



I Mesa Redonda, Instituto Cervantes de Múnich: Nuevas posiciones estéticas en Hispanoamérica
Author(s): Karla Suárez, Jorge Eduardo Benavides, Fernando Iwasaki and Michael Rössner
Source: *Renacimiento*, No. 47/50 (2005), pp. 116-132
Published by: [Librería y Editorial Renacimiento S. A.](#)
Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40516062>
Accessed: 28/06/2014 11:09

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Librería y Editorial Renacimiento S. A. is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Renacimiento*.

<http://www.jstor.org>

Narrativa Hispanoamericana hoy

— DOS MESAS REDONDAS —

En homenaje a Roberto Bolaño, el Instituto Cervantes de Múnich reunió a una serie de escritores, críticos y editores, quienes discutieron sobre diversos temas relativos a la obra del gran escritor chileno en particular y a la literatura latinoamericana en general. Los textos que siguen a continuación, recogen las ponencias y debates de dos de las mesas redondas celebradas en Múnich los días 16 y 17 de junio de 2005.



I MESA REDONDA, INSTITUTO CERVANTES DE MÚNICH *Nuevas posiciones estéticas en Hispanoamérica*

Karla Suárez • Jorge Eduardo Benavides • Fernando Iwasaki
Michael Rössner (*moderador*)

Rössner: Bienvenidos a esta mesa redonda. La primera fue un homenaje directo a Bolaño y la segunda puede que sea un homenaje indirecto, ya que el tema es «Nuevas posiciones estéticas en Hispanoamérica». Aquí no está la flor, pero sí una «flor» de estas tendencias estéticas.

Para mí es un momento extraordinario, pues he participado en varios actos aquí, en el Instituto Cervantes, pero normalmente tengo el papel del joven profesor que presenta a los escritores hechos, muy conocidos y más bien mayores, como Jorge Edwards y Sergio Pitol. Sin embargo, ahora me encuentro por primera vez con el papel del abuelito que presenta a los jóvenes. Esto cambia un poco mi posición y me parece interesante. No digo que tenga una crisis, aunque se van a dar cuenta de que no es tan fácil. La modesta preparación que tengo para desempeñar este papel, viene de haber sido curador de la Historia de la Literatura Latinoamericana en alemán. Tuve el privilegio (o la maldición) de tener que añadir un nuevo capítulo a la última edición, lo que me brindó la ocasión de leer no menos de cien libros en un año para orientarme un poco entre los escritores jóvenes. Así que ahora soy una especie de viejo verde de la literatura latinoamericana y con este papel me permito presidir esta mesa redonda. Tenemos aquí a tres autores nacidos en los años sesenta (no

les diré el año exacto), de dos países distintos –Peru y Cuba– que no tienen mucho en común ni en su clima ni en sus etnias, si es que prescindimos de los españoles, obviamente. Comparten una condición que se parece a la de Bolaño; es decir, son autores latinoamericanos que viven en Europa. Esa es una condición –ya no la típica situación del exilio latinoamericano–, sino una condición que cada vez es más normal: su producción literaria tiene lugar en un tercer espacio que ya no es ni el europeo o estadounidense. Tal vez podamos conversar al respecto en esta mesa redonda donde hemos previsto una activa participación del público.

Fernando Iwasaki es un autor que ya había estado en Múnich y lo ha querido recordar en el texto que les va a leer ahora.

* * *

«*Die kartoffelblüte* o la flor de papa», FERNANDO IWASAKI

HACE VEINTE AÑOS pasé una semana en Múnich, alojado en una institución más conocida como «Latanko», que era una divertida mezcla de salsódromo y campo de refugiados. Por entonces la imagen del Perú que existía en Múnich se debatía entre Machu Picchu y los documentales de *National Geographic*, aunque nuestra identidad inequívocamente andina era permanentemente reforzada por un grupo de música folklórica que a media tarde tomaba Marienplatz con sus quenás, bombos, charangos y zampoñas, para hacer las delicias de los transeúntes interpretando «El cóndor pasa», «Cholito cordillerano», «Mambo de Machahuay» y otros grandes éxitos de la música andina como «La flor de papa», antítesis serrana y musical del criollo y costeño valsecito «La flor de la canela». Y me consta que todo era así, porque un día toqué el charango en Marienplatz con aquel rocambolesco grupo, para lo cual me vistieron con poncho, chullo, huaraca y ojotas. Es decir, como un peruano disfrazado de peruano. Veinte años más tarde regreso a Múnich para hablarles de literatura peruana e hispanoamericana, y espero que nadie eche de menos aquel traje típico.

Ay, los trajes típicos. ¿Por qué nunca me dijeron que los trajes típicos eran tan importantes para los críticos literarios como para los jueces de *Miss Universo*? ¿Para qué le podrían servir los trajes típicos a la literatura? ¿También hay que leer según el traje típico de los autores? Mucho antes de leer a Ribeyro, Arguedas o Vargas Llosa, en casa de mis padres devoré los libros de Stevenson, Mark Twain, Julio Verne, Alejandro Dumas y Oscar Wilde. Mucho antes de leer a Rulfo, Carpentier y García Márquez, intuí el realismo mágico a través de los cuentos de los hermanos Grimm, los bestiarios medievales y las aventuras de los nobles caballeros de la Tabla Redonda, en una bella edición de John Steinbeck. Mucho antes de leer a Borges, Arreola y Cortázar, las inquietantes historias de Lovecraft y los fabulosos cómics de la Marvel me prepararon para decodificar la literatura fantástica. ¿Sería quien soy si sólo hubiera leído a autores peruanos con traje típico de escritor peruano? Quizás no sólo sería culturalmente más pobre, sino que tal vez ni siquiera sería escritor.

No reniego ni del realismo mágico ni de la tradición literaria latinoamericana, autores del «Boom» incluidos. ¿Cómo podría menospreciar lo que significan –para la literatura universal y en

español— los nombres de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez o Guillermo Cabrera Infante? Sin embargo, ni entonces ni ahora tuvimos o tenemos «nuevas» posiciones estéticas en Hispanoamérica, en el sentido más estricto del término, pues ninguno inventó nada que ya no existiera en la tradición literaria de occidente. Ni siquiera el realismo mágico tiene *copy-right* latinoamericano, ya que lo encontramos en autores españoles como Valle Inclán, Álvaro Cunqueiro y Juan Peruchó. ¿Por qué el fantasma de la novela *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas tiene que provenir del espectro de Prudencio Aguilar de *Cien años de soledad* (1967), si los fantasmas ya hablaban con los vivos en *El bosque animado* (1943) de Wenceslao Fernández-Flórez? ¿Por qué la apócrifa aventura de la Cueva de Montesinos no puede ser el primer episodio «real maravilloso» de la historia de la literatura en español? Cualquiera que conozca mínimamente esa delirante cultura que engendró la multitud de Vidas de Santos, Crónicas de Indias y novelas del Siglo de Oro, estaría de acuerdo conmigo en que la mariposa latinoamericana del realismo mágico alguna vez fue un gusano barroco español.

Comprendo que para un lector alemán lo latinoamericano pueda ser «mágico», «exótico» y «sobrenatural», pero cuando escucho semejantes adjetivos dentro de España se me alborota el cóndor que se supone que todos los peruanos escondemos en la jaula del canario. En España los nigromantes, adivinadores y charlatanes tienen más presencia que los científicos e investigadores en la televisión pública, pero eso no es realismo mágico. En numerosas plazas de toros españolas y en diversos aviones de la flota de Iberia no existe la fila de asientos número 13, pero eso no es realismo mágico. Y en Bélmez —un pueblo de la provincia andaluza de Jaén— el ayuntamiento ha declarado monumento local una casa donde aparecen y desaparecen una serie de rostros fantasmagóricos, pero eso tampoco es realismo mágico aunque ese pueblo sea gobernado por Izquierda Unida.

No creo que deba existir otra posición literaria —en Alemania, España o América Latina— que no sea la de vivir para la literatura. Pienso en los ensayos de Thomas Mann sobre Tolstoi, Cervantes, Chéjov, Zola y Dostoievski, y estoy seguro de que nadie considera que un escritor alemán no debería tomarse la libertad de hablar sobre literatura rusa, española o francesa. ¿Acaso los italianos viven ofendidos porque *La muerte en Venecia* —como novela alemana— se haya ambientado en una ciudad profundamente italiana como Venecia? Viajar por el mundo con un pasaporte español, teniendo un apellido japonés y habiendo nacido en Perú, me ha convertido en una refutación viviente de los regionalismos, las identidades y los trajes típicos.

Ay, los trajes típicos. Hace veinte años, mientras me ponía el poncho, el chullo y las ojotas de rigor, descubrí que el único peruano de aquel grupo supuestamente peruano era yo, porque aquellos músicos que todas las tardes salían de «Latanko» para tocar en Marienplatz eran más bien chilenos, bolivianos, argentinos y paraguayos, pero con qué fervor patrio le explicaban a los amables transeúntes que «La flor de papa» —*Die Kartoffelblüte*— era un poderoso afrodisíaco andino que ellos mismos vendían por sólo cinco marcos el bote. Y así, mientras los muniqueses bailaban esa presunta danza de la fertilidad peruana, indiferentes a una letra que decía:

*La flor de papa, la flor de papa,
esa gordita no se me escapa.*

*La flor de papa, la flor de papa,
en quince días la pongo flaca.*

Yo me decía conmovido, que lo importante no era ser peruano sino parecerlo.

* * *

Rössner: Muchas gracias por estas impresiones de Múnich y de la verdadera identidad latinoamericana. Si hubiésemos asistido entonces, nos hubiésemos podido ahorrar muchas discusiones de cómo es lo verdaderamente latinoamericano. Pero ahora sabemos que lo importante no es serlo sino parecerlo. Y casi, casi nos parecemos ya todos a los latinoamericanos, pues los latinoamericanos siempre dicen aquí que los alemanes ya no somos tan alemanes, sino latinos. Vamos a tomar como punto de partida el rechazo del traje folklórico y preguntemos al segundo peruano de la mesa cómo expresa estéticamente su «peruanidad».

* * *

«Una mirada insular», JORGE EDUARDO BENAVIDES

Y O VIVÍ MUCHOS años en Tenerife, en las Islas Canarias, que es un lugar que para mí constituye una zona de tránsito entre Hispanoamérica y España. Y mi arribo a Madrid, ciudad en la que llevo tres años, no ha sido en absoluto traumático. En realidad, no creo que en ningún momento lo hubiera sido, aunque sí reconozco que mis amigos latinoamericanos se espantan de la voz tan alta que ponen los madrileños cuando hablan. Esa aparente prepotencia que no es más que su forma de ser madrileños.

A mí me tocó hacer un viaje con una escala, porque adonde yo quería ir de verdad era a Barcelona. Sin embargo, siempre digo que mi viaje a Barcelona terminó en Tenerife por culpa de aquella escala. Y para un latinoamericano que no sea cubano, venezolano o argentino, Tenerife y las Islas Canarias constituyen un sitio algo extraño, como «al otro lado de la cordillera». Un lugar que nunca se conoce muy bien. Y creo que lo desconoce hasta la propia España peninsular, ya que es un sitio que connota vacaciones. Es el típico paraíso vacacional de los españoles y también de los alemanes, porque Tenerife está absolutamente lleno de alemanes. Lo comentábamos antes. Una vez fui a un concierto de jazz de un grupo alemán y –salvo mi amigo francés y yo– todo el público era alemán.

En Tenerife descubrí muchas cosas –y para referirme al tema de esta mesa redonda– y una de ellas fue advertir que lo canario era una especie de transición entre lo hispanoamericano y lo español peninsular. Y también descubrí –como tantas veces se ha dicho– que lo único que nos separaba era el mismo idioma, porque en Canarias se habla un castellano completamente distinto al que uno pensaba que hablaban los españoles. Los canarios hablan como nosotros y emplean palabras cubanas, portorriqueñas y venezolanas, como si fueran caribeños europeos. Ellos van en «guagua», por

ejemplo, que es un término que se usa en Hispanoamérica pero que se desconoce en la península. Esa ignorancia peninsular de las cosas canarias –la literatura, la historia y sus tradiciones– me llamó siempre la atención y me hizo pensar en nosotros, los latinoamericanos, porque durante mucho tiempo también hemos sido vistos como una especie de complemento pintoresco de esa entelequia etnocentrista que es la idea europea.

Nosotros formamos parte –los canarios y los latinoamericanos– de esa visión pintoresca de Europa. Curiosamente, en Canarias tuvieron una efervescencia literaria muy parecida a la del «boom», aunque el «boom» canario surgió a remolque del «boom» latinoamericano, mediatizado por una serie de obsesiones que se nutrían de la literatura hispanoamericana y también de la española. Por todo aquello uno contemplaba esas islas –o al menos la isla donde vivía– de una manera muy especial, y traté de replantearme cómo funcionaba esa idea de lo latinoamericano. Creo que felizmente nos hemos ido poco a poco desembarazado de todo aquello y ahora es muy difícil de hablar de literatura en términos de identidad. Por eso, al hablar de Roberto Bolaño, tanto Jorge Herralde como Ignacio Echevarría y Rodrigo Fresán han dejado bastante claro el tipo de referente que representa Bolaño, no sólo como escritor sino como paradigma de lo que es la nueva literatura hispanoamericana, y que se parece cada vez más a la literatura que se hace en cualquier sitio, porque las diferencias están en el ojo de quien observa las cosas.

Es muy difícil manejar la literatura latinoamericana, sobre todo la nueva, teniendo en cuenta unas coordenadas muy estrictas. Eso se va dejando cada vez más y lo que va quedando en Hispanoamérica son elementos tal vez anecdóticos, con respecto a lo que ha sido la literatura del «boom». Sin embargo, creo que hay dos elementos que siguen funcionando: la propuesta estética de lo real maravilloso (no es que siga funcionando, pero es algo contra lo que frontalmente se desmarca una gran mayoría de escritores) y el posicionamiento ético, estético y político, que es algo que persiste en nuestra literatura, aunque ya no con el carácter panfletario o con la urgencia de construir la utopía, como rezaban las consignas de los años 60, 70 e incluso de los 80. Por ejemplo, el escritor boliviano Edmundo Paz Soldán sigue escribiendo novelas eminentemente políticas, pero escritas desde el escepticismo, desde la renuncia y desde la búsqueda de nuevas metáforas de la modernidad.

No sé exactamente cuáles son todas las nuevas tendencias narrativas, porque vivir en Canarias me brindó la ocasión de conocer esa literatura que es un mundo y al mismo tiempo una isla. Una literatura un poco a la deriva, que no es conocida ni en Hispanoamérica ni en la España peninsular. Como mi propia literatura inédita, durante aquellos años insulares y apátridas. Eso me distanció un poco de lo que estaban haciendo los escritores de mi generación –algunos mayores y otros menores– y ahora que conozco esa literatura mi mirada se ha vuelto insular. Si el «boom» en su sentido literal es una onomatopeya de la explosión, entonces somos las esquirlas de aquel «boom» y eso a mi me parece absolutamente halagador. Creo que es un buen punto de partida para plantear estudios, para marcar posicionamientos y descubrir nuevas tendencias literarias.

* * *

Rössner: Muchas gracias, Jorge Eduardo. Esta idea me recuerda un poco al *Big Bang*, la teoría del inicio según la física, pues podríamos concluir que la literatura latinoamericana se halla en

expansión permanente. Del *Big Bang* del «boom» hasta al *Big Bang* final que va a terminar con toda la literatura y todos los mundos posibles. Ya que hemos llegado a las islas es el momento de darle la palabra a Karla Suárez, quien viene de otra isla un poco más latinoamericana que Canarias. Creo que en el caso de la literatura cubana —al menos esa es mi visión desde fuera— hay ciertas tendencias específicas que se diferencian de lo que hemos tratado en la mesa anterior y que estamos intentado extrapolar hacia toda la literatura latinoamericana. Por razones obvias, la literatura cubana tiene todavía algunas peculiaridades y me gustaría saber, según tu opinión, cuáles son las nuevas posiciones estéticas de la literatura cubana.

* * *

«Tabaco y ron», KARLA SUÁREZ

N OSOTROS TAMBIÉN TENEMOS nuestros ponchos. A mí me cuesta mucho trabajo hablar de nuevas posiciones estéticas, así, en general. Primero tendría que conocer todo lo que se escribe. Además, cada vez que leo un libro de un escritor latinoamericano o cubano de nuestra generación, me parece que descubro otra historia. Siempre es algo diferente: o es una novela negra o ésto o lo otro, un cuento fantástico, una historia en Europa. No sé, siempre son cosas completamente diferentes. Por eso es que definir así las nuevas posiciones, me resulta muy difícil.

Sin embargo, en el caso de la literatura cubana y por supuesto de la literatura latinoamericana, hay una cosa que es muy importante: el mercado español. No todo lo que se publica es todo lo que se escribe. Hay muchas cosas que se escriben y que no se conocen porque no se publican. Creo que el mercado español determinó en algún momento, tal como lo hizo con el «boom», que tenía que existir una «nueva literatura latinoamericana». Y es que durante muchos años el mercado español se olvidó de la literatura latinoamericana y la retomó después, y así empezó a salir esta presunta «nueva literatura latinoamericana», que no es otra cosa que una continuación, a fin de cuentas, como decía Fernando. Así que tampoco creo que inventemos nada. Reelaboramos las cosas.

En el caso de la literatura cubana esto fue muy evidente, porque muchos se pusieron el poncho para crear la fórmula. Así, la literatura cubana tenía que ser, primero, anticastrista. Por supuesto, tenía que haber mucho sexo, tenía que haber palmeras, ron, mulatas, y —en fin— el mar. Eso fue lo que se empezó a publicar como «nueva literatura cubana». Yo hace siete años que vivo en Europa. En los 90 todavía vivía en Cuba y mucha gente en Cuba estaba escribiendo otras cosas, pero no se publicaban en España porque no era «nueva literatura cubana». Se publicaban en Cuba, pero en una edición casi familiar. Entonces mucha gente se aferró a la fórmula y empezó a producir «nueva literatura cubana» para que los publicaran. Eso es válido porque hay que comer.

Mucha gente me dice: la «nueva literatura cubana» es así y tiene que ser de esta manera. ¡Pero no! No es así, no cuentan solamente esos ingredientes. La literatura que se está escribiendo en estos momentos en Cuba habla de todo, toca todos los temas y a través de todos los estilos. No puedo definir una tendencia exacta y mientras no se publique nada nadie va a saber si es rica o no esa lite-

ratura. A mí me molestan mucho los clichés del realismo mágico de literatura cubana. Te ponen un cartelito y te ponen en un saco. Yo acabo de escribir una novela que no trata sobre Cuba y estuve muy preocupada porque me dije: «Claro, no le va a interesar a nadie porque no trata de Cuba». Y también muchos editores te dicen. «Tu novela, ¿habla sobre Cuba?». «Bueno» –les digo– «el personaje es cubano, pero...» A veces es muy difícil y tienes que elegir –o mercado o lo que tú quieres hacer– pero entre lo que se está escribiendo y lo que a mí me llega y tengo oportunidad de leer, no hay nada que ver. Hay muchas cosas completamente diferentes que no tienen nada que ver con Cuba. Hay una escritora cubana que ahora está haciendo una novela sobre Djuna Barnes y no tiene nada que ver con Cuba. Es una poeta que vivió en París y espero que se la publiquen. Ese es el problema, que se la publiquen.

* * *

Rössner: Esta primera ronda nos hace volver al Marienplatz. No vamos a hablar de qué color son los ponchos. La respuesta a la pregunta de cuáles son las nuevas tendencias estéticas parece ser una respuesta vieja, aunque no nos habíamos dado cuenta de que la respuesta era tan vieja. Es la misma respuesta del «boom», la respuesta sería: las nuevas tendencias estéticas son las que permite el mercado y el mercado pasa por el mercado español. Esa sería una de las explicaciones a la existencia de este «boomerang» o «boomerin» o «boom» chiquito. Este nuevo interés por la literatura latinoamericana, que gracias a Dios se está despertando desde los últimos seis años. Eso pasa por los premios literarios españoles, eso pasa por los agentes literarios españoles, eso pasa por las editoriales españolas que han redescubierto –voy a ser muy malicioso– la posibilidad de globalizar la producción. Y como estamos exportando textiles de China, podemos importar de nuevo cuentos y novelas de América Latina.

Iwasaki: Pero mejor importar historias chinas, ¿no? *El canon occidental* de Bloom, que no está influenciado por ningún premio, incorpora autores hispanoamericanos dentro de lo que entendemos como el «canon» Occidente, y ahí no veo ninguna maniobra editorial ni veo un esfuerzo por tratar de influir en los mercados. Felizmente –y no porque lo diga Bloom, sino porque lo dicen otros autores– García Márquez, Vargas Llosa, Cortazar, Borges y Roberto Bolaño, forman parte del canon de la literatura occidental.

Rössner: Te lo agradezco porque es exactamente lo que quería añadir. La perspectiva de esta primera ronda era la peor, la que acabo de describir; pero creo que es algo unilateral y que es la reacción típica de cualquier autor cuando se le pregunta cuáles son las nuevas tendencias en una región tan enorme como lo es América Latina. Y tal vez algunos de ustedes sepan que yo soy uno de aquellos que más han luchado contra esta visión globalizante de la literatura latinoamericana, como si fuera un continente de una sola literatura. Eso es normalmente una posición colonial. Y lo que acabáis de describir también es una posición colonial, pero eso no tiene nada que ver con la importancia de los grandes autores latinoamericanos, sino con la predisposición del mercado para aceptar algunas fórmulas que podrían predisponer a los autores jóvenes a seguir también estas formulas. No habría ni un García Márquez, ni un Asturias, ni un Borges, ni un Roberto Bolaño, si no hubiera habido un cierto potencial de resistencia contra estas fórmulas.

Iwasaki: Pero estamos hablando obviamente de la literatura que se conoce aquí. Creo que los nuevos escritores que se conocen aquí –y eso lo planteaba Eduardo Berra con bastante razón– han conseguido que se conozcan escritores que se publicaban en los años ochenta y que para el mercado español –no sé si para el mercado europeo– simplemente no existían. Sergio Ramírez, el propio Pitol, Piglia, son escritores que muy pocos conocían y que se empiezan a conocer mejor, justo ahora que se creía que la idea del «boom» ya se había agotado. No obstante, por una serie de razones, al regresar al Perú me ha sorprendido encontrar la cantidad de buena literatura que se está haciendo y que no se conoce, y que probablemente no se conozca nunca, porque las nuevas tecnologías han abaratado mucho los costos y hay una cantidad inverosímil de nuevas, minúsculas y minoritarias editoriales. No sé si ocurre en otras partes, pero en el Perú hay un montón de pequeñas editoriales que están descubriendo nuevos escritores cada año, y quizás la configuración –si hablamos en términos de mercado– también tenga que cambiar. Hay un proceso microliterario en cada región y en cada país, que está haciendo de la literatura algo mucho más complejo que lo que hasta ahora entendemos y que de ninguna manera depende del mercado español o europeo.

Suárez: Claro, si ni siquiera nos conocemos entre nosotros. Cuando decías «literatura latinoamericana en general», es que no tiene nada que ver. Tenemos una lengua en común y un pasado colonial común, pero en muchas cosas no tenemos nada que ver y a veces lees a un peruano y hay frases que no te enteras de qué es lo que está diciendo. Aquí nunca hablan de literatura europea en general porque es imposible. Es completamente diferente, ¿no? Y entre los mismos países latinoamericanos es muy difícil porque todo pasa por España, ¿no? Conoces más o menos lo que puedes conseguir en España, pero es muy difícil conocer a los escritores peruanos o mexicanos que publican en sus países.

Iwasaki: Lo que estamos comentando que ocurre en América Latina, también pasa en España. A mí me encanta una escritora española que se llama Belén Gopegui. Me encantan Justo Navarro y Fernando Royuela. Yo quisiera que todos conocieran estos nombres, pero lo que más se publica en España son novelas de realismo mágico templario. La Sábana Santa y el Santo Sudario, la corona de espinas y una logia secreta que a través de los siglos ha conservado la ubicación exacta –según ciertas constelaciones– de la próxima venida del Anticristo, por ejemplo. Y esto lo vemos en España, lo vemos en Francia y seguro que en Alemania. Estoy persuadido de que es pseudoliteratura, pero tiene una gran aceptación en el mercado. Así que esa uniformización del mercado, esa «colonización» –por emplear el mismo término– yo lo encuentro igual o peor aquí en Europa. Ya puestos a hablar de realismo mágico, para mí los templarios son realismo mágico. Que de pronto aparezca un gran maestro que trabaja en la NASA, que tiene un trozo del Santo Grial, y que lo tiene que mandar al espacio con un madero de la Cruz de Cristo para evitar la Tercera Guerra Mundial, eso para mí es puro realismo mágico. Por eso estoy encantado de que en Europa también hayan rescatado el traje típico: la armadura medieval.

Rössner: Yo me alegro de ver aquí una tendencia que es verdaderamente una tendencia de la nueva literatura, común a casi todos, y que consiste en devolvernos la mirada colonizadora de antes. Porque no se puede hablar de literatura europea, dijiste tú antes, pero sí se puede. Y se va a hablar de literatura europea. Quizás sea una esperanza o tal vez es un horror, pero se va a hablar de literatura europea dentro de una situación globalizada. Esta es la última pregunta que me permito

y después vamos a pasar a las preguntas del público. Yo veo dos tendencias. Una es la de la literatura que se publica de forma casi casera, con pocos fondos, con iniciativa semi-privada, y que representa antes a las regiones que a los países. Si hablas de Canarias, lo mismo se podría decir de la literatura en Perú y en Cuba, pero sobre todo en las literaturas de los países que tienen diferencias regionales claras. Por lo tanto, una tendencia sería la atomización de literaturas paralelas. Como dije, no se puede hablar de una literatura latinoamericana, pero a lo mejor ya no se puede ni siquiera hablar de una literatura peruana o cubana, sino de muchas literaturas regionales o muchas literaturas paralelas, sin contar con la literatura del exilio, esa literatura producida en el extranjero por muchos latinoamericanos que son exiliados sin ser perseguidos por razones políticas. Eso parece llevarnos a una situación de coexistencia de muchas literaturas paralelas. Y, finalmente, la otra tendencia que acabas de mencionar –incluyendo a Europa– sería la tendencia a la unificación. Es decir, como no se puede hablar ni de una literatura latinoamericana, ni de una literatura europea, vamos a hablar de una literatura mundial, que tiene que orientarse según las formulas del mercado. Todos tenemos poncho. Nosotros los alemanes, también. Y acaban de comer Leberkäse en poncho, allí abajo. Esas también son cosas que vendemos. Por ejemplo, a todo el que viva en Múnich le tiene que gustar la cerveza. Es uno de los problemas que tengo desde que he llegado, no me gusta la cerveza. Y todos me dicen, «pero tú trabajas en Múnich, tienes que tomar cerveza...»

Iwasaki: A la salud de la identidad nacional tienes que tomar cerveza...

Rössner: Obviamente. Es una situación que apunta hacia la dirección inversa. ¿Qué os parece esta alternativa? ¿Cuál sería vuestra posición personal dentro de este sistema? ¿Queréis dedicaros más a una identidad delimitada –regional o nacional o continental o lo que sea– o participar dentro de una literatura global universal?

Benavides: Yo creo que eso es complementario. Mientras Europa se vaya uniendo sin llegar a los resquebrajamientos de los nacionalismos, habrá una sensación federalista y creo que será mutuamente incluyente. Lejos de ser contradictorio, el hecho de que exista un mercado, una visión occidental de la literatura, nos permite ver también las diferencias que pueden haber dentro de esa literatura. Lo que ocurre es que son diferencias más fugaces. No tienen que ver tanto con el lugar donde se escribe, sino más bien con el momento de escribir. Se disuelven las fronteras entre la literatura cubana, peruana, y mexicana, o probablemente nunca han existido esas fronteras, sino sólo tendencias narrativas dentro de un continente que no sólo es físico. Un continente que es un idioma y que por momentos se desborda. Si tuviéramos que plantear literariamente el continente hispanoamericano, tendríamos que hacerlo crecer hasta Estados Unidos, y dentro de diez o quince años tendríamos que incorporar a los escritores latinoamericanos que ahora mismo están estudiando en colegios de Múnich o Estocolmo y que serán los futuros escritores «latinoamericanos». Esos chicos ecuatorianos, cubanos y chilenos que están ahora estudiando y que escribirán la novela de su emigración, tal como ha ocurrido aquí o en Inglaterra o en Francia. Y tendremos que ver dónde los colocamos. Creo que ese es un reto fantástico para quienes lo estudien y también para los lectores, porque será un territorio literario todavía mucho más rico.

Suárez: Creo que es muy difícil ubicarse. Cuando uno escribe, cada uno rescata su historia personal. Siempre se parte escribiendo sobre la vida propia, sobre lo que uno conoce. Por otro lado,

siempre existe una literatura del país donde nació el escritor. Por lo tanto, existe una cosa que es la identidad colectiva, y otra muy diferente que es la identidad personal. Si una persona nació en Cuba y después se fue a vivir a Madrid y más tarde a China, esa será solamente su vida, aunque tenga cosas del país donde creció y de los países donde vivió. Su literatura será la de un escritor que nació en Cuba y vivió en España y después en China. Su literatura será su historia. No es importante que uno se defina. Yo no creo en los compromisos del escritor. No creo que tenga que hacer un libro cumpliendo ciertos requisitos. Algo que represente tal cosa, una función política, no sé. Yo creo que todo depende del momento, porque a veces estás tan harto de la política y las cosas políticas te molestan tanto, que no te da la gana de escribir un libro sobre política. Sin embargo, también puede ser que estés tan enamorado que sólo quieres escribir una historia de amor. Todo depende del momento y no creo que uno escriba para tener una identidad. Uno tiene su identidad aunque no la quiera, porque es la que tienes. La que te tocó. La que hiciste caminando a lo largo de tu vida. En Cuba –por ejemplo– hay mucho patriotismo y eso es pesadísimo. Tienes que estar con Martí las 24 horas del día. O Carpentier, por ejemplo. En las escuelas cubanas tienes que leer a Carpentier, claro, y para mí Carpentier era insoportable. Ahora lo adoro, pero cuando estaba en la escuela era insoportable. Tenía que leer a Carpentier, pero yo leía otras cosas: Edgar Allan Poe o Kafka. Kafka, sí; Carpentier, no. Y tú te formas con todas esas cosas. Somos la misma cultura aunque la tengamos en pedacitos. Y yo siempre pienso eso: que no hay que hacerse problemas porque para eso están los críticos. ¡Que trabajen los críticos!

Iwasaki: A un doctorando alemán que quiera hacer una tesis sobre Bolaño, yo le sugeriría que antes de buscar en Roberto Bolaño los ecos de Huidobro, Donoso o del mismo Jorge Edwards, que lo lean a la luz de Kafka. Los libros de Roberto Bolaño suponen la lectura de Kafka, y por eso creo que un doctorando alemán de Románicas podría hacer una estupenda tesis sobre Roberto Bolaño, simplemente analizando los ecos de Kafka en *Nocturno de Chile*, por ejemplo. Creo en la literatura comparada y sobre todo creo en la literatura comparada en español, pues los escritores españoles que hoy tienen entre 40 y 50 años, cuando tenían 18 no leían a Umbral, no leían a Cela, no leían a Sender. Leían a Cortázar, a García Márquez, a Onetti. Por lo tanto, su educación sentimental y literaria la hicieron a través de la lectura de autores hispanoamericanos. ¿Porque no puede un doctorando de literatura hispanoamericana hacer una tesis sobre los ecos del «boom» en Javier Cercas, Muñoz Molina o Almudena Grandes? Hacer ejercicios de literatura comparada es mucho más enriquecedor. Y con respecto a la influencia del exilio en mi literatura, tengo que decir que tuve un abuelo japonés que no conocí. También tuve un bisabuelo italiano y una abuela ecuatoriana. Nací en Perú y vivo en España. Mis hijas son sevillanas y mi mujer también. Yo no puedo tener una simple influencia del exilio porque yo soy el exilio. Dicho de otra manera: yo no existiría sin el exilio. Creo que el exilio no es una pérdida sino una forma de riqueza. Yo no he perdido un país, más bien tengo dos. Y si quisiera podría tener tres o cuatro. Por otro lado, me consta que muchos latinoamericanos que viven en Alemania quieren a este país como si fuera suyo y no han perdido ninguna de esas señas que llamamos de «identidad». Yo me siento feliz de estar en Múnich, no sólo porque me trae muchas memorias musicales, sino porque voy a poder regresar a la estación del metro que estaba frente a Latanko –la estación de Nordfriedhof– y contemplar la portada neoclásica del Cementerio del Norte, custodiada por dos monstruos apocalípticos que fueron las dos estatuas que

Gustav Aschenbach vio al comienzo de *La muerte en Venecia*, y que lo conminaron a irse de Múnich. A irse de Alemania para convertirse en otro exiliado.

Rössner: Antes de publicar tu texto tendremos que añadir lo que acabas de decir. Amigos, la discusión acerca de las posibles innovaciones estéticas en la literatura actual nos ha llevado a discutir sobre la crítica académica. Un título así —«Nuevas posiciones estéticas en la literatura latinoamericana»— era un título obviamente que no podía tener respuesta. Pero sí hemos tenido algunas respuestas, como el distanciamiento y el no-distanciamiento de la literatura del «boom». Distanciamiento en el sentido del poncho y no-distanciamiento en el sentido del eco de la literatura del «boom». Todavía no hemos tenido declaraciones muy rotundas sobre lo que podría ser nuevo, pero quizás el público tenga más habilidad que yo mismo para sugerirlas o buscarlas. Quienes quieran preguntar pueden tomar la palabra

Ferrán Ferrando: Si me permitís, cuando pensamos en esta mesa redonda hubo un aspecto que nos interesaba, si es que se pudiera explicar. ¿Cómo se escribe en los países de los que procedéis? Lo pregunto porque ha habido un cambio enorme en el mercado. Durante los últimos 10 ó 15 años, las editoriales españolas han invadido Iberoamérica. Por lo tanto, quizás la lógica de producción y también la de recepción sea distinta. Tal vez partiendo de los condicionantes —y el caso de Cuba, por supuesto que es aparte— también sería muy interesante saber qué significa esa producción, esa edición familiar. para —no sé— los temas y los resultados. Por ejemplo, si sale una literatura más política o menos política. Porque no cabe duda de que no es lo mismo hacer una edición de 10, 50 ó 100, que una edición internacional con promoción y todo lo demás. ¿Podéis decir algo sobre este aspecto de condicionantes estrictamente económicos? La producción, la recepción, quién os lee o quién lee a los autores que tú has conocido en Perú, cuando has vuelto. Porque como la lógica es totalmente distinta, a lo mejor no habría que hablar de literaturas paralelas sino de lógicas diferentes, de condicionantes diferentes. Y quizás de ahí podríamos sacar alguna conclusión —bueno, no sé— o a lo mejor no hay ninguna conclusión. En cualquier caso, me ha parecido muy interesante todo lo que habéis dicho.

Suárez: Aunque yo hablé de ediciones familiares que circulan solamente en Cuba, en realidad son ediciones de 2.000 ejemplares. Sí, 2.000 mil ejemplares publicados una sola vez, porque en cuanto se vende esa edición no se vuelve a reeditar. Pero Cuba es particular. Durante la crisis de los años 90 —a raíz de la desaparición de la Unión Soviética— todas las ediciones se fueron a cero y sólo quedaron cuatro periódicos. Hasta ese momento se publicaba mucho, los jóvenes escritores siempre publicaban mucho. Libros pequeños, ediciones chiquitas y feas. No era nada del otro mundo, pero se cumplía con la ilusión de publicar el primer libro. Sin embargo, la gente de mi generación nunca pudo publicar al principio de los noventa porque no había papel. Se escribían cuentos detrás de la factura de la luz y en cada trocito de papel. En la universidad escribíamos los exámenes en las tesis de las bibliotecas (¡Pobres los que se habían tomado el trabajo de hacer la tesis!) y pasaron muchos años sin que nadie publicara nada, hasta que a partir del 96 se comenzó a recuperar la cosa y se volvió a publicar. La gente de mi generación sólo pudo publicar un libro en Cuba. Fueron libros que solamente circularon allí. No se hizo publicidad. Si tenías suerte te podía salir una crítica en un periódico, en una revista, pero había muy pocas publicaciones. Porque el problema de Cuba es que hay más lectores que libros, que es lo contrario de lo que pasa en otros países. Allá una

edición de 4.000 ejemplares es una edición de súper lujo para un súper escritor, pero no se vuelve a publicar. En Cuba la gente va a las ferias del libro y compra muchísimos libros. Hay colas enormes para comprar libros. Entonces los libros circulan así. Por otro lado, en Cuba no están las editoriales españolas como en el resto de América Latina. Ahora se ven un poquito porque tienen unas filiales. Para el escritor cubano, la cosa es que salga el libro. Y cuando llega la feria del libro, hay que acosar a los editores. Darles los manuscritos para que se los lleven. En Cuba se empezaron a publicar muchas antologías que se publicaron en España. Michi Straussfeld hizo una antología muy buena sobre los nuevos narradores cubanos, que está aquí en las librerías de Alemania. Y en Italia también se publicaron antologías de cuentos cubanos. Y esa era la vía mas o menos chévere para poder salir, porque si no, te quedabas allí. Por lo tanto, son ediciones «familiares» porque te quedabas allí –en Cuba– donde sólo te conoce tu familia y a lo más tus amigos; porque si al vecino le caes mal, ése ya no te conoce y eso es todo. Y si no te vuelven a publicar... Ahí te quedas.

Benavides: En Perú –como bien sabe Fernando– existe el pirateo. Sale una edición, y como los libros son caros porque llegan desde España, pues se copian, se piratean y se hacen ediciones piratas en un papel muy basto aunque con la misma portada. Y si uno se despista compra el libro pirata. Mi hermano me dijo cuando salió mi libro: «Ya has triunfado porque te han pirateado». Es una situación espantosa que viven las editoriales porque no saben cómo resolver. Y plantea una situación bastante paradójica, pues existe un mercado de lectores piratas e incluso existen bibliotecas piratas que te alquilan los libros piratas. Lima es una ciudad tan contradictoria, que algunos barrios que empezaron como chabolas han ido creciendo hasta formar pequeñas ciudades satélites, con sus propios bares y restaurantes, después de haber sido chabolas. Y ahora empiezan a surgir escritores que cuentan esas cosas y que están siendo leídos dentro de mercados muy pequeños y en un sentido estrictamente literal: paralelos. Ese es un fenómeno que los críticos, los estudiosos, los editores y los libreros tienen que empezar a tomar en cuenta. Yo no sé hacia dónde va todo eso, pero existe.

Iwasaki: Pero una cosa es que existan escritores y otra muy distinta que exista una industria cultural. Al norte del Perú hay una ciudad que se llama Piura, que tiene cuatro universidades y ninguna librería. Eso es lo más elocuente que puedo decir.

Público: Ayer Jorge Herralde dijo que *Los detectives salvajes* y *2666* existen gracias a que Bolaño tenía que ganar dinero para mantener a su familia. Bolaño es la expresión del escritor que escribe para el mercado. Quiero preguntar a los escritores: ¿Por qué tiene un escritor que pensar en el mercado y ponerse el traje típico? ¿No es la queja sobre el traje típico, también un traje típico?

Iwasaki: En España dirían que se me vio el plumero. «Toda regla tiene una excepción y ésta es una regla», decía Bertrand Russell. Y Bertrand Russell no es un traje típico. Yo mencioné el traje típico para que quede claro que la buena literatura siempre será buena literatura, independientemente de que lleve o no lleve traje típico. La buena literatura perdura y de los trajes típicos nadie se acordará. Ahora bien, yo estoy seguro de que Roberto Bolaño va a perdurar porque nunca necesitó un traje típico y no es cierto que Bolaño haya escrito pensando en el mercado. Conforme se le lea y se le traduzca más, los ecos de otros autores –además de Borges y Kafka– aparecerán en la lectura de Bolaño y la harán más rica. Y en ese océano que es la literatura de Bolaño, se fundirán todas esas aguas y sólo quedará eso: la literatura. Lo del traje típico es una fórmula retórica y hasta podría ser un chiste. Lo que quiero decir es que la literatura para ser literatura no necesita ningún disfraz.

Creo que en América Latina el escritor piensa menos en el mercado porque lo más importante es llegar a fin de mes. Y si no puede llegar a fin de mes con el poquísimo dinero que se gana en países con crisis e inflación, ¿cómo podría pensar en el mercado? En cambio, cuando un escritor vive en un medio donde existe una industria cultural, entonces sí es posible que dedique un poco de tiempo a pensar en el mercado. Vivir en un medio que sí ofrece posibilidades supone pensar en adelantos, en traducciones o en premios, y entonces recién podemos hablar de mercado. En el Perú ese mercado no existe. Pero vivir en Europa no necesariamente significa que uno ha triunfado y resuelto todos sus problemas económicos. Antonio Di Benedetto, el escritor que inspiró «Sensini» —aquel maravilloso cuento de Bolaño— fue un escritor extraordinario que al igual que el protagonista del relato, malvivía presentándose a los concursos literarios más rocambolescos, porque necesitaba llegar a fin de mes. Como el mismo Bolaño. Por lo tanto, con la figura del traje típico quise ilustrar que hay obras que pueden ser importantes para la historia de la literatura, y obras que son importantes para la literatura a secas. Y aquella es una diferencia muy grande.

Jorge Herralde: Lo de Bolaño es una paradoja: pensar que produjo una literatura tan rigurosa y tan ajena del todo al mercado, y que de pronto entrara en los circuitos del mercado y que el mercado terminara aceptándola. Esto es lo realmente paradójico, porque Bolaño no hizo ninguna concesión, ni adoptó ninguna fórmula de templarios ni santos sudarios, porque hizo una literatura de poeta. Y con respecto al triunfo de Bolaño se podría resumir en esta frase célebre: «La virtud siempre es recompensada». O mejor, «La virtud no siempre no es recompensada». Y ya que Iwasaki mencionó a Belén Gopegui, me interesaría saber cómo han recibido sus novelas en Cuba. Sobre todo la última, que es muy política.

Suárez: Ni sabía que había publicado una novela muy política. Hace dos años que no voy a Cuba.

Rössner: Con respecto al traje típico, hay dos cosas que me interesan. La pregunta de Ferrán iba dirigida a las condiciones de producción, pero creo que tiene una segunda parte y que sería la siguiente: ¿Cuáles son los principios estéticos de esta nueva producción casera? ¿Hay una diferencia en cuanto al *mainstream*? ¿Hay algo que se pueda definir como típico de la literatura cubana o de la literatura peruana dentro de esta producción regional casera en un nivel estético? En cuanto al traje típico, querría decir que estamos poniendo en escena una lucha que ya ha tenido lugar. En cierto modo, este nuevo «boom» tiene que ver con las fórmulas que hemos reproducido en todos estos textos que en Latinoamérica se han liberado del dominio del traje típico. Así lo dicen Fuguet y Gómez en *McOndo* —«Nos hemos liberado, ya no somos los latinoamericanos típicos»— y en cierta manera han triunfado. Todos conocemos la edición de *Newsweek* en la que aparece Fuguet como un *Dressman* bajo el título de «Latin literatures new look». Y debajo: «Magical realism is dead». En este sentido se han liberado los trajes típicos, pero la pregunta sería si hay una nueva dirección —cualquier dirección— en cuanto a trajes típicos. Nuevos trajes no típicos, tal vez atípicos. ¿O acaso estamos ante una anarquía donde «todo está permitido»?

Iwasaki: Dos cositas. La primera. Todos nos conocemos. Todos tenemos más o menos amistad con Fuguet. Yo, personalmente, tengo un trato muy cordial con Alberto, pero eso no supone que el prólogo de *McOndo* sea un manifiesto que suscribamos todos los escritores latinoamericanos. Ni siquiera todos los escritores antologados en *McOndo* comparten del todo aquel prólogo. Por lo

tanto, el único traje típico es el pijama, el chándal o el buzo. Pero sí hay una sensibilidad. Una sensibilidad que es muy hispánica. Antes lo decía en broma, pero lo voy a decir algo más en serio. Lo que nos une, lo que nos define de verdad a los argentinos, a los chilenos, a los bolivianos, a los peruanos y –por supuesto– a los españoles, es eso que en cada país tiene un nombre distinto –lo hortera, lo huachafo, lo mersa, lo siútico, lo naco, lo pavoso– y que se traduce en una sensibilidad empalagosa que nos caracteriza a los hispánicos. Somos la única sociedad capaz de poner en los coches una pegatina que diga «Dios es mi copiloto». Esa es nuestra identidad y la única dirección posible. Y si hubiera que decir qué es lo que nos caracteriza, habría que decir que es ese sentimiento –medio trágico, medio ridículo y medio tierno– que palpita en la ranchera, en el bolero, en el valsecito peruano y en la copla española.

Benavides: Entre Cantinflas y Lope de Vega.

Iwasaki: Entre Cantinflas y Lope de Vega, pero con la foto carnet de Unamuno dentro de un llavero de metacrilato. Eso es muy hispánico, muy latino. El *kitsch* es una construcción intelectual. El japonés que pone su nombre nipón en un cartel de toros –«Curro Romero, Paco Camino y Akira Toriyama»– no puede ser hortera porque no lo sabe, no lo entiende y no es consciente. Pero nosotros sí lo somos y por eso cuando silbamos una canción de Camilo Sesto nos reímos nerviosamente. ¿Qué son, si no, todas esas procesiones que existen en nuestros países? Suponen una identidad, una sentimentalidad que nos encanta y nos horroriza al mismo tiempo. Y el que diga que no es hortera, que arroje el primer álbum de primera comunión.

Rössner: ¿Y en cuanto a la otra pregunta?

Iwasaki: ¿Cuál era?

Rössner: ¿Si hay una estética particular en esa producción casera o regional?

Benavides: Bueno, en cuanto te acercas, te das cuenta de que sí hay una necesidad. Existe la conciencia de que no debe de haber una tendencia única. Hace poco hubo un congreso en Madrid, dedicado a los últimos 25 años de la literatura peruana, y lo curioso es que la mayoría de los escritores ni siquiera se conocían entre ellos. Y lo único que destacaban –una y otra vez– es que ese congreso no se hubiera podido celebrar en el Perú porque hubiera terminado a patadas y botellazos. Jugamos con la ventaja de que se convocaba en un lugar neutral y así, cuando terminó el cóctel que ofreció el embajador –más o menos a las 11 de la noche– fui pastoreando a los escritores hacia un bar cercano, para evitar que aflorara esa violencia incomprensible que conmina al escritor peruano a pelear con otro escritor peruano. Y lo sorprendente es que ni los propios escritores peruanos se pusieron de acuerdo en cuáles eran las tendencias de la literatura peruana. Supongo que alguien con más autoridad y conocimiento los habría refutado, pero yo, desde este especie de exilio que Fernando dice que no lo es tanto, digo que hay una absoluta pluralidad de formas, de estéticas, de tendencias y de renunciadas.

Iwasaki: Exilio, exilio no es, porque tú has decorado tu casa con una serie de ceniceros, cuadros y cerámicas típicas del Perú, que revelan esa cosa huachafa, esa iconografía hortera, esa peruanidad...

Benavides: Y no te olvides de mi Virgencita de Chapi...

Iwasaki: ...que hace que el exilio no sea tal. Una llama, por ejemplo.

Benavides: Llamitas todavía no tengo. Voy a encargarme un rebañito.

Iwasaki: Como yo tengo dos, te la cambio por un Torito de Pucará.

Suárez: En Cuba pasa más o menos como en Perú. Lo que sí se puede decir es que en los últimos años se ha abierto un poco, porque la literatura en los años 70 era muy cerrada. Pero no se da el caso de que digan «¡Oh, la nueva generación, rompedora e innovadora!». No. Simplemente es que antes no se podía escribir. En ese sentido sí hay un cambio. Hay críticos cubanos que hacen estudios profundos y ponen unas cosas que tú dices: «Eh, chico. ¿Esa soy yo?». En cambio, un fenómeno de los noventa fue la explosión de la literatura femenina. Hay muchas escritoras, muchas mujeres escribiendo. Parece que oyeron la lavadora y cogieron la máquina de escribir.

Público: A Fernando Iwasaki, ¿darías esa ponencia en traje típico?

Iwasaki: ¿Y cuál es mi traje típico? Mi poncho es un kimono flamenco. Lo tengo difícil, pero trataría de buscarme algo apropiado.

Público: Todos han usado el término Occidente sin mayor dificultad. Han hablado de literatura occidental: ¿Qué se subsume bajo eso? Hay lugares en Latina adonde nunca ha llegado la literatura de occidente, ¿o no? ¿Tiene que ver con la identidad? Santiago Balboa dijo una vez en Berlín que las identidades son circunstanciales, que cuando estuvo en Madrid se sentía muy cercano a los paraguayos y a los peruanos. Y que cuando estuvo en París se sintió muy cercano a los brasileños y a los españoles. Y que cuando estuvo en Pekín se le saltaron las lágrimas cuando vio a un danés. Es decir, las identidades se construyen según la circunstancia. En este momento a ustedes los estamos considerando como escritores. ¿Qué sería Occidente en estas circunstancias?

Iwasaki: Occidente es un accidente. Los críticos literarios siempre formulan esa pregunta, pero una vez me la soltó un policía del aeropuerto Kennedy. Me dijo: «¿Por qué usted viaja con pasaporte español, si tiene apellido japonés y ha nacido en el Perú?». Soy un candidato natural al interrogatorio, un sospechoso habitual. ¿Por qué no podía hablar en nombre de Occidente si aquel diálogo se produjo en inglés, que es la lengua franca de Occidente? A lo largo de esta mesa redonda hemos mencionado a muchos autores. A los escritores que leyó Bolaño, por ejemplo. He citado a Thomas Mann. Hemos hablado de Carpentier. También hemos aludido a las camisetas que mandamos hacer en China, porque los chinos también están en busca de una occidentalidad. La economía china no tiene nada que ver con el antiguo «modo de producción asiático», porque eso quedó en el olvido. ¿Entonces qué es Occidente? Occidente —desde un punto de vista económico— también puede ser lo que llamamos «globalización». Voy a hacer un poco de abogado del diablo. Durante muchos siglos, desde el siglo XVIII, en el mundo occidental hubo una hegemonía del pensamiento y la cultura francesas. ¿Cuántas constituciones, cuántos códigos civiles, penales, cuánta filosofía se ha creado y producido a imagen y semejanza de la que se hacía en Francia? Me atrevo a decir que aquello fue una suerte de «globalización» francesa y que duró muchos más siglos que esta presunta «globalización» norteamericana, que se nos antoja de un pensamiento más débil y en muchos aspectos más inhumana, aunque tiene la ventaja de contar con las modernas tecnologías de la información. Sin embargo, créanme que hay constituciones peruanas del siglo XIX que contienen párrafos escritos en francés, porque los diputados peruanos ni siquiera se tomaban la molestia de traducirlos de los códigos napoleónicos de donde los copiaban. Hubo una época en la que ser afrancesado era sinónimo de calidad intelectual, y por eso había afrancesados en Santiago de Chile, Cuba o Sevilla. Por lo tanto, hubo una época en la que el afrancesamiento era sinónimo de cultura

occidental, y a lo mejor alguna vez lo fue lo homérico o lo heleno, aunque por supuesto lo sería con mucha más lentitud y no llegaría con la misma velocidad a todos los lugares del mundo conocido de aquel entonces, pero que llegaba. Entonces, lo que hoy llamamos «globalización» sería un fenómeno que siempre ha existido a lo largo de la historia, pero que en nuestros días está absolutamente acelerado como consecuencia de las nuevas tecnologías y de una serie de mecanismos que hacen que baje la bolsa en Wall Street y que a mí me suban la hipoteca en Sevilla.

Benavides: Culturalmente hablando, estoy recordando un cartel que había en la universidad de Tenerife y donde decía: «Todos somos griegos». Hay una persuasión generalizada de que todos venimos de los griegos. Yo no sé si los chinos podrían decir «Todos somos Lao Tse», pero aunque la idea occidental suscite muchas discusiones y suponga varios matices, creo que al menos en ese sentido cultural todos sí que somos griegos. Nuestra cultura viene de allí con todos sus matices.

Rössner: Se podría recordar aquella frase de Borges, donde decía que los escritores latinoamericanos tienen derecho a poseer toda la tradición cultural de Occidente. Sin embargo, esta discusión sobre Occidente tiene algunos matices. Por ejemplo, si lo proponemos como una cultura globalizada, hablaríamos del lado televisivo de la cultura. Pero si hablas de Kafka o de Thomas Mann, estás hablando de una tradición cultural y no sé si eso es exactamente lo mismo. Si los chinos ya trabajan según los métodos capitalistas, ¿eso quiere decir que Occidente llegó y que la literatura en todo el mundo se va a orientar según la tradición occidental? Ahí hay una ecuación que no hay que hacer: por un lado el Occidente en términos de un sistema económico y político, y por otro el Occidente como una tradición cultural bastante diversificada.

Iwasaki: ¿Pero nos interesa el todo o la parte? Nosotros –los europeos y los latinoamericanos– pertenecemos a las culturas que se saludan a través de contactos físicos. Nos damos un beso, nos damos la mano, nos damos un abrazo. Los chinos y los norteamericanos, no. Los chinos te hacen una reverencia y los norteamericanos te dicen «hi». ¿Occidente es el todo o es la parte? Hay muchos niños que –por desgracia– no han leído la *Iliada*. En una entrevista me preguntaron una vez sobre el futuro del libro ante el avance de las nuevas tecnologías. Yo no tengo ninguna duda sobre la trascendencia de la *Iliada* ante el avance de las nuevas tecnologías, pues la *Iliada* ha sobrevivido a la tradición oral, a las tablillas de barro, a los papiros, a los códices medievales y a las ediciones de quiosco. ¿Cómo no va a sobrevivir a las nuevas tecnologías? Lo que me preocupa es que no sobreviva a Brad Pitt. Eso me preocupa mucho más. La película *Troya* no era mala y en el fondo me alegro de que exista, aunque ya *La Orestíada* no sería posible porque Aquiles se carga a Agamenón en la película de Brad Pitt. Pues bien, hay niños que no han leído la *Iliada*, pero que saben muy bien lo que es un «troyano» y que los «troyanos» son malos para los ordenadores. Esos niños no tienen ni idea del origen del nombre «troyano», porque no han oído hablar de las murallas de Troya ni del caballo de madera, pero saben que hay que tener mucho cuidado con los «troyanos». Eso es evidentemente la parte, no es el todo. A mí la suma de las partes también me interesa, y me atrae más que la posibilidad de ir a un McDonalds de Singapur y pedir un McNosecuántos, igualito al que me darían en Sevilla, Miami o Varsovia. Sí, eso es la «globalización», pero yo le doy la misma importancia a las partes, a la posibilidad de mencionar *La Muerte en Venecia* y que todos ustedes sepan –aunque aquí haya personas de varios países– de qué estoy hablando. Esa «globalización» me concierne más que la hamburguesa de McDonalds.

Rössner: Bueno, esta es una buena manera de terminar, y ahora nos podemos ir todos juntos a comer esa hamburguesa. Agradezco a los ponentes, al público y será hasta mañana.



II MESA REDONDA, INSTITUTO CERVANTES DE MÚNICH

La sociedad hispanoamericana y sus proyecciones literarias

Ednodio Quintero • Andrés Neuman • Santiago Gamboa
Paul Ingendaay (*moderador*)

Ingendaay: El venezolano Ednodio Quintero escribió un texto que me impresionó mucho, ya que recoge algunos de los grandes temas de la cultura latinoamericana, sobre todo, por lo que a maestros de la soledad se refiere, es decir, aquellos que escribieron para sí mismos, que no quisieron publicar sus textos, que no fueron estrellas y a quienes, en general, sólo después de su muerte, se le dio un reconocimiento. Gente que veía la escritura como algo sagrado. Él ha utilizado esa palabra, que cuenta con mi total simpatía. La estética de Ednodio es radical. Todo él se lanza a la escritura. Ha escrito cuentos y dice que no fue hasta mediados de los 80 cuando empezó a sentirse realmente escritor. Más tarde, llegaron las novelas y nuevos cuentos. La suya es una historia de entrega a la literatura y rebeldía contra lo simple, fácil y frívolo.

Santiago Gamboa, nacido en Bogotá (Colombia) en 1965, es un autor políglota y viajero. Vivió cinco años en Madrid, siete en París y ahora lleva ocho en Roma. Como periodista, sus experiencias en Bosnia le marcaron mucho. Es narrador y novelista y les puedo asegurar que tiene mucho que contar. Evidentemente, los temas se van cruzando.

Andrés Neuman (1977) es probablemente el más joven de esta sala. Para su edad, ya ha escrito muchos libros. Actualmente reside en España, donde ha pasado la segunda mitad de su vida (la primera mitad la pasó en Argentina). Personifica la división en dos de la persona, una división de mentalidades, de los diferentes registros lingüísticos del español. También ha traducido del alemán, concretamente a Wilhelm Müller. A través de su literatura nos llega una intensa experiencia de distancia y cercanía.

Los tres tienen en común el hecho de hacer literatura volcándose en cuerpo y alma. Todo lo demás apenas me interesa, siempre y cuando se haga con talento y abnegación. Empezaremos con Ednodio Quintero, quien nos hablará sobre exilio, experiencia y escritura.

* * *