

Otra vuelta de tuerca a un viejo asunto literario, explosivo en su momento, un verdadero bombazo latinoamericano, esta vez abordado desde una perspectiva norteamericana.

## Todavía hoy

Reflexiones en torno al boom por Suzanne Jill Levine

(Cuarta y última parte)

Hoy, algunos profesionales dedicados a los estudios culturales de América Latina continúan con la política fidelista de reducir los criterios críticos de Rodríguez Monegal —de leer, evaluar y recomendar a escritores latinoamericanos— a motivaciones políticas, como si sus propios criterios no estuvieran también muy influidos políticamente y favorecieran a ciertas facciones por encima de otras, como revela lo siguiente:

Es difícil imaginar cómo sería la literatura latinoamericana hoy en los Estados Unidos sin la intervención y patrocinio del Centro (El Centro de Relaciones Inter-Americanas, hoy La Sociedad de las Américas) durante los años sesenta y principios de los setenta. ¿Qué habría pasado, por ejemplo, si los Estados Unidos hubieran seguido el modelo horizontal de difusión y consagración, como el que siguieron en el campo cultural francés (Mohlho; Barrois, Saguier)? Aunque imposible de saber con total seguridad, se puede todavía especular sobre ello: podría decirse que el canon latinoamericano sería un cuerpo más heterogéneo, más diverso, y más abierto de textos (y autores).

Desgraciadamente, la estudiosa que enuncia estas palabras no sólo se equivoca en donde señala la culpa, sino también delega demasiado poder en un solo individuo (Rodríguez Monegal) como único agente en la historia editorial de la literatura latinoamericana en los Estados Unidos. Mudrovic critica al crítico uruguayo por tener el indudable buen juicio que, de hecho, bloqueó temporalmente la publicación de la truculenta novela del argentino Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*; el informe que mandó Monegal a la casa editorial Scribner's en 1966 vetó al libro por llamarlo "un fracaso distinguido". Lo es. No menciona, sin embargo, que este mismo crítico fue un acérrimo partidario de numerosos escritores que no cuadraron con la imagen de mercado de la literatura latinoamericana, sirviendo de notable ejemplo, otro y mucho mejor novelista de la región del Río de la Plata, el uruguayo y ferozmente izquierdista Juan Carlos Onetti. Si la decisión hubiera sido de Rodríguez Monegal, Onetti, un escritor realista que admiró mucho y quien ha sido abandonado desmesuradamente en traducción, habría sido un "bestseller".

Como acierta Deborah Cohn, parte de los criterios que determinaron cuáles libros de América Latina serían publicados, eran los mismos que se aplicaron también a la literatura "nativa". William Faulkner es un claro ejemplo de un escritor que, aunque manejó las realidades regionales vívidamente, era un "regionalista" que "reflejó valores humanos universales, y cuyas exploraciones del mito del sur fueron reinterpretadas como alegoría de la condición humana en el mundo moderno...". Mientras en los años treinta había mucho interés en los novelistas políticos y del realismo social, en los sesenta protagonizaron "inquietudes y temas universales". Por lo tanto, escritores como Cortázar, Donoso, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, cuya obra era regional y experimental, al aprender las lecciones del modernismo y surrealismo en sus lecturas eclécticas que no respetaron barreras nacionales, y después al traducir estas ideas literarias a un nuevo universo literario latinoamericano, eran los escritores que atraerían a un público lector amplio. En efecto, lo que emergió de esta mezcla de realidades regionales y surrealismo europeo fue un nuevo género que daría notoriedad global a la literatura latinoamericana: el realismo mágico.

¿Qué es el realismo mágico? Término empleado por primera vez por el crítico de arte alemán Franz Roh para caracterizar la pintura expresionista de los años veinte, el realismo mágico surgió como una forma culturalmente específica de lo fantástico, de lo que el escritor cubano (y más tarde embajador de la revolución de París) Alejo Carpentier definió en 1949 como "lo real maravilloso" en el prólogo a su novela *El reino de este mundo*. En este prólogo, Carpentier politiza "lo real maravilloso" cuando lo distingue del "decadente" surrealismo europeo y lo eleva como



"nuestra" realidad, es decir, una fértil y exuberante realidad cotidiana donde la magia reside en la misma naturaleza y la visión del mundo de Cuba y otras regiones latinoamericanas.

Con el desenfrenado éxito de Cien años de soledad, el realismo mágico llegó a identificarse con lo "auténtico" en y sobre la cultura latinoamericana. No sólo atraería por igual a críticos del New York Times y a lectores corrientes, además nuevos escritores de entre los grupos anteriormente marginales pronto se convertirían en las estrellas del realismo mágico, entre ellos escritoras como la chilena Isabel Allende o la mexicana Laura Esquivel, y, en las décadas de los ochenta y noventa, un grupo de escritores latinos estadounidenses como Julia Alvarez, Ana Castillo, Sandra Cisneros y muchos otros. Ya sea porque "abrieron los ojos" a sus propias experiencias culturales híbridas o porque imaginaron que esta ruta les permitía trascender su marginalidad, muchos de estos escritores de los años setenta, ochenta y noventa se subieron al tren del Magical Mystery Tour que ahora forma parte de la corriente dominante.

El realismo mágico como puerta que se abrió para varias escritoras en América Latina, nos lleva a las recientes perspectivas sobre el surgimiento de las nuevas narrativas hispanas. Ya a principios de la década de los setenta, los lectores que ya habían leído Cien años de soledad sabían lo que querían de cualquier escritor asociado con lo latino (ya sin distinguir entre la escritura hispana de los Estados Unidos y la escritura de América): el realismo mágico. Éste fue el género que presentó las realidades de la región en términos hiperbólicos y surrealistas, el género que pintó la imagen exótica de la América Latina que los lectores encontraron intrigante y entretenida, una vía de escape salvaje, regresiva y liberadora de la monótona vida ordinaria, progresiva a hipercivilizada. Los lectores no estaban

buscando una escritura introspectiva, formalmente subversiva o crudamente realista. Por lo tanto, Borges, aunque un escritor profundamente místico y metafísico, y enormemente admirado por grandes figuras de la literatura en los Estados Unidos y en todo el mundo, siempre resultaría un poco inaccesible (hasta en las traducciones de Di Gi) para los lectores que preferían la fórmula del realismo mágico de lo místico. El tipo de misticismo que empleó Borges requirió pensamiento y provocó dudas; sus ficciones postularon una percepción intensificada de lo irreal. Lo irreal, entonces, de García Márquez, parecía relativamente fácil, una entrada automática y feliz en la magia. Y, después de todo, "lo real maravilloso" estaba en perfecta sintonía con la corriente New Age: América Latina representó, de nuevo, a otra América exótica donde lo mágico se entrelaza con lo cotidiano, con curas en pleno sermón que levitan al tomar un sorbo de chocolate a la taza, con gitanos que montan alfombras mágicas, hombres con penes gigantes, y las mujeres más bellas que ojo humano haya visto.

#### 4. ¿Por fin, más allá del realismo mágico?

El realismo mágico captó una realidad rural—durante las tres siguientes décadas, una estela de imitadores, sobre todo los nuevos escritores "latinos" (es decir, quienes viven y escriben en inglés), hicieron suyos los métodos de García Márquez (o Márquez, como insiste la gente en llamarle) y recuperaron en inglés (o en spanglish) los cuentos de sus abuelas y las fuentes folklóricas de supersticiones. Pero, ¿cuáles son los escritores que se están traduciendo y publicando hoy en día en inglés? Tal vez hayamos vuelto al punto de partida: la nueva novela urbana latinoamericana—principalmente los más jóvenes escritores colombianos Mario Mendoza, Héctor Abad, Juan Carlos Botero, Jorge Franco y otros (por no mencionar a los nuevos escritores urbanos de México como Jorge Volpi e Ignacio Padilla, coludadores de los que llaman, en parte de broma, la generación "Crack", una continuación metafórica del boom—está volviendo a aquella materia prima: el realismo. En "New Generation of Novelists Emerges in Colombia" (Nueva generación de novelistas emerge en Colombia), artículo de Juan Forero publicado en el New York Times (6 abril 2003, 11), Mario Mendoza observó que "la larga sombra de Gabriel García Márquez es éminentemente rural, y nosotros, como escritores, nos hemos desarrollado en un medio donde nuestras referencias eran urbanas". El tráfico de drogas y la violencia callejera son temas corrientes de estas novelas; Juan Carlos Botero, otro colombiano que reside en Miami, explica: "Cuando García Márquez empezó a escribir, el setenta por ciento del país vivía en el campo y el treinta por ciento en las ciudades, pero ahora es al contrario".

Lo que será el futuro de la novela latinoamericana traducida al inglés es difícil de establecer. A pesar de que los editores de hoy en día—en un mundo que se hace cada vez más pequeño y con un creciente conocimiento de las relaciones entre distintas culturas que ganó importancia en los años sesenta—ya no cultivan el aislacionismo, todavía excluyen con bastante frecuencia de sus listas, que están a merced de presiones culturales-políticas y de mercado (¿tal vez las dos caras de la misma moneda?), a los escritores más importantes. Pero quizás la cuestión que cabe preguntarse es: en el mercado global, ¿sobrevivirá la novela (y no sólo la novela latinoamericana) como innovación y no mera mercancía al ritmo vertiginoso de la tecnología de cara al futuro?

Traducido por K. E. Bishop

FIN