literatura Ricardo Miró*, el *Concurso de Cuento Infantil Medio Pollito*, el *Premio Centroamericano de Literatura Rogelio Sinán*, en coordinación con el Ministerio de Educación y el Consejo Nacional de Escritores y Escritoras de Panamá. Para la promoción y desarrollo de la creación literaria y la investigación se crearon las Becas Literarias Pedro Correa Vásquez.

En Costa Rica, el Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte incentiva anualmente la producción literaria mediante el *Premio Nacional Aquileo J. Echeverría* en las modalidades de cuento, novela, ensayo y poesía. Además otorga 30 *Becas Taller* para promover, apoyar y estimular a creadores y otros trabajadores del ámbito literario costarricense.

Fuentes electrónicas: <http://www.mincultura.gov.co/eContent/newsdetail.asp?id=25&idcompany=4>,
<http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text356.pdf>,
http://200.90.132.195/inac.gob.pa/portal/index.php?option=com_content&task y
http://www.mcjdcrcr.go.cr/becas_taller/ [Consulta: 24 de mayo, 2008].



y de sus promotores para capturar premios literarios, que se convierten en un medio de aumentar las ventas. (...) Si bien la crítica siempre fue el lado más débil de la literatura latinoamericana, ahora simplemente dejó de existir. Fue sustituida por la reseña periodística, el elogio, el ataque o la simple publicidad. (Álvarez citado por Zavala, 2001)

Sobre la legalidad de los premios literarios y su importancia, el editor catalán Jorge Herralde nos dice:

De los premios literarios puedo decir que éstos se han convertido en un síntoma significativo de la teocracia del mercado y la concentración editorial de los grandes grupos transnacionales y multimedia.

Nos encontramos ante su proliferación manicomial, a la caza de los quince minutos de gloria. Planeta, por ejemplo, debe tener varias docenas repartidos entre sus editoriales. Aunque más que manicomial el problema es estructural. Y como subproducto de los premios: ahora, una de las funciones principales de las agentes literarias (como en el fondo bien saben mis queridas amigas) es facilitar el tráfico de autores de premio a premio. (Herralde, 2004: 16-17)

Corroborando lo expuesto por Herralde, Luis Fernando Macías, editor del sello independiente *El Tambor Arlequín* con sede en Medellín, Colombia asevera:

Yo creo que los premios editoriales son un aliciente para las ventas de las editoriales que lanzan sus premios. Hay algunos escritores que viven con esa ilusión y escriben y envían a los premios, pero no creo que sean el aliciente que debería ser, creo que más bien los aprovechan las editoriales para servirse de los premios y vender sus libros. Ve uno que algunos premios editoriales van con “el burro amarrado”, casi que cuando convocan al concurso ya saben quien va a ganar, de donde y por qué razones de mercadeo y ve uno que a veces premian obras de muy mala calidad y eso desestimula mucho porque nadie es bobo; la gente se da cuenta de los mecanismos que utilizan las editoriales y de las formas como se consiguen. Hay algunos individuos que se especializan en hacer obras que cumplan los requisitos de ciertos premios y así ganan premios, pero son obras transitorias. La verdadera literatura siempre está rompiendo, siempre. Entonces es muy difícil que una gran obra se gane un premio porque normalmente los jurados están a la zaga no están a la vanguardia y normalmente las grandes obras están a la vanguardia.⁶¹

Otra aproximación a este tópico nos es proporcionada por Esperanza Dorado, editora y distribuidora del sello independiente *La Serpiente Emplumada* quien al ser cuestionada sobre la trascendencia de los premios editoriales como un aliciente para la producción literaria en Latinoamérica, indicó que desde su perspectiva los premios sí son un aliciente pues escritores desconocidos salen a la luz tras un premio por lo que cree que estos premios deben seguirse manejando.

Ejemplos tangibles de lo que Herralde, Macías y Dorado argumentan es lo ocurrido en la décimo segunda y décimo cuarta edición del Premio Alfaguara de Novela respectivamente. El Premio, que se creó en 1965 por la editorial del mismo nombre, se siguió convocando con notable éxito de participación hasta 1972 cuando se suspendió. Tras veinticinco años de ausencia volvió con una fuerte vocación latinoamericana y española ligada a la ampliación y consolidación de la editorial en el mercado hispanoamericano. Su cuantía económica en esta segunda etapa (175 000 dólares), es la segunda en importancia de las que se entregan en

⁶¹ Entrevista realizada a Luis Fernando Macías en marzo de 2007 en las instalaciones de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia).



España, y está destinado a obtener una repercusión mucho más amplia. El libro ganador se distribuye simultáneamente en toda el área de lengua española.⁶²

En la novena edición de 1998, la primera de esta nueva etapa, la editorial entraría de lleno con su proyecto de expansión al premiar por partida doble al cubano Eliseo Alberto por *Caracol Beach* y al nicaragüense Sergio Ramírez por *Margarita está linda la mar*. Pero en 2001 (décimo segunda edición), la legalidad de la editorial y la ecuanimidad de sus jurados se pusieron en entredicho cuando se premió a la reconocida escritora Elena Poniatowska por *La piel del cielo*, bajo el argumento de que no se respetaba una de las bases del galardón que establece que “los originales se han de remitir firmados con seudónimo, siendo obligatorio adjuntar sobre cerrado con nombre y apellidos, donde también se indicará dirección y teléfono de contacto”.⁶³ El sobre que sólo debe de abrirse en caso de que la obra sea la ganadora, parece no haberse respetado en esta ocasión, marcando línea para que el jurado tomara en cuenta la trayectoria de la mexicana, lo que le aseguraría a la editorial española la publicación y comercialización de sus libros que hasta entonces habían salido al mercado bajo el sello de editoriales locales como *Era*, *Plaza* y *Valdés* y *Fondo de Cultura Económica*.

Dos años después, en la décimo cuarta edición, el premio recaería en el desconocido narrador Xavier Velasco, quien de ser un escritor *underground* saltó a la fama con *Diablo Guardián*. La novela no sólo posicionó al autor y le aseguró su permanencia en el catálogo de “La firma de los mejores autores” con la cual lleva publicados a la fecha tres títulos, sino que afianzó y consolidó al premio como característico de la generación de escritores hispanoamericanos nacidos entre 1950 y 1975, retornándole legitimidad a la casa editora. Asimismo le daba fuerza al llamado *nuevo boom*, pues quedó claro que la obra fue premiada por coincidir con la estética de uno de los miembros del jurado más influyentes, el chileno Alberto Fuguet, autor intelectual de la antología de cuentos *McOnda*.

Alfaguara ha seguido captando a otros escritores pertenecientes a esta generación y con una estética afín. En 2004, la colombiana Laura Restrepo obtendría el galardón por *Delirio* y en 2006, con tan sólo 31 años, el peruano Santiago Rocagliolo se haría acreedor a él por *Abril rojo*, convirtiéndose en el autor más joven en obtenerlo. Ya en 2004, Rocagliolo, quien entonces escribía libros a nombre de otros por encargo, había quedado semifinalista del *Premio Heralde* (Anagrama) con *Pudor*, publicada ese mismo año por *Alfaguara*.

Dotado con 30 000 euros, el galardón insignia del *boom*, el *Premio Biblioteca Breve* de la editorial *Seix Barral*, después de veinte siete años de no ser convocado –se suspendió en 1972–, regresó en 1999 con la premisa de “encontrar anualmente la novela que mejor encarne el espíritu de nuestro tiempo y prolongue así la historia viva de la literatura española e hispanoamericana”.⁶⁴ Así pues, inicia esta nueva etapa premiando *En busca de Klingstor*, novela del mexicano Jorge Volpi y posteriormente en 2000 a *Los impacientes*, obra del escritor y crítico argentino Gonzalo Garcés de entonces veintiséis años.

Acorde a la intencionalidad del premio, éste se ha ido alternando de forma casi simultánea entre escritores españoles y latinoamericanos, habiéndose distribuido hasta la fecha cinco galardones entre estos dos grupos. Tal y como aconteciera en los años sesenta, la entrega de estos reconocimientos ha sido poco incluyente al encauzarse, para el caso de los

⁶² Fuente electrónica: <http://www.epdlp.com/premios.php?premio=alfaguara> [Consulta: 30 de mayo, 2008].

⁶³ Fuente electrónica: <http://www.alfaguara.com.mx/premios/index.html> [Consulta: 30 de mayo, 2008].

⁶⁴ Fuente electrónica: <http://www.seix-barral.es/historia.asp> [Consulta: 09 de junio, 2008].



latinoamericanos, a un solo grupo de escritores pues figuran únicamente nombres como el de Mario Mendoza (ganador en 2002), Mauricio Electorat (ganador en 2004) y Gioconda Belli (galardonada este año) vinculados a los proyectos estético-ideológicos de las antologías de cuentos *McOndo*, *Líneas aéreas* y *Se habla español*.

Consecuentemente, a fines de los años noventa y comienzos de esta década, han ido surgiendo nuevos galardones literarios y otros más se han consolidado de manera paralela a la aparición de nuevas vertientes literarias finiseculares en Hispanoamérica y España. En la primera categoría tenemos al *Premio Lengua de Trapo*⁶⁵ de *Novela*⁶⁶ que se crea en 1995 para apoyar la creación literaria en lengua española sin importar la nacionalidad del escritor. Declarado desierto en el año 2000, este reconocimiento ha sido obtenido por cuatro latinoamericanos. Los cubanos Ronaldo Menéndez y Karla Suárez lo ganaron en 1999 con las novelas *La piel de Inesa* y *Silencios* respectivamente; en 2001 el uruguayo Hugo Burdel se hizo acreedor a él por *El guerrero del crepúsculo*, y en 2002, Sergio Gómez, compilador de *McOndo*, fue premiado por *La obra literaria de Mario Valdini*. De ese año a la fecha las convocatorias han sido ganadas en su totalidad por autores españoles.

A raíz del *Primer Congreso de Nuevos Narradores Hispánicos* donde se desencadenó la efervescencia de un *nuevo boom*, Casa de América y la *Editorial Lengua de Trapo* crearon el *Premio Casa de América de Narrativa* con el objetivo de “impulsar la labor de autores que, prescindiendo de los cauces acomodaticios imperantes, busquen renovar los caminos de la narrativa con sólidos planteamientos formales y temáticos”. En su primera edición, *Basura*, del colombiano Héctor Abad Faciolince fue la obra ganadora. Al siguiente año, *La Familia Fortuna* del argentino Tulio Stella obtendría el primer lugar y la cantidad de 6 500 dólares con que se dotó al premio. Luego de ser declarado desierto en 2001 y 2003, el galardón fue suspendido. En su última edición (2005), el narrador chileno Marcelo Simonetti recibía el reconocimiento por *La traición de Borges*.

Por otro lado, en la categoría de premios que lograron consolidarse tenemos al *Premio Heralde de Novela*, el cual se convoca desde 1983 con el fin de alentar y promocionar la nueva narrativa española, sin descuidar la literatura latinoamericana.⁶⁷ *Anagrama*, la casa editora que lo convoca ha galardonado con 18 000 euros y la publicación de la obra, hasta la última edición de 2007, a ocho narradores latinoamericanos entre los que se destacan los nombres de escritores nacidos a partir de 1950 como Jaime Bayly (Perú, 1965), Roberto Bolaño (Chile, 1950), Alan Pauls (Argentina, 1959), Juan Villoro (México, 1956), Alfonso Cueto (Perú, 1954), Alberto Barrera

⁶⁵ La editorial madrileña *Lengua de Trapo* nació en 1995 con el fin de configurarse como una editorial literaria e independiente. Hasta el momento, la editorial tiene cinco colecciones: Nueva Biblioteca (narrativa contemporánea en español, tanto española como latinoamericana; es el mascarón de proa de la editorial. Hasta la fecha se han publicado 137 títulos), Otras Lenguas (narrativa internacional traducida; va por el número 42), Rescatados (textos olvidados de evidente interés actual; va por el número 13). Desórdenes, colección de ensayo contemporáneo (se han publicado 27 títulos). Y la reciente Fuera de Serie, colección de edición especial en la que se llevan dos títulos publicados.

⁶⁶ Pese a que las bases no lo limitan, las obras ganadoras del *Premio Lengua de Trapo de Novela* habían sido siempre primera obra narrativa de sus autores, pero ya en la séptima edición comenzaron a presentarse narradores profesionales, seducidos por el creciente prestigio que el premio fue adquiriendo. El galardón fue incluido en 1999 por el Anuario de *El País* entre los 10 mejores premios de narrativa que se convocan en España. La dotación del premio es de 5000 euros. El libro premiado es publicado en la Colección Nueva Biblioteca de la editorial.

Fuente electrónica: <http://www.lenguadetrapo.com/quienessomos%20ahora.html> [Consulta: 09 de junio, 2008].

⁶⁷ El *Premio Heralde de Novela* se concede anualmente en el mes de noviembre a una novela inédita en lengua castellana, y a él pueden concurrir los escritores de ésta lengua, cualquiera que sea su nacionalidad. El jurado del *Premio Heralde* está compuesto desde su primera edición por Juan Cueto, Salvador Clotas, Esther Tusquets y Jorge Heralde, además de Enrique Vila-Matas quien entró a sustituir a Luis Goytisolo en 1987.

Fuente electrónica: http://www.anagrama-ed.es/PDF/XXV_aniv_premi.pdf [Consulta: 11 de junio, 2008].



Tyszka (Venezuela, 1960) y Martín Kohan (Argentina, 1967).⁶⁸

Con motivo del aniversario número 25 del premio, Jorge Herralde publicó en el *web site* de la editorial un balance crítico de la trayectoria del galardón y cómo éste ha permitido catapultar al mundo de la literatura en lengua española a figuras como Álvaro Pombo o Sergio Pitol. “El premio ha descubierto, alentado o potenciado a destacadas figuras de la llamada “nueva narrativa española” y también, y muy especialmente en los últimos años, de la literatura que surge en tantos países de América Latina”. Posterior al fallo de 2007 en el que resultó ganadora, por mayoría de votos, *Ciencias morales* de Martín Kohan (Argentina) (presentada bajo el pseudónimo de Miguel Cané), y finalista *Recursos humanos* de Antonio Ortuño (México) (presentada bajo el pseudónimo de Francisco Calderón y el título *Volveré y conmigo el fuego*), Jorge Herralde mostró su beneplácito ante el gran número de participantes y finalistas originarios de Latinoamérica, fenómeno que se ha venido repitiendo en este concurso desde 2004 cuando cuatro autores latinoamericanos pasaron a la deliberación final; el guatemalteco Eduardo Haldon, el peruano Santiago Rocagliolo y los argentinos Alan Pauls y Andrés Neuman, como ganador y primer finalista respectivamente.

Aparte de la calidad de todas las obras finalistas, cabe destacar la amplia presencia de escritores latinoamericanos, un reflejo de los numerosos manuscritos de dichos países que se han presentado al Premio. El resultado final confirma los pronósticos.

Atendiendo a estas particularidades podemos hacer una clara diferencia entre lo que son estímulos a la creación literaria como las becas o apoyos de instituciones culturales, educativas y gubernamentales y los premios editoriales como estrategias que permiten reconocer la labor del escritor pero en un sentido casi estrictamente económico. Basta decir que son escasas las editoriales independientes que en la región convocan a estos concursos, precisamente porque no pueden costearlos. De igual forma es necesario recordar que los escritores no por ser creadores culturales quedan al margen del *establishment* editorial. Independientemente de sus ideologías y opiniones tratan a toda costa –no sin batallar, claro- de integrarse a la industria del libro, de que su trabajo sea reconocido, apreciado y por qué no, bien remunerado.

En la actualidad, incluso existen en la red *tips* y guías de pasos para que los escritores puedan hacerse acreedores a esta clase de premios. Estos documentos generalmente en formato *e-book* contienen aspectos como la lectura detallada de las bases de los concursos, qué hacer para “ganarse” a los jurados y cómo imitar a los escritores ganadores. También es posible recibir por *e-mail* un listado detallado de todos los concursos literarios en los que pueden competir escritores hispanohablantes, sean narradores, ensayistas o poetas. Sin embargo, la caza de premios no es nueva ni es exclusiva de los escritores ambiciosos y sin talento. En *Para Roberto Bolaño*, Jorge Herralde relata cómo el escritor chileno, tras convertirse en padre en 1990, decide, sin dejar de cultivar la poesía, cambiarse a novelista y así garantizar el futuro de su familia, por lo que empieza a presentarse en toda clase de concursos literarios en las más diversas provincias españolas y cobrando de paso algunos de esos “premios búfalo”, como los llamaba Bolaño. Incluso en su cuento *Sensini* –incluido en *Llamadas telefónicas* (1997)- narra la historia de un escritor que, a la manera del cazador de recompensas, va de concurso en concurso y, como sus cuentos son meritorios, obtiene así recursos para pagarse algún gasto extra. (Herralde, 2005: 36-37)

⁶⁸ Fuente electrónica: <http://www.epdlp.com/premios.php?premio=Herralde> [Consulta: 11 de junio, 2008].



La caza de premios del autor de *Los detectives salvajes* y *2666* fue tan fructífera que entre sus libros que recogieron trofeos figuran *La pista de hielo*, Premio Ciudad Alcalá de Henares, publicado por la Fundación Colegio del Rey en 1993, luego publicado por Seix Barral en Chile y años después en España; *La senda de los elefantes*, Premio de Novela Corta Félix Urabayen, publicada por el Ayuntamiento de Toledo en 1993, luego editada por Anagrama con el título de *Monsieur Pain*; *Los perros románticos*, Premio Ciudad de Irán de Poesía, publicado por la Sociedad Guipuzcoana; además de la novela escrita con Antonio García Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, que ganó el Premio Anthropos en 1984. (*Ibid*: 37)



3.5 El consumo literario en América Latina: Nuevas formas de leer en un nuevo siglo

Sólo los que leen miran más alto que yo

Lema de la X edición de la Feria Internacional del Libro de Puerto Rico

Como ya se ha mencionado en esta tesis, el estudio de la creación artística implica el análisis de todos los símbolos sociales que en ella se cristalizan y que ella cristaliza en su cometido. Sin embargo, también es necesario evaluar el arraigo de la creación imaginaria en relación con la función que asume dentro de un tipo particular de sociedad. Pues como sostiene Cándido Pérez Gallego, ensayista y crítico literario español, “la literatura irrumpe en la sociedad, y la sociedad se adentra en la literatura”. (cf. Roche, 1999: 94-96) Las relaciones de la literatura y la sociedad quedan, pues, delimitadas como un modelo de interferencias recíprocas.

Atendiendo a que la producción artística y literaria toma a la sociedad como punto de partida y de llegada y habiendo abundado en este trabajo sobre el primer aspecto en los dos primeros capítulos y parte de éste último, procederemos a analizar de manera concreta las especificidades socioculturales del lector latinoamericano de finales y comienzos de siglo que condicionan la lectura y por ende, el consumo literario.

En la actualidad la preocupación por la lectura recae en que ésta es parte de la vida de todos los seres humanos. No podríamos imaginarnos sin ella en las actividades cotidianas o laborales; desde el sencillo gesto de mirar un letrero para orientarnos, hacer una receta o leer el periódico, hasta el manejo de documentos y manuales de trabajo, sin dejar de lado los momentos que damos a la literatura en nuestras vidas. La lectura es, pues, desde distintas posiciones, el instrumento clave de la formación y educación de los ciudadanos.

Si pensamos en la lectura como un instrumento de desarrollo personal, social y cultural, o como diría de la educación Jacques Delors en el Informe de la UNESCO sobre la educación para el Siglo XXI, como ese “pasaporte para la vida” que nos ayude a enfrentar los procesos de globalización, aculturación, individualización y búsqueda de una identidad nacional y/o regional, inquietud matizada por las intensas crisis políticas, económicas y la multiculturalidad propia de los países latinoamericanos, entonces debemos abordar el tema desde una perspectiva multidisciplinaria. (Bojorque, 2004: 11-13, 17)

La historia de la humanidad se cuenta, se lee y se cree desde que existieron los libros; todos sabemos que el registro escrito dotó a los acontecimientos contados hace miles de años de una credibilidad y un valor imperecederos. Escritura y lectura son un solo acto en sí mismas, nadie escribe sin leer lo que escribe, además nadie puede aprender a escribir sin haber aprendido a leer primero, pero una vez separadas por el espacio y tiempo de la acción, crean un nuevo elemento que es la obra, el texto o lo que comúnmente se llama literatura. En esta tesis nos ocupamos del lector de textos literarios y a la vez del destinatario del sistema editorial como un lector adecuado o buen lector.



Aunque las primeras prácticas de lectura se remontan a los templos egipcios y los liceos griegos, es desde el siglo XIX cuando la era del libro tiene implicaciones directas sobre éstas. Ya que como dijera Guglielmo Cavallo y Roger Chartier en *Historia de la lectura en el mundo occidental*.

La evolución de la lectura en este momento se enmarca en el conocido proceso europeo de aburguesamiento de la sociedad, la cultura y la literatura. Dicho proceso constituye la aportación histórica del ilustrado con sus nuevos valores, su ideal de paridad acorde con el derecho natural, su mentalidad utilitarista centrada en el principio de eficiencia y un afán intensivo de perfeccionamiento intelectual, que servía para diferenciarse de la nobleza, pero ante todo para subir posiciones en la escala social bajo las proclamas de la razón, el humanismo, la tolerancia y la virtud...cuyas señas de identidad son el descubrimiento y la liberación de la subjetividad. (Cavallo y Chartier, 2001: 501-502)

Posteriormente, entre los siglos XIX y XX, se publica una gran cantidad de libros de aventuras y ficción, género que captó rápidamente lectores, sobre todo jóvenes. En esta fase de la historia de la lectura se daba especial relevancia a la imaginación, motor que demostraría luego su innegable poder en las innumerables invenciones inspiradas en diversas literaturas de ficción. Así pues, en las primeras décadas del siglo XX, además de leer para perfeccionarse, ser culto, tener un mejor trabajo, también se lee para deleitarse, recrearse, imaginar.

En la primera mitad del siglo XX los gobiernos se preocupan más por la alfabetización de sus ciudadanos, y las editoriales –como hemos observado anteriormente– progresan dentro de las lógicas capitalistas. La reducción de la jornada laboral, las publicaciones de textos traducidos a diferentes idiomas aumentan, las bibliotecas y sus usuarios se multiplican, escuelas, colegios, universidades y municipios se preocupan por actualizar sus fondos bibliográficos. Vemos cómo se va gestando un nuevo ciudadano, esta vez de la mano del conocimiento y la educación, garantizado por los libros y la lectura.

Sin embargo, en 2004 Carlos Monsiváis, ensayista y escritor mexicano decía⁶⁹ que en el siglo XXI latinoamericano,

la lectura dista de ocupar el sitio real y mitológico de otro tiempo, donde las resonancias de los libros eran inmensas pues ahora el costo de los libros los aleja con frecuencia de los estudiantes de la enseñanza pública (en el ámbito de la enseñanza privada, lo inaccesible suele provenir del desinterés, pues allí la posesión se valora muy por encima del conocimiento). Así mismo, no se dispone de un sistema de información bibliográfica que oriente y ahorre esfuerzos (más del 90% de los libros carecen de una recepción mínimamente adecuada); disminuye, por razones de la cultura de masas, el valor atribuido a la lectura; no procede, con la rapidez debida, la actualización tecnológica, y así sucesivamente. (Monsiváis, 2004)

Simultáneamente, Monsiváis hace hincapié en las posibles implicaciones que tendrá la globalización en los procesos de lectura y por ende, en los lectores del subcontinente. De entre sus múltiples apreciaciones rescatamos las siguientes por parecernos las más significativas de acuerdo a los fines de esta investigación.

1. Se perfeccionan o, si se quiere, se vuelven casi inapelables procesos ya advertibles desde hace décadas; el primero, el avasallamiento de las industrias culturales de Norteamérica

⁶⁹ En su ponencia intitulada *Elogio (innecesario) de los libros* dentro del 6º Congreso Nacional de Lectura en Colombia.



- que en materia de lectura imponen dos grandes zonas del consumo: los *bestsellers* y la literatura de autoayuda o superación personal.
2. Internet obliga a un mucho mayor ejercicio de la lectura, así sea fragmentaria y opuesta a las prácticas antiguas de concentración, y también distribuye un cúmulo informativo desconocido y abrumador. Por ejemplo, lo que hoy los interesados en el mundo entero conocen sobre Leonardo da Vinci, el *Opus Dei*, los templarios, las sectas católicas, etcétera, se debe al éxito de *El código Da Vinci*, que remite a Internet.
 3. El universo de la imagen, la iconosfera, desplaza en la vida colectiva al universo del libro. (*Ibid*)

Al hablar de lectura en el siglo XXI, también se hace necesario tomar en cuenta una variable determinante como es la educación. Bibliotecólogos e investigadores en el ámbito de la cultura y la enseñanza coinciden en señalar que el deterioro del proceso educativo amengua considerablemente la puesta al día cultural en nuestros países. Pues aunque en la década de los setenta se creyó posible o se quiso creer que en América Latina había cientos o miles de estudiantes que leían, lo cierto es que ya entonces era usual el consumo de unos cuantos libros (por lo común entendido como cumplimiento de tareas de clase) y la abundancia de copias *Xerox*.

El acercamiento a la lectura sólo por obligación sostiene Luis Bernardo Peña, Subdirector de Lectura y Escritura del CERLALC,

desemboca en las «generaciones fechadas» de profesionistas, de los que es posible saber, con exactitud pasmosa, sus años de universidad y de posgrado por las referencias bibliográficas en su conversación. Pudo y puede ser de otro modo, pero en América Latina nunca se le ha reconocido provecho alguno al acto de leer, calificado de «obsesión de grupos»; algo semejante a la Marca de Caín, el mismo que no acompaña a Abel por estar ante un libro. Leer «está bien» si se viaja en avión, si se está enfermo, si se convalece o si se requieren temas de sobremesa. Hasta allí. Y con esto pierde la sociedad, al abandonar una de sus ventajas primordiales: la lectura como estructura personal del conocimiento. El que no lee se acerca a las ideas con miedo, rechazo previo, encono o veneración parroquial; el que lee puede hacer eso mismo, pero es menor el número de probabilidades. (Peña, 2005: 146)

Pero este fenómeno, que no es sólo regional sino que posee carácter global, llegó a su punto crítico cuando se renunció en la enseñanza elemental del subcontinente a la memorización de fechas, poemas y procesos. Cuando las instituciones educativas crearon en el estudiante el imaginario de que la lectura del libro era memoria de lo que “nunca hojearás o vislumbrarás siquiera”. De ahí que en nuestros días el analfabetismo funcional sea sin duda la relación dominante con la lectura. Leer es dejar de ver lo interesante, leer es renunciar al ejercicio de la vista. Las madres exclaman al ver al hijo o a la hija leyendo: “¿Qué haces allí sentadote? Ponte a hacer algo útil”. Por lo común, se leen los textos que nada más exigen la atención distraída y fragmentaria como la literatura de “autoayuda”. En América Latina, los prestigios literarios suelen darse por fe y no por demostración. El atractivo hipnótico de la tecnología auspicia generaciones de lectores que no se reconocerían como tales. (*Ibid*: 147-148)

Sin embargo, a esta visión un tanto extrema de la escasez irremediable de lectores y de capacidades lectoras, Néstor García Canclini responde en *Lectores, espectadores e internautas*, que la convergencia digital y el progreso tecnológico ciertamente han cambiado los hábitos culturales, entre ellos los de la lectura. Pero paralelamente, además de lectores, las nuevas



tecnologías de la información y la comunicación también han formado a los ciudadanos como espectadores e internautas.

Los estudios sobre consumos culturales ya no avalan las preocupaciones de hace unos años: si van a desaparecer los libros y los periódicos o cómo lograr que los jóvenes lean más. Las cifras de lecturas de libros, revistas y diarios en papel son bajas en la mayoría de los países, pero no siempre descienden. Los estudios reunidos sobre la situación argentina en el Sistema Nacional de Consumos Culturales, publicado en 2006, indican que el 55.2% de la población afirma haber leído libros en el año anterior (19% más que en 2004), y la lectura promedio de libros leídos cada año subió a 4,5%. Dice que lee diarios un 55,9% y un 29,2% revistas. Son significativos, asimismo, los porcentajes de comics e historietas, la lectura y escritura en Internet y el envío y recepción de mensajes de texto a través del móvil. Internet tenía, en 2005, un 40,9% de usuarios, casi un 28% dice haber consultado textos de lectura por ese medio y el porcentaje aumenta entre menores de 35 años y en los niveles socioeconómicos alto y medio. Aun quienes no tienen recursos para comprar un ordenador, consultan Internet fuera de casa, especialmente en ciberlocutorios. (García Canclini, 2007: 80-81)

La modificación en las prácticas y hábitos de lectura –nos dice el antropólogo argentino– es más perceptible entre adolescentes, jóvenes y en los universitarios en las grandes ciudades por el uso que hacen del ordenador y de Internet. Hacer deberes escolares, estudiar, informarse y recibir o enviar mensajes están entre las actividades principales de los usuarios de estas tecnologías, las cuales dicho sea de paso, son formas de lectura y escritura.

Coincidimos con García Canclini cuando afirma que “las pantallas de nuestro siglo también traen textos, y no podemos pensar su hegemonía como el triunfo de las imágenes sobre la lectura. Aunque es cierto que cambió el modo de leer”. (*Ibid*: 83-84) Al respecto cabría distinguir dos partes de éste fenómeno. En primera instancia el hecho de que disminuyen los “lectores fuertes” (extensivos e intensivos) que leen libros completos, y consecuentemente, aumentan los “lectores débiles” o “precarios” que leen menos libros y más fotocopias de capítulos aislados, además de textos obtenidos de Internet que resumen la información.

Se lee de otras maneras, por ejemplo escribiendo y modificando. Antes, con el libro impreso, era posible anotar en los márgenes o huecos de la página, una escritura que se insinuaba pero que no podía modificar el enunciado del texto ni borrarlo; ahora el lector puede intervenir el texto electrónico, acordar, desplazar, cambiar el orden, introducir su propia escritura. (p. 85)

Pero sea cual sea la postura con la cual coincidamos no podemos resignarnos a la existencia de un único tipo de lector. Sabemos que la oferta literaria, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías de la información están determinando el consumo lector desde los años sesenta, -basta remitirnos al capítulo dos de esta investigación donde los propios escritores reconocen que su estética está influenciada considerablemente por los productos de la cultura de masas como las series de televisión norteamericanas, las historietas y la música-; por ello se hace necesario que instituciones sociales como la familia, la escuela y el Estado tengan un rol determinante en la formación del lector desde sus primeros años de vida mediante dos estrategias fundamentales; la creación de un gusto literario y la promoción de la lectura.

El *gusto*, que por definición es el conjunto de normas, valores y pautas, articulados en la percepción y el disfrute de obras artísticas y literarias (Altamirano y Sarlo, 1980: 56) es por antonomasia competencia de la familia. Pues como lo manifiestan estudios realizados por el



IBBY (International Board on Books for Young People) sobre capacidades y habilidades lectoras en todo el mundo, “un lector se forma *desde la cuna*. Algunos adultos pueden decir que esto es una locura, “si un bebé no puede sostener un libro...” “si no sabe leer...””. Al respecto, Rebeca Cerda y Adriana Fonseca autoras de *Leer de la mano. Cómo y qué leerles a los más pequeños* aseveran:

El hábito de la lectura no es algo que simplemente sucede de repente, es un placer que se gana después de muchos encuentros agradables con los libros. Es un acontecimiento en el que los papás o adultos cercanos a los niños juegan un papel primordial, el de alimentar y motivar el deseo de leer. De la misma forma en que nos preocupamos porque un niño tenga el adecuado alimento para crecer y gozamos viéndolo comer bien, tenemos la responsabilidad y la oportunidad de fomentar la lectura, la de acompañar al niño y recorrer con él un camino que quizá descubramos para nosotros mismos por primera vez o que a lo mejor nos resulta agradablemente familiar: canciones de cuna, rimas, adivinanzas y cuentos que reviven la voz de alguien querido, o lugares y momentos lejanos. (Cerda y Fonseca, 2001: 5-6)

Atendiendo a los elementos de conformación del *gusto* creemos que la promoción de la lectura está mayormente ligada a la preocupación sociocultural que aquí nos atañe, ya que en conjunción con éste determinaría por fuerza el consumo literario en jóvenes, adolescentes y adultos, lectores potenciales del nuevo *boom* narrativo latinoamericano y de la literatura universal en general.

3.5.1 La promoción de la lectura en el subcontinente: La necesidad de educar para el consumo literario

Toda animación por la lectura se realiza bajo el signo de la creatividad.

Monserrat Sarto en *La animación a la lectura*

La preocupación por cómo se forman, amplían o, de ser el caso, se reducen las generaciones de lectores en la región reviste connotaciones gubernamentales e institucionales a partir de la década de los cincuenta. Los programas nacionales de lectura y las estrategias de promoción de lectura que actualmente tienen vigencia en nuestros países son producto de esta inquietud.

Comúnmente se entiende como *promoción de lectura* al proceso que implica conseguir que los niños, adolescentes y en menor medida, los adultos, lean. En su texto *La animación a la lectura*, Monserrat Sarto define a ésta como una actividad que se realiza en la escuela o en espacios públicos y abiertos como la biblioteca escolar, comunitaria, municipal o en los centros culturales locales. (Sarto, 1993: 13-14) Por su parte, la antropóloga francesa Michelle Petit destaca en *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura* que la *promoción de la lectura* es una idea reciente. Por mucho tiempo, tanto en Europa como en Latinoamérica, la preocupación se centró en los peligros que conllevaban su práctica y difusión “descontrolada”. Por lo general, nos dice Petit,



los esfuerzos se han centrado en determinar qué es lo que se debe leer, qué está proscrito, cuál es la buena y la mala literatura, cuáles son los autores fundamentales, entre muchas otras limitaciones. En este contexto, son muy pocas las iniciativas dirigidas a hacer que una gran mayoría lea textos significativos, independientemente de su contenido, para aprender, disfrutar, informarse, entre muchas otras funciones. (Petit, 2001: 18-24)

En nuestros días estudios sugieren que la lectura no se promueve de una forma equitativa para todas las personas. Mientras que para algunos individuos todo está dado al nacer, para otros, a las distancias geográficas se les agregan las dificultades económicas y obstáculos culturales y psicológicos. Para quienes viven en barrios pobres o en el campo, los libros son objetos raros y poco familiares. Estas personas están separadas de la lengua escrita por verdaderas fronteras visibles e invisibles. (*Ibid*: 33) Para subsanar estas carencias la promoción de la lectura debe incluir todas aquellas prácticas que tienen como propósito hacer que éstos individuos y el resto de los sujetos sociales se acerquen a la lengua escrita y lean.

Icono del *boom* narrativo latinoamericano, Gabriel García Márquez sostenía en 1996 que la promoción de la lectura “no debería ser mucho más que una buena guía de lecturas, un encuentro para sugerir, recomendar libros, cuentos y novelas producto de la experiencia propia; una oportunidad para embriagar al lector potencial con fragmentos encantadores, que atrapan, conectan y enamoran hasta al lector más reticente”. Cualquier otra pretensión, advierte el escritor colombiano, “sólo serviría para alejar a los lectores, para asustarlos”.⁷⁰

Hoy en día en Latinoamérica se fomenta la lectura de maneras casi inverosímiles: *bibliomulas* (cuadrúpedos que recorren los andes venezolanos para llevar libros a comunidades apartadas), *bibliobuses* (vehículos de transporte de carga o pasajeros que son habilitados para ofrecer servicios de aula y biblioteca móvil cuyo uso se ha expandido a países como Chile, Panamá, Bolivia, Cuba y México), *bibliomorrales* (iniciativa del gobierno del Departamento de Neiva en Colombia que se compone de títulos básicos y de ecología destinados a las zonas rurales) y *bibliobotes* (proyecto puesto en práctica en Nicaragua el cual permite llevar libros a localidades de la costa atlántica alejadas de los centros urbanos y con alto índice de pobreza).⁷¹ Igualmente, se han desarrollado programas de animación de la lectura en hoteles, bibliotecas públicas, hospitales, transportes públicos, estadios, estaciones, calles y a través de la televisión.⁷²

⁷⁰ Fuente electrónica: <http://aula2.el-mundo.es/aula/noticia.php/2002/02/13/aula1013533808.html> [Consulta: 10 de agosto, 2008].

⁷¹ Fuentes electrónicas: <http://aula2.el-mundo.es/aula/noticia.php/2002/02/13/aula1013533808.html>, <http://www.rgs.gov.co/noticias.shtml?x=20983>, <http://www.plazapublica.org/articulo.php?id=540> [Consulta: 10 de agosto, 2008].

⁷² *Lectura en Vos* y *Vano oficio* son dos de los programas de televisión que por sus características de producción y formato se han convertido en un parteaguas para la promoción de la lectura y la literatura contemporánea en América Latina. El primero de ellos fue un esfuerzo de la cátedra antioqueña para acercar la literatura colombiana al lector o al posible lector regional y/o nacional. La serie consistió de dieciocho programas de aproximadamente 30 minutos realizados entre 2004 y 2006, bajo la conducción del escritor y académico colombiano Pablo Montoya Campuzano. La producción y realización estuvo a cargo del Departamento de Servicios Audiovisuales de la Universidad de Antioquia con el apoyo de la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín. Su transmisión se llevó a cabo en los canales regionales *Teleantioquia* y *Telemedellín* para acercarlo al público local y regional; y posteriormente en *Señal Colombia*, canal cultural de Colombia que lo hizo accesible a nivel nacional.

Vano oficio por su parte, fue una producción de TNP (Televisora estatal peruana con 22 filiales y repetidoras activas a nivel nacional) a cargo del escritor Iván Thays. En la emisión que permaneció al aire por ocho años -hasta que la Dirección de Promoción Escolar, Cultura y Deporte del Ministerio de Educación del Perú, lo suspendió en enero de este año por no ser “redituable”-; su conductor entrevistaba a escritores nacionales e internacionales y hacía recomendaciones de libros.



Imágenes 1 y 2. *Bibliomulas* que llevan libros a Trujillo, Venezuela y *bibliobús* de la municipalidad de Colina, Chile

Pero, ¿cómo saber si estas iniciativas surten efecto?, ¿en qué consisten realmente los programas de promoción de la lectura?, ¿qué instituciones las promueven y con qué objetivos?, ¿cuál es el papel de los gobiernos? A ciencia cierta nadie tiene respuestas concretas a estas preguntas, pues el propio organismo encargado de la construcción de sociedades lectoras en Iberoamérica, el CERLALC, lo desconoce abiertamente. Ya en su ponencia de 2005⁷³, *Investigación y políticas de lectura: una exploración por el mapa de la lectura de Iberoamérica*, Luis Bernardo Peña, Subdirector de Lectura y Escritura del organismo intergubernamental, reconocía que

aunque se sabe que un número importante de programas de lectura consideran que ésta es un factor fundamental para el crecimiento económico, político, social y cultural de las personas y las naciones. Sólo existen datos “duros” de lo que acontece al respecto en Venezuela, Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, El Salvador, España, México y Cuba. El resto del área es desconocida. (Peña, 2005: 148-149)

Ante el desconocimiento y la falta de información por parte del CERLALC, quien esto escribe indagó sobre las principales instituciones y planes de lectura a nivel regional. Se destacan las iniciativas emprendidas por *Fundalectura*⁷⁴ en Colombia (Leer en el hogar, Leer con los bebés,

Fuente electrónica: http://notasmoleskine.blogspot.com/2007/05/hoy-en-vano-oficio_29.html
[Consulta: 10 de agosto, 2008].

⁷³ A pesar de que han pasado tres años desde la ponencia de Peña, en el sitio web del CERLALC no existen a la fecha actualizaciones de los planes de lectura de los países que conforman Iberoamérica. Sólo hay una escueta reseña del Plan Iberoamericano de Lectura ILIMITA que este organismo impulsó en conjunto con la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura -OEI- en 2005. ILIMITA, según el Boletín recoge las recomendaciones de varios expertos iberoamericanos que se reunieron con el propósito de construir un plan aplicable a las diferentes realidades nacionales de nuestra región poniendo especial énfasis en el papel de las bibliotecas públicas, el de las organizaciones de la sociedad civil, las entidades gubernamentales y los diferentes sectores que deben articularse para la formulación de políticas públicas culturales.

Fuente electrónica: http://www.cerlalc.org/nuevo_boletin/15/secciones/noticias/noticias2.htm
[Consulta: 27 de agosto, 2008].

⁷⁴ La Fundación para el Fomento de la Lectura, *Fundalectura*, es una organización privada, sin ánimo de lucro, creada en 1990 con el propósito de hacer de Colombia un país de lectores. Actualmente trabaja con entidades públicas y privadas para lograr el acceso de todos los colombianos a la cultura escrita. En calidad de organismo asesor del Gobierno para la formulación de planes y programas de lectura, *Fundalectura* interactúa permanentemente con los organismos estatales. Fuente electrónica: <http://www.fundalectura.org/servlet/com.ebmax.v> [Consulta: 27 de agosto, 2008].



Leer en familia en la escuela y Leer en familia en la biblioteca), **IBBY**⁷⁵ (Formación de mediadores, Bunkos, Publicaciones, Nosotros entre libros y Bibliotecas), la Cátedra UNESCO para la lectura y la escritura⁷⁶ (Red de cooperación interinstitucional de carácter internacional que busca reforzar la Educación Superior en América Latina, la investigación y la pedagogía en el área de la lengua materna y particularmente de la lectura y la escritura desde la perspectiva del lenguaje como comunicación discursiva y de la pedagogía como interacción), el *Plan Nacional del Libro y la Lectura del Perú 2006-2021*⁷⁷ (única iniciativa en su tipo que contempla a largo plazo y no sólo como un proyecto de la presente administración; fomentar la lectura y el libro, pero sobre todo, erradicar el analfabetismo funcional que impera en la nación sudamericana) y la *Política Nacional del Libro y la Lectura de Chile* (iniciativa que entrega pautas para una solución integral en los ámbitos de potenciación de los hábitos lectores, aumento de la comprensión lectora y desarrollo de la industria editorial. Específicamente, busca facilitar el acceso a la lectura; fomentando la edición, producción y comercialización del libro; estimular la creación literaria, el patrimonio bibliográfico y proteger los derechos de autor).⁷⁸

Pese a que como hemos podido observar, la promoción de la lectura es por tradición y legislación responsabilidad de las autoridades federales de los distintos gobiernos de América Latina, es indispensable involucrar de manera contundente a los que en esta investigación hemos denominado *nuevos intermediarios culturales*: editoriales, ferias del libro, librerías y bibliotecas. Todo ello no sólo con la intención de promover hábitos de lectura, reducir las tasas de analfabetismo o atacar de frente el analfabetismo funcional, sino primordialmente, con el objetivo de educar para el consumo literario. Con lo cual queremos dar a entender la necesidad de que los futuros lectores sean dotados –desde su primera infancia- del gusto por el libro como objeto signifiante capaz de provocar emociones a través del discurso vertido en sus páginas; de habilidades que permitan que los individuos sean capaces de comprender lo que leen y, finalmente, de un juicio crítico que posibilite la valoración positiva o negativa de una obra sin que la injerencia de terceros se imponga sin resistencia a las necesidades y preferencias del lector-consumidor.

⁷⁵ El International Board on Books for Young People, es un colectivo sin ánimo de lucro. Está compuesto por asociaciones y personas de todo el mundo comprometidas con la idea de propiciar el encuentro entre los libros y la infancia. Fue fundado en 1953 en Zurich, por Jela Lepman, para propiciar el entendimiento entre los pueblos a través de la literatura, especialmente los libros para niños. En la actualidad está constituido por más de sesenta secciones nacionales. A Leer es la sección mexicana de IBBY.
Fuente electrónica: <http://ibbymexico.org.mx/> [Consulta: 27 de agosto, 2008].

⁷⁶ A partir de una propuesta que la UNESCO -a través de su regional UNESCO-OREALC, realiza en 1994 a instituciones de Educación superior en América Latina, se establece un acuerdo entre la Universidad del Valle de Cali, Colombia, la Universidad de Buenos Aires de Argentina, el Instituto Caro y Cuervo de Santafé de Bogotá y la Universidad Católica de Valparaíso de Chile para crear la Cátedra UNESCO para el mejoramiento de la calidad y equidad de la educación en América latina. La Universidad del Valle, respaldada como sede principal de la Cátedra por las instituciones mencionadas, crea la Cátedra UNESCO en Lectura y Escritura desde una perspectiva discursiva e interactiva en junio 5 de 1995 y firma un convenio de cooperación con la UNESCO en noviembre 29 de 1996.
Fuente electrónica: http://www.unesco-lectura.univalle.edu.co/somos_antece.html [Consulta: 27 de agosto, 2008].

⁷⁷ Fuente electrónica: http://www.oei.es/quipu/peru/pn_libro_y_lectura.pdf [Consulta: 05 de septiembre, 2008].

⁷⁸ Fuente electrónica: <http://www.consejodelacultura.cl/portal/index.php?page=seccion&seccion=38> [Consulta: 05 de septiembre, 2008].

CONCLUSIONES

Del presente trabajo de tesis se desprenden una serie de conclusiones relevantes para comprender el surgimiento de un nuevo fenómeno de masificación en la narrativa latinoamericana desde las tres fases constituyentes del mercado de bienes simbólicos: la producción, la circulación y el consumo; las cuales en distintos grados y formas vienen organizando la cultura desde mediados del siglo XVIII.

En las siguientes líneas se explica de forma concreta cómo se logró la consecución del *objetivo general* (estudiar las condicionantes que, en los ámbitos de la producción (escritores), la circulación (casas editoriales comerciales e independientes, librerías, ferias del libro y bibliotecas) y el consumo (perfil del lector, hábitos y promoción de la lectura), están permitiendo el surgimiento de un nuevo *boom* narrativo en Hispanoamérica que presenta ciertas similitudes al acontecido en la década de 1960) y los *objetivos específicos* que guiaron esta investigación a la par que se expone el proceso a través del cual fue verificada la *hipótesis* que establecía que “la narrativa latinoamericana creada y/o publicada de 1996 a 2008 se dirige hacia un nuevo fenómeno de masificación –*nuevo boom*– de carácter comercial y cultural”.

Ahora bien, con el fin de dar cauce al primer objetivo específico del trabajo, consistente en examinar los tópicos socioculturales presentes en la estructuración discursiva de las antologías de cuentos *McOndo*, *Líneas aéreas* y *Se habla español. Voces atinas en Usa* y de las novelas, *Los detectives salvajes* y *Diablo Guardián* y establecer si éstos son determinantes en su edición y consumo, se hizo necesario efectuar una retrospectiva histórica general del *boom* narrativo de los años sesenta que sirviera como antecedente del nuevo fenómeno de masificación literaria que aparentemente comenzó a gestarse en América Latina a partir de 1996 y del cual, estos textos serían muestras literarias. Así, en el abordaje del primer capítulo de la tesis se llevó a cabo una revisión de las causas que permitieron el surgimiento de este primer fenómeno y su conclusión en 1972. Al respecto es importante señalar que a pesar de que el *boom* se erigió como un hito de la literatura latinoamericana dentro y fuera del subcontinente, la obtención de información se tornó difícil al no existir una bibliografía que lo analizara de manera crítica y no sólo de forma unidireccional, es decir, como fenómeno estrictamente comercial (David Viñas) o como un hecho de renovación literaria sin el cual no habría sido posible la creación de una “auténtica” literatura regional con alcances universales (Carlos Fuentes). No obstante, las aproximaciones del uruguayo Ángel Rama en su texto compilatorio de 1981, *Más allá del boom: Literatura y mercado* y las de la académica costarricense Mayra Herrera en *El “boom” de la literatura latinoamericana: Causas, contextos y consecuencias* (1990), una década después, permitieron armar un esqueleto teórico que se fue nutriendo con las ideas y los planteamientos que sobre el tema, diversos autores provenientes de la academia y la crítica iberoamericana, han realizado durante los últimos treinta años. De ahí que la mayor parte del contenido de este capítulo sean citas textuales con las cuales se logró constituir un marco referencial general en la medida en que nunca se tuvo la intención de ahondar en aspectos propiamente literarios, esto es, artísticos.

Una vez presentadas las características y particularidades que distinguieron al *boom* de los años sesenta, se procedió a concretar el primer objetivo específico de la investigación vía el desarrollo del capítulo dos que lleva por título, *La producción narrativa latinoamericana (1996-2008)*. Por lo que para efectuar el examen de los tópicos socioculturales presentes en la

estructuración discursiva de las antologías de cuentos y de las novelas previamente contempladas y establecer si éstos son determinantes en su edición y consumo, se revisó la bibliografía crítica a la mano sobre el tema y se hizo una lectura detallada de los textos seleccionados con el fin de encontrar puntos en común en el tratamiento y las temáticas elegidas por los narradores. Los criterios para este examen provinieron básicamente de la lectura de los textos *La generación mutante: Nuevos narradores colombianos* de Orlando Mejía Rivera y de *Novela chilena. Nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*, obra de Rodrigo Cánovas, así como de una cuidadosa revisión de los programas que compusieron el serial televisivo sobre literatura colombiana y latinoamericana contemporánea *Lectura en Vos* (2004-2006), producido por la Universidad de Antioquia y en el cual los escritores entrevistados daban cuenta de sus preocupaciones sociales y políticas y de cómo estas eran abordadas en sus textos.

De esta manera fue posible identificar seis elementos que caracterizan a la mayoría de la producción narrativa latinoamericana contemporánea (1. *la remitologización de temáticas universales y la revisitación del pasado*, 2. *la hibridación de lo popular y de lo urbano*, 3. el escepticismo ideológico y la ironía crítica, 4. *la literatura en español sin pretensiones de escrituras regionales, nacionales o universales*, 5. *la muerte del autor* y 6. *la relación entre literatura y tecnologías digitales*), los cuales se ilustran con breves fragmentos de los cuentos y capítulos que componen las tres antologías y las dos novelas ya mencionadas. A partir de estos elementos se logró deducir que *la hibridación de lo popular y lo urbano* es el que ha tenido mayor peso en la edición y el consumo de un buen número de libros de cuentos y novelas escritos en los últimos doce años. Lo anterior gracias a que estos trabajos explotan la combinación entre medios de información, nuevas tecnologías de la comunicación y tópicos urbanos de fin de siglo, logrando con ello producir una narrativa de fácil lectura para el lector no especializado. En este sentido es de destacar que tal elemento fue nuevamente confirmado por los editores comerciales e independientes en el desarrollo del capítulo tercero, cuando aseveraron que las grandes casas editoriales, principalmente *Alfaguara* y *Planeta*, privilegian a obras y escritores que trabajan temas cotidianos que gustan al público y que permiten agilizar la venta y reducir al mínimo las posibles pérdidas económicas que toda apuesta por productos literarios vanguardistas implicaría.

Igualmente en este segundo capítulo se pudo dilucidar las opiniones que la crítica literaria latinoamericana tiene sobre el cuento y la novela de esta generación de escritores, -los nacidos a partir de 1960- distinguiendo claramente entre trabajos que van a la zaga y se alinean al *cultural stablishment*, como el *realismo virtual* de los creadores de *McOndo* y la literatura vanguardista como la del fallecido Roberto Bolaño. En ese contexto es viable sostener que ambos tipos de expresiones narrativas de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI, con escasas excepciones, obedecen en su producción a lo que Nelly Richard designó como los *saberes de mercado*, que no son más que la constante incursión de las modas y las pautas de la sociedad de consumo en la producción artística y cultural contemporáneas.

Con el fin de alcanzar el segundo objetivo específico de esta investigación que consistió en estudiar el proceso de edición de las obras del *nuevo boom* a partir de la estructura de las casas editoriales comerciales e independientes que las publican, considerando a Colombia como un hito en la edición independiente de América Latina, se recopiló información principalmente en entrevistas realizadas a editores independientes en Colombia y en artículos de actualidad en Internet. Este material permitió entender el proceso a través del cual las casas editoriales comerciales, que durante los años ochenta habían incursionado en la región bajo la modalidad de las *multinacionales del libro*, adquiriendo a las editoras culturales nacionales en crisis o en bancarrotas (*Losada*, *Joaquín Mortiz*), fueron absorbidas paulatinamente en los años noventa

por los llamados *conglomerados multimedia*, grupos que reúnen a diferentes tipos de medios de comunicación y entretenimiento.

Como se observó, a partir de estas compras y fusiones de carácter transnacional, los contenidos culturales y literarios se vieron redireccionados a la obtención de ganancias a corto plazo pues lo que no es aprobado por la dirección administrativa del grupo simplemente es descartado por la dirección de contenidos. Por esta razón las estrategias de mercadotecnia y publicidad se volvieron prioritarias para la promoción del libro buscándose temáticas de actualidad (no siempre innovadoras) y autores atractivos a la cámara y al público. Aunque la literatura subcontinental ya había experimentado la manufactura masiva de *best sellers* en los ochenta, lo que acontece en esta época no tiene punto de comparación, pues el corporativismo imperante constantemente busca la novedad inundando el mercado de obras efímeras, de las cuales no existen reediciones y que por los altos costos de manutención en bodega o en los estantes y las vitrinas de las librerías terminan su ciclo en la pica de papel que llevan a cabo las editoriales anualmente.

Aunado a lo anterior, la compra de derechos y la consolidación de Barcelona como ciudad capital de la edición en español -dominada por *Grupo Prisa* (Alfaguara) y *Grupo Planeta*- se constituyen como factores que limitan y condicionan la publicación de la novela y el cuento subcontinentales como relataron los propios escritores y editores. El talento y el imaginario regionales son entonces objeto valioso pero no interesante. Por esta razón, la edición independiente latinoamericana se perfila como un espacio viable -contra el monopolio de los conglomerados- en el que los nuevos narradores así como los ya consolidados pueden dar a conocer su obra, a pesar de las limitantes de esta industria cultural, principalmente de carácter económico, en gran parte debidas al escaso o incluso nulo apoyo que manifiestan los gobiernos nacionales para su fomento y financiamiento. Así, uno de los hallazgos más significativos al momento de hacer esta investigación sobre las características de la edición independiente en América Latina fue el saber que sus participantes hacen esfuerzos para subsanar sus desventajas competitivas con respecto a las editoriales comerciales creando nuevas estrategias dentro de su sector como es el caso de las distribuidoras y de las *cartoneras*, editoriales independientes que como ya se mencionó, editan sus textos en material reciclado involucrando en el proceso a cartoneros, artistas plásticos, escritores e incluso niños en situación de calle. No obstante, este proceso no está exento de implicaciones negativas pues por las propias especificidades de los textos (únicos e irrepitibles en su formato) y la intervención de instancias intergubernamentales (Agencia Española de Cooperación Internacional) y fundaciones de empresas transnacionales como patrocinadores, su difusión se efectúa más como proyecto social que como una empresa comercial.

No puede pasarse por alto que estas nuevas condiciones de la edición del siglo XXI repercuten en la siguiente fase de la circulación literaria que compete a las ferias del libro, librerías y bibliotecas, *nuevos intermediarios culturales* que concluyen la dinámica de la circulación y determinan en buena medida el consumo lector y los cuales, pese a haber sido abordados en este trabajo, son por sí solos, objeto de interés y relevancia para futuras investigaciones.

Ahora bien, para conocer el papel que han jugado y que tienen actualmente los premios editoriales como aliciente en la producción de cuentos y novelas latinoamericanas a partir de 1996, -tercer objetivo específico de esta tesis-, se hizo una revisión detallada de los galardones obtenidos por esta generación de escritores, quienes se han alzado con reconocimientos como el *Premio Biblioteca Breve de Seix Barral*, el *Premio Alfaguara de Novela* y el *Premio Heralde de Novela*. Se pudo observar que pocas veces los galardonados son mujeres, que en general los premios

están previamente destinados –incluso antes de la publicación de las convocatorias- y que los apoyos de las distintas instancias de cultura así como las becas académicas son finalmente los incentivos que posibilitan el trabajo de los escritores. De esta manera se puede concluir que los premios de las grandes casas editoras fungen únicamente como un motor de difusión de la obra y reconocimiento del autor por parte del público.

Tras haber estudiado los aspectos de la producción y circulación de la narrativa de América Latina producida de 1996 a 2008 a través de los diferentes objetivos que guiaron esta tesis, en las siguientes líneas se dará cuenta de las resoluciones a las que se llegó mediante el abordaje del penúltimo objetivo específico de esta investigación; examinar el perfil del lector latinoamericano de principios de milenio de acuerdo a la preeminencia de una cultura audiovisual, las condiciones socioeconómicas y políticas de la región y el rol de los nuevos intermediarios culturales en la difusión y promoción de la lectura.

Sobre el perfil del lector latinoamericano de principios de milenio, se retomó en esta investigación la triple categoría que propone Néstor García Canclini, quien afirma que los lectores de hoy no son sólo lectores sino espectadores e internautas, en la medida en que interactúan con diversos medios de información y comunicación. Estos nuevos procesos de intercambio simbólico crean diferentes y nuevas formas de leer, desplazando al texto escrito y su lectura lineal por el hipertexto y su lectura múltiple, como lo demostraron distintas encuestas sobre prácticas y hábitos de lectura –aquí citadas- en varios países de Latinoamérica. Asimismo, las adversas condiciones socioeconómicas y políticas de la región imposibilitan la concreción positiva de los planes nacionales de lectura, que no coinciden con la agenda económica neoliberal por más que las iniciativas sean innovadoras. Pocos son los casos (*bibliobuses*, *bibliomulas* en los andes venezolanos) que bien o mal siguen alentando la labor de los bibliotecólogos, profesores e investigadores latinoamericanos que continúan viendo a lectura como una fuente de acceso al conocimiento y la cultura y una herramienta de reflexión para el individuo. Mientras tanto, las librerías, ferias del libro y bibliotecas públicas han desatendido su rol social como mediadoras entre el escritor y el lector, algunas veces por la escasez de recursos y otras tantas por la desidia a generar nuevos mecanismos de difusión de la literatura.

En relación con el objetivo general de esta tesis; estudiar las condicionantes que en los ámbitos de la producción (escritores), la circulación (casas editoriales comerciales e independientes, librerías, ferias del libro y bibliotecas) y el consumo (perfil del lector, hábitos y promoción de la lectura) están permitiendo en Hispanoamérica el surgimiento de un nuevo *boom* narrativo que presenta ciertas similitudes al acontecido en la década de los sesenta, se estableció como último objetivo específico; comparar las diferencias existentes entre el *boom* latinoamericano histórico y este nuevo fenómeno de masificación –*nuevo boom*- a través de la producción, la circulación y el consumo de obras literarias representativas de ambos periodos.

A ese respecto se puede afirmar que el *boom* de los años sesenta fue un fenómeno de masificación literaria que se concretizó por la suma de factores tales como: 1. *el nacimiento de una clase media en las ciudades latinoamericanas*, cuyos descendientes estudiaron y egresaron de las primeras universidades públicas, lo que derivó en el escritor políticamente comprometido que se mostraba crítico ante lo que ocurría en su entorno inmediato; 2. *la creación de publicaciones periódicas masivas (suplementos, semanarios y revistas)* que permitieron que los narradores, en gran parte periodistas, se ejercitaran en la escritura; 3. *el conocimiento de la obra de los escritores norteamericanos de la “generación perdida”* (Dos Passos, Faulkner, Pound, Hemingway, Fitzgerald, etc.), que ya anteriormente había sentado las bases para la estructuración de las corrientes

literarias del *realismo mágico* y de lo *real maravilloso americano*, las cuales influirían y hasta cierto punto caracterizarían al cuento y la novela del *boom* (y una vez concluido éste, su dominio se extendería hasta finales del siglo XX avalado por la academia norteamericana en los departamentos de literatura y estudios latinoamericanos); 4. *el triunfo de la Revolución cubana y el surgimiento de Casa de las Américas como proyecto cultural e ideológico* que, valiéndose del discurso de este grupo de escritores con obras dispersas y fama local, los catapultó al escenario internacional como intelectuales de izquierda, escritores comprometidos y productores de obras de vanguardia que, al oponerse a las corrientes tradicionales de la literatura regional, se “independizaban” y libertaban al continente del imaginario occidental e imperialista y, finalmente, 5. *la emergencia de una industria editorial latinoamericana que opta por la publicación de autores jóvenes* en tiradas de más de 500 ejemplares, que hasta entonces parecían imposibles.

La afirmación de la existencia de un *nuevo boom* en la narrativa subcontinental pudo entonces ser sustentada al encontrarse rasgos afines entre la producción literaria de la generación de narradores nacidos a partir de 1960 y el *boom* de los años sesenta, aunque muchas de las características del primer movimiento se hayan potenciado en el segundo, principalmente en lo referente al tema del consumo. En lo concerniente a los lectores de ambos fenómenos, se puede decir que estos se incrementaron en los años sesenta por los altos índices de alfabetización y de ingreso de los sectores populares a la educación pública, mientras que en los años noventa los lectores potenciales se especializaron de acuerdo a su cada vez más vasta formación educativa y capacitación para el trabajo. Asimismo hay que recordar que si en el contexto del primer *boom*, el libro y las revistas, hasta ese momento únicos soportes materiales de la literatura, se tornaron decisivos para la circulación de la nueva narrativa, a finales de los noventa, las ediciones en hipertexto gratuitas y en Internet, tuvieron un idéntico impacto para el nuevo fenómeno. Sin embargo, la gran invención de la industria editorial de los años sesenta, el *pocket book*, continúa siendo por antonomasia, el vehículo de circulación y consumo literario preferido al explotar tres variables clave: novedad editorial, tamaño y precio.

Otro rasgo similar entre los dos fenómenos se refiere al tema de la *equidad de género*. Es cierto que el *boom* de los años sesenta fue un *fenómeno exclusivo de autores masculinos* y el actual no. Sin embargo, aunque el *nuevo boom* resulta mucho más incluyente tras los movimientos de liberación femenina y la valoración de la crítica de la *literatura escrita por mujeres*, el encasillamiento de éstas en tal categoría sigue resultando un lastre pues las editoriales comerciales y los premios literarios de renombre no toman en cuenta la equidad de género al momento de juzgar la creación literaria de las narradoras, privilegiando a los varones y canalizando la producción de éstas, casi exclusivamente, a los concursos y colecciones que tienen el calificativo de “femenina”.

Pese que el *boom* fue un fenómeno que sólo comprendió a un reducido grupo de escritores, destacándose las figuras de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, José Donoso y en menor medida Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante, su influencia se hizo notar en sus pares generacionales e incluso en los escritores del *postboom* como Isabel Allende. Este proceso de influencia y emulación literaria y estética se repite de nueva cuenta con los representantes más importantes de esta generación de literatos. La obra de Alberto Fuguet, Edmundo Paz Soldán, Jorge Volpi y Santiago Gamboa, es, desde hace un par de años, imitada y/o parodiada por los escritores nacidos entre 1970 y 1980.

Además de estas similitudes, ambos procesos de masificación presentan algunas diferencias entre las que destacan:

1. *La disolución de la noción de escritor político que se efectuó tras los procesos dictatoriales, la crisis de los Estados nacionales, la masificación de la educación superior y el advenimiento del neoliberalismo y la globalización.* Estos procesos incidieron en la reconfiguración de la función social del actual creador literario que, proveniente en su mayoría de las clases media y media alta con una formación académica más sólida y profesionalizada, lleva a cabo cuestionamientos políticos casi exclusivamente en su trabajo narrativo, en su vinculación o no con las instancias de cultura y grupos de creadores literarios de sus diferentes países, dejando de lado el ejercicio político tácito que distinguió al escritor latinoamericano de los sesenta y setenta.

2. *Los narradores del boom vivieron la efervescencia de la cultura de masas, pero esta generación habita los quiebres de la modernidad que se traducen en la búsqueda de nuevos estilos narrativos (hibridación de géneros) y nuevos sustratos materiales (blogs electrónicos, hipertexto) que les permiten una mayor difusión y promoción de su obra, pero que también les implican una mayor competencia y un cierto carácter de héroes de historieta y personajes de moda que aparecen y desaparecen del espectro mediático.* Esta es una característica que se impone cada vez más en el ámbito literario, producto de las nuevas condiciones socioeconómicas y culturales que trajeron consigo la globalización y el neoliberalismo a finales de la década de los ochenta. Si en los años sesenta el mundo comenzaba a interrelacionarse de forma compleja facilitando el flujo de hombres e ideas, cuando el grupo de escritores del *nuevo boom* apareció a finales de la década de los noventa, las reuniones transnacionales con colegas y los congresos literarios cobraban un nuevo auge bajo el auspicio de editoriales, instituciones culturales y asociaciones, favoreciendo la alineación o el contraste ideológico y estético. Basta decir que la difusión de novedades editoriales, se realiza actualmente en medios electrónicos y/o digitales.

Así, el *viejo boom* se ve potencializado en el nuevo gracias a los alcances mediáticos de sus representantes, quienes aparecen en programas de televisión y de radio, en *chats* interactivos con lectores en Internet e incluso promocionando bienes y servicios de consumo masivo como productos electrónicos, joyería e incluso bebidas alcohólicas.

3. *Estas nuevas formas de narrar conllevan nuevas formas de leer y al ser éste un proceso de implicaciones mutuas, el perfil del narrador y del lector se modifica haciendo que lo que se escribe obedezca a la lógica de lo que se lee fuera de los límites de lo literario.* No en vano *McOndo*, *Líneas Aéreas*, *Diablo Guardián* y obras de similar envergadura fueron y son del gusto del público al no implicar un esfuerzo intelectual considerable y parecerse mayormente a teleseries o telenovelas en forma de libro. En este sentido, el avance crítico que representó la narrativa del *boom* como literatura descolonizadora para las nuevas elites letradas del subcontinente se diluye a finales del siglo XX debido a factores tales como la saturación del mercado literario hispanoamericano (que las editoriales comerciales efectúan vía sus *best sellers* de importación); el monopolio de los espacios en las librerías, ferias del libro y bibliotecas; el pago de derechos de autor y la restricción de edición.

Sirva entonces lo antes expuesto para corroborar la hipótesis de esta investigación, la cual afirmaba que “la narrativa latinoamericana creada y/o publicada de 1996 a 2008 se dirige hacia un nuevo fenómeno de masificación –*nuevo boom*– de carácter comercial y cultural”. A tal aseveración se llegó una vez comprobados cada uno de los objetivos específicos y analizado lo acontecido durante la celebración de *Bogotá: Capital Mundial del Libro*, evento que se llevó a cabo en abril de 2007 con la intención de apuntalar a la ciudad como uno de los más sobresalientes espacios en la difusión y creación literaria en la región y dentro del cual se realizó el *Encuentro Bogotá 39. 39 escritores latinoamericanos menores de 39 años*. En este encuentro de escritores latinoamericanos promovido por Hay Festival, UNESCO y la Secretaría de Cultura

de Bogotá se reunió al futuro de la narrativa subcontinental –incluyendo Brasil- de acuerdo a lo que el propio jurado, integrado por los escritores colombianos Piedad Bonnett, Óscar Collazos y Héctor Abad Faciolince, definió como las temáticas del momento. Hay que mencionar que, aunque se aseguró que no hubo injerencia de las casas editoriales en la definición de estos 39 escritores, lo cierto es que todos los seleccionados han sido publicados por los grandes sellos y, al menos ocho, han colaborado en las tres antologías de cuentos aquí contempladas.

Así pues, si esta tesis buscó entender si la narrativa subcontinental se encaminaba a un nuevo fenómeno de masificación, puede concluir afirmando que sí, el *nuevo boom* es, a finales de 2008, una realidad palpable y posee un sesgo aún más comercial, institucional y transnacional que el *primer boom*, con figuras de culto que los medios de comunicación y, en algunos casos el Estado, se han encargado de legitimar y entronizar como si se tratase de *pop stars*. Lo interesante es que este proceso se viene incrementando desde los años sesenta con figuras como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes que han sido entronizadas a nivel mundial y, se han consolidado, -ellos también-, como íconos del consumo literario y cultural.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

1. Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1980). **Conceptos de sociología literaria**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
2. Altamirano, Carlos, *director* (2002). **Términos críticos de sociología de la cultura**. Buenos Aires: Paidós.
3. Alvarado, Ramón *et al* (1999). **Memorias del Segundo Congreso Internacional Literatura Sin Fronteras**. México: UAM.
4. Barthes, Roland (1999). **El susurro del lenguaje**. Barcelona: Paidós.
5. Becerra, Eduardo, *edición y prólogo* (1999). **Líneas aéreas**. Madrid: Lengua de Trapo.
6. Bojorque Pazmiño, Miriam Eliana (2004). **Lectura y procesos culturales. El lenguaje en la construcción del ser humano**. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
7. Bolaño, Roberto (2005). **Los detectives salvajes**. Barcelona: Anagrama.
8. Bourdieu, Pierre (1988). **La distinción: criterios y bases sociales del gusto**. Madrid: Taurus.
9. Cabrera, Patricia (2006). "Inquietudes epistemológicas en torno a la Historia y la crítica literarias" en **América Latina: Historia, Realidades y Desafíos**. México: UNAM.
10. Cánovas, Rodrigo (1997). **Novela chilena. Nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
11. Careaga, Gabriel, *selección y prólogo* (1972). **Los intelectuales y el poder**. México: SepSetentas.
12. Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (1998). "La traslocalización discursiva de Latinoamérica en tiempos de la globalización". **Introducción a Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate**. México: Porrúa/University of San Francisco.
13. Cavallo, G. y Chartier, Roger (2001). **Historia de la lectura en el mundo occidental**. Madrid: Taurus.
14. Cayuela Gally, Ricardo (2007). "Comentarios impertinentes de un mexicano en el reino de España" en *la Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm, 41, enero-febrero 2007, págs. 9-11. Filial Colombia, Bogotá.
15. Cerda, Rebeca y Fonseca, Adriana (2001). **Leer de la mano. Cómo y qué leerles a los más pequeños**. México: IBBY.
16. Cobo Borda, Juan Gustavo (1997). **Silva, Arciniegas, Mutis y García Márquez**. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.

17. Cucullu, Gloria (1970). "El estereotipo del "intelectual latinoamericano". Su relación con los cambios económicos y sociales" en **El intelectual latinoamericano: Un simposio sobre sociología de los intelectuales**. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella.
18. Cymerman, Claude y Fell, Claude, *coordinadores* (2001). **Historia de la literatura hispanoamericana. Desde 1940 hasta la actualidad**. Buenos Aires: EDICIAL.
19. Dahbar, Sergio. "Memorias de vendedores de libros y otras historias extraordinarias" en *El Libro*, año 1, núm. 9, págs. 44-45. Publicación mensual, abril 2007. Caracas.
20. De los Ríos Méndez, Norma y Sánchez Ramos, Irene, *coordinadoras* (2006). **América Latina: Historia, Realidades y Desafíos**. México: UNAM.
21. Díaz Ruiz, Ignacio (1992). **Cabrera Infante y otros escritores latinoamericanos**. México: CCyDEL/UNAM.
22. Donoso, José (1998). **Historia personal del "boom"**. Santiago de Chile: Alfaguara.
23. Esteban, Ángel y Panichelli, Stéphanie (2004). **GABO Y FIDEL. El Paisaje de una Amistad**. Madrid: Espasa-Calpe.
24. Escarpit, Robert (1971). **Sociología de la literatura**. Barcelona: Oikos-Tau.
25. Febvre, Lucien y Martin, Henri-Jean (2005). **La aparición del libro**. México: FCE/CONACULTA-FONCA.
26. Featherstone, Mike (2002). **Cultura de consumo y posmodernismo**. Buenos Aires: Amorrortu editores.
27. Fuentes, Carlos (1980). **La nueva novela hispanoamericana**. México: Joaquín Mortiz.
28. Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio, *editores* (1996). **McOndo**. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
29. García Canclini, Néstor (2002). **Latinoamericanos buscando lugar en este siglo**. Buenos Aires: Paidós.
30. García Canclini, Néstor (2007). **Lectores, espectadores e internautas**. Barcelona: Gedisa.
31. Graña, César (1970). "La identidad cultural como invento intelectual (Algunos ejemplos hispanoamericanos)" en **El intelectual latinoamericano: Un simposio sobre sociología de los intelectuales**. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella.
32. Grossmann, Rudolf (1972). **Historia y problemas de la literatura latinoamericana**. Madrid: Revista de Occidente.
33. Hars, Luis y Dohmann, Bárbara (1969). **Los nuestros**. Buenos Aires: Sudamericana.
34. Herralde, Jorge (2004). **El observatorio editorial**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
35. Herralde, Jorge (2005). **Para Roberto Bolaño**. México: Sexto Piso.
36. Herrera, Mayra (1990). **El "boom" de la literatura latinoamericana: Causas, contextos y consecuencias**. San José de Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

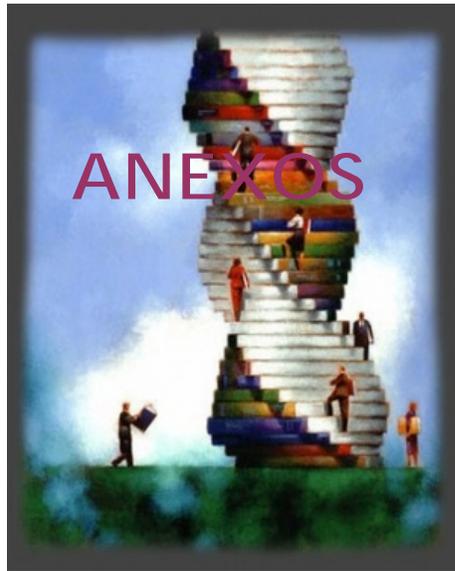
37. L. Shaw, Donal (1999 *a*). **Nueva narrativa hispanoamericana**. Madrid: Cátedra.
38. L. Shaw, Donal (1999 *b*). **Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom y posmodernismo**. Madrid: Cátedra.
39. **Literatura Hispanoamericana (Segundo Tomo), XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana**. Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación/Universidad Complutense de Madrid.
40. Llarena, Alicia (1998). "Un balance crítico: Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso Americano (1955-1993)" en **Medio Siglo de Literatura Latinoamericana 1945-1995. Primer Congreso Internacional de Literatura**. México: UAM.
41. Lozano, José Carlos (1996). **Teoría e investigación de la comunicación de masas**. México: Alhambra Mexicana.
42. Marsal J., Francisco (1970). "Los ensayistas socio-políticos de Argentina y México. (Aportes para el estudio de sus roles, su ideología y su acción política)" en **El intelectual latinoamericano. Un simposio sobre sociología de los intelectuales**.
43. Mejía Rivera, Orlando (2002). **La Generación Mutante. Nuevos Narradores Colombianos**. Manizales: Editorial Universidad de Caldas.
44. Morais, José (1998). **El arte de leer**. Madrid: Visor.
45. Nadal, Jordi y García, Francisco (2005). **Libros o velocidad. Reflexiones sobre el oficio editorial**. México: FCE.
46. Palaversich, Diana (2005). **De Macondo a Mc Ondo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana**. México: Plaza y Valdés.
47. Paz Soldán, Edmundo (2000). **Sueños digitales**. La Paz: Alfaguara.
48. Paz Soldán, Edmundo y Fuguet, Alberto, *selección y prólogo* (2000). **Se habla español. Voces latinas en USA**. Miami: Alfaguara.
49. Peña, Luis Bernardo (2005). "Investigación y políticas de lectura: una exploración por el mapa de lectura de Iberoamérica" en **Las prácticas sociales de lectura: Pasado, presente y futuro**. México: CUIB/UNAM.
50. Petit, Michelle (1999). **Nuevos acercamientos a los jóvenes y a la lectura**. México: FCE.
51. Rama, Ángel (1981 *a*). **Más allá del boom: literatura y mercado**. México: Marcha Editores.
52. Rama, Ángel (1981 *b*). **Novísimos Narradores Hispanoamericanos en Marcha (1964/1980)**. México: Marcha Editores.
53. Rama, Ángel (2004). **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI Editores.
54. Richard, Nelly (2006). "El destino crítico del arte y las Humanidades frente a los estudios culturales y los saberes de mercado" en **América Latina: Historia, Realidades y Desafíos**. México: UNAM

55. Roche Cárcel, Juan Antonio. "Epistemología de la complejidad y sociología del arte y la literatura" en *Arte, Individuo y Sociedad*, año 1999, págs. 91-1002. Alicante.
56. Sarto, Montserrat (1993). **La animación a la lectura**. Madrid: Suma de Letras.
57. Unseld, Sigfried (1982). **El autor y su editor**. Madrid: Taurus.
58. Valencia, Marina y Martín, Alejandro. "El futuro de las librerías. Entrevista con Miguel Sal" en *pie de página. Revista de libros*, año 2007, núm. 11, págs. 12-15. Bogotá.
59. Varela Bran, María del Carmen (1995). **Funcionalidad de las claves estéticas del realismo mágico en la novela hispanoamericana**. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra.
60. Vargas Llosa, Mario (2001). **Mario Vargas Llosa: Literatura y Política** (Transcripción del ciclo de conferencias en la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey). México: Tecnológico de Monterrey/Ariel.
61. Velasco, Xavier (2004). **Diablo Guardián**. México: Alfaguara.
62. Velasco, Xavier (2004). **El materialismo histórico**. México: Alfaguara.
63. Vélez, Gonzalo. "La fiesta del libro o la peregrinación a la FIL" en *la Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, año 2007, núm. 41, enero-febrero 2007, págs. 3-4. Filial Colombia, Bogotá.
64. Viñas, David (1981). "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana" en **Más allá del boom: literatura y mercado**. México: Marcha Editores.
65. Williams, Raymond (1997). **Marxismo y literatura**. Barcelona: Península.
66. Williams, Raymond Leslie (1998). **Los escritos de Carlos Fuentes**. México: FCE.
67. Zaid, Gabriel (1996). **Los demasiados libros**. México: Océano.
68. Zaid, Gabriel. "El libro y la cultura económica" en *El Librero*, año 1, núm. 9, págs. 20-21. Publicación mensual, abril 2007. Caracas.
69. Zavala, Lauro (1999). **La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura**. Toluca: UAEM.

FUENTES ELECTRÓNICAS

1. Albuquerque Fuschini, Germán. “Escritores Políticos: América Latina en los sesenta” en *Revista Universum*, año 18-2003. Disponible en: <http://universum.utalca.cl/contenido/index-03/albuquerque.htm> [Consulta: 05 de abril, 2007].
2. Amar Sánchez, Ana María. “Literature in the margins: a new canon for the XXI century?” en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/amar.html> [Consulta: 07 de marzo, 2008].
3. Andrada, Pablo. “Hacia una explicación sobre el fenómeno del “Boom Literario” en América Latina” en *Anales del 2. Congreso Brasileño de Hispanistas*, 2002, São Paulo (SP) [online]. 2002. Disponible en: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300044&lng=es&nrm=van. [Consulta: 20 de abril, 2007].
4. Barrera Enderle, Víctor. “Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la “Alfaguarización” de la literatura hispanoamericana” en *Sincronía/Primavera 2002. Revista del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara*. Disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm> [Consulta: 01 de abril, 2007].
5. Betancur, Adriana. “Las bibliotecas públicas en la construcción social del territorio: una propuesta para América Latina”. Disponible en: <http://www.congresodebibliotecaspublicasdechile.cl/ponencias/BetancurAdriana.pdf>. [Consulta: 11 de abril, 2007].
6. Cabello, Gabriel. “Una estética para el vacío: *Diablo guardián* o la necesidad de la ficción”. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/cabello.html> [Consulta: 05 de enero, 2008].
7. Cuadros, Ricardo. “Crítica literaria y fin de siglo (Rodrigo Cánovas, Novela Chilena, Nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos)”. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58111997001000013&lng=es&nrm=iso [Consulta: 13 de febrero, 2008].
8. Dávila Castañeda, Rosa Luz. “El libro en América Latina: situación actual y políticas públicas”. Disponible en: http://www.oei.es/fomentolectura/libro_en_Latinoamerica_davila.pdf [Consulta: 17 de abril, 2008].
9. Fernández de Zamora, Rosa María. “La historia de las bibliotecas en México, un tema olvidado”. Disponible en: <http://www.ifla.org/IV/ifla60/60-ferr.htm> [Consulta: 17 de abril, 2008].
10. Graf, Marga. ““El lado de acá”: Los autores del boom y el discurso literario y cultural en Hispanoamérica a partir de los años sesenta”. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_6_039.pdf [Consulta: 08 de mayo, 2007].
11. “Los editores independientes del mundo latino y la bibliodiversidad”. Guadalajara, México (27 al 30 de noviembre de 2005). Disponible en: <http://dcc.unilat.org/DCC/Latinite/Colloques/Bibliodiversidad/index.es.asp> [Consulta: 10 de abril, 2008].

12. Maíz, Claudio. "Fronteras transnacionales. La modernización literaria en dos momentos (1900-1920 y 1960)" en *Cuadernos del CILHA*, número 7/8(2005-2006). Disponible en: <http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/maiz.pdf> [Consulta: 22 de abril, 2007].
13. Monsiváis, Carlos. "Lectura y Globalización: Elogio (innecesario) de los libros". Ponencia en el 6º Congreso Nacional de Lectura (Colombia). (19 de abril de 2004). Disponible en: <http://www.revistanumero.com/index.htm> [Consulta: 14 de abril, 2008].
14. Ocampo Villegas, María Cristina. "Conglomerados multimedia: la nueva tendencia empresarial de los medios de comunicación" en *Revista Palabra-Clave*, número 11, diciembre de 2004. Disponible en: <http://sabanet.unisabana.edu.co/comunicacion/palabraclave/pclave11.htm> [Consulta: 07 de abril, 2008].
15. Plaza, Caridad. "Mano a mano entre el novelista peruano Santiago Rocagliolo y Juan Gabriel Vásquez, escritor colombiano, sobre el arte de narrar historias". Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=52001610&iCveNum=7414> [Consulta: 27 de febrero, 2008].
16. Pogolotti, Graziella. "En los albores de los sesentas..." en *La Ventana. Portal informativo de la Casa de las Américas* (actualización del 28 de octubre de 2005). Disponible en: http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&new_topic=3 [Consulta: 01 de abril, 2007].
17. Puiggrós, Adriana. "Educación y sociedad en América Latina de fin de siglo. Del liberalismo al neoliberalismo pedagógico" en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 10., número 1; enero-julio de 1999. Disponible en: http://www.tau.ac.il/eial/X_1/puiggros.html [Consulta: 08 de mayo, 2007].
18. Ramos Curd, Enrique. "Globalización y bibliotecas públicas" en *Serie Bibliotecología y Gestión de Información*, núm. 26, julio 2007. Disponible en: http://eprints.rclis.org/archive/00010778/01/Serie_N%C2%BA_26_Globalizaci%C3%B3n_y_Bibliotecas_P%C3%BAlicas.pdf [Consulta: 20 de abril, 2008].
19. Rojas González, Margarita. "La ciudad y la noche: la nueva narrativa latinoamericana". Disponible en: <http://www.javeriana.edu.co/pensar/eventos/jalla2006/inicio.htm> [Consulta: 30 de enero, 2008].
20. Sarlo, Beatriz. "Los estudios y la crítica literaria en la encrucijada valorativa" en *Revista de Crítica Cultural*, n° 15, 1997. Disponible en: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/sarl.pdf> [Consulta: 03 de marzo, 2008].
21. Valle, Amir. "La narrativa cubana en el ámbito latinoamericano". Disponible en: <http://www.cubaliteraria.cu/delacuba/ficha.php?sub=2&Id=1550> [Consulta: 19 de agosto, 2007].
22. Zavala, Magda. "Globalización y literatura en América Central: Escritores y editoriales". Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/ZavalaMagda.pdf> [Consulta: 13 de febrero, 2008].
23. Zuñiga Pavlov, Jorge. "Signos de globalización en la literatura latinoamericana contemporánea". Disponible en: <http://www.elateje.com/0411/Ensayo041105.htm> [Consulta: 16 de abril, 2008].



Entrevistas a editores independientes
en Colombia

- Hombre Nuevo Editores: El libro es la expansión del pensamiento



Hombre Nuevo Editores

*A mí no me importa nadie más. Cuando yo hago un libro
pienso en el que lo va a leer y en el autor; que esté contento,
que su libro le guste.*

Lucía Donadío

Lucía Donadío, editora de *Hombre Nuevo Editores* nos recibió en las oficinas de la editorial independiente en la ciudad de Medellín en febrero de 2007. Sus reflexiones, como puede leerse a continuación, nos permitieron obtener un panorama introductorio al fenómeno de la edición independiente, el cual va aclarándose con los señalamientos y comentarios de otros editores.

De formación profesional antropóloga. Donadío dicta talleres de literatura a la par que escribe y edita. Cuando se llevó a cabo la entrevista había cumplido tres años de colaboración con la editorial antioqueña. Anteriormente, la editorial había atravesado por una primera etapa de 1975 a 1988 en la que tenía el nombre de *Editorial Hombre Nueva*, el cual se deriva de una frase del *Che* Guevara, quien alguna vez dijo: “Necesitamos un hombre nuevo para América Latina”.

En esa época la editorial publicó numerosos textos de izquierda en una línea muy radical. A la fecha, cuenta la entrevistada, no queda ninguno de estos libros pues el archivo se cree se perdió en una mudanza.

... hubo muy buenas publicaciones. Se publicaron algunos autores locales en literatura, en poesía, en cuento. Pero realmente no hay como un registro de eso. Eso se perdió... digamos de alguna manera que sólo el director de la editorial puede saber a ciencia cierta a quien publicó.

Hace unos seis años, la editorial es de un abogado de aquí de Medellín, él es abogado laboral, defiende trabajadores, sindicatos y demás. Es un amante de los libros e invierte unos pesos aquí tratando como de sostener algo en lo que él cree... los libros. Hace seis años volvió a reiniciar, él suspendió actividades porque tenía exceso de trabajo y no podía hacerse cargo de la editorial y problemas económicos. Estas editoriales casi nunca son rentables, siempre dan pérdidas. Ésta es una gran batalla que es diaria; ver cómo se venden los libros, qué hacemos.

Durante esta segunda etapa que inicia en 2001, *Hombre Nuevo Editores* ha publicado entre 65 y 70 libros, casi un libro por mes. La editorial comenzó esta fase con una línea de ensayo enfocada en los textos del reconocido pensador colombiano Estanislao Zuleta; libros que se han convertido en la fortaleza del sello por sus ventas, movilidad y reconocimiento hacia la empresa. Paulatinamente se han incorporado al catálogo obras de periodismo, sociología, historia y últimamente literatura a través de una colección de poesía y una de cuento llamada *Axolótl* en honor al cuento de Julio Cortázar. En cuanto a novelas, sólo se habían publicado cuatro al momento de efectuar la entrevista.

Adentrándonos en el tema, se le preguntó a la editora de *Hombre Nuevo Editores* qué criterios se empleaban para publicar o descartar alguna obra de narrativa fuera cuento o novela. Lucía Donadío respondió:

Los criterios son básicamente la calidad de la obra. Nosotros somos buenos lectores y básicamente el criterio es la calidad de la obra. Incluso mucha gente nos critica eso porque no pensamos si se va a vender o no. Eso nunca nos preocupa.

Suponemos que este factor de la selección en la edición está ligado al tirajes de las publicaciones de *Hombre Nuevo*, pues como explica su editora, hasta 2005 éste constaba de 1 000 ejemplares, pero debido a que se quedaban muchos libros en bodega se redujo a 500 en casi todas las obras salvo excepciones en que se publican 1 000 o únicamente 300. En cuanto a reimpresiones, sólo las obras de Estanislao Zuleta han pasado por este proceso.

Las reimpresiones a veces nos preocupan porque no sé... los libros a veces tienen como ciclos. Entonces reimprimir un libro es como una decisión difícil, riesgosa, uno no sabe si se va a vender, si va a gustar como la primera vez. La gente espera mucho el libro nuevo, incluso muchas bibliotecas no compran reimpresiones. Muchos institutos educativos dicen solamente primeras ediciones.

Donadío también destacó como un problema económico grave, la dificultad en ventas de los libros porque aunque sus textos están en las principales librerías de la ciudad y del país, las librerías no tienen a la editorial en el mismo estándar que a los grandes sellos por lo que un título de *Hombre Nuevo* no alcanza la vitrina principal ni la mesa principal a menos que se tenga buena relación con el librero, de otra manera éstos quedan guardados en las estanterías. Aunado a esto, la entrevistada considera que un problema sociocultural que enfrenta su editorial y en general las editoriales pequeñas, independientes y culturales es la discriminación. Pues se tiene la creencia de que no son serias porque son pequeñas y carecen de la parafernalia que tienen las grandes editoriales como publicidad o recursos.

... a veces hay dudas sobre la credibilidad de nuestros libros y pienso que ese es un problema sociocultural porque va ligado como a la imagen de las grandes editoriales, que mucha gente cree que porque son grandes sí tienen buenos títulos y buenos autores y caen en la trampa de comprar por el nombre de la editorial y no por la calidad del libro.

En relación al tópico anterior, sobre apoyos de instituciones culturales y gubernamentales al sello antioqueño, Lucía Donadío expuso lo siguiente:

Nosotros hemos tenido algunos apoyos pero no es que exista un apoyo definido sino que en algunas ocasiones para algunos libros se han obtenido apoyos. Por ejemplo este

libro de Pablo Montoya¹ tuvo una cofinanciación de la Secretaría de Cultura Ciudadana para la mitad del costo de la edición. De pronto hay otros así pero que haya un apoyo constante o fácil de acceder a el de parte del gobierno, no. Somos un sector más bien olvidado. Hemos tenido convenios eso sí, con empresas privadas que nos pagan por adelantado la edición de un libro o a veces proporcionan patrocinio a una obra pero repito... los apoyos no son constantes.

La suma de estos factores ha determinado que la distribución de los textos del sello antioqueño sea básicamente nacional, sin embargo con una connotada emotividad, la también antropóloga nos informa que desde el último trimestre de 2006 distribuyen sus libros por medio de una empresa comercializadora bogotana que ha logrado venderlos en México (FIL Guadalajara) y otros países latinoamericanos. Donadio también comentó que cuando sacan un libro al mercado hacen presentaciones, envían ejemplares a los medios de comunicación esperando hagan difusión del libro mediante reseñas o comentarios. Recurren a carteles e invitaciones electrónicas.

Aunque de entrada la editora de *Hombre Nuevo* negó tener conocimiento de un nuevo fenómeno en la narrativa latinoamericana, tomando como ejemplo a escritores nacionales de esta generación como Juan Carlos Botero, Santiago Gamboa y Efraín Medina en contraposición a los narradores del *boom* de los años sesenta, ella comentó:

Yo pienso que de pronto hay una tendencia siempre como a montar a algunos escritores como en una especie de estrado mayor que los otros y sí hay un grupo que están ahí de colombianos y de otras partes pero no sé hasta donde hay una calidad tan grande en esos escritores como para compararlos con los otros grandes como Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar. Yo tengo mis dudas de que sean tan grandes estos otros o que más bien los están como inflando, no tengo un criterio muy claro, son impresiones que tengo. De pronto hay un aparataje publicitario que sube a esos escritores para venderlos pero hay otros muy buenos que no se conocen, que están en el otro rango no porque sean menos buenos sino porque no tienen el acceso a esos mundos tan exquisitos y tan elitistas a veces.

De lo anterior se desprende la opinión que Lucía Donadio tiene de los grandes sellos editoriales como *Planeta*, *Norma*, *Alfaguara*, definiéndolos como pulpos comerciales que acaparan y manipulan el mercado del libro de muchas maneras.

Cuando yo decía que una mesa principal en una librería vale es porque se lo oí decir a alguien de una esas editoriales. “¿Qué usted no sabe cuánto vale el centímetro cuadrado en la mesa principal?” Cuando tú hablas de un centímetro cuadrado imagínate de lo que estás hablando, de una cosita mínima y eso vale. Entonces creo que esas editoriales tienen un criterio comercial por encima de todo. La calidad literaria es secundaria. No digo que no publiquen buenos autores porque mentiría, hay muchos buenos autores que ellas publican pero sí creo que es un mercado muy desigual, muy elitista que excluye a muchos. Por otro lado los libros de esas editoriales normalmente son muy costosos frente a otro tipo de libros. Por ejemplo nuestros libros son muy económicos. Cuando yo comparo un libro nuestro con un libro de ellos, la calidad es casi la misma, el mismo papel, el mismo tipo de impresión. Ellos ganan tres veces más que yo. Son conglomerados económicos que tienen otra función social. Cuando uno trabaja en una editorial independiente el criterio comercial no es el criterio que rige sus actividades; es el criterio de la calidad del libro, del autor, de una buena publicación de una buena

¹ El texto al que alude Lucía Donadio es *Réquiem por un fantasma*, libro de cuentos del narrador colombiano Pablo Montoya el cual obtuvo el Premio a la creación “Medellín 330 años” en la modalidad de cuento en diciembre de 2005.

investigación. En cambio estas editoriales pienso que se rigen por criterios comerciales donde hay de todo, cosas buenas y cosas muy malas.

Paralelamente a la edición comercial, un modelo editorial digno de imitar en esa línea es para Donadío el que tiene el Fondo de Cultura Económica al cual la editora colombiana admira por no manejar de forma tajante criterios comerciales y con una amplia oferta de colecciones, títulos y autores. Una editorial que tiene espacio para muchos campos del saber.

En cuanto a las perspectivas que se tiene con la casa editorial a corto, mediano y largo plazo. Lucía Donadío comentó:

Difícil pregunta porque en estas editoriales la planeación a largo plazo no existe. Nosotros vivimos muy al día día porque así son las circunstancias. Digamos que nosotros planeamos un año y tenemos unos planes de hacer ciertas publicaciones y sobre todo quisiéramos como mejorar un poco las ventas y el nivel de ingresos de la editorial porque esta editorial da pérdidas como muchas editoriales. El dueño todos los meses tiene que subsanar parte de los gastos de la editorial. Es una situación difícil que no se puede perpetuar por toda la vida. En este momento estamos haciendo muchas cosas para tratar de que eso cambie un poco; entre ellas por ejemplo que los libros tengan un patrocinio, un padrino que avale parte de su costo para que no sea tan dura la inversión que hay que hacer en él. Pero a diez años no puedo decir nada. No podemos planear tan lejos porque no tenemos las condiciones. Sin embargo nos gustaría fortalecer la línea editorial en la parte literaria que no ha sido nuestro fuerte pero que vemos es un espacio donde muchos autores colombianos y de aquí de Medellín no tienen espacio para ser publicados. Las editoriales universitarias cumplen parte de esa función pero cada vez la restringen más porque están dedicadas a las investigaciones de los profesores y los textos literarios se salen de esto.

Para la editora de *Hombre Nuevo*, el compromiso del sello es a fin de cuentas con el lector y el escritor.

Yo no sé quien va primero –explica Donadío- pero tal vez pondría al lector primero porque cuando uno publica un libro está pensando en los lectores. En eso somos cuidadosos, en la calidad de los libros, en los costos... siempre bajamos los costos lo más que podemos. Y con los autores también tratamos como de consentirlos en el sentido de acompañarlos mucho en el proceso de hacer un libro. Yo que soy la editora con cada autor me siento a soñar el libro; cómo te gustaría, de qué tamaño lo quieres. Hablo de detalles del libro como objeto después de que se ha hecho el trabajo de mirar el texto, de sugerir si hay que hacer cambios. Pero en este trabajo de hacer el libro como objeto participamos muy activamente con el autor; nos gusta que él esté, que elija. El libro no es nuestro es de todos, es del lector es del autor y nuestro obviamente, pero nosotros no somos los dueños únicos.

· El Tambor Arlequín (El Propio Bolsillo)

*El editor tiene que ser un intermediario muy sabio
entre el escritor y el público, de tal manera que la
casa editorial se vea favorecida.
Pero el compromiso mayor de un buen editor es con
la calidad de la literatura, más allá de los escritores
y los lectores de una época.*

Luis Fernando Macías

Luis Fernando Macías, editor de los sellos independientes *El Tambor Arlequín* y *El Propio Bolsillo* brindo sus impresiones sobre las condiciones de la edición cultural e independiente en Colombia y Latinoamérica. La entrevista llevada a cabo en marzo de 2007 en su cubículo de académico en la Universidad de Antioquia nos proporcionó la siguiente información.

Magíster en Filosofía Estética y Filosofía del Arte, Luis Fernando Macías inició su camino en la edición cuando escribió su primera novela *Amada está lavando* (1979) la cual tras ser leída en el Taller de Literatura de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín es ovacionada por el director del mismo, el escritor Manuel Mejía Vallejo quien le propone a Macías transcribirla a máquina para hacerla publicar. Después de entregársela, Mejía Vallejo pasa el texto a dos amigos que estaban iniciando una colección; los aludidos eran José Manuel Arango y Elkin Restrepo que dirigían la *Revista Acuarimántina*, de ahí surgirían las editoriales *Acuarimántina* y *Hombre Nueva*. Cuando ellos deciden publicar *Amada* en esa colección le piden a su autor la lleve personalmente a la imprenta.

Fui a la imprenta que era la *Editorial Lealon* del maestro Ernesto López Arizmendi y allá en el proceso de corrección y de impresión de la novela me encarreté. Me quede mirando como trabajaban en la imprenta... era una tipografía, una antigüedad ya para la época. Casi no había tipografías y las tipografías estaban siendo reemplazadas por litografías. Entonces participe en el armado, en el levanto de los textos y después en la corrección de pruebas. Eso dio pie para que me gustara mucho esa idea de editar libros.

Seis años después de salir publicada su novela, explica el entrevistado, revisando sus escritos encuentra el relato de *La flor de lilolá*, el cual tiene su origen en la cultura popular antioqueña. Temiendo que el cuento se perdiera y las generaciones venideras no tuvieran la oportunidad de conocerlo, decide publicarlo por sus propios medios pues tener un editor en esos momentos era casi un hecho fortuito. Para que el proyecto se concretara Macías recurre a su hermana quien le presta el dinero –en ese entonces 123 000 pesos colombianos- para la publicación de 2 000 ejemplares, lanzándose así a la aventura de la edición.

Inventé como nombre de la editorial un chiste o una ironía, *Editorial El Propio Bolsillo*. Haciendo alusión a las ediciones de bolsillo de muchas grandes editoriales. Entonces publiqué el libro y empecé a venderlo con tan buena fortuna que a los dos meses había vendido 2 000 ejemplares, había recuperado la inversión de los 123 000 pesos que me

habían prestado y me había quedado de ganancia con que hacer otros dos libros. Entonces los hice. Hice una segunda edición de *Amada está lavando* y edité un libro de poemas de una amiga titulado *Sonidos de caracol*. Entonces ya no tenía un título para vender sino tres. Así empecé a ir a las librerías, a promover en los colegios y seguí publicando libros de autores que no tenían editorial. Fue creciendo una colección. Yo me encargaba del proceso editorial, pagaba en una imprenta para que me imprimieran los textos y después me encargaba del mercadeo. Hacía incluso hasta elementos de promoción en los periódicos; escribía artículos, reseñas y los mandaba a los periódicos, me iba bien. A la gente le gustó mucho esa idea.

Entonces cuando menos pensamos había pasado una cantidad de años y habían aparecido una gran cantidad de títulos. Cuando abandone *El Propio Bolsillo*, digamos que lo abandoné porque se hacía incompatible con el manejo de la Editorial de la Universidad de Antioquia... en el año 98 me nombraron director de la editorial. Entonces abandone *El Propio Bolsillo*. Estuve en la editorial siete años y retomé ya con el nombre de *Tambor Arlequín* en el año de 2004.

En esta nueva etapa en la que *El Propio Bolsillo* se transforma en *El Tambor Arlequín* se han editado aproximadamente unos ciento treinta títulos y una revista, la *Revista Poesía* de la cual salieron once números. Entre los textos publicados hay obras de grandes autores del Departamento de Antioquia y de autores que publicaron por primera vez. Como consecuencia de esto la editorial alcanzó renombre y otros emprendedores siguieron el ejemplo. Dice Luis Fernando Macías que ese fue un momento muy importante para la edición independiente en Colombia porque de alguna manera él fue pionero de este sector.

Enfocada principalmente en la narrativa, el ensayo y la literatura infantil, el criterio que se emplea para publicar en *El Tambor Arlequín* según su editor, es exclusivamente la calidad pues para éste, el género o el autor carecen de importancia. Algunas veces se emplea la modalidad en que los escritores pagan su edición y la editorial les manufactura el libro. Pero en otras se selecciona la obra de un autor que carece de recursos para publicar y se hace la edición con el dinero obtenido de los autores autofinanciables. Argumenta Luis Fernando Macías que “la intención no es la ganancia económica sino la difusión de las obras en unas ediciones muy dignas”.

Al cuestionarle sobre los tirajes que maneja su sello editorial con respecto a obras que se presumen como rentables, el también profesor de literatura explico que la rentabilidad depende de muchas variables, pudiéndose hacer pocos ejemplares con un factor de multiplicación importante que resulte rentable o bien, hacer un gran número de ejemplares y no resultar rentable sino se venden una gran cantidad de libros. Para evitar esto, la editorial lleva a cabo estimaciones de acuerdo a las características del título con el objetivo de conocer cuántos ejemplares soporta el mercado teniendo presente siempre la relación costo-precio de venta que permita sino una rentabilidad, sí un punto de equilibrio. Tomar en cuenta estas consideraciones ha resultado de manera positiva para *El Tambor Arlequín*.

En relación a las reimpressiones, Macías habla de que ha realizado unas catorce de su texto *Amada está lavando* porque es un libro que leen permanentemente los estudiantes en el colegio. El editor cuenta que debido a su extensión –el texto no sobrepasa las 100 páginas- existen un buen número de copias piratas, asegurando con gesto divertido, “es un texto rentable para todos, con el que todos podemos hacer negocio”.

Otro punto interesante que tocó el entrevistado fue que las publicaciones de su editorial han permitido dar a conocer la obra de escritores talentosos, pues cuenta en su catálogo con un buen número de títulos que ahora se editan en grandes editoriales. Puso el ejemplo del libro de

adivanzas dirigido a niños *Quién no lo adivina bien tonto es*, que apareció por vez primera en el fondo de la editorial y un mes antes de la entrevista fue lanzado al mercado bajo el sello de *Alfaguara*.

De alguna manera nuestra casa se ha convertido en trampolín para pasar de la edición independiente a la gran editorial. Digamos que la editorial tiene cierto prestigio y los editores se fijan mucho en que es lo que se publica ahí porque de algún modo se van trazando como pautas... siempre las ediciones se hacen mirando al futuro casi nunca al presente. Los editores que trabajan con sus ojos puestos en el presente por lo general se equivocan, porque hay que estar antes, hay que llegar antes. Hay que estar pensando el libro que se va a vender dentro de un año o dentro de dos años para que salga bien.

Atendiendo al ámbito de competencia en el cual se desenvuelve el sector editorial independiente, se le preguntó a Luis Fernando Macías sobre los problemas económicos y socioculturales a los que se ha enfrentado como editor de *El Tambor Arlequín*. Así respondió:

Los editores independientes, todos los empresarios independientes en estos países capitalistas tenemos desventajas que a veces son ventajas. Por ejemplo, se carece de una infraestructura de distribución, esa es una gran desventaja; se carece de una infraestructura de promoción, esa es otra gran desventaja. Pero al mismo tiempo por no tener una infraestructura de distribución y de promoción entonces no se tiene una serie de gastos fijos que obliguen a determinadas ventas para poder sobrevivir. No se tiene como esa presión de estar produciendo para vender y eso da la libertad de poder producir textos de muy buena calidad. En cambio los grandes editores viven metidos en una máquina que tiene que vender y producir para vender y volver a vender y seguir vendiendo y cuando menos piensan se ven metidos como en el ojo del huracán de la moda y están muy lejos del principio de calidad de la literatura. Uno ve que cada vez más las grandes editoriales publican, venden y promueven basura y los grandes escritores, las vanguardias que abren el camino de la cultura y del pensamiento se van quedando relegadas porque supuestamente entre comillas, no se venden bien, lo cual no es cierto. Es simplemente juegos de oferta y demanda que se establecen en el mercado capitalista y que producen esos efectos, por eso las editoriales independientes ejercen ese control social de llamar la atención sobre la verdadera calidad de la literatura porque esa independencia, la independencia ideológica más que todo... aunque la presión económica siempre es fuerte y casi siempre hay que estar empezando de nuevo porque cada título es una nueva aventura, no hay un engranaje establecido que garantice una venta mínima, en cambio las grandes editoriales si tienen eso. Son muchas variables y por supuesto que los periódicos, la radio, la prensa, no le ponen mucha atención a los editores independientes, ellos van detrás de los grandes editores que son los que les pueden representar su sobrevivencia porque por un lado les sirve para hacer sus pautas publicitarias y por otro lado, ellos los promueven para que les compren las pautas publicitarias que también son su forma de sobrevivir. Todo eso es un círculo de mercado capitalista que establece unas leyes y unas normas muy claras con las que hay que jugar y a las que hay que someterse.



Imagen 3. Luis Fernando Macías en su cubículo en la Universidad de Antioquia

El editor en jefe de *El Tambor Arlequín* destacó el hecho de que en el país sudamericano no existe ningún tipo de apoyo gubernamental hacia las editoriales independientes pero si un gran número de limitaciones; asociando esta situación fundamentalmente al tipo de distribución que puedan tener los textos de estos sellos. En el caso de su editorial, relata Macías, la distribución es buena a nivel local, regular a nivel nacional y muy pequeña a nivel internacional porque como señala el editor antioqueño, esto depende en buena medida de los contactos que se tengan porque los engranajes internacionales que hay son muy escasos, en Colombia sólo existen dos exportadores que distribuyen esos fondos pequeños al exterior. Distribución que se efectúa en condiciones muy precarias porque éstos son representantes de bibliotecas encargados de hacer compras, seleccionando lo que van a adquirir por lo que la distribución internacional es muy ocasional, altamente dependiente del azar y de las circunstancias particulares del editor.

A nivel local la distribución de los títulos de *El Tambor Arlequín* se hace mediante mecanismos de mercadeo directo en tanto que a nivel nacional se lleva a cabo a través de la distribuidora *abc libros*, propiedad de *Hombre Nuevo Editores*. Como una forma más de acercar los títulos del sello editorial al lector, ésta casa editorial independiente emplea estrategias mercadológicas como avisos por Internet, ventas por Internet, reseñas en periódicos, presentaciones de libros, se incluyen los nuevos libros en los catálogos de algunos distribuidores, se busca que a los autores los entrevisten en las emisoras o en la prensa.

De manera particular, Luis Fernando Macías considera que las ventas que las pequeñas editoriales hacen por medio de las librerías son complejas porque los libreros tienen unos márgenes de utilidad que desde el punto de vista de estos actores son muy restringidos pero que desde la óptica de los editores son muy altos.

Un librero normalmente cobra el 35%. Eso deja un margen de un 15 ó un 20 para un distribuidor lo cual a su vez deja un margen de un 10 ó 15 para un editor, o sea que los márgenes de utilidad se reducen mucho. Los libros vendidos a través de librerías tienen que viajar, hay que invertirlos en fletes y son libros que permanecen mucho tiempo en una librería sin ser vendidos o sin ser exhibidos siquiera. Entonces la opción de los editores independientes son los mercados directos, los mercados que no tienen mucho costo de intermediario y que ese costo de los intermediarios se transfiere al cliente, lo cual le da mejores precios, mejores garantías y más agilidad. Pero también hay que jugar con eso; una parte de la producción hay que entregarla a ese mercado lento,

paquidémico, que entraña muchas pérdidas de material porque se deteriora, porque no regresa, porque no se puede regresar siquiera. A veces cuando uno manda libros al exterior a exhibir en librerías o algo, después recuperarlos vale más que los mismos libros. Hay que hacer como una especie de acuerdo con los tirajes que uno maneja, con los precios y con los factores de multiplicación destinar unos porcentajes para ese tipo de mercado que es importante también y tratar de aprovechar los mecanismos directos. Un editor que tenga su propio portal de Internet y lo atienda bien yo creo que puede sobrevivir mucho más fácil en la actualidad que un editor que no lo tenga.

Para concretizar de forma inmediata una de las intenciones de esta tesis, se le preguntó a Macías, si había escuchado hablar de un *nuevo boom* en la narrativa latinoamericana similar al de los años sesenta. Él expuso lo siguiente:

Pues yo he oído hablar de eso desde el primer *boom*. Después otro y después otro pero lo cierto es que en Latinoamérica tenemos una literatura muy importante desde hace mucho tiempo. Si uno mira la literatura latinoamericana desde los siglos XVII, XVIII, XIX y XX uno ve que hay una constante en la calidad de las obras y un aumento en la cantidad de los autores. Cada vez son más los buenos y grandes autores que conservan una calidad que ha logrado la literatura latinoamericana hasta el punto de ser una de las literaturas más importantes en el mundo en el siglo XX y supongo que en el siglo XXI va a ser todavía más porque si en el siglo XIX era de un carácter muy local y de una relación más o menos esporádica con la literatura española y francesa, en el siglo XX creció antes del *boom*, con el *boom* y después del *boom*, suponemos que en el siglo XXI va a seguir creciendo. No tiene razón de ser que se pare, se detenga o se merme mucho menos cuando uno ve que en toda Latinoamérica hay muchos más escritores y hay muchas más posibilidades de riqueza por la variedad, por los conflictos, por los problemas, por las dificultades sociales del continente que hacen que sea como un caldo de cultivo para una gran literatura.

Yo estoy convencido de que esa riqueza vital que ofrece el continente por su colorido, por su variopinto entorno se va a reflejar en una excelente literatura. Hay muchísimos escritores de una gran estatura cuya obra todavía no es conocida por el mundo pero eso va a ir llegando lentamente. Entonces yo veo que el panorama de la literatura latinoamericana es mucho más optimista que la situación social del pueblo latinoamericano.

Siguiendo en esta línea se le cuestionó al editor colombiano sobre la opinión que le generaban los grandes sellos editoriales con respecto a la publicación, difusión y comercialización de la literatura latinoamericana durante los últimos diez años. Él aseveró que estas empresas tienen políticas muy claras que son medidas en dividendos y ganancias por lo que no cree que su relación con la calidad de la literatura sea de primer orden. Estableciendo un juego de aciertos y desaciertos que van dejando una serie de autores muy promocionados a los que se les gasta mucho dinero en promoción y que se encumbran en tanto otros autores van quedando huérfanos, abandonados y olvidados.

Con las reservas que el caso amerita, Luis Fernando Macías considera que en el sector editorial comercial existen dos modelos que son dignos de imitar. El primero es *Anagrama* que en sus palabras, le apuesta a la calidad antes que a nada, que tiene colecciones que son seguras y en donde a diferencia de *Alfaguara* o *Planeta* el lector no tiene que documentarse sobre el escritor y sobre lo que va a leer. “En cambio con *Anagrama* uno puede leer siguiendo la recomendación de la editorial casi porque apareció el libro ahí”. El otro ejemplo es *Pretextos*, “que ha sido una editorial independiente que ha mantenido una línea muy clara y unos principios de calidad altos”; razón por la cual Macías cree que los editores independientes tienen mucho que aprenderle.

Finalmente se le pidió al editor de *El Tambor Arlequín* compartiera sus perspectivas con respecto al sello editorial a corto, mediano y largo plazo.

A corto y mediano plazo mantener la independencia. A largo plazo pienso darle un viraje cuando termine mi trabajo en la Universidad y me jubile. De pronto le voy a dar un viraje para tener una mayor presencia en todos los niveles. Aprovechar estar jubilado para expandir los mercados, las posibilidades; hacer de la editorial un punto de encuentro de grandes escritores de distintos países.

- Editorial La Serpiente Emplumada



Esta casa editora colombiana fue creada por escritores nacionales para ayudar a otros escritores latinoamericanos a publicar, distribuir y difundir su obra. Publica literatura para adultos, jóvenes y niños a la vez que libros académicos y científicos. Cuenta con seis colecciones, *Vestido rojo* que agrupa novela, cuento y ensayo literario; *Ópera Prima*, donde se publica la primera obra de jóvenes escritores; *Laura Victoria*, dedicada a la poesía; *Pulgarcita*, enfocada en literatura infantil; *Coordenada Cero*, espacio de libros académicos y *De los sabios*: textos de la cultura Maya y de otras culturas antiguas. La calidad del trabajo de la editorial se ve reflejada en la cuidadosa selección de sus autores. Sus escritores han sido acreedores a Premios Nacionales de ensayo, cuento, poesía y novela del Ministerio de Cultura y han recibido distinciones en el extranjero.

Esperanza Dorado, licenciada en Derecho Internacional y Filosofía, editora de *La Serpiente Emplumada*, nos atendió en el *stand* de la editorial en la FIL Bogotá y respondió a nuestros cuestionamientos.

Durante mucho tiempo esta casa editora perteneció a una sola persona, Carmen Cecilia Suárez, una escritora reconocida en Colombia pero posteriormente se conformó como Sociedad Limitada. Al momento de la entrevista con Dorado, Suárez ejercía el cargo de Directora de de la Especialización y Maestría en Docencia e Investigación y directora del Área Pedagógica de la Universidad Sergio Arboleda en Bogotá. Ph.D. en Planeación y Evaluación Educativa por la Universidad de Florida State, Tallahassee, USA; M.A. en Psicología Educativa por la Universidad Católica de Washington, la directora de editorial La Serpiente Emplumada, también cuenta con un Título Honorífico de Literatura en el Programa Internacional de Escritores de la Universidad de Iowa (IWP) en el que –como se mencionó- Alberto Fuguet, Sergio Gómez, David Toscana y otros narradores latinoamericanos de esta generación han participado.

Por su parte Dorado, se ha desempeñado gran parte de su vida como educadora y ha trabajado con el ICFES (Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior) haciendo las programaciones de educación. Sus inicios en el sector editorial se remontan a la distribución del primer libro de Carmen Cecilia Suárez con la *Editorial Pijao* en 1997, momento en que Dorado se encontraba desempleada. Después de eso, la entrevistada continuó distribuyendo libros de otros escritores colombianos.

Pasado el tiempo, el libro primero de Carmen Cecilia Suárez, *Un vestido rojo para bailar boleros*, se empezó a vender muchísimo y comenzó a adoptar primeros puestos de ventas. Eso hizo que yo me empezara a afianzar dentro de la distribución. Cuando a Carmen

Cecilia la editaron ya, *Arango Editores*, no la volví a distribuir porque ellos se encargaban de hacerlo, pero seguí distribuyéndoles libros a otros escritores. Cuando se crea la Editorial *La Serpiente Emplumada*, es Carmen Cecilia, la dueña inicial sola, la que me llama para que le siga distribuyendo sus libros y ahí me vinculo ya, definitivamente con la editorial para en ese momento conformarnos como Sociedad Limitada. Soy una de las socias de la editorial.



Imagen 4. Esperanza Dorado en el *stand* de la *Editorial La Serpiente Emplumada* en la FIL Bogotá

Sobre los orígenes de la editorial, Esperanza Dorado dice:

Somos una editorial pequeña. Llevamos funcionando desde finales de diciembre de 2000, cuando se editó por primera vez un libro... llevamos siete años, que para una editorial es poco tiempo. Paulatinamente nos hemos ido consolidando como una editorial importante dentro del ámbito independiente porque nuestros libros han ido sentado su propio puesto...están bien editados, la calidad literaria de los escritores. Somos una editorial que tenemos como lema el ser una editorial de escritores para escritores. Es decir, tenemos todo el deseo de ayudar a escritores jóvenes que tienen deseos de publicar y que les es difícil hacerlo con editoriales grandes.

El catálogo de la editorial constaba en 2007 de aproximadamente treinta y cinco títulos clasificados en las seis colecciones antes citadas.

Cuando se le preguntó a la editora y distribuidora de *La Serpiente Emplumada* sobre los criterios que tenía el sello para aceptar o descartar la publicación de un libro de cuentos o una novela, ésta dijo:

Nosotros le pedimos al autor que nos lleve su obra escrita. Esa obra escrita es leída por un comité en el que todos son escritores, tienen una formación literaria. Ese comité es el que va a decidir si la obra es publicable o no. Para que sea publicable lo que se exige es calidad literaria. Que sea una buena narrativa si es novela o cuento, que las características del tema sean bien expresadas. Cuando se le dice a un autor que no se le va a editar, se le dice el por qué no. No simplemente se le devuelve la obra y punto. Se le dice que debe trabajar tal o cual aspecto del libro... hágalo y vuélvansla a traer; desarróllela mejor en

este sentido. Hay una temática que no es interesante. En fin, lo que se vea que es la dolencia de esa obra, es lo que se le pide al autor que corrija. Es decir, no se trata de apabullar a quien no se le va a editar sino de señalarle esas fisuras para que cuando las trabaje, las taiga y se vea que tanto ha avanzado.

Creemos que hay también allí una labor de ayuda en el sentido de crítica constructiva a la gente que está publicando con nosotros o que lo va a hacer.

En cuanto al número de tiraje que se maneja para una obra que se presume como rentable, Dorado responde:

Digamos... nosotros tenemos obras rentables pero la mira está básicamente en que este es un negocio y todos queremos que nos rente, lo cual ha sido un sueño en esta editorial; sueño que se ha ido constituyendo poco a poco. Sin embargo, la utopía ha sido querer manejar la posibilidad de lo literario en lo comercial, donde el autor tenga donde editar. Para que una obra no salga tan cara al mercado nosotros tenemos un mínimo... no nos gusta publicar menos de 500, tampoco podemos editar muchos. Entonces nosotros oscilamos entre 500 y máximo hemos editado 2 000.

Se han hecho reediciones, del *Vestido rojo*... llevamos once ediciones, serie de cuentos donde la escritora va plantando las vicisitudes de la mujer en la pareja (amor, desencuentro, soledad, etcétera). Ese libro en su inicio fue muy polémico... lo sigue siendo, a las mujeres de hecho les gusta mucho porque es como si se expresaran, y a los hombres los cuestiona sin dejar de gustarles.

A la pregunta de qué problemas económicos o socioculturales se han tenido que enfrentar como editorial independiente, Esperanza Dorado dijo:

Pues problemas económicos muchísimos, porque nosotros, digamos, esto ha sido hecho básicamente con la inversión exclusiva de Carmen Cecilia Suárez, hasta que la editorial empieza en primer lugar a mantenerse y en segundo lugar ya a dar unas pequeñas ganancias. Por otro lado, esta editorial absorbe mucho tiempo. Cuando a la dueña, la falta de tiempo, el trabajo en la Universidad Sergio Arboleda no le permiten seguir escribiendo, pues ante todo es una escritora; se buscan socios entre los escritores que hemos editado para que siga siendo ese sueño, la intención que tenemos de poder generar nuevos espacios.

Con respecto a lo cultural, digamos que inicialmente a nosotros no nos tomaban en serio. Esta editorial, cuando quisimos ser exportadores, inicialmente nos decían: “¿ustedes ya han exportado?”, les decíamos que no, y entonces nos decían, “todavía no pueden exportar”. Nosotros decíamos, ¿pero cómo es eso?, ¿cuándo vamos a poder exportar?. Cuándo nos van a dar la posibilidad de hacerlo si nunca vamos a estar listos porque no hay la primera vez. Así, poco a poco fuimos insistiendo, haciendo presencia en convocatorias, en bibliotecas, etcétera. Hasta que esta editorial fue tomando forma. Hoy por hoy, pienso yo, seguimos llamando la atención en tanto no tenemos los volúmenes que manejan otras editoriales pero ya somos respetados en ese ámbito. Somos una editorial pequeña y consolidada.

Con respecto al apoyo de instancias gubernamentales, Dorado negó que hayan contado con alguno desde que *La Serpiente Emplumada* se fundó en diciembre de 2000.

... directamente ninguno. Se supone que la Biblioteca Nacional nos debe comprar siempre una x cantidad de ejemplares por ser todos nuestros autores, escritores colombianos. Hay una ley que dice que la Biblioteca Nacional debe comprar libros de escritores colombianos. El apoyo hasta ahora lo estamos peleando, puesto que estas compras básicamente tanto para bibliotecas... para dotar bibliotecas nos convocan, sin

embargo, es muy poco lo que nos compran, porque básicamente eso lo absorben las grandes editoriales. Entonces... lo que deberíamos pedir es el apoyo gubernamental, que no es que nos den plata pero sí que nos compren libros, lo que hasta ahora no ha sido muy claro ni muy preciso. No me quejo concretamente porque nosotros siempre como somos insistentes, persistentes y ahí vamos logrando que nos compren. A nosotros nos han comprado no la cantidad que se debe ni la que quisiéramos pero si nos ha comprado el gobierno.

Cuando se quiso indagar sobre si la distribución de las obras era regional, nacional o traspasaba fronteras, Esperanza Dorado aseguró que la editorial cubría Bogotá y a través de la *Librería Nacional* –la cadena librera más importante de Colombia con sucursales en Cali, Cartagena, Barranquilla, Medellín y Bogotá-, llegaban a otras ciudades del país. Mientras que a nivel internacional la editorial bogotana ha efectuado ventas a Estados Unidos a través de *Rodaarte* y *Libros sin fronteras*, y en México a través de un particular que distribuye y vende los libros.

La labor de éste sello independiente ha sido reconocida en el extranjero pues el Gobierno alemán les hizo la invitación a participar en la Feria del Libro de Frankfurt en 2006. Simultáneamente, la editora y encargada de la distribución de la *Editorial La Serpiente Emplumada* aseveró que no efectúan ningún tipo de estrategia publicitaria o de *marketing* para facilitar la comercialización y el acceso del lector a sus libros.

Nosotros nos hacemos presentes a través de las bibliotecas, a través de ferias como esta –en alusión a la FIL Bogotá-, llegando a colegios y demás. No hemos tenido estrategias de *marketing* ni cosas de esa índole ni rebajas, aunque libros que vemos que de pronto no tienen el movimiento requerido sí les hacemos pequeñas rebajas para la siguiente feria, para la siguiente presentación... les vamos rebajando el precio sin que vaya en detrimento del costo del libro pero no tenemos estudios de mercado.

Sobre la necesidad de que las editoriales independientes cuenten con un espacio propio como la librería o un portal en Internet para la comercialización y difusión de sus libros o que éstas se sigan apoyando en la red de librerías establecidas en centros comerciales o universidades, Dorado respondió:

Bueno, la experiencia que tenemos es que las librerías, la venta en librerías no da para sostener la editorial. De manera que el tener los libros en librerías es importante porque son vitrinas de exhibición de nuestros libros. Es muy malo que vayan a preguntar por “x” libro y que digan no, no lo tenemos. Nosotros mantenemos los libros en las librerías porque son vitrinas importantes más no porque creamos que eso nos va a dar la posibilidad económica de mantener la editorial. El manejo que hacemos nosotros de las ofertas a bibliotecas u otro tipo de mercados eso sí, es lo que creemos que... la reunión de esos factores, podría darnos una economía sólida. No solamente las ventas en librerías pero repito es importante mantenerlos.

... nosotros vendemos los libros en las oficinas de la editorial con un pequeño descuento a quien va hasta allá, sin embargo no tenemos ni hemos concebido la idea de la propia librería.

Posteriormente se le preguntó a Dorado si había oído hablar en medios de comunicación o en espacios académicos y editoriales sobre un *nuevo boom* en la narrativa latinoamericana similar al de los años sesenta. Ella contestó:

Nosotros hemos sabido que ese *boom* de escritores latinoamericanos está en este momento llamando mucho la atención y queremos también ser parte de él... aunque creo que hay un sentido comercialista dentro de lo que son ese tipo de obras, sin restarle mérito alguno a los escritores que desde que ya han sido reconocidos, por algo será. Entonces no quiero meterme a decir que tan bueno o malo sea tal o cual escritor. Lo que sí se, es que las editoriales grandes generalmente editan a quienes les van a reeditar la inversión. Entonces nosotros no tenemos una capacidad económica para pagar la edición a los autores. Lo que nosotros hacemos es darle facilidad de pago al autor para que nos pague a nosotros la edición. Ellos son dueños del libro, no nosotros. Del libro físico, de los derechos por supuesto. Del libro físico el autor, al convenir editar con nosotros queda dueño de su título porque él es quien paga la edición. Él después verá qué hace con el libro. Si quiere que nosotros lo distribuyamos o quiere llevárselo, regalarlo, lo que sea, eso es cosa de él. Está cobijado bajo el sello de *La Serpiente Emplumada*, con la calidad que nosotros exigimos.

Acerca de cuál era su opinión sobre los grandes sellos editoriales como *Alfaguara*, *Planeta* y *Norma* con respecto a la publicación, comercialización y difusión de la narrativa latinoamericana en los últimos tiempos, Esperanza Dorado señaló:

Ellos son grandes difusores. No quiero entrar a mencionar ninguna de las editoriales porque de hecho ellos para nosotros son, se han constituido un poco en un tropiezo en cuanto que tienen la posibilidad de hacer ediciones muy grandes, por lo tanto de abaratar muchísimo lo que es el costo del libro al público. Eso no lo podemos hacer nosotros porque lo máximo que editamos son 2 000 libros. Entonces a mí me parece que ellos son buenos difusores, sin embargo son una competencia grande para nosotros las pequeñas editoriales que nos tenemos que bandear con precios que no compiten con los de ellos. Sin embargo uno no debe desconocer que son grandes difusores de la narrativa colombiana y de los escritores colombianos en general. Entonces, internamente como editoriales debemos ponernos de acuerdo con ellos, y parece que se está logrando mediante la Cámara Colombiana del Libro, donde nosotros, las pequeñas editoriales nos hemos quejado de esas cosas poco equitativas, por ejemplo, pedidos porque como ya dije a las grandes les piden una cantidad enorme y a las pequeñas poco o nada, cuando somos las que más necesitamos apoyo.

A la postre se le pidió a Dorado que atendiendo a la estructura de estas casas editoriales, de entre ellas u otras que también sean comerciales, estableciera cuál sería un modelo editorial a imitar para *La Serpiente Emplumada* si es que esto fuera posible y por qué lo considera así. Ella respondió:

Nosotros que somos independientes no hemos considerado imitar a nadie y creo que lo hemos logrado. Nuestros libros tienen un sello característico. No hemos tenido ningún modelo. Desde que empezamos independientes lo hemos seguido siendo, de hecho nuestros libros se caracterizan por sus acabados bonitos, etcétera, que se identifican en cualquier parte. La cual es una forma que hemos elegido para hacer presencia, que digan, ese libro es de la Editorial *La Serpiente Emplumada*.

Cuando se le cuestionó sobre con quién era el compromiso mayor del editor sí con el escritor, el público lector o la propia casa editorial, así contestó:

Por un lado tenemos a nuestra editorial, pero por otro lado tenemos el querer ayudar a los escritores. Al tener, digamos, una elección de calidad literaria, también es un compromiso con el lector porque nosotros no vamos a editar a cualquiera. Lo que nosotros editamos está garantizado literariamente y ese va a ser el beneficio del lector. Estamos beneficiándonos todos; la editorial porque enriquece su fondo editorial con

buenos libros, el autor porque tiene la posibilidad de editar y el lector porque va a leer cosas que valgan la pena.

Para concluir la entrevista se le preguntó a la editora de la editorial bogotana qué perspectivas con respecto a la editorial a corto, mediano y largo plazo.

Todos los que hemos estado conformando la sociedad somos soñadores, por lo tanto queremos continuar con este sueño haciéndolo cada vez más viable... acariciándolo

- Sociedad de la Imaginación

*La vida es la página en blanco que hay que llenar.
Para mí la literatura ha sido participación de algo
que me gusta y que me parece maravilloso*

Milciades Arévalo

Teniendo como escenario la 20a Feria Internacional del Libro de Bogotá, un evento definido por sus asistentes y participantes como triste y en decadencia, al sabor de un *tinto* en la terraza de Corferias, Milciades Arévalo editor de *Sociedad de la Imaginación* charlo con quien esto escribe sobre la situación del sector editorial independiente y en particular de la situación por la que atraviesa su casa editora.

La editorial llevó en un inicio el nombre de *Puesto de Combate* pues esta surge como proyecto alterno al de la revista literaria del mismo nombre que apareció en 1971. El nombre como el propio editor lo afirma, no es producto de una ideología de izquierda sino porque el bogotano cree que los cambios sociales se hacen por y desde la palabra. Para 1980, la revista conservo la denominación pero la editorial lo mudo a uno más incluyente, *Sociedad de la Imaginación*.

El editor en jefe de este sello independiente cuenta con una interesante trayectoria, de ser un marino mercante que durante sus viajes leía todo título que caía en sus manos a director creativo de la agencia de publicidad más importante del país, gerente de banco que en 1987 abandona su cargo para iniciarse como co-organizador de la Feria del Libro de Bogotá; Milciades Arévalo también organiza los primeros encuentros de Revistas Literarias de Colombia.

Para Arévalo, la principal labor de los editores debe ser apoyar a los escritores jóvenes, invertir en ellos pues representan el futuro de la literatura. Durante los treinta y seis años de existencia de la revista, el entrevistado ha implementado esfuerzos para que este propósito se materialice, anualmente convoca a concursos de cuento erótico, cuento breve, mini cuento. “Yo no tengo plata para pagar el premio, pero soy capaz de levantar un millón de pesos en libros y darlos. Compartir el tesoro de la literatura y la lectura con otro”.



Imagen 5. Milciades Arévalo en la FIL Bogotá (abril 2007)

Los recursos económicos de Milciades Arévalo y su editorial son escasos pero por ser uno de los fundadores y organizadores de la FIL Bogotá, la Cámara Nacional del Libro le proporciona un *stand* anualmente en las instalaciones del recinto ferial.

Considerando la labor de Arévalo como editor independiente, el reconocimiento que ha ganado como una figura prominente en los ámbitos literario y cultural de la nación sudamericana, se le preguntó al editor de *Sociedad de la Imaginación* acerca de la opinión que tenía con respecto a los nuevos narradores colombianos como Enrique Serrano, Santiago Gamboa, Efraín Mendoza o Jorge Franco, los tres, pertenecientes a la generación de la nueva narrativa latinoamericana. Él respondió:

Para mí Enrique Serrano es un buen escritor, a mi Gamboa ni Mendoza me lo parecen, éstos son un pedazo de carne, un tinto, un producto, propuestas de la industria editorial que los vende como una genialidad. No tienen peso editorial. La industria editorial promueve –y eso lo vi en la publicidad- escritores que no hacen pensar a la gente, mientras que allá afuera hay decenas de muchachos que lo pueden hacer mejor. Todos estos escritores crean sentaditos desde sus escritorios en la ONU, en las embajadas.

Sobre sí creía que estos escritores estuvieran abriendo la puerta para conocer más sobre la literatura colombiana, Milciades Arévalo aseveró:

No porque da la casualidad de que ellos la niegan, es que ellos no son amigos siquiera de los escritores contemporáneos. Aquí hay un caso de un escritor que se llama Evelio Rosero que se acaba de ganar el *Premio Tusquets* (2006), ¿quién lo ha nombrado a él?, nadie, nadie lo ha nombrado, sencillamente lo niegan porque no es de la cuerda de Gamboa o de Mario Mendoza, ni siquiera Efraín Medina. Efraín Medina es un producto de esta revista, de *Puesto de Combate*. Sus primeros cuentos se publicaron aquí.

La revista ha sido un espacio en que los escritores jóvenes colombianos se han forjado, ellos hacen cosas que te conmueven, que te tocan, que hacen que uno diga, que chévere su novela.

Posteriormente se le cuestionó si consideraba que lo literario y lo comercial estaban en la actualidad más implicados que nunca, contestó:

No, yo soy un soñador. Creo que más que el beneficio económico es la amistad, el publicar libros, el que he podido descubrir talentos. Ninguna editorial en Colombia ha podido hacerlo. Algunas de esas personas publican en *Norma*, en las grandes editoriales.

Pero *Sociedad de la Imaginación* no sólo ha publicado a escritores locales sino también a narradores y poetas peruanos, argentinos, españoles, italianos y ecuatorianos en los géneros del cuento, la novela, la poesía, el ensayo, la crónica periodística y el testimonio.

Sin embargo, pese a sus logros, Milciades Arévalo es pesimista con respecto al futuro de la editorial independiente; asegurando que cuando muera, *Sociedad de la imaginación* y *Puesto de Combate* morirán con él pues no tiene familia ni amigos que estén interesados en continuar el proyecto e invertir esfuerzo y dinero en una iniciativa que no asegura ganancias económicas.

· Fundación Literaria Común Presencia

En realidad la literatura siempre ha sido una cosa muy arraigada a mi vida desde la infancia y en mi juventud me vinculé a trabajar en un periódico y posteriormente entré ya al mundo editorial en el año 88 cuando recién salía el primer número de la Revista Común Presencia

Amparo Osorio

Poeta, narradora y ensayista, Amparo Osorio, Editora General de la Revista Literaria *Común Presencia*, coeditora de la colección internacional de literatura *Los Conjurados* y presidenta desde 1989 de la *Fundación Literaria Común Presencia*, nos recibió en el *stand* del sello editorial durante la 20ª edición de la FIL Bogotá.

Osorio también ha sido Directora de la Colección de Libros de Poesía *La Voz Visible*, fundada en Bogotá en 1990; Coordinadora de la Bienal Internacional de Literatura *Común Presencia* efectuada en los años 1994 y 1996; Miembro fundador de la Unión Nacional de Escritores de Colombia y durante 1988 y 1989, conductora en Radio Nacional de Bogotá del programa cultural *Página Impar*, espacio de emisión semanal que marcó un importante derrotero dentro de la visión artística de los colombianos que durante ese período pudieron escuchar a diferentes actores de la vida intelectual del país y compartir sus conocimientos y sus obras.

En 1989 a partir de la idea de González Márquez Cristo, poeta, narrador y ensayista, se crea la *Revista Común Presencia*. En sus páginas se han realizado entrevistas a grandes creadores universales como Octavio Paz, José Saramago, E.M. Cioran, Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo y a artistas plásticos como Matta, Szyszlo, Guayasamín, Jacobo Borges. Esta publicación ha sido galardonada por el Ministerio de la Cultura de Colombia como la más importante publicación en su género en el país.

En el año 2001 como complemento a esta labor creativa se institucionalizó la editorial *Común Presencia* a la vez que se fundó la colección internacional de literatura *Los Conjurados* con la intención de difundir las voces de escritores contemporáneos.



Imagen 6. Amparo Osorio en la Torre Colpatria (abril 2007)

La idea de fundar la editorial, en un principio enfocada a la lírica, obedeció, según Amparo Osorio “a un momento coyuntural de la poesía cuando la última editorial colombiana decidió finalizar publicaciones poéticas. Tema que fue muy preocupante para nosotros como poetas, el ver como este género tan importante y tan fundamental de la literatura iba a quedarse prácticamente ya sin ningún eco; entonces consideramos que era un momento importantísimo para unir esfuerzos e inaugurar la colección de poesía”.

La colección de literatura *Los Conjurados* inicia con el primer título del poeta argentino Roberto Guarros en 2000. Anteriormente los involucrados en el proyecto encabezado por Márquez Cristo y Osorio, habían hecho algunos amagos editoriales que no tuvieron ninguna continuidad, pero el libro de Guarros les dio la certeza de que el camino correcto era inaugurar una colección de poesía.

En 2007 el catálogo de *Común Presencia* consistía de 40 títulos distribuidos en los tres géneros literarios principales, narrativa (seis títulos de cuento), lírica (un día antes de la entrevista, el 22 de abril, se había llegado al número 30) testimonio (tres libros) y ensayo (dos). Sobre la no publicación de novela, Amparo Osorio contestó: “Novela no hemos editado porque que hemos querido fundamentalmente enfocar todos los esfuerzos hacia la poesía aunque esto no quiere decir que no nos interese hacerlo. Vamos poco a poco. La intención es que la editorial sea totalizante de todos los géneros de la literatura”.

Finalmente al cuestionarle sobre los criterios de edición, Osorio dijo:

El criterio básico que se usa para publicar en esta editorial es arriesgarnos por la gente. Un ejemplo, en la gama de cuento siempre hemos apostado por autores inéditos. Nos interesa correr ese riesgo, que la gente sienta que tiene una editorial que puede hacer una colección. En poesía, hemos hecho una mixtura entre autores muy clásicos y también poetas inéditos. La poesía no es rentable pero es magnífica. Dependiendo del autor se hace el tiraje desde 500 ejemplares, si son premios de literatura de 1 000 a 1 500.

Entrevista a librería de *Al pie de la Letra*

De formación psicóloga con un Posgrado en Salud Colectiva, Patricia Melo González, respondió a una serie de cuestionamientos sobre el estado, el papel de la librería y el sector librero en el país y en América Latina.

La entrevista a Melo González, co-propietaria de la librería *Al Pie de la Letra* en Medellín, Colombia, transcrita a continuación, presenta una perspectiva sobre el universo de la librería en el ámbito hispanoamericano; sus dificultades, retos y compromisos en el nuevo escenario de la cultura letrada.

Al pie de la letra contaba en marzo de 2007 con dos sucursales, una de ellas en donde se realizó la entrevista, ubicada en el sector cultural de Carlos E. Restrepo con un año y medio de antigüedad y otra en la Calle 49 A en Sudamericana la cual abrió sus puertas en 1995, fue establecida como una sociedad familiar en la que participan tres hermanos quienes siempre mostraron interés en los libros, principalmente Gloria Melo quien lleva años dedicándose a la labor de editora. Los recursos humanos de ambas sucursales los conforman siete personas de planta, más las que se integran de manera intermitente a lo largo del año según la temporada.

Cuando se le preguntó a Patricia Melo cómo era ser una empresaria del libro en la actualidad y ante que problemas económicos, sociales y culturales tenía que enfrentarse, así respondió:

... económicos, la gente se queja mucho del costo del libro. Cosa que yo creo que tiene más que ver con una prevención que con que en realidad el libro sea costo porque la gente tiene para ir a beber y tomarse en una noche 100 mil pesos pero le parece muy caro un libro de 40 mil pesos. Entonces depende mucho de las prioridades que tenga cada persona y el libro es una de las últimas prioridades que se tienen. Entonces esto es que no hay un interés por parte de los padres por fomentarles a los niños la compra del libro, el tener libros o la lectura, les parece que esto es muy caro siempre. También les duele comprar un libro para el colegio porque no lo van a leer y ya perdieron la plata. Entonces uno ve que están muy ligadas esas cosas económicas con la cosa cultural. La gente no tiene en la cabeza, no sabe, no cree que el libro sea algo importante... en la mayoría de la población, punto. Obviamente hay quien valora el libro pero en el común de la gente eso es algo muy raro.

Siguiendo en esa misma tónica, se le inquirió a Melo González sobre si consideraba que el negocio del libro era redituable. Ella indicó:

No; él sí da. Por lo menos aquí la librería se ha mantenido porque se sostiene. No da para hacerse rico pues, pero se sostiene.

En cuanto a los títulos que manejan en mayor medida la co-propietaria de *Al Pie de la Letra* afirmó que se maneja una gran cantidad de literatura, lo cual pudimos constatar al mirar las vitrinas y las estanterías. La librería también exhibe y vende un buen número de libros de ciencias sociales, sobre todo de filosofía, historia; textos infantiles, libros de cocina, mientras que los títulos de superación personal se trabajan porque son solicitados por los clientes, aunque éstos no son del agrado de los propietarios de la librería. Incluso, Patricia Melo aseveró que si tuviera que enfocar hacia un solo eje temático el establecimiento, sería hacia la literatura. Literatura y ciencias sociales, explicó Melo, son la fortaleza de ventas de *Al Pie de la Letra*.

Tratando de vincular la cuestión editorial con el espacio de la librería, se indagó a través de la entrevistada sobre la preferencia del lector por títulos de determinadas casas editoriales en el último año y a qué factores atribuía esta elección. La también psicóloga dijo:

Hay una casa editorial que es muy buena y que aquí se vende muy bien que es *Anagrama*. Porque *Anagrama* tiene muy buena literatura y muy buenos autores. Tiene ediciones más o menos asequibles, algunas un poquito más caras pero en general manejan las dos opciones del precio caro y el precio barato. Funciona también muy bien lo que son estas ediciones de Punto de Lectura que son buenas ediciones y son baratas. Este año se ha vendido en los últimos meses, se ha vendido mucho Planeta con *El olvido que seremos*, ese ha sido el libro éxito. Nunca se había vendido tanto un libro aparte de los de García Márquez o *El Quijote*. Yo pienso que el éxito de un libro de literatura depende mucho de la publicidad que le hagan para que sea comercial porque los libros buenos de literatura se venden solitos pero no se venden tanto. Pero para que pase un fenómeno como pasó con esto de Héctor Abad es que tiene muchísima difusión además de que es un libro muy fácil de leer, muy rico, muy entretenido, que no implica ningún sacrificio espiritual ni mental sino que uno se entretiene y llora y se emociona y pues toca a la gente. Un libro de fácil lectura es bueno para la gente, a la gente no le gusta complicarse, nada para pensar. Aquí muchos clientes llegan y dicen véndanme un libro con el que no tenga que pensar que estoy cansado y quiero descansar.

Sobre los criterios que se emplean para la selección de títulos a vender, Patricia Melo González aseveró que se basan en la calidad, en que sean buenos escritores. Argumentando que a ellos no les gusta manejar *best sellers* aunque llegan y se ofrecen, porque los propietarios de la librería prefieren a los buenos escritores en el ámbito literario. En tanto que el resto de los títulos se definen de acuerdo a lo que manejan las universidades, a lo que se esté moviendo en la cultura en un determinado momento.

Aunque *Al Pie de la Letra* no cuenta propiamente con estrategias comerciales para atraer y satisfacer a los clientes, sí lleva a cabo una serie de actividades culturales como lanzamientos de libros, ofertas, talleres de lectura para niños con la intención de que el público y los posibles lectores perciban a la librería como un espacio abierto de reunión y confluencia y no sólo como un mercado de libros. Un espacio donde se pueda conversar, hablar acerca de un libro, hojear los libros, comentarlos.

La época de mayores ventas para la librería antioqueña es en diciembre porque el libro se usa en gran medida como regalo entre sus clientes. El mes de febrero también es de altas ventas por las solicitudes de las universidades y los colegios cuando inicia el ciclo escolar en Colombia.

Con respecto a sus competidores (*Librería Nacional, Librería Científica*), la entrevistada distingue como fortalezas de *Al Pie de la Letra* el que ésta es un espacio muy tranquilo donde el cliente puede entrar a mirar los libros sin la presión de la vigilancia de un tercero que cuida que no se vaya a robar alguno como ocurre en las librerías grandes. El cliente puede hojear, abrir y leer los libros, los dependientes le ofrecen un *tinto* para que éste se sienta como en su casa. Además de que los recursos humanos de la librería tienen un nivel cultural mayor al de los vendedores de la competencia que son generalmente bachilleres, pues en el establecimiento todos son profesionistas que les apasiona la lectura y conocen del ámbito literario. Por otra parte, cuentan con asesoría de profesores universitarios que recomiendan autores y títulos.

Posteriormente, Patricia Melo González reconoció no haber tomado ningún curso sobre manejo y administración de la librería aunque cree que estos son buenos. En cambio ha leído uno de los pocos textos que existen sobre el oficio de librero, *El arte de vender libros*, el cual trata de técnicas y estrategias para vender más y mejores libros, cómo abordar al cliente, cómo recibirlo, la organización física idónea de la librería.

El oficio de librero, en este caso librera, para Melo debería implicar una responsabilidad cultural.

Uno puede hacerlo solamente como empresario y dedicarse a vender los libros y ya. Pero por eso me parecen importantes los talleres con los niños, que se pudieran hacer talleres con los jóvenes porque creo que la librería fuera de vender libros debería también promocionar la cultura, acercar a la gente a la cultura, a los libros... como un vehículo de culturización, no solamente el objeto de intercambio y ventas.

Sobre las satisfacciones y retos que la ha dejado ejercer el oficio de librera, la co-propietaria de *Al Pie de la Letra* expresó:

Para mí es un trabajo muy ameno porque a mí me gusta el libro como objeto. Me gusta mirar las ediciones... disfruto mucho esa parte. También es muy *bacano* atender a la gente porque la gente que entra a la librería no es cualquier gente. Generalmente son gente que tienen de que conversar, que quieren saber más, que son agradables. Entonces es un trabajo muy rico, de mucho contacto con la gente. Yo realmente llevo muy poquito para decir algo más, pero para mí ha sido un trabajo muy grato, muy delicioso, muy entretenido, muy agradable. Uno nunca se aburre y si se aburre pues coge un libro y se pone a leer y se le pasa el aburrimiento.

Con respecto a las perspectivas que tiene de la librería a corto, mediano y largo plazo, Melo González concretó sus apreciaciones en la sucursal de Carlos E. Restrepo, la cual está a su cargo.

Yo lo que quisiera es que la librería se posicionara más, pues de hecho esto es muy lento. Uno apenas ahora ve que la librería... que este local se está afianzando. Yo lo que quisiera es que siguiera funcionando bien, que cada vez tuviera más clientela, que los talleres con los niños se volvieran algo que la gente buscara, que tuvieran un renombre. Eso le toca más a los gerentes (sus otros dos hermanos), porque no sé que perspectivas tengan.

Finalmente, como cierre a la entrevista, la librera Patricia Melo quiso destacar como un problema importante que aqueja a las librerías, la competencia desleal entre ellas. A su juicio hace mucha falta que se unifiquen los precios de los libros, lo que permitiría que las librerías compitieran más entorno a lo que es la atención y no el precio.

Nuestros clientes, la mayoría, son profesores universitarios y ellos vienen a pesar de que dentro de sus universidades consiguen los libros más baratos. Porque a ellos aquí se les da un 10% de descuento pero en las universidades les dan el 15. Entonteces vienen porque saben que aquí encuentran mejores libros, que encuentran buena atención. Es difícil para nosotros, si las librerías universitarias dan un 15, uno no puede hacerlo, toca decirle al cliente no puedo, ya no puedo rebajarle más porque tengo que pagar impuestos. Si me pongo a hacer ofertas del 15 no me da para pagar lo que hay que pagar.