

Narrar Latinoamérica a la luz del bicentenario

Jorge Fornet

Investigador. Casa de las Américas.

Un fantasma recorre Latinoamérica: el de la irrupción de una nueva narrativa. Basta asomarse a los catálogos editoriales y a los acercamientos críticos, a los circuitos de promoción y a las publicaciones académicas, para confirmarlo. Dos acontecimientos, apenas un pequeño botón de muestra, pueden dar fe de ello: de un lado, la edición de un número de la revista *Nuevo Texto Crítico*, de la Universidad de Stanford, dedicado a más de sesenta nuevos narradores bajo el título de «La narrativa del milenio»; del otro, la realización del encuentro Bogotá 39, el cual, como su nombre sugiere, reunió a treinta y nueve autores latinoamericanos menores de cuarenta años, y generó un sinnúmero de ediciones, diálogos y las previsibles polémicas. Tales acontecimientos no son sino síntomas de la aparición de un notable conjunto de narradores durante los últimos quince años. Probablemente desde los estertores del llamado *boom* la narrativa latinoamericana no había vuelto a recibir tal atención, ni tantos autores habían emergido de forma más o menos simultánea para dar tan contundente sensación de movimiento.

Dicha irrupción es estimulada por un fenómeno, más que estético, etario; se pregona la edad como si

de una cualidad literaria se tratara, y la juventud parece convertirse en un valor en sí mismo. Como es natural, hay una simplificación y hasta un interés comercial en este tipo de clasificaciones: se vende a los jóvenes como sinónimo de «nuevo». Distribuir méritos literarios en virtud de la edad supone, de alguna manera, diluir el interés por las generaciones precedentes; es decir, administrar la memoria de los lectores y crear en ellos la necesidad de estos sucesores. Hay también, desde luego, una explicación histórica para esta renovación, y es que esos jóvenes nacieron a la literatura en un mundo diferente del que vivieron sus mayores, cuando este parecía haber llegado a lo que un apresurado analista denominó el «fin de la historia». Era natural, por tanto, que esa generación modificara el tema de los debates y preocupaciones que habían alentado a sus padres literarios. En ocasiones ni siquiera es difícil percibir en muchos de ellos unas dosis de cinismo proporcionales a las del tiempo que les tocó vivir. Ya he mencionado en otra ocasión que estos parricidas han reformulado, sin proponérselo, el proyecto latinoamericanista de sus padres. Por lo pronto, a la sacudida que significó el derrumbe del muro de Berlín y el consiguiente auge del

neoliberalismo, se fue uniendo, en los años sucesivos, la redefinición de una nueva cartografía para el universo latinoamericano, que afectaba inevitablemente la percepción de las fronteras e identidades nacionales y supranacionales.

¿Existe una literatura latinoamericana?, es la pregunta reiterada cuyas posibles respuestas revelan, más que la existencia o no de lo que se interroga, el lugar (ideológico, cultural, geográfico) desde las que se enuncian aquella pregunta y estas respuestas. Quien recuerde el cuestionamiento inicial del «Caliban» de Roberto Fernández Retamar («¿Existe una cultura latinoamericana?»), notará que la recurrencia a ese tipo de dudas forma parte de nuestro proceso histórico cultural y regresa con facilidad cada vez que se produce una crisis en los modelos de afirmación latinoamericanistas. Nadie duda, desde luego, que se escribe literatura en nuestros países, que hay autores reconocidos y hasta algún movimiento literario digno de tomarse en cuenta. La cuestión es si esa producción es capaz de exhibir características propias que le permitan reconocerse como una unidad y que a la vez la distinguen de la escrita en otras regiones; o, para decirlo de otro modo, si los escritores sienten que pertenecen a una comunidad con un pasado medianamente afín y con deseos y aspiraciones más o menos compartidos. Una de las respuestas proclama que en un mundo signado por la globalización y la difuminación de tantas fronteras, la pregunta misma ha dejado de tener sentido. Para otros, el tema no puede zanjarse tan festinadamente. Porque lo cierto es que, aunque con frecuencia los escritores —en especial los narradores— nacidos a la literatura en las últimas décadas del siglo pasado rechazan cualquier noción de compromiso, aunque eludan hablar en términos de nacionalidad e incluso rechacen una supuesta y común identidad latinoamericana, no pueden desprenderse de ella.

En primer lugar, si bien esos narradores insisten en distanciarse de los compromisos adquiridos por sus predecesores (basta leer ese prólogo-manifiesto a la antología *McOndo* para entender a qué me refiero),¹ si bien identifican lo latinoamericano con características que hubieran sorprendido a sus padres, lo cierto es que no renuncian a su pertenencia a una comunidad que tiene en América Latina su centro de referencia. Es decir, intentan llenar de un nuevo contenido y dotar de un nuevo sentido lo latinoamericano, pero sin rechazar su existencia y la vinculación de ellos, como escritores, a dicha comunidad. Las antologías continentales que han proliferado en los últimos quince años, por ejemplo, aun cuando insistan en establecer distinciones y en levantar sospechas sobre la condición latinoamericana, son, en sí mismas, un reconocimiento a su existencia (y pertinencia). A veces, de hecho, las posiciones más

radicales no son sino formas que utilizan los nuevos autores para irrumpir y posicionarse dentro del ámbito literario, fundar una mitología que los acompañe y provocar lecturas en torno a esas posiciones y a sus propias obras. He ahí, pues, la primera paradoja que envuelve a muchos de los autores de finales del siglo pasado y comienzos de este: desconfían de la condición latinoamericana y de la pertenencia a una literatura más o menos común, pero lamentan la escasa circulación y distribución de sus obras en el continente, así como el hecho de padecer el aplastante hegemonismo editorial de Barcelona y Madrid; afirman su condición de ciudadanos, a lo sumo, de sus respectivos países, pero han tenido el privilegio de ser leídos una y otra vez como parte de un frente continental.

En su introducción al segundo tomo de *Historia de los intelectuales en América Latina*, Carlos Altamirano recordaba que el «hispanoamericanismo» fue, entre otras cosas, una red tejida por encuentros, viajes, cartas, revistas culturales, periódicos y actividades editoriales. Esos son, afirma, los lazos conectores de una comunidad intelectual militante.² Cuando uno se detiene a observar cómo ha sido el proceso de aparición y consagración de este reciente gran grupo que, en términos cronológicos, ya abarcaría dos generaciones, se da cuenta de la importancia y persistencia de esa red y de las distintas formas en que se ha ido tejiendo, labor en la cual, por cierto, España ha vuelto a desempeñar un papel esencial, con escasa competencia por parte de instituciones e iniciativas latinoamericanas. Hay que añadir, en los años recientes, la relación de gran parte de los más jóvenes con el ciberespacio y la contribución que esa red peculiar hace a las redes intelectuales en su conjunto, pero el tema amerita un análisis en el que no me detendré por el momento.

El hecho es que los más antologados y premiados de ellos han tenido un privilegio similar al de los agrupados en el llamado *boom*, quienes, a diferencia de autores indiscutibles como Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti y Miguel Ángel Asturias (a los cuales se les leía en los años 50, con suerte, como cumbres aisladas), se hicieron visibles en la década siguiente como un conjunto irreplicable, empeñado en una tarea común. En verdad, fue la mirada inédita de esos años la que los unió y permitió leerlos como parte de un grupo que parecía predestinado a cambiar la historia literaria. De manera similar, los nuevos autores —aunque ocupan posiciones ideológicas y sostienen aspiraciones distantes de los escritores de la década de los 60— se han visto beneficiados por ese sostenido interés hacia lo que vienen produciendo, por parte de editores, críticos y lectores. De paso, estos nuevos autores han logrado hacer cuajar varias leyendas, ciertas fobias, algún que

otro mito de origen y hasta un autor fetiche: el chileno Roberto Bolaño, cuya prematura muerte y su inesperado y rotundo éxito en los Estados Unidos, contribuyeron a consagrarlo como figura tutelar de estas generaciones.

Como ya he dicho, la consolidación del grupo ha pasado, en gran medida, por la organización de antologías y congresos. Vale la pena mencionar —aunque no nos detengamos en describir el «estatuto simbólico» de cada uno de ellos— los más notorios. La aparición en 1996 de *McOndo*, editada por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez (que incluye dieciocho autores de diez países), significó un punto de inflexión y de disputa en el reconocimiento a la nueva generación de escritores. *Las horas y las bordas*³ (1997, sesenta y tres autores de catorce países), fue un paso más ambicioso dado por un crítico de renombre como Julio Ortega, quien más de una década después, en 2009, publicaría *Nuevo cuento latinoamericano. Antología*⁴ (treinta autores de diez países). El español Eduardo Becerra compiló en *Líneas aéreas*⁵ (1999) a setenta autores de veinte países; se trató de una antología asociada con el Congreso de Nuevos Narradores Hispánicos que tuvo lugar en Madrid, en mayo de 1999, auspiciado por la editorial Lengua de Trapo, Casa de América y la Dirección General del Libro de España, y al que algunos consideran el nacimiento oficial de la nueva generación. Un segundo Congreso, en 2001, daría como fruto, ese mismo año, el volumen *Desafíos de la ficción*⁶ (siete autores de seis países). En el ínterin, Fuguet y Edmundo Paz Soldán publicarían *Se habla español*⁷ (2000), compilación de textos narrativos de treinta y seis autores de catorce países, relacionados todos con los Estados Unidos. En 2003, por otra parte, tuvo lugar el Congreso de Sevilla convocado por Seix Barral, para el cual fueron invitados diez jóvenes autores bajo la tutela de Guillermo Cabrera Infante y el ya mencionado Bolaño; una secuela de ese encuentro fue la aparición, al año siguiente, de *Palabra de América*,⁸ con la presencia de doce autores de seis países. Finalmente (al menos para este sucinto recorrido), la convocatoria del encuentro Bogotá 39, que en 2007 reunió a treinta y nueve autores de diecisiete países, merece algunos comentarios.⁹

Se trató, en pocas palabras, de la reunión y promoción de un considerable grupo de jóvenes autores, auspiciada por los organizadores del británico Hay Festival y por la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá, como parte de la celebración de esta ciudad como «capital mundial del libro». El proceso de selección supuso la propuesta de las candidaturas por Internet y la decisión final corrió a cargo de un jurado integrado por los escritores Héctor Abad Faciolince, Piedad Bonnett y Óscar Collazos. La iniciativa, ingeniosa y provocadora, generó de inmediato una saludable reacción que estimuló el debate no solo

sobre la selección propiamente dicha, sino también sobre la nueva narrativa en sentido más amplio. La revista colombiana *piedepágina* dedicó el número 12 al fenómeno de Bogotá 39. El editorial de esa entrega comienza por reconocer: «Es evidente aunque muy a menudo se pase por alto: los latinoamericanos nos desconocemos unos a otros casi del todo y lo que es peor: parecería ser que cada año que pasa nos desconocemos más». Opinión que calza con otra que es ya un lugar común: «Las editoriales latinoamericanas no distribuyen sus autores en los demás países, ni siquiera cuando se trata de empresas multinacionales».¹⁰ Aprovechando el espacio que la revista le ofrece, Alberto Fuguet lamenta que hayamos

vuelto al mundo jurásico de Carmen Balcells y Carlos Barral y a ese maravilloso invento extraliterario, ese monumento a la exclusión, denominado el *boom*, donde solo un autor por país tenía «el derecho» de viajar. Hemos vuelto al más fascista de los provincianismos. Chilenos para los chilenos, colombianos para los colombianos, peruanos para los peruanos [...] El itinerario es simple y todos lo conocen: la ruta más corta entre Santiago y Ciudad de México pasa por Madrid y, sobre todo, Barcelona.¹¹

Para Julio Ortega, por su parte,

[...] falta al encuentro una motivación más productiva que la mera suma de escritores. Ojalá el diálogo sea creativo, porque tanto la convocatoria como la puesta en escena parecen más producto del presupuesto disponible que de la necesidad de reflexionar críticamente [...] Estas ferias amenazan con convertirse en otro modo de prolongar la juventud. Pero después de los 35 años y varios libros, premios y becas, un escritor es ya un ciudadano de la república de las letras, y debería, democráticamente, ceder su lugar. Es ligeramente patético representarse como joven sin conciencia del relevo.¹²

Desde Argentina, Eugenia Zicavo le reprocha a la elección bogotana surgir de «cierto eurocentrismo, el de la literatura que llega desde los suplementos culturales españoles, el de los preferidos de *Babelia*».¹³ Esa suerte de rebelión expresa problemas de fondo asociados sobre todo con los mecanismos consagradorios y de distribución, lo que explica la aparente paradoja de que esta nueva generación —promovida de modo persistente y abundante— se sienta balcanizada y excluida. Está claro que un encuentro como Bogotá 39 es, ante todo, un ejercicio festivo y publicitario cuya voluntad integradora no alcanza a desafiar cierto *modus vivendi* y a oponer una auténtica emancipación, a nivel de las mentes y del mercado, de la narrativa latinoamericana. Además, es obvio que cada uno de los «triunfadores» (si se me permite este desafortunado término) oculta a un sinnúmero de valiosos autores que no alcanzan reconocimiento mayor. Cabría especular que la ambigua relación de buena parte de los escritores con su condición de latinoamericanos —evitan, por un lado, identificarse como tales; desean, por el otro, ser

Sería muy simplista dar por hecho que, al renunciar a las antiguas formas de compromiso, los nuevos escritores rechacen todo compromiso. Sería sorprendente, además, que en un continente que en el lapso de muy pocos años ha hecho trizas el sueño neoliberal, los escritores permanecieran ajenos a cualquier «contaminación» con la realidad.

leídos y reconocidos dentro de esa mancomunidad—, pasa a convertirse en un dilema de difícil solución, al menos mientras no llegue la hora de una reivindicación latinoamericanista.¹⁴

Aunque no he podido sustraerme a la tentación de referirme aquí a autores, títulos y eventos consagrados por grandes editoriales, debo hacer constar la existencia de un creciente número de editoriales pequeñas y alternativas que traen consigo nuevas propuestas y dan cabida a nombres no menores que, sin embargo, no han encontrado (o buscado) espacio en los centros hegemónicos. De especial relevancia son las llamadas editoriales cartoneras; la más conocida tal vez sea la argentina *Eloísa Cartonera*, asociada con el nombre de un escritor original y beligerante: Washington Cucurto. No se trata solo de que esas editoriales publiquen autores jóvenes (de hecho, algunas acogen en su catálogo a varios escritores célebres), sino también de que se proponen a sí mismas, desde su propia concepción, como espacios alternativos. Su organización en cooperativas y la utilización de papel barato y de cartón reciclado obedece tanto a razones económicas como a una deliberada identificación con un modelo social. No es casual que las editoriales cartoneras surgieran cuando la crisis argentina de 2001 lanzara a millares de personas a la recuperación y venta de cartón como forma de subsistencia. Se trata, por consiguiente, de un gesto político: moverse en los márgenes de la economía, de la circulación y, a fin de cuentas, de la institución literaria.

Dicen las antologías

Propongo el ejercicio de leer a algunos de los autores recientes en el contexto del bicentenario, al menos como provocación. Va haciéndose tradición que en los años 92 de cada siglo —al menos desde que, en el XIX, Marcelino Menéndez y Pelayo diera a conocer la descomunal *Antología de poetas hispano-americanos*, en cuatro volúmenes auspiciados por la Real Academia Española, en un intento de llevar las aguas al molino de la hispanidad— la antigua metrópoli intente forzar la hispanofilia; en ese sentido las celebraciones y

propuestas ideológicas del «Quinto Centenario», en 1992, no serían sino una forma de tender un gran manto de conciliación sobre todos aquellos puntos de desencuentro con España. No es extraño que, por contraste, en los años 10 el péndulo cumpla el viaje de regreso y tienda a la afirmación latinoamericanista. Aunque existe cierta recurrencia en la utilización, por parte de autores latinoamericanos, de figuras como Simón Bolívar¹⁵ o Manuelita Sáenz; aunque escritores más jóvenes como los argentinos Martín Kohan (quien ha dedicado una novela a la campaña de San Martín), el ya mentado Cucurto (al que debemos *1810. La Revolución vivida por los negros*), y el mexicano Pedro Ángel Palou (autor de un volumen sobre José María Morelos) retoman personajes y episodios de la gesta independentista, no me centraré en esas referencias perfectamente reconocibles. Me interesa, más bien, observar la experiencia del bicentenario precisamente cuando *no* se habla de ella; cómo escribe un narrador latinoamericano a la luz del bicentenario, pero desde su sombra.

Uno de los escritores más celebrados de esta generación, y sin duda uno de los más conspicuos ideólogos del centrismo político latinoamericano, el mexicano Jorge Volpi, publicó en 2009 un libro con el que ganó el II Premio Iberoamericano Debate / Casa de América y que nos remite directamente —este sí— al entorno del bicentenario: *El insomnio de Bolívar*. Allí expresa la convicción de que se ha producido el deceso de América Latina, que él percibe en los cuatro signos siguientes: fin de las dictaduras y las guerrillas; fin del realismo mágico y el exotismo forzoso; fin del intercambio cultural entre sus integrantes; y creciente desinterés del resto del mundo, en especial de los Estados Unidos, hacia la región. La opinión no deja de suponer un contrasentido pues mientras Volpi —al igual que sus contemporáneos— rechaza los esencialismos que implican un modo de ser (y escribir) «típicamente» latinoamericano, en cuanto «desaparecen» dichos esencialismos da por perdida a América Latina. Hay, naturalmente, razones políticas a la hora de entender el supuesto deceso y explicar el escepticismo que distingue frente a lo político, así como el desinterés por el estado actual de la literatura latinoamericana,

la que, según sugiere, ni siquiera existe. La causa es clara: «tras la caída del Muro de Berlín y el derrumbe del socialismo real, la unidad latinoamericana terminó en el desván de las ideas caducas al lado de la lucha de clases, la dictadura del proletariado y la alienación capitalista».¹⁶

En el litigio perpetuo que se establece a nivel del discurso —aunque sus causas sean mucho más profundas—, las palabras tienen un papel esencial en la lucha por la hegemonía. En una reseña de 1926 a *Inquisiciones*, de Borges, Pedro Henríquez Ureña señalaba:

La historia de las modas literarias haría divertidos vocabularios de cada época: al modernismo, con *azul, inefable y misterio*, le corresponden *lago, parque, cisne, princesa, perla, lirio, ensueño, ideal, triunfal, lírico, olímpico, grácil, impoluto*; al romanticismo, *lid, embate, estrépito, abismo, ciprés, suspiro, yerto*; al academicismo del siglo XVIII, *orbe, lares, numen, estro, furor, blasón, guirnalda, beleño, inclito, fausto, ledo, umbrío, pío, sonante, célico, vago*.¹⁷

A Volpi, en cambio, valdría la pena analizarlo más por las palabras que evita (aquel desván al que lanza sin contemplaciones las «ideas caducas» y no precisamente por razones estéticas) que por las que pronuncia. En su caso, la opción parece responder a una suerte de *lingua franca* tan cara a muchos ideólogos del mundo de hoy, esa «vulgata planetaria» a la que hacía referencia Pierre Bourdieu:

En todos los países avanzados, patrones y altos funcionarios internacionales, intelectuales mediáticos y periodistas de altos vuelos se han puesto de acuerdo en hablar una extraña nueva lengua cuyo vocabulario, aparentemente surgido de ninguna parte, está en todas las bocas [...] La difusión de esta nueva vulgata planetaria —en la que están llamativamente ausentes capitalismo, clase, explotación, dominación, desigualdad, tantos vocablos perentoriamente revocados so pretexto de supuestas obsolescencia o falta de pertinencia— es el producto de un imperialismo propiamente simbólico. Sus efectos son tanto más poderosos y perniciosos cuanto que este imperialismo es llevado no solo por los partidarios de la revolución neoliberal [...] sino también por los productores culturales (investigadores, artesanos, artistas) y por los militantes de izquierda, la gran mayoría de los cuales siempre se presentan como progresistas.¹⁸

Al sintetizar en un cuadro la evolución del escritor latinoamericano, del *boom* a nuestros días (su inventario de obras de autores nacidos a partir de 1960 agrupa a setenta y nueve de dieciocho países), Volpi señala —entre otros muchos aspectos que van desde la apariencia hasta las amistades, desde las preferencias literarias, musicales y cinematográficas hasta las editoriales emblemáticas y los agentes literarios— que si antes las convicciones políticas de los escritores encajaban en la «izquierda revolucionaria», ahora fue sucedida por la «indiferencia política y cierta simpatía por ese lugar indefinido llamado “centro”»; si antes

las aspiraciones eran «premios, reconocimiento internacional, convertirse en conciencia de América Latina, pureza literaria», ahora se simplifican: «premios, reconocimiento internacional, dinero»; y si la casilla de los temas principales estaba cubierta antes por «América Latina», la de ahora está ocupada por un escueto signo de interrogación: «?». ¹⁹ El volumen concluye con una «cronología del futuro» que abarca el siglo que va de 2010 a 2110. En ese ejercicio de futurología (más una ficción irónica que una hipótesis con pretensiones historicistas), Volpi vaticina para esta última fecha, después de todo tipo de conflictos y tras varias décadas de haber caído en desuso la denominación de América Latina, la promulgación de la Constitución de los Estados Unidos de las Américas; el triunfo, en pocas palabras, del panamericanismo.

Ahora bien, sería muy simplista dar por hecho que, al renunciar a las antiguas formas de compromiso, los nuevos escritores rechacen *todo* compromiso. Sería sorprendente, además, que en un continente que en el lapso de muy pocos años ha hecho trizas el sueño neoliberal, los escritores permanecieran ajenos a cualquier «contaminación» con la realidad. Lo que ocurre es que esa realidad suele expresarse, como es habitual en la literatura, de modo tangencial y a más largo plazo, además de que los ideólogos más visibles de estos años (Volpi en primer término) suelen hablar de aquellos cambios con desdén. Los conflictos y las preocupaciones que marcan a muchos autores brotan indirectamente, pero están ahí. El escritor venezolano Luis Britto García hacía notar —tras su experiencia como jurado del Premio Rómulo Gallegos— la persistencia en varias de las novelas concursantes del tema de la enfermedad, la agonía y la muerte. Se trata, como es fácil suponer, de formas de expresar una dolencia que va más allá del cuerpo individual para referir un drama de más profundo alcance.

Tres novelas más una

Me interesa detenerme, finalmente, en tres novelas y una *nouvelle* de los años recientes. Aunque abordaré, sobre todo, textos escritos por autores nacidos después de 1959 (serían ellos los protagonistas de este momento que relacionamos con el bicentenario) he excedido ese propósito inicial para incluir un texto que tiene ya más de quince años, y a un autor nacido en los 50. La deliberada decisión pretende dejar claro que, en literatura, como en todos los ámbitos, los procesos suelen exceder las cronologías que con frecuencia pretendemos imponerles.

Uno de los más singulares narradores de las últimas décadas es el mexicano Mario Bellatín. Nadie más lejos

que él de la idea de utilizar referentes reconocibles y conflictos identificables con hechos reales. Su obra —compuesta generalmente por noveletas con títulos no pocas veces estrafalarios como *El jardín de la señora Murakami*, *Oto no-Murakami monogatari*, *Jacobo el mutante*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* o *Underwood portátil. Modelo 1915*— remite con frecuencia a espacios irreales más que exóticos, a personajes disfuncionales, a la enfermedad y la exclusión, o recurre a notas al pie y a fotografías cuya relación con el texto escapa a lo evidente. En el prólogo a la *Obra reunida* de Bellatín, Diana Palaversich hace notar la dificultad de «contar» sus textos puesto que en ellos proliferan historias sin desenlace. Su narrativa, alega,

se caracteriza por las historias circulares, bifurcantes o truncadas y un ambiente enrarecido poblado de seres anómalos cuyos cuerpos extraordinarios —castrados, paralíticos, podridos por la vejez o la enfermedad, cuerpos que carecen de brazos o piernas y cuerpos que se mutan de hombre a mujer— constituyen la norma.²⁰

Esa disfuncionalidad recurrente excede, para ella, lo puramente físico: antes que deformes «estos cuerpos son des-articulados y su condición de entes extra-ordinarios tiene la capacidad de poner en movimiento todo un proceso de des-articulación textual y social».²¹ Uno de los relatos (constituido por sesenta viñetas rematadas con trece pequeñas fotografías) se titula «Perros héroes» y su subtítulo es «Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois». Huelga añadir que las escasas referencias a América Latina dentro del texto son más bien desconcertantes y guardan muy poca relación tanto con la historia que se narra como con el referente histórico-geográfico concreto.

Tal vez el más conocido de los textos de Bellatín sea *Salón de belleza* (1994). La primera frase resume con claridad el argumento:

Hace algunos años, mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha convertido en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo.²²

El narrador de esta historia es dueño de ese salón de belleza que conoció épocas de esplendor. Con la decadencia que sucedió a la muerte de los dos socios del protagonista, compañeros también en las agitadas noches de travestismo y búsqueda de hombres, decidió convertir el salón en lo que es hoy: un sitio para acoger a enfermos abandonados que no tienen un lugar donde morir en paz. Pronto los peces —que parecen vivir en simbiosis con el sitio y sus habitantes— comenzaron a perecer o fueron siendo eliminados por su dueño quien, al mismo tiempo, al vender las secadoras y los sillones

de la peluquería para comprar colchones de paja, catres y una cocina de kerosene, pone en práctica un nuevo travestismo: el que transforma un espacio glamoroso y de embellecimiento en un entorno de decadencia y putrefacción. A partir de aquel momento, ejerce una férrea e inviolable disciplina, elimina los espejos y solo permite la entrada de ropa, dinero y algunas golosinas. Prohíbe los médicos, las medicinas, yerbas, curanderos, y hasta cualquier tipo de apoyo moral por parte de familiares y amigos. Rechaza también crucifijos, estampas y oraciones, lo mismo que la intervención de las Hermanas de la Caridad, cuya presencia repudia y teme: «Aquí nadie está cumpliendo ningún tipo de sacerdocio», expresa claramente, y objeta a quienes se realizan «prolongando los sufrimientos bajo la apariencia de la bondad cristiana».

Por contraste, el narrador no se permite excesos emocionales (su fría generosidad no se confunde nunca con la compasión), al punto de que casi no individualiza a los enfermos, con excepción de uno por el que sintió algo especial y cuidó con esmero, antes de establecer con él una distancia tras la cual este agravó y murió. Tiempo antes, cuando el primer huésped fallece pese a todos los esfuerzos para que se restableciera, «la conclusión fue simple. El mal no tenía cura». Fue entonces cuando se impuso la nueva filosofía de evitar, simplemente, que murieran como perros. Es llamativa, por cierto, la ausencia de nombres propios en el relato; solo los peces (Gupis, Monjitas, Escalares, Goldfish, Pirañas y Ajolotes) son llamados por nombres comunes que, al aparecer indefectiblemente en mayúsculas, dan la impresión de transfigurarse en nombres propios. Tampoco la enfermedad es nombrada nunca. Como es natural, no pocos lectores la identificaron de inmediato con el sida, pero Bellatín elude cualquier referencia directa. Es obvio que ella puede ser entendida tanto en la vieja tradición de las epidemias que han asolado la literatura —desde el *Edipo rey*, de Sófocles, hasta *La peste*, de Camus, o, para buscar un equivalente más cercano, la innominada enfermedad de *Pájaros de la playa*, que Severo Sarduy escribió, él sí, enfermo de sida—, como en el sentido metafórico de una amenaza que provoca disfunciones sociales, exclusión y marginación. A diferencia de las enfermedades románticas tales como la tuberculosis, en la que el síntoma puede adquirir un valor estético y hasta una connotación de belleza —según ha hecho notar Susan Sontag—,²³ el sida es asociado con la promiscuidad sexual, la homosexualidad y, por consiguiente, con una moral dudosa. *Salón de belleza* no evita el posible desagrado del lector, no genera compasión ni reclama solidaridad. Prefiere, sencillamente, conformar un micromundo en el que

las nociones de bondad, nobleza, caridad, aceptación social, etc., sean cuestionadas desde la raíz.

Sin pretender realizar una lectura directa que podría empobrecer el texto y que su propio autor rechazaría, vale la pena aventurar que, escrito durante el auge del modelo neoliberal, el relato de Bellatin pone en crisis el paradigma de sociedad aceptado, rechaza las formas conocidas de institucionalidad y da un tiro de gracia a todo sentimiento de satisfacción y autorrealización.

Aunque cercana en más de un sentido a *Salón de belleza*, la novela *Tengo miedo torero* (2001), del chileno Pedro Lemebel, es abiertamente referencial. Comienza diciendo:

Este libro surge de veinte páginas escritas a fines de los 80, y que permanecieron por años trasapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de *rouge* la caligrafía romancera de sus letras.²⁴

No es necesario conocer la trayectoria de Lemebel, su papel como militante homosexual que ha desplegado y defendido en manifiestos, crónicas, performances, etc., para darse cuenta desde esa nota que abre la novela, que esta se inscribe dentro de una estética gay y se sirve de un lenguaje que no rehúye la cursilería. El asunto toma como punto de partida un hecho real: el infructuoso atentado que el Frente Patriótico Manuel Rodríguez le realizara a Augusto Pinochet en 1986. El protagonista, La Loca del Frente —quien también, curiosamente, carece de nombre propio y siempre se le denomina con ese apelativo—, recién se ha mudado a una casita cuyo mobiliario lo forman unas pesadas cajas que el joven (que se hace llamar) Carlos, a quien acaba de conocer en un almacén, le ha pedido guardar con el argumento de que eran libros prohibidos. No tardaremos en sospechar, y luego confirmar, que en realidad son armas, las mismas que servirán para el atentado. Y las supuestas sesiones de estudio que los amigos de Carlos sostienen en casa de La Loca, no eran sino las reuniones preparativas de aquel acto.

Esa relación entre un homosexual un tanto frívolo y en principio apolítico, y un joven militante que lo va empujando al compromiso político, tiene un obvio antecedente —que los críticos no tardaron en señalar— con *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. El aprendizaje político por parte de La Loca, que va creciendo desde su familiarización con la Radio Cooperativa hasta las discusiones en el autobús y su presencia en una manifestación, que pasa del bordado de manteles para las mujeres de los generales a la complicidad con los jóvenes luchadores, va acompañado de un acercamiento amoroso del protagonista hacia Carlos. La atracción y luego ese amor (imposible) que impulsan a La Loca a arriesgarse, cederán ante un auténtico deseo de entregarse a una causa. Además del par Carlos-La Loca, hay otra pareja importante dentro

del texto, encargada de poner —por paradójico que ello pueda parecer— la nota humorística: el Dictador (en alguna ocasión su esposa lo llama Augusto) y la Primera Dama, Lucy, equivalentes literarios, caricaturescos y ridículamente graciosos de Pinochet y Lucía Hiriart. Él, obsesionado por sus temores, sus pesadillas y el terror a la muerte; ella, verborreica y superficial. Al final, después del atentado que, como sabemos, fracasó, La Loca y Carlos se reencuentran en Valparaíso, se van durante un día a un rincón paradisíaco, este anuncia que al día siguiente se marcha a Cuba y le pregunta a La Loca si está dispuesta a acompañarlo. Como en los mejores melodramas, La Loca le responde que «toda la vida te voy a agradecer esa pregunta. Es como si me estuvieras pidiendo la mano. [Pero] lo que aquí no pasó, no va a ocurrir en ninguna parte del mundo».²⁵ Desde su tema, pertinente un cuarto de siglo antes en la novela de Puig, sorprendente hoy, hasta su utilización de recursos del melodrama y de una sintaxis que no teme resbalar de cuando en cuando, como he dicho ya, hacia la cursilería, la novela desafía el sentido común dominante. Demasiadas cicatrices (para usar un vocablo que lo identifica) y la autoridad ganada durante décadas como defensor de los derechos de los homosexuales y, a fin de cuentas, de todas las minorías, permiten a Lemebel tomarse libertades y correr riesgos que otros eludirían. Las características que suelen atribuirse a los narradores de las últimas décadas —apoliticismo, rechazo de una noción ya cristalizada de lo latinoamericano— no parecen encontrar acomodo en su obra.

Radicado en Monterrey, ciudad del norte de México muy cercana, no solo geográficamente, a los Estados Unidos, David Toscana aprovecha su situación para proponer en *El ejército iluminado*²⁶ (2006) una relectura, e incluso una reelaboración de la historia. La novela, en pocas palabras, narra el drama de Ignacio Matus, quien en 1924, también en la ciudad de Monterrey, se prepara para participar en la carrera de maratón durante la Olimpiada de París. Lamentablemente, no consigue apoyo del gobierno para el viaje y decide correr por su cuenta, en su propia ciudad, a la misma hora en que suena en París el disparo de arrancada. Al día siguiente se entera de que su registro fue el tercer mejor tiempo de los realizados entre todos los corredores, de modo que debería corresponderle a él, y no al atleta norteamericano Clarence DeMar (quien salió como favorito y fue quien, en la vida real, llegó en el tercer puesto), la medalla de bronce olímpica. A partir de ese momento, comienza a reclamar el premio y el reconocimiento que, según considera, le pertenecen. La imposibilidad de obtenerlos lo lleva a rumiar una especie de resentimiento que se transforma en acto justiciero y que se mezcla con un antecedente histórico: la usurpación por parte de los Estados

Unidos, en el siglo XIX, de gran parte del territorio mexicano. De manera que, para lavar ambas afrentas, Matus —profesor de historia cuyas clases, frente a un antiguo mapa en el que puede verse, al norte del Río Bravo, un enorme territorio perteneciente a México, muestran un sentimiento antinorteamericano que choca con la historia oficial— convoca a un pequeño grupo de delirantes (ese ejército iluminado anticipado en el título) para invadir el estado de Texas y recobrar lo que, según él, les corresponde. En cierta medida, la aparición de esos menores que observan la realidad desde una perspectiva desenfocada, hace pensar en *La cruzada de los niños*, de Marcel Schwob, y *Las puertas del paraíso*, de Jerzy Andrzejewski. Pero en este caso, el humor es un elemento clave. La conversación telefónica del gordo Comodoro con otro de sus compañeros implicados, dándole detalles de la aventura, es un magnífico ejemplo. La invasión, asegura,

tiene que ser lo antes posible si queremos el elemento sorpresa a nuestro favor; no, yo tampoco conozco el camino, pero seguramente vendrá en un mapa; sí, ese territorio es nuestro, nos pertenece todo lo que se llama Texas, lo sé de buena fuente. La conversación lleva un par de minutos cuando Comodoro se golpea la frente con la palma de la mano. Sería nuestra perdición, dice y afloja el cuerpo, se enjuga el sudor del bozo, en ese caso nuestros planes se irían al diablo. Yo no sé de esos asuntos, pero aquí tengo a Matus, voy a consultarlo con él. Comodoro tapa la bocina con la mano y se dirige a Matus con la voz temblorosa. ¿Es cierto que para ir a Texas hace falta pasaporte?²⁷

Esa misma manera de entender la realidad lleva a otro de los miembros del grupo a planear que, cuando llegue a territorio enemigo, notificará a los «gringos» que tienen veinticuatro horas para salir de Texas o se procederá a su desalojo por la fuerza. El humor y lo quijotesco de la situación disimulan conflictos de profundo alcance, y no es raro que en ocasiones se transite del delirio a la ironía trágica. Así, el líder arenga a sus soldados antes de la invasión: «Mañana es el gran día, dice Matus, y las tres botellas chocan para brindar. El 2 de octubre de 1968 no se olvidará, y dentro de algunos años entrará en los libros de texto».²⁸ En efecto, entró, pero por una razón que escaparía a las esperanzas del personaje: la masacre de Tlatelolco. Huelga aclarar que la invasión a territorio norteamericano fracasa y que el anciano Matus, en un último acto heroico, decide correr la maratón, otra vez por su cuenta, al mismo tiempo que se celebra en México la Olimpiada de 1968 (año de especial repercusión en el mundo y especialmente en ese país).

Paso por alto el final mismo de la historia, porque lo que me interesa señalar son los varios puntos en que la novela plantea sus propios retos. Primero, porque el espacio de la enunciación y del enunciado, o sea, la pequeña patria en que están afincados el autor y el

personaje, es la ciudad más norteamericanizada del país; segundo, porque desde allí se propone la recuperación de atributos o espacios nacionales «arrebataados» por los Estados Unidos, y se pretende lograrlo de forma radical y violenta; y tercero, porque el modo principal de participación pública del protagonista es la carrera de maratón. Esta elección puede implicar otro nivel de lecturas puesto que la maratón —la más épica de las especialidades del atletismo— arrastra un prestigio que viene desde la antigüedad asociado a una victoria militar, y además supone una excepcional capacidad de resistencia. Leída así, esa larga carrera de resistencia que, contra toda lógica, emprende Ignacio Matus, desborda los estrechos límites de una realización personal para plantearse como figuración de un reto de mayor alcance. Con *El ejército iluminado*, David Toscana replantea —así sea en tono irónico— una confrontación que suele darse por zanjada. Y si algo nos ha enseñado la literatura es que los niños y los locos suelen decir las verdades más profundas.

Uno de los autores que con más persistencia aborda temáticas relacionadas con la historia reciente de su país es el boliviano Edmundo Paz Soldán. En *Palacio Quemado*²⁹ (2006) se detiene en el período y caída del gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada, quien aparece oculto tras un nombre de ficción que apenas lo cubre, al igual que otras personas fácilmente reconocibles como su vicepresidente Carlos Mesa y el entonces líder opositor Evo Morales (Remigio Jiménez en la novela). Asistimos, por tanto, a la caída de un modelo en la que se vislumbra el ascenso de otro. Pero la novela desarrolla otro tema no menos importante: la relación entre escritura (literatura) y poder. Óscar, el protagonista y narrador es un escritor de discursos, un personaje que, según su visión, no quería rebajarse a ser un simple político. «Prefería mantenerme en las alturas del análisis, de la crítica, del discurso», dice en algún momento, para añadir: «Evité comprometerme con alguna ideología específica, con los colores de un partido». Más adelante, apremiado por la tenebrosa figura del Coyote, quien le pide escribir también para él, pensará: «Se me pedía algo que jamás me había gustado hacer: definirme». Más adelante, como para despejar cualquier duda, recalca: «Ninguna convicción me acompañaba [...] Excepto, acaso, la fe en las palabras, dispuestas a ponerse al servicio de la convicción de los otros».

El título de la novela remite, en primer lugar, a la sede del gobierno nacional, pero también, desde luego, a una historia convulsa e incendiaria que es, a fin de cuentas, la que explica esa denominación. Hijo de un abogado vinculado a la política que fungió como ministro de Informaciones en el primer gobierno de Hugo Bánzer, Óscar vivió parte de su infancia en aquel edificio, en el cual se suicidó su hermano Felipe, y al que regresa

ahora, casi de incógnito, para escribir los discursos del presidente (así como su tío escribía los de Barrientos). Conoce al dedillo la tenebrosa historia de los presidentes muertos en ese edificio, de los enfrentamientos y las revueltas populares que lo invadieron, del incendio que lo destruyó y del trágico caso del presidente Villarroel, quien fuera colgado en un farol de la plaza en 1946. Siendo muchacho, Óscar creó un juego de mesa llamado, precisamente, Palacio Quemado, que se desarrollaba en cuatro momentos históricos y cuyas cartas le revelaban al jugador una de estas opciones: si sería el golpista asesino, el ministro traidor o el presidente derrocado o asesinado. No es difícil comprender que el convulso período que sobreviene es parte de esa agitada historia. Óscar quiere tender puentes, a través de las palabras, entre los sectores en conflicto; pretende apaciguar, por medio del discurso, a las fuerzas de la oposición; en resumen, intenta borrar de un plumazo la lucha de clases entre un gobierno neoliberal y las fuerzas populares e indígenas representadas, sobre todo, en los cocaleros.

Las tensiones raciales, la enconada relación con Chile, afloran ante la más mínima chispa. De hecho, tras los primeros enfrentamientos, Remigio anuncia que a partir de ese momento habría dos gobiernos: el presidente gobernaría desde el Palacio mientras que él lo haría desde la calle. Entre tanto, el vicepresidente se preocupa por cambiar la galería de retratos del Palacio donde, considera, no solo deben tener cabida los presidentes sino también «la furia y la sangre de nuestra historia. Tienen que aparecer los conspiradores, el pueblo». Luego irá colgando más y más cuadros alegóricos a la inevitable hecatombe. Las protestas que se desencadenan por las políticas del gobierno y la consiguiente matanza tienen su efecto en el protagonista:

El estallido popular era una muestra más que explícita de mi derrota. Mis palabras no habían llegado a buen puerto, no servían de nada [...] Debía renunciar, vano escribano. En verdad no se me necesitaba en el Palacio.³⁰

Al final, entre huelgas y represión, el gobierno se desintegra, apoyado solo por las fuerzas armadas, los Estados Unidos y la OEA. Cuarenta y cinco minutos le toma a Óscar escribir el último discurso del presidente: su renuncia ante el Congreso. La novela se centra en el fin de una época, y aunque la narración se detiene con la fuga del presidente derrocado, el lector sabe que, a la larga, ese proceso condujo —de mano de los indígenas que provocaban pavor en varios de los personajes de la novela— a la refundación de Bolivia sobre nuevas bases. No hay que ser demasiado perspicaz para darse cuenta de que la crisis que acompaña al protagonista es también la de un modelo de intelectual.

Este agitado periplo por algunos momentos de nuestra reciente historia literaria es ilustrativo del

modo en que la literatura puede asumir los retos que cada época le plantea. Doscientos años después de la fecha que marca, simbólicamente, el inicio del proceso independentista hispanoamericano, las preocupaciones y preguntas que rodean a los nuevos narradores los devuelven a una historia y a una tradición reconocibles, y los acercan a aquellas cuestiones que siempre han obsesionado a los escritores latinoamericanos. Está claro que he hecho aquí, con apenas cuatro textos, una selección interesada; que hubiera podido elegir otro *corpus* ajeno —al menos en su epidermis— a los temas que he esbozado. Sin embargo, partidarios de un anclaje no siempre explícito con su referente (o incluso tras la máscara del cinismo), unos y otros parecen dar fe —tal vez nunca dejaron de hacerlo— del drama de nuestro tiempo. Me atrevería a decir, por lo pronto, que el arco que va del innominado dueño del salón de belleza a la estrafalaria Loca del Frente, del enloquecido Ignacio Matus al camaleónico escritor de discursos de un gobierno que se desploma, es síntoma del largo proceso mediante el cual la literatura latinoamericana se propone a sí misma como un espacio de resistencia a la corrección política, una contrapropuesta a aquella *vulgata planetaria* que irritaba al viejo Bourdieu.

Notas

1. Alberto Fuguet y Sergio Gómez, comp., *McOndo*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1996.
2. Carlos Altamirano, «Élites culturales en el siglo xx latinoamericano» (Introducción al volumen II), en Carlos Altamirano, ed., *Historia de los intelectuales en América Latina. Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo xx*, t. II, Katz Editores, Buenos Aires, 2010, p. 19.
3. Julio Ortega, comp., *Las boras y las bordas. Antología del cuento latinoamericano del siglo xxi*, Siglo XXI Editores, México, DF, 1997.
4. Julio Ortega, ed., *Nuevo cuento latinoamericano. Antología*, Mare Nostrum Comunicación, Madrid, 2009.
5. Eduardo Becerra, ed., *Líneas aéreas*, Lengua de Trapo, Madrid, 1999.
6. Varios, *Desafíos de la ficción*, Universidad de Alicante, Alicante, 2001.
7. Alberto Fuguet y Edmundo Paz Soldán, eds., *Se habla español. Voces latinas en USA*, Alfaguara, Miami, 2000.
8. Varios, *Palabra de América*, Seix Barral/Fundación José Manuel Lora, Barcelona/Sevilla, 2004.
9. Este brevísimo inventario está lejos de agotar el listado de antologías de carácter supranacional publicadas en los últimos años. En Cuba misma han aparecido *Contar es un placer*, preparada por Emmanuel Tornés (Casa Editora Abril, La Habana, 2007), y *Quince golpes en la cabeza*, al cuidado de Ernesto Pérez Castillo (Editorial Cajachina, La Habana, 2008), las cuales incluyen a treinta y catorce autores, respectivamente (si bien la primera acoge a narradores de generaciones anteriores). Si me limito a mencionar unas pocas y algunos de los encuentros es porque ellos vendrían a ocupar un

notable espacio simbólico en la formación de la nueva red intelectual y el reconocimiento que ella ha ganado.

10. «Editorial», *piedepágina*, n. 12, Bogotá, agosto de 2007.

11. Ídem.

12. *Ibíd.*, p. 23.

13. *Ibíd.*, p. 56.

14. José Donoso lamentaba la triste situación en la cual, según él, se encontraba la literatura del continente. A propósito de un leve desencuentro con Carlos Fuentes, reconocía: «Tal vez el decaimiento del gusto por la novela latinoamericana en España [...] se debe a que ya no estamos todos escribiendo “partes distintas de la misma novela” [...] Pero fue esa sensación de unidad, en aquellos tiempos, lo que hizo que la novela latinoamericana se internacionalizara, y dejáramos de ser todos países islas, culturalmente comunicados, y las editoriales distribuyeran en todos los países los libros de todos los escritores porque les convenía, y los lectores las devoraron por igual en todos los países. Esta avidez que deshacía las fronteras culturales ha desaparecido [...] La novela de este continente, en cierto plano, está viviendo una “re-insularización” [...] ahora los *boom* son menores, apenas mini-*booms*, más modestos y provincianos, confinados dentro de las fronteras de cada país. Las famas rara vez trascienden y se hacen leyenda. El *boom* mexicano de hoy, que existe, nada sabe del correspondiente *boom* argentino, y los libros de uno son imposibles de conseguir en otro país. Las revistas literarias, importantísimas y en tantos casos estupendas, no tienen fuerza para crear mitos». José Donoso, «Islas y periferias», *Artículos de incierta necesidad*, Selección y prólogo de Cecilia García Huidobro, Alfaguara, Santiago de Chile, 1998, pp. 334-5.

15. El persistente y diverso uso de Bolívar revela, más que su cualidad como personaje histórico concreto, su función icónico-simbólica. Dicho uso puede llegar, incluso, a servir a fines ajenos al que le otorga al prócer la tradición revolucionaria. En 1950, por ejemplo, fue estrenada en París la ópera *Bolívar*, a cargo de Darius Milhaud y Fernand Léger. Se trataba de un proyecto impulsado por el gobierno de Getúlio Vargas y la Fundación Rockefeller como forma de integración de las élites: «Es una forma de que Brasil pueda ambicionar el liderazgo continental [...] Es una forma de que Nelson Rockefeller, petrolero texano, se asocie a otros petroleros del sur para llevar adelante su proyecto de integración continental. Es, por lo tanto, una prefiguración de la Alianza para el Progreso [...] Diríamos por tanto que, así como la Oficina de Asuntos Hemisféricos [de los Estados Unidos] basaba su política interamericana en películas como *That Night in Rio* o *Down Argentine Way*, la Fundación Rockefeller obtenía, con *Bolívar*, un excelente vínculo de *high culture* entre las varias naciones del continente». Raúl Antelo, *María con Marcel: Duchamp en los trópicos*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2006, p. 275.

16. Jorge Volpi, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Debate, Barcelona, 2009, p. 18. Más simple y a la vez menos discutible resulta el argumento de Carlos Monsiváis, para quien en la actualidad, sencillamente, América Latina

es «un continente pasado de moda». Véase Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 251.

17. Pedro Henríquez Ureña, «Sobre *Inquisiciones*, de Jorge Luis Borges», *Nosotros*, Buenos Aires, septiembre de 1926, p. 139.

18. Pierre Bourdieu, «La nueva vulgata planetaria», en Franck Poupeau y Thierry Discepolo, eds., *Intervenciones, 1961-2001. Ciencia social y acción política*, Editorial Hiru/Editorial de Ciencias Sociales, Hondarribia/La Habana, 2004, pp. 545-6.

19. Esa pretendida indiferencia, ese aludido centrismo, contrastan con una tradición dominante, ya señalada por Octavio Paz en un artículo de 1972 donde ponía de manifiesto sus filias y sus fobias al tiempo que mostraba el peso ineludible de la política: «La historia de la literatura moderna, desde los románticos alemanes e ingleses hasta nuestros días, es la historia de una larga pasión desdichada por la política. De Coleridge a Mayakowski, la Revolución ha sido la gran Diosa, la Amada eterna y la gran Puta de poetas y novelistas. La política llenó de humo el cerebro de Malraux, envenenó los insomnios de César Vallejo, mató a García Lorca, abandonó al viejo Machado en un pueblo de los Pirineos, encerró a Pound en un manicomio, deshonoró a Neruda y Aragon, ha puesto en ridículo a Sartre, le ha dado demasiado tarde la razón a Breton... Pero no podemos renegar de la política; sería peor que escupir contra el cielo: escupir contra nosotros mismos». Octavio Paz, «La letra y el cetro» [1979], *El ogro filantrópico. Historia y política 1971-1978*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 303.

20. Diana Palaversich, «Prólogo», en Mario Bellatin, *Obra reunida*, México, DF, Alfaguara, 2005, p. 11.

21. *Ibíd.*, p. 16.

22. Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Tusquets, Barcelona, 1994.

23. Véase Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Taurus, Buenos Aires, 2003.

24. Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*, Casa de las Américas, La Habana, 2006.

25. *Ibíd.*, p. 155.

26. David Toscana, *El ejército iluminado*, Casa de las Américas, La Habana, 2008.

27. *Ibíd.*, p. 30.

28. *Ibíd.*, p. 34.

29. Edmundo Paz Soldán, *Palacio Quemado*, Casa de las Américas, La Habana, 2009.

30. *Ibíd.*, p. 156.