

## ¿Una 'nueva narrativa'? Tres representaciones contemporáneas de la literatura latinoamericana: Jorge Volpi, Martín Rejtman y Rodrigo Fresán

SARA FERNÁNDEZ POLO, MARTINA MATEO JIMÉNEZ Y FRANCISCA SÁNCHEZ MARTÍNEZ  
*Universidad Autónoma de Madrid*

**Resumen:** A partir de las propuestas de Jorge Volpi, Martín Rejtman y Rodrigo Fresán, autores latinoamericanos nacidos en la década de los sesenta, intentaremos dar cuenta de cómo esta narrativa enfrenta un cambio de paradigma resultado de los procesos contemporáneos marcados por la globalización. Ello se traduce en la exploración de una identidad desprendida ahora de lo local y en la configuración de unos personajes determinados por la inercia. En definitiva, estéticas que confluyen en la búsqueda de nuevas perspectivas con que enfrentar lo latinoamericano.

**Palabras clave:** narrativa latinoamericana, globalización, Jorge Volpi, Martín Rejtman, Rodrigo Fresán.

### A new narrative? Three exponents of contemporary Latin American literature: Jorge Volpi, Martín Rejtman and Rodrigo Fresán

**Abstract:** In this article we analyze the fiction of Jorge Volpi, Martín Rejtman and Rodrigo Fresán, Hispano-American writers born in the sixties. We focus on how this narrative undergoes a change of paradigm as a result of contemporary dynamics affected by Globalization. This literature explores an identity emerging from the loss of the «local» concerns (contradictory to «global»), as well as develops characters determined by inertia. In short, the aesthetics converge in search of new perspectives to confront Latin American issues.

**Key words:** Latin American narrative, globalization, Jorge Volpi, Martín Rejtman, Rodrigo Fresán.



La narrativa latinoamericana contemporánea asiste a una reconfiguración de su imaginario con la aparición de unas ficciones que reclaman un espacio propio distinto al que se había formado en la estela del boom. Los escritores nacidos a partir de los años sesenta presentan unas propuestas que dificultan cualquier intento aglutinador bajo etiquetas como la de *generación*. Testigos de este tiempo, las obras de estos autores ponen voz a unos procesos contemporáneos desde lentes muy diversas que refieren a ese proceso de «redefinición identitaria» que, siguiendo a Guerrero, creemos enfrenta esta literatura, pues «nuestros últimos escritores, muchos nacidos después del boom, son los primeros que viven su identidad latinoamericana no como una evidencia indiscutible e intangible» (2009:28). Como afirma Montoya:

Desde mediados de los años noventa viene consolidándose un corpus creciente de textos de autores hispanoamericanos particularmente marcados por [...] la tendencia a lo centrífugo de sus discursos narrativos y críticos [...]. En esta reciente narrativa hispanoamericana con frecuencia lo local se margina, se elude o, por el contrario, sí aparece aunque en términos de irrisión (2012:198).

En un horizonte cultural marcado por el interrogante identitario, los procesos homogeneizadores que la lógica de lo global impone adquieren especial resonancia, erigiéndose en problemática de unas ficciones que reflejan las nuevas dinámicas que rigen el espacio de lo literario: el modo en que lo local y lo global se comunican en el marco de estos procesos pero, también, esa «interacción de la cultura con la dinámica transnacional de los mercados» que la globalización motiva y que determina en gran medida las particularidades de unos espacios ya no definidos desde la pertenencia o la inmanencia de la tradición (Gómez y Mendieta, 1998: 11) sino desde la relación que estos mantienen con un mercado cuyos vaivenes se dejan sentir ahora en los presupuestos de la producción cultural. El campo literario, en términos de Bourdieu (2005), se ve modificado por estas fuerzas que resultan en una reorganización de su estructura, haciéndose necesario entonces el estudio de lo que Canclini denomina «masificación globalizada de los procesos simbólicos y de los conflictos de poder que suscitan» (2001:18). La literatura latinoamericana, emplazada en la escena internacional desde los tiempos del *boom*, se ve signada, entonces, por las luchas, tomas de posición y procesos de adqui-



sición de capital simbólico que en el marco de esta República Mundial de las Letras, en palabras de Casanova, se desarrollan.

Si América Latina sigue operando como significación de un territorio mientras su literatura pretende escapar de toda unificación, recurriremos en este estudio a la cartografía para dar cuenta de las propuestas escriturales de Jorge Volpi, Martín Rejtman y Rodrigo Fresán con el fin de dilucidar si esa tan aludida disgregación se ha hecho, realmente, efectiva.

### AMÉRICA LATINA, «COPIA PIRATA» DE SÍ MISMA. JORGE VOLPI Y LA POÉTICA DE LO GLOBAL

Jorge Volpi (México, 1968) adquiere, en este escenario, gran protagonismo; miembro del *Crack*, el Premio Biblioteca Breve concedido a su novela *En busca de Klingsor* en 1999 le otorgaría un reconocimiento y una visibilidad desde las que reivindica una posición crítica que pasa por la negación de la existencia de la literatura hispanoamericana. Figura central de un debate que vertebra el panorama de la actual narrativa, se torna reflejo privilegiado de las dinámicas literarias y extraliterarias que la determinan, sirviéndonos a una reflexión que quiere plantearse el modo en que la elección de una poética de lo global interacciona con los procesos de adquisición de capital simbólico dentro del campo literario. Tomando como referencia su *Trilogía del siglo XX*, intentaremos, siguiendo a Guerrero, discernir el modo en que la propuesta escritural de Volpi es «latinoamericana a su manera, es decir, cómo impugna, reelabora, tacha, modifica o desconoce el hipertexto identitario y, al hacerlo, desplaza o transforma la definición del campo entero» (2009: 28).

*En busca de Klingsor*, seudónimo que esconde la identidad del responsable de los proyectos científicos del nazismo, es la historia de una búsqueda emprendida en la Alemania nazi pero, sobre todo, una tentativa por contar «la trama del siglo. De mi siglo» (Volpi, 1999: 18). En esta novela puede advertirse ya lo que Pablo Raphael refiere en términos de «expropiación del contexto inmediato» (2011: 26) y que, característica de gran parte de la producción de Volpi, alude al desdibujamiento de cualquier coordenada coincidente con el continente latinoamericano. Dotada de un emplazamiento internacional consecuencia del galardón a que referíamos, *En busca de Klingsor* se torna *manifiesto* de una narrativa que reivindica un espacio propio desligado de ese

megarrelato que, derivado de la estela dejada por el *boom*, habría convertido a América Latina, en palabras de Volpi, en una «marca en desuso» (Volpi, 2011).

El Aníbal Quevedo de *El fin de la locura*, segunda novela de la trilogía, contempla a través de su televisor la Caída del Muro de Berlín, preguntándose: «¿De qué te sirvió contemplar el fin de la revolución, el penoso trayecto de este siglo, el sanguinario envejecimiento de nuestra causa?» (Volpi, 2003: 12). Abriendo los ojos al París del 68 al grito de «¡Basta de ruido!» (Volpi, 2003: 19), este psicoanalista mexicano se ve turbado por los gritos de una revolución en la que no cree pero a la que acabará sumándose por amor hacia una parisina rebelde. De escéptico a guerrillero y de psicoanalista de Fidel Castro a arquetipo del intelectual comprometido, Volpi recorre con Quevedo los principales espacios del gran relato revolucionario para dismantelarlos haciendo uso de una parodia y una ironía que instalan el cuestionamiento de un aparato ideológico desvelado ahora en su naturaleza de mera utopía. *El fin de la locura* explicita, así, el modo en que la realidad del continente ha sido vehiculizada, durante años, a través de un sistema de representación que, derivando en la construcción de ese gran megarrelato habría hecho de América Latina «una de las marcas mejor posicionadas en el orbe» (Volpi, 2011):

A lo largo de las siguientes horas Claire deshilvanó una rocambolesca sucesión de aventuras que parecían extraídas de las abigarradas novelas latinoamericanas que tanto éxito empezaban a tener en esa época. Yo sabía que ella nunca antes había estado en América Latina, que su español era menos que rudimentario y su conocimiento de la zona basado en las películas, pero aun así se empeñaba en demostrarme que se había convertido en experta en la geopolítica sudamericana (Volpi, 2003: 164).

El «Basta de podredumbre» (Volpi, 2006:15) que abre *No será la tierra* da inicio a una novela que Volpi concibe como si de un escenario global se tratase; los progresos de la biomedicina, los entresijos del FMI, las acciones de los grupos antiglobalización, el resquebrajamiento del comunismo o el triunfo del sistema neoliberal y capitalista recorren los tres actos de una novela en que la vida de tres mujeres conducirá a la contemplación del fin de los grandes relatos del siglo XX: «Lo peor de la Unión Soviética era que jamás había existido: la distancia entre el discurso de sus dirigentes y la realidad cotidiana era abismal [...] Ahora esa fachada había caído, pero el rostro que había quedado en su lugar era todavía más insoportable» (Volpi, 2006: 385).

Si retomamos aquella cuestión que planteábamos al comienzo sobre la relación que Jorge Volpi mantiene con ese hipertexto identitario de lo latinoamericano, podríamos aventurar que esta se caracterizaría por una reformulación del mismo que pasaría por una toma de distancia que conecta con lo que el propio autor ha reivindicado hasta la saciedad: que «América Latina ya no existe» (2011: online) en unos términos de determinación identitaria que resultan ya obsoletos. Sin embargo, la propuesta de Volpi suscita, también, una reflexión que pasa por la consideración de las nuevas dinámicas a que se enfrenta el sistema literario latinoamericano<sup>1</sup>.

Afirma Casanova que los recién llegados, para ser percibidos, han de exhibir, respecto de aquellos ya consagrados, una diferencia que, sin embargo, no debe ser demasiado grande, pues se trata de «ni estar demasiado cerca ni demasiado lejos» (2001: 208). Así, *En busca de Klingsor* articula unas coordenadas ya no coincidentes con las del continente latinoamericano que van a vertebrar, desde ese momento de forma más acentuada, las reflexiones críticas y ensayísticas del autor<sup>2</sup> y que, en el marco de la trilogía se hacen especialmente visibles en el escenario *global* que configura *No será la Tierra. El fin de la locura*, por su parte, desmantela por vías de la parodia y la ironía un relato que no deja de estar presente pues, siguiendo a Pauls, «¿y qué es la parodia sino esta prodigiosa facultad de poner al desnudo lo que se roba de otro?» (1980: 9).

Apunta Sánchez que «la desterritorialización de la cultura que corresponde a los nuevos tiempos tecnológicos y políticos está creando una vanguardia internacionalista, muy apta para funcionar en el mercado global» (2009:22). Desplazado hacia una centralidad privilegiada derivada del reconocimiento internacional adquirido, se hace patente la elección de recursos estéticos de signo internacional y de nuevos repertorios distintos de aquellos a que se acudía en un lugar más periférico –el comienzo de la producción del autor está marcado por un imaginario más ligado con lo local-, orientados a la consecución, conservación o afianzamiento de ese capital que asegura el nuevo emplazamiento. Cabe preguntarse, entonces, si el recurso a una narrativa

---

<sup>1</sup> A este respecto resulta especialmente significativo el estudio de E.Becerra (2014).

<sup>2</sup> La idea de la inexistencia de la literatura latinoamericana resulta central en *El insomnio de Bolívar* (2009), aunque reaparece de forma constante tanto en otros textos del autor (2011) como en entrevistas –T. Regalado, «La literatura latinoamericana sólo queda como un ficticio objeto de estudio para la academia. Entrevista a Jorge Volpi» (2015)–.

que persigue el universalismo por vías de la desidentificación de lo local pero, sobre todo, la reivindicación explícita de esta opción a través de un aparato crítico-reflexivo que marca las coordenadas en las que se inscribe la propia narrativa, no responde, en cierto grado, a cuestiones relativas a la posición que se ocupa en el campo literario y a los procesos de adquisición de capital simbólico que ello conlleva, pues «se adquiere mejor y más poderoso capital cuando se participa activamente en la configuración de un repertorio de opciones» (Even-Zohar, 1999:75). Aunque restaría hacer frente al interrogante de cuándo una literatura es o puede considerarse global<sup>3</sup>, se hace necesaria aquí una reflexión que pasa por considerar la tendencia al recurso a una estética de lo global -adoptada cuando se alcanza una posición más central en el campo literario- como medio en el deseo de configuración de una narrativa de signo internacional y, por tanto, lo *estratégico* de esa distancia que respecto del contexto latinoamericano se exhibe.

Barrionuevo asocia lo que ella denomina «ampliación del espacio», refiriéndose tanto a la escritura de Volpi como a la de otros narradores de los últimos años, con el «cuestionamiento de un sistema centralizador al que se rasga su jerarquía hegemónica fomentando la alteridad y las diferencias, dando lugar así a la desaparición de ciertos prejuicios impuestos, al fomentar las rupturas de estereotipos, dentro de una cultura postcolonial inserta en un mundo globalizado que multiplica sus posibilidades» (Barrionuevo, 2004: 283). Pero si, como matiza Raphael, «cuando se señala la diferencia se subraya la diferencia» (2011: 255), sólo restaría plantearse si la reivindicación constante de una mirada hacia América Latina que se desligue de ese *lugar otro* que la convierte en «copia pirata» (Volpi, 2011) de sí misma no remarcaría, precisamente, los contornos de este discurso.

## VELCRO Y YO DE MARTÍN REJTMAN. UNA NUEVA POÉTICA SUJETA A UNA NUEVA REALIDAD

Los cambios que se experimentan en la actualidad en los parámetros literarios de la narrativa breve argentina se fundamentan en el periodo pos-

---

<sup>3</sup> Si depende de los escenarios que construyen las ficciones, si tiene que ver con su inmersión en el espacio internacional, si se trata de una cuestión relacionada con los padres literarios, si lo universal se alcanza por vías de lo particular, etc.



dictatorial de los años 80, donde Carlos Rincón entiende ya el cuento como la manifestación de «el cambio actual de la noción de literatura» (1978: 16), condicionando la transformación narrativa del cuento y sus presupuestos estéticos por los procesos sociales y culturales de dicha década. Así, en los años 90, caracterizados, como señala Jameson, «por la sensación de final de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales; la crisis del leninismo, de la socialdemocracia o del Estado de bienestar)» (1991: 1), llegamos a un estado en el que, siguiendo a Giardinelli, se fermenta «una literatura que se escribe en democracia pero en una sociedad todavía autoritaria» (1990: 22), donde la despolitización y el vaciamiento ideológico definen las producciones cuentísticas del momento. Vinculando estas afirmaciones a nuestro estudio, analizaremos la obra de cuentos *Velcro y yo* (1996) de Martín Rejtman (Buenos Aires, 1961), cuestionando la definición de dicho movimiento en la antología McOndo (1996) como «una generación literaria que es *post-todo*: post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono» (1996: 10) y añadiendo ¿podría considerarse post-histórica, post-social, post-política o post-ideológica?

La cultura moderna se ubica en un entorno de inestabilidad donde la fugacidad, el cambio y las experiencias multiculturales se hacen más radicales configurando lo que Daniel Noemí denomina «velocidad total» (2004). En este contexto de agitación se origina una nueva concepción de la historia, donde la gran Historia se disuelve en el instante del presente produciéndose una ruptura con el pasado y con la experiencia, reflejado en el texto donde el tiempo pasado solo tendrá cabida en las líneas que dan comienzo al relato «El pasado»:

Cuando todavía estaba casado con mi ex mujer llevaba una vida más burguesa. Trabajaba en computadora y casi no tenía problemas. Recordar hoy esa época me produce una sensación extraña: yo no estoy ahí, el protagonista es otro. Sin embargo, los recuerdos están tan presentes como el presente [...] Vivimos bajo el signo del cambio hacia cualquier cosa (1996: 25).

Así, podemos hablar de una temporalidad en la que todos los pasados conviven con un presente donde la gran Historia desaparece y los futuros son un proceso inestable de fabricación de presente. El resto del relato se convierte en una narrativa del presente de este escritor, ahora casado con Judith e incapaz de terminar el último capítulo de su novela debido a la constan-

te presencia de esta en casa. Estos presentes narrativos van a constituir un modo particular de construir la realidad y de configurar la experiencia de lo cotidiano, haciendo de las ficciones una representación de la cotidianidad:

En el mismo momento en que suena el despertador de Analía se escucha el ruido de un avión que pasa. Analía se levanta, pone agua en la pava y se mete en la ducha. Se hace un té, come dos galletitas con queso crema, hace una flexiones de brazos en la barra que atornilló en el pasillo, y sale al supermercado donde trabaja (1996: 39).

Con esta sucesión de acciones inmediatas se inicia el relato «Barras», la historia de una cajera de supermercado que se apunta junto con su hermano Leo al gimnasio para estrechar su relación. Resulta fundamental en esta ficción el tratamiento de la identidad y de los cuerpos, que podemos entender en los términos de Beatriz Preciado, «farmacopornografía» (2008) y «cuerpos protésicos» (2002), que asigna para manifestar el régimen actual de control de cuerpos y subjetividades. Así, los personajes son tratados narrativamente como objetos (muchas veces, objetos de mercado) y, en cambio, los objetos adquieren una importancia desmedida, una densidad simbólica que reemplaza las identidades de las personas. Las pesas y los aparatos del gimnasio constituirán esos objetos que complementan la entidad de los personajes, convirtiéndose en cuerpos-fármaco o cuerpos-máquina. Asistimos a una falta de autocontrol en los movimientos y las decisiones, sujetos ambos a controles ajenos. El cuerpo tecnológico o cuerpo-máquina de Analía queda constituido en el momento en que el ruido monótono de la máquina registradora controla su vida. En el caso de «Alplax» la protagonista es dependiente de los ansiolíticos, quedando su cuerpo fuera de la propia motivación y sometido al control externo.

Reconocemos en la narrativa de Rejtman la creación de un universo generacional cifrado en una constelación de signos culturales: la identificación de la adolescencia con el punk, la nocturnidad como modo de vida, el divorcio y la separación de las parejas como algo casi constitutivo de las mismas, el consumo naturalizado de estupefacientes, el rock y el pop como estandartes identitarios. Queda en la ficción «Barras» representado por Analía y Leo:

Cuando los de mi generación éramos hermanos menores -le reprocha Analía-, lo que más queríamos era tener un grupo de rock; ustedes en cambio



sólo quieren tener un grupo de músculos. Nuestros amigos se convertían en *dealers* para poder pagarse las drogas; mientras que vos te pagás tus bíceps trabajando de recepcionista (1996: 42-43).

Los tratamientos de la cuestión de la identidad vienen de la mano de este fuerte cambio generacional que implica una variación en la estética y la visión del mundo. Las identidades estables, incuestionables, coherentes y fijas no tienen cabida aquí.

Rejtman pone en funcionamiento un mundo narrativo despojado de la poética de la experiencia, que es sustituida por lo que Gordon denomina «estética de la inercia»: «La base de esta estética radicaría en la postulación de una movilidad generada por una concatenación de eventos, pero que no tienen ni causas ni finalidades concretas» (2001: 290). Esta propicia un tipo de narración particular que ya no se rige por normas de causalidad sino, más bien, de casualidad. Dicha estética se caracteriza por la imposibilidad de establecer una trama definida porque la centralidad queda puesta en los personajes y las acciones antes que en la historia, así como por la ausencia de psicologismos e interioridades y por la falta de dirección fija. Los movimientos están sujetos a un automatismo que podría plantearse respecto al mundo actual: es la rapidez la que conduce a la inercia y a la parálisis, marcando estas la lógica de un relato donde la trama se desvanece en un estado de suspensión que genera una visión del mundo desganada y desengañada. Y es que bajo esta estética se manifiesta una manera de percibir y construir el mundo sin motivaciones que exhibe una mirada sobre la contemporaneidad.

El despliegue de esta estética se aprecia en «Quince cigarrillos», donde Diego se entera de que su hermano Mariano ha sufrido un accidente doméstico y acaba de entrar en coma. A partir de entonces se va generando una sucesión de eventos que producen que la trama evolucione pero sin convertirse ninguno en un argumento central. Diego va a casa de Mariano para averiguar qué sucedió y allí encuentra unos cupones del supermercado que este coleccionaba para ganar un Ford Fiesta. Entonces, Diego compra compulsivamente hasta conseguir la papeleta premiada, tras lo que conoce a Duran; durante el resto del relato le suceden actividades totalmente cotidianas e irrelevantes. Así, es el azar y la proliferación de acciones lo que mueve la narración frente a la lógica causal esperable.



Este relato, a su vez, entraría en la estética del *realismo idiota* manifestado en una cierta indiferencia hacia la realidad que termina quebrándola y conduciéndola hacia el absurdo: tras ganar el Ford Fiesta Diego tiene que alquilar un garaje para guardar el coche ya que no sabe conducir. Otro ejemplo de esa *idiotez* sería el siguiente: en un determinado momento comienza a consumir cigarrillos y a pocos días decide apuntarse a un taller para dejar de fumar:

Cuando llega mi turno, dudo. Había pensado en inventarme una historia muy dramática. Me avergüenza decir que fue hace apenas una semana. Me avergüenza, después de solamente quince cigarrillos fumados en el transcurso de mi vida, los conté, haberme anotado a este curso, junto con gente que realmente tiene problemas (1996: 109).

Finalmente, podemos afirmar que, muy lejos de ser una narrativa vacía o despolitizada, la de Rejtman es una puesta en escena de una cierta vacuidad que acompaña al cambio de siglo, como afirma Beatriz Sarlo, «un mundo sin cualidades, un mundo del postrabajo, de identidades planas, sin volúmenes» (2003: 142). Martín Kohan plantea «que el s. XX acaba conscientemente de que ha acabado pero sin la certeza de que vaya a iniciar el s. XXI» (1996: 601); en este sentido, la estética de la inercia se postula como una visión crítica de un presente que permite que el hombre se convierta en un ser que acciona y reacciona sólo a partir de fuerzas externas. Y es que sus narraciones no son contemporáneas por ser narrativas del presente, sino porque a través de este se manifiestan las fisuras y cuestionamientos de la realidad, resultando un gesto de rebeldía y de inconformismo ante un presente mercantilizado y banal.

## EL NIÑO QUE CUANDO FUERA GRANDE QUERÍA SER ESCRITOR: INFANCIA Y ESCRITURA EN LA OBRA DE RODRIGO FRESÁN

Dentro de esa inercia generacional, los personajes que retrata Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963) se caracterizan por recurrir a la evasión como subterfugio para afrontar la realidad argentina, latinoamericana, global. Esa evasión se desarrolla en distintos planos de su escritura, a los que nos acercaremos someramente desde su vertiente territorial hasta la conformación de la figura del escritor. América Latina ya no existe, y su literatura no es el referente, por lo que se hace necesario trasladar las ficciones. Este viaje, en



Rodrigo Fresán, puede ser recorrido a través de tres espacios: partimos de una Argentina natal, pasamos por Canciones Tristes, hasta llegar a la infancia como territorio mítico.

Desde Buenos Aires como punto de partida se inicia un proceso de distanciamiento. Al contexto literario latinoamericano, debemos sumar una realidad material que impone en Argentina concretamente unas condiciones especialmente *inverosímiles* a varias generaciones y que Fresán (y sus posteriores narradores) experimenta desde la infancia. De este modo, *Historia argentina* (1991) nos habla de una sociedad urbana que se recluye en fiestas sazonadas con drogas para ignorar unas circunstancias que han dejado hondas cicatrices.

Pero en *Vidas de santos* (1993) se produce un vuelco. Lo *argentino* queda más que diluido y nace Canciones Tristes. Es una localidad que a partir de entonces encontraremos en sus ficciones para que estas sean aquí ubicadas. Canciones Tristes se mueve por el mapa y cambia de habitantes y características, pero siempre con ciertos rasgos que nos hablan de esa creación particular que necesita de unos mínimos para desarrollarse. La pregunta es: ¿Por qué Canciones Tristes se desplaza? ¿Qué es lo que le confiere esa cualidad y por qué es esencial? Porque Canciones Tristes es un trasunto de la biblioteca: «La literatura es el verdadero hogar, la casa que edifica Fresán en la ciudad (biblioteca) de las letras como refugio y salvación» (Gallego, 2012: 373).

La biblioteca es su verdadera patria, una patria que crece en la pared y que se puede trasladar (Fresán, 2009: 29). Es una biblioteca que tiene origen en la infancia, cuando se comienza a leer como mecanismo de evasión:

Bienaventurados aquellos que han leído mucho durante su infancia porque de ellos, tal vez, jamás será el reino de los cielos; pero sí podrán acceder al reino de los cielos de los otros, y allí aprender las muchas maneras de salir del propio infierno gracias a las estrategias no ficticias de personajes de ficción (Fresán, 2012: 39).

Infancia como destino último y punto de partida, biblioteca como medio de transporte. Para Gallego, el distanciamiento literario de Fresán de Argentina coincide con la marcha física de este espacio, con el afinamiento en Barcelona (2012: 375). Sin embargo, nosotros consideramos que la poética de

Fresán tiene más que ver con la apuesta de Roberto Bolaño, una escritura que experimenta un desplazamiento que radica en lo literario, de este modo «todos los escritores, por el solo hecho de asomarse a la literatura lo son, y todos los lectores ante el solo hecho de abrir un libro también lo son» (Bolaño, 2004: 51). Y aunque este desplazamiento es constante, «en cambio, no ha variado el lugar *desde* el que escribe Fresán: la infancia» (Gallego, 2012: 376). Es entonces cuando se determina ser escritor, y no hay alternativas. Sin embargo, la infancia como espacio redentor, como espacio *otro*, se configura en la edad adulta: «Siempre hubo niños, claro, pero ¿cuándo se inventa la infancia? [...] En la Inglaterra victoriana» (Fresán, 2012: 244). Así, se resalta la importancia de la infancia en el relato pero, al mismo tiempo, queda establecido cómo la misma infancia es un relato. Ello es importante porque, de este modo, la literatura cobra mayor trascendencia: puede ser asumida socialmente con la misma legitimidad.

Fresán escribe desde la infancia y es algo que se refleja en cada una de sus publicaciones, pero es en *Jardines de Kensington* (2003) donde «la obsesión fresaniana por la infancia encontraría un molde perfecto para su desarrollo» (Becerra, 2013: 349). No obstante, donde esta propuesta se cristaliza como forma de vida intrínseca a la escritura, como única opción posible, es en *La parte inventada* (2014) hasta el punto de que entre sus protagonistas están El Niño y El Escritor, es decir, donde sus edades, sus profesiones, los *nombran* ante el mundo, les confieren su identidad. Y donde se refuerzan los lazos entre ambos: «El Niño se está ahogando. [...] Se hunde hasta el fondo y, desde allí, se impulsa con fuerza y vuelve a la superficie» (Fresán, 2014: 46). Sobrevivir, volver a respirar, provoca la determinación de ser escritor, «quien ha vuelto de la muerte y ha vivido para contarlo, para pasarlo en limpio y, entonces, alterarlo, mejorarlo, añadiéndole la parte inventada» (Fresán, 2014: 52).

Muere la inocencia y nace la escritura: se ha conocido el dolor, se ha visto de cerca la muerte, y ni uno ni otro van a desaparecer (frente a otros que sí *desaparecen*), por eso hay que distraerlos con historias. Y a partir de ahí la escritura siempre estará relacionada con el agua, con las posibilidades que esta ofrece. Porque, siguiendo a Fitzgerald, para Fresán narrar es nadar, mantener la respiración, aprender a flotar en una empresa de la que uno nunca tiene la certeza de poder salir airoso:

[...] las relaciones entre el nado y el relato, entre nadar y narrar, una vinculación que [...] no ha sido infrecuente en las reflexiones de algunos escritores. Ambas acciones discurren en una superficie, el agua o la página, que exige ser surcada mediante un deslizamiento armónico y sincronizado, un discurrir que obliga la observancia de ciertas reglas ineludibles si se quiere llegar a buen puerto evitando un riesgo evidente: no hundirse para poder alcanzar la meta (Becerra, 2011: 1).

Se nada en busca de un territorio configurado a la manera de la *Kinderland* de Nietzsche: «un nómada soy yo en todas las ciudades [...]; y desterrado estoy del país de mis padres y de mis madres. Por ello yo amo tan solo el país de mis hijos, el no descubierto, en el mar remoto: que lo busquen incessantemente ordeno yo a mis velas» (1987: 179-180). Un país absolutamente movible y voluble, siempre efímero porque tomar plena consciencia de él es abandonarlo, con maneras propias de funcionamiento a las cuales se llega por medio de la experimentación a través del juego, es decir, están en constante cambio, en perenne reescritura: «El menor de edad, el narrador privilegiado [...] siempre arribaba, en estas historias, a sitios vagamente extraños. Escenarios donde las reglas de lo cotidiano parecían disolverse [...] y proponer otras perspectivas» (Fresán, 2007: 325). Cambios como reescrituras, algo esencial puesto que Rodrigo Fresán practica un tipo de escritura en el que se superponen las versiones, nunca hay una definitiva, y los personajes y situaciones se repiten en los sitios menos esperados y bajo nuevos disfraces.

La infancia, entonces, como ficción y como paradigma de la construcción de la ficción, porque en torno a ella se desarrollan los ejes esenciales de la escritura de Rodrigo Fresán. No se trata de un retorno porque en modo alguno consiste en recrear las condiciones materiales que tuvieron lugar cuando se era niño. Se trata, sin embargo, de alimentar con aquello un espacio mítico que es una infancia destilada de las lecturas que se han hecho en y sobre la niñez, una infancia como estado de conciencia y posicionamiento ante el mundo. Es, por tanto, un viaje hacia lo inasible: el punto de partida está en América Latina, que puede ser igualmente una ficción interesada, pero que se corresponde con un trozo de tierra poblado por seres concretos y tangibles. De ahí hay un desplazamiento a Canciones Tristes o a la biblioteca, los espacios de la fantasía que se aferran a la realidad material a través de los mapas o del objeto físico del libro. Y la última parada es la infancia, una utopía que se alimenta de lo extraído en la segunda e interferido por lo que

se vivió en la primera, a la que aspira llegar el escritor; pero el fracaso es asegurado: sólo hay conciencia de la infancia una vez que se abandona. En el mismo momento en que un niño comienza su madurez, se inaugura un proceso imparabile que muestra una fricción dolorosa entre una constatación de la imposibilidad material y una certeza de que no hay otra forma de la felicidad. La huida, entonces, a través de espacios o historias, nunca se consuma por completo, y el oficio de escritor, enraizado en una infancia desconocida de sí misma, es el instrumento empleado para afrontar la realidad.

## CONCLUSIONES

«Latinoamérica ya no es utopía de nadie y sus jóvenes huyen a Europa a trabajar en lo que sea. La revolución ya no revoluciona» (Fresán, 2007: 254). A la vez, «hay un síntoma en el europeo o el norteamericano que cuando ven una película que viene de otro país la tratan como un National Geographic» (Rejtman, 2014: online), sin embargo, «al menos para nosotros, los tristes pobladores de estas tierras, la realidad latinoamericana se muestra tan burda y anodina –o tan apasionante y terrible- como cualquier otra» (Volpi, 2009: 68). Si bajo la etiqueta *América Latina* ya no puede reconocerse un producto literario que devuelva una imagen única de ella, ¿cómo mantener el término *literatura latinoamericana* operativo? Emplazándonos en lo centrífugo. Hallando en la dispersión deliberada la confluencia de sus narrativas, a modo de pasaporte, aun cuando se alejan cartográficamente hablando.

La globalización no afecta exclusivamente a la literatura hispanoamericana, esto es una obviedad; no obstante, en el camino a la representación de esos temas *globales* partiendo de un campo literario marcado por lo *latinoamericano* (al menos en lo que al consumo mayoritario y expectativas editoriales respecta) sí se acusan unas estrategias similares que podemos reconocer en escritores hispanoamericanos bajo distintas máscaras. De este modo, para Edmundo Paz Soldán, «no hay nada más saludable para una cultura que una actitud de reconocimiento hacia las grandes obras artísticas del pasado, y a la vez de juguetona descortesía, de parricidio constante hacia ese mismo pasado» (Paz Soldán, 2002:59). Se generaliza una actitud de desprenderse de una tradición entendida como lastre para admitirla de manera irreverente: «los admiramos como lectores pero nos negamos a seguirles la pista como



escritores.[...] ¿Una nueva narrativa? No del todo, nunca del todo» (Paz Soldán, 2002: 62).

Aunque hablar de literatura hispanoamericana como un corpus unitario no es ya un paradigma funcional (si es que lo fue alguna vez), se ha tratado de acometer en este artículo un acercamiento a narrativas recientes que radican en el espacio de América Latina para entender hasta qué punto sigue habiendo conexiones entre las distintas propuestas, y de qué modo esas conexiones se ven facilitadas por unas condiciones que dejan cada vez menos espacio a lo local. Precisamente en esa disgregación de opciones literarias se halla el punto en común, el signo de la literatura hispanoamericana de nuestros tiempos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECCERRA GRANDE, Eduardo (2011), «Nadar o zambullirse: la escritura cuentística de Rodrigo Fresán», ponencia en *Direcciones actuales del cuento español y latinoamericano*, Instituto Fernando el Católico (CSIC), Zaragoza, 7-9 de noviembre (manuscrito).
- BECCERRA GRANDE, Eduardo (2013), «Rodrigo Fresán (1963)», en Will H. Corral, Nicolas Birns y Juan E. de Castro (eds.), *The Contemporary Spanish American Novel. Bolaño and After*, Nueva York, Bloomsbury, pp. 339-346.
- BECCERRA GRANDE, Eduardo (2014), «El interminable final de lo latinoamericano: políticas editoriales españolas y narrativa de entresiglos», en *Pasavento*, Vol II, nº 2, pp. 285-296.
- BOLAÑO, Roberto (2004), *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, ed. de Ignacio Echevarría, Anagrama, Barcelona.
- BOURDIEU, Pierre (2005), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.
- CASANOVA, Pascale (2001), *La república mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama.
- CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA (eds.) (1998), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, Miguel Ángel Porrúa.

- EVEN-ZOHAR, Itamar (1999), «Planificación de la cultura y mercado», en *Teoría de los polisistemas: estudio introductorio*, Madrid, Arco, pp. 71-96.
- FRESÁN (2007), *Vidas de santos*, Barcelona, Debolsillo.
- FRESÁN, Rodrigo (2009), *Historia argentina*, Barcelona, Anagrama.
- FRESÁN, Rodrigo (2012), *Jardines de Kensington*, Barcelona, Debolsillo.
- FRESÁN, Rodrigo (2014), *La parte inventada*, Barcelona, Literatura Random House.
- FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio (eds.) (1996), *McOndo*, Barcelona, Mondadori.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2012), «Rodrigo Fresán V.O.S. (Subtítulos para una narrativa eXtranjera)», en *Entre Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*, Ana Gallego Cuiñas (ed.), Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, pp. 365-387.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós.
- GORDON, Rocío (2011), «Cine y literatura en Martín Rejtman: estética de la inercia y contemporaneidad», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Boston, N° 73, pp. 289-305.
- GUERRERO, Gustavo (2009), «La desbandada. O por qué ya no existe la literatura latinoamericana», en *Letras Libres*, junio, pp. 24-28.
- KOHAN, Martín (1996) «El siglo vacío», en *Fin(es) de Siglo y Modernismo*. Paye-ras Grau, María y Fernández Ripoll, Luis Miguel (eds.). Universitat de les Illes Balears. Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2012), «Ciberliteratura argentina en papel: escritura y tecnología en *La vida en las ventanas* de Andrés Neuman y *El púgil* de Mike Wilson», en Ana Gallego Cuiñas (ed.), *Entre Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, pp. 197-225.



- MONTOYA, Jesús y ESTEBAN, Ángel (eds.) (2008), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana, Nexos y diferencias.
- MORA de, Carmen (2003), «El cuento argentino en los años 90», en *24 Foro Hispánico*, nº 24, Editions Rodopi B.V., Amsterdam-New York.
- NIETZSCHE, Friedrich (1987), *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial.
- NOEMÍ, Daniel (2004), *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*, Chile, Editorial Cuarto Propio.
- PAULS, Alan (1980), «Tres aproximaciones al concepto de parodia», en *Lecturas críticas 1*, Buenos Aires, Diciembre de 1980, pp. 7-14, *Bibliotheca Scriptorum Comitorum* <http://bibliothecascriptorumcomitorum.org/index.php/component/content/article/82-parodia/81-tres-aproximaciones-al-concepto-de-parodia>, [fecha de consulta: 22/07/2014]
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2002), «Entre la tradición y la innovación: globalismos locales y realidades virtuales en la nueva narrativa latinoamericana», en *Desafíos de la ficción* Eduardo Becerra (ed.), Alicante, Universidad de Alicante, pp. 57-66.
- PRECIADO, Beatriz (2002), *Manifiesto Contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*, Barcelona, Editorial Opera Prima.
- PRECIADO, Beatriz (2008), *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa Calpe.
- RAPHAEL, Pablo (2011), *La fábrica del lenguaje*, S.A., Barcelona, Anagrama.
- REGALADO LÓPEZ, Tomás (2015), «La literatura latinoamericana sólo queda como un ficticio objeto de estudio para la academia. Entrevista a Jorge Volpi», en *Pasavento*, Vol. III, nº 1, pp. 187-193.
- REJTMAN, Martín (1996), *Velcro y yo*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo.
- REJTMAN, Martín (2014), «Entrevista», *Escribiendocine*, <http://www.facebook.com/l.php?u=http%3A%2F%2Fwww.escribiendocine.com%2Fentrevista%2F0009667-martin-rejtman-mi-cine-no-es-un-cine-popular-y-por-lo>

tanto-no-es-un-cine-facil-de-financiar&h=0AQGJ-QcQ, [fecha de consulta: 12/09/2015].

RINCÓN, Carlos (1978), *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*, Bogotá, Colcultur.

SÁNCHEZ, Pablo (2009), «Un debate tal vez urgente: la industria literaria y el control de la literatura hispanoamericana», en *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL), pp. 19-28.

SARLO, Beatriz (2003), «Plano, repetición: Sobreviviendo en la ciudad nueva» *Imágenes de los noventa*, Birgin, Alejandra y Javier Trímboli (eds.), Libros del Zorzal.

VOLPI, Jorge (1999), *En busca de Klingsor*, Barcelona, Seix Barral.

VOLPI, Jorge (2003), *El fin de la locura*, Barcelona, Seix Barral.

VOLPI, Jorge (2004), «El fin de la narrativa latinoamericana», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXX, n° 59, Lima-Hanover, 1er. Semestre de 2004, pp. 33-42.

VOLPI, Jorge (2006), *No será la Tierra*, Madrid, Alfaguara.

VOLPI, Jorge (2009), *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Buenos Aires, Debate.

VOLPI, Jorge (2011), «La nueva narrativa hispánica de América (en más de 100 aforismos, casi tuits)», *Nexos*, Septiembre de 2011, <<http://www.nexos.com.mx/?p=14471>>. [fecha de consulta: 25/05/2015]