

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Doctorado en Literatura Hispanoamericana



**La representación del espacio geográfico ciudadano
latinoamericano: una confluencia pluridentitaria en la
narrativa de Fuentes, García Márquez y Cortázar**

Tesis que para obtener el grado de
Doctora en Literatura Hispanoamericana

Presenta:

Julia Isabel Eissa Osorio

Director de Tesis:

Dr. Alejandro Ramírez Lámbarry

Noviembre 2020

A mis padres y mi hermano
por acompañarme en todas mis
aventuras; las difíciles, las sencillas, las
amargas, las alegres y hasta las del otro
lado del mundo.

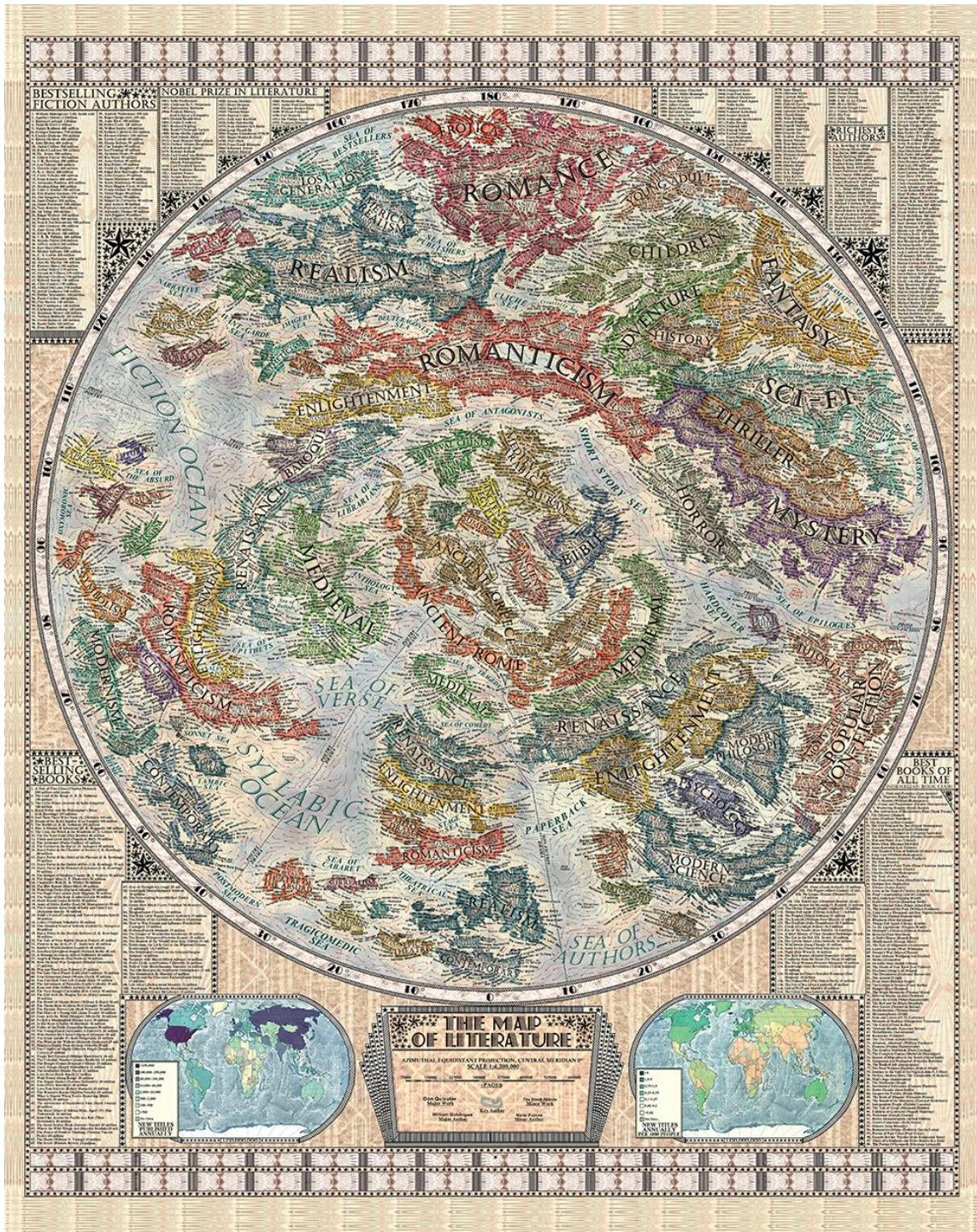
À Nicolas
pour son soutien, son grand amour et les
rêves d'une nouvelle aventure pour le
voyage de la vie.

A mis asesores
Alejandro Lámbarry
y Bertrand Westphal
por su apoyo, enseñanzas y guía en este
gran viaje por el espacio literario desde
México y Francia. Merci!

A mis profesores Eduardo Ramos-
Izquierdo, Alejandro Palma y José
Sánchez Carbó
por sus comentarios y excelente lectura a
lo largo de esta investigación.

À Limoges
pour m'inspirer avec ses ciels gris, le
soleil de l'été, ses couchers de soleil
depuis mon balcon, la piscine de
l'Aquapolis, et ses bibliothèques.

A la BUAP, la Unilim y el CONACYT
porque sin su apoyo académico y
económico esta investigación y mi
estancia en el extranjero no habrían sido
posibles.



“The Map of Litterature” (Vargic, 2015)

Índice

Introducción	23
Ubicando al espacio	23
El lugar del espacio: entre la ciencia y la literatura	33
El espacio del Boom latinoamericano: entre Europa y América	40
Cartografía literaria o el arte de representar el espacio ficticio	49
La geocrítica: una mirada multidisciplinaria al espacio literario.....	68
Cartografía literaria.....	80
Mapas literarios: el espacio en la literatura y la literatura en el espacio	90
Psicocartografía de la ciudad o de la dislocación y la deriva espacial	100
El “Boom” de la literatura en el espacio latinoamericano	109
Una nueva exportación: la literatura latinoamericana	113
El Boom del mercado editorial latinoamericano	116
Un ideal común: La exportación de una conciencia de lo latinoamericano	136
La ciudad: el espacio del Boom latinoamericano	146
La urbe latinoamericana: una confluencia pluridentitaria en el espacio-tiempo narrativo de Fuentes, García Márquez y Cortázar	153
La construcción del espacio-tiempo de tres universos narrativos: Fuentes, García Márquez y Cortázar	159

El espacio-tiempo de las fundaciones o de la recuperación de las raíces	182
La epopeya o tras las huellas del pasado: Mestizaje, Independencia, Dictadura	190
La ciudad como el espacio-tiempo ideal para una conciencia de lo latinoamericano	221
Latinoamérica: un archipiélago continental “indoafroiberoamericano”	274
Cuatro islas de un archipiélago mundial: Ciudad de México, Cartagena de Indias, Buenos Aires y Paris.....	280
Conclusiones.....	289
La construcción del Boom: una falla geológica	294
Las ciudades-islas de Fuentes, García Márquez y Cortázar: utopías de la pluridentidad latinoamericana	296
Después de la utopía: las fracturas del archipiélago indoafroiberoamericano .	301
Referencias bibliográficas.....	310
Obras Teórico-críticas	310
Corpus literario	327
Anexos	323
Anexo I. <i>La edad del tiempo</i> de Carlos Fuentes	334
Anexo II. García Márquez y la cultura popular como proyecto narrativo.....	346
Anexo III. El cine en los escritores del Boom latinoamericano	349

Imágenes

“The Map of Litterature”----- 6

“The Map of Litterature”. Mapa. *Miscellany of Curious Maps: Mapping out the Modern World*. De Martin Vargic. Londres: Michael Joseph, 2015. Web. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<https://libreriamo.it/news/arriva-la-mappa-della-letteratura-il-sogno-di-ogni-amante-dei-libri/>>.

Introducción

Mapa A. *Entretenimiento para quien anhela viajar por el mundo* ----- 25

Kitābnuzhat al-mushtāq fī ikhtirāq al-āfāq (*Entretenimiento para quien anhela viajar por el mundo*). Mapa. De Al-Sharīf al-Idrīsī, (1154). Bodleian Library, Oxford, Inglaterra. (cit.) Jerry Brotton, *Great Maps. The World’s Masterpieces Explored and Explained*. Gran Bretaña: DK / Penguin Random House, 2015. 46-47. Impreso.

Mapa B. Mapamundi del Salterio (1265) y *Orbis Terrarum* ----- 26

“The Psalter World Map”, 1265. Mapa. (cit.) Jerry Brotton, *Great Maps. The World’s Masterpieces Explored and Explained*. Gran Bretaña: DK / Penguin Random House, 2015. 50. Impreso.

Mapa C. *Holy Land* de Heinrich Bünting (1581) ----- 28

Holy Land. Mapa. De Heinrich Bünting, 1581. Web. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<https://www.ucg.org/beyond-today/beyond-today-magazine/the-center-of-the-world>>.

Imagen A. Fragmento de la “Tira de la peregrinación” (*Códice Boturini*) ----- 29

“Tira de la peregrinación”. *Códice Boturini*. Imagen. Primera mitad del siglo XVI. Web. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<https://www.mmfilesi.com/tcabaret/el-codice-boturini-i/>>.

Capítulo 1

Mapa 1. Primer mapa de América ----- 84

Certificado de Nacimiento de América. Mapa. De Martin Waldseemüller, 1507. Galería de Tesoros de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Web. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<https://www.antrophistoria.com/2014/07/desde-cuando-existen-los-mapas.html>>.

Mapa 2. El espacio en la literatura en la obra completa de un autor (Ciudad). “Protagonistas de novelas parisinas y sus objetos de deseo”----- 92

Mapa. Franco Moretti. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. Londres: Verso, 2005. 55. Impreso.

Mapa 3. El espacio en la literatura en la obra completa de un autor (País). “La Inglaterra de Jean Austen” ----- 92

Mapa. Franco Moretti. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. Londres: Verso, 1998. 21. Impreso.

Mapa 4. La literatura en el espacio. “Comedias como porcentaje de los cinco mejores éxitos de la taquilla 1986-95” ----- 94

Mapa. De Franco Moretti. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. Londres: Verso, 2005. 25. Impreso.

Gráfica 1. Transformación de los géneros literarios. “Formas hegemónicas británicas 1760-1850” ----- 95

Gráfico. De Franco Moretti. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. Londres: Verso, 2005. 15. Impreso.

Figura 1. Determinar un nódulo o protagonista. “El espacio en Hamlet” ----- 97

“Network Theory, Plot analysis”. Gráfico. De Franco Moretti. *Distant Reading*. 2013. Kindle.

Figura 2. Establecer una relación temática entre los personajes de una obra. “Soberanía y legitimidad en Macbeth” ----- 97

“Network Theory, Plot analysis”. Gráfico. De Franco Moretti. *Distant Reading*. 2013. Kindle.

Figura 3. Personajes y sus relaciones en *Agua Quemada* ----- 98

Elaboración propia a partir de la obra *Agua quemada* de Carlos Fuentes.

Imagen 1. “Dislocation” ----- 104

“Dislocation”. Imagen. De Brigitte Williams. Web. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<http://mylifeinart.com/2011/brigitte-williams-2/>>.

Capítulo 2

Mapa 5. Principales escritores, editoriales y ciudades del Boom latinoamericano ---- 123

Periódico *La Vanguardia*, “Cultura”. Periódico. Martes 6 noviembre. 2012: 40-41.
Web. Consulta digital: 13 de agosto de 2020.
<<http://hemeroteca.lavanguardia.com/edition.html?edition=LVG%20Barcelona&bd=06&bm=11&by=2012&ed=06&em=11&ey=2012&page=5>>.

Gráfica 2. Países interesados en la obra Carlos Fuentes ----- 127

Elaboración propia con información de WorldCátalogue sobre la obra de Carlos Fuentes.

Gráfica 3. Mayores ediciones por obra de Carlos Fuentes ----- 128

Elaboración propia con información de WorldCatalogue sobre la obra de Carlos Fuentes.

Tabla 1. Evolución de las ventas de los libros de Julio Cortázar ----- 129

Original de Ángel Rama. “El *Boom* en perspectiva”, en *Signos literarios 1*. Enero-junio. 190. 2005. Impreso.

Mapa 6. Canon literario mundial ----- 135

“Literature Map of de World”. *Reddit*. Mapa. De Backforward24, 2017. Web.
Consulta digital: 13 de agosto de 2020.
<https://creators.vice.com/es_mx/article/xy9e73/la-literatura-mas-representativa-de-cada-pais-en-mapas>.

Capítulo 3

Diagrama 1. Ejemplo de encierro de los personajes de micro a macro en la narrativa de García Márquez ----- 166

Elaboración propia a partir de la información obtenida de las obras de GGM.

Diagrama 2. Espacios y tipos de encierro en la narrativa de García Márquez -----	168
Elaboración propia a partir de la información obtenida de las obras de GGM.	
Mapa 7. Agentes externos de transformación -----	176
Elaboración propia a partir de la información obtenida de las obras de GGM	
Mapa 8. El exterior como amenaza para lo nacional venido del extranjero -----	180
Elaboración propia a partir de la información obtenida de las obras de GGM.	
Mapa 9. Lugar de inicio y fin en cada relato de <i>El naranjo</i> -----	193
Elaboración propia a partir de la información obtenida de <i>El naranjo</i> de Carlos Fuentes.	
Mapa 10. Recorrido inverso al de la conquista para regresar a España -----	194
Elaboración propia a partir de la información obtenida de <i>El naranjo</i> de Carlos Fuentes.	
Mapa 11. Recorrido en “Los hijos del conquistador” de regreso a España -----	195
Elaboración propia a partir de la información obtenida de <i>El naranjo</i> de Carlos Fuentes.	
Mapa 12. Recorrido original de Hernán Cortés en la conquista de México. Veracruz – Tenochtitlán -----	197
Elaboración propia a partir de un mapa de 1519 con la ruta de Hernán Cortés.	
Mapa 13. Recorrido invertido al de la conquista de México en <i>Cambio de piel</i> . Ciudad de México – Veracruz -----	198
Elaboración propia a partir de la información obtenida de <i>Cambio de piel</i> de Carlos Fuentes.	
Mapa 14. Distribución espacial de los personajes en <i>Del amor y otros demonios</i> -----	202

Elaboración propia a partir de la información obtenida de *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez.

Diagrama 3. Personajes subalternos ----- 204

Elaboración propia a partir de la información obtenida de la narrativa de Gabriel García Márquez.

Diagrama 4. El espacio del subalterno ----- 205

Elaboración propia a partir de la información obtenida de la narrativa de Gabriel García Márquez.

Mapa 15. Recorrido del viaje en *La campaña* de Carlos Fuentes ----- 210

Elaboración propia a partir de la información obtenida de *La campaña* de Carlos Fuentes.

Imagen 2. *América del sur*: “Nuestro norte es el sur”----- 211

América del sur. Dibujo. De Joaquín Torres García, 1936. Web. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<http://museos.gub.uy/artefactivo/item/torres-garcia-joaquin.html>>.

Imagen 3. *La Divina comedia, Orfeo y Eurídice* y “Cosmología prehispánica” ----- 213

Struttura dell’otre tomba dantesco. Web. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<https://italiano.sismondi.ch/letteratura/autori/Alighieri/Iconografia/Paradiso.jpg/view>>.

Orphée et Eurydice. Escultura. De Auguste Rodin, 1893. Fotografía propia.

“Cosmología prehispánica”. *National Geographic*. “El Espacio. Viaje del siglo”. Edición especial. 2003. Impreso.

Mapa 16. Ruta del último viaje de Simón Bolívar ----- 215

Elaboración propia a partir de la información obtenida de *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez.

Mapa 17. Distribución de los personajes en *El otoño del patriarca* ----- 219

Elaboración propia a partir de la información obtenida de *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez.

Imagen 4. Fundación de Tenochtitlán ----- 227

Códice de Mendoza, 1540. Secc. I. Folio 2 recto.

Mapa 18. La Ciudad de México en la narrativa de Carlos Fuentes ----- 228

Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Carlos Fuentes.

Imagen 5. Códice Fejérváry Mayer ----- 230

Miguel León Portilla, “El *Tonalámatl de los Pochtecas* (códice Fejérváry Mayer)”. *Revista Arqueología Mexicana*. Edición Especial Códices. Núm. 18. 2005. pp. 18-107. Impreso.

Mapa 19. Punto de convergencia entre las cuatro partes de la ciudad ----- 232

Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Carlos Fuentes.

Mapa 20. Los centros de la Ciudad de México en la narrativa de Fuentes ----- 235

Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Carlos Fuentes.

Mapa 21. Zona Centro-Zócalo: el lugar de lo fantástico ----- 236

Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Carlos Fuentes.

Mapa 22. La Ciudad de México en <i>Agua quemada</i> -----	238
Elaboración propia a partir de la información obtenida en <i>Agua quemada</i> de Carlos Fuentes.	
Mapa 23. Ubicación geográfica de los personajes en la Ciudad de México opuesta a la de sus orígenes en el país -----	239
Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Carlos Fuentes.	
Mapa 24. París y lo fantástico en la narrativa de Carlos Fuentes -----	244
Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Carlos Fuentes.	
Mapa 25. Centros de París y Ciudad de México en la narrativa de Carlos Fuentes ---	245
Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Carlos Fuentes.	
Mapa 26. Cartagena de Indias amurallada -----	246
Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Gabriel García Márquez.	
Mapa 27. Buenos Aires: Superficie -----	265
Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Julio Cortázar.	
Mapa 28. París: Subsuelo -----	266
Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Julio Cortázar.	
Mapa 29. Buenos Aires-norte y París-sur de acuerdo con la línea A del Subte -----	267

Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Julio Cortázar.

Mapa 30. Buenos Aires y París como una sola ciudad ----- 269

Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Julio Cortázar.

Imagen 6. Metro de París como una pintura de Mondrian ----- 271

Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Julio Cortázar y fragmento de una pintura de Piet Mondrian.

Imagen 7. “Homage to Boetti II” ----- 277

“Homage to Boetti II”. Imagen digital. 2011. Web. De Brigitte Williams. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<http://mylifeinart.com/2011/brigitte-williams-2/>>.

Mapa 31. Cd. de México, Cartagena de Indias y Buenos Aires: islas de un archipiélago llamado Latinoamérica ----- 279

Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Fuentes, García Márquez y Cortázar.

Mapa 32. Islas de la Ciudad de México: la ciudad y el centro ----- 281

Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Carlos Fuentes.

Mapa 33. Islas de París: la ciudad y el centro ----- 282

Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Carlos Fuentes.

Mapa 34. Isla de Cartagena de Indias a partir de la narrativa de García Márquez ----- 284

Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Gabriel García Márquez.

Mapa 35. Buenos Aires-París de Cortázar ----- 285

Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Julio Cortázar.

Mapa 36. Cuatro islas: Ciudad de México, Cartagena de Indias, Buenos Aires y París ----
----- 287

Elaboración propia a partir de la información obtenida en la narrativa de Fuentes, García Márquez y Cortázar.

Conclusiones

Conclusiones

Imagen 8. *América invertida* ----- 291

América invertida. Dibujo. De Joaquín Torres García, 1943. Web. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<https://espacio.fundaciontelefonica.com/blog/nuestro-norte-es-el-sur/>>.

Anexos

Anexo I.

Todas las imágenes de este anexo son de elaboración propia a partir de capturas de pantalla de Google Maps y con datos de la obra narrativa de Carlos Fuentes.

Nómada fui cuando de pequeña soñaba contemplando las carreteras; nómada seguiré siendo toda mi vida, enamorada de los cambiantes horizontes, de las lejanías aún inexploradas, porque todo viaje, incluso en las regiones más frecuentadas y más conocidas, es una exploración.

(Eberhardt, 2008)

Introducción

La geografía es una imitación a través del dibujo de toda la parte conocida del mundo.

(Ptolomeo)

UBICANDO AL ESPACIO

Desde tiempos inmemoriales, el estudio del espacio ha tenido un papel fundamental en los seres humanos, partiendo de los primeros mapas que eran más un acercamiento imaginativo de lo que los rodeaba, ya que en realidad no conocían todo el espacio geográfico o tenían concepciones ideológicas diferentes. Hasta los más recientes avances tecnológicos como los mapas satelitales o la cartografía numérica, que han llegado a revelar lo que no es visible ante nuestros ojos¹. Así, a pesar de ser diferentes, todas esas representaciones guardan un punto en común: la invención del espacio.

¹ Para este tipo de análisis histórico sobre la representación espacial en las diferentes culturas, recomiendo el libro de Jerry Brotton: *Great Maps. The World's Masterpieces Explored and Explained* (2015); en este libro el autor analiza diferentes representaciones espaciales desde los primeros mapas convencionales, las representaciones a partir de otras ideologías y culturas como las prehispanicas y las orientales; y hasta las

Según Peter Sloterdijk, el origen filosófico del pensamiento global podría comenzar en la antigüedad occidental, en donde el término “globo” manifiesta la tesis del cosmos como una gran unidad y un doble objeto cartográfico: el “Cielo” de los antiguos y la “Tierra” de los modernos. En cuanto a las adjetivaciones de cosas “globales”, éstas derivan del verbo anglosajón *to globalize*; de ahí procede la híbrida figura de la “globalización” (*En el mundo* 24). Esta expresión acentúa el matiz activo del acontecer actual del mundo: si sucede la globalización es siempre por operaciones con efectos en la lejanía. Por lo tanto, se puede decir que la idea de representar la totalidad de lo que es el mundo, mediante la imagen de una esfera omnicompreensiva, para luego comprender ese cosmos en el pensamiento y asumirlo como un orden, corresponde al primer intento globalizador.

En el Mapa A, que pertenece a la cultura árabe y data del año 1154, se puede observar el mundo conocido para ese entonces: Europa, Asia y África. Además de que hace referencia a los puntos cardinales y a las cosas y lugares representativos para aquella época. Aunque en realidad no se corresponden geográficamente, es interesante la forma en la que está representado “el mundo”, porque no existe un eurocentrismo ni la concepción religiosa occidental de la época, en la que se consideraba a Dios como el centro del universo, debido a que aún no había comenzado la importancia de fijar un norte que representara el poder económico-político de la época.

representaciones espaciales más actuales como los mapas del transporte público de las ciudades o las elaboradas por GoogleMaps. Asimismo, considero importantes los estudios realizados por Franco Farinelli *L'invenzione della Terra* (2007) e *Il globo, la mappa, el mondo* (2003), en los que habla de la construcción y la invención del espacio desde diferentes culturas europeas como los griegos y los romanos, y con respecto a algunos personajes históricos y literarios como Dionisos, Ulises, Marco Polo, Cristóbal Colón, entre otros.

Mapa A. *Entretenimiento para quien anhela viajar por el mundo*, Al-Sharīf al-Idrīsī (1154)



Fuente: Recuperado por Brotton (46-47).

En el Mapa B, también se representa un mundo tripartito, sin embargo, en este caso responde a la concepción religiosa judeocristiana. En la parte superior del mapa se encuentra el Este que es por donde sale el sol, pero sobre todo porque es donde se encuentra Jerusalén, centro de las tres religiones monoteístas (Cristianismo, Judaísmo e Islam). Por dicha posición, Asia está representada en la parte superior del mapa, Europa ocupa el cuadrante inferior izquierdo, África el derecho inferior, y Jerusalén está en el centro del mapa (marcada como un círculo). Mientras que la parte verde en forma de “T”, ubicada en el centro y que separa a los tres lugares, a su vez está dividida en dos: la línea horizontal que simboliza la distancia entre el mar Negro y el Nilo, separando a Europa y África del continente asiático, conocido en la época como *Mare magnum*; y la línea vertical que representa el mar Mediterráneo (*Mare Nostrum* para los romanos) que dividía al continente europeo de África. También se observa un círculo verde alrededor, con forma de “O”, representando el *Mare Oceanum*, es decir, los diferentes mares que

rodeaban a los tres continentes y que para la época eran uno solo. Por esas dos letras (la “T” y la “O”), es que este tipo de mapas también son conocidos como “Mapa de T en O” o “Mapa Orbis Terrarum”, más allá del mismo se solía hipotetizar al Caos.

Mapa B. Mapamundi del Salterio (1265) y *Orbis Terrarum*



Fuente: Recuperado por Brotton (50).

En otros mapas medievales, muy similares al de la imagen aquí expuesta, sobre la T y en lo que se suponía como centro de Asia, era frecuente dibujar al Paraíso Terrenal o Edén. Se cree que esta concepción tripartita del mundo (con los tres continentes conocidos en ese entonces) fue inspirada por el reparto del mundo recogido en la Biblia, a través de la historia de Noé y la distribución del mundo entre sus hijos: Sem, Cam y Jafet, tal y como se aprecia en el Mapa B, el cual es una representación impresa del mapa de T en O elaborada por Günther Zainer, en Augsburgo, en 1472. Dicho mapa ilustraba la primera página del capítulo XIV de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla.

Así, no es difícil comprender que los pensadores de la tradición europea tuvieran la certeza de que el bien (Dios) y la redondez estaban ligados, por lo que la forma

esférica sería considerada como la más efectiva y perfecta para representar el sistema cósmico en los inicios de Europa. Sólo con logros mucho más tardíos, entran en juego teorías de lo no redondo como con las ciencias de la experiencia, la muerte de Dios, las matemáticas del caos y el fin de la vieja Europa.

En un amanecer que duró siglos, fue apareciendo la Tierra como el globo único y real, fundamento de todos los contextos de vida, mientras casi todo lo que hasta entonces valía como el cielo acompañante, lleno de sentido, se fue vaciando. Este hado fatal de la Tierra, generado por prácticas humanas, acompañado de una des-realización simultánea de las esferas numinosas, antes vitales, no proporciona sólo el mero trasfondo del acontecer que hoy se llama «globalización», sino que constituye el drama mismo de la globalización. Su núcleo está en la observación de que las condiciones de inmunidad humana se transforman de raíz en la tierra descubierta, redificada, singularizada. (Sloterdijk, *En el mundo* 21)

En ese sentido, el Mapa C es muy especial, ya que si bien conserva la misma cosmovisión de un mundo tripartito (Europa, Asia y África); se puede apreciar que la idea de esfera ha cambiado y sólo se utiliza en el centro para representar a Jerusalén (la ciudad de Dios), mientras que lo demás se ha convertido en un trébol, símbolo de la trinidad divina, al igual que en la parte inferior del lado izquierdo, comienza a verse América, así como en la parte central superior se ven Inglaterra e Islandia. Esto permite interpretar la inexistencia de estos lugares en la representación cosmogónica que se tenía

del espacio, aunque al mismo tiempo se sabe que existen geográficamente, con lo que se puede apreciar el gran impacto que significó el “descubrimiento”² de América para Europa.

Mapa C. *Holy Land* de Heinrich Bünting (1581)



Fuente: Consulta digital.

A pesar del cambio que implicó el “descubrimiento” de América en Europa en cuanto a la concepción espacial, de todas formas la principal cosmovisión “de redondez” ya se había instaurado en Occidente. Por ello, es normal observar que las representaciones espaciales en otras cosmovisiones como las orientales o las culturas prehispánicas en América, tenían diferentes formas de representar sus mundos y sus espacios (Sloterdijk, *Esferas II* 863). Dichas representaciones partían de una concepción espacio-temporal cíclica en lugar de lineal, pero también en relación estrecha con la historia, la filosofía, la cultura y algunos elementos naturales (el clima, la flora y la fauna, el relieve y el

² Más adelante se explicará que en realidad América no fue descubierta sino construida como una concepción ideológica y política.

paisaje)³. Por lo tanto, en la siguiente imagen se observa un fragmento de la “Tira de la peregrinación”, también conocida como *Códice Boturini*, el cual es uno de los llamados códices mexicas. Probablemente elaborado en la primera mitad del siglo XVI, se presume que puede ser una copia de un documento prehispánico original. Consta de veintiuna láminas de papel amate, recubiertas de estuco. La temática del documento es la peregrinación de los mexicas desde su patria original, la mítica ciudad de Aztlán, que algunos autores localizan en el Occidente de México (más precisamente en Nayarit), hasta su llegada al valle de México, donde fundaron su ciudad capital Tenochtitlán (Imagen A).

Imagen A. Fragmento de la “Tira de la peregrinación” (*Códice Boturini*)



Fuente: Consulta digital.

³ Para mayor información sobre la concepción espacio-temporal en las culturas prehispánicas es conveniente consultar algunos de los estudios de Miguel León Portilla: *México-Tenochtitlán: su espacio y tiempo sagrados*. México: Plaza y Valdés, 1978; y *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: FCE, 1961. En el primero, el autor vincula la concepción mítica que los mexicas tuvieron con sus dioses sobre la conformación de la ciudad de Tenochtitlán y la realización terrenal en tradiciones, fiestas y ritos. De forma que la gran metrópoli es abordada desde un punto que trasciende aproximaciones socio-económicas para ocuparse de la importancia que Coyolxauhqui, Coatlicue y otras deidades tuvieron en la conformación urbana. Mientras que en el segundo sobresalen las ideas que los pueblos nahuas tenían sobre el mundo, el individuo, el tiempo y las deidades. Lo anterior, a partir de un estudio histórico y filosófico, con el que León Portilla recupera algunas de las concepciones de estos pueblos sobre la vida guerrera, sus ideales religiosos, su pensamiento y trascendencia cultural. Todo ello, a través de la utilización de algunas fuentes directas, como poemas, crónicas y cantares de dichas culturas.

En esta imagen es interesante ver cómo el espacio tiene otras dimensiones, y que se liga más con el paisaje y los lugares, independientemente de los puntos cardinales. También destaca la importancia histórica del mapa, porque cuenta los acontecimientos del momento, por lo que no es sólo una representación cartográfica del espacio. En Latinoamérica, esta racionalización de la estructura de mundo, que también describe Peter Sloterdijk, se transformó con la conquista, de forma que, hasta hoy, se puede observar como parte de la herencia colonial, es decir el espacio-tiempo se transformó de la espiral a una linealidad, que fijó al norte como el centro del poder en todos los sentidos.

Jadis, on « orientait » les cartes *stricto sensu*; autrement dit, on les tournait vers l’Orient, leur cime étant l’Asie. Ce n’est que plus tard que le nord se mit à occuper la partie supérieure pour s’imposer définitivement au XVIII^e siècle, alors même que l’œuvre de colonisation du sud par le nord – ou d’un nord par un autre nord – battait son plein⁴. (Westphal, *L’espace* 32)

De esa forma, el monopolio compartido entre los grandes mapas y planisferios, por lo que se refiere a las vistas generales de la superficie terrestre, sólo se ha roto en el último cuarto del siglo XX y en las primeras décadas del XXI con las fotografías por satélite y el uso de las nuevas tecnologías. Es así como en la actualidad se han podido realizar

⁴ “Anteriormente, “orientamos” los mapas *stricto sensu*; en otras palabras, se volvieron hacia el Este, siendo su cumbre Asia. No fue hasta más tarde que el norte comenzó a ocupar la parte superior para convertirse definitivamente en el siglo XVIII, al mismo tiempo que el trabajo de colonización del sur por el norte, o el norte por otro norte, estaba en pleno apogeo”. La traducción es mía. De aquí en adelante todas las traducciones son de la autora.

nuevos descubrimientos en las ciudades antiguas, con los que se han encontrado edificaciones ocultas o los trazos originales de estas ciudades, ayudándonos a comprender más su cosmovisión y su manera de ver e interactuar con el espacio, y, al mismo tiempo con su pensamiento. Así, la cartografía numérica utiliza diferentes tipos de tecnología como las imágenes láser (tomografía), la modelización 3D o la realidad aumentada, para estudiar el interior de las ruinas arqueológicas o las ciudades que están enterradas bajo las urbes modernas o la jungla. Con ello se han podido trazar mejores mapas de las ciudades antiguas y reconstruir de manera más fidedigna las ruinas encontradas, o incluso hacer hallazgos nuevos de lugares de los que no se tenía ninguna idea.

Sin embargo, el espacio va más allá de los mapas, más allá de un plano bidimensional. Si en la Edad Media se desarrolló principalmente una idea vertical del mundo al asociarlo más con las creencias religiosas de la época; durante el Renacimiento se desarrolla la idea de la horizontalidad con la inclusión de la perspectiva en la pintura y con los primeros estudios sobre el posicionamiento de la Tierra en relación con el sistema solar. No obstante, pronto aprendimos que el espacio no respondía solamente ni a un plano vertical ni a uno horizontal, sino que era ambos y muchos más aspectos que una simple representación euclidiana.

Durante las primeras décadas del siglo XX, importantes descubrimientos –la Teoría de la relatividad y la Teoría de los cuanta⁵– introdujeron cambios tan profundos

⁵ A comienzos del siglo XX, la humanidad fue testigo de dos grandes líneas de avance en la física, la teoría de la relatividad, desarrollada por Einstein, y la teoría de los cuanta, cuyo inicio corresponde a Planck. Otro posible camino para analizar la relación entre física y arte es a través de los descubrimientos de Einstein. Todo este panorama es ampliamente estudiado por Stephen Kern en *The Culture of Time and Space 1880-1918* (2003).

en el concepto de mundo, que su incidencia sobrepasó el ámbito de la ciencia y se tradujo en cambios en la totalidad del pensamiento humano. Tal y como siglos atrás había sucedido con “el descubrimiento” de América, ya que la Teoría de la relatividad considera que el espacio está ligado al tiempo, es decir un espacio-tiempo, lo que será definido por la física como “un único continuo”. Entonces, a partir de ese momento, el espacio y el tiempo son considerados como una unidad indivisible, relacionada directamente con las tres dimensiones espaciales, creando una cuarta dimensión que dependen de un observador⁶.

Actualmente, con los avances tecnológicos, se ha retomado la idea de lo esférico, ya que se puede observar la forma real del mundo, con lo cual podría pensarse que el estudio del espacio nuevamente se acerca a “lo global”. Así, ideológicamente desde hace varios años se ha tenido la misma idea de esta “geografía esférica”, con el concepto de “globalización”, el cual ha ayudado a estructurar al mundo desde una perspectiva que sirve a los sistemas económicos de desarrollo neoliberal. En ese sentido se encuentra el postulado del sociólogo norteamericano Immanuel Wallerstein (2004) con respecto al sistema-mundo y que Bertrand Westphal resume de la siguiente manera:

Un système-monde agit normalement trois aires regroupant des États centraux (*core countries*), périphériques déséquilibrées, mais réelles, inscrites dans un cadre soumis à la pression uniformisante du capitalisme

⁶ Según Bohnenkamp, la nueva física y la narrativa contemporánea poseen una serie de puntos en común, ver su artículo “Post-Einsteinian Physics and Literature: Toward a New Poetics” (1989).

planétaire. Le système-monde tend vers la standardisation mais évolue dans le temps⁷. (Westphal, *La cage* 33)

Entonces se puede decir que el espacio es algo mucho más complejo y que no se puede centrar solamente en un mapa. Por ello se ha estudiado a través de diversos acontecimientos, a lo largo de la historia y en las diferentes áreas de conocimiento del ser humano. Según Bertrand Westphal en su libro *Le Monde Plausible*, “Affronter l’espace, c’est donc aller à la rencontre d’une énigme, *ailleurs*, au-delà des limites du territoire maîtrisable. C’est partir pour soulever le voile qui couvre un mystère. Cette vision de l’espace est le propre de notre temps complexe”⁸ (14). Por lo tanto, considero que la literatura y el arte han sido una forma de intentar resolver ese gran enigma, a lo largo de los diferentes espacios-tiempos de todas las culturas de la humanidad.

EL LUGAR DEL ESPACIO: ENTRE LA CIENCIA Y LA LITERATURA

En términos específicos, la ruptura ocasionada por la física cuántica modificó a tal punto la posición del observador, que la índole y magnitud de los descubrimientos no sólo provocaron un gran cambio en la ciencia considerada exacta por excelencia –del cual hasta el día de hoy intenta reponerse–, sino que además el hombre se vio obligado a modificar su imagen de mundo y a replantear su posición relativa en éste. Ruptura por la que también las ciencias humanas y las artes se vieron marcadas.

⁷ “Un sistema mundial normalmente actúa como tres áreas que agrupan Estados centrales (*core countries*), periféricos desequilibrados, pero reales, inscritos en un marco sujeto a la presión estandarizadora del capitalismo global. El sistema-mundo tiende a la estandarización pero evoluciona con el tiempo”.

⁸ “Afrontar el espacio, es por lo tanto, ir al encuentro de un enigma, en otra parte, más allá de los límites del territorio controlable. Es irse para levantar el velo que cubre un misterio. Esta visión del espacio es el sello distintivo de nuestro tiempo complejo”.

De esa forma, no es disparatado plantear una relación entre el estudio del espacio⁹ y la literatura, ya que a las dos áreas les ha interesado representar “eso” que los rodea, pero también han tratado de ir más allá al intentar comprender ¿qué es en realidad el espacio? A lo largo de la historia de la literatura, también hemos podido observar una evolución en el tratamiento espacial, ya que a pesar del papel fundamental que le han dado varios escritores, la crítica y la teoría literarias tardaron algún tiempo en centrarse en esta temática y estudiarla, considerándola como un componente obvio y necesario en las obras literarias, pero sin mayor trascendencia. Contrario al estudio del tiempo, del que se han ocupado desde hace varios años, al igual que de los personajes y de los narradores.

No obstante, a finales de la década de los ochenta, diferentes teóricos comenzaron a considerar al espacio como un elemento fundamental e imprescindible de la literatura, ya que era claro que no sólo en el teatro había la configuración espacial, sino que también podía observarse claramente en la narrativa y la poesía. Aunque, resultaría un poco complicado incursionar en estos nuevos análisis, ya que si bien el espacio formaba parte de la obra literaria, ¿qué papel debía dársele?

Mijaíl Bajtín es un ejemplo claro de esos estudios que se interesaron en la visión científica, ya que retoma la concepción espacio-temporal de la física y la replantea para la literatura, formulando su propio concepto del “cronotopo”. Bajtín rechaza la idea kantiana de que el espacio y el tiempo son inherentes a la conciencia del sujeto, ya que

⁹ Por “estudio del espacio” se entiende aquí, todo lo relacionado con las ciencias que por tradición se han dedicado al estudio del espacio como la cartografía, la geografía, la física, la astronomía, las matemáticas, etcétera; y algunas otras más modernas como la arquitectura, el urbanismo, las ciencias numéricas, la computación, entre otras. O sea todas aquéllas que tradicionalmente están consideradas como algo completamente diferente de las artes y, sobre todo, de la literatura.

aunque concuerda con Kant en que son categorías y que sin ellas no se puede conocer el mundo, también considera que constituyen entidades cuya existencia es independiente de la conciencia. Para el teórico ruso, las nociones de espacio y tiempo son generadas por la materialidad del mundo, y hasta pueden ser objetivables para su análisis. La noción de “cronotopo” que Bajtín extrapola de la física, expresa el carácter indisoluble del espacio-tiempo, que, concebido en vinculación con el movimiento y la materia, se configuran como sus propiedades, y, así, el tiempo puede ser una coordenada espacial: la cuarta dimensión del espacio. Desde esta perspectiva, Bajtín, en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” (1989), define al cronotopo como la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.

Así, en el campo artístico, los avances de la nueva física, sumados a las teorías psicológicas desarrolladas por Freud y a las profundas crisis políticas, sociales y económicas de la primera mitad del siglo XX, tuvieron una alta resonancia que se manifestó en los numerosos movimientos vanguardistas¹⁰, los cuales rompieron con una noción del arte canónico, para dar paso a nuevos conceptos artísticos acordes con la nueva imagen de la realidad.

¹⁰ Para un estudio más amplio sobre el panorama de principios del siglo XX en relación con las vanguardias en Europa se pueden consultar algunos estudios como los de Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle* (1984); Sascha Bru y Peter Nicholls (dir.), *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent* (2009); y Béatrice Joyeux-Prunel *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale* (2016) y *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale* (2017); entre otros. Para un panorama general de las vanguardias en Latinoamérica recomiendo los estudios de: Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (1990); y el de Jorge Schwartz *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (1991). En lo que respecta a las vanguardias en México, también es importante considerar el texto de Elissa J. Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia* (2014), cuyo objetivo es mostrar la importancia que tuvo el estridentismo en nuestro país como base para las literaturas que se desarrollarían en las décadas posteriores, hacia mediados y finales del siglo XX.

En un principio, los acercamientos al estudio del espacio en la literatura fueron de un tipo más poético y simbólico, es decir, que todo elemento espacial debía tener una relación metafórica; y más adelante fueron de forma psicoanalítica y filosófica, principalmente, surgiendo estudios como los de Gaston Bachelard, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Fredric Jameson, entre otros, quienes destacaban por un acercamiento semiótico del espacio y la consideración del espacio-tiempo como unidad, sobre todo en los tres últimos. De esa forma, abarcaron desde los lugares de una casa relacionados con la metáfora y el psicoanálisis (Bachelard); hasta conceptos que buscaban enfoques más modernos como lo liso y lo estriado vistos como espacios que no se contraponen sino que se extienden por su relación con el otro (Deleuze y Guattari); o incluso los espacios vistos como una propuesta artística y cultural desde los mapas cognitivos de Jameson, quien a partir de la historia, la ideología, la política y la cultura intenta interpretar la posmodernidad¹¹.

Sin embargo, hasta ese momento, era muy difícil imaginarse un mapa del espacio de una obra literaria o estudios multidisciplinarios con la utilización de otras áreas como la arquitectura o el urbanismo, aunque es importante reconocer que dichos estudios sirvieron para posicionar, ante la crítica y la teoría, la temática espacial en la literatura, y desde perspectivas innovadoras que se interesaban por comprender el mundo actual.

Gracias a esa apertura de la crítica literaria, se ampliaron los horizontes y se retomaron algunas teorías anteriores, como la deconstrucción, aunque con perspectivas

¹¹ Al respecto recomiendo la lectura de: Palma Castro, Alejandro, José Sánchez Carbó, Alicia V. Ramírez Olivares, Felipe A. Ríos Baeza, Samantha Escobar Fuentes, y Alejandro Ramírez Lámbarry. “Topoiesis: procesos de especialización en la literatura (crítica y metodología)”. *Revista Romance Quarterly*. 64.1. 2017. pp. 1-12.

diferentes. Resultado de una de estas renovaciones es la Teoría de los mundos posibles¹². Dicha teoría amplió las perspectivas para el estudio espacial en la literatura, porque ya no sólo se trataba de analizar los espacios creados a partir de una obra literaria como espacios aislados, sino que también se trataba de analizarlos en su correspondencia con la realidad, es decir, espacios que pertenecen a otros mundos, diferentes mundos posibles, comprendiendo que no existía un solo mundo, ni una sola forma de ver o analizar esos otros mundos.

Se trascendió el límite del cuestionamiento de qué es real y qué es ficticio, y llegó a verse a las obras literarias como una multiplicidad de mundos que respetan sus propios sistemas y reglas, “mundos posibles”, diferentes del nuestro aunque con una relación directa con la realidad en la que vivimos, ya que estos mundos suceden de forma paralela al nuestro y en espacios en los que lo ficticio es posible, y no por eso dejan de ser mundos verosímiles aunque no pertenezcan a nuestra realidad. Tampoco por ese acercamiento con la realidad son susceptibles de no presentar acontecimientos fantásticos, porque al final pertenecen a otros mundos diferentes y por lo tanto son “posibles”, y de acuerdo con sus reglas son verosímiles.

¹² Para explicar la naturaleza del mundo del autor y del mundo de los personajes, resulta de gran utilidad la teoría de los mundos posibles desarrollada por Tomás Albaladejo (1986, 1992). Dicha teoría “se presenta como una forma de explicación de la realidad, ampliamente entendida esta, pues de ella forma parte tanto el mundo real efectivo, objetivo, como los mundos alternativos de este” (Albaladejo, 76), por lo que sirve tanto para explicar nuestro comportamiento en la vida real como el comportamiento de los personajes que pueblan los mundos de ficción, entendidos como mundos alternativos al de la realidad. Tomás Albaladejo contempla la existencia de tres tipos de modelo de mundo por los que se rige la creación de todas las obras narrativas y que se definen por las reglas de las que se componen y dependen de su relación con la realidad objetiva. Así, el tipo I de modelo de mundo es el de lo verdadero, y a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente (autobiografías, libros de viajes, memorias); el tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil, al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas, sin ser las del mundo real objetivo, están construidas de acuerdo con estas (novela realista, novela naturalista); y el tipo III de modelo de mundo es el de lo ficcional inverosímil, al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no respetan ni se corresponden con las del mundo real objetivo (relatos fantásticos).

La postmodernité conçut plusieurs mondes, une infinité de mondes destinés à relativiser l'impact du monde à modèle unique de la modernité. Toute certitude écartée, on estima qu'ils étaient « possibles ». [...] Je me borne ici à rappeler que, dans l'hypothèse de cette prolifération hétérocosmique, le monde de référence, celui qui engloberait le réel dit « objectif », serait un monde parmi tant d'autres que la fiction aurait créés. [...] Car, dès lors que l'on admet l'hypothèse d'une pluralité de mondes, on reconnaîtra aussi que le monde étant dorénavant irréductible à une quelconque singularité il en devient irreprésentable. Le monde de la modernité support du réel « objectif » s'est fragmenté en une constellation de mondes possibles dont la représentation constitue au mieux une approximation. Les mondes possibles sont postmodernes¹³. (Westphal, *La monde plausible* 12)

Ligado a esta idea de posmodernidad, en la década de los noventa, con los Estudios Culturales y Poscoloniales hubo nuevos enfoques en los análisis literarios. Una de estas vertientes se centró en el análisis espacial en la literatura, pero desde una mirada diferente, esto debido a la inclusión de otras disciplinas y ciencias como la historia, la sociología, la arqueología, la antropología, la geografía, la cartografía, la arquitectura, el urbanismo; es decir desde un enfoque multidisciplinario con la cartografía literaria y la

¹³ “La posmodernidad concibió varios mundos, una infinidad de mundos destinados a relativizar el impacto del mundo en el modelo único de la modernidad. Con toda certeza descartada, se consideró que eran ‘posibles’. [...] Me limito aquí a recordar que, en la hipótesis de esta proliferación heterocósmica, el mundo de referencia, ese que abarcaría la llamada realidad ‘objetiva’, sería un mundo entre muchos otros que la ficción habría creado. [...] Porque, mientras uno acepte la hipótesis de una pluralidad de mundos, también reconocerá que el mundo es, en adelante, irreductible a cualquier singularidad, volviéndose irrepresentable. El mundo de la modernidad, el apoyo de lo real ‘objetivo’, se ha fragmentado en una constelación de mundos posibles cuya representación es, en el mejor de los casos, una aproximación. Los mundos posibles son posmodernos”.

geocrítica. Así, hacia finales del siglo XX y principios del siglo XXI, se le dio un lugar privilegiado al mapa, la arquitectura, el paisaje y el urbanismo, en relación con los elementos literarios (personajes, narradores, espacio-tiempo). Estas metodologías se desarrollarán ampliamente en el capítulo uno, debido a que son el eje central para el análisis que se realiza en el último apartado de este trabajo.

Actualmente, es difícil una mirada absoluta. Por el contrario, la realidad se ha desvelado como relativa, probabilística, incierta. Entonces, el arte al no estar sujeta a tantas restricciones como la ciencia, se presenta como una vía atractiva para comunicar la complejidad circundante. La literatura, por ejemplo, permite desarrollar el significado de las nuevas teorías científicas a nivel macroscópico: las leyes y los principios que permanecen ocultos para los sentidos pueden ser ampliados en la ficción, hasta el punto de regir la realidad y mostrar su funcionamiento a escala humana. A partir de la adaptación estética que la literatura realiza de la complejidad del mundo, la obra resultante también es compleja. Por ende, sólo la utilización de enfoques interdisciplinarios logrará sacar a relucir nuevos aspectos de las obras literarias.

The concept of map, one of the most popular contemporary theory has been used in literary studies in the both a figural and a literal sense: talk of ‘mapping the territory’ and of ‘mental maps’ at one end of the figural-literal axis; designing visual diagrams to represent various aspects of texts at the other end¹⁴. (Ryan, Foot, Maoz 363)

¹⁴ “El concepto de mapa, una de las teorías contemporáneas más populares, se ha utilizado en los estudios literarios en sentido tanto figurativo como literal: se habla de ‘cartografiar el territorio’ y de ‘mapas

EL ESPACIO DEL BOOM LATINOAMERICANO: ENTRE EUROPA Y AMÉRICA

A la par de ese desarrollo científico-teórico tanto en las ciencias duras como en las humanidades y las artes, varios de los escritores se vieron influenciados y terminaron por reflejar en sus obras el mundo posmoderno en el que estaban viviendo. En el caso de la literatura, los ejemplos más representativos se dieron en algunas de las vanguardias y en el modernismo anglosajón¹⁵. Vintila Horia afirma: “Podremos estudiar aquí las vanguardias europeas de principios de siglo como ‘contemporáneas’ de la física cuántica y del principio de indeterminación” (14). Así, esta serie de movimientos artísticos (futurismo, cubismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, etcétera) se nutrieron de la evolución tecnológica y científica (la aparición del automóvil y del avión, el cinematógrafo, el gramófono, entre otros) para desarrollar un arte que fuera de acuerdo con su época y con los grandes cambios y renovaciones tecnológicas y científicas que vivían. El arte se olvidaba de la razón, la belleza y los argumentos en medio de la caída del mundo del siglo XIX, el siglo del triunfo de la burguesía.

Es importante destacar que el clima político-social de aquellos años fue determinante para el desarrollo del arte. Esos fueron los inicios de la vanguardia, aunque el momento de mayor auge coincidió, lógicamente, con la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la conciencia del absurdo sacrificio que ésta significaba; con el fortalecimiento del poder de Estados Unidos, Francia y Reino Unido; y con la promesa de una vida diferente alentada por el triunfo de la revolución socialista en la Unión Soviética (1917), que fomentaba las esperanzas en un régimen económico diferente para

mentales’ en un extremo del eje figural-literal; diseñando diagramas visuales para representar varios aspectos de los textos en el otro extremo”.

¹⁵ Para una descripción de este cambio en la noción de arte en el ámbito literario hispanoamericano ver Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana* (1972).

el proletariado, aunque tiempo después se vería que en realidad no habría cambio. Ese deseo de destrucción de todo lo establecido llevó a la creación del movimiento Dadá, quienes, para ser coherentes, llegaron a rechazarse a sí mismos: la propia destrucción¹⁶.

Hacia la década de los veinte, André Breton y los surrealistas, o sea, superrealistas, unieron la sentencia de Arthur Rimbaud¹⁷: “Hay que cambiar la vida”, con la sentencia de Karl Marx: “Hay que transformar el mundo”, para dar inicio a un surrealismo al servicio de la revolución, cuyo objetivo era recuperar aquello del hombre que la sociedad, sus condicionamientos y represiones, le habían hecho ocultar: su más pura esencia, su Yo básico y auténtico. El ingreso del inconsciente freudiano como parte fundamental de la reflexión artística introdujo el mundo de los sueños, el dejar libre paso a las pasiones y a los deseos, la escritura automática (que más tarde cuestionaron como técnica), el humor negro, entre otros elementos con los que los surrealistas intentarían marchar hacia una sociedad nueva, donde el individuo pudiese vivir en plenitud, es decir en “la utopía surrealista”. Además de los surrealistas franceses, surgieron los que por entonces se llamaron “los modernistas”, los grandes nombres de la literatura de la primera mitad del siglo XX: en lengua inglesa, James Joyce y William Faulkner en narrativa, T. S. Eliot y Ezra Pound en poesía; Franz Kafka, en lengua alemana, Fernando Pessoa en portugués.

Tras los años veinte, época de desarrollo y prosperidad económica conocida como “los años locos”, vendría el gran desastre de la bolsa de *Wall Street* (1929), y volvería

¹⁶ Para profundizar específicamente en el Dadaísmo, son importantes los estudios de Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes. Rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté* (2011).

¹⁷ El poeta sería reconocido por los surrealistas como uno de sus padres junto con Charles Baudelaire, el Conde de Lautréamont, Alfred Jarry, Vincent van Gogh y otros artistas del siglo XIX con los que se identificaban.

una época de recesión y conflictos que, unidos a las difíciles condiciones impuestas a los vencidos de la Gran Guerra, provocarían la gestación de los sistemas totalitarios (fascismo y nazismo) que conducirían a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la cual implicó un giro conservador para todas las artes. Ya sea con un realismo programático, como el que se impuso políticamente en la Unión Soviética, o con uno espontáneo, surgió una literatura accesible para las masas, que exaltaba los valores nacionales y que se alejaba del “arte degenerado” en la Alemania nazi. El avance del fascismo llevó en Occidente a que muchos escritores tomaran manifiestamente una postura política, ya sea en defensa de la democracia occidental u optando por el marxismo. La literatura de la Segunda Guerra Mundial aparece así marcada por tres factores: el compromiso con la realidad ante la situación política, el horror ante una guerra de proporciones inéditas, y el Holocausto del pueblo judío.

Resultado de ese panorama social mundial serían la Guerra Civil Española (1936-1939) con la instauración del Franquismo, las dictaduras en América Latina y la Revolución Cubana (1953-1959), la Guerra Fría (1947-1991), el muro de Berlín (1961-1990) –que formó parte importante de la anterior–, y la caída de la URSS (1991). Acontecimientos que definitivamente impactaron a nivel mundial en cuanto al sistema político, económico y, por supuesto, social de la segunda mitad del siglo XX.

En la literatura y en el arte en general, el desenlace fue similar en términos de política y poder geopolítico: París dejó de ser el centro cultural del mundo y los Estados Unidos –Nueva York especialmente– pasaron a ser una potencia también en esa área. Lentamente, Francia dejaría de dictar las tendencias estéticas internacionales para convertirse en un depósito y custodio de la alta cultura. La guerra marcó un punto de

ruptura y unión entre dos épocas: lo que restaba de la supremacía cultural europea y su tradición dejaba paso y empezaba a convivir con la cultura de masas norteamericana, que iniciaba su expansión hegemónica a nivel mundial.

En ese sentido, muchos escritores se cuestionaron su realidad y comenzaron a reflexionar más profundamente sobre este cambio ideológico y cosmogónico en el que vivían después de las dos Guerras Mundiales, por lo que ampliaron sus horizontes y dejaron de ver al espacio como algo aislado, estableciendo interrelaciones entre los diferentes elementos de su entorno, ya que si algo habían podido ver, era que el contexto socio-político y económico mundial, los afectaba a todos. Ejemplo de lo anterior es el Boom latinoamericano, el cual analizó la condición de su espacio, América Latina, en relación con el resto del mundo, y principalmente en relación con Europa Occidental y Estados Unidos; entrelazando sus raíces prehispánicas e hispano-europeas, con la búsqueda de una conciencia sobre lo latinoamericano y su identidad. Estos autores intentaban mostrar a los diferentes países de Latinoamérica como un Todo que estaba interrelacionado más allá de la lengua española¹⁸, de las costumbres de los diferentes países, y sobre todo más allá de los límites geográficos¹⁹, en relación con el mundo, ya que en algunos casos como García Márquez y Cortázar, tuvieron que hacerlo incluso desde el exilio desde donde pudieron apreciar más las relaciones que tenían con el extranjero, pero sobre todo reflexionar más sobre sus orígenes.

¹⁸ Es importante reconocer que en Latinoamérica también se hablan inglés, francés y portugués.

¹⁹ Aunque en realidad no es considerado como un movimiento literario, sino como un grupo de escritores que compartían ciertas similitudes en cuanto a técnicas, estilos y temáticas, pero también grandes diferencias en los mismo elementos. También, fue claro que tenían influencias similares en sus narrativas (Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Ernest Hemingway, Virginia Woolf, la literatura Rusa, Franz Kafka, Jean Paul Sartre, William Faulkner, entre otros). Además de un acercamiento y admiración por el surrealismo; y una gran simpatía y apoyo hacia la Revolución Cubana.

Ante la imposibilidad de hacerlo en sus propias patrias, la cual admite plurales causas (ahogo económico o político, dispersión del esfuerzo, falta de oportunidades, escasez de información, acoso pueblerino) se trasladaron a mejores plazas, internas o externas al continente. [...] Y es obligatorio agregar que en su inmensa mayoría esos escritores han seguido sirviendo –espléndidamente– a la cultura latinoamericana que los engendró, sobre la cual siguieron rotando obsesivamente, fuera la que fuere la ciudad o país donde residieran. (Rama, “El *Boom* en perspectiva” 194)

De esa forma, en el presente trabajo analizo la representación del espacio geográfico como reflexión sobre una conciencia de lo latinoamericano en la narrativa de tres escritores destacados del Boom: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar; ya que ellos, además de guardar una relación estrecha en cuanto al tema del espacio, también presentan un claro interés por desentramar la identidad de lo latinoamericano en conjunto, y desde la perspectiva individual de cada uno de sus países (México, Colombia y Argentina). Para ello, analizo las diferentes formas que tienen para mostrar el espacio: desde una mayor precisión geográfica-realista, o con un mayor acercamiento geográfico-fantástico; ambas formas relacionadas con el objetivo común de la búsqueda de una conciencia de lo latinoamericano, a partir de su visión cosmopolita, basada en la relación de Latinoamérica con el resto del mundo, y principalmente con Europa. Asimismo, he elegido a dichos escritores, porque los tres plantean abiertamente el interés por crear un universo narrativo a partir del conjunto de

su obra literaria, el cual, debido al lamentable fallecimiento de estos escritores, podemos dar por concluido.

Por lo tanto, el siguiente trabajo se encuentra dividido en tres capítulos, tal y como describo a continuación. En el primer capítulo desarrollo con mayor profundidad la aproximación del espacio y la literatura desde las primeras teorías que se interesaron en esta temática, hasta las principales para este trabajo como la geocrítica de Bertrand Westphal; la cartografía literaria a partir de Robert T. Tally Jr. y Alain Milon; los conceptos de la literatura en el espacio y el espacio en la literatura planteados por Franco Moretti (1998); y las nociones sobre deriva y dislocación espacial a partir de las ideas de Édouard Glissant (1997) y Georges Didi-Huberman (2011), además de algunos latinoamericanos como Antonio Benítez Rojo (1989). Así, a partir de la geocrítica de Bertrand Westphal desarrollo conceptos como estratificación espacio-temporal, multifocalización y multidisciplinariedad que me ayudarán a explicar los diferentes espacios en la obra narrativa de los tres escritores. Mientras que de Franco Moretti utilizo el concepto de “literatura en el espacio” para explicar el mercado editorial del Boom latinoamericano, además de la idea de la cartografía literaria para realizar los diferentes mapas que representan el espacio geográfico en la obra de Fuentes, Cortázar y García Márquez. Para finalmente concluir con el desarrollo de la hipótesis de América Latina como un archipiélago pluridentitario a partir del concepto del “archipiélago” de Édouard Glissant.

En el segundo capítulo, a partir del concepto de “la literatura en el espacio” de Franco Moretti (1998), realizo el análisis del Boom como “grupo literario” y el impacto editorial que tuvo y que sigue teniendo hasta nuestros días. Esto con la finalidad de

observar la forma en la que su contexto socio-político y económico influenció a la cultura en su época, y, principalmente, la forma en la que los impactó y los proyectó al mundo entero como la literatura representativa de América Latina, unidos al gran concepto de “lo latinoamericano”. Estos dos aspectos que, por supuesto, también marcaron las obras posteriores de los tres escritores, y la forma de mostrar el espacio en sus narrativas, llevándolos a evolucionar de un espacio abstracto a un espacio geográfico que reflejara a toda Latinoamérica, ya fuera desde lo fantástico o lo real.

En el tercer y último capítulo, analizo el espacio geográfico en la narrativa de Fuentes, García Márquez y Cortázar, a partir de un acercamiento comparativo entre las similitudes y diferencias en sus formas de configurar el espacio, para mostrar cómo, aunque de diferentes formas, todos estaban en la búsqueda y definición de una conciencia sobre lo latinoamericano y, por consiguiente, sobre Latinoamérica, a partir de una idea pluridentitaria, entendida no sólo como los países de habla hispana o de descendencia española, sino en un sentido mucho más amplio, como un archipiélago enorme con estrechas relaciones culturales, históricas y socio-políticas. Todo lo anterior realizado por los autores del Boom para posicionarse frente a Europa, y sobre todo viendo hacia el futuro que estaban construyendo a la par de la “modernidad”, pero que, al mismo tiempo, todavía estaban muy lejos de alcanzar, como se sigue observando en la actualidad.

Así, el espacio en la narrativa de estos tres escritores recorre desde las grandes ciudades como la Ciudad de México, Buenos Aires, Cartagena de Indias y París con una gran precisión geográfica, convirtiéndolas en islas diferentes, pero que al mismo tiempo que dialogan entre sí; hasta llegar a los pueblos ficticios como Macondo y los lugares sin

nombre como las periferias. Además, presentan referentes espacio-temporales prehispánicos, coloniales o contemporáneos que convergen y conviven en las mismas ciudades, o en lugares similares; por lo que no es extraño viajar desde una estación de metro en París en la época contemporánea –“Manuscrito hallado en un bolsillo” (Cortázar, 1974); a una casa con vista al Caribe donde vive un antiguo patriarca – *El otoño del patriarca* (García Márquez, 1975); hasta el sótano de una casa en el centro de la Ciudad de México, donde revive un Chac-Mool y se apodera de la propiedad –“Chac-Mool” (Fuentes, 1954). Porque todos esos lugares se unen en la gran conciencia pluridentitaria de lo latinoamericano.

Cartografía literaria o el arte de representar el espacio ficticio

Neither the historian nor the cartographer
can ever reproduce the reality they are
trying to communicate.

(Brinton, en Brotton 15)

Maps codify the miracle of existence.

(Crane, en Brotton 13)

Hasta finales del siglo XIX, la temporalidad había ocupado un lugar preferencial en la narrativa, dejando un poco de lado a la espacialidad. Según Robert T. Tally Jr., en su libro *Spatiality* (2013), el siglo XX revierte este binomio, a partir de un fenómeno denominado “el giro espacial” (*the spatial turn*), debido a que la crítica se vuelca hacia conceptos topográficos.

Moving from geography into narratology means continuing along what Fredric Jameson (1991) and others have called the “spatial turn” of late twentieth-century culture. The spatial turn is the recognition of the material

dimensions of society and culture and, in particular, of the importance of space and place in theory and method. Moving in the other direction from narratology to geography, we extend the “narrative turn” that began different communicational media. The result has been the extension of narrative theory into fields as varied as the law, medicine, historiography, education, the natural sciences, and music²⁰. (Ryan, Foot, Maoz 2)

El autor relaciona este giro con la desorientación provocada por la condición posmoderna, que enfatiza la naturaleza de los escritores como cartógrafos del mundo representado en sus obras²¹. Esta desorientación, según Tally Jr. (2013), se debe a que surgen dos categorías importantes de viajeros: exiliados y turistas, debido a los cambios políticos y sociales que suceden a nivel mundial durante este periodo de finales del siglo XIX y principios del XX, por lo que el ser humano tiene una mirada diferente sobre los nuevos lugares y espacios a los que llega en condiciones de exilio o de turismo²², y por

²⁰ “Pasar de la geografía a la narratología significa continuar con lo que Fredric Jameson (1991) y otros han llamado el “giro espacial” de la cultura de finales del siglo XX. El giro espacial es el reconocimiento de las dimensiones materiales de la sociedad y la cultura y, en particular, de la importancia del espacio y el lugar en la teoría y el método. Avanzando en la otra dirección de la narratología a la geografía, extendemos el “giro narrativo” que comenzó a los diferentes medios de comunicación. El resultado ha sido la extensión de la teoría narrativa a campos tan variados como el derecho, la medicina, la historiografía, la educación, las ciencias naturales y la música”.

²¹ Aunque no se trata de un análisis de representaciones iconográficas del espacio en literatura (a través de mapas, diagramas o esquemas), Tally Jr. define la labor del escritor como descriptor de un mundo, y la compara con la labor de un cartógrafo que mide y representa visualmente los espacios: “the novelist is a kind of cartographer insofar as she or he must coordinate the various elements of human experience and the world in order to form a new unity, however provisional it may be” (*Topophrenia. Place* 121).

²² En este periodo, hubo muchos exiliados europeos como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, y posteriormente este número sería aún más significativo con la Segunda Guerra, la Guerra Civil Española y la caída de la Unión Soviética. En cuanto al turismo, también hubo una apertura, debido al cambio en el sistema económico mundial (el capitalismo estaba consolidado) y al avance tecnológico (el surgimiento de los grandes barcos cruceros como el Titanic y posteriormente los vuelos transatlánticos de pasajeros).

supuesto distinta a la de un cronista viajero del siglo XIX, o a la de un colonizador de cualquier época.

El desplazamiento que caracteriza este siglo subraya la importancia crítica de las relaciones espaciales, y pone en evidencia los distintos tipos de percepción del espacio según la cultura. También hay un incremento en el vocabulario geográfico y espacial en los textos críticos, debido a que surge la necesidad de crear palabras que logren cubrir las carencias a las que se enfrentan estos nuevos viajeros cosmopolitas, que han dejado de pertenecer a una nación y al mismo tiempo son ciudadanos de todo el mundo. Para ellos ya no existen fronteras geográficas, porque hay una mayor facilidad para desplazarse de un lugar a otro y convivir con quienes se tienen diferencias, pero también muchas similitudes.

Algunos precursores, cuyo trabajo teórico ayudó a establecer al espacio como un tema válido para los análisis literarios, fueron Gastón Bachelard con *La poétique de l'espace* (1957) quien analizó algunas obras literarias para desarrollar una tipología de acuerdo a la connotación de cada uno de los lugares. Henri Lefebvre (1939) con su dialéctica espacial. O Deleuze (1986) quien desarrolló el concepto de “nueva cartografía” a partir de algunas ideas de Michael Foucault sobre las problemáticas socio-políticas y culturales entre los sujetos, y el espacio desde la concepción del centralismo democrático que impide la captación de todos los puntos de una sociedad. Mientras Maurice Blanchot en su texto *L'espace littéraire* (1955) legitimó la idea de un espacio literario como un lugar imaginario para la creación de la literatura. De esa forma, se inició un camino por el análisis espacial en la literatura, aunque ligado principalmente a

la filosofía y a las concepciones que relacionaban, de una manera más poética, al espacio literario con la realidad sociocultural de los lectores.

The “spatial turn,” as it has been called, was aided by a new aesthetic sensibility that came to be understood as postmodernism, with a strong theoretical critique provided by poststructuralism, especially in French philosophy, but quickly extending into various countries and disciplines. Moreover, the transformational effects of postcolonialism, globalization, and the rise of ever more advanced information technologies helped to put space in the foreground, as traditional spatial or geographic limits were erased or redrawn²³. (Tally Jr., *Spatiality* 3)

Poco a poco, los estudios sobre el espacio comenzaron a cobrar importancia en el ámbito de la literatura, hasta que en las últimas décadas del siglo XX hubo un acercamiento crítico multidisciplinario, permitiendo un análisis más profundo sobre el elemento espacial en las obras literarias; para ello, la crítica literaria se valió de los Estudios Culturales y Poscoloniales para permitir la interacción con otras áreas científicas como la geografía, la cartografía y la historia²⁴.

²³ “El ‘giro espacial’, como se le ha llamado, fue ayudado por una nueva sensibilidad estética que llegó a entenderse como posmodernismo, con una fuerte crítica teórica proporcionada por el posestructuralismo, especialmente en la filosofía francesa, pero que se extendió rápidamente a varios países y disciplinas. Además, los efectos transformadores del poscolonialismo, la globalización y el auge de las tecnologías de la información cada vez más avanzadas ayudaron a poner el espacio en primer plano, ya que los límites espaciales o geográficos tradicionales fueron borrados o rediseñados”.

²⁴ Según Manuel Asensi (2012), los Estudios Culturales no son una metodología, sino un campo de estudio, por lo que se sirve de metodologías de otras áreas para hacer sus análisis; surgen como una forma ideológica para comprender algunas cuestiones sociales, borrando algunos estereotipos como la división entre la alta cultura y la baja cultura, ya que la clave no es describir al mundo sino transformarlo.

Resultado de ese acercamiento multidisciplinario a través del desarrollo de los Estudios Culturales y Poscoloniales son los trabajos de Raymond Williams en su obra *The Country and the City* (1973). A su vez, Mijaíl Bajtín (1981) creó el concepto de “cronotopo” para designar la conexión entre las relaciones temporales y espaciales en la literatura²⁵; o algunos de los escritos de Walter Benjamin, sobre todo en *Paris, capitale du XIXe siècle* (1982), en el que describe los pasajes cubiertos de París y su relación con la ciudad, y sobre todo la figura del *flâneur* como el gran observador y *parcoureur* (navegador) de la ciudad. También está el concepto de “mapeo cognitivo” de Fredric Jameson (1991) y su compromiso teórico con la condición posmoderna, con los que remarca la importancia de la representación espacial y la producción estética, incluyendo a la literatura, el cine, la arquitectura, así como el diseño, en otras palabras, un estudio multidisciplinario en el sentido más amplio. O el trabajo de Edward Said en *Culture and Imperialism*, en el cual, emplea lo que él ha llamado una “geographical inquiry into historical experience”²⁶ (1993 7).

Así, tal y como lo menciona Robert T. Tally Jr. en su libro *Spatiality* (2013), desde la era moderna, existe una revaloración de la importancia ideológica del espacio en nuestra concepción de la realidad. Por ello, conceptos como “espacio”, “lugar” y “mapa” son cruciales para los estudios literarios, ya que los seres humanos no sólo organizan el espacio según sus necesidades biológicas. Consecuentemente, el problema principal consiste en indagar la forma en que la humanidad construye el espacio cultural. De esa

²⁵ Según Franco Moretti el concepto de cronotopo es “the greatest study ever written on space and narrative, and it doesn’t have a single map” (*Graphs* 35) (“el mejor estudio jamás escrito sobre el espacio y la narrativa, y no tiene un solo mapa”). A partir de este planteamiento considero que se puede tener una idea más amplia de la importancia de dicho concepto en los estudios literarios actuales, ya que si bien se tomó una vertiente más ligada a la geografía y la cartografía, en algunos casos los estudios de este tipo se limitan a un muestrario de mapas olvidando por completo su interpretación y sobre todo a la literatura.

²⁶ “investigación geográfica de la experiencia histórica”.

forma, el espacio dejó de ser analizado como algo aislado y empezó a adquirir una relación e interpretación directa desde la interacción que tiene con los seres humanos; surgiendo así la diferencia clara entre espacio y lugar.

We use space to denote certain key characteristics of the environments or settings within which characters live and act: location, position, arrangement, distance, direction, orientation, and movement. These are also characteristics of the real-world locations that are sometimes used in narratives as settings or referents.

We use place to refer to the way environments and settings have been shaped and molded by human action and habitation, the qualities that make spaces distinctive or unique.

The concept of map, one of the most popular of contemporary theory (Mitchell 2008) has been used in literary studies in both a figural and a literal sense: talk of “mapping the territory” and of “mental maps” at one end of the figural-literal axis; designing visual diagrams to represent various aspects of texts at the other end²⁷. (Ryan, Foot, Maoz 7 y 9)

²⁷ “Utilizamos el espacio para denotar ciertas características clave de los entornos o configuraciones dentro de las cuales los personajes viven y actúan: ubicación, posición, disposición, distancia, dirección, orientación y movimiento. Estas también son características de las ubicaciones del mundo real que a veces se usan en narraciones como ajustes o referentes.

Usamos el lugar para referirnos a la forma en que los entornos y los medios han sido configurados y moldeados por la acción y la habitación humana, las cualidades que hacen que los espacios sean distintivos o únicos.

El concepto de mapa, uno de los más populares de la teoría contemporánea (Mitchell 2008) se ha utilizado en estudios literarios en sentido tanto figurativo como literal: se habla de ‘cartografiar el territorio’ y de ‘mapas mentales’ en un extremo del eje figural-literal; diseñando diagramas visuales para representar varios aspectos de los textos en el otro extremo”.

Por esa razón, los trabajos de Michael Foucault, Gilles Deleuze, Henri Lefebvre, Mijaíl Bajtín, Fredric Jameson, entre otros, han sido fundamentales para tener un acercamiento geocrítico a la literatura en el que se reconoce que la representación del espacio es comúnmente transgresora, cruzando los límites de las normas establecidas, aunque al mismo tiempo restablece y establece nuevas relaciones entre gente, lugares y cosas.

There is a close relationship between place and the concept of sense of place, the latter referring to the affective, emotive bonds and attachments people develop or experience in particular places and environments on a variety of scales, from the microscale of the home (or even room), to the neighborhood, city, state, or nation. Writing and narratives are often influential in shaping people's sense of place and a means by which authors express their own or their characters' attachments to place. In some cases, sense of place is used to describe the unique or distinctive qualities that give an identity to particular areas and regions. From this perspective, sense of place is related to other concepts like the "spirit of place" or *genius loci*. For the Romans, *genius loci* described the protective spirit of a place, a spirit that belonged to a particular location, irrespective of human use. In this sense, the term is related to practices of geomancy and divination such as *ilm al-raml* (Arabic) and *fengshui* (Chinese). In modern usage, however, the term refers

not to a supernatural essence of places but to the distinctive character of a place that grows out of human use and experience²⁸. (Ryan, Foot, Maoz 7)

En ese sentido, podemos observar que, a partir de la literatura, un escritor puede influenciarnos sobre la forma en la que veremos un espacio, o la manera en la que configuraremos o interpretaremos un lugar, al igual que los estudios interpretativos de dichas obras pueden reforzar, o no, una idea o cosmogonía sobre ciertos principios. Así, a través de la crítica poscolonial y decolonial²⁹, las y los teóricos no europeos, muy especialmente personas originarias de América Latina, África e India³⁰ han desarrollado

²⁸ “Existe una estrecha relación entre el lugar y el concepto de sentido de lugar; este último se refiere a los vínculos afectivos, emotivos y los vínculos que las personas desarrollan o experimentan en lugares y entornos particulares en una variedad de escalas, desde la microescala del hogar (o incluso habitación), al vecindario, ciudad, estado o nación. La escritura y las narraciones son a menudo influyentes para moldear el sentido del lugar de las personas y un medio por el cual los autores expresan sus propios adjuntos o los de sus personajes. En algunos casos, el sentido de lugar se utiliza para describir las cualidades únicas o distintivas que dan identidad a áreas y regiones particulares. Desde esta perspectiva, el sentido de lugar se relaciona con otros conceptos como el ‘espíritu de lugar’ o *genius loci*. Para los romanos, *genius loci* describía el espíritu protector de un lugar, un espíritu que pertenecía a un lugar particular, independientemente del uso humano. En este sentido, el término se relaciona con prácticas de geomancia y adivinación como *ilm al-raml* (árabe) y *fengshui* (chino). Sin embargo, en el uso moderno, el término se refiere no a una esencia sobrenatural de lugares, sino al carácter distintivo de un lugar que surge del uso y la experiencia humanos”.

²⁹ El término “poscolonialismo” generó un gran debate durante aproximadamente veinticinco años en Latinoamérica. El desfase histórico en el que se encuentra inmerso el término hizo que la gran crítica latinoamericana se preguntara por la aplicabilidad de este término, dado que en materia de investigación, el objeto de estudio y la realidad del fenómeno, estaban más arraigados a culturas asiáticas, oceánicas y africanas, que poco o nada conectaban con la realidad de Latinoamérica. Así, de acuerdo con José Rabasa (1993) para lograr resignificar el poscolonialismo entendido en primera instancia cómo momento histórico (siglos XIX y XX), se debe primero establecer la diferencia entre sus implicaciones en la construcción histórica y las articulaciones descolonizadas de la crítica poscolonial. Entonces hablar de poscolonialismo sugiere acercarse a los fantasmas de los pasados coloniales y entenderlo como un dualismo teórico en el que críticos asiáticos, africanos y oceánicos también aprendan algo sobre lo que en Latinoamérica implicaron las prácticas de resistencia y los debates sobre imperialismo. De esa forma surgieron los estudios “decoloniales” en América Latina. Para mayor información véase Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel (eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (2007).

³⁰ Después de los trabajos fundadores de Frantz Fanon, Homi Bhabha y Edward Said, es importante reconocer el esfuerzo de otros teóricos y teóricas latinoamericanos como José Rabasa (*Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*, 1993), Arturo Escobar (*La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*, 1998), Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (*Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, 1998),

una producción teórico-crítica contra esos postulados eurocéntricos³¹. Con sus visiones, esos y esas investigadoras han sido capaces de deconstruir los paradigmas de la historia del hombre occidental a través de herramientas como la revisión, el desplazamiento y la toma de los aparatos intelectuales productores del conocimiento histórico occidental. El principal fin de esta importante corriente crítico-teórica es la desarticulación de las relaciones dominante/dominado que han marcado la manera de concebir el pasado más reciente, y la formulación de una historia más diversa y plural en la que se haga partícipe a los grupos anteriormente excluidos por el discurso hegemónico.

Sin embargo, han sido difíciles dichos intentos, porque si bien estos estudios han tratado de hablar y acercarse a las minorías y las periferias finalmente se han mantenido en un plano un tanto elitista al desarrollarse desde Europa Occidental y, principalmente, en Estados Unidos, centrándose, por lo regular, en la literatura europea o estadounidense, y, algunas veces, en relación con las tradiciones literarias periféricas como la latinoamericana o la africana³², pero sin tomar a estas otras literaturas como el

Walter Mignolo (*La idea de América Latina. La herida decolonial y la opción decolonial*, 2007); africanos como Ngũgĩ wa Thiong'o (*Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, 1986), Chinua Achebe (*Hopes and Impediments*, 1988), Achille Mbembe (*Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, 2010), Joseph Tonda (*L'Impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*, 2015), Patrice Nganang (*Pour une écriture préemptive: L'art de l'alphabet*, 2018); e indios como Gayatri Spivak (*¿Puede hablar el subalterno?*, 2011).

³¹ Para este trabajo entendemos el concepto de “eurocéntrico” o “eurocentrismo” en el sentido de Ramón Grosfoguel (en Montes Montoya y Busso, párrafo 3), es decir no se remite a una región particular del mundo que llamamos “Europa”, la noción de “europeo (y euro-norte/latino americanos-australianos)” nombra una localización de poder en la jerarquía etnoracial global y a las poblaciones que gozan de los privilegios.

³² Como se puede apreciar, la globalización y, en particular, la globalización neoliberal que se piensa desde el primer mundo, no sólo ha colaborado con los sistemas de poder económico sino también se ha impuesto en los sistemas sociales, culturales e identitarios. Así, un ejemplo claro de esto es la generalización que se maneja como literatura “latinoamericana” o “africana”, sin reconocer a cada país de manera independiente y englobando a todos los escritores del continente como si en todos los países se escribiera igual y etiquetándolos para un “éxito seguro” en cuanto al mercado editorial, porque es considerado como sinónimo de lo “exótico”. Para el caso específico de las literaturas y culturas latinoamericanas es interesante el estudio que realiza Carlos Fuentes en *Geografía de la novela* (1993), al igual que los estudios de Ángel Rama (*Más allá del Boom*) y Antonio Cornejo Polar (2003). Asimismo de

objeto central de sus estudios. Otro elemento, es que la mayoría de esos estudios se han centrado en el análisis de la literatura de los siglos XVIII y XIX, dejando de lado la literatura actual, aún dentro de las tradiciones que analizan, y peor aún con las literaturas periféricas. Este acontecimiento es interesante, ya que, en términos de poscolonialismo, podría decirse que dichos estudios terminan teniendo una visión del colonizado desde el colonizador, o de acuerdo con Homi Bhabha (1994) sería que la palabra del colonizado surge a partir de la voz del colonizador; por lo que, al final, algunos de estos estudios resultan un tanto fallidos al buscar la multidisciplinariedad propuesta por los Estudios Culturales o Poscoloniales, pero sin romper con el canon literario y con una tradición literaria occidental, específicamente en inglés (Inglaterra y Estados Unidos) y desde el eurocentrismo (Francia y Alemania), es decir que terminan por tener un multiculturalismo condescendiente que exalta la diversidad sin alterar la dirección ni las estructuras de poder de los intercambios, dejando a la literatura frente a un nuevo exotismo, que hace de los Otros fetiches coleccionables. Ejemplo de ello son los trabajos de Franco Moretti *Atlas of the European Novel, 1800-1900* (1998), *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* (2005), “Network Theory, Plot analysis”. *Distant Reading* (2013); y Robert T. Tally Jr. en *Melville, Mapping and Globalization: Literary Cartography in the American Baroque Writer* (2009), *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies* (2011), *Spatiality* (2013), *Literary Cartographies Spatiality, Representation, and Narrative* (2016); trabajos

manera más general se encuentran los trabajos de Pascale Casanova, en *La République mondiale des lettres* (1999); y con un enfoque más actual desde la World Literature está el trabajo de Emily Apter, en *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (2013).

colectivos o individuales de estos críticos, en los que, apesar de intentar el uso de nuevas metodologías, conservan corpus tradicionales eurocéntricos.

Ces derniers groups ressortissent à l'aire occidentale et procèdent à une altérisation (*Othering*) massive de ce qui leur paraît extérieur. L'opposition entre l'*Ouest* et le *Reste* en est la parfaite illustration. Le *Reste* aura beau changer de dénomination au gré des modes, il continuera à répondre au stéréotype que Shiva Naipaul résume sur un ton sarcastique dicté par la frustration : 'Pourtant, quelle que soit la confusion, je crois que nous avons bel et bien un portrait de l'habitant type du Tiers-Monde : il vit au jour le jour, il est indifférent aux luttes des puissants pour les pouvoir, et il a la peau sombre'³³. (Westphal, *La Cage* 31)

En un intento por romper con estos esquemas que se han generalizado, encontramos los estudios de Zilá Bernd, Patrick Ibert y Rita Olivieri-Godet como coordinadores del libro *Espaces et littératures des Amériques* (2018); o Bertrand Westphal como coordinador de *La Géocritique mode d'emploi* (2000), o como ponente en Buenos Aires con *L'espace brésilien entre texte, carte et image. Une géocritique* (2018), en los que, a través de la mirada de los diferentes investigadores, intentan un acercamiento a esas otras Américas que han permanecido ocultas como la canadiense (específicamente la francófona), la

³³ "Estos últimos grupos salen de la zona occidental y proceden a una alterización (*Othering*) masiva de lo que les parece externo. La oposición entre el *Occidente* y el *Resto* es la ilustración perfecta. El *Resto* puede cambiar su nombre de acuerdo con las modas, seguirá respondiendo al estereotipo que Shiva Naipaul resume en un tono sarcástico dictado por la frustración: 'Sin embargo, cualquiera que sea la confusión, creo que tenemos un retrato del habitante típico del Tercer Mundo: vive al día, es indiferente a las luchas de los poderosos por el poder, y tiene la piel oscura'".

brasileña, la de las Antillas (en el caso del primer libro), o esas otras literaturas como la africana o la hispanoamericana (para el segundo). Con esto no quiero decir que sean todas las posibilidades, sino que intento reconocer que es un comienzo para la apertura de ese canon literario eurocéntrico y también para la transformación de las teorías eurocentristas.

De esa forma, actualmente, se ha profundizado en los estudios de “World Litterature”³⁴; sin embargo, el problema continúa existiendo, ya que a pesar de intentar hablar de una “literatura mundial”, existe una carencia de traducciones en diferentes lenguas (ya sea de literatura o de metodologías), y la concentración de estudios en el canon europeo y estadounidense. Además de que el nombre más reconocido que se le ha dado a este campo de estudio está en inglés “World Litterature”; y la mayoría de los estudios se han realizado principalmente en inglés; por lo que es obvio que no se ha logrado superar el problema fundamental de un eurocentrismo y del imperialismo estadounidense que desde hace mucho se viven en el contexto socio-político mundial (globalización y neoliberalismo) y, por supuesto, también en las artes y la cultura, ya que dichos estudios intentan negar la relación centro-periferia en lugar de reconocerla.

Une littérature qui s’identifierait au « seconde monde » essuierait une critique analogue à celle que Shiva Naipaul adressait à la littérature du « Tiers-Monde ». Se posent alors une question et même une volée de questions. Si au « seconde monde » étaient privées d’assise et de cohérence, pourquoi la littérature du « premier monde », l’« occidental », en serait-elle

³⁴ Es un estudio crítico de las literaturas que intenta una interpretación política de la historia de la literatura, la traducción y la filosofía.

pourvue ? Parce qu'elle est l'enfant chérie d'une histoire dont elle monopolise le récit ?³⁵. (Westphal, *La Cage* 36)

Así, Emily Apter, en *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (2013), propone un estudio comparativo que confronta discursos y conceptos de todo el planeta sin partir de presuposiciones normativas, elaborando un análisis capaz de distanciarse de los discursos que apoyan el desarrollo de una red global de conocimiento homogeneizado. La normatividad presente en la traducción criticada por Apter establece un sistema en el que la relevancia de un discurso no canónico deriva, no de sus propias virtudes, sino de su relación con un discurso canónico. En ese sentido, la autora no desconoce el binomio periferia-centro; sino que en lugar de negarlo, recurre a él³⁶, y usa la idea de lo intraducible como un arma en el campo de batalla de la cultura. Bajo esta idea, la traducción, entendida como una suerte de palanca que opera sobre el lenguaje, hace que la universidad, y el mundo entero, giren sobre su eje (Apter 246). Esto se relaciona directamente con nociones más generales en cuanto a la construcción del espacio, ya que, por lo regular, estas desarticulaciones dentro de las estructuras sociales y culturales, en el marco de la globalización y sus características económicas y políticas, obligan a que una parte de la población del mundo se desplace y migre hacia la búsqueda de más oportunidades de desenvolvimiento económico y/o social y, por conclusión, muchas veces viva en un desfase cultural. Aspecto que se observa

³⁵ “Una literatura que se identifica con el ‘segundo mundo’ tendría una crítica similar a la que Shiva Naipaul dirigió a la literatura del ‘Tercer Mundo’. Entonces surge una pregunta e incluso una serie de preguntas. ¿Si en el ‘segundo mundo’ estuvieran privados de fundamento y de coherencia, para quien estaría provista la literatura del ‘primer mundo’, la ‘occidental’? ¿Porque ella es la niña querida de una historia que monopoliza la historia?”.

³⁶ Como también lo ha hecho Roberto Fernández Retamar en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones* (1975).

claramente con el desplazamiento editorial a América Latina, y que explicaré ampliamente en el segundo capítulo.

La globalización terrestre produce transacciones económicas y simbólicas desde un lugar de la tierra hacia otro, lo que genera migración o más bien “nomadismo reproducido”, implicando una movilidad para el salvaguardo de una estabilidad económica a partir de la creencia en ideales globales. La globalización terrestre produce modelos unificantes sin tomar en cuenta las diferencias étnicas, culturales o sociales. Esta unificación permite una mejor gestión económica, infiltrándose en las políticas locales y calculando meramente su ganancia económica. (Merino 10)

De esa forma, podemos decir que las literaturas latinoamericana y africana han tenido un avance en el tratamiento del espacio en sus obras. Los escritores han intentado plasmar la realidad contradictoria que viven sus países, al mismo tiempo que muestran cómo es que estas contradicciones conviven en un mismo lugar y crean realidades que parecerían exóticas para quienes las observan desde fuera. Tal y como sucedió con la mayoría de los escritores del Boom latinoamericano, quienes intentaron posicionar a Latinoamérica más allá de la imagen idílica y exótica del modernismo y el regionalismo.

No obstante, a pesar de la gran aportación literaria, en cuanto al análisis y la crítica de dichas obras se ha permanecido en una mirada más semiótica o estructuralista³⁷ que

³⁷ Luz Aurora Pimentel (2001) en su libro *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, plantea a la relación espacio-tiempo como algo indestructible en literatura, por lo que el análisis literario, para la autora, debe consistir precisamente en separar el objeto

le otorga un mayor peso al tiempo y a los personajes que al espacio; y sobre todo, se han quedado en una mirada un tanto exótica debido a que todavía se necesita desarrollar “un nuevo lenguaje que dé cuenta de los complejos procesos del sistema-mundo capitalista/patriarcal moderno/colonial sin depender del viejo lenguaje heredado de las ciencias sociales decimonónicas. Proporcionar un lenguaje alternativo es uno de los desafíos teóricos más grandes que tenemos ahora” (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, 17). En ese sentido, es fundamental el estudio que realiza Pedro Ángel Palou en *La ciudad crítica. Imágenes de América Latina en su teoría, crítica e historiografía literarias* (1997), ya que ejemplifica este rezago teórico en Latinoamérica, y especialmente en México, debido al desarrollo de muchas de las teorías con bases eurocentristas, en lugar de ser pensadas desde Latinoamérica, es decir desde nosotros mismos.

Para enfrentar esta situación tanto en lo socio-político como en la cultura, algunos teóricos como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel, entre otros, escriben desde una perspectiva decolonial: “Pour eux, la colonisation a tout bonnement fait place à un état de ‘colonialité postcoloniale’, qui perpétue *de facto* les clivages instaurés tout au long de la période dite ‘moderne’”³⁸ (Westphal, *La Cage* 31)³⁹. De igual forma, consideran que la gran mayoría de los teóricos poscoloniales de los Estados Unidos

estético para luego armarlo con conocimiento de causa, y esa separación exige la disociación de ambas categorías, a partir del método estructuralista, por lo que al final tiene una interpretación más categórica (estructural) que semiótica. Sin embargo, es claro que es un estudio más conservador y alejado de las nuevas tendencias de los Estudios Culturales, Poscoloniales, y muchísimo más Decoloniales.

³⁸ “Para ellos, la colonización simplemente ha dado paso a un estado de ‘colonialismo poscolonial’, que perpetúa de facto las divisiones establecidas a lo largo del llamado período ‘moderno’”.

³⁹ En este mismo sentido se pueden leer algunas de las ideas del filósofo español José Ortega y Gasset (1981), en las que plantea que “América no ha sido hasta ahora el nombre de un pueblo o de varios pueblos, sino que es el nombre de una situación, de un estadio: la situación y el estadio coloniales” (173), aspecto que se sigue observando hasta la actualidad en el aspecto político-económico y, por supuesto, también en el cultural.

proviene de campos humanísticos como la literatura, la historia y la filosofía, y sólo un pequeño número de ellos proviene de las ciencias sociales, en particular, de la antropología. Por otra parte, los investigadores del “sistema-mundo” provienen sobre todo de ciencias sociales como la sociología, la antropología, la ciencia política, la economía y algunos provienen de la historia, quienes tienden a tener más afinidad con el enfoque del “sistema-mundo”, y casi ninguno proviene de la literatura o la filosofía. Estas fronteras disciplinarias explican algunas de las diferencias teóricas entre estas dos metodologías, y muchas otras de las actuales, ya que no logran un verdadero enfoque interdisciplinario, al apoyarse más en alguno de los dos lados, el económico-político o el cultural, en lugar de considerarlos como un todo que conforma un sistema-mundo.

Debemos entender que el capitalismo no es sólo un sistema económico (paradigma de la economía política) y tampoco es sólo un sistema cultural (paradigma de los estudios culturales/poscoloniales en su vertiente ‘anglo’), sino que es una red global de poder, integrada por procesos económicos, políticos y culturales, cuya suma mantiene todo el sistema. Por ello, necesitamos encontrar nuevos conceptos y un nuevo lenguaje que dé cuenta de la complejidad de las jerarquías de género, raza, clase, sexualidad, conocimiento y espiritualidad dentro de los procesos geopolíticos, geoculturales y geoeconómicos del sistema-mundo. (Castro-Gómez y Grosfoguel, “Prólogo” 17)

Según esta mirada de decolonialidad, se ha entrado en un doble juego en el que los estudios teórico-críticos sobre la identidad y del espacio se centran principalmente en ciertas literaturas, por lo que casi todos los trabajos están hechos principalmente en inglés y sobre obras de la literatura de siglos pasados, mientras que los críticos de las periferias, en su mayoría, no han logrado posicionarse en ese ámbito de la mundialización aunque exista una riqueza en su tradición literaria, porque “Il n’est pas de meilleure manière de verrouiller le monde que d’en surveiller la parole poétique et d’en maîtriser la carte. Mouvement et géométrie ne font jamais bon ménage, pas plus que l’état, le lisse et le strié”⁴⁰ (Westphal, *La Cage* 13).

De esa forma, se ha mantenido una especie de eurocentrismo a partir de la lengua y el posicionamiento de los teóricos y críticos, tal y como sucede con varios latinoamericanos quienes han tenido que desplazarse a los centros de poder para ser tomados en cuenta, como ha sucedido con el argentino Walter Mignolo quien escribe desde Estados Unidos y aunque es sobre la literatura latinoamericana, principalmente lo ha tenido que hacer en inglés para intentar posicionarse y lograr ser escuchado. A diferencia de Antonio Cornejo Polar, quien, a pesar de haber vivido y trabajado en Boston, ha escrito principalmente en español, además de sacar las primeras ediciones de sus ensayos más destacados desde Perú, por lo que ha sido menos reconocido, al igual que muchos otros críticos que son publicados desde Latinoamérica, es decir en la periferia. Por lo tanto, es claro que el poder que tiene el posicionamiento de estos

⁴⁰ “No hay mejor manera de bloquear el mundo que vigilar la palabra poética y dominar el mapa. El movimiento y la geometría nunca se mezclan, no más que el estado, lo liso y lo estriado”.

teóricos y la lengua en la que escriben, sigue respondiendo a un sistema-mundo eurocéntrico⁴¹.

En lo que respecta al espacio, específicamente, se puede decir que los teóricos y estudios mencionados con anterioridad también se encuentran bajo esta misma vertiente, ya que son, principalmente, una serie de diferentes casos que han intentado analizar el espacio desde una perspectiva multidisciplinaria cercana a los Estudios Culturales, pero sin otro rasgo distintivo en común que consolidara estos nuevos estudios bajo una escuela teórica o una metodología diferentes; y utilizando, por lo regular, el canon occidental para ejemplificar sus estudios.

Según T. Tally Jr. (2013), fue hasta *La Géocritique* (2007) de Bertrand Westphal que se desarrollaron de manera más puntual los nuevos lineamientos para el análisis del espacio literario, a partir de un enfoque multidisciplinario. Y se podría decir que, a partir de sus últimas obras, también se ha comenzado con la inclusión de otras cosmovisiones espacio-temporales como la oriental y la prehispánica en relación con Latinoamérica –*Le Monde Plausible* (2011)– rompiendo con los estudios tradicionales sobre el espacio en la literatura; además de la comparación con otras vertientes artísticas como el cine y el arte contemporáneo latinoamericanos –*La Cage des Méridiens* (2016). Por lo tanto, en la actualidad puede verse que la geocrítica y algunos estudios críticos latinoamericanos intentan dialogar desde puntos opuestos geográficamente, pero con ideas similares que recuperan la importancia del espacio-tiempo como una unidad, la interdisciplinariedad, la multifocalización y la estratificación temporal, todos ellos conceptos ampliamente desarrollados por la geocrítica.

⁴¹ Véase el “Prólogo: *La ciudad crítica* y la ausencia de la tradición latinoamericanista en México” de Ignacio M. Sánchez Prado, en Pedro Ángel Palou en *La ciudad crítica* (2019).

Otra de esas nuevas propuestas desde Latinoamérica, y más específicamente desde México, es “Topoiesis: Procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)” (Palma, et al., 2017), realizada por un grupo de investigadores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y la IBERO-Puebla, quienes también se han centrado en un nuevo análisis e interpretación del espacio a partir de un neologismo, “topoiesis”, derivado de las raíces griegas *topos* (lugar) y *poiesis* (hacer) lo cual en literatura implica el acto creativo del texto literario bajo el marco aristotélico de la mimesis. De esa forma, podría decirse que la topoiesis define esos espacios, siempre vinculados a un tiempo, que se generan en y alrededor de la creación de un texto que representa una modelización del mundo. Para el análisis del espacio literario, estos investigadores han dividido el concepto en otros dos: “topoiesis del espacio textual” y “topoiesis en la enunciación”. En el primero se aborda el análisis de los significados dentro del texto literario que tienden a darle un sentido de lo espacial. A partir del fundamento de la semiótica textual de que en el texto literario existe un sistema de relaciones organizado desde sus significados, y a partir del cual es posible determinar la función del espacio como elemento significativo, por lo que estos investigadores proponen el análisis desde tres instancias del texto literario: el acontecimiento o motivo, el personaje y el objeto; ya que, sólo dicha distinción permitirá que el sentido del espacio en un texto literario pueda ser sujeto de una interpretación más profunda. El segundo concepto propone que todo discurso parte de unas coordenadas espacio-temporales de enunciación que pueden influenciar, condicionar, o caracterizar la creación literaria. Se parte de la idea de que el enunciador al momento de enunciar se

encuentra rodeado de situaciones personales, ideológicas, sociales y de escritura, cuyo análisis puede arrojar luz sobre la obra misma sin tratar de justificarla.

Graciela Speranza, en *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes* (2012), es otro ejemplo de estos nuevos estudios realizados desde Latinoamérica, ya que plantea que el mundo del siglo XXI se ha vuelto sin duda más fluido y navegable, al estar abierto a múltiples fuerzas que desdibujan los límites de continentes, estados y culturas locales, por lo que la autora se impone recomponer el mapa del continente para buscar respuestas sobre lo que es América Latina, a partir de las obras de artistas y escritores que crean cartografías imaginarias, registran nuevos recorridos urbanos, revelan supervivencias fantasmales de otras tradiciones y otros tiempos, se abren a redes de relaciones azarosas o se confinan en esferas incomunicadas.

De eso último, es de lo que parecen hablar las nuevas formas errantes del arte y las ficciones de América Latina. Ya sólo faltará seguir aplicando estas nuevas metodologías a más obras de la literatura latinoamericana (aspecto que intento por lo menos comenzar en este trabajo), al igual que reinventarlas desde este “Nuevo Mundo” que siempre ha existido aunque se ha mantenido en la periferia.

LA GEOCRÍTICA: UNA MIRADA MULTIDISCIPLINARIA AL ESPACIO LITERARIO

Bertrand Westphal, en su libro *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007) y en su artículo “Pour une approche géocritique du texte” (2000), plantea una nueva forma de analizar el espacio literario a partir de la geocrítica que es simultáneamente una teoría y una metodología innovadora, cuyo objetivo es el de permitir el estudio de las representaciones estéticas de los espacios humanos e indagar, en particular, en el lazo

entre el referente y sus representaciones. En su teoría, Westphal define la geocrítica: “Il s’agira de sonder les espaces humains que les arts mimétiques agencent par et dans le texte, par et dans l’image, ainsi que les interactions culturelles qui se nouent sous leur patronage”⁴² (17). Este modelo está basado, principalmente, en tres conceptos teóricos: espacio-temporalidad, transgresividad y referencialidad.

En primer lugar, la geocrítica supone que un estudio de la espacialidad no puede hacerse sin referirse a la temporalidad; la una y la otra convergen en lo que la Física ha calificado desde hace mucho como “espacio-tiempo”. Una diferencia que puede marcarse con respecto del “cronotopo” de Bajtín es que, desde la propia enunciación, en la geocrítica el espacio recibe un mayor peso al estar posicionado al principio del concepto, tal y como lo hace la física cuántica; a diferencia de “crono-topo” en el que se enuncia en primer lugar al tiempo (*cronos*) y posteriormente al espacio (*topos*). Esta observación es importante en cuanto a una metodología porque se trata de organizar y categorizar los conceptos de acuerdo a su relevancia, y aunque ambas teorías proponen al binomio como una unidad inseparable, de todas formas se puede observar una pequeña distinción sobre una de las dos partes del concepto. Así, según Westphal, se puede advertir que las metáforas del tiempo tienden a espacializarse después de la Segunda Guerra Mundial y que el espacio ha sido revalorizado en detrimento de un tiempo que, en la crítica y la teoría, había ejercido previamente una supremacía sin reparto, como un monopolio. Por lo tanto, la geocrítica es un método interdisciplinario que se enfoca no sólo en datos temporales como las relaciones entre la vida y el tiempo del autor (como en una crítica biográfica), la historia del texto (como en la crítica

⁴² “Se tratará de explorar los espacios humanos que las artes miméticas organizan por y en el texto, por y en la imagen, así como las interacciones culturales que están vinculadas a su patrocinio”.

textual), o la historia (desde la narratología), sino también en datos del espacio, ya que considera que todo enfoque de la espacialidad literaria o, más globalmente, de la espacialidad estética es parte de un conjunto que comprende al menos la geografía, la arquitectura, el urbanismo, entre otros.

La segunda premisa de la geocrítica, la trasgresión, reside en que una movilidad creciente se ha apoderado de las representaciones del espacio contemporáneo. Anteriormente, “transgredir” significaba atravesar un umbral –el paso de una puerta o la entrada de una propiedad–, luego, el término adquirió una connotación moral. Entre el cruce de un territorio y la violación de una norma estética, la transgresión se sistematiza. Según Westphal (2000), hoy en día, se puede decir que vivimos en un estado permanente de transgresión, una transgresividad, que haría de cualquier espacio un conjunto esencialmente unido, nómada. Este es el problema que se desprende de la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y que aparece como una de las consignas de la lectura posmoderna del espacio: la desterritorialización. A partir de este postulado surge la duda sobre lo que ocurre en un doble nivel: aquello del mundo y sus representaciones macroscópicas, sus aprehensiones (la cartografía, por ejemplo), y aquello del individuo, de su microcosmos, de su cuerpo, cuyo posicionamiento en el espacio es problemático. Aparece aquí la propuesta de un término medio: un “tercer espacio”, que la crítica anglosajona llamó *third space* –Homi Bhabha (1994 y 2001) y Edward Soja (1996): “Third space: the space where all places are, capable of being seen from every angle, each standing clear [...] a space that is common to all of us yet never able to be

completely seen understood, an ‘unimaginable universe’, or as Lefebvre would put it, ‘the most general of products’” (Soja 56)⁴³.

La tercera premisa encuentra su origen en un examen teórico del acoplamiento entre el mundo y el texto (o la imagen), el referente y su representación. Ambos establecen un paralelo entre la realidad del referente y la acción dispuesta en la representación. La pregunta hecha aquí es sobre la referencialidad, la naturaleza del vínculo entre lo real y la acción, entre los espacios del mundo y los espacios del texto.

Estos tres postulados de la geocrítica son fundamentales para el análisis de la literatura del Boom latinoamericano, ya que en la narrativa de esta época se puede observar que el espacio-tiempo conforma un binomio inseparable en el que ninguna de las dos partes tiene un mayor peso. Asimismo, la transgresividad está presente en dos niveles: en cuanto a la visión de Latinoamérica como un todo, rompiendo con los nacionalismos; y de igual forma, esta misma región como parte del mundo, transgrediendo el concepto de continente o incluso de Latinoamérica. Por consiguiente, en ambos casos se transforma la idea del espacio de frontera, dando lugar a nuevas concepciones espaciales ubicadas en el “tercer espacio” y “desterritorializadas”, debido a que dichas fronteras se localizan en lugares poco comunes; por ejemplo, la frontera dentro de una misma ciudad (Carlos Fuentes en la Ciudad de México), entre la ciudad y la periferia (García Márquez en Cartagena de Indias), entre dos capitales de continentes diferentes (Cortázar entre Buenos Aires y París), es decir, tres espacios que generalmente no son considerados como fronterizos porque no responden a la idea

⁴³ “Tercer espacio: el espacio donde se encuentran todos los lugares, que se pueden ver desde todos los ángulos, cada uno de los cuales queda claro [...], un espacio que es común para todos nosotros, pero que nunca podemos ver completamente entendido, un ‘universo inimaginable’, o como Lefebvre lo pondría, ‘el más general de los productos’”.

tradicional de frontera, debido a que la división política entre dos naciones o estados es llevada más allá de la división geográfica y política, posicionando a dicho concepto como sinónimo de división entre centro y periferia.

Homi Bhabha establece que esta conceptualización es problemática, porque conduce a ser percibida como: “separation of totalized cultures that live unsullied by the intertextuality of their historic locations, safe in the Utopianism of a mythic memory of a unique collective identity”⁴⁴ (“Cultural” 155). Sin embargo, es por eso que el “tercer espacio” es tan importante, porque es ahí donde las culturas se encuentran, y donde “our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People”⁴⁵ (Bhabha, “Cultural” 156).

En los escritores del Boom, también se puede ver una desterritorialización al intentar romper con los nacionalismos, pero al mismo tiempo una mayor apertura dialógica e ideológica con su continente y con el mundo. Además de que, efectivamente, los tres espacios principales que se analizan en este trabajo, son lugares clave para comprender la construcción de una conciencia y la consolidación del concepto de lo latinoamericano en los años sesenta y setenta, el cual sigue teniendo un gran impacto hasta nuestros días.

En ese sentido, la geocrítica también reserva un lugar especial a la teoría de los mundos posibles⁴⁶, los cuales, según Tomás Albaladejo, son “la construcción semántica

⁴⁴ “separación de culturas totalizadas que viven sin mancha por la intertextualidad de sus lugares históricos, salvo en el utopismo de una memoria mítica de una identidad colectiva única”.

⁴⁵ “nuestro sentido de la identidad histórica de la cultura como una fuerza homogeneizadora y unificadora, autenticada por el pasado originario, mantenida viva en la tradición nacional del pueblo”.

⁴⁶ La Teoría de los Mundos posibles fue desarrollada principalmente por Lubomir Dolezel, e introducida en España por Tomás Albaladejo, la cual realiza un acercamiento semántico al hecho ficcional, es decir, a

consistente en la serie de instrucciones que rigen el referente representado por un texto” (63), en otros términos, aquellos que establecen una analogía entre el mundo de la realidad llamada “objetiva” y los mundos abstractos o fantásticos, los mundos texto.

Al cuestionar las relaciones entre un espacio natural dado y su condición existente actual, el acercamiento geocrítico permite un estudio de ficción que se enfoca también en la teoría de los mundos posibles, en relación con los “reales”, aspecto que ha sido desarrollado por algunos escritores del Boom latinoamericano como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Julio Cortázar, quienes entablan una relación geográfica directa entre el espacio real y el espacio ficticio, llegando a mostrar la “verdadera” realidad sociopolítica de Latinoamérica.

De esa forma, la semántica de mundos posibles mantiene una teoría de la identidad. Para Saul Kripke (1972) lo que nos permite identificar a cualquier sujeto es su nombre propio, como designador de todas sus coordenadas espacio-temporales en todos los mundos posibles. Esta característica, considero que no es sólo de los individuos-personajes, sino también para los espacios, de ahí la importancia de que un lugar sea nombrado en los diferentes mundos, porque aunque sea un texto fantástico, no es igual que sea un lugar sin nombre; a uno que sí lo tenga, aun cuando sea un nombre ficticio (Macondo para Gabriel García Márquez); o uno que tenga nombres “reales” de lugares o calles de este mundo, pero en los que por pertenecer a otro mundo, también pueden suceder acontecimientos fantásticos (Carlos Fuentes con la Ciudad de México y París, Julio Cortázar con París y Buenos Aires, y García Márquez con Cartagena de Indias).

través de su significado y no de su forma externa (como hacía, principalmente, la narratología). Para un análisis más amplio de las diversas teorías sobre realidad y ficción, y la teoría de los mundos posibles, véase *Géneros literarios y mundos posibles* de Javier Rodríguez Pequeño (2008).

Basándose en planteamientos apuntados por autores como Leibniz, la teoría de los mundos posibles sostiene que toda ficción crea un mundo semánticamente distinto al mundo real, creado específicamente por cada texto de ficción y al que sólo se puede acceder precisamente a través de dicho texto. Así, una obra de ficción puede alterar o eliminar algunas de las leyes físicas imperantes en el mundo real (como sucede en la ciencia ficción o en la novela fantástica), o bien conservarlas y construir un mundo cercano –si no idéntico– al real (como sucede en la novela realista). Según esta teoría los únicos “requisitos” para crear un mundo posible es que éste pueda ser concebido y que una vez concebido mantenga una congruencia interna. No obstante, al igual que Javier Rodríguez Pequeño (2008), considero que debe existir un cuarto tipo de mundo para los textos ficcionales no miméticos porque no son inverosímiles necesariamente.

Mi denominación de los ahora cuatro tipos de modelo de mundo varía ligeramente: el tipo I es el de lo verdadero; el tipo II, el de lo ficcional verosímil; el tipo III, el de lo fantástico verosímil; y el tipo IV, el de lo fantástico inverosímil. La diferencia entre los tipos I y II es la ficción; entre los tipos II y III, la transgresión, y entre los tipos III y IV, la verosimilitud. La teoría de los mundos posibles facilita enormemente la definición de la llamada literatura fantástica, que consideramos como un macrosubgénero literario contrapuesto al macrosubgénero realista. (185)

En dichas construcciones se pueden alterar las leyes de la ficcionalidad, porque aunque se produce una ruptura de la lógica ficcional, o metalepsis (por ejemplo, cuando el autor

se introduce de forma imposible en el universo ficcional de sus personajes, o cuando los personajes ficcionales se dirigen a los lectores reales); de todas formas sigue existiendo el pacto ficcional, las referencias al mundo real, y las otras características que definieron el mundo de esa obra en particular, por lo que puede seguir siendo verosímil. Un ejemplo preciso de esas obras sería *Una familia lejana* (1980) en la que al final es el mismo Carlos Fuentes quien aparece como otro personaje, perteneciente a los antepasados de la familia del personaje principal.

Sin embargo, considero interesante analizar esta característica de la metalepsis en relación con el espacio, ya que, tal y como dice Genette, ésta debe ser entendida como “toute espèce de transgression, surnaturelle ou ludique, d’un palier de fiction narrative ou dramatique⁴⁷” (527); por lo que es interesante observar como en muchas de las obras del Boom latinoamericano se sitúan en lugares reales, con una gran exactitud geográfica, donde, al final, los escritores insertan los acontecimientos fantásticos. Y justamente esta precisión geográfica es la que refuerza el elemento de la verosimilitud en los textos, ya que el lector sabe que dichos sucesos no podrían ser posibles, pero al mismo tiempo hay tal precisión geográfica que al final termina por creer que efectivamente forman parte de la realidad y la cotidianidad de los personajes, pero que al mismo tiempo es una realidad que podría estar en contacto con la de ellos mismos, por lo que dichos acontecimientos terminan convirtiéndose en verosímiles. Tal es el caso de muchas de las obras de Carlos Fuentes con respecto a la Ciudad de México y algunas otras en París; o Julio Cortázar con respecto a Buenos Aires y París; y Gabriel García Márquez con respecto a Cartagena de Indias y algunas regiones de Colombia.

⁴⁷ “cualquier tipo de transgresión, sobrenatural o lúdica, de una etapa de narrativa o ficción dramática”.

Asimismo, Javier Rodríguez Pequeño (1997) y Alfonso Martín Jiménez (2015 y 2016), para explicar esas obras, desarrollan una teoría de los mundos imposibles, complementaria de la teoría de los mundos posibles, en ella se acepta la ruptura de la lógica ficcional en las diversas manifestaciones literarias y artísticas, principalmente a partir de la metalepsis. Dicha teoría también contempla tres tipos de modelo de mundo de lo imposible:

— El *tipo I de modelo de mundo es el de lo verdadero-imposible*, al cual corresponden las obras que se rigen por un modelo de mundo de tipo I [mundo de lo verdadero], pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas categorías del modelo textual que, desde un punto de vista lógico, deberían ser independientes.

— El *tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil-imposible*, al que corresponden las obras que se rigen por un modelo de mundo de tipo II [mundo de lo ficcional verosímil], pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas categorías del modelo textual que, desde un punto de vista lógico, deberían ser independientes.

— El *tipo III de modelo de mundo es de lo ficcional no verosímil-imposible*, al que corresponden las obras que se rigen por un modelo de mundo de tipo III [mundo de lo ficcional no verosímil], pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas categorías del modelo textual que, desde un punto de vista lógico, deberían ser independientes. (Martín, *Literatura* 180)

El ejemplo más claro en ese sentido, es el cuento “Continuidad de los parques” (*Final del juego*, 1964) de Julio Cortázar, ya que en este relato “el lector que lee la novela se sitúa en el *mundo de los personajes* del texto originario, y la novela que lee constituye un texto inserto, en cuyo *mundo de los personajes inserto* se sitúa el amante-asesino. Y ese amante-asesino salta de forma imposible hasta el *mundo de los personajes* del texto originario para matar al lector de la novela” (Martín, *Literatura* 180), por lo que al final el “lector real” termina por formar parte de ese otro mundo ficticio, aunque pudiera parecernos imposible.

En ese sentido, también podría ser comprensible que al pasar por la calle de Donceles en el centro de la Ciudad de México el lector real piense en Aura y busque el número 82 (*Aura*); igual que en París, al pasar cerca de la Plaza de la Concordia podría pensar en encontrarse con el fantasma de sus antepasados o el mismo Carlos Fuentes (personaje) (*Una familia lejana*), tal y como nos ha contado Fuentes en los dos casos. O que como dice Cortázar al tomar el ómnibus 168 en Buenos Aires en dirección a Retiro, vaya repleto de gente con ramos de flores que se dirigen al panteón de Chacarita (*Ómnibus*); al igual que al tomar el metro en París busquemos a un hombre que juegue con los reflejos de las vidrios poniéndoles nombres y viendo si siguen el mismo recorrido por azares del destino (*Manuscrito hallado en un bolsillo*). O llegar al puerto negrero de Cartagena de Indias y esperar ver la venta de esclavos mientras una niña es mordida por un perro rabioso, aunque mágicamente no le pasa nada (*Del amor y otros demonios*); así como encontrarse con los miles de cangrejos que inundan una ciudad o un pueblo en Colombia (*El otoño del patriarca* y “Un señor muy viejo con alas

enormes”), tal y como cuenta García Márquez. Debido a que todos esos acontecimientos fantásticos se entrelazan con la realidad, gracias a la ubicación geográfica precisa de las historias, conjugando dos mundos en los lugares que forman parte de la cotidianidad de los lectores reales y que los ven reflejados en los lugares de ese otro mundo de las obras literarias, porque se han conservado, y sólo han agregado otros estratos: “un ensemble de strates qui lui confèrent une épaisseur diachronique. Il appartient au récit de faire cohabiter les diverses couches octroyant à chaque lieu sa spécificité”⁴⁸ (Westphal, *L'espace brésilien* 9); es decir, lugares en los que la estratificación temporal converge con el espacio, logrando que los diferentes espacios-tiempos coexistan y al mismo tiempo los diferentes mundos posibles que se encuentran paralelos al mundo real, sin importar en qué época o mundo se encuentren el espectador o el lector, porque con estos relatos hemos comprobado que hasta lo imposible puede ser verosímil.

Con respecto a estos mundos imposibles verosímiles, es interesante el discernimiento que realiza Javier Rodríguez Pequeño, ya que a través del análisis y comparación de diferentes teorías y postulados sobre la relación entre mimesis, realidad, verosimilitud y lo fantástico, ejemplificados en diversas obras literarias, concluye:

La verosimilitud es una cualidad inherente a la mimesis, de forma que toda construcción mimética es verosímil, pero también creo que no es exclusiva de ella, pues al ser la verosimilitud no sólo lo semejante a lo verdadero sino también la apariencia de verdad puede haber verosimilitud en las construcciones ficcionales no miméticas, como es el caso de la literatura de

⁴⁸ “Un conjunto de capas que le dan un grosor diacrónico. Pertenece a la narrativa el hacer que cohabiten las distintas capas otorgando a cada lugar su especificidad”.

ciencia ficción según algunas definiciones y de parte de la literatura gótica o de terror. En algunos de estos textos la consecución de esta apariencia de verdad es imprescindible para que el lector perciba exactamente el efecto que pretende conseguir el productor: asombro, duda, sorpresa, terror...

Además que el productor de este tipo de construcción debe realizar un esfuerzo añadido con la finalidad de que el receptor crea posibles unos hechos que en realidad son imposibles. Es un esfuerzo por sumar a la coherencia interna una verosimilitud externa de esa obra en tanto objeto artístico. (*Géneros literarios* 121)

Esta concepción será muy importante en el presente trabajo, y no sólo en lo que respecta a la narratología, sino principalmente en cuanto al espacio, ya que en la narrativa de los escritores del Boom, muchos de los acontecimientos fantásticos se insertan en los espacios reales, como una manera de darles una mayor verosimilitud para el lector, como si al ubicarlos con una gran precisión geográfica, también los dotara de realidad, convirtiéndolos en verosímiles.

Si se volviera a la distinción tradicional entre “espacio” (abstracto) y “lugar” (concreto), se repararía en que las tres premisas de la geocrítica privilegian al espacio, debido a que el espacio-tiempo, la transgresividad y la referencialidad delimitan el entorno conceptual y abstracto con el cual la geocrítica se armoniza. Así, esta oposición ha sido ampliamente anulada, por lo que la geocrítica se sirve principalmente de un enfoque ligado al lugar, debido a que el espacio y el lugar confluyen, sobre todo, en los

“espacios humanos”, como dos opuestos que forman una totalidad porque son complementarios.

La geocrítica es geocentrada, es decir, orientada hacia el lugar observado más que hacia el observador (el escritor); en ello recae su distanciamiento de la teoría de la imagología⁴⁹. Sin embargo, la geocrítica también constituye un metodológico ordenador de la lectura de las representaciones estéticas del espacio. Los ejes del análisis son la multifocalización (examen de la variabilidad de los puntos de vista sobre un espacio referenciado), la polisensorialidad (estudio de las diferentes aproximaciones sensoriales del espacio antedicho), la estratigrafía (observación de la dimensión diacrónica/sincrónica de la representación espacial), la asincronía y la policronía (consideración de la variabilidad de los enfoques temporales del espacio), la desterritorialización (la pérdida de la territorialización de un espacio). De esa forma, al final, los elementos recogidos fundan, entre otras cosas, una reflexión sobre el estereotipo, y yo agregaría que también, y sobre todo, del estereotipo de un espacio.

CARTOGRAFÍA LITERARIA

En 2013, Robert T. Tally Jr. publica el libro *Spatiality*, en el que intenta desarrollar de manera más amplia la teoría de la geocrítica, pero desde su propia perspectiva, planteando postulados semejantes a los de Bertrand Westphal y algunos otros que

⁴⁹ La imagología o hermenéutica intercultural es un término conocido y reconocido en Europa por lo menos a partir de 1940 y es considerada como una rama de la Filología, de la Comparatística (Literatura Comparada), de la Lingüística, utilizada en la textología, la paisología y en los estudios literarios en general en los que se analiza las imágenes mentales o imagotipos. Estereotipos, mentalidades, prejuicios, actitudes, imágenes y otros conceptos afines pueden ser sintetizados a través del abarcador concepto de “imagen”, hoy usado corrientemente. De esa forma, la investigación de las imágenes mentales es conocida entre tanto con el nombre científico de imagología, por lo que las imágenes en la mente corresponden a los “imagotipos”, que a su vez pueden ser diferenciados en “autoimagotipos” y “heteroimagotipos” (las imágenes que proyectamos en los demás) (Gordoa Gil, 2003).

difieren, por lo que va creando sus conceptos y una mirada diferente para el análisis espacial en la literatura. Así, a partir de los postulados de la geocrítica, es que Tally Jr. plantea la “cartografía literaria”⁵⁰, teorizando la práctica crítica de explorar los espacios reales e imaginarios de la literatura. De esa forma, según este teórico, los humanos terminamos por aceptar la realidad debido a que proyectamos líneas imaginarias que trazan espacios geográficos de referencias o que simplemente inventan narrativas –por ejemplo latitud y longitud a nivel geográfico, es decir, soluciones cartográficas que también se presentan como “correlaciones ficticias” entre aquí y allá, cerca y lejos, hogar y exterior, por mencionar algunas.

Trazar el mapa establece un marco significativo para el sujeto, con puntos de referencia específicos que ayudan a pensar sobre sí mismo y sobre el lugar propio en el espacio social más amplio. Pero también, como dice Bertrand Westphal en *La cage des méridiens* (2016) corremos el riesgo de encerrarnos en una jaula que no nos deje ver más allá de nuestros propios límites impuestos.

Planter des piquets, dresser murs et murets, ouvrir des guichets... L'être occidental se complaît en des clivages qui l'aident à conforter ses fantasmes territoriaux. Et le globe de se transformer à ses yeux en pelote de lignes et de frontières étanches, en vaste cage des méridiens qui, sur un monde empreint

⁵⁰ Tally Jr. hace la traducción al inglés de *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007) porque lo considera el primer texto importante, con una metodología bien fundamentada.

de mélancolie, sanctionnerait la nature immuable des choses.⁵¹

(Contraportada)

Las narrativas sirven, entonces, para dar sentido o darle forma al mundo, en cuestiones de significación; así como los mapas han apoyado la construcción espacial del mundo, y al mismo tiempo, han reforzado un cierto pensamiento o ideología. Un ejemplo claro es la “construcción de América”⁵² (desde una perspectiva religiosa), o, mejor dicho, la “invención de América”, ya que fue a partir de los primeros mapas que la representaron cuando las personas comenzaron a tener conciencia de que era un espacio diferente al de Asia –como lo explica Edmundo O’Gorman en su libro *La invención de América* (1958)–, es decir un verdadero “Nuevo Mundo”⁵³ de los muchos “mundos posibles”.

A través de la obra de grandes cartógrafos del siglo XVI vemos cómo cobran forma no sólo los nuevos territorios sino también las primeras imágenes verdaderas de la fauna, la flora y las costumbres de las poblaciones. [...] Los

⁵¹ “Plantar picos, erigir paredes y muros, abrir terrenos... El ser occidental se deleita en divisiones que lo ayudan a reforzar sus fantasías territoriales. Y el globo se transformará en sus ojos en una bola de líneas y bordes sellados, en una vasta jaula de meridianos que, en un mundo marcado por la melancolía, sancionaría la naturaleza inmutable de las cosas”.

⁵² Considero que es mejor utilizar el concepto de José Ortega y Gasset (1981) sobre “construcción” de América, o el concepto de “invención de América” de O’Gorman, en lugar del tradicional “descubrimiento de América”, porque tal y como dicen el filósofo español, el historiador mexicano, y algunos otros pensadores desde la cartografía, el espacio es algo que ya existe y sólo se va dotando de significado a partir de la valorización que le da el ser humano a todo lo que está a su alrededor, así como de acuerdo con los intereses políticos o socioeconómicos de los países.

⁵³ Utilizo el concepto de “Nuevo Mundo”, no el sentido original del siglo XV o XVI, ni como es utilizado en general para referirse al “Nuevo continente” en comparación con el “Viejo continente” (Europa); sino ligado con la idea de un nuevo espacio, diferente de lo conocido hasta ese momento, y también ligado con la Teoría de los mundos posibles en la que en realidad ese “Nuevo Mundo” sería un mundo diferente entre los muchos mundos que pueden existir, o sea un espacio ya existente, pero que es dotado de significado de acuerdo a como lo ve un Otro, que es externo a él.

contornos de las costas atlánticas son ya en gran medida conocidos, mientras que las nuevas tierras aún se consideran un apéndice de Asia.

En un mapa alemán es donde por primera vez aparece el nombre *América*, o sea Tierra de Américo⁵⁴, porque a través de los relatos de viaje de Vespucio fue como Europa cobró conciencia de la importancia geográfica de los descubrimientos. Sólo a raíz de las cartas del comerciante florentino, Europa comprende que se le abre realmente un Nuevo Mundo, vastísimo y con características propias.

Y entonces llega el momento en que en los mapas América se separa de Asia. [Sin embargo, el] nombre América corresponde sólo a América del Sur, llamada también “Terranova” y habitada por los consabidos caníbales. El continente ha adquirido un contorno autónomo, pero todavía se lo ve –inclusive en su forma– sobre todo como un obstáculo, una barrera que separa de la China y de la India. (Calvino 22-23)

⁵⁴ En 1507, el cartógrafo alemán Martín Waldseemüller, publicó *Cosmographiae Introductio*, en la que se incluyó por primera vez un mapa del Nuevo Mundo y con el nombre de América. El tratado contenía el relato de los viajes del navegante italiano Américo Vespucio o Amerigo Vespucci (1454-1512) y en las tres obras aparecía por primera vez el nombre de América aplicado a las tierras que se acababan de explorar, creyendo que Vespucio había sido el descubridor, incluso en un párrafo comenta que no está mal que el nuevo continente lleve el nombre de “America” en honor a su descubridor y porque Europa y Asia también tienen nombres femeninos. En la historia oficial, se entiende que ésta es el acta de bautizo del nuevo continente. Aunque parece que el cartógrafo alemán tiempo después se dio cuenta de que las cosas no eran como él había pensado y, en 1513, prefiere llamar al nuevo continente sólo como “Terra nova”. Sin embargo, ya era demasiado tarde, en todo el mundo se siguió hablando de América, aun cuando el navegante italiano no había sido el primero en llegar a ese “Nuevo Mundo”.

Mapa 1. Primer mapa de América. (Waldseemüller, 1507)



Fuente: Consulta digital.

Después, hubo varias épocas en las que Europa volteaba a ver a América con gran interés y debido a las grandes diferencias que los separaban. Así, por ejemplo, durante la época colonial, hubo varios pintores que intentaban retratarla aún sin jamás haber estado en el “Nuevo continente”. Posteriormente, al independizarse las colonias, fueron muchos los litógrafos y grabadistas que se desplazaron para retratar la realidad de los países que comenzaban a surgir. Y aunque en todo momento había existido un intercambio cultural y artístico, cuando se trataba de representar ese “Nuevo Mundo” había predominado sobre todo una mirada europea ante la realidad americana, tal y como se observa en el primer mapa de América, donde no solo la representación de los paisajes y los lugares es a partir del referente europeo, sino también en cuanto a los nombres como “Nueva España”, “Nueva Granada”, “Nueva Galicia”, entre muchos otros que hacían una clara referencia a los lugares del viejo continente, y que, al estar ubicados en estas nuevas

tierras, se seguían recordando, e incluso se veían reflejados por el clima o el paisaje que se asemejaba, a los originales situados en España.

En la literatura sucedió algo similar con respecto a las técnicas y movimientos literarios, hasta que en los siglos XIX y XX americanos, los escritores latinoamericanos impactaron a Europa con el Modernismo (movimiento literario) y sus revoluciones; además de servir como refugio a muchos pensadores y artistas que intentaban alejarse de los horrores de las Guerras Mundiales en Europa. Un ejemplo más contemporáneo, en literatura, y que hace una crítica de esta situación, son los textos de Eduardo Galeano en su libro *Espejos. Una historia casi universal* (2015), en los que el autor muestra la invención de América a partir de las ideas de los conquistadores y los europeos, al igual que la idea del Nuevo Mundo. Ambas completamente alejadas de la realidad, así como la precisión geográfica de ese primer mapa de América.

Fundación de América

En Cuba, según Cristóbal Colón, había sirenas con caras de hombre y plumas de gallo.

En la Guyana, según sir Walter Raleigh, había gente con los ojos en los hombros y la boca en el pecho.

En Venezuela, según fray Pedro Simón, había indios de orejas tan grandes que les arrastraban por los suelos.

En el río Amazonas, según Cristóbal de Acuña, había nativos que tenían los pies al revés, con los talones adelante y los dedos atrás.

Según Pedro Martín de Anglería, que escribió la primera historia de América pero nunca estuvo allí, en el Nuevo Mundo había hombres y mujeres con rabos tan largos que sólo podían sentarse en asientos con agujeros. (119)

En los siglos XX y XXI, este acercamiento ha sido aún más apremiante, puesto que muchos de los puntos de referencia e indicadores que solían darse por sentados (como puede ser la idea de fronteras nacionales) han desaparecido, o por lo menos ahora son menos confiables. Acercarse a la narrativa como un acto espacialmente poético-simbólico permite acercarse a la literatura de nuevas e interesantes maneras, al formular cuestionamientos distintos, explorar territorios diferentes y descubrir efectos atípicos, aspecto central de este trabajo.

No obstante, no es necesario que esta cartografía literaria quede limitada a un mundo particularmente moderno o posmoderno, aunque las condiciones que han surgido a partir de las progresiones de modernismo y posmodernismo hacen que los proyectos expresamente cartográficos sean más deseables. Sin embargo, es importante recordar que la función principal debe ser la de revelar aspectos relevantes y no sólo hacer un compendio de mapas. Lo importante es la interpretación que se haga de dichos mapas.

Sin lugar a dudas, el mundo antiguo también conocía la ansiedad y desorientación espaciales –baste con recordar a Odiseo para darnos una idea de esto, o al recordar la invención de la idea del Nuevo Mundo a partir de Cristóbal Colón y los cartógrafos que hicieron los primeros mapas. Tal y como lo observa Ítalo Calvino en su libro *Colección de arena* (1998).

Descubrir el Nuevo Mundo fue una empresa bien difícil, como hemos aprendido todos. Pero una vez descubierto, más difícil aún era *verlo*, entender que fuese *nuevo*, diferente de todo lo nuevo que siempre se había esperado encontrar.

Podemos decir que precisamente desde el descubrimiento de América la relación con lo nuevo cambia en la conciencia humana. Y justamente por eso se puede decir que comienza entonces la era moderna. (20)

Y efectivamente, a partir de ese momento el mundo había cambiado y no sólo geográficamente, sino también en cuanto a la religión, a la filosofía, los productos alimenticios, la flora, la fauna, las artes, es decir, todo lo que hasta entonces había sido conocido cambió, porque surge una comparación con ese otro mundo tan diferente y tan extraño del propio de los europeos.

En la narrativa, el autor también produce el mapa de un espacio, conectando al lector con la totalidad de su obra⁵⁵. La literatura es, por lo tanto, un acto espacialmente simbólico, en tanto que establece una “cartografía literaria” para el lector. De esa forma, el “narrador-cartógrafo”, determina las fronteras del espacio que será representado; elige qué elementos serán incluidos; establece el alcance y la escala, entre otros aspectos⁵⁶. El

⁵⁵ Un ejemplo muy interesante al respecto es el proyecto narrativo del escritor Carlos Fuentes, quien propuso, a la forma de Balzac, una genealogía de su obra; la cual se titula *La edad del tiempo*. Para mayor información consultar el Anexo I. También se puede consultar el artículo “La geografía de Carlos Fuentes” (2002), en el que se habla del proyecto narrativo del escritor como un todo que dialoga.

⁵⁶ Este proyecto cartográfico de la narrativa, y especialmente de la novela, de Tally Jr., es muy similar a la idea de Jameson sobre el mapeo cognitivo como estrategia para situar al individuo dentro de la totalidad social, compleja y aparentemente imposible de representar. Es importante apuntar que Jameson fue el primero en emplear este concepto relacionado con la narrativa en su libro *The Political Unconscious*,

autor también traza el mapa de un mundo, en ocasiones coordinando la información existente de su experiencia real o en la experiencia del protagonista con la totalidad social, incomprensible y aparentemente imposible de representar. Por ejemplo, en *Melville, Mapping and Globalization* (2009), Robert T. Tally Jr. argumenta que Melville desarrolló sus técnicas literarias empleadas en *Moby-Dick*, en parte como respuesta a su frustración por las limitaciones de su narrativa personal en obras anteriores como *Typee* o *Redburn*. Melville necesitaba un acercamiento distinto, explícitamente cartográfico para intentar representar “espacios que antes se encontraban en blanco”, y así poder crear una vista panorámica inexistente. La presentación artística y la representación de “lugares verdaderos” requiere una proyección que vaya más allá de los límites de una escritura simple y testimonial (Tally Jr., *Melville* 86-101); proyectar, tanto en literatura como en cartografía, permite darle forma al mundo para que se vuelva legible.

En ese sentido, las obras literarias tienen una función cartográfica de crear figurativa o alegóricamente una representación del espacio social, *grosso modo*, a esto es a lo que Robert T. Tally Jr. llama “cartografía literaria”. Así es como los escritores crean los mapas de sus mundos, mientras que los lectores o los críticos pueden confrontar estos mapas narrativos para buscar una orientación de las cosas que pertenecen a un mundo consolidado en la realidad. Ejemplo del rango de las prácticas de la geocrítica y la cartografía literaria se encuentra en los trabajos compilados por Robert T. Tally Jr. en *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, los cuales introducen la práctica de la geocrítica como el estudio de la “literary cartography” (1). De hecho, Bertrand Westphal escribe el prólogo de la colección de

donde sugiere que el realismo es “un discurso narrativo que unifica la experiencia cotidiana con el trazo de un mapa cognitivo, o al menos como una perspectiva más o menos ‘científica’” (90).

Tally Jr., quien refuerza su visión sobre la geocrítica como un método crítico que puede perpetuar las interacciones entre los estudios literarios y la geografía, los estudios urbanos y la arquitectura, la sociología y la antropología. Por otra parte, el prólogo de Westphal sostiene que la geocrítica es una conversación en curso que: “offers infinite opportunities for further examination and exploration” (xv).

En el libro *Literary Cartographies Spatiality, Representation, and Narrative* (2016), Robert T. Tally Jr. explora la cartografía narrativa en una amplia gama de obras literarias, que van desde la época medieval hasta la ciencia ficción posmoderna. En él, Tally Jr. también analiza la importancia de la espacialidad en los estudios literarios comparativos y demuestra cómo una variedad de narrativas representan los espacios sociales cambiantes de su mundo. De esa forma, si el escritor es el cartógrafo, el crítico es un navegante, quien (como todo navegante) traza nuevos mapas en el proceso.

En *La géocritique mode d'emploi* (2000), Bertrand Westphal y su equipo de investigación enfatizan las relaciones entre escritura y geografía, mediante el uso del término “*géocritique*”, para etiquetar a una serie de prácticas críticas que involucran a los espacios literarios, tanto reales como imaginarios. Según Westphal, el espacio literario, a fin de cuentas, es un espacio real, material y geográfico, imaginado y representado por un lenguaje. La vocación de la geocrítica es interpretar las manifestaciones de esta imaginación espacial, en la intersección entre geografía y literatura; por ello, es que pueden resultar tan diversos los acercamientos geocríticos a la literatura, porque no sólo se trata de analizar el espacio, sino el espacio-tiempo, el mundo real, el espacio real en relación con el espacio de ficción y viceversa, entre muchos otros elementos que convierten a estos estudios en análisis multidisciplinares.

De tal forma que para algunos movimientos literarios como el Boom latinoamericano, pueden resultar ampliamente recomendables los estudios geocríticos, porque no sólo se analizan las innovaciones formales o estructurales, sino también cuestiones de mercado y el impacto social al observar reflejados su realidad y sus espacios en esas obras. Aspecto que abordaré en el siguiente capítulo, porque considero que fue un elemento fundamental para el impacto que tuvo la literatura del Boom latinoamericano en el mundo entero. También este acontecimiento, en gran medida, ayudó a impulsar y posicionar los conceptos de lo “latinoamericano” y “Latinoamérica” como un sello para la identidad de estos países y, por supuesto, de su literatura.

MAPAS LITERARIOS: EL ESPACIO EN LA LITERATURA Y LA LITERATURA EN EL ESPACIO

En su obra *Atlas of the European Novel, 1800-1900* (1998), Franco Moretti propone una cartografía del texto literario para desvelar algunos procesos ideológicos planteados a partir de la distribución espacial de los personajes, en algunas novelas del siglo XIX en Europa. Para ello examina los espacios literarios en Europa, enfocándose en la compleja relación entre el texto y el espacio. Moretti además ha promulgado una teoría de la literatura-historia, o literatura-geografía, que usa mapas para aportar claridad a nuevas conexiones entre los textos estudiados y sus espacios sociales en *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* (2005).

La tesis central de la obra de Moretti es que la geografía es una fuerza activa, concreta, que permite otro estudio del espacio en la literatura. Poner en relación geografía y novela es tarea que desvela facetas poco conocidas. Así, afirma que la lectura de mapas como textos geográficos permite ver la naturaleza espacial del producto literario, las geometrías, fronteras, tabús y rutas que este espacio implica;

también aporta claridad sobre la lógica interna de la narración: “the semiotic domain around which a plot coalesces and self-organizes” (*Atlas of the European*, 5).

No se trata, por lo tanto, de leer mapas como novelas, sino de leer mapas para cambiar la manera en que leemos las novelas, ya que es posible leer un mapa desde una perspectiva cultural y una obra literaria desde una científica, pero la intención al realizar el primero es claramente científica mientras que la del segundo, cultural⁵⁷.

En los casi cien mapas que contiene su libro *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, se estudia esta relación desde dos perspectivas fundamentales: “el espacio en la literatura” (que analiza el París de *La Comedia Humana*, la España del *Guzmán de Alfarache*, o el África de las novelas coloniales); y “la literatura en el espacio” (las bibliotecas de la época victoriana o la difusión europea de *El Quijote* o de los best sellers ingleses y franceses). De esa forma, también se puede decir que la primera corresponde al espacio que se construye al interior del texto (el espacio de la ficción) y la segunda al espacio que la obra publicada se construye en el mundo real (el espacio histórico)⁵⁸.

Según Franco Moretti, ambos conceptos se pueden aplicar a una obra o a un conjunto de obras, obteniendo resultados diferentes y a la vez similares, ya que al realizarlo en una obra en específico, se puede observar el mundo planteado por los

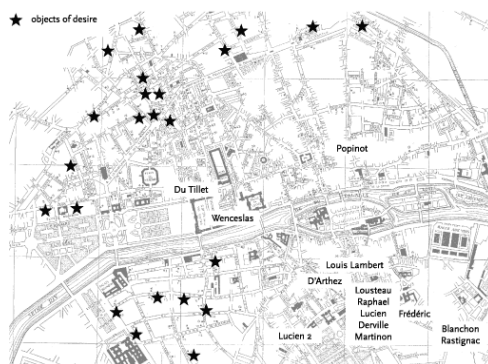
⁵⁷ Esto se ve claramente en el artículo “The Movable Center: Geographical Discourses and Territoriality During the Expansion of the Spanish Empire” (2004), en el que Walter Mignolo estudia el cambio de la representación cartográfica desde una representación espacial entre el cuerpo y marcadores cosmológicos, y ve al espacio como una relación que depende del ojo y del cálculo aritmético, lo cual es un cambio significativo para la expansión colonial de Europa.

⁵⁸ Como ya se ha mencionado, un grupo de investigadores de la BUAP y de la IBERO-Puebla, han desarrollado una teoría similar en la que dividen el análisis espacial en dos conceptos primordiales, al igual que Franco Moretti: “topoiesis del espacio textual” y “topoiesis en la enunciación”. En la “topoiesis del espacio textual” se aborda el análisis de los significados dentro del texto literario que tienden a darle un sentido de lo espacial; mientras que la “topoiesis del enunciador” propone que todo discurso parte de unas coordenadas espacio-temporales de enunciación que pueden influenciar, condicionar, o caracterizar la creación literaria. Así, se puede observar un claro acercamiento entre ambos planteamientos y entre los cuatro conceptos; es decir, por un lado, el estudio del espacio dentro de las obras literarias; y por otro, el estudio del espacio en el que se “mueven” las obras literarias.

personajes y los desplazamientos de los protagonistas; es decir, se obtendrían resultados muy específicos de la obra en cuestión. Asimismo, Moretti afirma que se debería analizar el desplazamiento de los personajes para identificar los espacios nodales como aquellos donde surge la tensión, y donde posiblemente se condiciona el que los personajes alcancen o no sus objetivos.

En el Mapa 2 se puede observar un ejemplo del análisis que hace Moretti (1998) sobre “el espacio en la literatura” cuando lo aplica a la obra completa de un autor. En este caso se ubican con sus nombres todos los protagonistas masculinos parisinos de *La comedia Humana* de Balzac, mientras que sus objetos de deseo, las mujeres, se encuentran representadas con estrellas en los polos opuestos a los hombres. De manera que se observa el desplazamiento de los protagonistas entre norte y sur de la ciudad para obtener sus objetos de deseo, y con ello el éxito completo.

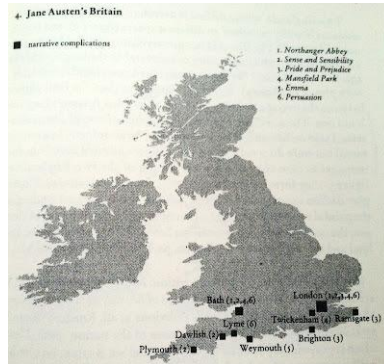
Mapa 2. El espacio en la literatura en la obra completa de un autor (Ciudad).
“Protagonistas de novelas parisinas y sus objetos de deseo”



Fuente: Franco Moretti, 1998 (55).

Asimismo, en el Mapa 3 analiza la Inglaterra de las novelas de Jane Austen, donde claramente se puede observar que las protagonistas se ubican por completo en el sur del país y principalmente en Londres.

Mapa 3. El espacio en la literatura en la obra completa de un autor (País).
“La Inglaterra de Jean Austen”



Fuente: Franco Moretti, 1998 (21).

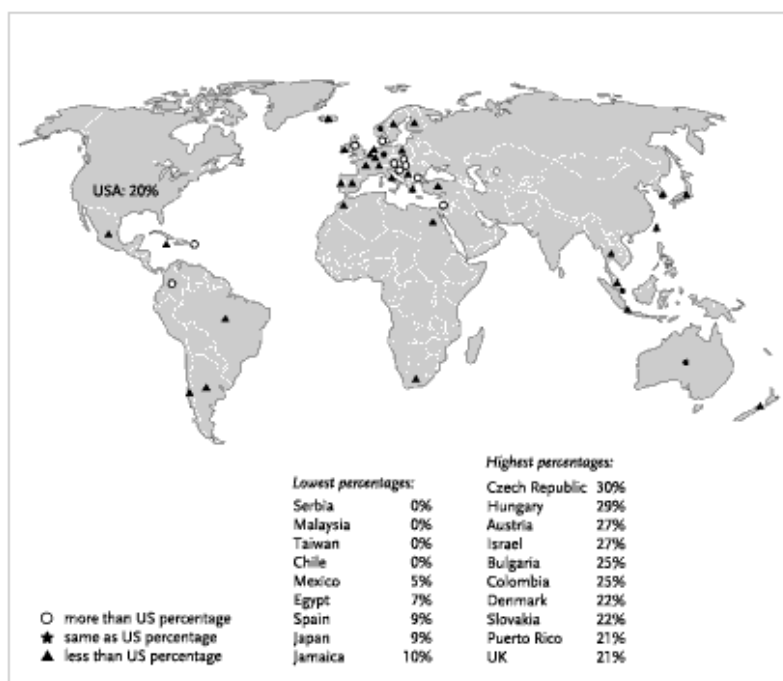
De esa forma se obtienen patrones que revelan la ideología de la época de la escritora, como el hecho de considerar que los elementos que desestabilizan la realidad de los personajes en forma negativa llega del exterior de la isla, de manera que los lugares de conflicto se establecen en los puertos; así como los problemas entre el norte y el sur de Inglaterra (una economía industrial-capitalista al norte, y la nobleza-terrateniente al sur), y la importancia de la ciudad capital de dicho país (Londres como centro de Inglaterra y máxima representante de la modernidad, el refinamiento y la cultura).

Por lo tanto, al realizar el análisis de un conjunto de obras, ya sea a la obra completa de un autor o a todas las obras correspondientes de una época, movimiento literario, país o continente; se obtienen resultados que ayudan a una visualización o comprensión más completa de la literatura, debido a que se pueden obtener patrones más significativos y con un espectro más amplio que ayude a visualizar la literatura en una forma más global. Este último punto es el que me interesa, ya que en el presente trabajo analizo la obra narrativa completa de tres de los escritores más representativos del Boom

latinoamericano para encontrar patrones, semejanzas y discordancias en su literatura, pero también en el impacto que tuvieron, porque sin llegar a ser un movimiento literario, en cierta forma se consolidaron como grupo bajo un mismo nombre (Boom latinoamericano), pero al mismo tiempo con muchas diferencias que los separaban.

Por otra parte, Moretti (1998) propone el estudio de “la literatura en el espacio”, concepto de gran ayuda para analizar los movimientos editoriales, las traducciones de una obra y, por ende, la aceptación e interés por parte del público y los lugares en los que se han dado con mayor fuerza todos los puntos anteriores, para, poco a poco, poder conformar una historiografía de una obra cumbre, o de aquella que quedó en el olvido, o de los escritores y movimientos que trascendieron, o de aquéllos que pasaron desapercibidos (Mapa 4).

Mapa 4. “La literatura en el espacio”.
 “Comedias como porcentaje de los cinco mejores éxitos de la taquilla 1986-95”

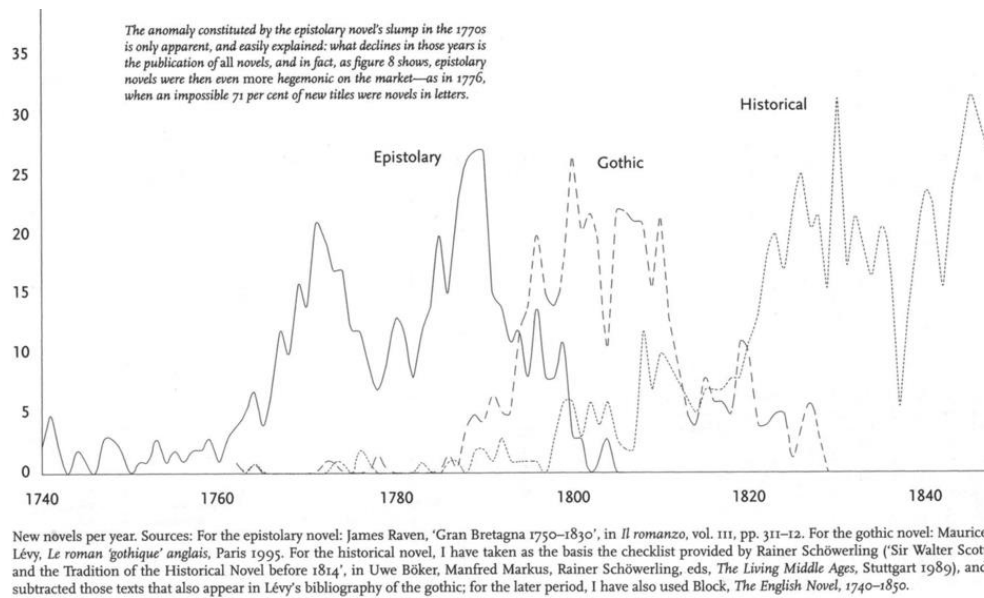


Fuente: Franco Moretti, 2005 (25).

En el capítulo dos de este trabajo, utilizo el concepto de “la literatura en el espacio”, y a partir de él analizo la evolución de la literatura latinoamericana en momentos clave como el modernismo, el siglo XIX y por supuesto la literatura del Boom; con ello observo cómo es que se fue forjando un lugar en Europa, hasta llegar al grado en que muchos escritores han tenido que posicionarse primero en el extranjero para después ser reconocidos en América; por lo tanto, tomo en cuenta el gran papel que juega el mercado editorial tanto en Latinoamérica como en Europa.

Según Moretti, de los resultados de los mapas también se pueden obtener gráficas y tablas comparativas que ayudarán a completar el análisis y la interpretación del espacio literario. De ahí la importancia que tiene para la geocrítica el realizar trabajos multidisciplinarios que ayuden al análisis e interpretación de los datos obtenidos mediante mapas, diagramas, gráficas o tablas. Ejemplo de ello son los análisis que realiza Franco Moretti en *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* (2005), ya que mediante un acercamiento más científico que literario, logra obtener diversos resultados sobre la transformación de los géneros literarios (Gráfica 1), el comportamiento del mercado editorial y de las apreciaciones y el comportamiento del público en cuestiones económicas, aspectos para la literatura y los escritores del Boom fueron muy importantes para posicionarse a nivel mundial bajo la etiqueta de “Literatura Latinoamericana”.

Gráfica 1. Transformación de los géneros literarios.
“Formas hegemónicas británicas 1760-1850”



Fuente: Franco Moretti, 2005 (15).

Mi tercer capítulo se centra en el primer concepto: “el espacio en la literatura”, ya que considero que su utilización podría transformar la manera en que se han leído e interpretado las novelas del Boom latinoamericano, debido a que sus espacios y la manera en la que son planteados es un elemento destacado que en ocasiones sólo se ha reducido a verlo como novelas situadas en el extranjero o en lugares fantásticos, sin realizar un análisis cartográfico detallado para profundizar en la reinterpretación que estas obras hacen del mundo, y más específicamente de su realidad latinoamericana.

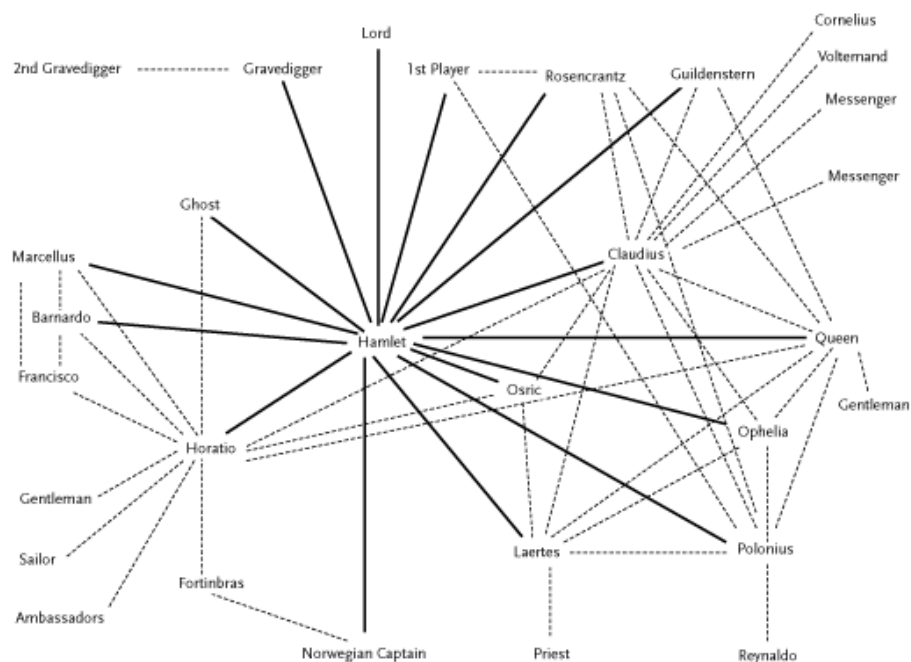
Los personajes son otro elemento analizado por Franco Moretti. En su artículo “Network Theory, Plot analysis” (2013) define desde la teoría de redes a los “edges”, “nódulos” o “vértices”, es decir los protagonistas, como aquel o aquella sobre el cual recaen la mayor cantidad de acciones y referencias discursivas de una obra⁵⁹. Así, de acuerdo con Moretti, la posición geográfica de los protagonistas son los núcleos en los que converge

⁵⁹ En su artículo “Network Theory, Plot analysis”, se pueden ver ejemplos de estos nódulos en Hamlet y Claudius; sobre ellos convergen la mayor cantidad de acciones o dichos de la obra *Hamlet*.

la acción de la trama, porque sobre ellos repercuten la mayor cantidad de acciones de una obra.

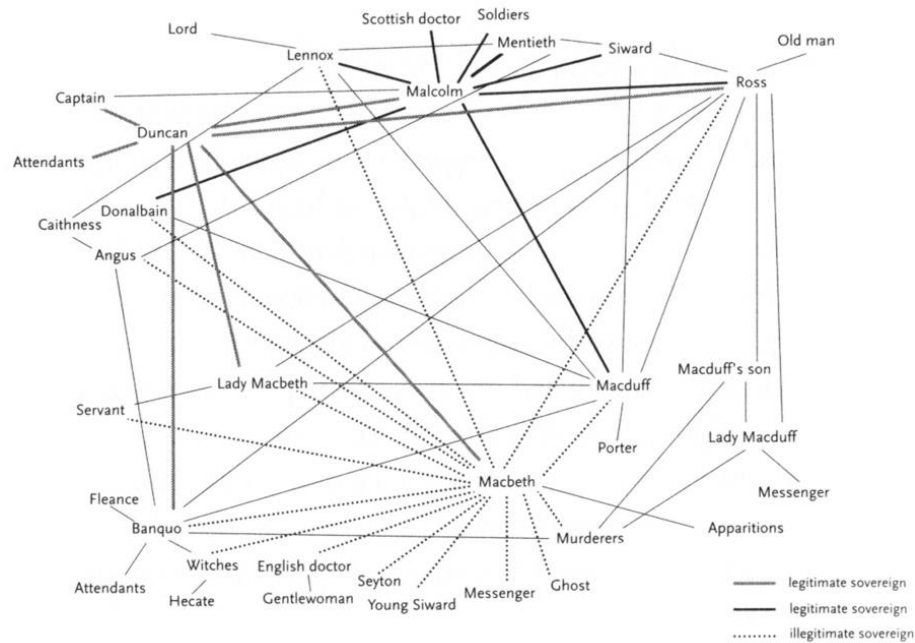
Para establecer dichos nódulos, Moretti (2013) realiza unos diagramas en los que relaciona a todos los personajes de una obra para determinar cuál de ellos es el que tiene una relación directa con la mayor parte de los otros personajes (Figura 1). De igual forma, puede ser utilizado para establecer una relación temática entre los personajes de una obra, como los herederos legítimos a un trono, ejemplo de ello son las obras de *Hamlet* y *Macbeth* (Figura 2).

Figura 1. Determinar un nódulo o protagonista.
“El espacio en Hamlet”



Fuente: Franco Moretti, 2013 (Kindle).

Figura 2. Establecer una relación temática entre los personajes de una obra.
“Soberanía y legitimidad en Macbeth”

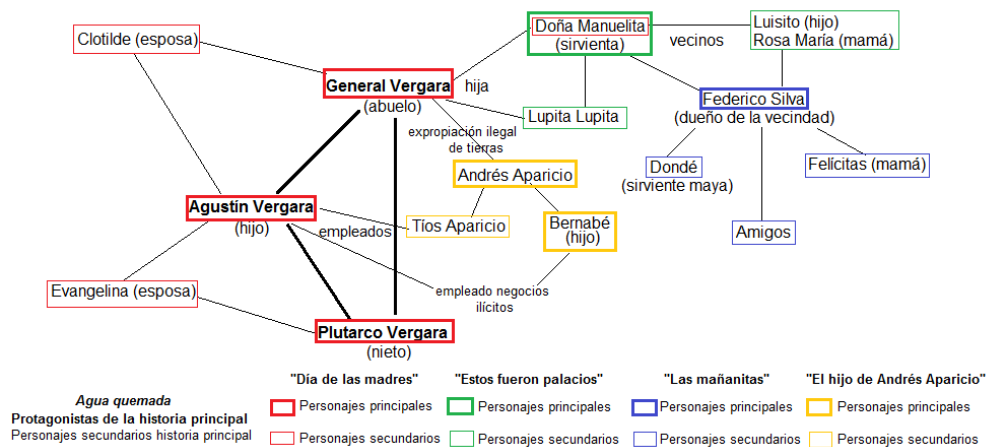


Fuente: Franco Moretti, 2013 (Kindle).

Esta definición de los personajes como protagonistas a partir de los “edges” también será de gran importancia para el siguiente análisis, debido a que una característica destacada en la mayoría de las obras narrativas del Boom latinoamericano es que hay una gran cantidad de personajes en las novelas, por lo que, de otra forma, sería un tanto difícil establecer quiénes son los protagonistas y, principalmente, cuáles son los espacios en los que se debería centrar el análisis. De esa forma, la Figura 3 es un ejemplo de la manera en la que utilizo el método de Moretti, para realizar la clasificación de los personajes en las obras de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar para definir a los protagonistas y seleccionar los espacios principales en los que se centraría el análisis de este trabajo. Así, se pueden observar los personajes y sus relaciones en la novela corta⁶⁰ o libro de cuentos *Agua quemada* de Carlos Fuentes.

⁶⁰ Este diagrama es muy importante para definir a la obra como una especie de novela corta, ya que gracias a él se puede observar cómo se correlacionan todos los personajes de la obra, que en un principio llevaba el título de *Cuarteto narrativo: Agua quemada*, porque efectivamente es más que cuatro cuentos

Figura 3. Personajes y sus relaciones en *Agua Quemada*



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra *Agua quemada* de Carlos Fuentes. Por su parte, Robert T. Tally Jr., en su obra *Spatiality*, retoma la figura del *flâneur* planteada por Charles Baudelaire y Walter Benjamin como figura arquetípica del modernismo que se encarga de recorrer la ciudad de manera ambulante, dándola a conocer al lector desde una mirada íntima. Tally Jr. plantea al protagonista de una historia como aquel que va creando los espacios de la ciudad no sólo desde una perspectiva cartográfica, sino, sobre todo, a través de su mirada; aspecto que también considero importante para mi análisis porque la ciudad ocupará un lugar especial en las obras de los escritores del Boom, ya que sus personajes interactúan con las diferentes ciudades de una manera muy íntima, además de que es el lugar por excelencia en el que se definen como individuos y por consiguiente como latinoamericanos.

Finalmente, es importante reconocer que si bien la geocrítica de Bertrand Westphal; la cartografía literaria de Robert T. Tally Jr.; y los mapas, gráficas y

separados, aunque al mismo tiempo tampoco guarda la estructura normal de una novela o una novela corta. Otro concepto que se le ha otorgado a novela es el de "colección de relatos integrados", propuesto por José Sánchez Carbó en su artículo "Tarjetas de presentación e identidad. Las colecciones de relatos integrados desde los umbrales", 2012.

diagramas de Franco Moretti, son metodologías similares⁶¹, también cuentan con diferencias; ya que mientras en las dos primeras está presente implícitamente el espacio fantástico entendido en el supuesto de los mundos posibles, en Moretti está más presente la apropiación que hace un autor de su espacio real o de su época. Sin embargo, considero que las tres se encuentran íntimamente relacionadas, y sobre todo son perfectamente complementarias.

PSICOCARTOGRAFÍA DE LA CIUDAD O DE LA DISLOCACIÓN Y LA DERIVA ESPACIAL

En el “Manifeste du surréalisme” (1924), André Breton sueña y crea un castillo, una metáfora del movimiento que está por nacer. En el castillo cada uno tiene su función, y allí se encuentran todos los miembros del grupo surrealista. Estos personajes representan la actualidad parisina del momento, artistas, literatos y eruditos que participan de la vida del barrio de Montparnasse. A pesar de no ser un castillo real, Breton se lo imagina con una base y una ordenación no sólo territoriales, sino también estatales, donde cada persona cumplirá una función.

De esta forma, y en concordancia con lo que propone Francisco J. Ramallo Guzmán (102), la ciudad sería tratada como objeto, es decir una nueva forma de expresión surrealista, que podría transformarse y abordarse como un objeto onírico. Sin embargo, no sólo los surrealistas la iban a tratar como tal, sino que, a lo largo de la historia, arquitectos, urbanistas, artistas, dictadores y políticos se han servido de la ciudad para crear una imagen de ellos mismos, transformando el objeto con un fin estético y en ocasiones propagandístico. Ejemplo de ello es la literatura del Boom

⁶¹ Las tres intentan analizar de una manera multidisciplinaria y, por lo tanto, más enriquecedora al espacio literario.

latinoamericano, en la que un espacio sobresaliente será la ciudad; ya que a partir de ella, los escritores intentan reflejar la realidad de sus países y, al mismo tiempo, las realidades universales que rodean al mundo en el que viven.

La teoría sobre la ciudad surrealista⁶² se materializa a través de las obras de Breton *Nadja* (1928) y *Los vasos comunicantes* (1932). Sin embargo, no será el único, ya que Louis Aragon en *El Campesino de París* (1926) inicia esta tendencia de introducirnos en los barrios menos concurridos de París, llenos de cotidianeidad (Ramallo Guzmán 66). En todos los casos, se puede ver que lo que les interesa a los surrealistas es la parte de la ciudad que está abandonada, en ruinas, algo que lleva consigo el clamor romántico. De esta forma, presentan su propia *Ville Surrealiste* en la Exposición Internacional de Surrealismo de 1938, que continuará con el *Mapa Surrealista del Mundo* (Ramallo Guzmán 65). Esto enlazaría con la teoría situacionista en cuanto a la inmersión aleatoria por los barrios de París, por el mero disfrute del espectador.

Hacia finales de la década de los cincuenta, surgieron los situacionistas. Ellos se identificaban como un grupo no institucionalizado, lo cual no significaba que carecieran de principios rígidos. El líder intelectual sería Guy Debord, quien en 1957 creó en Italia la Internacional Situacionista, desde donde pretendían criticar el urbanismo funcionalista y racional, así como también a toda la sociedad consumista capitalista, la cual consideraban que había perdido el sentido de su existencia. Así surge la revolución situacionista en el arte, la política y la filosofía, como puntos para descubrir el sentido

⁶² Yendo más allá, Ramallo Guzmán (57) señala que las ciudades no son más que la materialización de los sueños de los diferentes arquitectos que las construyen. De esta forma, todas las ciudades tendrían un halo surrealista, ya que todas proceden de los sueños, de la creación artística onírica. Así pues, hay arquitectos puramente surrealistas como es el caso de Guy-René Doumayrou, quien propuso realizar construcciones y variaciones en el trazado urbano de París.

urbano, participando y transformando la ciudad, la Sociedad del Espectáculo, como la llamó Debord, proponiendo un urbanismo unitario que pretendía conjugar la vida y el arte (Berestein Jacques 89).

La psicogeografía es una propuesta principalmente de este grupo, en la cual se pretende entender los efectos y las formas del ambiente geográfico en las emociones y el comportamiento de las personas. Este concepto tiene su origen en la deriva urbana, en el *flâneur*, como ya he mencionado, un personaje característico del siglo XIX que se dedica a vagar por la ciudad, observando tanto el paisaje urbano como la gente que lo habita. Dicha figura está presente en la obra de muchos escritores del siglo XIX y principios del XX, desde Charles Baudelaire hasta Robert Walser. Es por eso que una de las estrategias más conocidas de la psicogeografía, aunque no la más importante, es la deriva, ya que se basa en ese vagabundeo de los personajes de esta época.

En este sentido, la geografía sería algo personal, propio del individuo, por lo que pasaría a ser subjetiva, o tal y como Esteban-Guitart la define: “geografía vital” o “geografía estructural”. Es por lo tanto un “paisaje psicológico”, ya que considera que todas esas vivencias –tanto las materiales como las propias experiencias– afectan al individuo en su manera de entender el territorio, es decir, en su manera de entender la ciudad (Esteban-Guitart 117).

En la narrativa de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar sus personajes también se desplazan a la manera del *flâneur* del siglo XIX⁶³, trazando

⁶³ Como ya mencioné en un apartado anterior, Raymond Williams (1973) retoma esta figura del *flâneur* y la desarrolla ampliamente en los pasajes cubiertos de París, de los que se podría decir que forman una ciudad diferente y fragmentada, llena de escaparates y largas galerías cubiertas por las que el visitante va saltando de una a otra, entre tiendas de todos tipos. De igual forma, este concepto es retomado por Fredric Jameson (2001) en relación a lo que llama “euforia postmoderna”. Por ello entiende al efecto sensorial, cercano a la euforia, que produce la potencia cromática y lumínica de los mass-media. Por lo que es claro

recorridos con gran precisión geográfica, por lo que el lector se puede identificar ampliamente, al observar esta construcción del espacio, como lo plantea Robert T. Tally Jr.. Ejemplos claros en la literatura del Boom son la novela *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez, en la que Nasar vaga por todo el pueblo-ciudad, después de haber visto al Cardenal en el muelle, y antes de ser asesinado en la puerta de su casa, por lo que el lector puede ir apreciando la construcción de todo el espacio citadino y la interacción con los diferentes personajes que lo habitan. Otro ejemplo es la novela *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, en la que Íxca Cienfuegos, protagonista de la obra, recorre la ciudad al mismo tiempo que va construyendo su vida, por lo que en muchas ocasiones realiza reflexiones sobre ese espacio que lo rodea; o el caso de *Federico en su balcón* (2012) donde los protagonistas transcurren sus días en sus balcones, observando la ciudad y reflexionando sobre su vida a partir de la filosofía de Nietzsche, quien ha tenido una segunda oportunidad y ha regresado a la vida como Federico Nietzsche para discutir sobre los verdaderos efectos de la revolución mexicana. Finalmente, está Horacio Oliveira, protagonista de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, quien vaga en París en un principio, buscando a la Maga, y posteriormente en Buenos Aires antes de ingresar al psiquiátrico.

Como parte del situacionismo, Guy Debord se encargó de hacer el primer mapa psicogeográfico situacionista: la *Guide Psychogéographique de Paris* (1957); el cual

que en la ciudad del espectáculo interesa más la forma que el contenido. Según Jameson, esta euforia postmoderna ha dado lugar a la aparición de una nueva forma espacial: el hiperespacio, donde el interior de los edificios de la ciudad del espectáculo, relacionado con la nueva industria del ocio, la cultura y el consumo, tienen lugar una asombrosa cantidad de simulacros, y como consecuencia el visitante es incapaz de orientarse en el espacio que le rodea, sumergiéndose en un estado de debilidad psicológica que le convierte en un individuo altamente vulnerable a los intereses comerciales que promueven el hiperespacio, de forma que fácilmente terminará por convertirse en un *flâneur* que deambulará al interior de un centro comercial o en las grandes avenidas con escaparates en la gran ciudad.

pretendían que se repartiera entre los turistas (Carreri 85), ya que, a pesar de que el mapa significaba abandonar los espacios turísticos de la ciudad, al mismo tiempo invitaba al individuo a perderse en la urbe y en su propia mente, descubriendo lugares de su subconsciente, es decir construyendo su propio espacio, y creando su propia ciudad.

Unos meses después, con una clara evolución psicogeográfica, se publica otro mapa *Debord: The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie*. Estamos ahora ante una ciudad vacía, inexistente, carente de todo significado para el individuo y, por lo tanto, casi desvinculada de una psicogeografía pura, dejándola a la deriva (Carreri 85). Este concepto de “deriva” está orientado a recorrer, identificar e interrogar los efectos de naturaleza psicogeográfica. “En este sentido, la aproximación al espacio urbano desde el enfoque psicogeográfico permite comprender los significados que los componentes del entorno tienen para las personas, porque son esas representaciones simbólicas las que inciden en el comportamiento del ciudadano respecto al lugar que habita” (López Rodríguez 5).

Así, al final del tercer capítulo de este trabajo, analizo el espacio citadino como un espacio fundamental en la obra de los escritores del Boom, debido a que es una forma de autorreconocimiento y autoconfiguración, en otras palabras, un elemento fundamental para la construcción de lo latinoamericano; ya que Fuentes, García Márquez y Cortázar intentan comprender sus realidades para posicionarse en el exterior, al reinterpretar la forma en la que se ha visto a sus ciudades, a sus países y a su continente. Para ello, utilizo el concepto de “dislocación espacial”, ya que plantea una reinterpretación del espacio, es decir, ir más allá de los límites que han sido establecidos y que se han aceptado como los únicos e incuestionables después de mucho tiempo. Esto con el

objetivo de observar el mundo de una forma diferente que nos permita establecer nuevos cuestionamientos para intentar comprenderlo de otra forma y por medio de otros acercamientos, como las imágenes de Brigitte Williams, en las que a partir de la reestructuración de la representación geográfica de los países, logra una nueva reflexión e interpretación del espacio y de las relaciones de poder.

Imagen 1. “Dislocation”



Fuente: Brigitte Williams, 2011 (Web).

George Didi-Huberman, en su libro *Atlas ou le gai savoir inquiet* (2011), plantea una mirada similar del mundo, a partir de las imágenes o las artes visuales en relación con el mito antiguo de Atlas, para intentar comprender el nuevo mundo al que se enfrenta el ser humano contemporáneo, que va más allá de los límites impuestos por la antigüedad y que busca su verdadera identidad en relación con el mundo entero. Tal y como lo hicieron los escritores del Boom en sus obras con respecto a una búsqueda y construcción de sus identidades, de lo latinoamericano y de Latinoamérica.

En ese sentido, utilizo el concepto de “dislocación” para analizar los procesos de mundialización (desde los escritores) y de globalización (desde el mercado editorial) que se desarrollaron en torno a la literatura del Boom latinoamericano, para así definir sus causas históricas y sus efectos contemporáneos. Todo lo anterior ligado con las problemáticas identitarias y geopolíticas planteadas por Fuentes, García Márquez y

Cortázar, ya que hay que reconocer que mientras para los escritores del Boom era importante posicionarse y mostrar su realidad desde Latinoamérica, al mismo tiempo hubo un gran crecimiento en cuanto a las ediciones y las traducciones a nivel mundial. De manera que ambos elementos propiciaron una construcción sobre “lo latinoamericano”, pero de una manera diferente, más ligada a la globalización, la cual también se vio reforzada por el clima político en Latinoamérica con las dictaduras que propiciaron la migración de algunos escritores del Boom a México y, posteriormente, a Europa, aspecto que cambió la manera de ver la “Literatura Latinoamericana”.

Para ello utilizo los conceptos de deriva y dislocación espacial, en relación con la cartografía y la geocrítica, formando un concepto que denomino “psicocartografía”, al mezclar los procesos psicoidelógicos de los personajes (como en la psicogeografía), con los recorridos geográficos que realizan en las ciudades y de los cuales realizo los mapas a la manera de Moretti. Al igual que por medio de la geocrítica analizo e interpreto dichos espacios que se dislocan y se reconstruyen a partir de los desplazamientos de los personajes, con lo cual reinventan el espacio, y sobre todo la ciudad.

De acuerdo con lo anterior, Cuauhtémoc Medina, realiza una reflexión sobre este tipo de acontecimientos en relación con el arte; a partir de los cuales pretende hacer un balance de los resultados concretos de la presencia del arte latinoamericano en el escenario global en los últimos 20 años.

¿Qué nuevas fuerzas centrífugas emergen en la cultura bajo la línea ecuatorial? ¿Qué saldos han tenido las políticas de inclusión? ¿Qué nuevos diagramas de poder han emergido con la inscripción del sur en el mapa

artístico global? ¿En qué medida la práctica artística puede pretender tener aún alguna relación con el proyecto de la descolonización? (Medina s/p)

Pienso que dichos cuestionamientos también pueden aplicarse a la narrativa del Boom latinoamericano para realizar una recomposición crítica, geográfica e histórica, especialmente en la narrativa de Fuentes, García Márquez y Cortázar, al analizar la construcción de lo latinoamericano a partir del espacio representado en las obras de estos escritores. Para lo cual, considero necesario un análisis desde las tres miradas y aportaciones que hacen teóricos como Bertrand Westphal, Franco Moretti y Robert T. Tally Jr., con las que puedan obtenerse resultados más completos y significativos en cuanto a la construcción de Latinoamérica y lo latinoamericano en relación con sus espacios-tiempos.

El “Boom” de la literatura en el espacio latinoamericano

It is no exaggeration to state that if the Southern continent was known for two things above all others in the 1960s, these were, first and foremost, the Cuban Revolution and its impact both in Latin American fiction, whose rise and fall coincided with the rise and fall of liberal perceptions of Cuba between 1959 and 1971.

(Martin 53)

En la actualidad, un elemento significativo en la novela hispanoamericana es su gran impacto en el mercado editorial internacional. Sin embargo, no se puede decir que sea algo novedoso o una cualidad de la literatura de los últimos años.

Si echamos una mirada de conjunto a la novela hispanoamericana en este siglo, nos tropezamos en primer lugar con un hecho curioso: el periodo

creador del naturalista mejicano Federico Gamboa, que va desde 1892 a 1912, coincide casi exactamente con los años culminantes del modernismo, movimiento literario de signo totalmente opuesto al naturalismo. Así, *Santa*, la novela hispanoamericana que alcanzó el más grande éxito de venta antes de *Doña Bárbara* de Gallegos (1929), se publicó en 1903, un año después de *Sangre patricia* del modernista Díaz Rodríguez y cinco años antes de *La gloria de don Ramiro* de Larreta, la novela-cumbre de prosa artística y de aristocracia espiritual. (Shaw 11)

De lo anterior, se puede observar que surge otro fenómeno en la literatura latinoamericana que persiste hasta la actualidad, el cual se refiere a la gran diversidad de temáticas y estilos que conviven en una misma época y espacio. Sin embargo, según Shaw, a partir de ese momento surge la divergencia cada vez más evidente entre dos líneas de desarrollo de la narrativa hispanoamericana: la novela de observación y la novela conscientemente artística.

Después de 1926, esta segunda línea de desarrollo desembocará en la narrativa de fantasía creadora y de la angustia existencial que desde Arlt y Borges hasta García Márquez y Donoso crecerá en importancia hasta disputar la supremacía de la novela de observación.

Entre 1908 y 1929 salieron las varias novelas que hasta el Boom de la nueva novela en los años 50 y 60 venían considerándose como las obras maestras de la narrativa hispanoamericana moderna. Nos referimos, claro

está, a “las seis de la fama”: *La gloria de don Ramiro* de Larreta (1908), *Los de abajo* de Azuela (1915), *El hermano asno* de Barrios (1922). *La vorágine* de Rivera (1924), *Don Segundo Sombra* de Güiraldes (1926) y *Doña Bárbara* de Gallegos (1929). El éxito de estas novelas puede atribuirse, en parte al menos, al relativo equilibrio logrado por sus autores entre observación y técnica. (Shaw 12)

Según Donald L. Shaw en *Nueva narrativa hispanoamericana* (2014), el declive de la novela tradicional en Latinoamérica inició a finales del siglo XIX, al mismo tiempo que comenzaron a surgir obras tempranas que tenían los primeros indicios de una renovación radical de la narrativa, tal es el caso de las obras de Roberto Arlt, Eduardo Mallea y Miguel Ángel Asturias. Otra fecha importante en dicha transformación fue 1940, con la caída de la República española, ya que muchos intelectuales de dicho país emigraron principalmente a México y Argentina, por lo que su llegada produjo un efecto estimulante para el desarrollo en todo el ámbito cultural hispanoamericano. Tiempo después, la Segunda Guerra Mundial impidió por varios años la publicación de libros y revistas europeos que habían dominado hasta entonces un vasto sector del mercado editorial hispanoamericano.

Los países del subcontinente tuvieron que echar mano de sus propios recursos. Nacieron nuevas revistas, nuevas editoriales y nuevas instituciones culturales. El mercado mismo crecía rápidamente conforme la emigración interna desde el campo a la ciudad y el aumento de la enseñanza secundaria

y universitaria iban creando un público nuevo. Al contrario de la vieja elite orientada tradicionalmente hacia la cultura europea y norteamericana, los nuevos lectores se interesaban primordialmente por su propio mundo con todos sus problemas acuciantes, y por lo común leían sólo en español. (Shaw 18)

Para reforzar esta idea basta con recordar que los años 30 sólo vieron un fenómeno significativo: el nacimiento de la novela indianista. Mientras que, en 1941, con la creación del premio a la mejor novela latinoamericana de la casa editorial Farrar and Reinhart, y la primera obra en obtenerlo, *El mundo es ancho y ajeno* del escritor Ciro Alegría, se cierra el ciclo de la novela de la tierra y se inaugura una nueva época con las novelas de Juan Carlos Onetti, los cuentos más famosos de Jorge Luis Borges, más una creciente lista de escritores como Miguel Ángel Asturias, Agustín Yáñez, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato, Leopoldo Marechal y Alejo Carpentier. “Pasar revista a estos nombres [...] equivale a documentar el salto cualitativo de la novela hispanoamericana en los años 40” (Shaw 20).

De igual forma, en esos mismos años, surgió otro cambio en América Latina, el cual fue un gran interés por la literatura innovadora europea, por lo que los escritores comenzaron a leer en otros idiomas, tal y como había sucedido antes con el modernismo. Así, es sabido que Borges traducía a Virginia Woolf y Kafka; otros investigadores han documentado la huella de William Faulkner en Onetti, Rulfo y otros; al igual que Sartre y Camus influyeron en Sábato; y tiempo después también se encontró a Joyce en Cortázar y muchísimos otros. Este acontecimiento marcaría una ruptura con esa

tradicción nacionalista y regionalista, con la que los escritores latinoamericanos comenzaron a abrirse de nuevo al mundo.

UNA NUEVA EXPORTACIÓN: LA LITERATURA LATINOAMERICANA

En cuanto al mercado editorial y al interés suscitado por la literatura latinoamericana en Europa y el mundo, se puede identificar claramente un momento importante en las décadas de los cuarenta y cincuenta, cuando Francia se posiciona como el modelo literario fundamental⁶⁴ y París como la capital de la literatura sudamericana, por lo que los escritores latinoamericanos la ven como el lugar ideal para dar a conocer su literatura y para adquirir el reconocimiento necesario que los posicione en Europa, y a partir de ahí en América Latina, es decir, en una “república mundial de las letras”.

Según Pascale Casanova, en *La République mondiale des lettres* (1999), esta república es un universo a la vez secreto, invisible y concreto y perceptible, en el cual los territorios y los espacios literarios serían confrontados independientemente de las huellas políticas. Además tiene: “son propre mode de fonctionnement, son économie engendrant hiérarchie et violences, et surtout son histoire qui, occultée par l’appropriation nationale (et donc politique) quasi systématique du fait littéraire, n’a jamais encore été véritablement décrite”⁶⁵(Casanova 20). De esa forma, este espacio literario mundial está encarnado por los mismos escritores que constituyen y componen

⁶⁴ Nacida en el siglo XVI, de la lucha entre el francés “vulgar” y el latín, hasta entonces hegemónico, y encarnada por Du Bellay y su famoso manifiesto *Défense et illustration de la langue française*, la *República de las Letras* se universalizó a través de otros dos períodos de grandes trastornos históricos: el surgimiento del “nacionalismo” en la Europa del siglo XIX, y de la decolonización de después de 1945. Momentos claves que ayudaron a la consolidación de Francia como centro literario. Para más información véase: Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*. París: Editions du Seuil, 1999.

⁶⁵ “su propio modo de operación, su economía generadora de jerarquía y violencia, y especialmente su historia que, oculta por la apropiación nacional (y, por lo tanto, política) casi sistemática del hecho literario, nunca ha sido descrita verdaderamente”.

la historia literaria. Por lo que Casanova, propone un nuevo enfoque de la obra literaria en un movimiento que es a la vez diacrónico, sincrónico y universalista.

Quoi qu'en dise la légende dorée de la littérature, il existe une invisible et puissante fabrique de l'universel littéraire. Cette République mondiale des Lettres a son méridien de Greenwich, auquel se mesurent la nouveauté et la modernité des œuvres.

Mais le pays de la littérature n'est pas l'Île enchantée des formes pures. C'est un univers inégal, un territoire où les plus démunis littérairement sont soumis à une violence invisible. L'histoire proposée ici est celle des révoltés et des révolutionnaires littéraires qui sont parvenus à inventer, par la création de formes nouvelles, leur liberté d'écrivains.⁶⁶

(Casanova Contraportada)

¿Pero cómo inició el posicionamiento de la literatura latinoamericana? En 1945, Roger Caillois, después de haber pasado varios años en Argentina como resultado de la Segunda Guerra Mundial, llega a un acuerdo con Ediciones Gallimard para crear una colección destinada a publicar exclusivamente traducciones de obras latinoamericanas: "La Croix du Sud", con la cual se establecía, por primera vez, una relación estrecha entre Francia (Europa) y la literatura sudamericana, principalmente la argentina. Por lo

⁶⁶ "Sin importar lo que diga la leyenda de oro de la literatura, existe una fábrica invisible y poderosa de lo universal literario. Esta República mundial de las letras tiene su meridiano de Greenwich, que se mide por la novedad y la modernidad de las obras.

Pero el país de la literatura no es la isla encantada de formas puras. Es un universo desigual, un territorio donde los más pobres literalmente están sujetos a una violencia invisible. La historia aquí propuesta es la de los rebeldes y revolucionarios literarios que lograron inventar, mediante la creación de nuevas formas, su libertad de escritores".

que en 1951, salen los dos primeros volúmenes de la colección: *Ficciones* de Jorge Luis Borges y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, traducidos al francés.

Sin embargo, hay que reconocer que la referencia argentina le resultaba menos familiar al público al que se destinaban originalmente los libros. Este leía más bien en el título y en la portada una invitación al viaje hacia un horizonte lejano y exótico, avalado por la firma de un gran especialista de aquellas regiones (el nombre de Roger Caillois figurará siempre en las portadas) y por la reputación de una editorial que se había labrado parte de su prestigio, apostando por la traducción y por la difusión de literaturas extranjeras. (Guerrero 201)

Y efectivamente, a mediados del siglo XX, poco era lo que se sabía en Francia sobre América Latina; a pesar de la estrecha relación que se había entablado entre los artistas de las vanguardias y el modernismo, el país galo no tenía una idea precisa del continente sudamericano, tal y como lo plantea Lévi-Strauss (1955), para quien Brasil y América del Sur no significaban nada más que países exóticos, opuestos como verdaderas antípodas del suyo.

La colección de Caillois constituye, en ese sentido una propuesta inaugural para elaborar y difundir una cierta idea de América Latina, no sólo para el público francés, sino para el público europeo en general, gracias a la influencia con la que contaba París, y que sigue hasta nuestros días, como escaparate de la literatura universal, al igual que sus pasajes cubiertos.

EL BOOM DEL MERCADO EDITORIAL LATINOAMERICANO

A finales de los 50 y principios de los 60, casi simultáneamente, se publicaron varias obras que los críticos calificaban de auténticas, sin trazos significativos de la literatura francesa o estadounidense de las cuales se alimentaban, y cuyas técnicas y temáticas rompían con los patrones establecidos con respecto a la lucha entre hombre y naturaleza como fondo principal, que, según algunos críticos, había sido hasta entonces, junto al regionalismo, la temática principal de la narrativa latinoamericana. El mismo Henríquez Ureña comenta que América es a los ojos de Europa una tierra exuberante, “y razonando de acuerdo con la usual teoría de que cada clima da a sus nativos rasgos espirituales característicos [...], se nos atribuyen caracteres de exuberancia en la literatura. Tales opiniones (las escojo sólo por muy recientes) nada tienen de insólitas; en boca de americanos se oyen también” (18). Así, podemos ver claramente que, hasta ese momento, se consideraba que la literatura latinoamericana no iba más allá del exotismo no sólo por las temáticas de los autores, que eran consideradas como “naturales” debido al clima que los rodeaba; sino hasta por los mismos críticos nacionales o extranjeros, quienes reforzaban estas ideas con etiquetas de literatura exótica, tal y como nos habían presentado desde la época colonial ante Europa.

De esa forma, antes del Boom, para algunos críticos, la narrativa latinoamericana, era poco considerada, por lo que sólo sobresalían algunos nombres excepcionales entre los que se han destacado Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier, entre otros. Sin embargo, con los escritores del Boom, Gabriel García Márquez (Colombia), Mario Vargas Llosa (Perú), Carlos Fuentes (México), Julio Cortázar

(Argentina), José Donoso (Chile) y Guillermo Cabrera Infante (Cuba)⁶⁷, nacía una nueva literatura que rompía con los estereotipos que hasta entonces habían caracterizado a las letras latinoamericanas sobre lo idílico y lo exótico que se le habían otorgado al espacio latinoamericano desde la época colonial.

Con dichos antecedentes, es lógico que exista un cierto desacuerdo en cuanto a las características esperadas por las novelas pertenecientes a esta tradición literaria. Un ejemplo es el de producir novelas que reflejaran genuinamente la realidad latinoamericana, es decir buscar lo universal en un contexto específicamente americano, elemento que intentaron desarrollar los escritores del Boom latinoamericano, pero con la diferencia de mostrar la realidad latinoamericana desde sus países en relación con Europa y alejándose del exotismo para centrarse en la “verdadera” realidad Latinoamericana. En ese sentido, tenemos a Carlos Fuentes con su novela *Cambio de piel* con la cual fue duramente criticado por su alto contenido de palabras y frases en inglés, francés, italiano, alemán y latín; ya que no continuaba con la tradición latinoamericanista ligada a lo nacional, lo regional, el exotismo y la importancia del español. Por lo que no es extraño que, al mismo tiempo, se revele muy enterado de las novedades literarias de Europa debido a que es obvio que intentaba abrir sus horizontes y dialogar con el otro lado del mundo, con los otros países y con las otras literaturas.

⁶⁷ Algunos teóricos y críticos literarios como Jean Franco consideraron principalmente a los primeros cuatro escritores de este listado (García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes y Cortázar); sin embargo, algunos otros, como Ángel Rama, también consideran a José Donoso y Guillermo Cabrera Infante (o incluso otros escritores como José Lezama Lima) como pertenecientes al Boom. Para este trabajo cuando me refiero al Boom latinoamericano será principalmente pensando en los cuatro primeros, ya que, para este trabajo, son los que guardan mayores similitudes en cuanto a sus obras y la forma en la que representaron el espacio.

La energía literaria más poderosa de las letras mexicanas se llama Carlos Fuentes, que irrumpió como un torbellino cosmopolita y moderno en la aún parroquial y polvosa vida mexicana de los 1950s. Fuentes encontró a la literatura mexicana con la textura del nopal y la volvió de rasgos universalistas y contemporáneos. Su obra es una de las lecciones más amplias y de ventanas abiertas a las que pueda atender un lector, no sólo en México: lo que ocurre en un rincón ocurre en todo el mundo, y lo que ocurre en el mundo ocurre para que un escritor, en un rincón del planeta, emprenda una obra vasta y laboriosa. (“La geografía”, párr. 1)

De esa forma, el cosmopolitismo/americanismo está íntimamente relacionado con el problema de cómo enfrentarse con la realidad de Latinoamérica, como si fuera casi imposible verla desde el exterior y en relación con los otros que la rodean, porque parecería que la manera más adecuada para entender lo latinoamericano y su realidad sólo se encuentra en su interior. Aspecto que es muy interesante en la narrativa del Boom porque en el caso de Fuentes, García Márquez y Cortázar, en varias obras, la idea del exterior o lo externo será planteada como lo peligroso, lo maligno o lo que desestabiliza a los personajes. Mientras que, por otra parte, los personajes extranjeros construirán su identidad al estar en Latinoamérica, y los latinoamericanos al estar en el extranjero, como una forma de reconocer el diálogo que debería existir con los otros lugares del mundo, y, sobre todo, con sus realidades y literaturas.

Otra de las características más representativas de la narrativa latinoamericana en las décadas de los sesenta y setenta fue el tono de protesta, debido a las diferentes

dictaduras militares que estaban presentes en Centro y Sudamérica (Guatemala, Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil), por lo que muchos escritores y críticos comprometieron su literatura y sus escritos con una denuncia política, como si fuera la única realidad latinoamericana, ejemplo de ello también son algunos de los escritores del Boom, entre otros.

El tono de protesta que va desde la estridencia de un Caballero Calderón en *El Cristo de espaldas*, a la cólera helada de García Márquez en *La mala hora*. Miguel Ángel Asturias, entre otros, ha insistido, una y otra vez, en que los motivos políticos y sociales figuran entre las constantes de la literatura hispanoamericana y la condicionan más profundamente que ninguna otra. (Shaw 14)

Según Óscar Collazos (1970), la importancia de la novela hispanoamericana se encuentra en la relación entre el producto literario y la realidad de una cultura que busca su identidad en la denuncia del sistema social y en el rechazo de la dependencia cultural. Contrario a lo que considera Julio Cortázar: “la novela revolucionara no es solamente la que tiene un ‘contenido’ revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma” (ctd. Shaw 73). Las revoluciones literaria y cultural son las que verdaderamente transforman la realidad de una sociedad, al mostrar el reflejo del mundo en el que se desarrollan.

Así, aunque el contexto político-socio-histórico y los antecedentes del Boom están estrechamente vinculados con la tensión política vivida durante las décadas de los años

60 y 70 a nivel mundial como la Guerra Fría, la Revolución Cubana y algunas dictaduras en Latinoamérica; también es importante reconocer que hubo otras situaciones (la Guerra Civil española, por ejemplo) que influyeron en la transformación de la literatura latinoamericana y sirvieron a sus escritores para crear una nueva literatura, dando paso a una corriente de ideas e ideologías que definieron el contexto de lo que más tarde sería conocido como el Boom latinoamericano.

Dicho grupo, fue un fenómeno editorial y literario surgido en los años 60 y 70 del siglo XX en América Latina. En ese periodo, algunos jóvenes autores rompieron el esquema tradicional de la literatura con la búsqueda de la “identidad latinoamericana”, la recuperación de la historia de América Latina, con una riqueza narrativa que sacudió los cimientos de Europa, y con el Realismo Mágico⁶⁸. Según Donald L. Shaw (2014), fue la liberación de la fantasía y sus diversos subgéneros, como el realismo mágico, la que rompió con la narrativa tradicional y renovó el camino para la nueva novela

⁶⁸ Así, según el decir de Naomi Lindstrom (1994), la ficción latinoamericana comenzó a asociarse con la imaginación, con la construcción de una narrativa innovadora, y con el tratamiento original del espacio y el tiempo de ficción. De esa forma, el Realismo Mágico, según Seymour Menton (1998), se caracteriza por la narración de hechos insólitos, fantásticos e irracionales en un contexto realista de manera natural, sin asombrarse por ellos ni darle al lector una explicación, como si pertenecieran o fueran lo natural en el mundo real. Asimismo, según Mariano Siskind:

Magical realism occupies a paradoxical space at the center of the relation between Latin America and the discourse of world literature. On the one hand, it has been portrayed (and still is today, after its aesthetic and cultural power has been manifestly exhausted) as the most local, most particular aesthetic form: that is, the aesthetic form that best expresses the cultural tensions and historical ethos of the region. On the other, as evidenced by its ubiquity in syllabi, anthologies, and corpora, it is the most established and stable world literary genre, the world literary genre par excellence, indeed, a global form, particularly since its rebranding as “the literary language of the postcolonial world” (Bhabha, “Introduction” 7).⁶⁸ (59)

Con estas dos perspectivas se pueden observar dos vertientes desde las que se ha definido y caracterizado al Realismo Mágico. En primer lugar, desde lo literario con una forma narrativa propia diferente de la narrativa que se hacía en la época; y en segundo lugar, desde una doble presencia, la regional que mostró las particularidades de Latinoamérica, y la global como género literario que le dio voz a las literaturas desde una perspectiva poscolonial.

hispanoamericana, y el medio con el cual se lograron mostrar las otras realidades latinoamericanas.

José Donoso, en su libro *Historia personal del “Boom”* (1972), dice que la mayoría de estos escritores tenían maestros comunes: Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Ernest Hemingway, Virginia Woolf, la literatura Rusa, Franz Kafka, Jean Paul Sartre, Horacio Quiroga, Juan Bosch, Gustave Flaubert, Albert Camus y William Faulkner, de quienes nutrieron su técnica, estilo y literatura. Sin embargo, cuando se habla de un Boom latinoamericano para referirse a la literatura de las décadas de los 60 y 70 del siglo XX, es normal que cause una gran controversia por la inconformidad de ceñir este grupo a un momento específico, debido a que, incluso, tampoco hay un verdadero acuerdo de los escritores que se consideran como pertenecientes a él, porque los diferentes países trataban de ir incorporando cada vez más escritores al movimiento del Boom, aunque fuera tardíamente, y solo con el afán de entrar en tan “afamada lista”.

Emir Rodríguez Monegal, en 1972, en su libro *El boom de la novela hispanoamericana*, armó toda la estructura y acuñó por primera vez la palabra *Boom* para reunir a todos estos escritores latinoamericanos, que en realidad eran amigos entre sí y que habían producido una explosión en la narrativa de los países latinoamericanos. Ellos, sin embargo, no se consideraban creadores de un mismo movimiento, ya que tenían diversos intereses estilísticos y temáticos. A pesar de esto es posible encontrar en algunas ocasiones similitudes⁶⁹, tal y como se explica en el análisis del último capítulo de este trabajo, donde, por ejemplo, se pueden observar dos etapas en cuanto a la forma que tuvieron estos escritores para representar el espacio en sus obras: porque mientras en

⁶⁹ Para mayor información véase el documental de Luisa Valenzuela: *El Boom Latinoamericano, la Mundialización de la Literatura de América Latina*.

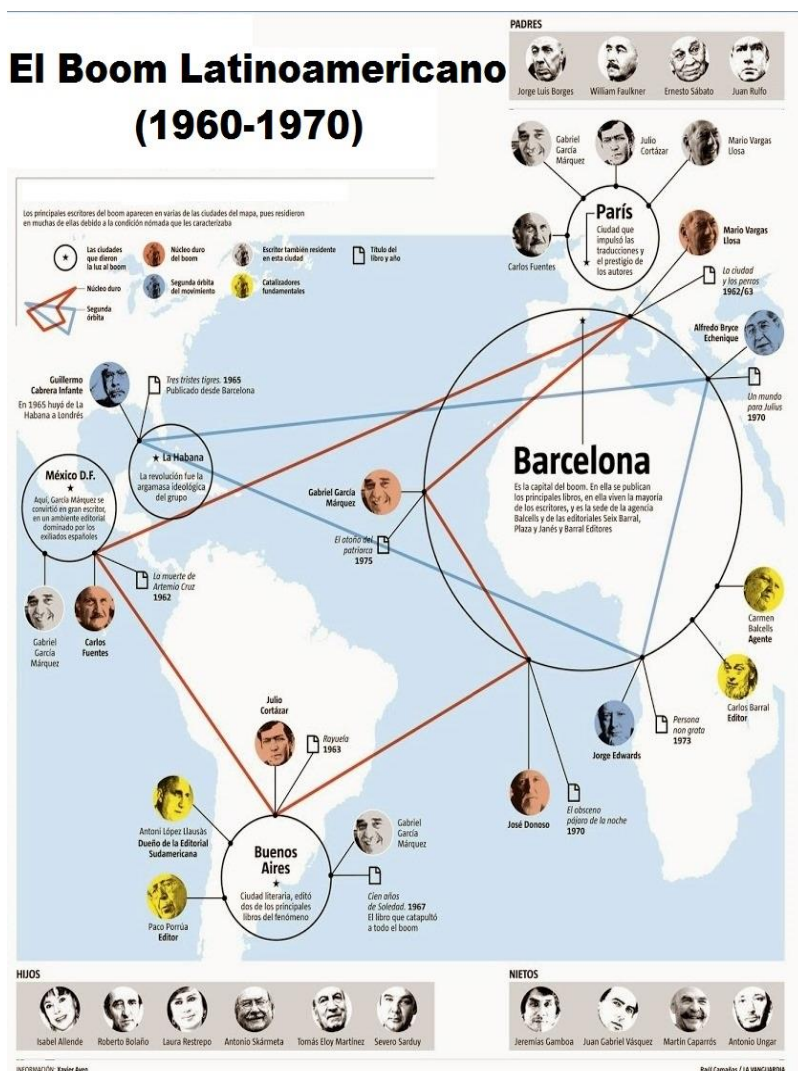
la primera hay un encierro en las obras y sus personajes, en la segunda hay una gran similitud en la importancia que otorgan estos escritores al espacio ciudadano, los tiempos cíclicos, la construcción de espacios-tiempos estratificados, la relación de Latinoamérica con el mundo (principalmente Europa), y, al mismo tiempo, la necesidad de recuperar sus raíces en las culturas originarias (Grecolatina, Judeocristiana, Prehispánicas), entre otros.

Así, el Boom, como “movimiento literario”, generó un impacto inmediato en el mundo cultural de la época, estimulando el interés mundial por la literatura latinoamericana (Donoso 17-18), y que se puede seguir apreciando hasta nuestros días. Y aunque el mercado editorial influyó mucho en la importancia del golpe generado por este grupo de escritores en el resto del mundo, ya que la traducción y buena comercialización publicitaria, desempeñaron un papel fundamental en el éxito de estos escritores y de sus obras; no se puede considerar como la sola característica que lo diferencia con la literatura latinoamericana anterior, porque, en ese caso, también debería considerarse la expansión que tuvo el mercado editorial a principios del siglo XX con respecto a Francia, como se mencionó anteriormente, y el impacto en Europa de algunos otros movimientos precedentes, como el modernismo.

Por lo tanto, en el Mapa 5 se puede observar de manera gráfica, una gran parte de los elementos que jugaron un papel importante en la consolidación del Boom como el “gran” movimiento y momento de la literatura latinoamericana, con, por ejemplo, la distribución de las editoriales con sus respectivos fundadores y representantes, además de los premios que otorgaban y que de igual manera sirvieron para darles un cierto prestigio y reconocimiento como casas editoriales. También se observan los escritores

más representativos del Boom en relación con las principales ciudades asociadas a este grupo y de las que sobresalen Barcelona y París en Europa, y Buenos Aires, Ciudad de México y La Habana en Latinoamérica, ya que fueron lugares en los que residieron estos escritores y donde se encontraban las casas editoriales más importantes del momento por lo que fueron cedes de muchas de las primeras ediciones de las novelas más importantes de esta época y de este grupo.

Mapa 5. Principales escritores, editoriales y ciudades del Boom latinoamericano



Fuente: *La vanguardia*, 2012 (40).

De esa forma, agencias como la de Carmen Balcells y editoriales como Plaza y Janés, Seix Barral, Barral Editores o la Editorial Sudamericana, fueron de gran apoyo para la labor que desarrollaban grandes personalidades de la industria literaria como Carmen Balcells y Carlos Barral desde París y Barcelona, o Paco Porrúa y Antonio López Llausás desde Buenos Aires, al tratar de proyectar la nueva literatura latinoamericana a todo el mundo, y a quienes por supuesto también encontramos en el mapa anterior.

Una enumeración parcial de las editoriales de los sesenta, también lo evidencia: en Buenos Aires, Losada, Emecé, Sudamericana, Compañía General, Fabril Editora, y tras ellas algunas más pequeñas del tipo de Jorge Álvarez, La Flor, Galerna, etcétera; en México, Fondo de Cultura Económica, Era, Joaquín Mórtiz; en Chile, Nascimento y Zigzag; en Uruguay, Alfa y Arca; en Caracas, Monte Ávila; en Barcelona, Seix Barral, Lumen, Anagrama, entre otras. De todas, sobresalen Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral y Joaquín Mórtiz, cuyos catálogos en los años sesenta mostraron una transformación del habitual material extranjero que los ocupaba, a un porcentaje elevado de producción nacional o latinoamericana, al tiempo que varias de ellas organizaban concursos internacionales con premios atractivos, los cuales dieron a conocer obras de calidad que el público recibía refrendadas por jurados calificados, con lo cual se les aseguraba una gran audiencia.

Estas casas editoriales realmente impulsaban a su propia literatura, principalmente con importantes concursos literarios, lo que ayudó a la legitimación de las diferentes obras ganadoras. Losada descubrió a Augusto Roa Bastos (*Hijo de hombre*, 1960), Fabril Editora a Juan Carlos Onetti (*El astillero*, 1961), Sudamericana a Daniel Moyano (*Una luz muy lejana*, 1966), aunque la más exitosa fue Seix Barral cuyo premio, desde

que en 1962 distinguió a *La Ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, reveló una tendencia a la narrativa latinoamericana con textos de la importancia de *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante, *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, y *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso. La boga de los concursos se acrecentó con el anual instituido por la “Casa de las Américas”, el cual se orientó al descubrimiento de los jóvenes valores emergentes (Rama, *Más allá*). La importancia de los premios a nivel mundial llegó a tal grado que dos de los escritores más representativos del Boom latinoamericano, tiempo después, obtuvieron el Premio Nobel de Literatura: Gabriel García Márquez en 1982, y más recientemente Mario Vargas Llosa en 2010.

Algunas de las ciudades que destacaron en la expansión de sus mercados editoriales fueron Buenos Aires y la Ciudad de México, debido a que lograron consolidar un mercado editorial a la par del europeo (París y Barcelona). Pero es importante reconocer que si se dio este auge editorial en la Ciudad de México y en Buenos Aires, específicamente, está en gran medida relacionado con los exiliados españoles que llegaron a estas ciudades debido a la Guerra Civil Española, tal y como sucedió durante la Segunda Guerra Mundial con Roger Caillois y Ediciones Gallimard, quien al regresar a Francia tenía los contactos y los conocimientos suficientes desde Argentina para crear la colección “Croix du Sud”, como ya se ha mencionado en el apartado anterior.

La gran diferencia del Boom latinoamericano es que los escritores intentaron posicionarse desde Latinoamérica. De ahí la importancia del premio “Casa de las Américas” de La Habana, y de las diferentes editoriales argentinas y mexicanas que

surgieron algunos años después de la colección “Croix du Sud”, porque fue a partir de Latinoamérica y sus instituciones que posteriormente las obras eran llevadas a España, para de ahí ser distribuidas en el resto de Europa. Así se cambió el orden y, por primera vez, América tomó el primer lugar en el proceso de posicionamiento de sus escritores. Ya no era necesario pasar por el filtro Europeo para tener reconocimiento en el mundo, porque aunque existía un diálogo con España (editoriales y concursos), las instituciones latinoamericanas tenían igual o mayor peso en el mercado y, por consiguiente, en las decisiones.

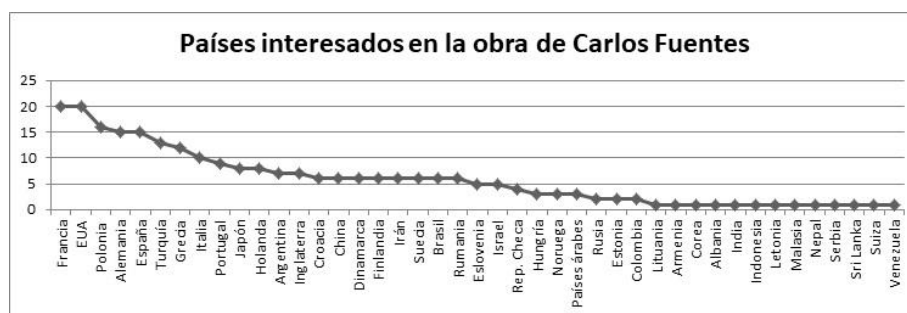
En ese sentido, otro elemento interesante es la inclusión del lugar y fecha de escritura al final de las obras, ya que Fuentes, Cortázar y García Márquez lo utilizan en cierta medida para posicionar sus obras ante el público lector y la crítica. Los casos más claros son Carlos Fuentes y Julio Cortázar, quienes desde México, Buenos Aires y París para el primero, principalmente; y París y Buenos Aires para el segundo, refuerzan la verosimilitud de los hechos a partir del espacio, es decir a partir del lugar de escritura. Por ejemplo, para Fuentes, en el caso de *La Campaña* su personaje contará la historia de la Independencia de Argentina, pasando por los Virreinos más importantes como el de Santiago de Chile, Venezuela y Colombia, hasta llegar a la Nueva España con el cura Hidalgo, para finalmente llevar las ideas independentistas a Buenos Aires; por lo que no es raro que al final de la obra ponga la ciudad de Buenos Aires como lugar de escritura, y que la primera edición de la novela haya salido en la Editorial Fondo de Cultura Económica, sucursal de Buenos Aires.

De igual forma, en algunos casos, se crearon grandes coediciones entre las casas editoriales más representativas de México, Argentina y España. Mientras que, en otros,

las obras cumbres fueron publicadas desde Latinoamérica y en un segundo momento desde España, como *Cien años de soledad* de García Márquez, que en su primera edición en 1967 fue publicada desde Argentina por la editorial Sudamericana.

Las traducciones también fueron una parte fundamental para el movimiento, ya que la literatura latinoamericana se fue esparciendo más y más por toda Europa hasta llegar a lugares tan alejados de los grandes mercados editoriales latinoamericanos como Europa del Este y Asia. Ejemplo de esto son las traducciones y ediciones que se realizaron de las obras de Carlos Fuentes, tal y como se muestran en las Gráficas 2 y 3, donde se pueden apreciar los países más interesados en la obra del escritor, y las obras que tuvieron un mayor impacto. Esto de acuerdo con el número de ediciones y traducciones realizadas para cada obra, aspecto nada extraño, si tomamos en cuenta las temáticas de dichas obras del escritor y que, en algunos casos, fueron adaptadas al cine, al igual que con algunas obras de Gabriel García Márquez, elemento que propició que los lectores extranjeros tuvieran un mayor contacto con el espacio latinoamericano por medio de las filmaciones⁷⁰.

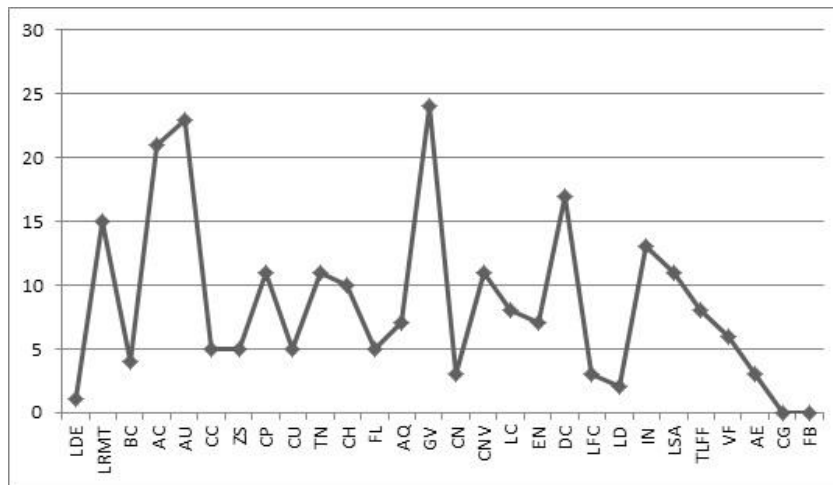
Gráfica 2. Países interesados en la obra Carlos Fuentes



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra de Fuentes en WorldCat.

⁷⁰ En el Anexo II se presenta un artículo, donde he desarrollado más ampliamente, el impacto que tuvo el cine en relación con la literatura del Boom, ya que la relación establecida entre ambas artes, a partir de las obras del Boom, resultó favorable como herramienta publicitaria y de mercadotecnia.

Gráfica 3. Mayores ediciones por obra de Carlos Fuentes
(Las obras se representan por sus iniciales)



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra de Fuentes en WorldCat.

Entonces, se puede decir que hay dos aspectos que impulsaron el impacto del Boom en el extranjero. Primero, desde el aspecto literario, las narraciones del Boom tuvieron una adaptabilidad extraordinaria a otras lenguas y, por consiguiente, a diversos mercados, los cuales además tenían una gran curiosidad por la región latinoamericana, derivada principalmente de la reciente Revolución Socialista Cubana, y del “exotismo” con que se había caracterizado a Latinoamérica desde tiempos coloniales y que se seguían utilizando con fines propagandísticos, aunque no fuera el objetivo real de los escritores. Segundo, la progresiva incorporación de las técnicas de la publicidad y el mercadeo en la literatura latinoamericana, cuando las ediciones tradicionales de tres mil ejemplares fueron sustituidas por tiradas masivas que eran vendidas en todo el mundo, y las cuales cumplían con todo un estudio de mercado y un trabajo muy detallado y cuidado para las diferentes ediciones de acuerdo con cada país. Ejemplo de ello es la gráfica realizada por Ángel Rama en *Más allá del Boom: literatura y mercado* y en “El Boom en

perspectiva”, muestra el incremento que se dio en los tirajes de algunas de las obras de Julio Cortázar, entre finales de los sesenta y principios de los setenta, donde se puede apreciar un cambio significativo para el mercado editorial latinoamericano y que sigue hasta nuestros días.

Tabla 1. Evolución de las ventas de los libros de Julio Cortázar

Años	<i>Bestiario</i>	<i>Las armas secretas</i>	<i>Los premios</i>	<i>Rayuela</i>	<i>Todos los fuegos</i>
1964	3 000	3 000	3 500		
1965	3 000	4 000	3 500	4 000	
1966	7 000	5 000	15 000 *	10 000 *	28 000 **
1967	11 000 *	10 000	10 000	10 000 *	8 000
1968	8 000	16 000 *	20 000 *	26 000 ***	24 000 ***
1969	23 000 *	10 000	20 000 *	25 000 *	10 000
1970	10 000	20 000 *	10 000	20 000	10 000

* En dos tiradas

** En cuatro tiradas

*** En tres tiradas

A partir de 1970, las ediciones se aposentan en una normal media anual de diez mil ejemplares por cada título.³⁰

Fuente: Ángel Rama, 2005 (190).

Dicho mercadeo literario generó la internacionalización de las letras latinoamericanas, rompiendo, provisoriamente, con las dificultades de distribución de las editoriales locales. La internacionalización estaba obstaculizada por las dificultades de las editoriales locales que no conseguían el paso fluido a través de las fronteras. El conocimiento de cada escritor, en términos generales, estaba más bien ligado a su localidad y a la profundización de lo nacional mediante la relación con el Estado.

Pero la emergencia *boom*, liderada por el aparato editorial español, puso de manifiesto el encierro casi claustrofóbico de lo local americano. La escala de

difusión del nuevo movimiento marcó una distancia sideral con los canales de distribución y de difusión del resto de las literaturas continentales. Así, este evento marcó también el inicio de la era comercial para una parte de la literatura latinoamericana organizada, en buena medida, por la figura inédita para las letras latinas del “agente literario” (particularmente la Agencia de Carmen Balcells). Una figura nueva que abría una cadena perfectamente articulada entre la obra del escritor, las casas editoriales, las traducciones y los expertos aparatos de promoción culturales.

De esa manera se puso en marcha un circuito antes inexistente. Los efectos del *boom* generaron las distancias entre centros y periferias literarias. En los centros los *superstars* del *boom* y, en los bordes de la fama, los teloneros que, si bien tenían una relativa existencia internacional, permanecían alojados en segundos planos. Y, desde luego, los escritores absolutamente locales radicados en sus países que no conseguían la atención de las poderosas editoriales españolas que, a su vez, operaban como pasaportes (mediante los agentes literarios) para otras lenguas y diversos territorios. (Eltit, párr. 3 y 4)

Así, según Damiela Eltit, “[e]l *boom* nació y murió con sus exponentes originales y, en ese sentido, se convirtió en un *boomerang*” (párr. 5). Promovido por la industria editorial española, el Boom latinoamericano fue, para la escritora chilena, nada más que un fenómeno comercial que elevó a un cuerpo de autores acotados –como Gabriel

García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y José Donoso— a la categoría de estrellas de la literatura latinoamericana.

Sin embargo, considero que el Boom tuvo un significado mayor. La reacción en cadena que desató en forma de actividad literaria, y que se conserva hasta nuestros días, hizo imprescindible el estudio de las obras de otros autores, incluyendo la literatura brasileña. Por lo que críticos como Ernesto Volkening, Luís Harss, Mario Benedetti, Julio Ortega y Emir Rodríguez Monegal, entre otros, hicieron un trabajo espléndido de investigación para ayudar al respecto. Mientras que los mismos autores, por medio de entrevistas y ensayos, ayudaron en la comprensión de sus obras y las de sus colegas. “En ese sentido, el mundo editorial español se volcó literalmente al mundo y el *boom* que tanto prestigio y atención mediática había provocado se convirtió en objeto de estudio académico, en nostalgia ante un pasado de esplendor y, especialmente, en un hito curioso de la historia literaria” (Eltit, párr. 7).

Sin embargo, no sólo había un interés en proyectar la literatura Latinoamericana hacia el resto del mundo, sino también existía un aliciente por unificar a Hispanoamérica en una tradición literaria que fuera reconocida en el viejo continente (España) y a lo largo de América Latina, como una forma de legitimar a los escritores latinoamericanos al ser reconocidos en España, específicamente en Barcelona, y, al mismo tiempo, para tener un autorreconocimiento en sus lugares de origen y en su continente.

Su afán de globalizar a Hispanoamérica recogiendo materiales de distintas procedencias, los que a veces carecían de circulación interna en el continente, proporcionándoles así una difusión que más que para España

misma funcionaba para Hispanoamérica que recibía reunidas, desde el exterior, las que eran producciones separadas e incomunicadas. Se reiteró de este modo una tradición editorial que ya se había conocido en el período modernista y en el regionalista, y que, por las condiciones políticas españolas bajo el franquismo, contemporáneas del desarrollo editorial hispanoamericano, no se había podido aplicar a las producciones del período vanguardista, las que sólo fueron editadas por las casas hispanoamericanas y circularon casi exclusivamente dentro del continente. (Rama, “El *Boom* en perspectiva” 161)

Este acontecimiento produjo varios cambios importantes, principalmente en el mercado editorial y en el caso del público consumidor, como ya se ha visto. Respecto a este último, es importante remarcar que tuvo una gran aceptación de las obras, influenciada por la recepción que tuvieron las obras del Boom en el exterior, ya que veían a sus literaturas en los principales centros culturales del mundo, fortaleciendo un orgullo nacionalista que estaba en auge en los sesenta por una intensa agitación social, resultado de los problemas políticos que enfrentaba Latinoamérica en esa década.

Los traslados de escritores latinoamericanos a otras regiones del mismo continente que mostraban mayores posibilidades de difusión por contar con editoriales, revistas, grandes diarios, o a Europa y a Estados Unidos (censurados injustamente con estrechez de miras) respondieron a este afán de profesionalizarse, cumpliendo a cabalidad con su vocación y

simultáneamente con una exigencia interna de la cultura latinoamericana: disponer de escritores que edificaran una rica literatura propia. (Rama, “El *Boom* en perspectiva” 194)

La trascendencia del impacto generado por el Boom es percibido en la estructura narrativa de la literatura actual (diálogo indirecto, superposición espacio-temporal en la narración, lenguaje complejo, etcétera), así como en lo que muchos consideran el nacimiento del Realismo Mágico. El Boom, también, influyó y dio origen a otros movimientos y grupos posteriores, cuya preponderancia aún se percibe en las corrientes literarias actuales en América Latina, como el Post-Boom, el Crack y McOndo, los cuales a pesar de contar con diferencias, también intentaron retomar algunas características de la literatura del Boom como el uso de un lenguaje sofisticado y estructuras narrativas complejas.

Como en 1972 no se concluyó el ciclo de importantes novelas producidas en el continente, ni declinó la atención de los lectores por algunos de sus autores, ni dejaron de sumarse a la producción nuevos escritores, en el anunciado óbito podría descubrirse una retirada estratégica en el mismo momento en que los rasgos externos —publicitarios y comerciales— que ostentaba el Boom, en cuanto fenómeno de la sociedad de consumo a que se habían incorporado reciente y parcialmente algunas ciudades, comenzaban a marchitarse de conformidad con las leyes del sistema de mercado en que había funcionado. Aunque ello no impidió, dado el conocido desequilibrio

entre las diversas áreas culturales latinoamericanas, que sobreviviera mediante un traslado de las capitales donde había surgido y había declinado, a otras donde llegó con demora y con acrecido furor. (Rama, “El *Boom* en perspectiva” 161)

Actualmente, todavía se puede observar este impacto de los escritores del Boom y de sus predecesores. En el Mapa 6, formado a partir de las portadas de las supuestas obras canónicas para cada país, se puede observar a *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez en el caso de Colombia; y a Mario Vargas Llosa con *Lituma en los Andes* (1993) en Perú como representantes del Boom. Mientras que están Juan Rulfo con *Pedro Páramo* (1955) para México, y Ernesto Sábato con *El túnel* (1948) en el caso de Argentina. Y para Europa central sobresalen: Victor Hugo con *Los miserables* (1862) en Francia, Charles Dickens en Reino Unido con *Grandes esperanzas* (1860-1861), la *Divina comedia* (1304) de Dante en Italia, y *El Quijote* (1605) de Cervantes en España. Todos ellos tan sólo son un ejemplo de esa gran tradición literaria mundial y por lo tanto parte de ese gran canon occidental que se ha ido estableciendo a lo largo de la historia y del que pasaron a formar parte algunos de los escritores del Boom, aunque en realidad mucha gente solo conoce los títulos de las obras y nunca las ha leído. Con esto deseo mostrar las grandes arbitrariedades del canon, el constante cambio en el que se encuentra, y que se liga más a cuestiones políticas, económicas y de mercado, en lugar de a características estéticas o artísticas de las obras, aunque no quiero decir que estas obras no cuenten con esas características, sino que no son las únicas que las tienen, ya que hay muchas otras que también deberían ser incluidas en este tipo de listados.

vertiginosamente y que hayan obrado el milagro increíble por el cual un escritor de talento de América Latina, que en los años 30 hubiera difundido con tremenda dificultad una edición de 200 ejemplares (los primeros libros de Borges se vendieron a 500 ejemplares) de golpe se convierte en autor popular con novelas como *Cien años de soledad* o *La casa verde* o cualesquiera de las novelas que estamos leyendo y que ya se están traduciendo al mundo entero. (Rama, *Más allá* 61)

UN IDEAL COMÚN: LA EXPORTACIÓN DE UNA CONCIENCIA DE LO LATINOAMERICANO

Los escritores del Boom llamaron la atención mundial con una literatura que combinaba la experimentación moderna con elementos distintivos de la vida y la cultura latinoamericanas:

La selva, el mito, la tradición oral, la presencia indígena y africana, la política turbulenta y corrupta, la historia paradójica y la búsqueda insaciable de identidad, se integraron en novelas monumentales cuyo lenguaje poético lograba captar muchas de las experiencias contradictorias de América Latina que eran exóticas o innovadoras para el Primer Mundo. Lo ‘normal’ para los europeos y los norteamericanos aparecía descrito como algo ‘mágico’ para la mirada narrativa, y lo inaudito o lo mágico para la mirada primermundista se describía como una cotidianidad ordinaria. (Yepes 2)

En cuanto a las técnicas narrativas, algunas de las principales características formales de los escritores del Boom es que tratan al tiempo de una manera no lineal (*Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez; *Rayuela* de Julio Cortázar), suelen utilizar más de una perspectiva narrativa (*La región más transparente* de Carlos Fuentes), cuentan con un gran número de vocablos, juegos de palabras, y la utilización de una lengua vernácula (esto es representativo de casi toda la obra de García Márquez, Fuentes y Cortázar). Otras características notables del Boom latinoamericano tienen que ver con las temáticas, como el tratamiento de los contrastes y ajustes entre lo rural y lo urbano, el internacionalismo, el énfasis tanto en la historia y la política, así como en la identidad nacional, el conocimiento del hemisferio en todo el mundo, y el tratamiento de las cuestiones económicas e ideológicas. Por consiguiente, la literatura del Boom latinoamericano rompió las barreras entre lo fantástico y lo mundano, con lo que la transformación de esta mezcla derivó en una nueva realidad.

En cuanto a la temática se puede considerar como una herencia que se fue forjando a lo largo de la historia de Latinoamérica, ya que, a comienzos del siglo XX, los nuevos novelistas tenían a su disposición una rica tradición cultivada en América Latina durante varios siglos. Los escritores conocían los relatos mayas del *Popol Vuh*, los poemas nahuas, y los cantos de los incas. Tenían como punto de partida –igual que la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz o el “Inca” Garcilaso de la Vega de Perú– la paradoja de escribir para el mundo occidental, afirmando, al mismo tiempo, sus diferencias y su pertenencia marginal a esa cultura occidental. Habían leído, las novelas heroicas y románticas del siglo XIX, que habían fundado naciones describiendo paisajes, costumbres y palabras locales. En las escuelas también habían leído los textos del

Modernismo, que fue el primer movimiento literario originalmente creado en Latinoamérica –con el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) como figura principal.

El Modernismo, en diálogo con las tendencias poéticas francesas de fines del siglo XIX, había contribuido a cristalizar el concepto de “América Latina” como una región con identidad cultural y autonomía política frente a la “América anglosajona” representada por los Estados Unidos. Hubo dos obras modernistas que se hicieron clásicas representantes de este proceso de autoidentificación: el ensayo “Nuestra América” (1891) del cubano José Martí (1853-1895), que afirmaba la necesidad de encontrar modelos políticos y estéticos propios, basados en un conocimiento de nuestros pueblos, evitando la copia irreflexiva de modelos extranjeros; y, en segundo lugar, desde un punto más conservador, el libro *Ariel* (1900), del uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917), el cual glorificaba la “superioridad espiritual” de la cultura grecolatina en contraste con el materialismo anglosajón, e inspiraba a defender con orgullo esta herencia en América.

En México, el concepto de lo latinoamericano se elaboró con gran amplitud y creatividad a través de la democratización cultural que impulsó la revolución mexicana a comienzos del siglo XX, y en Latinoamérica en general por una inquietud que surgía al buscar sus verdaderos orígenes y raíces, todo esto como resultado de los cambios políticos y sociales que surgieron en esos años⁷¹. De esa forma, la nueva novela

⁷¹ Para mayor información sobre la construcción de lo latinoamericano y de Latinoamérica se recomienda consultar los estudios de: Carlos Rangel (*Del buen salvaje al revolucionario. Mitos y realidades de América Latina*, 1976), Enrique Krauze (*Enrique Krauze: “América Latina es una obra en construcción”*. Entrevista de la BBC, 2015), Daniel Cosío Villegas (*Los problemas de América*, 1997), Luis Alberto Sánchez (*¿Existe América Latina?*, 1945), entre otros. En todos ellos se desarrolla la idea del intento de unificar a Latinoamérica como una sola región del continente, aunque también se analizan los fallos y errores que ha tenido dicha utopía, lo anterior desde la corriente del liberalismo. De igual forma recomiendo el estudio de Jimena Caravaca y Ximena Espeche Gilardoni (2016), quienes proponen un

latinoamericana irrumpe en el escenario literario alrededor de los años cuarenta con nuevas temáticas y formas de expresión que se vieron consagradas en el Boom, a partir de los años sesenta, porque se puede considerar que en literatura hablar de identidad también es hablar de autenticidad.

La nueva novela saca del aislamiento a la comunidad literaria latinoamericana. Se innova en el estilo y la forma pero también en las temáticas. Los temas regionales ceden paso a un escepticismo epistemológico u ontológico universal y la narrativa es ahora fragmentada, dislocada, fantástica reflejando la percepción de una realidad contradictoria, ambigua y caótica. La aspiración universal de la novela latinoamericana frente a la necesidad de una representación nacional y continental puede ser una variable que explique el éxito internacional de la nueva novela. (Bensa 88)

Así, esta nueva novela latinoamericana buscaba representar la experiencia heterogénea y diversa de varios países al sur del Río Bravo, y proponer modelos de realidad alternativos al cientifismo occidental. En ese esfuerzo, se percibió un ideal común, el de reforzar la idea de una “identidad latinoamericana”⁷².

análisis comparativo y la propuesta de un grupo de trabajo a distancia entre Robert Triffin, Daniel Cosío Villegas, Víctor Urquidí y Raúl Prebisch antes del Manifiesto Latinoamericano (1944-1946), ya que consideran que todos estos críticos e intelectuales guardan puntos en común sobre la construcción de Latinoamérica y lo latinoamericano.

⁷² Recomiendo el libro de Jorge Volpi *El insomnio de Bolívar*, en el que el escritor analiza el fracaso de la idea bolivariana sobre la unificación de la América Latina, y, por consiguiente, los resabios sobre los que se comenzó esa “búsqueda” de una conciencia o una identidad latinoamericana que en realidad nunca existió.

La literatura del *Boom* latinoamericano refleja en la pluma del escritor la crisis identitaria y el esfuerzo por la construcción de una nueva definición del ser latinoamericano. Nuevos retos literarios y expresivos surgen gracias a los cambios políticos y sociales.

Lo interesante de esta nueva novela latinoamericana es que introduce al mismo tiempo que recupera elementos del repertorio cultural latinoamericano que presentan una nueva idea de lo latinoamericano, que moldean una identidad. Estas imágenes pasan por el lenguaje, por la revisión y mitificación de la historia, por un cuestionamiento sobre la realidad. (Bensa 87)

Si bien es cierto que la importancia de esa identidad latinoamericana no surge en los sesenta, ya que está presente en algunos escritores anteriores como José Martí, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, entre otros⁷³; lo que sí se puede decir es que con el Boom se logró que esa búsqueda tuviera un mayor impacto en Latinoamérica y un reconocimiento de lo latinoamericano a nivel mundial, es decir, una identidad propia, con algunas bases en las literaturas europea y estadounidense, pero independiente y que trataba de

⁷³ Incluso desde antes, Pedro Henríquez Ureña ya planteaba esta distinción de la literatura latinoamericana de la española: “Nuestra literatura se distingue de la literatura de España, *porque no puede menos de distinguirse*, y eso lo sabe todo observador. Hay más: en América, cada país, o cada grupo de países, ofrece rasgos peculiares suyos en la literatura, a pesar de la lengua recibida de España, a pesar de las constantes influencias europeas. Pero ¿estas diferencias son como las que separan a Inglaterra de Francia, a Italia de Alemania? No; son como las que median ente Inglaterra y los Estados Unidos. ¿Llegarán a ser mayores? Es probable” (17). Además de destacar la decadencia en la que se encontraba la literatura española en esa época y por lo que la literatura latinoamericana podría llegar a ocupar ese lugar principal: “Yo no sé si empezaremos a ‘ser nosotros mismos’ mañana a la aurora o al mediodía; no creo que la tarea histórica de Europa haya concluido; pero sí sé que para nosotros Europa está en eclipse, pierde el papel dogmático que ejerció durante cien años. No es que tengamos brújula propia; es que hemos perdido la ajena” (20).

recuperar sus raíces precolombinas, al tiempo que reconocía a la época colonial como una parte importante de su pasado, por lo que la literatura se reveló como el instrumento ideal para la consolidación de una identidad latinoamericana, como en su momento lo fue el muralismo en México para consolidar una identidad nacional después de la Revolución Mexicana.

[F]ue un proceso tan imprevisible como inevitable, especialmente porque mientras más penetrábamos en el examen de nuestra identidad tanto más se hacían evidentes las disparidades e inclusive las contradicciones de las imágenes y de las realidades –aluvionales y desgalgadas– que identificamos como América Latina. [...] Sólo mucho después la insólita articulación de los aportes de la filología amerindia con los de la antropología puso en evidencia la importancia de las literaturas nativas coloniales y modernas y la consiguiente necesidad de incluirlas como parte de todo el proceso histórico de la literatura latinoamericana –y no sólo en su primer tramo. Es claro que de esta manera variaba decisivamente el corpus de nuestra-literatura, ofreciendo además ocasión para que otras literaturas marginadas ingresaran en él, y se generaban condiciones propicias para intentar una reformulación incisiva, a fondo, de su canon tradicional. (Cornejo Polar 7)

Para Tatiana Bensa, la autora del ensayo “Identidad Latinoamericana en la literatura del Boom”, el auge de la nueva novela latinoamericana habría generado una suerte de cristalización de la identidad común de los pueblos locales: “Lo que se destaca es la

necesidad de una búsqueda, de una afirmación, la de la identidad propia. [...] Hace falta inventar, imaginar una nueva invención de América, que permita enfrentar los desafíos de la historia futura como pasada, hace falta encontrar la esencia propia” (91).

En una postura diferente se encuentra Ángel Rama, quien, en el ensayo “El *Boom* en perspectiva”, propone una lectura desde la complejidad y la diversidad del fenómeno, y se dedica a desmenuzar uno a uno los problemas del Boom, sin reducirlo a la mera constatación del problema de la identidad ni mucho menos llegando a sugerir la idea del Boom como el ente articulador de la identidad latinoamericana. Al contrario, este concepto tan saturado de sentido parece, para Rama, un elemento un tanto difuso, el cual, más que manifestarse en las obras del Boom, emerge en la mente de un nuevo público lector que exige una nueva literatura. En otras palabras, el problema de la identidad no habitaría en el fenómeno del Boom o en las obras de sus autores, sino más bien en un público lector que –después de las vanguardias, de las guerras y de la cultura universal– ya no se sentía identificado con el protagonismo de la novela naturalista ni de la literatura regionalista. Sin embargo, este público, como advierte el mismo Rama, también carga con esa ilusión de la identidad: “Si revisamos globalmente la constitución de este público, encontraremos un abanico de tendencias donde coexisten elementos diferenciales y hasta contradictorios que intentan ser reunidos y fundados coherentemente” (170).

Desde esas dos perspectivas que podrían parecer opuestas, es que se puede reconocer que en la literatura del Boom existió una toma de conciencia sobre qué eran lo latinoamericano y Latinoamérica. Ya sea desde la perspectiva de una búsqueda en los

escritores o desde la recepción de los lectores que buscaban esa autodefinición y el reconocerse en las realidades planteadas en la nueva literatura.

Por ello, pienso que el concepto de identidad puede ser abordado, principalmente, desde la perspectiva de Antonio Cornejo Polar y Ángel Rama, quienes consideran que hubo una búsqueda y construcción de la identidad latinoamericana en la literatura del Boom a partir del reconocimiento de varias condiciones histórico-sociales, políticas y económicas, que dieron como resultado una identidad heterogénea, sin perder de vista las miradas de Latinoamérica hacia el extranjero y de los de fuera hacia los latinoamericanos. Al igual que desde la visión de Tatiana Bensa quien plantea que fueron las obras mismas y los autores quienes construyeron una identidad latinoamericana.

De tal forma, considero que es fundamental reunir las dos perspectivas anteriores porque fueron ambos elementos, el contexto real latinoamericano y las obras de los escritores del Boom, los que propiciaron el inicio de una “toma de conciencia” de lo latinoamericano. Por lo tanto, más que hablar de una “búsqueda de la identidad” o una “construcción”, creo que es mejor plantear una “toma de conciencia” sobre lo latinoamericano, porque significa que la identidad latinoamericana ya existía para cada país o cada individuo, pero que hasta ese momento el resto del mundo no había sido consciente de nuestra existencia como una entidad aparte, con sus propias lenguas, culturas, historias, espacios y por supuesto, con sus propias literaturas.

Dicha “conciencia de lo latinoamericano” fue planteada por los escritores y obras del Boom como una pluridentidad, es decir, un sinónimo de la multiplicidad de lo diferente, de lo que viene de afuera y al mismo de lo que ya se conoce, ya que estos

autores la observaron desde la época antigua, donde había restos de una identidad prehispánica, pero también había influencias de una nueva identidad española, dando como resultado un mestizaje que estaría presente en todos los aspectos de la vida latinoamericana.

Así, se reconocían las raíces en las dos culturas anteriores, pero al mismo tiempo planteaban su interacción y desarrollo a partir de otros momentos como los de las independencias, las dictaduras, las guerrillas, la corrupción, las malas políticas, etcétera; de los que se debía tomar conciencia para intentar comprender la complejidad de la “identidad latinoamericana” (Rama, “El *Boom* en perspectiva”), o una “identidad heterogénea” (Cornejo Polar, 2003), porque era a partir de esas muchas culturas, de esos muchos espacios-tiempos, de esas muchas historias, que se conformaba las múltiples identidades heterogéneas latinoamericanas.

Este concepto de lo heterogéneo es un concepto pragmático-analítico que permite teorizar sobre lo latinoamericano a partir de la convivencia entre la tradición oral y la escrita, y que va configurando la identidad y muchos elementos y situaciones de los individuos, dando como resultado un grado cero que puede ser entendido como el encuentro entre la cultura oral y la cultura escrita, que resulta en una convivencia equitativa, alejada de la supremacía de alguna de las dos culturas. De igual forma, a partir de lo heterogéneo la literatura es considerada como un proceso de creación con signos multiculturales, capaz de reunir diversas realidades.

Me gustaría que quedara en claro, sin embargo, que esa categoría me fue inicialmente útil, [...] para dar razón de los *procesos de producción* de

literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/ discurso-texto/ referente/ receptor, por ejemplo). Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites. (Cornejo Polar 10)

Lo heterogéneo se puede apreciar en la narrativa del Boom latinoamericano, ya que en la mayoría de estas obras hay un claro interés por mostrar las multirrealidades presentes en América Latina, a través de los espacios en los que se desarrollan las historias, ya sean en el ámbito rural (Macondo) o en las grandes ciudades cosmopolitas (Ciudad de México, Cartagena de Indias, Buenos Aires y París)⁷⁴.

De igual forma, en cuanto a grupo literario, uno de los principales objetivos del Boom era definir una conciencia de lo latinoamericano, al intentar abordar todos los temas de la historia latinoamericana, es decir que combinan un pasado prehispánico, la época colonial, la lucha contra las dictaduras, las revoluciones y la modernidad que parecía tan alejada de Latinoamérica, para intentar comprender la posmodernidad a la

⁷⁴ Rama propone distinguir entre las literaturas producidas en las grandes urbes, abiertas a la modernidad transnacionalizadora, y las que son propias de las ciudades provincianas, casi siempre impregnadas aún de usos y valores rurales, y ciertamente menos atentas a los reclamos de la modernidad. Planteamiento que lo conduciría, por una parte, a elaborar la categoría de “ciudad letrada” y, por otro, a examinar los cruces de la modernidad y la tradición en la literatura transcultural (Rama, *La ciudad*).

que los países capitalistas, la estaban obligando a entrar con la globalización y el neoliberalismo.

Sin embargo, la heterogeneidad está presente en la narrativa del Boom no sólo en los elementos estilísticos o temáticos, sino también debido a que por primera vez América Latina creaba su propia literatura sin copiar los modelos del extranjero e impactando con la originalidad de sus escritores, posicionándose como “Literatura latinoamericana” equiparable a la europea o la estadounidense, lo cual se pudo observar en el impacto que tuvo en los lectores extranjeros y en los latinoamericanos, quienes veían por primera vez esas otras multirrealidades e historias de los países colonizados que habían permanecido a la sombra y que ahora surgían a partir de un gran *Boom*, o sea, una gran explosión que los proyectaba a todo el mundo junto con sus realidades latinoamericanas.

LA CIUDAD: EL ESPACIO DEL BOOM LATINOAMERICANO

Ligado a la conciencia de lo latinoamericano, se encuentra el desarrollo del espacio, ya que los autores del Boom, mostraron una mirada nueva del continente, alejada del regionalismo y más cercana al cosmopolitismo. Por lo tanto, ambas temáticas van a la par, porque al mismo tiempo que buscan mostrar una identidad heterogénea conformada con raíces prehispánicas, españolas, africanas, etcétera; también buscan la heterogeneidad espacial al ubicar sus obras en el extranjero, en diferentes países latinoamericanos o en distintos lugares de su propio territorio.

Entonces, los espacios en la narrativa del Boom se pueden clasificar en cuatro tipos, principalmente: el urbano (grandes ciudades cosmopolitas), el natural (la selva, la

montaña, el mar), el rural (pueblos en decadencia), y el mítico-ficticio (lugares donde surge lo fantástico y que puede ser en cualquiera de los tres anteriores). De esa forma, al final del último capítulo, nos centraremos en el primero de estos espacios, debido a que el escritor se encuentra ante un nuevo desafío, al intentar atrapar los cambios de la modernización, entre ellos la urbanización. Así, la ciudad es un nuevo escenario para la novela latinoamericana. “El hombre latinoamericano se encuentra cada vez más en la ciudad, es un hijo de lo urbano, más cerca de Europa que de su propio continente. Es esto lo que demuestra *Rayuela*, donde Oliveira vive y se alimenta de la selva urbana, en París como en Buenos Aires. La ciudad es el lugar de búsqueda de la identidad, persecución sin tregua del hombre” (Bensa 89). Sin embargo, a pesar de ese acercamiento con Europa, los escritores del Boom solo hacen para tomar distancia con sus propias perspectivas, y así poder replantearse, de manera más objetiva, la idea de una identidad latinoamericana ligada a la pluralidad que la compone.

La ciudad se convierte en el escenario predilecto de los escritores del Boom latinoamericano como sinónimo de modernidad y cosmopolitismo, ya que no son ciudades cualesquiera, sino específicamente aquellas que simbolizan el progreso y la modernidad: París, Buenos Aires, Ciudad de México. Lugares que representan el extranjero o que son claramente identificables para el mundo entero, aun cuando jamás se haya estado ahí. Pero el triunfo del urbanismo ha representado una nueva enajenación para el hombre latinoamericano situado frente a ciudades monstruosamente grandes, aun sin identidad propia (ciudades de imitación europea). (Bensa 89)

Empero, los paisajes rurales y naturales no desaparecen por completo, aunque sí hay una transformación en ellos: la barbarie y el atraso dejan de ser vistos como tales y

se convierten en sinónimo de pureza o paraíso idílico. La aceptación de la geografía latinoamericana apoya la construcción de una identidad propia, porque ya no se busca la semejanza con Europa, sino que se reconocen la riqueza multicultural y pluridentitaria de los diferentes pueblos y lugares que componen este lugar.

Hay un cambio en la dicotomía tradicional, la barbarie de los países latinoamericanos ya no tiene una connotación negativa. La aceptación de la realidad geográfica lleva a la reivindicación del caos como generador de un orden posible. Barbarie ahora significa libertad, pureza, paraíso y reenvía a una imagen mítica de América Latina, pura, incorruptible. (Bensa 89)

Aunque después se verá que este “paraíso” soñado por los escritores del Boom tampoco logró consolidarse, igual que el objetivo de la reivindicación de Latinoamérica, ni la verdadera comprensión de una pluridentidad “indoafroamericana”, como denominaría Fuentes a los habitantes de esta parte del continente (*Geografía* 221).

Continuando con los tipos de espacios desarrollados por los escritores del Boom, el espacio mítico es aquel en el que tendrá lugar el realismo mágico y que geográficamente puede ser cualquier lugar, desde un pueblo desconocido como Macondo para García Márquez, hasta las grandes ciudades como la Ciudad de México o París para Fuentes, o París y Buenos Aires para Cortázar. Sin embargo, todos estos lugares tendrán un fin común, el de la reconstrucción y aceptación de la historicidad y la realidad latinoamericanas como hechos contradictorios, llenos de rupturas, desigualdades y fracasos, y a partir de los cuales se creará una conciencia de lo

latinoamericano basada en la magia, la irracionalidad y la subjetividad que caracterizan la realidad latinoamericana.

La reconstrucción de la historia latinoamericana es la culminación de la identidad construida por el *Boom*. Esta reconstrucción pasa por la creación de una nueva historicidad de América que a través de la literatura llega a la conciencia. Aquí, el mito es esencial, la construcción imaginada de América, el repaso de sus principales episodios históricos. Movimiento crítico que trae apaciguamiento y reconocimiento a la conciencia. Se pueden resaltar tres tiempos principales que Fuentes relaciona con la historicidad profunda de América: el de la utopía, el de la epopeya y finalmente el del mito.

La utopía representa la imagen virgen de América. Es la búsqueda de El Dorado, del paraíso original. Sin embargo, el sueño de la utopía es negado por la epopeya, representada por la conquista, la dominación, la colonización. La epopeya es la naturaleza corrompida por la conquista. Las dos primeras partes de *Cien años de soledad* representan la oposición de estas dos imágenes. Por un lado la utopía: la fundación de Macondo, la invención de la palabra, de la escritura, de la ciencia; por el otro la epopeya: los levantamientos del coronel Aureliano Buendía, la explotación del plátano por la compañía bananera, el abandono de Macondo. El tercer espacio del libro es el mítico, porque, en los pergaminos de Melquíades, la historia ya estaba escrita. (Bensa 91)

Finalmente, se puede decir que el análisis de la obra narrativa de algunos de los principales escritores del Boom (Fuentes, Gabriel García Márquez y Cortázar) resulta importante, ya que realmente transformaron la literatura latinoamericana y aunque su objetivo principal, en muchos de los casos, fue abrir la literatura de América Latina al mundo, también había un afán de búsqueda y creación de una identidad, para tomar conciencia de lo que significaba realmente “lo latinoamericano”. El análisis espacial de sus obras puede ayudar en la observación de esta toma de conciencia, ya que definitivamente hubo un afán por presentar a Latinoamérica con sus contradicciones, sus diferencias y sus similitudes, pero sobre todo en diálogo con el resto del mundo⁷⁵.

A manera de conclusión, según lo expuesto, es el juego entre conciencia, literatura y realidad que, en la literatura del *Boom* latinoamericano, construye una idea de identidad. Frente a la heterogeneidad en las manifestaciones literarias del *Boom* cabe recordar las primeras aclaraciones sobre el problema de la identidad latinoamericana, una identidad que se define contrariamente a lo homogéneo y semejante. Lo que se destaca es la necesidad de una búsqueda, de una afirmación, la de la identidad propia. Cortázar habla de esta confluencia en el sentimiento de afirmación identitaria que es recogida por los escritores a partir de los años cincuenta.

⁷⁵ Es importante mencionar que Maarten Van Delden, en su libro *Carlos Fuentes, Mexico and Modernity* (1998), aborda la manera en la que Fuentes, a lo largo de su obra, va de una concepción de unidad nacional monolítica a otra que también toma en cuenta la diversidad. Carlos Fuentes (y Octavio Paz) oscila entre una aceptación y un rechazo a la modernidad que entiende en relación con otra dicotomía: nacionalismo y/o cosmopolitismo. Finalmente apoya un regreso a la multiplicidad cultural e histórica como principio generador de un nacionalismo basado en la diversidad. Característica que se puede aplicar a otros escritores del Boom, quienes también han sido calificados de extranjerizantes al buscar una identidad desde la diversidad.

Hace falta inventar, imaginar una nueva visión de América, que permita enfrentar los desafíos de la historia futura como pasada, hace falta encontrar la esencia propia.

El hombre latinoamericano se busca, en el plano universal al mismo tiempo que en el plano local, nacional continental. Soy hombre, soy argentino, soy latinoamericano. Quizás en esto consiste la originalidad y el éxito de la nueva novela latinoamericana, la confluencia entre universalidad-latinoamericanidad. (Bensa 91)

La urbe latinoamericana: una confluencia pluridentitaria en el espacio-tiempo narrativo

de Fuentes, García Márquez y Cortázar

Le lieu est alors un texte qui est un lieu, ou peut-être est-ce le texte qui est un lieu qui est un texte. Lecture du lieu et perception du texte, perception de ce qu'il y a à lire dans le lieu, imbrications multiples entre la page et la pierre ou la terre : toute combinaison est envisageable. L'association est étroite entre le lieu et le texte ; elle est singulièrement étroite entre la ville et le roman⁷⁶.

(Westphal, *La Géocritique* 256)

En los años setenta, los escritores del Boom llegaron a su esplendor en cuanto a éxito editorial y a la renovación estilística. Los grandes premios para la literatura en español,

⁷⁶ “El lugar es entonces un texto que es un lugar, o tal vez es el texto que es un lugar que es un texto. Lectura del lugar y percepción del texto, percepción de eso que hay para leer en el lugar, entrecruzamientos múltiples entre la página y la piedra o la tierra: cualquier combinación es posible. La asociación es estrecha entre el lugar y el texto; singularmente estrecha entre la ciudad y la novela”.

las editoriales latinoamericanas y, sobre todo, el reconocimiento de los escritores de América Latina, quedaron perfectamente establecidos a lo largo del continente americano, y posicionados en cuanto al extranjero, principalmente el europeo.

Como se mencionó en el capítulo anterior, dicho proceso de consolidación para la literatura latinoamericana no se dio de manera inmediata y mucho menos sencilla, ya que fue un trabajo que comenzó muchos años antes de la década de los setentas con varios escritores anteriores al Boom como Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Silvina Ocampo, entre otros, quienes no sólo transformaron la literatura y la figura del intelectual latinoamericano, sino que comenzaron a incursionar en el ámbito académico y en el mercado editorial internacional.

Sin embargo, es importante reconocer que fue a partir de los escritores del Boom que la literatura latinoamericana adquirió un papel remarcable a nivel mundial y en los cánones estandarizados, obteniendo un reconocimiento propio –es decir independiente de la literatura española⁷⁷ o europea–, y construyendo una idea particular sobre lo latinoamericano a partir de las múltiples identidades, culturas e ideologías que lo conforman.

Es claro que resulta difícil una toma de conciencia de “lo latinoamericano”, porque corresponde a todo un compendio ideológico e identitario imposible de resumir en una

⁷⁷ A finales de la década de los veinte, el escritor Alejo Carpentier denuncia rotundamente las pretensiones de algunos intelectuales de Madrid de proponer a la capital de España como centro de la cultura hispánica, desplazando a un segundo plano el tradicional encanto sensual y vanguardista de París y suprimiendo por completo la legitimidad, independencia y autosuficiencia de los países latinoamericanos con respecto de España. Para más información resulta interesante el artículo de Pablo Sánchez “La invasión de la metrópoli: la literatura latinoamericana en Madrid y Barcelona” (2008), en él se explica la forma en que Madrid y Barcelona se fueron posicionando como centros editoriales y comerciales para la literatura hispanoamericana en Europa.

sola palabra, equivaldría a decir que todo en América Latina es exactamente igual; sin importar las diferencias de cada país con sus costumbres, su gente, sus lenguas, y por supuesto con sus literaturas. No obstante, este aspecto de diversidad en lo latinoamericano fue comprendido por los escritores del Boom como una confluencia, que si bien se caracterizaba por la diversidad, al mismo tiempo compartía algunos elementos fundamentales como sus raíces prehispánicas, un período colonial europeo, el mestizaje, las dictaduras, entre otros. Por lo tanto, los autores del Boom consideraron que a partir de esas diferencias y similitudes podía darse una toma de conciencia sobre sus identidades y sobre el ser, o no, latinoamericano, para así auto-posicionarse como individuos en el panorama mundial; más allá de los estereotipos, en su mayoría exotizantes, establecidos por los europeos o los estadounidenses.

El acercamiento propuesto por los escritores del Boom fue desde diferentes puntos de vista o perspectivas, por lo que la multifocalización se volvió una característica fundamental para sus obras, la cual podría ser considerada como una de las principales razones del gran impacto que tuvieron en el público lector, y en el ámbito editorial y académico, porque si bien hablaban de Latinoamérica como unidad, al mismo tiempo reconocían la diversidad que la caracterizaba y que la conformaba, mostrando que en realidad la riqueza de sus textos no era más que un reflejo de la riqueza cultural e identitaria de Latinoamérica.

Al comparar la obra narrativa de tres de los escritores más sobresalientes del Boom: Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, se pueden encontrar algunas semejanzas ideológicas, temáticas y estilísticas que compartieron al desarrollar su obra como un proyecto literario y cultural, con el que intentaban asumir una

conciencia sobre lo latinoamericano para proyectarla al mundo entero y así posicionar a Latinoamérica más allá del exotismo y de la otredad que la habían caracterizado hasta entonces, en el resto del mundo. De ahí la importancia del desarrollo de un universo narrativo completo, a partir de la obra de estos tres autores, y que es un elemento diferenciador con algunos otros que han sido considerados dentro del Boom, como Vargas Llosa, quien aún continúa escribiendo, por lo que no podemos considerar que su universo narrativo esté culminado, o como José Donoso o Guillermo Cabrera Infante quienes no forjaron un universo narrativo con un propósito específico, como lo tuvieron los tres escritores que analizo en este trabajo, y por lo que no han sido incluidos aquí. Por último, es claro que gracias a estos “universos narrativos” surge una toma de conciencia de la diversidad en las realidades y en las identidades latinoamericanas, de ahí la importancia que tienen en el proyecto narrativo de estos escritores.

Entonces, es primordial explicar en qué sentido planteo el concepto de “universo narrativo”, el cual considero, para este trabajo, como la creación de un macro-diálogo que entrelaza toda la obra narrativa de los autores con elementos similares y que a su vez crea una red para entrelazarse con los universos narrativos de los otros escritores del Boom. Así, las relaciones existentes entre los espacios y personajes de sus diferentes libros, modifican la lectura de toda su obra, al igual que la experiencia lectora y la interpretación de cada narración⁷⁸. De esa forma, Fuentes, García Márquez y Cortázar desarrollaron sus universos narrativos con gran precisión y claridad, aunque con aproximaciones diferentes, y con un propósito muy específico: Fuentes con *La edad del*

⁷⁸ Esta idea se puede observar más específicamente en José García-Romeu (2010) en *L'univers de Julio Cortázar* y en *L'univers de Gabriel García Márquez* de Caroline Lepage (2008).

*tiempo*⁷⁹, para hacer una especie de historiografía del espacio-tiempo mexicano. García Márquez con su proyecto de crear una literatura que se acercara a la cultura popular para romper con el elitismo cultural colombiano⁸⁰. Cortázar con la firme convicción de una estrecha relación recíproca entre Argentina y Europa para definir la identidad argentina. Mientras que, en los tres proyectos, como línea convergente se encuentra el diálogo de cada uno de los países de los escritores con la realidad latinoamericana (*El otoño del patriarca* García Márquez; *La campaña*, Fuentes; *El examen*, Cortázar; entre muchas otras) y con la del resto del mundo, principalmente con Europa (por ejemplo: *Doce cuentos peregrinos*, García Márquez; *Carolina Grau*, Fuentes; *Rayuela*, Cortázar).

En ese sentido, los escritores del Boom latinoamericano intentaron representar su realidad uniendo las características y los elementos desde los cuales guardaban ciertas similitudes, pero que, al mismo tiempo, eran los que los distinguían entre los diferentes países de su continente y con respecto a los del extranjero. Por lo tanto, a pesar de que era claro que América Latina estaba compuesta por una gran diversidad geográfica (tierra firme e islas), estos escritores intentaron una reconfiguración y reconstrucción del espacio ligadas a la cultura, alejándose de la simple geografía convencional, y estableciendo un espacio-tiempo que compartía algunos referentes culturales, sociales e históricos similares y diferentes. De esa forma, Latinoamérica se agrupa en un todo ambivalente que se separa, pero que al mismo tiempo se une, y sobre todo que dialoga

⁷⁹ Organización por parte del propio autor del conjunto de su obra narrativa. Ver Anexo I, donde explico cómo hice el análisis de la obra Carlos Fuentes para este trabajo, así como para desentramar los puntos nodales de las obras del escritor mediante las cuales intentó construir una identidad mexicana que se correspondiera con las necesidades de una sociedad contemporánea.

⁸⁰ Para mayor información sobre el proyecto de un universo narrativo en la obra de Gabriel García Márquez, se puede consultar el Anexo II de este trabajo, en el planteo algunos de los acercamientos propuestos por el escritor con respecto a la cultura popular, y que finalmente llevaron a su obra a ser retomada y representada por diferentes artistas de esa cultura popular, y por consiguiente a que el escritor tuviera un mayor acercamiento con el pueblo colombiano y no sólo con las élites en el poder.

con el resto del mundo, con sus “opuestos”, como lo plantea la dislocación espacial, cuyos lugares se alejan, pero para formar una suerte de Pangea que los unifique de nuevo en un todo espacial.

Existen algunas generalidades que comparten las obras de estos escritores como la importancia del mito, los tiempos cíclicos, las narraciones circulares y, por supuesto, la idea de una toma de conciencia de lo latinoamericano a partir de la pluridentidad y en relación estrecha con un nuevo reconocimiento del espacio urbano, ya que, aunque algunas historias se desarrollan principalmente en lugares rurales e imprecisos de acuerdo con la disposición geográfica, en realidad sobresalen las historias en las que lo urbano y la precisión geográfica se desvelan como una característica imprescindible y trascendental para la identidad, o sea que, en la mayoría de las historias, los protagonistas definen su identidad en relación con el espacio ciudadano.

No obstante, la precisión geográfica que dan estos escritores va más allá del mapeo tradicional del recorrido de los personajes, ya que buscan trazar un nuevo mapa con una mirada “multifocalizada”. Para ello, establecen una analogía directa y estrecha entre la historia y la cultura de sus países y del continente, con los recorridos que realizan sus personajes, principalmente en las ciudades. Esta característica responde al concepto que hemos definido como psicocartografía, es decir, la relación de los procesos psicoidelógicos de los personajes, con sus desplazamientos, llevándolos a una “dislocación” y reconstrucción de los espacios urbanos, para reinventarlos al igual que a su identidad. De tal forma que este nuevo reconocimiento del espacio ciudadano se liga con el cosmopolitismo y la universalidad, en confluencia con las raíces y la identidad nacional, por lo cual podría considerarse como un espacio contradictorio, aunque en

realidad en él convergen los opuestos no para mezclarse, sino para subsistir ambos, al mismo tiempo y en el mismo lugar, en la hibridez cultural, identitaria y espacial.

Así, cada uno de los tres autores que analizo en el presente capítulo, realiza una aproximación e interpretación diferente del espacio ciudadano. Por un lado, lo hacen de acuerdo con la cosmovisión particular de su país, su cultura y su historia; y, por otro lado, en diálogo con América Latina a partir de sus diferentes propuestas de universos narrativos. Ambos elementos los llevan a una toma de conciencia de lo latinoamericano conformado con una multiplicidad de identidades, culturas, realidades, temporalidades y espacios que convergen y dialogan más allá de la disposición geográfica, porque han creado su propio espacio-tiempo “estratificado”, pasando de la insularidad de cada ciudad-nación a la existencia/pertenencia de un archipiélago en Latinoamérica (Ciudad de México para Carlos Fuentes, Cartagena de Indias para García Márquez, y Buenos Aires para Julio Cortázar), y con ello a una identidad continental.

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO DE TRES UNIVERSOS NARRATIVOS: FUENTES, GARCÍA MÁRQUEZ Y CORTÁZAR

En las narrativas de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar se puede hablar del desarrollo de un universo narrativo por cada autor⁸¹, pero que al mismo tiempo se revelan como universos que dialogan entre ellos para crear uno más grande. En cuanto a sus universos propios se puede decir que los construyen en relación directa

⁸¹ El caso de Carlos Fuentes es especial, ya que el mismo autor es quien propone una clasificación de su universo narrativo, por lo que creó sus obras con el objetivo de que se interrelacionaran y configuraran ese gran universo que tituló *La edad del tiempo*, tal y como se explicó en el apartado anterior. El libro de Florence Olivier *Carlos Fuentes o la imaginación del otro* (2007), intenta analizar diversas temáticas que sobresalen en este universo. Ver Anexo I.

con la realidad, la historia, la ideología y la cultura de sus países, de forma que, mientras que para Carlos Fuentes será importante la recuperación de un pasado prehispánico y colonial como parte fundamental de la identidad mexicana; para García Márquez será sustancial recuperar la cultura popular y la vida en las diferentes regiones colombianas como una forma de abrir la cultura a las clases bajas, alejándola de los centros de poder colombianos⁸²; así como para Julio Cortázar será determinante la relación de Argentina con Europa para definir una identidad argentina.

Sin embargo, al mismo tiempo, estos escritores reconocen la importancia de los elementos compartidos con el resto de Latinoamérica y que también son una parte fundamental en la construcción de sus identidades nacionales y para la visión que tendrá el mundo sobre ellos, logrando que sus obras se muestren como un claro reflejo de la realidad particular de sus países, y de igual forma como reflejo de la realidad mundial de su tiempo. En ese sentido, es importante reconocer que se pueden encontrar características similares en la manera utilizada por estos escritores para representar sus realidades. Una de las principales, es la de considerar al espacio-tiempo como una unidad inseparable, por lo que las diferentes realidades conviven como planos superpuestos formando una estratificación espacio-temporal, que puede convertirse en cíclica, como en *Cien años de soledad* (García Márquez) o en *Una familia lejana* (Fuentes), donde esta estratificación espacio-temporal es llevada al límite por los escritores hasta llegar al grado de que los personajes se encuentran con el propio manuscrito de sus historias, o con la repetición de los nombres de los personajes en las

⁸² Ver Anexo II.

diferentes generaciones, de manera que el elemento cíclico no está presente en un personaje solamente, sino que es llevado a toda una familia, o incluso a todo un pueblo.

Una primera interpretación de este espacio-tiempo podría ser con respecto a un espacio geográfico preciso o impreciso. No obstante, la manera en la que dichos escritores representan al espacio en sus obras, es mucho más compleja, ya que el espacio geográfico real es utilizado para dotar de verosimilitud a los acontecimientos fantásticos, mientras que los espacios íntimos, como el interior de una casa o la ciudad donde ha pasado toda su vida un personaje, son presentados en relación con lo extraño y lo inusual, alterando la cotidianidad y la realidad de los personajes. Así, al mismo tiempo que los escritores construyen el espacio, también configuran la identidad de sus personajes ya sean latinoamericanos o extranjeros.

En primer lugar, abordaré los espacios íntimos que se ligan con la cotidianidad y por consiguiente con el comienzo de la búsqueda de una identidad propia. De esas ideas, una primera constante espacial que se puede considerar en las novelas y en los relatos de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar es el encierro de los personajes en un lugar específico (casa, cuarto, convento, ciudad, etcétera) y que en su mayoría corresponde a los primeros textos de los escritores, aunque posteriormente también se encuentra, pero en menor medida. Así, a partir de dicho encierro el destino de los personajes cambiará radicalmente, ya que de él surgen un autoconocimiento y las reflexiones internas sobre su propio ser, como se observa en las siguientes obras.

De esa forma, se puede decir que surgen dos tipos de textos. En los primeros hay una gran angustia y silencio en los personajes, así como un gran intento de autodefinición y búsqueda, que en algunos casos los puede llevar hasta la muerte, o por

lo menos a la espera de ésta como si no existiera ninguna otra respuesta ante su búsqueda del ser. Tal y como la podríamos atribuir a los propios autores con respecto a Latinoamérica y lo latinoamericano. Por otro lado, en los segundos, se puede observar más un tono de denuncia, la seguridad en los personajes y la necesidad de reafirmar su identidad continental y en relación con el extranjero, porque, aunque en algunos casos se continúa con el encierro, en realidad es para enfrentarlo.

En *La hojarasca* (1955), primera novela de García Márquez, se ilustra cómo el espacio se convierte en un lugar predestinado al encierro tanto para los personajes centrales como para la comunidad en general. El personaje principal de la historia, un médico extranjero que llega a Macondo a establecerse, pasa más de diez años enclaustrado en una casa derruida, amancebado con una sirvienta guajira. Este sitio, que además es donde inicia y concluye la narración, sólo se abre tras el suicidio del protagonista.

En *Cien años de soledad* (1967), distintos personajes viven encerrados por voluntad propia. El primero de ellos es Melquíades que se recluye en un cuarto de la casa de los Buendía a escribir la historia de Macondo. Otro personaje es el de Rebeca Buendía, quien vive con su fiel sirvienta en una casa derruida frente al cementerio, sin salir de ella por más de veinte años. Al igual que José Arcadio Segundo hace lo mismo y muere recluido en el cuarto de Melquíades, tratando de descifrar los pergaminos. Por último, el patriarca, José Arcadio Buendía, quien vive atado bajo la sombra de un almendro después de que pierde la razón y hasta su muerte.

En *El amor en los tiempos del cólera* (1985) sucede lo mismo, los protagonistas, Florentino Ariza y Fermina Daza, se embarcan en un buque con tiempo indefinido para

esperar la muerte. De igual modo, en *El otoño del patriarca* (1975), el dictador se confina en el ocaso de su mandato al encierro en el palacio presidencial y es hallado muerto entre vacas y gallinazos. También en *La mala hora* (1962) y en el cuento “La viuda de Montiel”, relato incluido en *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), precisamente la viuda de Chepe Montiel vive enclaustrada en una casa entre los recuerdos de su marido y las apariciones de la Mamá Grande, pero, al igual que en las novelas antes citadas, el propósito es el mismo: esperar la muerte.

Dos ejemplos más de este tipo de encierro son los cuentos “La tercera resignación” y “Amargura de tres sonámbulos”, en *Ojos de perro azul* (1974); ya que de nueva cuenta aparece la misma constante de encierro y muerte en los personajes. En el primero de ellos, el protagonista de la historia es depositado en una ataúd de por vida, debido a su estado catatónico y mientras se muere “por última vez”. Lo mismo sucede en el segundo relato, donde una mujer decide limitar sus funciones vitales a un solo espacio en un rincón de la casa, en lo que se vuelve una sustancia amorfa con el todo.

En estos primeros textos sobresalen los que no pertenecen completamente a la vida ni a la muerte, por lo que la ficción se sitúa en un espacio abstracto, sin indicios geográficos, ya que los referentes ligados a los lugares o al paisaje están casi ausentes, y cuando los hay, las evocaciones son tan vagas que pierden importancia. Igualmente sucede con la temporalidad, no hay ninguna fecha, el fluir del tiempo es lineal y con escalas cronológicas gigantescas, es decir todo se vuelve una eternidad. Así, ese espacio-tiempo impreciso y atemporal lleva a los personajes a una muerte abstracta y simbólica, que no es definitiva porque en realidad le ha servido a los personajes para reflexionar sobre ellos mismos, sobre sus orígenes y sobre su identidad, pero sin definirla aún.

Esta misma espera o contacto con la muerte es característica de los protagonistas de Julio Cortázar en varios de sus cuentos del libro *Octaedro* (1974) como en “Liliana llorando”, “Los pasos en las huellas”, “Ahí, pero dónde, cómo”, o “Las fases de Severo”; en todos los relatos el espacio es cerrado e íntimo, un lugar en la casa o una habitación. El resto de las historias estarán relacionadas con acontecimientos fantásticos que irrumpen en la realidad de los personajes y alteran su cotidianidad, aunque dichos sucesos intentan mostrarse como parte de la cotidianidad. Las dos primeras partes del libro: “Plagios y traducciones” e “Historias de Gabriel Medrano” del libro *La otra orilla* (1945) de Cortázar, también responden a la misma estructura y temática sobre el espacio y los hechos fantásticos. De la segunda parte sobresalen los cuentos que se relacionan con la espera de la muerte y los espacios íntimos y cotidianos: “Retorno de la noche”, “Bruja”, “Mudanza” y “Distante espejo”, ya que en ellos los personajes también terminan confinados a un solo espacio en espera de la muerte.

De igual forma, *Bestiario* (1951) es ejemplo de ese encierro fatalista, en algunos casos relacionado con la muerte como en los cuentos “Bestiario” y “Circe”; así como en otros relatos hay un encierro obligado que lleva hasta la locura y la desesperación como en “Casa tomada”, “Carta a una señorita en París”, “Lejana”, “Cefalea”, “Las puertas del cielo”, o el caso especial de “Ómnibus” en el que sus protagonistas viven el encierro momentáneo en un autobús de transporte público y del que logran escapar al saltar del autobús en movimiento, alejándose de “lo extraño” de ese lugar, y, por consiguiente, rompiendo con el encierro obligado al que habían sido sometidos.

A este tipo de dinámica también responden algunos de los textos de Carlos Fuentes como las novelas *Aura* (1962), *Una familia lejana* (1980), o *Vlad* (2010) en las

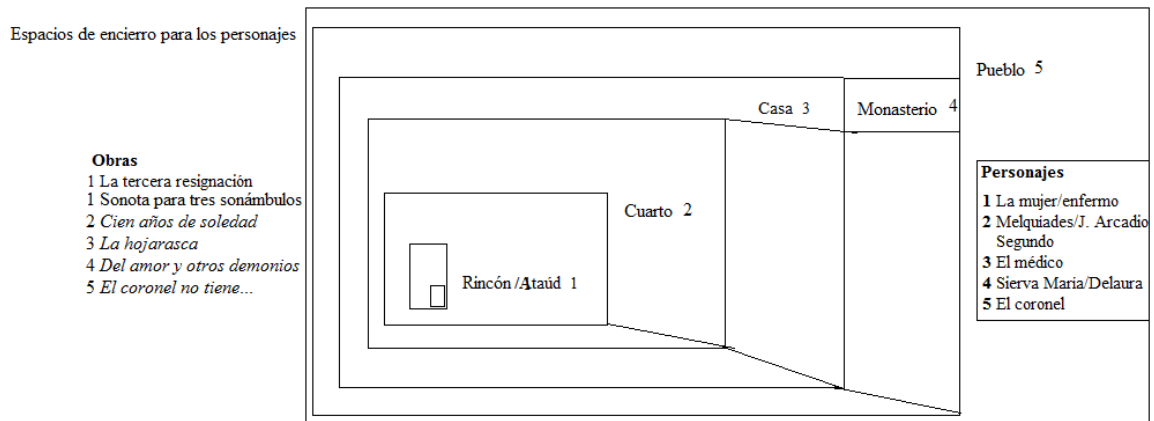
que los protagonistas terminan encerrados en una casa en la que el espacio-tiempo es diferente del exterior y que correspondería a la verdadera realidad de los personajes, porque al entrar en esas casas hay un cambio en la estratificación temporal, elemento que transforma la realidad o que termina por atrapar a los personajes, por lo que la mayoría de los protagonistas de los relatos que presentan estas características de encierro se encuentran en una búsqueda identitaria o en una autodefinition que se ve truncada o condicionada por el encierro en el que viven. Por ejemplo, en *Aura*, con el joven historiador a partir de que llega a casa de Aura, de donde nunca saldrá; y sobre todo sucede con la misma Aura, quien se ha quedado atrapada en el tiempo y en el espacio, porque no sólo ha sido a partir de esta época que ha estado ahí, sino desde la revolución o incluso desde un pasado prehispánico como la bruja o hechicera.

Carlos Fuentes también se une al encierro voluntario con el cuento “Las mañanitas” (*Agua quemada*, 1981), en el que Federico Silva vive encerrado en su casa de la colonia Roma, donde recuerda fragmentos de su pasado y algunas historias que lo han impresionado como la de la guillotina, la cual se convertirá en una premonición de la forma en la que morirá asesinado por unos asaltantes que irrumpen en su encierro voluntario para robar su casa, y como si de esa forma también pudieran robarle quien es, su identidad.

Este tipo de recurso manifiesta una constante: el encierro de los personajes sirve de tránsito para cumplir un propósito, el de encontrarse; y cuando esa reclusión falla sólo se reduce a esperar la muerte. Dicho así, se percibe una especie de cajas chinas, donde una habitación se incomunica del resto de la casa, o una casa se aparta de la vida del

pueblo, o a su vez el pueblo se retrae del distrito y el distrito del resto del mundo, es decir un encierro que va desde lo micro hasta lo macro (Diagrama 1).

Diagrama 1. Ejemplo de encierro de los personajes de micro a macro en la narrativa de García Márquez



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de García Márquez.

De esa forma, es importante notar que los espacios de encierro deliberado y sin grandes precisiones geográficas constituyen, en un primer orden, una zona de resguardo contra el mundo exterior; pero ante todo, es un recurso empleado por Fuentes, García Márquez y Cortázar para representar la intimidad material, espiritual y psíquica de sus personajes, quienes se encuentran en una búsqueda que, a pesar de no estar aún muy bien definida, revela una necesidad de autoconocimiento, y de conocer los orígenes del ser y del universo que los rodea. Será más adelante, en sus obras posteriores, en las que esta búsqueda tome un sentido más preciso, ampliando sus horizontes más allá del ser individual de cada uno de sus personajes y en relación con toda una sociedad, para lo cual desarrollarán la idea de lo latinoamericano como sinónimo de una pluridentidad.

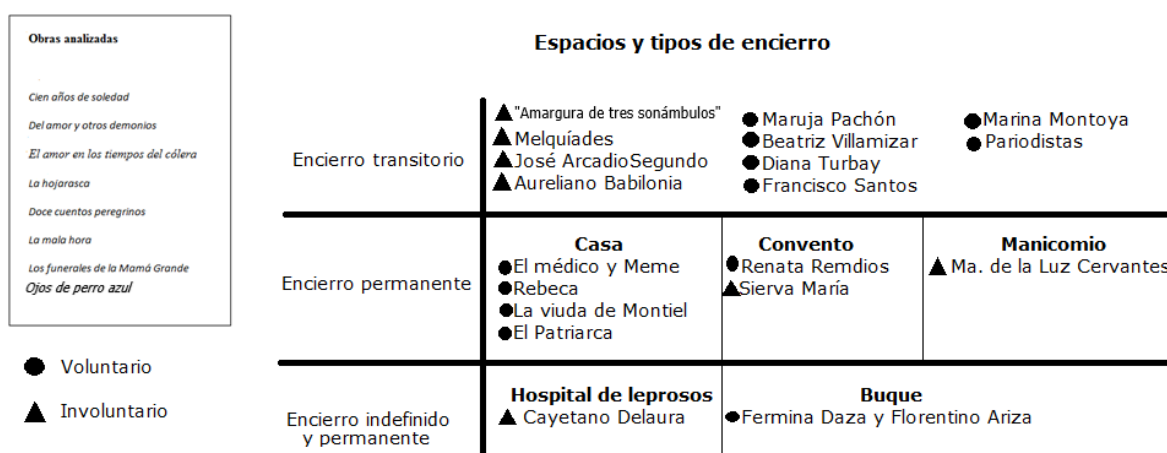
Diferentes a esos encierros voluntarios se encuentran los encierros forzados, pero que también se dan a un nivel micro. Así, en el cuento “Sólo vine a hablar por teléfono”, en *Doce cuentos peregrinos* de García Márquez (1992), María de la Luz Cervantes, la protagonista, es encerrada en un manicomio de Zaragoza por equívoco y contra su voluntad. De manera semejante ocurre en *Noticias de un secuestro* (1996), donde un grupo de oligarcas y periodistas son secuestrados por el cártel de Medellín para negociar prebendas, entre ellas la no extradición de los narcotraficantes. O en *Relato de un naufrago* (1998), en la que el protagonista es confinado a una pequeña balsa tras sufrir el naufragio del destructor en el que viajaba de Mobile, Estados Unidos a Cartagena de Indias, Colombia.

Asimismo, en *Del amor y otros demonios* (1994), Sierva María de todos los Ángeles es recluida en el convento de Santa Clara para ser exorcizada, al creer que está poseída por el demonio, quedando a cargo del clérigo Cayetano Delaura, quien se enamora perdidamente de ella y de igual forma es condenado por el Santo Oficio a vivir en un hospital de leprosos al ser acusado de blasfemia. Nótese que la reclusión no es voluntaria, sino por agentes externos (el obispo, el marqués, el Santo Oficio) que condenan y deciden sobre su vida. Al igual que el exterior ha decidido sobre la vida de Latinoamérica.

Entonces, una vez más, se puede comprobar que las acciones de los personajes se reducen a un microcosmos que con regularidad los inmoviliza o en otras ocasiones detona un conflicto ajeno a su voluntad: la locura, la reclusión o el enamoramiento. Sin embargo, en estos casos al no ser un encierro voluntario, la frustración del proyecto de autoconstrucción y de una búsqueda identitaria se da de manera más violenta,

produciendo un conflicto mayor que lleva a la pérdida total de los personajes, porque aun cuando logran salir de él, como en el caso del naufrago o de las secuestradas, sus vidas ya nunca serán iguales y vivirán para siempre con esa ruptura, con un antes y un después que les quitó algo (Diagrama 2).

Diagrama 2. Espacios y tipos de encierro en la narrativa de García Márquez



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de García Márquez.

Por otro lado, están los encierros voluntarios que han sido elegidos por los personajes para truncar toda posibilidad de diálogo y para alejarse de cualquier responsabilidad sobre las consecuencias de sus actos. Así, en *Del amor y otros demonios*, a diferencia de Sierva María, el marqués de Casaldueño de Alfaro y Dueñas, su padre, se aísla en su palacio, y más exactamente en su estudio, al sentirse culpable del destino de su hija; mientras que la madre de Sierva María se recluye en su finca de la selva tropical, en los dos casos un doble encierro: para el padre, la casa y su estudio; y para la madre, el de la espesa vegetación de la selva y el de la finca.

En *El coronel no tiene quien le escriba* (García Márquez, 1961), el espacio no sólo se reduce a un cuarto o a una casa, sino a todo el pueblo, es decir de micro a macro. Así, de nueva cuenta, el destino del coronel y del resto de los personajes está limitado por el propio lugar, porque parece inaccesible y recóndito para el resto del mundo, tanto para escapar de él, como para intentar entrar en él.

En *Los premios* de Cortázar (1960), también habrá un encierro que va de micro a macro, ya que los personajes comenzarán en un restaurante, serán transportados al muelle y finalmente abordarán un barco, donde por una supuesta enfermedad de la tripulación son obligados a quedarse en una parte del barco como si fueran prisioneros. Además de que el simple hecho de estar en un barco, cuyo rumbo desconocen, los confina a un encierro a mitad de la inmensidad del océano.

En los personajes de Cortázar también se puede encontrar un encierro opcional en un lugar cotidiano, pero que termina por transformar sus vidas al convertirse en un encierro obligado como en dos cuentos de *Bestiario*: “Carta a una señorita en París” donde el protagonista termina recluido en un departamento invadido por los conejos que vomita y que pasaron de ser el más tierno animalito cuando eran uno o dos, a ser el evento más terrorífico porque son una cantidad enorme que se ha apoderado del departamento y han destruido todo; y en “Cefalea” cuando los protagonistas pierden el control del cuidado de las manuscipias y éstas comienzan a darles dolores de cabeza insoportables.

Sin embargo, estos tipos de reclusión son llevados al extremo en “El ídolo de las Cícladas” en *Final del juego* (1956) de Julio Cortázar, relato en el que el agente extraño termina por apoderarse no sólo del espacio, sino de la vida del protagonista, llevándolo

al asesinato. En otros textos de Cortázar, los casos serán menos violentos porque no llevan a la muerte de los protagonistas, aunque es ese agente extraño el que lleva a los personajes a la reclusión y el que termina por apoderarse del espacio, despojando por completo a los personajes. Ejemplo de ello son “Casa tomada” y “Cefalea”, aunque en el primero los protagonistas terminan por sumirse en el miedo y la desesperación; mientras que en el segundo, la expulsión del encierro significa una liberación para los personajes.

Asimismo, en “Chac-Mool” en *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes, el protagonista es llevado al límite cuando el agente extraño, la figurilla de Chac Mool que ha cobrado vida, se ha apoderado de la casa de Filiberto hasta desalojarlo por completo, como a los hermanos de “Casa tomada” de Cortázar, aunque en el relato de Fuentes todo es llevado al extremo, porque el protagonista termina por suicidarse para tratar de huir de ese encierro y sobre todo de ese encuentro con lo extraño: “Filiberto esperaba, muy pálido en su caja, a que saliera el camión matutino de la terminal, y pasó acompañado de huacales y fardos la primera noche de su nueva vida” (Fuentes 10).

De este modo, se pueden observar dos vertientes. En la primera, el encierro se reduce a un microcosmos como una habitación o la casa, y al autoconocimiento o la autodefinición de una identidad individual. En la segunda es un nivel macro, el pueblo o la ciudad y, por consiguiente, es un reconocimiento con respecto a la sociedad, a la construcción de una identidad nacional. Sin embargo, ambas vertientes representan la misma reclusión y aislamiento para los personajes, ya que en los dos casos, el espacio produce asfixia, desencanto o desesperación. Aspectos que son interesantes de analizar en las obras de los escritores del Boom, ya que al ser, en su mayoría, los primeros textos de estos autores o los pertenecientes al inicio de la consolidación del Boom, se pueden

interpretar como una forma de mostrar el anhelo que tenían por romper con los estereotipos tradicionales del nacionalismo y el regionalismo, que habían fragmentado a cada país y lugar (como en el caso de la cultura en Colombia), creando aislamiento en el continente (como en Argentina), y afectando directamente a la política y la economía latinoamericanas (la relación desventajosa entre México y Estados Unidos). En lugar del reconocimiento de una diversidad cultural y de unidad geográfica continental, que llevarían a una conciencia pluridentitaria continental, en contraposición a un nacionalismo fragmentario o a una globalización uniformisante.

Metáfora de ese encierro nacional son las novelas *El otoño del patriarca* y *El general en su laberinto* (1989) de García Márquez, en las que los protagonistas deciden encerrarse en sus casas frente al mar caribeño en Cartagena de Indias, ambos esperando la muerte porque han perdido toda ilusión y sólo viven de sus recuerdos de cuando tenían poder. Al igual que Federico Silva en “Las mañanitas” en *Agua quemada* de Fuentes, quien opta por un encierro voluntario para abstraerse de “las modernidades” de la Ciudad de México, y añorando un tiempo pasado que considera mejor. Así como “Apolonio y las putas” en *La frontera de cristal* (1995) o en *Cristóbal Nonato* (1987), también de Fuentes, pertenecen a esa globalización uniformisante, ya que se ve como la cultura estadounidense se traspola a otros en tornos como una forma de enajenación.

En los textos anteriores, esta limitación espacial por parte de los personajes, se contraponen generalmente a un territorio externo que puede ser lejano (otra región, otro país), o en realidad sólo estar fuera del espacio íntimo de los personajes (el exterior de la casa o la habitación, otra colonia, las afueras de la ciudad, etcétera). Dicho espacio exterior, en la mayoría de los casos, se presenta como una amenaza y como un agente de

ruptura o desestabilizador, porque primero deben construirse y encontrarse a ellos mismos, por lo que cualquier agente externo representa una amenaza contra la integridad e identidad que están intentando definir e identificar como propia.

Sin embargo, ese espacio externo se presentará como una dualidad, ya que, por un lado, es un ideal remoto para la comunidad, y en particular para algunos de los protagonistas debido a que traerá renovación y cambios a la monotonía cotidiana en la que se encuentran los personajes, además de nuevas ideas para reflexionar sobre ellos mismos. Por otra parte, el exterior será algo que puede alterar el orden del mundo en el que viven los personajes, y por consiguiente perturbar también su autorreclusión y su autoconstrucción. En ese sentido, se encuentran las historias en las que los agentes externos a la comunidad o pertenecientes al extranjero, se presentan para alterar la realidad y cotidianidad de los personajes. De esa forma, el segundo postulado que se analiza en este apartado se refiere a la segunda acepción del espacio exterior: la consideración de este espacio como una amenaza o un agente desestabilizador de la realidad de los personajes y de su identidad, ya que ese elemento externo cuestionará la ideología y la mentalidad de los personajes.

Según Carmenza Kline (1992), este planteamiento del exterior como una amenaza está presente en tres niveles en la narrativa de Gabriel García Márquez: “el local”, lo llegado a una ciudad o pueblo desde el exterior; “el regional o nacional”, lo que llega desde otra región o de otros países a Colombia; y “el continental”, lo que se implanta en América Latina desde otros continentes. Considero que dicha división no sólo es característica de este autor, sino que también se puede encontrar en las narrativas de Carlos Fuentes y de Julio Cortázar, como ya se ha analizado aquí.

También, Bertrand Westphal (2007) plantea que existe una “legibilidad del mundo”, en otros términos se refiere a que en realidad no existe una representación puramente “real”, sino la representación de nuestra propia lectura del mundo, lo que nos interesa mostrar, lo que queremos que vean los demás. Por lo tanto, no es extraño que los escritores del Boom plantearan esta idea del exterior como amenaza en un principio, porque con sus obras intentaban desarrollar una conciencia sobre lo latinoamericano que fuera más allá de la idea que se había creado desde el exterior y que dejaba ver a América Latina como un lugar exótico, pero sin profundizar más en su verdadera realidad y cultura. Por ello, podemos considerar que, en sus primeras obras, también se podía observar un rechazo a los nacionalismos y regionalismos, porque se encontraban en una dicotomía entre el universalismo y el cosmopolitismo, y las culturas originarias mesoamericanas y sus otras raíces como la africana, además de la mestiza.

Así, gran parte de la narrativa de Gabriel García Márquez, surge de la lectura que hace del espacio, en la que aquello que proviene de lo exterior provoca una alteración, ya sea en una ciudad o un pueblo, en Colombia, o en América Latina. Esta afirmación no es extraña si se considera que la “lectura del mundo” realizada por García Márquez está relacionada con el objetivo principal de su proyecto de universo narrativo sobre la idea de construir una identidad nacional a partir de la recuperación de la cultura popular, es decir de su país o Latinoamérica, que, aunque entendidas como heterogéneas, tampoco debían ser una copia de lo extranjero y mucho menos ser sustituidas por algo externo, tal y como dice Ángel Rama:

La obra de García Márquez nos sirve para tratar de ver cómo se ha ido elaborando a lo largo de un período que abarca aproximadamente veinte años, una literatura cuyos tramos parecen muy discordantes y que, *de facto*, ha logrado en su culminación y en su coronación completar un proyecto inicial vagamente establecido y oscuramente delimitado.

Cuando en el año sesenta y siete la publicación de los *Cien años de soledad* cierra un determinado período de la obra de García Márquez, también corona un proyecto que comienza a esbozarse y a plantearse a fines de la década del cuarenta: y ese proyecto, que en varios textos iniciales de García Márquez comienza a delinearse, es justamente el proyecto de representar una literatura nacional y popular. (Rama, *La narrativa* 4)

Esta afirmación de Ángel Rama tampoco es restrictiva de la narrativa de García Márquez, ya que en los casos de Carlos Fuentes y Julio Cortázar se puede observar una situación similar. En los tres escritores existe la idea de una identidad nacional mexicana, colombiana, argentina, que se diferencian entre sí, aunque al mismo tiempo existe la idea de una conciencia latinoamericana, en otras palabras lo que significa ser latinoamericano desde ellos mismos y desde sus realidades. Reconociendo al exterior como un elemento que también los conforma, pero sin ser él único que los caracteriza, y mucho menos como aquel que deba definirlos.

De esa forma, al retomar los tres niveles propuestos por Carmenza Kline (1992), en cuanto a la división del espacio exterior como amenaza; en el primer nivel: el local, en la narrativa de García Márquez se puede observar que la incorporación de agentes o

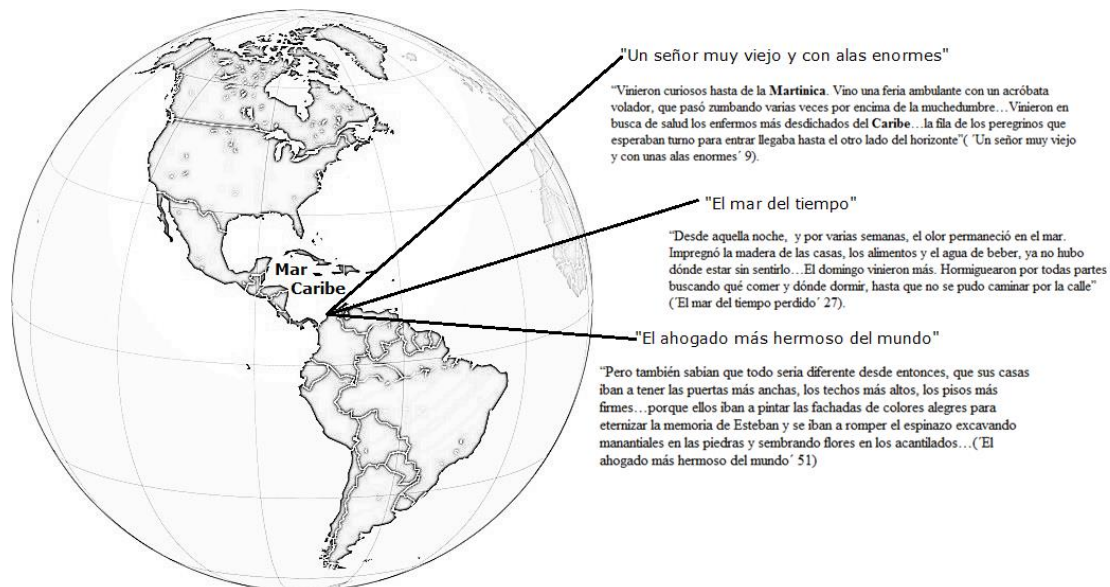
acontecimientos foráneos modifica generalmente la vida del lugar o del pueblo. Por ejemplo, cuando este agente motiva una invasión multitudinaria del territorio, tal y como sucede en los inicios de Macondo. O en *La hojarasca* con la figura del médico, el cual siempre será un extraño en Macondo por sus raras costumbres e insólito comportamiento, llevándolo al aislamiento, debido a que los personajes que pertenecen a este lugar se consideran diferentes a él y a lo que piensa, convirtiéndolo en un agente que desestabiliza el universo de los personajes que pertenecen a la localidad. A la vez que, para el doctor, la reclusión significa la creación de un microcosmos donde puede reflexionar sobre él mismo y su vida, aunque al final muere solo, y en la incompreensión por parte de la comunidad.

Otro ejemplo está en *Cien años de soledad* con las visitas que, en el mes de marzo, realizan los gitanos a la comunidad, por lo que a través de ellos se conocen los inventos o las novedades del mundo exterior, aunque la familia Buendía termina por considerarlos nefastos al inculparlos del gusto de Aureliano por la magia y la ciencia, las cuales lo han llevado al encierro y hasta la locura.

Asimismo, en algunos de los cuentos de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) como “Un señor muy viejo con alas enormes”, donde la irrupción inesperada de un anciano con alas en el patio de Pelayo provocará que su economía mejore y que además el pueblo se convierta en un lugar de romería por el arribo del raro hombre. Al igual que en el cuento “El mar del tiempo perdido”, la llegada del señor Herbert causará que el mar exhale un olor a rosas y también resuelva los problemas monetarios de los habitantes de la comunidad. Por su parte, en “El ahogado más hermoso del mundo”, la aparición en el mar de un enorme

ahogado modificará por completo la actitud y hábitos de los pobladores, al grado de adoptarlo como parte de la familia (Mapa 7).

Mapa 7. Agentes externos de transformación



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de García Márquez.

En las tres historias anteriores, la alteración se da por medio de personajes exóticos: un hombre con alas, un extravagante millonario y un cadáver gigante, los cuales refuerzan el elemento fantástico que irrumpe en la realidad y cotidianidad de los personajes. Sin embargo, aun cuando en estos cuentos se puede observar que, en un principio, la presencia "extraña" de los personajes ajenos al espacio narrativo, trasforma radicalmente la vida de los pobladores de dichos lugares de manera positiva (traen riqueza, fama, salud, estabilidad para los habitantes), como si esos visitantes fueran seres capaces de mover el tiempo circular que caracteriza a las historias y que ha encerrado a los personajes; pero cuando estos últimos tratan de aprisionar a los personajes externos para apoderarse de ellos indefinidamente, los obligan a escapar, rompiendo con la

transformación y hundiéndose de nuevo en la circularidad y la cotidianidad de sus mundos.

Un elemento destacado, en la mayoría de estas historias, es el mar, ya que es determinante para el desarrollo de los relatos, debido a que es el medio por el cual llegan estos seres extraños, característica que dialoga directamente con la narrativa de Carlos Fuentes porque él también identifica al mar como elemento que transporta a los agentes externos que transformarán la realidad de los personajes, como la llegada de los conquistadores en *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993)⁸³, *Terra Nostra* (1975) o *Cambio de piel* (1967); y la llegada de los dobles de los Heredia en *Una familia lejana* o del conde vampiro en *Vlad*. Con Julio Cortázar la situación será un poco diferente, debido a que los elementos extraños no llegan a los personajes, sino que son ellos quienes se encuentran con ese extrañamiento y desequilibrio, aunque de igual forma eso sucede al adentrarse en el mar como en la novela *Los premios*, o cuando Horacio ve el puerto en Buenos Aires en *Rayuela* hasta que es encerrado en el manicomio.

En el segundo nivel de Carmenza Kline (1992), el espacio exterior corresponde a las historias en las que el espacio regional o nacional es modificado, como en *La hojarasca* cuando la llegada y establecimiento de la compañía bananera estadounidense realmente transforma el lugar en una zona caótica y desconocida para sus pobladores. Este mismo hecho es retomado en *Cien años de soledad* de manera más puntual y con una visión trágica del suceso, al referir la matanza de los trabajadores inconformes

⁸³ Fue escrito en 1992, en conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América y plasma algunas ideas sobre la conquista que también son desarrolladas por Fuentes en el ensayo *El espejo enterrado* (1992). En estos textos sobresalen los temas de la conquista, la irrupción violenta de un mundo en otro y cómo este fenómeno desemboca en un sincretismo cultural.

perpetrada por la corporación norteamericana, al igual que el choque económico y mercantilista entre Estados Unidos y Colombia.

En la obra de Carlos Fuentes este elemento también es importante, ya que en obras como *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Gringo viejo* (1985) o *La frontera de cristal* los mexicanos conforman su emotividad y cultura en el extranjero europeo (configuración de una identidad); así como los extranjeros configuran su identidad e historia en México (aventura erótica, bélica). A diferencia de obras como *La campaña* (1990) o *Aquiles o El guerrillero o el asesino* (2016) en las que los personajes dialogan con Latinoamérica para reconocerse y crear una conciencia sobre la identidad que comparten. En ambas novelas, el autor intenta mostrar a los protagonistas como líderes que luchan por los ideales continentales de justicia e igualdad, y que se oponen al régimen establecido. No obstante, en la mayoría de los textos de Fuentes, hay una coincidencia, lo nacional debe construirse desde lo mexicano, así como lo continental debe construirse desde Latinoamérica, y en ninguno de los casos desde la mirada que tienen esos “Otros” externos o ajenos a nuestra realidad. Aunque nuevamente está presente la diferencia entre las primeras obras y las posteriores, porque mientras que en las primeras el exterior es visto como una amenaza implacable, en las posteriores se puede aceptar a ese exterior como una parte que conforma a los personajes, pero sin ser la que los define en absoluto.

Por último, en cuanto al tercer nivel, el continental, el agente de transformación viene de Europa y se puede observar en *Del amor y otros demonios*, *El general en su laberinto* y *El amor en los tiempos del cólera* donde Gabriel García Márquez refleja a la Cartagena de Indias amurallada como una ciudad decadente, medieval, anclada en la

cultura española de la época colonial; y donde la modernidad no tiene cabida dentro de lo cotidiano. En esta ciudad los personajes se han quedado prisioneros por sus murallas, sin importar el tiempo en el que viven (época colonial, el siglo XIX o principios del siglo XX).

La división territorial dentro de la ciudad se establece entonces en clara relación con las murallas; no importa su forma, se puede entender como una circunferencia en la que el *centro urbano* constituye su centro geométrico; por lo tanto si el centro urbano está descentrado respecto del geométrico, es evidente que este desplazamiento no puede considerarse de importancia secundaria para la ciudad y su historia. (Le Goff, “Construcción” 15)

Así, en la Cartagena de Indias de García Márquez, dentro de las murallas se desarrolla la vida española, la cultura europea y el tiempo colonial, mientras que fuera de ellas tenemos “la desterritorialización” la que gobierna a los personajes. Aquí tenemos el espacio que no se resigna a ser delimitado por el mapa, ni por las reglas ni las normas que el orden establecido designa; aspecto que permitiría comprender a los espacios externos, los espacios que emergen fuera de la muralla de la ciudad.

De esa forma, lo que intenta García Márquez es la liberación del espacio, es ir más allá de los mapas convencionales que lo encarcelan, para ir hacia una desterritorialización de las representaciones consideradas como demasiado oficiales, porque a su vez son ellas mismas las que han definido la identidad de sus personajes, encasillándolos en estereotipos y grupos sociales opuestos que no les permiten verse

como lo que son realmente, sin importar la época en la que se encuentran, ni su ubicación al interior o al exterior de la muralla. Por lo tanto, aquí encontramos a los mestizos que comparten un mismo espacio (Mapa 8).

Mapa 8. El exterior como amenaza para lo nacional venido del extranjero



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de García Márquez.

En ese sentido, es interesante la forma que tienen Carlos Fuentes y Julio Cortázar de mostrar la relación entre Latinoamérica y el viejo continente, ya que ambos escritores reconocen una relación directa y estrecha para la configuración de sus identidades nacionales, a pesar de los problemas innegables que dejó la época colonial, ya que para ellos es importante reconocer el mestizaje y el sincretismo en todos los aspectos de la vida y las sociedades latinoamericanas, pero en relación con el mundo, principalmente con Europa. Entonces, para Fuentes y Cortázar la identidad latinoamericana de sus personajes se configura en el extranjero (París, principalmente), al igual que los personajes extranjeros vendrán a Latinoamérica para encontrarse a sí mismos, como si

este continente fuera el origen de las raíces del mundo. Por consiguiente, los tres escritores se preguntan ¿si en realidad existe un solo continente, una sola identidad, una sola forma de ser, una sola forma de existir? Y su respuesta será reveladora: somos uno sólo conformado por muchos diferentes, tal y como lo ejemplifica Ángel Rama desde el caso de la literatura.

Normalmente hablamos nosotros de la existencia de una literatura hispanoamericana y de una cultura hispanoamericana, y esto no es otra cosa que una simplificación que trata de colocar las aspiraciones comunitarias de una cultura por encima de sus realidades objetivas. En los hechos, la unificación de una cultura y en particular de una literatura hispanoamericana, deriva por una parte del manejo de un fondo lingüístico, de un tronco lingüístico común; y, por otra, de una normación extranjera hecha por el régimen de imitación de modelos europeos que ha seguido la literatura hispanoamericana a lo largo de un extenso período de su desarrollo. Cuando hablamos de un período romántico hispanoamericano, o de un período realista hispanoamericano, no hacemos sino copiar el sistema de periodización y las diversas escuelas europeas, en la medida en que los escritores hispanoamericanos también las copiaron. Y es esta circunstancia la que da un cierto aire común, una cierta mancomunidad al esfuerzo hispanoamericano de creación de literatura. Pero en los hechos, no se reconoce uno de los rasgos que me parece más propio y más singular del continente, que no es su unidad sino su fragmentación. (Rama, *La ciudad 5*)

Un “solo fragmentado” eso es lo que significará “Latinoamérica” y el ser “latinoamericano”. Un solo que se conforma por otros muchos a la vez y que es a partir de esos muchos que intentará definirse e identificarse con los otros que lo rodean, tal y como sucede en las culturas heterogéneas. Al igual que su espacio que a pesar de estar unido geográficamente se disloca en lo cultural y en lo identitario, creando espacios diferentes que pueden representar realidades universales y cosmopolitas. Por lo que los tres escritores intentan tomar conciencia sobre su identidad, lo latinoamericano, y sobre su espacio, Latinoamérica. Dichas características las desarrollan con mayor profundidad en sus obras posteriores, sobre todo las que se consideraron dentro del periodo del Boom, y cuyos argumentos revelan, principalmente, los espacios urbanos como propicios para el desarrollo de una pluridentidad latinoamericana. En el caso de García Márquez ese lugar será el límite o la frontera entre el exterior y el interior, ya que es ahí donde comúnmente prevalecen el orden, la razón y la justicia para sus personajes; mientras que para Julio Cortázar y Carlos Fuentes estos espacios de autoconfiguración se encontrarán en los lugares cotidianos para los personajes, en otras palabras, en el centro de la ciudad, ya sea Buenos Aires o París, para el primero; o la Ciudad de México o París, para el segundo. Aspecto que trabajo con mayor precisión en el último apartado de este capítulo.

EL ESPACIO-TIEMPO DE LAS FUNDACIONES O DE LA RECUPERACIÓN DE LAS RAÍCES

En el proyecto narrativo de Carlos Fuentes, *La edad del tiempo*, existe un apartado que el escritor denomina como “El tiempo de fundación”; a él pertenece una sola novela:

Terra Nostra, “Nuestra Tierra”, novela en la que el escritor intenta reunir el pasado prehispánico, la época colonial española, y sus respectivos espacios geográficos, con el espacio-tiempo contemporáneo. Esta característica de estratificación espacio-temporal es interesante, porque se revela como el origen del universo narrativo del escritor, que al mismo tiempo se puede asociar con un proyecto narrativo más general si se ve como la base de la literatura del Boom, ya que en la narrativa de los otros escritores que pertenecen a este grupo, también destaca este elemento. Por lo tanto, los universos narrativos de Fuentes, García Márquez y Cortázar se caracterizan por tener textos en los que se plantean los orígenes de dichos universos a partir del reencuentro con los mitos milenarios de las grandes culturas antiguas como la griega, las prehispánicas o la cristiana, pero sin retomarlas por completo, sino con reinterpretaciones que dialogan con la realidad latinoamericana contemporánea de los escritores, para lo que utilizan la sobreposición espacio-temporal. Todo esto con la finalidad de encontrar los diversos elementos que han construido su pluridentidad.

De esa forma, para Carlos Fuentes la cosmovisión de las culturas prehispánicas, como la azteca o la maya, es central para la configuración de su universo; y en Julio Cortázar los orígenes se encontrarán en las culturas antiguas europeas, como la griega. Así, ambos escritores dialogan con textos muy similares en “Chac-Mool” (*Los días enmascarados*) y en “El ídolo de las Cícladas” (*Final del juego*, 1956), respectivamente, ya que a pesar de relacionar su tradición con culturas tan diferentes como podrían serlo la griega y la maya, al final, ambos escritores muestran un elemento universalizador de sus narrativas, al mostrar las afinidades entre las distintas culturas a partir de sus relatos y una búsqueda identitaria de los protagonistas, ya que en el primero es un funcionario

mexicano quien se encuentra con sus raíces prehispánicas, mientras que en el segundo es un argentino que vive en París y quien ve desestabilizada su realidad, a partir del encuentro con ese otro ancestral perteneciente a otra cultura, la griega. Algunos de esos elementos compartidos en estos relatos son la estratificación espacio-temporal, la cual surge a partir del encuentro de los protagonistas con una figurilla de una divinidad del pasado, cuyo contacto será el que detone una transformación en la vida y en la realidad de los protagonistas, así como en el espacio que los rodea, ya que poco a poco el ambiente de las casas se irá convirtiendo en el hábitat original de esas deidades, como una casa inundada en la que llueve todo el tiempo en “Chac-Mool”; o en un altar para sacrificios en “El ídolo de las Cícladas”. Al grado de que estas deidades se apoderan del espacio de los protagonistas y de sus vidas, llevándolos al suicidio en el caso del primero, y a la posesión y al asesinato en el segundo. Pero en ambos casos como el resultado fallido del mestizaje entre esas culturas y por consiguiente como la frustración de una toma de conciencia identitaria porque los protagonistas no logran superar las diferencias entre esas culturas.

En una tradición un poco diferente, se encuentra el universo de García Márquez, ya que el escritor se aproxima más a la religión cristiana al incluir diferentes relatos o elementos bíblicos. Sin embargo, de todas formas, la característica principal es la utilización de la reinterpretación de los mitos más significativos de una cultura milenaria a partir de la sobre posición espacio-temporal para lograr una convivencia mutua entre estas dos espacio-temporalidades. Así, en textos fundacionales como *Cien años de soledad* o “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (*Ojos de perro azul*, 1972), se pueden observar historias como el diluvio universal ubicado en Macondo; o Adán y

Eva como expulsados del paraíso y fundadores de un nuevo pueblo, como cuando los Buendía llegan a fundar Macondo. De esa forma, García Márquez, a partir de dichos relatos, lejos de buscar un acercamiento con la religión cristiana, lo que intenta es una construcción de su propia versión de esos mitos ancestrales, pero en relación con el elemento mítico de esa cultura o religión, como una forma de mostrar que esa raíz llegó con la conquista, pero que se reinterpretó en América Latina, aunque nuevamente con un final fatalista y desalentador al no lograrse un verdadero sincretismo de estas culturas.

Asimismo, como ya se ha dicho, en estas historias la estratificación espacio-temporal está muy presente, ya que las islas Cícladas de la época de los griegos, se encuentran con el tiempo contemporáneo de París (Cortázar); el periodo prehispánico de los mayas en Yucatán, se mezcla con la capital contemporánea de México (Fuentes); y la Tierra Santa de la antigüedad se une con la selva colombiana contemporánea (García Márquez). Tres espacios antiguos muy diferentes que se sobreponen a tres espacios contemporáneos, pero que logran dialogar entre ellos porque tienen en común la búsqueda de un origen, de las raíces que los conforman, y la construcción de una conciencia identitaria.

De igual forma, resulta interesante comparar los resultados funestos de cada historia, ya que al final de los tres relatos los personajes terminan en una ruptura espacio-temporal y cultural, a partir de la muerte. Así, en los dos primeros los protagonistas acaban muertos después del contacto con estos ídolos o dioses antiguos (Fuentes y Cortázar); y en el tercero, los protagonistas también terminan atrapados en el diluvio o en el remolino que los lleva a la desaparición y por consiguiente a una especie de muerte (García Márquez). Por lo tanto, es claro que los autores intentan mostrar un

binarismo entre nacionalismo y capitalismo, y entre mestizaje y las raíces, que a lo largo de la historia de sus países y de Latinoamérica ha llevado a una desigualdad de culturas y a una confusión identitaria, en la que se ha tratado de superponer una de las partes, sin buscar la multiculturalidad ni la pluridentidad, porque las sociedades no han logrado comprender esa multiplicidad de la que nos habla Mario Vargas Llosa en el prólogo de una antología hecha en Francia sobre la literatura latinoamericana:

La diversité peut être une forme d'égalité. Ces histoires expriment un monde pluriel où coexistent gens, coutumes, croyances et décors très divers et, cependant, quelque chose réunit et fond toutes ces nouvelles en une fraternité sans famille, parce que, chacune à sa manière, elles sont faites à l'image du continent où elles ont leurs racines : un vaste monde où se rencontrent tous les paysages et climats de la terre, toutes les races et cultures, rassemblées et unies par une langue, une histoire, une problématique et un rapport au monde qui établissent entre tous ces écrivains une inévitable consanguinité. L'Amérique latine est une et multiple, et rien ne l'exprime ni ne la définit mieux que la bonne littérature⁸⁴. (10-11)

⁸⁴ “La diversidad puede ser una forma de igualdad. Estas historias expresan un mundo plural, en el que coexisten gentes, costumbres, creencias y escenarios muy distintos, y, sin embargo, algo acerca y funde a todos estos cuentos en una fraternidad sin cesuras, porque, cada uno a su manera, están hechos a imagen y semejanza del continente donde tienen sus raíces: un vasto mundo donde se encuentran todos los paisajes y climas de la tierra, todas las razas y culturas, y al que aglutinan y unen una lengua, una historia, unos problemas y una relación con el resto del mundo que establecen entre todos estos escritores una consanguinidad ineludible. América Latina es una y múltiple y nada la expresa y define mejor que la buena literatura”.

A partir de este postulado puede analizarse la idea que en cierta forma caracterizó a la mayor parte de las obras del Boom latinoamericano, la de una toma de conciencia sobre lo que significaba y lo que era ser latinoamericano, no sólo para desarrollar un verdadero proyecto nacionalista, sino para desarrollar un proyecto continental⁸⁵ que ayudara a unificar esos países que compartían más que los orígenes prehispánicos o coloniales, y más allá de las guerras de conquista, independencia y las dictaduras, porque es claro que conforman una cultura heterogénea que ha pasado por procesos y situaciones similares que la han hecho tener semejanzas entre sus diferentes componentes.

Asimismo, se puede pensar en las ideologías nacionalistas que habían surgido unas décadas antes, a principios del siglo XX como la arielista⁸⁶, la vasconcelista⁸⁷, y la indigenista⁸⁸, en las que se intentaba el arraigo con lo que era originario de “esta tierra” y de esas primeras culturas para lograr una identidad propia, aunque al final no tuvieron

⁸⁵ Según Claude Cymerman y Claude Fell en *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours* (1997), la consciencia de una problemática continental (política) nutre el campo cultural para lograr una nueva literatura, tal y como sucedió con los escritores del Boom como respuesta al mundo con el que se enfrentaban en esa época.

⁸⁶ Tomó su nombre de la obra *Ariel* del escritor uruguayo José Enrique Rodó. Oponía al utilitarismo anglosajón los valores de la cultura greco-latina y expresaba una visión idealista de la cultura latinoamericana como modelo de nobleza y elevación espiritual en contraposición a la cultura de los Estados Unidos como ejemplo de un vulgar materialismo.

⁸⁷ José Vasconcelos fue un intelectual mexicano que intentó dotar a su país de un sistema educativo y de un marco cultural adaptado a las circunstancias nacionales, abierto a todos. Vasconcelos siempre consideró que la cultura es un mecanismo reivindicador de la raza, y creyó en el mexicano que puede conquistar el espíritu, el intelecto y la grandeza. Los logros y esfuerzos de este pensador mexicano en el primer tercio del siglo XX, se reconocen por su visión de enlazar a Hispanoamérica en una gran patria.

⁸⁸ El indigenismo es una corriente cultural, antropológica concentrada en el estudio y valoración de las culturas indígenas, y el cuestionamiento de los mecanismos de discriminación y etnocentrismo en perjuicio de los pueblos originarios. En 1940, tras el Primer Congreso Indigenista Interamericano, el indigenismo se convirtió en la política oficial de los estados de América, ejemplo de ello en México fue el muralismo, movimiento pictórico muy cercano a los ideales políticos nacionalistas de esa época. Por lo que a partir de ese momento al conjunto de ideas y actividades concretas que han realizado los estados latinoamericanos en relación con las poblaciones indígenas se les ha dado el nombre genérico de indigenismo. Desde finales del siglo XX, el término también ha sido utilizado para referirse a algunas organizaciones sociales y políticas en América Latina.

resultados completamente favorables, porque en realidad no había un conocimiento real y profundo de esas culturas, sino una idea general e idealista que intentaba recuperar todo ese pasado perdido, además de que las sociedades latinoamericanas contemporáneas ya no respondían a esas estructuras e ideologías primigenias.

En el caso de la literatura, en Fuentes, García Márquez y Cortázar, se puede observar una búsqueda sobre las raíces de la antigüedad que ayudaron a construir lo latinoamericano, y aunque dicha búsqueda es planteada por los escritores como una forma de diferenciarse de Europa al regresar a sus orígenes prehispánicos y coloniales, al mismo tiempo, reconocen las similitudes con las otras culturas del mundo, logrando un sincretismo identitario y cultural. Este sincretismo debe entenderse como una identificación con el “otro”, porque no es una asimilación de ninguna de las dos partes que lo conforman, y mucho menos la dominación o la toma de poder por alguna de ellas; sino por el contrario, se trata de una relación equitativa que a lo largo de la historia ha recibido diversos nombres como sincretismo, aculturación, multiculturalidad, pluralidad cultural⁸⁹. Estos conceptos comparten la idea fundamental de la formación cultural a partir de la interacción que se desarrolla entre culturas diferentes, y cómo es que algunas logran una relación más estrecha y profunda.

Las novelas de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar ponen en movimiento todo el archivo de historias y mitologías nacionales y continentales; sus

⁸⁹ El multiculturalismo ha sido usado para referirse a tres cuestiones diferentes: la existencia de múltiples culturas, la ideología de respeto y convivencia de múltiples culturas, y una política implementada por los gobiernos, principalmente de Europa y Norte América, sobre todo en relación con los inmigrantes. Aunque las dos primeras acepciones de multiculturalismo antes mencionadas son utilizadas como sinónimos de pluralismo cultural, éste es un concepto más usual en la antropología latinoamericana que intenta dar un lugar específico y diferencial a los pueblos originarios en los contextos de diversidad cultural. En cuanto a la interculturalidad, su uso en las ciencias sociales es ambiguo ya que tanto se refiere a la situación de contacto entre culturas diferentes, como a la ideología de la relación igualitaria entre ellas construida en el marco de la globalización y las políticas de derechos humanos.

libros proponen una representación del mundo y un sistema de interpretación de la realidad de sus países como espejo de Latinoamérica, espacio narrativo múltiple y polémico. No es extraño que estos textos fundacionales se encuentren dentro de las primeras obras de dichos escritores, cuando empezaban a definir su literatura, el camino que querían trazar para su narrativa, es decir las raíces de sus universos narrativos, que más adelante mostraron la pluralidad que conforma a Latinoamérica.

Con sus obras, estos autores demuestran que la literatura latinoamericana es esa memoria necesaria para entender que lo latinoamericano tiene una característica principal: lo mestizo, entendido como una mezcla de muchas razas y culturas, que le dan su continuidad y su fuerza; pero también fruto de muchos exilios, migraciones y trasiegos, impulso de su dolor, su coraje y su virtud, por lo tanto, para estos escritores, lo latinoamericano equivale a una pluridentidad, por eso se puede entender que estos autores intentan mostrar a Latinoamérica desde el espacio mexicano, colombiano y argentino, como un espejo de América Latina y al mismo tiempo en relación con Europa y el resto del mundo, tal y como lo desarrollan más ampliamente a lo largo de toda su obra.

L'Amérique-latine exprimée dans ces nouvelles n'est pas exotique, ni pittoresque, et ne se détache pas par sa couleur locale. Ce qu'il y a là de latino-américain se confond en bien des aspects avec le reste du monde. Les drames, les situations, passions ou tragédies vécues par leurs personnages, ont un dénominateur commun avec ce qu'éprouvent les hommes et les

femmes d'autres latitudes, et concernant, plus que la circonstance géographique, la condition humaine en général⁹⁰. (Vargas Llosa 9)

LA EPOPEYA O TRAS LAS HUELLAS DEL PASADO: MESTIZAJE, INDEPENDENCIA, DICTADURA

Las culturas se originan y transforman en contextos de contacto con otras culturas, y el estudio de esa diversidad o diferencia cultural ha sido el objeto de la antropología desde sus orígenes. Hoy llamamos interculturalidad a esta dinámica de contacto de las diversidades, pero durante gran parte del siglo XX se le denominó aculturación, y a sus productos culturales sincretismos, pensando tanto en la yuxtaposición de elementos culturales provenientes de las diferentes culturas, como en la apropiación cultural y la construcción de nuevas unidades culturales.

Opuesta a ese proceso, se encuentra la imagen de los “Otros” que se asocia con lo bárbaro, la cual está construida sobre conceptos prejuiciosos de la diferencia cultural; ejemplo de esta imagen en América, fue la que influyó, en gran medida, la figura estigmatizada del indio que se forjó con la situación colonial. Sin embargo, no hablaremos aquí de la ideología de la barbarie ni de su contraparte, la del buen salvaje, presentes tanto en Europa como en América (Barabas, 2003), sino que nos enfocaremos en la primera parte, la pluralidad cultural, la cual debe considerarse como parte fundamental en la toma de conciencia de una identidad.

⁹⁰ “La América Latina que estos cuentos expresan no es exótica, ni pintoresca, no quiere destacar por su colorido local. Lo latinoamericano en esos cuentos se confunde en muchos aspectos con los del resto del mundo. Los dramas, situaciones, pasiones o tragedias que viven sus personajes tienen un denominador común con los que experimentan mujeres y hombres de otras latitudes y conciernen más que a la circunstancia geográfica a la condición humana en general”.

Para el caso específico de Latinoamérica, está la propuesta realizada por Ángel Rama en su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), en la que conceptualiza la interacción cultural entre los elementos nativos de América Latina y la cultura europea en el contexto de la modernización económica y los movimientos de vanguardia y regionalismo. Según Rama, la cultura en América Latina se define a sí misma de acuerdo con su afán de separarse de España, por lo que, después del periodo de independencias, busca diferenciarse de la España virreinal. Así, Rama identifica un “principio de representatividad” para significar la particularidad de la cultura en América Latina: la originalidad y la representatividad. La representatividad está dada por aquellos elementos originales que pueden dar cuenta de una nacionalidad o de una cultura. La originalidad, en tanto, es lo que hace representativa a una cultura, sus características diferenciadoras.

Un ejemplo de esos procesos de transculturación en Latinoamérica, es la cultura mexicana que desde su génesis da una importancia central al símbolo del espejo y la máscara, ya que, según Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) “la mexicanidad será una máscara” (71) que sólo puede conocerse a sí misma en tanto imagen y reflejo⁹¹. De igual forma, Miguel León Portilla en *La visión de los vencidos* (1959) describe cómo en el mundo azteca se esperaba el regreso de Quetzalcóatl, el dios traicionado, aunque lo que se encuentra es una máscara, la de Cortés, al considerarlo

⁹¹ Esta visión del espejo y el reflejo también es desarrollada por Octavio Paz a lo largo de su libro *El laberinto de la soledad* (1950).

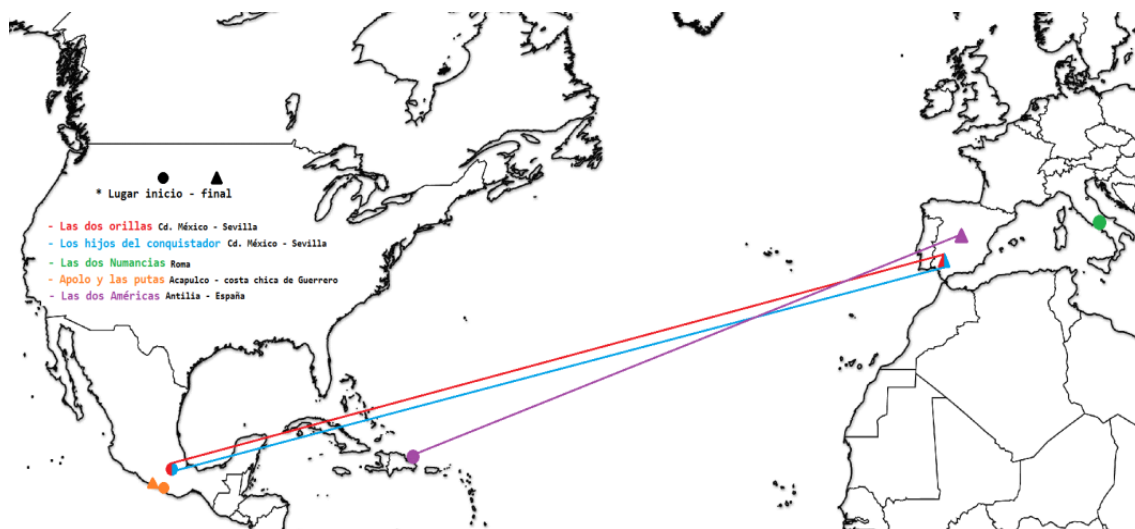
erróneamente como un dios, y que es descubierto demasiado tarde, cuando ya casi han logrado la dominación y la conquista de la gran Tenochtitlán (18)⁹².

De esa forma, surge un espejo que define lo mexicano y lo latinoamericano con relación a la otra orilla: la española, la europea; porque como dice Fuentes: “España se veía retratada en sus colonias, Caribe andaluz o Castilla mexicana o Extremadura cuzqueña” (1990, 80), porque desde el reflejo en los nombres: Córdoba o Valladolid en España, y Córdoba o Valladolid en México; hasta características más concretas como la semejanza en los paisajes o en el clima, revelaban una analogía, un reflejo, que unía ambas partes.

En *El naranjo o los círculos del tiempo*, Fuentes muestra cómo, más allá de la violencia, el origen del mestizaje atraviesa el océano y une las tierras de Castilla con el Caribe y México. Este elemento es significativo, ya que se mezclan la concepción mítica con el espacio geográfico. Hay dos espejos que se reflejan, Europa y América o España y México. Por lo que, de acuerdo con el concepto de “literatura en el espacio” de Franco Moretti (1998), en el que se posiciona a los personajes según los lugares de inicio y final en el relato para observar sus desplazamientos, Fuentes logra la unión de ambos espacios geográficos mediante los lugares de inicio y final de cada uno de los cuentos con temáticas de la conquista o de la época colonial (Mapa 9).

⁹² Esta misma idea de una primera aproximación al Otro a partir de los mitos originarios de las culturas prehispánicas, también ha sido desarrollada por autores como Tzvetan Todorov (*La conquista de América: el problema del otro*, 1987); y Nathan Wachtel en un trabajo sobre los quechuas, concebido desde perspectiva similar, se apropió del título: *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole 1530-1570* (1971).

Mapa 9. Lugar de inicio y fin en cada relato de *El naranjo*



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

Así, los personajes que iniciaron en México o el Caribe se desplazan a España como una forma de reencuentro entre los dos espacios ubicados en diferentes lugares geográficos y en dos épocas distintas, pero que logran una estratificación al unir ese espacio-tiempo del pasado con la realidad contemporánea de los personajes, como un juego entre el reflejo y la imagen, ya que se presenta como la dualidad entre realidad e imagen, tal y como sucede en el proceso de aculturación, en el que surgen dos culturas diferentes y que se unen en un proceso de sincretismo o mestizaje cultural⁹³, para dar como resultado una nueva cultura que tendrá características de las dos primeras, es decir de esos dos espejos que tienen un mismo y único reflejo.

En los relatos de *El naranjo* se observa que el mexicano o latinoamericano va más allá del simple desplazamiento geográfico, ya que los personajes conocen sus raíces del

⁹³ Como sincretismo cultural se conoce al proceso de mestizaje y transculturación que se produce a partir de la unión de distintos pueblos, razas, creencias y tradiciones culturales, y que arrojan como resultado una nueva identidad cultural híbrida, mestiza, con características y elementos propios de todas las culturas que se fundieron. El ejemplo más palpable de sincretismo cultural es Latinoamérica, más específicamente las naciones herederas del dominio de Portugal y España, donde se vivió un largo proceso de mestizaje y fusión cultural.

lado de sus antepasados prehispánicos, pero al realizar el mismo movimiento que siglos atrás realizó su “otro” antepasado, el español, sólo que a la inversa, logra la unión de ese doble espejo México-España o Latinoamérica-Europa⁹⁴, o sea, la unión de “las dos orillas”, de las dos miradas, la unión con el “Otro”, tal y como sucede en el cuento “Las dos orillas”, en el que los personajes parten de la Ciudad de México para encontrarse con sus orígenes en Sevilla, España, pasando por cada uno de los lugares que recorrieron los conquistadores, por lo que con este reposicionamiento se van apropiando de esa parte que conforma la otra mitad de su identidad (Mapa 10).

Mapa 10. Recorrido inverso al de la conquista para regresar a España



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

En ese sentido, un ejemplo muy específico es el cuento “Los hijos del conquistador”, donde los hijos de Cortés regresan a España pasando por casi todos los lugares en los

⁹⁴ Aquí es importante hacer la precisión en el término Europa, ya que en realidad no se trata de Europa como continente completo, sino sólo de la Europa occidental y más específicamente es una relación con España, Francia, Alemania e Italia (países que son nombrados en otras obras de Fuentes). Esta idea es importante para observar la magnitud del eurocentrismo y el etnocentrismo que muchas veces está presente en la literatura aun cuando los escritores intentan ubicarse en la periferia del sistema.

que estuvo su padre cuando llegó al Nuevo Mundo muchos años atrás, por lo que también logran una conjunción de ambas culturas “prehispánica – española”, de los espacios “Nueva España - España”, y de las temporalidades porque a cada momento se unen las diferentes épocas “pasado, presente, futuro”. Sin embargo, aquí no sólo se trata de la relación entre ambas naciones, sino también en cuanto a las relaciones humanas y a la identidad. Los hijos, los descendientes, los mestizos, regresan a sus otras raíces, a las que no conocían geográficamente, pero que también los han formado en la identidad y la cultura, y que se encontraban ocultas en la otra orilla, en el espejo y la máscara que estaban al otro lado del mundo, en otras palabras, esa herencia hispánica que también los conforma por lo que se ven reflejados en ella, aunque al mismo tiempo los ha engañado al mostrarse como algo que no era en realidad (Dioses) y ocultando su verdadero rostro (conquistadores) (Mapa 11).

Mapa 11. Recorrido en “Los hijos del conquistador” de regreso a España



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

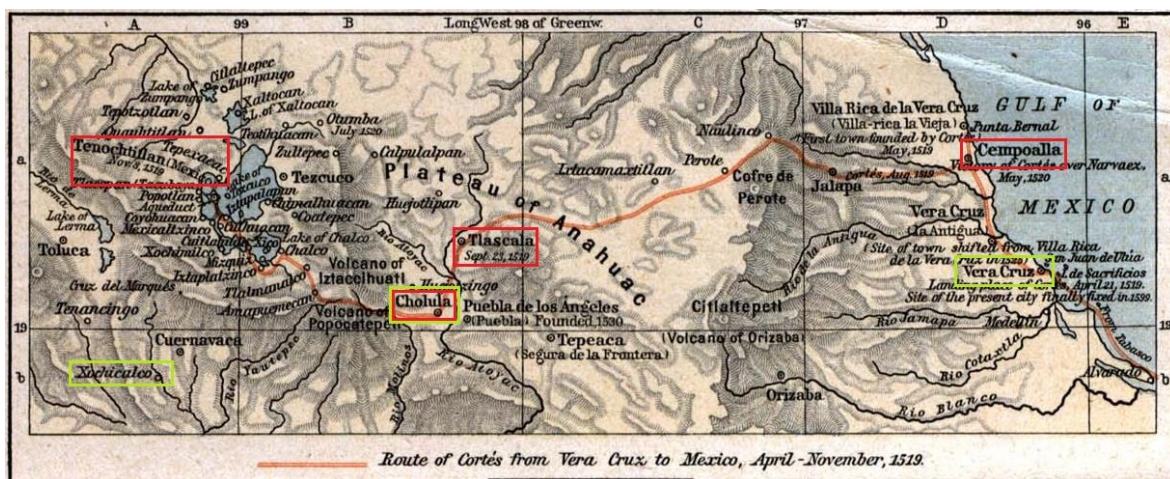
También existen otros textos en los que Fuentes retoma la metáfora de la máscara ligada con la identidad, aunque no tienen una relación directa con la época prehispánica, ya que se ubican en un espacio-tiempo contemporáneo; por ejemplo: *Los días enmascarados* y *La región más transparente*. El primero de estos dos libros es una evidente alusión a la “máscara” existencial del mexicano, es decir todos esos juegos de hipocresía y falsedad que ha aprendido el mexicano desde la conquista⁹⁵; mientras que el segundo libro surge como exorcismo de la “máscara” pero que, a su vez, oculta la esencia de lo ideológico y lo político, lo cultural y lo existencial. De esa forma, ambos libros se erigieron como una afrenta a las paradojas y los excesos de la *mexicanidad* aún oculta en las sombras de su hipocresía y mediocridad, porque tal y como dicen Ixca Cienfuegos, protagonista de *La región más transparente*, y Octavio Paz (1990): el mexicano ha desarrollado al máximo la falsedad y el disimulo.

No sólo nos disimulamos a nosotros mismos y nos hacemos transparentes y fantasmales; también disimulamos la existencia de nuestros semejantes. No quiero decir que los ignoremos o los hagamos menos, actos deliberados y soberbios. Los disimulamos de manera más definitiva y radical: los ninguneamos. El ninguneo es una operación que consiste en hacer de Alguien, Ninguno. La nada de pronto se individualiza, se hace cuerpo y ojos, se hace Ninguno. (40)

⁹⁵ Esta noción es ampliamente desarrollada por Octavio Paz su capítulo “Máscaras mexicanas” (*El laberinto de la soledad*, 1950).

Siguiendo con la temática del mestizaje en una época más actual, se encuentran los textos protagonizados por personajes que viven en el México contemporáneo, pero que en realidad conviven con lo que la geocrítica denomina como estratificación espacio-temporal. Dicho espacio se ubica en el recorrido de la conquista, mezclando esa época con la contemporánea. Ejemplo de ello es *Cambio de piel* (1967), donde el personaje sale de la Ciudad de México y va recorriendo casi todo el camino de la conquista hasta el puerto de Veracruz, para encontrarse consigo mismo, como si el reposicionarse sobre las huellas de su antepasado conquistador le diera la otra parte que le faltaba para completar sus raíces prehispánicas de la gran Tenochtitlán y de cada una de las ciudades de la antigüedad por las que el personaje también pasa o por lo menos evoca en sus recuerdos como Xochicalco, Cholula, Tlaxcala o Zempoala, al recordarlas como en algún momento fueron vistas por primera vez por sus antepasados; aunque en este caso no continúa hasta España (Mapas 12 y 13).

Mapa 12. Recorrido original de Hernán Cortés en la conquista de México.
Veracruz – Tenochtitlán



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

Mapa 13. Recorrido invertido al de la conquista de México en *Cambio de piel*.
Ciudad de México – Veracruz



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

Rayuela (1963) de Julio Cortázar, es un ejemplo un tanto diferente, ya que no se ubica en esta tradición de lo prehispánico ni lo colonial, aunque se encuentra en el mismo sentido de una conciencia pluridentitaria para lo latinoamericano, ya que como lo dicen los títulos de las dos primeras partes, “Del lado de allá” y “Del lado de acá”, intenta reunir esos dos mundos desde París y Buenos Aires, así como los dos espejos que plantea Carlos Fuentes en *El naranjo*. Además de que nuevamente existe este desplazamiento entre el argentino que va a Francia, específicamente París, pero regresa de este lado para averiguar sobre su pasado, al mismo tiempo que el extranjero viene a América para definir su identidad.

Cuando un mismo espacio convive con la multiplicidad temporal se le denomina como policronía, ya que todo es como un ir y venir cíclico, sin importar el sentido en el que se haga un recorrido o si es en un tiempo antiguo o moderno. Por tal motivo, se puede decir que en la mayoría de la narrativa de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez

y Julio Cortázar la geografía y la Historia pueden ser consideradas una sucesión de repeticiones, ya que mediante estas narraciones cíclicas se encierra a los personajes en repeticiones sin fin, en tiempos y espacios policrónicos que se tocan una y otra vez.

Et, effectivement, dans ces omniprésents et omnipotents cercles généalogiques qui tournent sur eux-mêmes, dans un sens puis dans l'autre, de plus en plus minces et de plus en plus vite, interfèrent d'autres cercles, issus de l'extérieur... c'est-à-dire les étrangers à la famille, puis les étrangers au village et pour finir, les étrangers au pays. Ces autres cercles, qui s'entrecroisent à leur tour et s'interpénètrent, construisent un univers stratifié et plus ou moins superposé. (Palencia-Roth 62)

De esa forma, Fuentes, García Márquez y Cortázar conjugan el espacio, el tiempo y los personajes para reforzar la idea de lo latinoamericano como sinónimo de lo mestizo, ni prehispánico ni europeo, sino ambos conjugados, ambos reflejados el uno con el otro, como dos orillas que se ven a la distancia y en distintas épocas pero sabiendo que, a pesar de las diferencias, forman parte de la otra. Característica central en la mayor parte de la narrativa del Boom, ya que intentan hablar de una pluridentidad como sinónimo de lo latinoamericano. Por ejemplo, en *El naranjo o los círculos del tiempo* de Fuentes, desde el título se observa el planteamiento del elemento temporal como algo circular. En Macondo de *Cien años de soledad* de García Márquez, donde el espacio y el tiempo cíclicos llegan a ser identificados y nombrados por la familia Buendía como “la rueda giratoria”, y que además son la explicación a la repetición de nombres en los miembros

de la familia y por consiguiente de los destinos (Palencia-Roth, 1983). Así como en *Rayuela* de Cortázar, donde Horacio Oliveira se encuentra siempre en una búsqueda infinita que lo traslada de París a Buenos Aires, pero siguiendo siempre con esa búsqueda, y llevándolo por la vida como un autómata, aunque al final se dé cuenta de que ni siquiera sabe qué es lo que busca.

Sin embargo, aunque el reconocimiento y aceptación de esa pluridentidad sería el ideal para Fuentes, en la novela *Del amor y otros demonios*, García Márquez revela la otra cara de la época colonial –no sólo del Caribe o de Colombia, sino de América Latina–, a partir de las diferentes clases sociales, la importancia de la religión católica, la creencia en la magia, la mentalidad, las costumbres, la anulación de lo indígena. En otras palabras, desde los principales elementos de la vida del Nuevo Mundo, el autor intenta mostrar ese mestizaje que no logró llevarse a cabo, y que ha sido completamente rechazado, principalmente por el europeo-español, a pesar de ser real.

En 1514, l'expédition de Pedrarias Dávila dut se battre contre des Indiens particulièrement féroces, réputés comme cannibales et appelés dorénavant Caraïbes. Très vite la région devient une riche source d'or et de perles, et avec le temps, la plaque tournante du commerce d'esclaves. Ce commerce explique par la suite l'immense métissage qui caractérise la région : les blancs, les indiens et les noirs rentrent dans le creuset pour donner naissance au *costeño*. À ce métissage, il faut ajouter l'immense vague d'immigration variée d'Allemands, de Français, de Hollandais et d'Anglais. Néanmoins, la région sera particulièrement marquée par les *colonias turcas* : dans la

première décennie du XX^e siècle, un tiers de la population étrangère vivant en Colombie réside sur la côte Caraïbe⁹⁶. (Mächler Tobar 114)

Así, en *Del amor y otros demonios*, Gabriel García Márquez muestra una mirada diferente sobre lo que ha sido el mestizaje, aquella que ha buscado sofocar por completo la pluridentidad propuesta en la narrativa de Fuentes para el caso de México, y el mestizaje que es real y que lo demuestran los propios acontecimientos históricos de Colombia, permitiendo que prevalezca en el poder, principalmente, una cultura dominante, la europea, específicamente la española.

García Márquez se adentra desde la cultura y el sincretismo, no sólo con los españoles, sino con otra raíz que también ha estado muy olvidada en Latinoamérica a pesar de tener una fuerte presencia: la cultura afroamericana. Para ello utiliza el posicionamiento geográfico de los personajes, logrando mostrar una posición de poder o de subalternidad, ya que el espacio del subalterno está absolutamente al margen, en la periferia o anulado, al igual que sus costumbres y su cultura porque el “Otro”, el español, se ha impuesto desde el centro espacial y desde el centro del poder.

⁹⁶ “En 1514, la expedición de Pedrarias Dávila tuvo que luchar contra indios particularmente feroces, conocidos como caníbales y en adelante llamados caribeños. Pronto la región se convierte en una rica fuente de oro y perlas, y con el tiempo, el centro de la trata de esclavos. Posteriormente, este comercio explica el inmenso mestizaje que caracteriza a la región: los blancos, indios y negros ingresan al crisol para dar a luz al costeño. A este mestizaje, debemos agregar la inmensa ola de inmigración variada de alemanes, franceses, holandeses e ingleses. Sin embargo, la región estará particularmente marcada por las *colonias turcas*: en la primera década del siglo XX, un tercio de la población extranjera que vive en Colombia reside en la costa del Caribe”.

Mapa 14. Distribución espacial de los personajes en *Del amor y otros demonios*



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de García Márquez.

A partir de Cartagena de Indias como espejo de las otras ciudades coloniales, logramos observar el espacio de la época colonial latinoamericana donde se traza una línea entre lo público y lo privado, entre lo permitido y lo prohibido, y donde la movilidad social es prácticamente nula, determinada por la raza, porque, aunque la movilidad física aparentemente es libre por toda la ciudad e inclusive por las casas que simbolizan el poder, al mismo tiempo, la barrera racial está presente en la identidad, la cultura y la geografía de la ciudad.

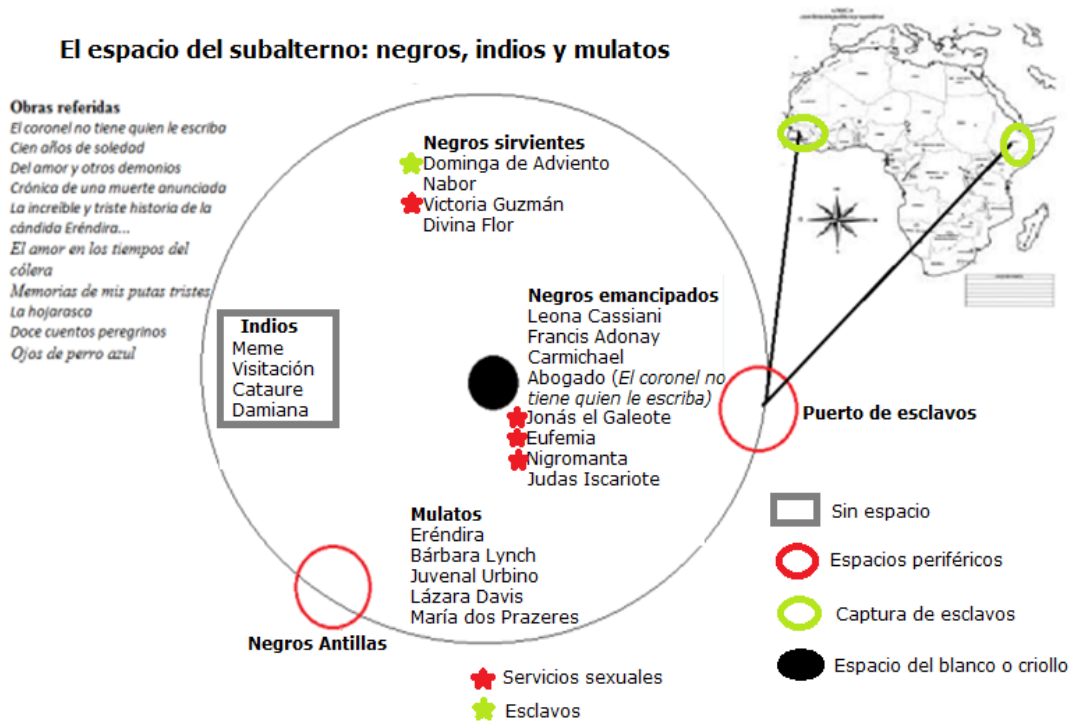
Como resultado de esa herencia colonial está el racismo, representado en gran parte de la narrativa de Fuentes, García Márquez y Cortázar al mostrar los estereotipos del indio y el negro como seres supersticiosos, marginales, pobres e inferiores, los cuales comúnmente son adoptados como criados de confianza, pero nunca pueden emanciparse por completo porque persiste una creencia negativa sobre sus creencias y comportamientos. Esta representación es muy importante en la obra de los tres

escritores, ya que no representan estas situaciones para dar un juicio moralizador, y mucho menos para reforzarlas, sino que intentan hacernos comprender cuáles han sido las situaciones en las que se han desarrollado nuestras identidades latinoamericanas.

Dicha visión está más presente en la narrativa de Fuentes y Cortázar, ya que son mínimos los personajes negros y no dicen mucho de ellos, por lo que los anulan aún más, y aunque si bien es cierto que históricamente hubo una menor presencia de afroamericanos, sobre todo en Argentina; también es claro que casi no son mencionados este tipo de personajes, aun cuando los escritores narran algo sobre los países vecinos en donde hubo una mayor presencia o en las regiones costeras, sobre todo para el caso de México con Carlos Fuentes.

Por el contrario, García Márquez cuenta con un mayor número de personajes de este tipo, aunque, en gran parte, también los presenta de manera negativa. Sin embargo, esta manera negativa de presentar a dichos sectores sociales, es utilizada por García Márquez para mostrar las carencias o elementos que se han dejado de lado en la construcción de una identidad nacional y latinoamericana, porque, tal y como dice Ángel Rama (*La narrativa*), el proyecto de García Márquez se configura a partir de un proceso dialéctico, un proceso que rebate constantemente lo que se ha planteado para que al destruirlo puedan surgir nuevos planteamientos que ayuden a cambiar la cosmovisión que se había tenido hasta el momento (Diagrama 3).

Diagrama 3. Personajes subalternos

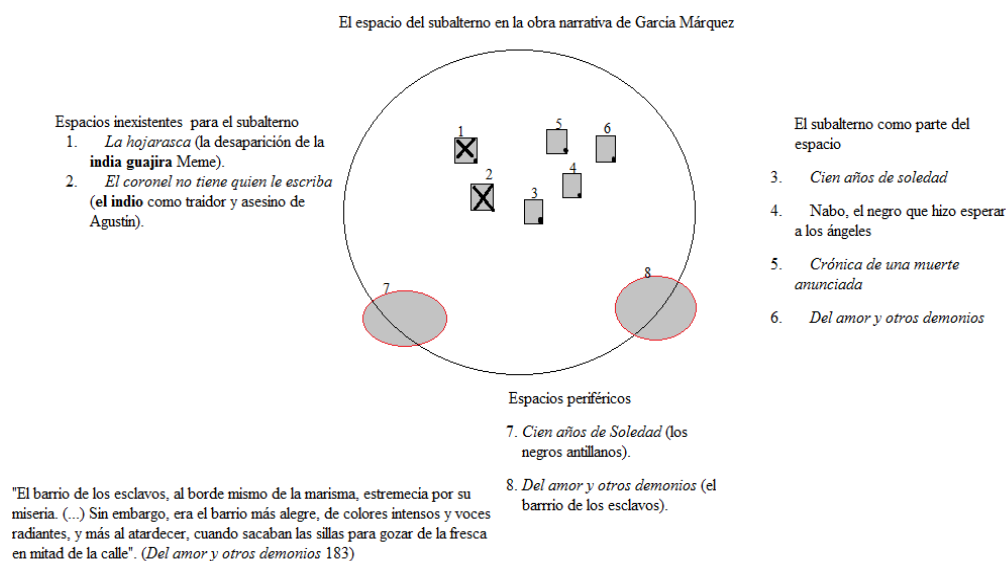


Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de García Márquez.

En la obra de García Márquez, los negros tienen una posición de doble subalternidad, ya que por lo regular eran traídos de Senegal y de Guinea durante la colonia (Mächler Tobar 109) posicionándolos como un “Otro” extraño a lo nacional, mientras que el espacio para situarlos con respecto a los otros personajes está en la periferia de lugares como Cartagena, Barranquilla o incluso Macondo; aunque por lo menos poseen un territorio propio dentro del imaginario garciamarquiano (*Crónica de una muerte anunciada* –1981– y *Del amor y otras demonios*) y, en algunas obras, son referidos como seres alegres, inteligentes y respetuosos (*El coronel no tiene quien le escriba*, *Cien años de soledad*, *Del amor y otros demonios*, *El amor en los tiempos del cólera*, *Memoria de mis putas tristes* (2004) y *La mala hora*). A diferencia del indígena, quien

aparece menos en los relatos de este autor, dejándolo completamente al margen de la realidad de sus personajes y en un papel de completa subalternidad, porque, aunque la población indígena de Colombia no es tan grande como la de México o Perú, donde rondan los cuatro millones, en Colombia cuentan con alrededor de un millón de pobladores, quienes habitan principalmente en las zonas rurales, aspecto que los liga directamente con los espacios representados por el escritor, tal y como sucede con los negros en México para el caso de Carlos Fuentes, por lo que es claro que no son tomados en cuenta para las narraciones, porque están dentro de los intereses de los escritores, dejándolos fuera de la construcción identitaria de sus países y del continente, como existieran o como si no estuvieran presentes en nuestras raíces, igual que en las obras de estos escritores donde tampoco existen o, en el mejor de los casos, se ubican en los espacios periféricos (Diagrama 4).

Diagrama 4. El espacio del subalterno



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de García Márquez.

Por ejemplo, en *El coronel no tiene quien le escriba*, el indio es visualizado en general como un represor, homicida y traidor, ya que es quien mata a Agustín, el hijo del coronel, por pegar propaganda contra el gobierno. Por su parte en *Cien años de soledad* tanto Visitación como su hermano Cantaure, dos indios guajiros que escapan de la peste de insomnio, son contratados por Úrsula para hacerse cargo de las labores domésticas y del cuidado de Arcadio y Amaranta, pero en la novela siempre son descritos como sirvientes supersticiosos por su ignorancia, y aunque forman parte de la casa no tienen un espacio independiente. En el cuento “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (*La increíble y triste historia...*, 1972) los indios solo sirven como hombres de carga. Mientras que en *Memoria de mis putas tristes*, Damiana, la fiel sirvienta india sólo se relaciona con el protagonista de manera sexual y para los quehaceres domésticos, pero en la narración nunca se hace referencia a su marco geográfico, evidenciando una vez más que su espacio está borrado.

Asimismo, los negros y su espacio también están marginados. Por ejemplo, en *Cien años de soledad*, los negros antillanos construyen casas de maderas sobre pilotes en un barrio pobre en un rincón marginal de Macondo. En el cuento “Nabor, el negro que hizo esperar a los ángeles”, su zona espacial queda reducida en primera instancia al establo, y después es confinado a un cuarto donde permanece como un animal salvaje, atado durante catorce años, tras haber perdido la razón. En *Crónica de una muerte anunciada* (1981), las cocineras Victoria Guzmán y su hija Divina Flor son visualizadas como objetos sexuales que no tienen espacio propio, recluyéndolas a la cocina.

En *Del amor y otros demonios*, el negro está igualmente relegado y esclavizado por blancos y criollos. De manera similar están aislados de la metrópoli y también del

palacio del marqués de Casaldueiro. Por eso cuando Sierva María es educada por la criada de confianza, Dominga de Adviento, y adquiere las lenguas, creencias y supersticiones de los afroamericanos, es considerada como una amenaza para el equilibrio interior porque a pesar de ser blanca, toda su mentalidad es de negra. De tal forma que los negros siempre son representados como una amenaza y peligro para el poder. Por ello, la zona de los negros está ubicada sobre la marisma del barrio de Getsemaní, viviendo en una extrema pobreza, y aunque algunos negros –como Judas Iscariote– logran independizarse, su destino está marcado por la tragedia.

Esto es la desterritorialización, ya que dichos personajes han perdido su espacio original, y tampoco han sido insertados en el de los blancos, al haberse quedado en los márgenes espaciales como entes extraños, o incluso fuera del espacio reconocido en cada narración como elementos nulos, porque no se acepta que formen parte de la cultura ni de la vida de los personajes que tienen el poder, ya que no se reconoce la posibilidad del mestizaje ni del sincretismo⁹⁷. En ese sentido, un segundo planteamiento que con bastante regularidad se presenta en la obra de García Márquez y que es fundamental en la cosmovisión colonial, es la relación conflictiva con el exterior; o la incorporación de agentes o acontecimientos foráneos que generalmente modifican la vida del lugar o del pueblo referido, tal y como se explicó en el apartado anterior. Así, la conquista será planteada a la manera de un elemento que también llegó a Latinoamérica

⁹⁷ Para profundizar en el tema del mestizaje en América Latina, recomiendo los trabajos de Darcy Ribeiro “La nación latinoamericana” (1982) y “La civilización emergente” (1984). En ellos el autor explica que desde el “descubrimiento” de América, los habitantes originarios se han visto sometidos a toda clase de vicisitudes que diezmaron su población. “Microetnias y macroetnias indígenas, aisladas en el mar de los neoamericanos, sobreviven hoy en la región. Los neoamericanos, producto del mestizaje, componen la mayoría de sus habitantes. El resultado ha sido un pueblo mulato de negritud y mestizo de indianidad” (Ribeiro 180). Estos trabajos sostienen que una característica de América Latina ha sido la de ser un conjunto de pueblos intencionalmente constituidos por actos y voluntades ajenos a ellos mismos.

desde el otro lado del océano como un agente externo desestabilizador, al igual que para los negros llegó la esclavitud desde Europa, o para las ciudades coloniales quienes consideraban que la enfermedad, la pobreza, la miseria y los problemas les llegaban desde la periferia donde se encontraban los indígenas y los negros, de quienes tenían tanto miedo porque se consideraban completamente diferentes. Tal y como sucede en *Del amor y otros demonios*, al romperse los límites entre los grupos o las clases sociales, con la llegada de una enfermedad grave en un barco y a su vez el inicio de la rabia en el barrio de los negros y que logra traspasar la muralla cuando Sierva María también es mordida por el perro y regresa a su casa: “Un perro cenizo con un lucero en la frente irrumpió en los vericuetos del mercado el primer domingo de diciembre, revolcó mesas de fritangas, desbarató tenderetes de indios y toldos de batería, y de paso mordió a cuatro personas que se le atravesaron en el camino. Tres eran esclavos negros. La otra fue Sierva María de todos los Ángeles”. (García Márquez, *Del amor* 9)

De esa forma, se puede observar cómo el mestizaje queda frustrado, ya que al haber un intercambio espacio-cultural entre los personajes, se rompen los órdenes establecidos, por lo que surgen los problemas, el desequilibrio y el caos que llevan a la perdición de los personajes. No obstante, si la época colonial es vista por los escritores desde las particularidades de sus países como reflejo de Latinoamérica; con la independencia y la dictadura buscarán unificar a sus naciones con ese gran continente del que forman parte, como si los países de América Latina fueran hermanos que han sufrido los mismos tormentos, esclavitud, injusticias, abusos de poder, hambre y

pobreza⁹⁸. Por lo que cada escritor tendrá una mirada diferente en sus narrativas, pero a partir del mismo espacio-tiempo, es decir que conformarán una narración más amplia al unir sus narrativas y mostrar la realidad latinoamericana desde la multifocalización que da la suma de cada una de sus perspectivas.

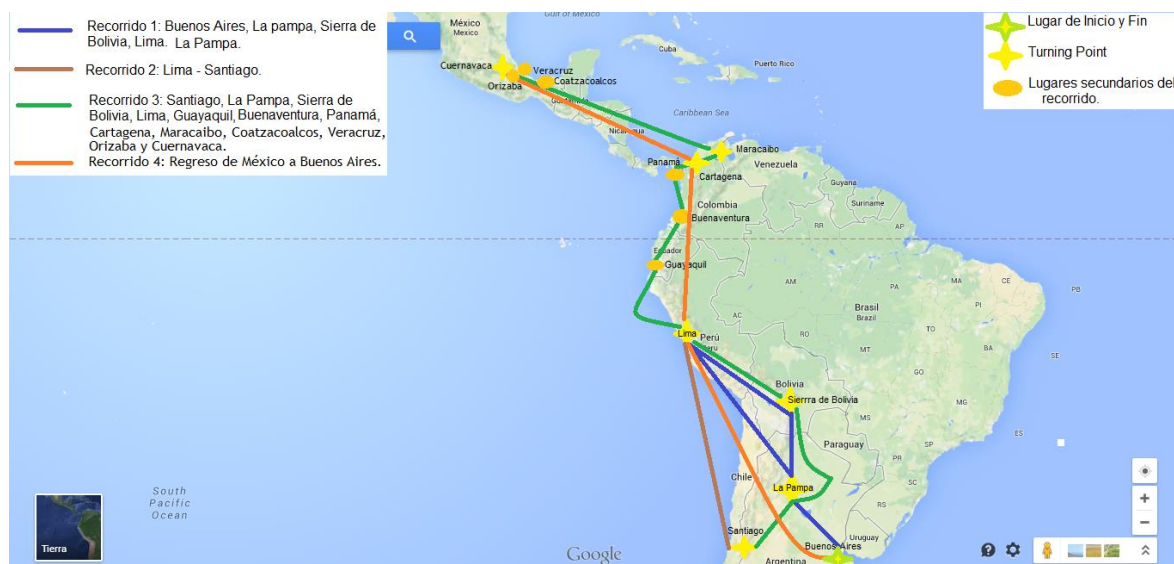
Por lo tanto, para Carlos Fuentes, en *La campaña* (1990), el tiempo de la independencia de México es visto en relación con Latinoamérica, porque si bien la Nueva España se aparta de España no lo hace para quedarse sola, sino para hermanarse con las otras colonias que comienzan a ser libres también. En este caso, el recorrido propuesto por Fuentes comienza en 1810 y es por los principales virreinos y ciudades coloniales: Argentina, Chile, Perú, Colombia y Venezuela, hasta llegar a la independencia de México en 1820 y donde el protagonista, Baltasar Bustos, originario de Buenos Aires, descubre que debe seguir luchando por su independencia, por su libertad y por su identidad, por lo que regresa para apoyar el final de la independencia argentina.

A partir de esa búsqueda, el personaje realiza una suerte de viaje mítico del inframundo del mundo colonial (Sudamérica) en donde debe librar varias batallas contra la guardia virreinal, la inquisición y los gauchos, hasta ascender a la gloria de la independencia en México (Norteamérica). En dicho recorrido, el fin principal es el de conseguir su libertad, pero también encontrar sus múltiples orígenes y destinos, porque quizá el simple hecho de estar en el paraíso del norte logre cambiar su realidad, tal y

⁹⁸ Este proyecto de hermanar a Latinoamérica nunca se llevó a cabo; sin embargo, existieron muchas propuestas a lo largo del tiempo desde los primeros ideales utópicos como los de Simón Bolívar y otros, hasta algunos tratados comerciales en la actualidad. Desafortunadamente, siempre han fracasado. Para mayor información en cuanto a la época colonial se puede consultar el artículo de Jesús Hernández Jaimes “La metrópoli de toda la América. Argumentos y motivos del fallido hispanoamericanismo mexicano, 1821-1843” (2016), en el que se centra en los planes fallidos de las nuevas naciones para unificarse en lo que llamaban Hispanoamérica al independizarse de España.

como el protagonista lo hizo al cambiar de cuna a un niño blanco y a un niño negro al inicio de la novela: “Baltasar Bustos entraba a México: era la etapa final de su campaña guerrera y amorosa; diez años ya desde que sustrajo al niño blanco y puso en su lugar al negro en Buenos Aires” (Fuentes 210). Estamos aquí ante una sustitución de destinos por el simple hecho de crecer en otro medio, tal y como lo necesita Latinoamérica, porque talvez con tan solo invertir el mapa, tendría el paraíso y la gloria de los países desarrollados que se encuentran en el norte. “Alors autant s’abstraire des codes et, dérogeant aux usages cartographiques, placer le sud au sommet, faire du sud le nord, décréter que le nord, partout caractérisé par la froidure, serait dorénavant occupé par la Patagonie et la Terre de Feu”⁹⁹ (Westphal, “Mapas invertidos” 34).

Mapa 15. Recorrido del viaje en *La campaña* de Carlos Fuentes



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

⁹⁹ “Para alejarse de los códigos y, dejando de lado las prácticas cartográficas, colocar el sur en la parte superior, ir del sur al norte, decretar que el norte, en todas partes caracterizado por el frío, estaría ocupado en adelante por la Patagonia y la Tierra del Fuego”.

Este viaje mítico es fundamental para Fuentes en cuanto a la construcción de lo mexicano y de lo latinoamericano porque ya no sólo serán el “Otro”, sino que podrían recuperar parte de sus raíces logrando una verdadera transculturación entre lo prehispánico y lo europeo, por lo que al final los personajes terminan hermanados con los de personajes de los otros países y con los gauchos, que representan su otra raíz: la del subalterno. Así, cuando los personajes logran regresar a su lugar de origen, lo hacen con ideas nuevas de libertad que les ayudarán a tener un mejor futuro, convirtiéndose en esa nueva orilla para admirar, por lo que ya no serán Europa ni Estados Unidos, sino Latinoamérica misma, en todo su esplendor, es decir ese Sur que ahora se establece como la parte superior del mapa.

Imagen 2. *América del sur*: “Nuestro norte es el sur”



Fuente: Joaquín Torres García, 1936.

Este viaje es muy significativo para la obra de Fuentes, ya que refleja el punto de vista ideal del escritor sobre la relación político-social y cultural entre los países latinoamericanos. De esa forma, en su obra se puede observar una ideología que busca la unión de lo latinoamericano como el modelo perfecto para que esta región se desarrolle. A diferencia de la realidad en la que México ha buscado hermanarse con Estados Unidos, permitiendo algunas situaciones de desigualdad y más ventajosas para éste último.

También, es importante señalar que, por medio de este recorrido, Carlos Fuentes de nuevo establece un diálogo entre las culturas milenarias, aunque en esta ocasión lo hace desde la literatura. En primer lugar con la literatura italiana en *La Divina comedia* de Dante Alighieri¹⁰⁰ y el viaje de Dante por Beatriz al purgatorio y el infierno; en segundo lugar con la mitología griega a partir de Ovidio con el mito de Orfeo y Eurídice¹⁰¹ quienes también se rencuentran en el inframundo; y en tercer lugar desde la mitología prehispánica –más específicamente la azteca y la maya– a partir del *Mito de los trece cielos*, que gira en torno al origen de la creación del “Quinto Sol” (nuestro tiempo), y de sus batallas en el Mictlán¹⁰², lugar donde cada noche se enfrenta el sol con

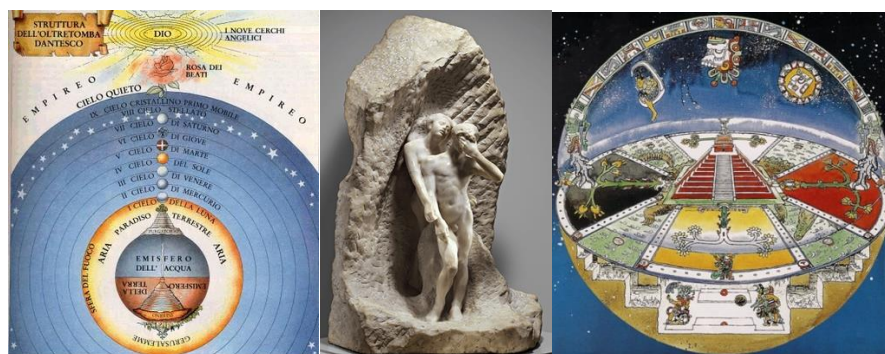
¹⁰⁰ Donde Dante, guiado por el poeta romano Virgilio, realiza un viaje a través del infierno, el purgatorio y el paraíso para encontrarse con su amada Beatriz.

¹⁰¹ El cual narra el viaje que realiza Orfeo al inframundo para intentar resucitar a su amada Eurídice, quien murió por la mordedura de una serpiente, aunque al final no logra salvarla.

¹⁰² En este mito, también se describen los espacios geográficos en los que ha de dividirse el universo y que son tres: *Ilhuícatl* (el cielo), *Tlalticpac* (la tierra) y *Mictlán* (el inframundo). Estas tres dimensiones fueron creadas a partir de *Cipactli*, una criatura mitad cocodrilo, mitad pez nacida de la “sustacia”. *Cipactli* flota en el vacío (*semanahuactli*). Quetzalcóatl la asesina y de su cuerpo habrá de crear el universo con trece cielos (nueve en un principio) que ocupan la cabeza de la quimera; la tierra, (o *Tlalticpac*) en su centro, y nueve inframundos provenientes de su cola. Según Miguel de León Portilla (1956), la superficie de la tierra (Tlatípac) es un gran disco situado en el centro del universo que se prolonga horizontalmente y verticalmente. Alrededor de la tierra está el agua inmensa (Teo-atl) que extendiéndose por todas partes como un anillo, hace del mundo, “lo-eternamente-rodeado-por-agua” (cem-a-náhuac). Pero, tanto la tierra, como su anillo inmenso de agua, no son algo amorfo e indiferenciado. Porque, el universo se distribuye en

la oscuridad y la muerte para salir victorioso con el nuevo día; y los mitos en el libro del *Popol Vuh*, como el de los dioses gemelos, Hunahpú e Ixbalanqué, quienes viajan al inframundo para luchar con los señores de ese lugar¹⁰³ (Imagen 3).

Imagen 3. *La Divina comedia*, *Orfeo y Eurídice* y “Cosmología prehispánica”



Fuente: Web // Auguste Rodin // *National Geographic*.

Todas estas obras de la literatura son interesantes por tres aspectos; el primero es la concepción del espacio en una forma vertical, ya que en cada época a la que pertenecen las historias, principalmente para los europeos y los griegos, la idea que prevalencia era la de horizontalidad, característica completamente distinta de la de los pueblos prehispánicos que veían al espacio-tiempo como una unidad circular, con las dos divisiones: horizontal y vertical¹⁰⁴. El segundo es la idea de un viaje, y no uno

cuatro grandes cuadrantes o rumbos, que se abren en el ombligo de la tierra y se prolongan hasta donde las aguas que rodean al mundo se juntan con el cielo y reciben el nombre de agua celeste (Ilhuica-atl).

¹⁰³ Quienes encontraron una cancha del Juego de pelota maya que había construido su padre, y al momento de jugar molestaron a los Señores de Xibalbá (el inframundo), por lo que fueron llamados a visitar el inframundo, donde pasaron por varias pruebas hasta que vencieron a los Ajawab de Xibalbá, por lo que después de su victoria en este lugar, Hunahpú se convirtió en el sol e Ixbalanqué se convirtió en la luna.

¹⁰⁴ La gran mayoría de las mitologías prehispánicas narran que tanto el nivel de los cielos como el de los inframundos pertenecen a la región vertical del universo, mientras que la tierra se desdobra horizontalmente, tomando el adyacente de una especie de rosa de los vientos. Este mismo plano se ve también influenciado por fuerzas superiores e inferiores que habitan en los trece cielos, ya que diariamente cuerpos celestes descienden al inframundo y ascienden de él, pasando por el plano terrenal. De ahí que los

cualquiera, sino al inframundo, al mundo de los muertos, de lo oscuro, un viaje mítico, epopéyico. Y tercero, la necesidad de un héroe que sea capaz de librar esa gran batalla para regresar victorioso al mundo de los vivos, aunque el resultado no es positivo en todos los casos, llevando a dichos héroes al fracaso.

Así, para Carlos Fuentes, “la novela es la épica de una sociedad en lucha consigo misma” (*Cervantes o la*); tal y como las guerras de independencia latinoamericanas son batallas epopéyicas, en las que el héroe debe realizar un viaje al inframundo, para encontrar todo aquello que ha muerto o que ha perdido, es decir un viaje metafórico en busca de su identidad, porque tras siglos de colonización, dominación y desarraigo se ha ido formando una idea sobre sí mismo y sobre sus antiguas raíces, pero a partir de la mirada de ese “Otro” que lo ha conquistado y dominado. En ese viaje intentará buscarse y tomar conciencia de quién es en realidad Baltasar Bustos, quien tiene, a su vez, la certeza de que esas dos culturas (la hispánica y la prehispánica) confluyen en él y lo conforman como un solo ser. Por eso, al final, el protagonista, Baltasar Bustos, regresa victorioso y hermana a los gauchos con los bonaerenses (lo campesino con lo citadino, o lo rural con lo urbano), para luchar por la independencia argentina como una sola nación.

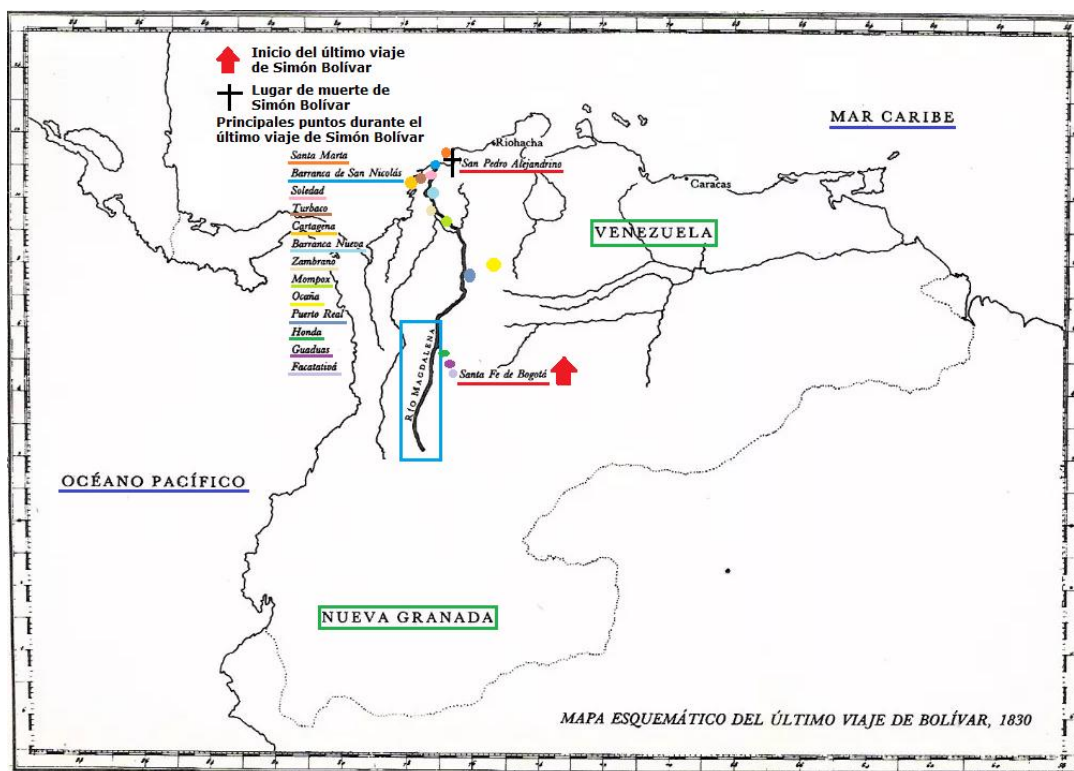
Sin embargo, es importante cuestionarse ¿por qué Fuentes propone el recorrido de su protagonista en sentido inverso: del inframundo colonial al paraíso independentista, para después hacerlo descender nuevamente al inframundo colonial? Fuentes nos pide romper con el idealismo independentista que en realidad no quiere ver el fracaso de sus luchas, ya que, a pesar de sus guerras, en gran medida siguió existiendo una gran

aztecas –y en realidad la mayoría de culturas prehispánicas– relacionaran profundamente los astros con los hechos cotidianos.

diferencia de clases¹⁰⁵. Por lo tanto, este héroe epopéyico en realidad tendrá que seguir luchando en ese inframundo que dejará de ser el mundo colonial, para convertirse en el de las dictaduras, metafóricamente el “mundo de los descarnados”, los que no tienen carne ni esencia, tal y como lo pensaban las culturas prehispánicas. Además de que seguirá existiendo esa subordinación del Sur ante el norte o de Latinoamérica ante Estados Unidos.

En ese sentido, Gabriel García Márquez, en *El general en su laberinto*, también nos muestra este viaje mítico.

Mapa 16. Ruta del último viaje de Simón Bolívar



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de García Márquez.

¹⁰⁵ En el caso de América Latina, las elites organizadas post-independencia constituyeron ciertos colonialismos internos, sometiendo y marginando a comunidades negras e indígenas. Para mayor información véase Rabasa, José. *Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. Norman: University of Oklahoma Press, 1993.

Sin embargo, el escritor es más fatalista, cuando su personaje, inspirado en Simón Bolívar, el gran libertador de América, no logra ascender del inframundo sudamericano al paraíso norteamericano para invertir el mapa y emplazar al sur en la parte superior; revelándonos, una vez más, la realidad de la post-independencia: América Latina no se ha unido como región y permanece fragmentada en la desolación, la locura y la pobreza, muy lejos de la diversidad de lo heterogéneo y de la pluridentidad de las “culturas híbridas” (García Canclini, 1989).

Este fatalismo del fracaso de los ideales independentistas y la unión de América Latina, se consolida en lo que caracterizó políticamente a la mayoría de sus países durante el siglo XX: las dictaduras como formas de gobierno, aspecto que de nuevo los alejaba de esos ideales de libertad y unidad que, de acuerdo con los escritores del Boom, estarían muy bien representados por la Revolución Cubana; por lo que, al igual que muchos otros intelectuales de esta época, en Fuentes, García Márquez y Cortázar su compromiso político y social fue un rasgo fundamental de su carrera intelectual. Ejemplo de ello, es lo que al respecto comenta Fuentes en un ensayo para la revista *Tiempo mexicano*: “lo que un escritor puede hacer políticamente debe hacerlo también como ciudadano. En un país como el nuestro el escritor, el intelectual, no puede ser ajeno a la lucha por la transformación política que, en última instancia, supone también una transformación cultural” (“Ensayo”, s/p).

Con ese compromiso entre política y cultura, es que Gabriel García Márquez en *El otoño del patriarca* retrata alegóricamente las principales características de los dictadores latinoamericanos, porque está prohibido hablar de ellos, pero todo el mundo los conoce y los ha sufrido. Por consiguiente, en el momento de su máximo esplendor, el

patriarca de García Márquez se revela como el gran dueño del mundo, capaz de dominar y controlar hasta el más mínimo detalle de la vida del país, al igual que domina todo el paisaje desde la terraza de su casa, incluso de lo que no ve, pero que se imagina, y que evocado a la distancia le recuerda su época de máximo poder y esplendor, y que a su vez es un reflejo de las dictaduras que controlan y dominan a Latinoamérica como un recuerdo vivo del dominio durante la época colonial.

En otro diciembre lejano, cuando se inauguró la casa, él había visto desde aquella terraza el reguero de islas alucinadas de las Antillas que alguien le iba mostrado con el dedo en la vitrina del mar, había visto el volcán perfumado de la Martinica... había visto el mercado infernal de Paramaribo... había visto las vacas de oro macizo dormidas en la playa de Tanaguarena... el ciego visionario de la Guayra... había visto el agosto abrasante de Trinidad... había visto la pesadilla de Haití... había visto renacer los tulipanes holandeses en los tanques de gasolina de Curaçao, las casas de molinos de viento con techos para la nieve, el trasatlántico misterioso que atravesaba el centro de la ciudad por entre las cocinas de los hoteles, había visto el corral de piedras de Cartagena de Indias, su bahía cerrada con una cadena... Pues si él subía en diciembre hasta la casa de los arrecifes no era para departir con aquellos prófugos que detestaba como a su propia imagen en el espejo de las desgracias sino por estar ahí en el instante de milagro en que la luz de diciembre se saliera de madre y podía verse otra vez el universo completo de las Antillas desde Barbados hasta Veracruz... y

se asomó al mirador para contemplar el reguero de islas lunáticas... y contemplando las islas evocó otra vez. (García Márquez 46-48)

De esa forma, el patriarca de Gabriel García Márquez entabla un diálogo con el de Fuentes, “el Anciano del Portal” de *La Silla del Águila* (2003). Esta obra se ubica en una época contemporánea, en la que en México, supuestamente, ya no hay dictaduras y es el tiempo de la democracia. Sin embargo, existe un expresidente mexicano que dirige toda la política del país desde el puerto de Veracruz, y desde donde también vigila esa gran lejanía del Caribe y del Atlántico por donde han llegado todas las invasiones extranjeras y los problemas a su país. Así, los dos escritores nos revelan cómo es que quizá la democracia latinoamericana sólo ha pasado a ser el sinónimo lingüístico para referirse a las nuevas dictaduras.

Miró lejos hacia el mar y la Fortaleza de San Juan de Ulúa. Una masa gris, imponente y disuasiva, un islote prohibitivo. [...]

El anciano continuó: --Por eso me tiene sentado aquí, mirando al puerto de Veracruz para dar aviso si algún extraño enemigo, como dice nuestro himno, osase profanar con su planta nuestro suelo. (Fuentes 81-82)

García Márquez propone un diálogo intercultural e interregional entre esos espacios y sistemas discursivos a partir de la reflexión del patriarca, pero sin excluir aportes desde y sobre otras regiones latinoamericanas (norte-sur), estableciendo un concepto amplio y diverso de lo latinoamericano como sinónimo de pluralidad que intenta integrar e

intercambiar los diferentes discursos e identidades, tal y como lo ha hecho con el espacio al integrar a Cartagena de Indias y a Veracruz como otras islas que forman parte de ese gran Caribe que a la vez es muchos. A diferencia de la casa patriarcal, que hasta ese momento, se relaciona con la situación geográfica de la ciudad y con el aspecto ideológico de la sociedad, revelándose como una prisión dentro de la ciudad amurallada de Cartagena, que, de la misma manera que en la época colonial, separa a blancos, negros, indígenas y mestizos (Mapa 17).

Mapa 17. Distribución de los personajes en *El otoño del patriarca*



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de García Márquez.

De igual forma, muestra a sus personajes como un reflejo de las sociedades latinoamericanas de los años setenta que viven lejos de una verdadera libertad espacial, política e ideológica al encontrarse en las dictaduras, así como los personajes se encuentran encerrados dentro de la ciudad amurallada y el patriarca, metáfora del poder, está todavía más encerrado en su propia casa y en su dictadura. Sin embargo, durante el otoño, la decadencia se apodera de todo y opaca el esplendor de la casa patriarcal, de tal forma que con la muerte del patriarca el espacio cambia para denigrar el esplendor de los

lugares del poder y abrirlos al pueblo para que desde ellos puedan contemplar el esplendor del despertar de la ciudad y más allá un porvenir y la esperanza de un futuro.

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas... A lo largo del primer patio, cuyas baldosas habían cedido a la presión subterránea de la maleza... En el patio siguiente, detrás de una verja de hierro, estaban los rosales nevados de polvo lunar a cuya sombra dormían los leprosos... al fondo de los sauces vimos la casa civil, inmensa y triste, por cuyas celosías desportilladas seguían metiéndose los gallinazos...

Vimos por las ventanas numerosas el extenso animal dormido de la ciudad... y más allá de la ciudad, hasta el horizonte, vimos los cráteres muertos de ásperas cenizas de luna de llanura sin término donde había estado el mar. (García Márquez 5-8)

Al final, la pluridentidad de lo latinoamericano, para Fuentes, García Márquez y Cortázar es el resultado de la policronía y la multifocalización de México, Colombia y Argentina, cada uno con sus significados correspondientes y en relación directa con Latinoamérica; por lo que, a partir de una estratificación espacio-temporal, o el cúmulo de los diferentes tiempos como la conquista, la época colonial, la independencia, las dictaduras y la época contemporánea, logran representar ese espacio que es uno solo y que al mismo tiempo es muchos: las Américas Latinas. De tal forma, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, a partir de la multifocalización y la policronía

del tiempo cíclico, y de las estratificaciones espacio-temporales, nos revelan en sus obras las claves que abren y cierran sus narrativas, y que son las que permiten una conciencia de la pluridentidad que conforma lo latinoamericano; y un espacio latinoamericano que se muestra como un archipiélago capaz de compartir diferencias y semejanzas en todos los sentidos.

LA CIUDAD COMO EL ESPACIO-TIEMPO IDEAL PARA UNA CONCIENCIA DE LO LATINOAMERICANO

Para Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, la ciudad se convierte en un espacio principal en sus historias. No importa si es una ciudad prehispánica, colonial o contemporánea, tampoco en qué país de Latinoamérica se encuentre o si está en otro continente, porque lo más trascendental en todos los casos es poner en diálogo a sus personajes con su propia realidad y su espacio, para llevarlos a una toma de conciencia pluridentitaria, y al reconocimiento de las diferentes identidades que los conforman.

Entonces, ¿qué clase de América Latina aparece en estas narrativas? Una América Latina urbana, de ciudades y ciudadanos, en la que muchas veces el mundo rural ni siquiera es mencionado y, cuando lo es, se trata de una realidad lejana de incierta y tenue existencia. En los relatos que tienen un asiento rural, el campo no es ese idílico y lírico lugar de una naturaleza vistosa y bravía, sino un escueto escenario donde lo importante que sucede es siempre la aventura humana, no el marco geográfico. Mientras que la urbe es el decorado más permanente en estas historias, por lo que las ciudades que aparecen en estos relatos son retratos o apuntes de los modelos reales.

En la narrativa de dichos escritores, el entorno sociocultural de los personajes se percibe claramente en relación con el espacio, todos tienen su lugar en la sociedad, pero también en la ciudad. Con gran precisión geográfica, las calles y pueblos se cruzan en muchas historias de Fuentes, García Márquez y Cortázar. En una primera mirada, una relación contrastante entre barrios pobres y nuevos barrios ricos en los casos de los dos primeros, y las diferencias entre una ciudad europea y una ciudad sudamericana para el último. Sin embargo, para los autores, no es suficiente contrastar, porque lo que importa es analizar estos lugares y representarlos, porque en ellos se encuentran las principales claves de sus culturas, sus historias y su pluridentidad.

De esa forma, el espacio urbano es tan importante para Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, que en él se desarrollan la mayoría de sus historias, y aun cuando se trata de lugares pequeños, tienen características urbanísticas y arquitectónicas que los describen como ciudades, ya que el trazado de sus calles, la distribución de la población, y la representación casi perfecta de casas de arquitectura típica colonial o de estilo europeo le dan a los lugares un carácter ciudadano.

Este espacio urbano se presenta como un binomio; por un lado, se encuentran las historias ubicadas con gran precisión geográfica como *La región más transparente* en la Ciudad de México (Fuentes), *Rayuela* en París y Buenos Aires (Cortázar), o *Del amor y otros demonios* en Cartagena de Indias (García Márquez); mientras que, por otro lado, se encuentran los relatos en los que no se sabe con exactitud el lugar en el que se desarrollan las historias, principalmente en el caso de García Márquez como *El otoño del patriarca*, *El amor en los tiempos del cólera*, *Crónica de una muerte anunciada*, entre otras, en las que el autor da indicios para creer que las historias se desarrollan en

un puerto muy similar a Cartagena de Indias, aunque nunca dice de manera específica el nombre de la ciudad¹⁰⁶.

Algunas veces, como parte de esa exactitud geográfica, los autores dan el nombre de las ciudades, de las calles y de los lugares en los que se mueven sus personajes como la Ciudad de México, Acapulco, el puerto de Veracruz, Buenos Aires, París en el caso de Carlos Fuentes; Buenos Aires y París para Julio Cortázar; y Cartagena de Indias, Riohacha, la región de la Guajira, París y Barcelona para Gabriel García Márquez, entre muchos otros lugares que son nombrados por dichos autores. Por lo que en sus novelas y en sus cuentos se puede observar un destacado interés por la precisión geográfica que va de lo general como el nombre de un país o de una ciudad, hasta lo más particular como el nombre de una colonia, de una calle o el número en el que se ubica una casa. Esto con el interés de relacionar el espacio con sus personajes porque es a través de dicho contacto que los individuos logran tener una conciencia identitaria.

La nature particulière du lieu littéraire résulte aussi de sa nécessaire relation avec la géographie du réel. Soit l'auteur établit un rapport de référentialité, par le biais de toponymes ou de signes reconnaissables (la Tour Eiffel, les pics de Manhattan), soit il affirme la valeur fictionnelle de son texte par l'usage de noms et de géographies que contredisent nos atlas. Il se peut également qu'il esquive tous ces signes distinctifs afin de maintenir son univers dans un état d'ambiguïté. Chacune de ces postures conditionne un

¹⁰⁶ Omisión que es utilizada por el escritor, como en muchos otros casos (partes de las historias de sus relatos, nombres o lugares, etcétera), para dejarle pistas al lector quien se encargará de completar los indicios de acuerdo a su realidad.

effort poétique particulier, tourné soit vers l'invention, soit vers une correspondance avec les espaces connus et leurs faits culturels et historiques¹⁰⁷. (Gélinas-Lemaire 59)

Así, es importante destacar que estos escritores tienen símbolos característicos para cada ciudad y que les ayudan a delimitar el territorio de las urbes y, de igual forma, el de lo real y de lo fantástico. En Fuentes, la delimitación de la Ciudad de México y de París será geohistórica, en otras palabras, la ubicación y la delimitación geográfica de los lugares se da a partir de los acontecimientos históricos, por lo que se puede observar como punto principal la zona centro de las ciudades (la antigua Tenochtitlán y la Plaza de la Concordia, respectivamente), y divididas claramente en norte y sur, y este-oeste (Mapa 25). Mientras que para García Márquez la diferencia estará marcada por la muralla de la ciudad en Cartagena de Indias, delimitando un dentro y fuera de la ciudad y de lo fantástico (Mapa 26). Y para Cortázar este límite de lo fantástico-urbanístico estará en el centro histórico de Buenos Aires con la Plaza de Mayo, y en el lado norte de la ciudad (Mapa 27), mientras que en París se verá con la Cité de Notre-Dame (Mapa 28), y el lado sur de la ciudad. Además de la diferencia entre suelo y subsuelo, a partir del transporte público de las dos ciudades, y con la línea A del Subte como clara división entre los dos espacios (Mapa 29).

¹⁰⁷ “La naturaleza particular del lugar literario también resulta de su necesaria relación con la geografía de la realidad. Ya sea que el autor establezca un relato referencial, a través de topónimos o letreros reconocibles (la Torre Eiffel, los picos de Manhattan), o que afirme el valor ficticio de su texto mediante el uso de nombres y geografías que contradicen nuestros atlas. También puede ser que esquive todos estos sellos distintivos para mantener su universo en un estado de ambigüedad. Cada una de estas posturas condiciona un esfuerzo poético particular, volcado hacia la invención o hacia una correspondencia con los espacios conocidos y sus hechos culturales e históricos”.

Por lo tanto, la obra narrativa de Carlos Fuentes se revela como un compendio del espacio-tiempo mexicano que intenta encontrar sus raíces y esclarecer sus orígenes para lograr una conciencia con respecto a la mexicanidad en relación con lo latinoamericano y lo europeo. Sin embargo, Fuentes desea ir más allá de la geografía convencional en su narrativa, para lo cual utiliza a la Ciudad de México como el espacio por excelencia para desarrollar sus principales proyectos. Para ello, le asigna una estratificación espacio-temporal y lo ubica como el epicentro para el origen de la utopía política y de los acontecimientos fantásticos que se entrelazan con la realidad. Con esta característica el autor busca una resignificación de ese espacio que dialoga con muchos otros, convirtiéndose en un microcosmos que es espejo de México, y al mismo tiempo de Latinoamérica y del mundo, tal y como el significado de su nombre en náhuatl, “ombligo de la luna”¹⁰⁸; porque, en ese sentido, si México es el centro del mundo, la Ciudad de México es el centro del todo, como lo fue en la época prehispánica.

En la Ciudad de México de la obra narrativa de Fuentes, todo es un recuerdo para los personajes. Principalmente, son recuerdos de tiempos prehispánicos, coloniales o pre-revolucionarios, esos otros “Méxicos” que viven en el mismo espacio que los personajes y el autor: el México contemporáneo, porque “si l’espace est ce qu’il paraît à nos yeux, à nos sens, il est aussi ce qu’il a été pour d’autres tout au long d’une histoire qui sait être tumultueuse” (Westphal, *L’espace* 9). Esta estratificación espacio-temporal se puede observar en términos de arquitectura, ya que los personajes conviven en su

¹⁰⁸ Según los autores más antiguos, el nombre de México proviene de *mexica*, denominación que los aztecas se daban a sí mismos en honor de su dios Huitzilopochtli, llamado también *Mexi* o *Mexicall*. Este último nombre parece provenir de las palabras nahuas *meztli* (luna) y *xitli* (ombligo), es decir “ombligo de la luna”, en referencia al origen mítico del dios. Sin embargo, otros autores señalan que el nombre de México se refiere a una isla ubicada en el centro (ombligo) del lago de Texcoco (lago de la luna). En esa isla, los aztecas habrían presenciado el prodigio del águila devorando a la serpiente, por lo que fundaron allí su capital México-Tenochtitlan.

cotidianidad con las ruinas prehispánicas del Templo Mayor; con la catedral y los “antiguos palacios”, del período colonial; y algunas calles más allá del zócalo con la torre latinoamericana del México contemporáneo.

En cambio, hacía años que no caminaba por Madero hasta la Plaza de la Constitución. Decía que igual que el país, la ciudad tenía partes desarrolladas y otras subdesarrolladas. Francamente, no le agradaban las segundas. El viejo centro era un caso especial. Si se mantenía la mirada alta, se evitaba el pulular desagradable de la gente de medio pelo y se podía seleccionar la belleza de ciertas fachadas y remates. Eran muy bellos el Templo de la Profesa, el Convento de San Francisco y el Palacio de Iturbide, todas piedras volcánicas, portadas barrocas de marfil pálido. Félix se dijo que ésta era una ciudad diseñada para señores y esclavos, aztecas o españoles. (Fuentes, *La cabeza de la hidra* 18)

Fuentes “imagina” a México como el valle indígena (*Agua quemada*); el valiente Nuevo Mundo de Cortés y Bernal (*Terra Nostra, El naranjo*), la “Suave patria” de López Velarde (*La silla del águila*), la región más transparente de Humboldt (*La región más transparente*), siguiendo con una larga tradición literaria mexicana que ha tratado de capturar todos esos tiempos que convergen en la historia de México. De esa forma, se puede apreciar una relación con la cosmovisión del espacio-tiempo prehispánico, al dividir a la ciudad en cuatro zonas de acuerdo con la ideología, el nivel socioeconómico y los estereotipos sociales, al igual que la representación de este espacio en el Códice

Mendoza¹⁰⁹ (Imagen 4). De esa forma, el escritor dota de un nuevo significado al espacio, ya que no responde al concepto tradicional europeo del mundo tripartita como en la concepción de la época medieval, ni con la representación moderna de un mapa geográfico; sino que en este caso, el espacio citadino es representado como lo hicieron los aztecas, de acuerdo con los barrios o colonias que formaban la gran Tenochtitlán, y con la representación ideográfica del contexto de cada parte: con sus tradiciones, su arquitectura y sus elementos naturales (Mapa 18).

Imagen 4. Fundación de Tenochtitlán



Fuente: Códice de Mendoza, 1540. Secc. I. Folio 2 recto.

¹⁰⁹ El Códice Mendoza es un código de manufactura mexicana, hecho en los años 1540 en papel europeo. Posterior a la Conquista de México, fue elaborado por tlacuilos mexicas, quienes usaron el sistema pictográfico antiguo sobre un formato de tipo biombo.

Mapa 18. La Ciudad de México en la narrativa de Carlos Fuentes



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

Fuentes plantea que la identidad de cada uno de los personajes de los diferentes grupos sociales está ligada al espacio, ya que han sufrido un profundo cambio desde la Revolución; la mayoría viven fuera de su realidad sociocultural, y extrañados en sus respectivos ambientes, sin que los móviles revolucionarios hayan modificado las estructuras sociales, por lo tanto cada uno tiene su lugar en la sociedad, pero también en la ciudad. Así, para la mayoría de los personajes del autor, lo decente es haber sido rico y descendiente de personajes históricos importantes. Los personajes de Fuentes recorren las calles de la ciudad, desde los barrios pobres al norte (Peralvillo y la Villa) y de

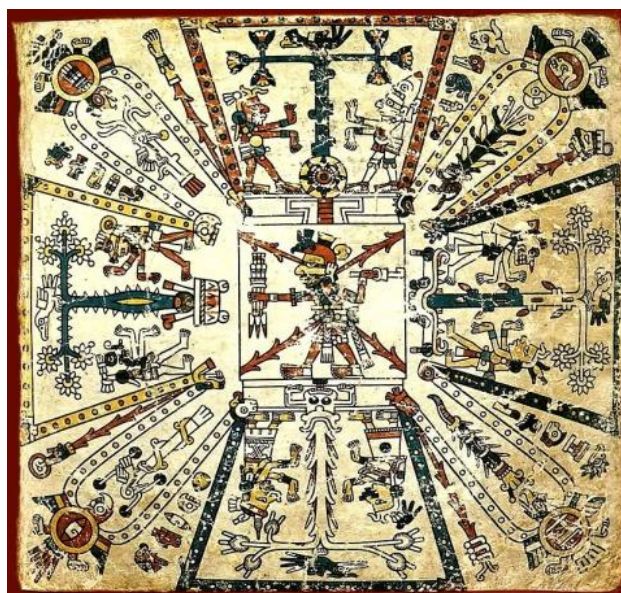
miseria (los tiraderos de basura y lugares sin nombre), hasta los opuestos económica y geográficamente de las colonias ricas de antaño (la Roma, la Juárez) y las nuevas colonias adineradas al sur (el Pedregal y San Ángel). Y desde el oeste de la ciudad con el centro del poder político y económico (las Lomas y Polanco), hasta el este como epicentro de los acontecimientos fantástico (centro histórico).

De esa forma, las cuatro partes de la ciudad corresponden a una ideología, a una clase social, a una historia, y a una serie de espacios-tiempos estratificados de la ciudad. El norte está representado por la Zona Peralvillo-Villa-Periferia, donde se encuentran las clases más humildes, las que han quedado fuera del mapa en la marginalidad. Mientras que el oeste corresponde a la Zona Polanco-Lomas, y representa el lugar de la política, el lugar donde viven los políticos y donde se pasan los hechos que se refieren a la política mexicana contemporánea. La Zona Roma-Juárez-Pedregal representa el sur y en ella se encuentran la clase media alta de la ciudad, una clase que vive de la añoranza de tiempos mejores como los de la Revolución o incluso anteriores a ésta como la época colonial. Y por último la Zona Centro-Zócalo, la cual se encuentra al Este y que es la más importante para Fuentes, ya que es el espacio ideal para desarrollar los acontecimientos fantásticos, y la mayor estratificación espacio-temporal al hacer converger tres épocas diferentes, tal y como su arquitectura.

Esta división se asemeja a la cosmovisión prehispánica con respecto a los puntos cardinales como cuatro mundos orientados de acuerdo a un punto central en donde se encuentra el dios más antiguo, el dios del fuego, al mismo tiempo que cada parte está

representada con dos dioses regentes, una planta y un animal. Dicha descripción se aprecia claramente en las diferentes partes del Códice Fejérváry-Mayer¹¹⁰ (Imagen 5).

Imagen 5. Códice Fejérváry-Mayer



Fuente: León Portilla, “El Tonalámatl” 18.

De acuerdo con Miguel León Portilla (2005), la imagen de la portada del Códice muestra los rumbos del universo. Empezando por el Oriente (*Tlahuiztlanpa*), ya que para los aztecas el rumbo más importante no era el Norte como lo es ahora, sino este primero, el cual es el rumbo de la luz, por donde sale el Sol, lugar de *Quetzalcóatl*. Al poniente (*Cihutlampa*) el rumbo de las mujeres (nótese dos mujeres con los pechos sin cubrir) lugar de las esencias femeninas, donde van las mujeres muertas en parto, lugar de *Xipe Toté*, lugar de *Mixcóatl*. Al norte (*Mictlampa*) lugar de los muertos, lugar de

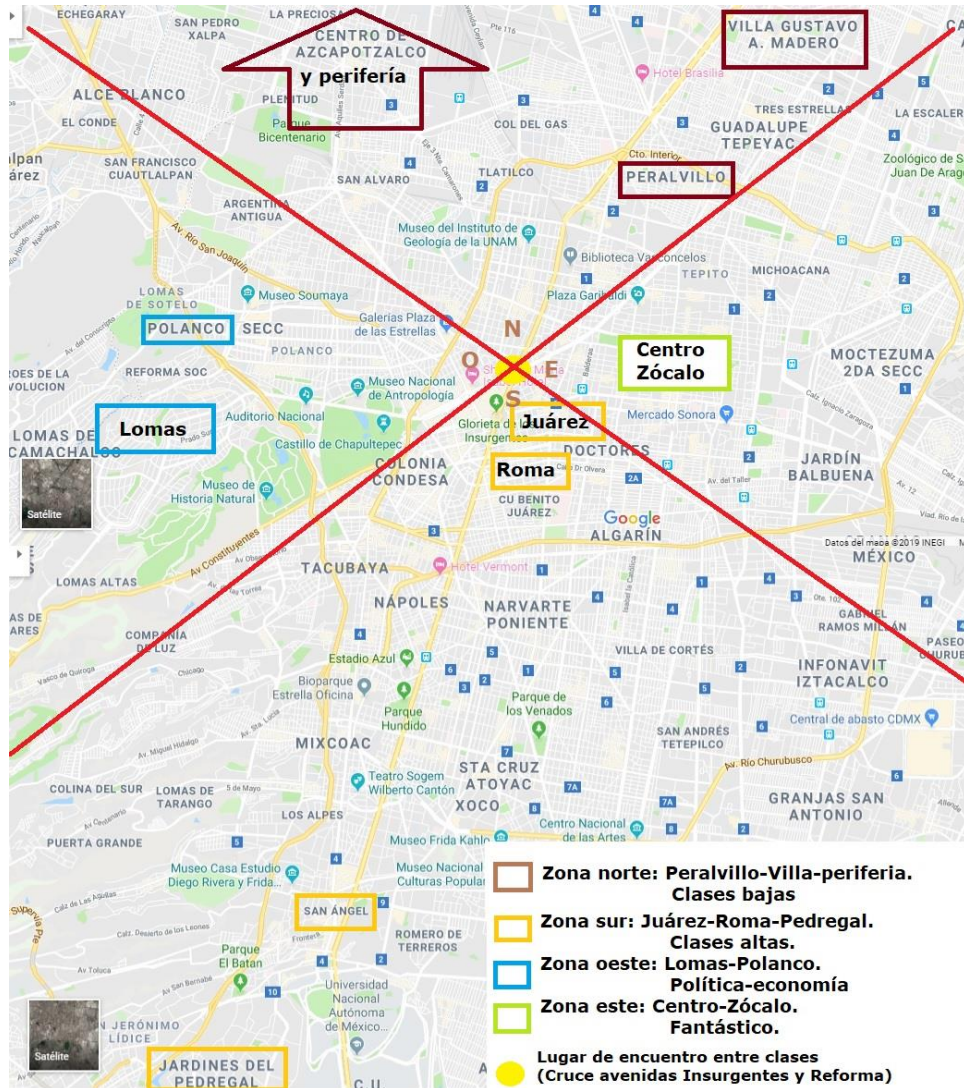
¹¹⁰ En su tradición se encuentra una mezcla de los estilos mixteco, maya y nahua. Es uno de los códices mexicanos mejor conservados y es justamente muy bien conocido entre los expertos por la belleza de su ejecución, y por la importancia de varias declaraciones religiosas pintadas sobre sus páginas. Presenta la forma de un volumen con dos pastas que contienen veintitrés hojas dobles, plegadas en forma de biombo o acordeón. Está elaborado sobre cuatro tiras de piel, probablemente de venado, sobre las que se colocó un aplanado de estuco o yeso. El conjunto del códice tiene una longitud de 385 cm.

Mictlantecuhtli y *Mictlantecihuatl* (nótese el árbol de Cacao). Al Sur (*Huitzilampa*) lugar de las espinas, al gran colibrí, lugar de donde viene la lluvia, lugar del silencio. Y los últimos dos rumbos que son arriba y abajo. Arriba (*Xohuali Ehécatl Citlanicueit Tonantzin Coyolxauhqui*), a los habitantes del universo, al dador de la vida, al que se inventa a sí mismo. (Día: *Totatzin Tonatiuh* “padre sol”. Noche: *Tonatzin Xohuali* “madre luna”). Abajo (*Tonatzin Tlali Coatlicue*) a nuestra madre tierra, la paridora, la de la falda de serpientes, la de la falda de jade¹¹¹.

En el caso de Fuentes no habrá dioses, plantas o animales; el autor utiliza la descripción arquitectónica y urbanística de la ciudad para mostrar los lugares de los acontecimientos más importantes en cada una de las cuatro partes de la ciudad, mientras que el lugar de convergencia será el del enfrentamiento entre las clases sociales y entre la utopía política y los hechos fantásticos (Mapa 19). Esto se puede observar, principalmente, en dos de sus obras fundamentales *Agua quemada* y *La silla del águila* en las que este punto de encuentro es representado urbanísticamente por el cruce de dos de las avenidas más importantes y antiguas de la ciudad: Avenida Insurgentes y Paseo de la Reforma. Además de ser el punto medio entre las clases bajas al norte de la Ciudad de México y las clases altas al sur, o el mundo del poder político-económico al oeste y el mundo de los acontecimientos fantásticos al este, dando un mayor peso a estos dos puntos como en la cosmogonía prehispánica, en lugar del actual norte.

¹¹¹ Para mayor información consúltese los artículos especializados de Miguel de León Portilla: “Necesaria advertencia acerca del nombre de este códice” (6-7), “Estudio introductorio” (8-14), “Los dioses y sus elementos iconográficos en el *Tonalámatl de los Pochtecas*” (16-17), y “El *Tonalámatl de los Pochtecas* (Códice Fejérváry-Mayer) (18-107). Todos ellos en: *Revista Arqueología Mexicana*. Edición Especial Códices. Núm. 18. 2005.

Mapa 19. Punto de convergencia entre las cuatro partes de la ciudad



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

El ciclo de su novela social y urbana tiene su máximo esplendor con *La región más transparente*, proyecto que trata de hacer una geohistoria del imaginario de la urbe formado por las clases sociales nacidas del movimiento de masas revolucionario. Es una genealogía de la sociedad mexicana, una suerte de versión vanguardista de la *Comedia Humana* de Balzac, en la que, a través de un curioso mapa de linajes, el autor representa mundos y submundos entrelazados dentro de la ciudad, al retratar a la burguesía surgida

de la Revolución y a las clases bajas que han quedado en el olvido de la periferia. En otras palabras, una sociedad atravesada por la misma mirada arqueológica que propone Balzac.

En la narrativa de Fuentes, muchos de los personajes ciudadanos aparecen insatisfechos, ligados a un pasado inmediato que recuerdan más positivo que el presente, y desorientados en cuanto al futuro. La nostalgia del pasado los paraliza, impidiéndoles enfrentarse al mañana y encerrándolos en polos opuestos de la ciudad sin ninguna posibilidad de desplazarse para cambiar de lado y mucho menos para formar una sola sociedad ni una sola ciudad en un solo espacio, porque mientras algunos de los personajes rememoran los viejos palacios: “balcones de fierro labrado y muchos con vírgenes de piedra, contruidos encima de la capital azteca” (Fuentes, “Estos fueron palacios”, *Agua quemada* 58), y describen con detalle las calles del México moderno ahogado en comercios, en ruido y en los altos edificios que no dejan contemplar el cielo; otros reflexionan desde la utopía de la periferia, como Bernabé en “El hijo de Andrés Aparicio” en *Agua quemada*: “Bernabé tuvo una idea. Que este lugar no tuvo nombre porque era algo así como todo lo que fue la ciudad grande, aquí estaba lo peor de la ciudad y puede que lo mejor también, trató de decir y por eso no pudo tener un nombre especial” (Fuentes 92).

Sin embargo, en la narrativa del Boom, el centro y la periferia no responderán a los estereotipos establecidos para estos lugares, ya que romperán con las representaciones geográficas convencionales para intentar reinterpretar el espacio que los rodea. De esa forma, el centro de la ciudad ocupará un lugar fundamental en el mapa de esta literatura, porque, en parte, es el lugar donde las diferentes clases sociales

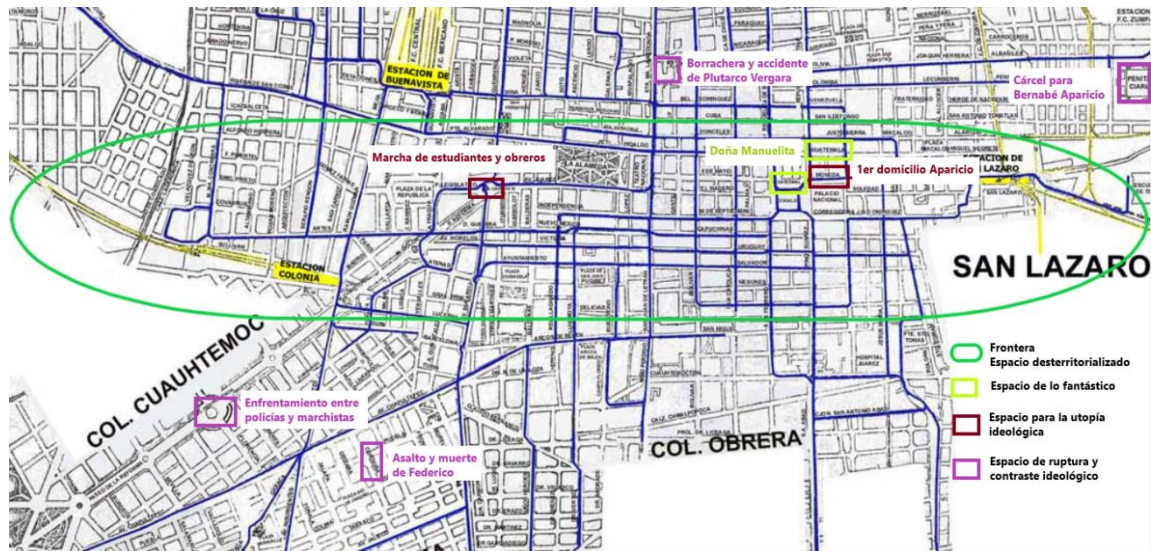
convergen en el contexto sociopolítico; y, por otro lado, es el área ideal para los acontecimientos fantásticos, ya que es aquí donde las diferentes épocas, espacios y estilos arquitectónicos logran coexistir.

En el caso de Carlos Fuentes se pueden apreciar dos centros en la ciudad de México. En primer lugar, el centro contemporáneo de la metrópoli que es el lugar de la utopía política en la narrativa de Fuentes, y que es el que ve una de las protagonistas de *La silla del águila*, desde el balcón del castillo de Chapultepec, o el lugar en el que se enfrentan la clase baja y la clase alta en *Agua quemada*, es decir el lugar en el que las dos clases sociales convergen. En segundo lugar, está el centro prehispánico, el centro de la antigua Tenochtitlán, y que es el lugar propicio para los eventos fantásticos, porque en él es donde logran convivir las diferentes estratificaciones espacio-temporales de la ciudad, por lo que los personajes de distintas épocas se encuentran en la cotidianidad contemporánea como en *Aura*, *Los días enmascarados*, *Agua quemada*, *La cabeza de la hidra*, *La región más transparente*, *El naranjo*, entre otras.

De acuerdo con la geocrítica, estos espacios fronterizos o con una gran carga histórico-simbólica se conforman por múltiples “estratificaciones” que conviven simultáneamente y tal vez por eso es que en ellos pueden llegar a cumplirse los verdaderos ideales de la Revolución y donde los personajes pueden romper con lo que los atormenta de sus pasados al convivir con los acontecimientos fantásticos. Así, en *Agua quemada* la marcha de los estudiantes y los obreros llega a su máximo apogeo cuando van por el Paseo de la Reforma, a la altura del Monumento a la Revolución y la Alameda; mientras que los hechos fantásticos suceden en el Zócalo de la ciudad, en la

puerta de la catedral, y en las calles cercanas a la vecindad donde vive doña Manuelita (Mapa 20).

Mapa 20. Los centros de la Ciudad de México en la narrativa de Fuentes

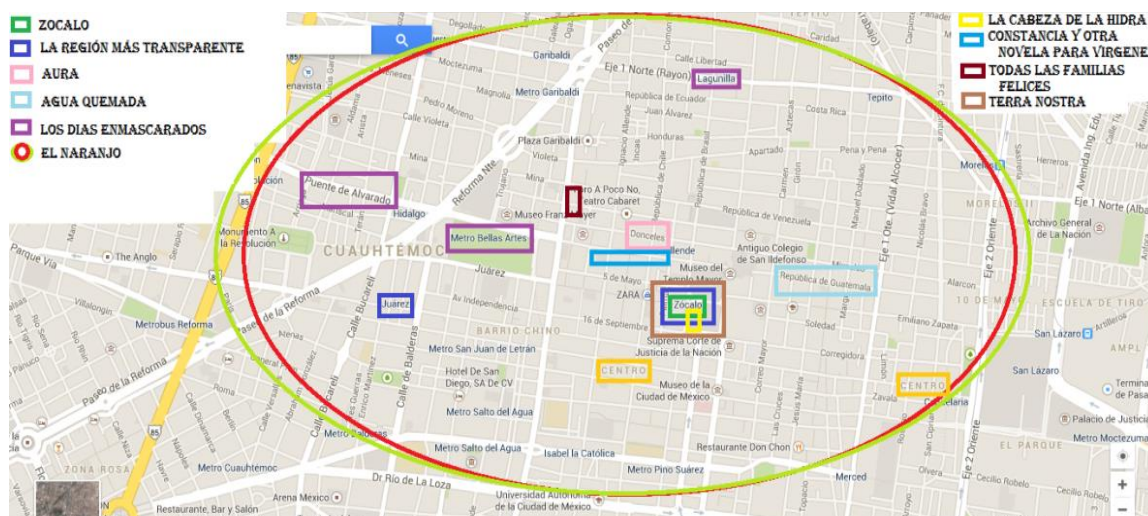


Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

Según Bertrand Westphal (2007) el espacio desterritorializado es aquel de las fronteras, el de ruptura, el que se relaciona con el tercer espacio y con lo heterogéneo, un lugar que no se encuentra definido geográficamente porque no respeta los límites geopolíticos, un espacio donde hay una hibridación de discursos. En el mapa anterior se puede observar cómo los acontecimientos fantásticos y la utopía política (manifestación de estudiantes y obreros) suceden en la frontera, en el lugar donde confluyen las dos clases sociales de la ciudad, como si el lugar desterritorializado fuera el lugar propicio para la utopía de la Revolución, para la ruptura entre realidad y ficción, y entre las diferencias sociales (ricos - pobres).

De esa forma, en la narrativa de Fuentes también se puede encontrar la concepción prehispánica con respecto al espacio-tiempo como mundos sobrepuestos de manera horizontal. Dicha estratificación espacio-temporal, en el caso del escritor, se da en la zona Centro-Zócalo, porque es la más antigua de la ciudad y la de mayor carga histórico-simbólica, por lo que resulta ideal para la convivencia entre lo fantástico y lo real, porque para Fuentes lo latinoamericano es la hibridez de los diferentes espacios-tiempos (época prehispánica, época colonial, época contemporánea) y las diferentes culturas (prehispánica, europea, mestiza) por lo que todas las historias ubicadas en la Ciudad de México y con acontecimientos fantásticos se desarrollan en esta zona con una fuerte carga pluridentitaria (Mapa 21).

Mapa 21. Zona Centro-Zócalo: el lugar de lo fantástico

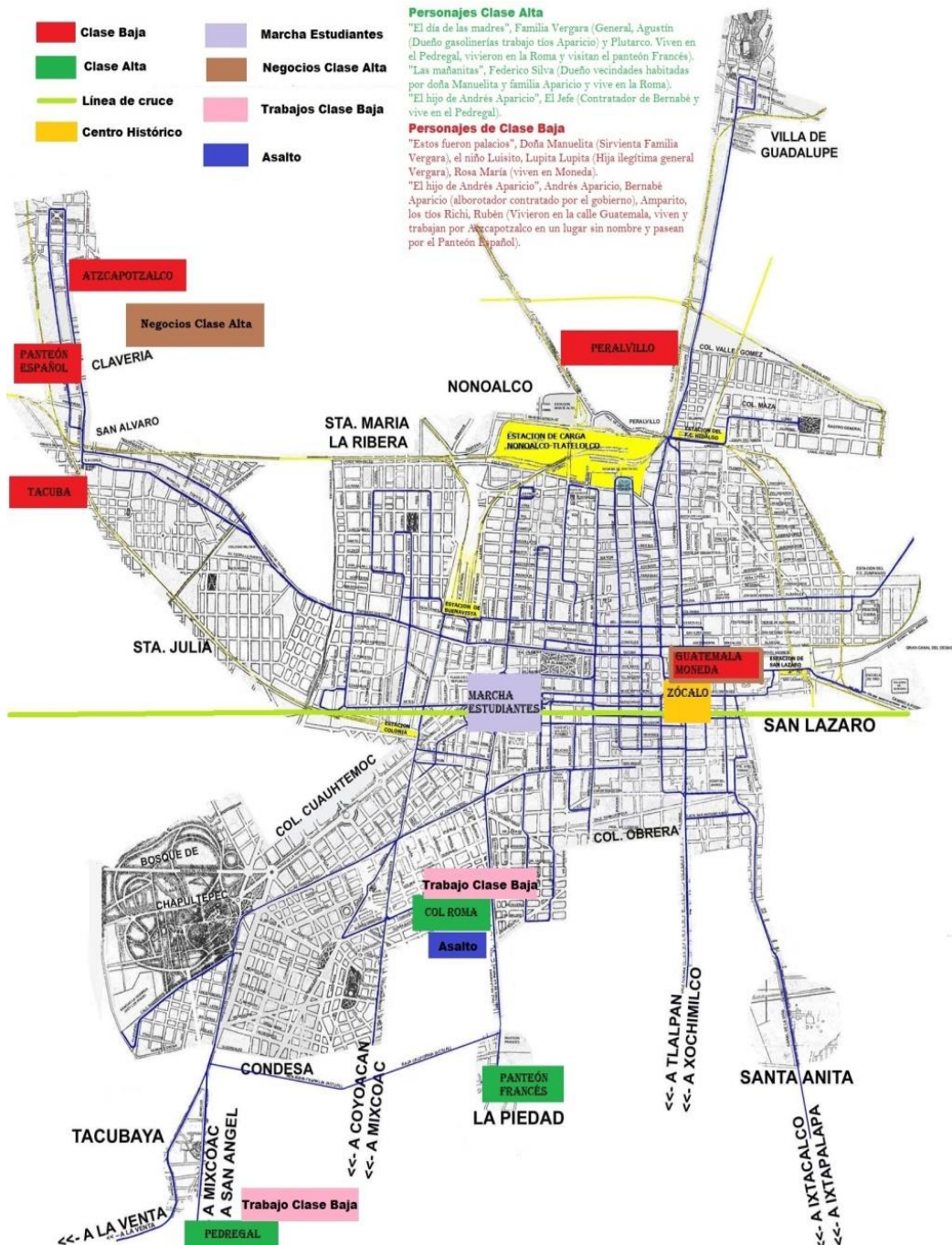


Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

La heteroglosia de la zona fronteriza es mucho más compleja pues, a ambos lados de esta línea tan estrechamente concebida, el “yo” se diferencia del “Otro”. En el caso del tercer espacio de Homi Bhabha (1990), esa diferencia está presente desde el momento en

que hay alguien que impone una lengua distinta. Sin embargo, en el caso de Fuentes sus personajes van más allá del idioma porque están dentro de la misma ciudad, por lo que la diferencia principal es tener dos mentalidades e ideologías divergentes de cada lado de la frontera del centro de la misma ciudad, porque, aunque se habla el mismo idioma, son las diferencias ideológicas, las que en realidad separan a los personajes de ese “Otro” que vive al otro lado de la ciudad. Por eso, cuando los acontecimientos se alejan del espacio fronterizo-central, todo cambia, como si la magia que hacía fusionarse a los personajes se hubiera disuelto. De tal forma que la marcha de estudiantes y obreros de *Agua quemada*, la cual representaría la utopía de una igualdad económica y una justicia social para México, se difumina por completo cuando sale del espacio fronterizo y se encuentra con la policía al otro lado, en el sur de la ciudad. Además de la traición de Bernabé, quien ha sido contratado por el gobierno como alborotador de la marcha y cuando recapacita es demasiado tarde porque ya ha sido elegido como chivo expiatorio por órdenes de Agustín Vergara, terminando en la cárcel, en el norte de la ciudad, y acabando con todos los sueños e ilusiones de la familia Aparicio por recuperar la posición que alguna vez tuvieron. Mientras que, por otro lado, Plutarco Vergara también cruza esa frontera, pero para emborracharse porque siente que es un perdedor y no comprende su vida, terminando en un accidente cerca de Garibaldi, del lado norte de la ciudad. Sin embargo, a pesar de que casi muere, al final regresa a su casa al sur de la ciudad, con una vida por delante y como si nada hubiera pasado, para continuar con el poder y la protección de su familia, con la posición que consiguieron en la Revolución.

Mapa 22. La Ciudad de México en *Agua quemada*



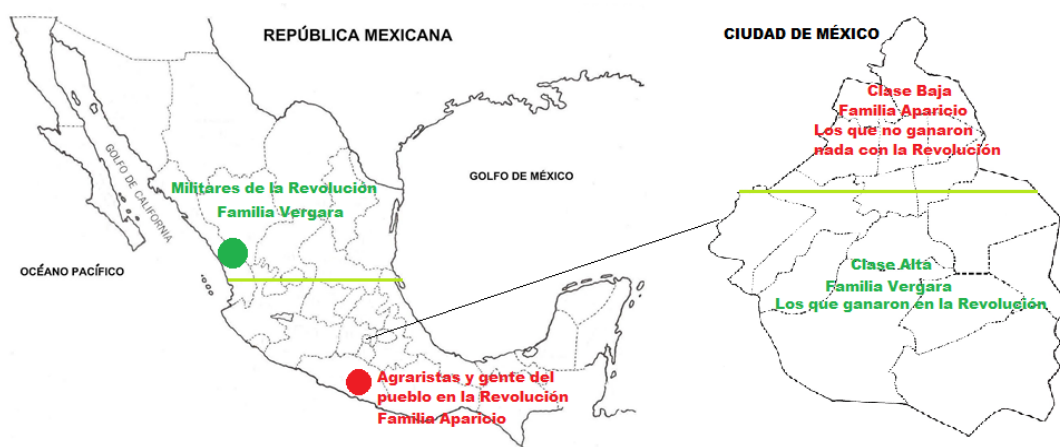
Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

Por lo tanto, por un lado, en la metrópoli podemos observar que cuantos mayores son el poder y la riqueza de los personajes, se sitúan más al sur de la ciudad, en oposición a

quienes están en una peor situación y que se encuentran al norte de la ciudad, hasta llegar a un lugar sin nombre situado en la periferia (Mapa 22). Por ello, no es de extrañar, que los jóvenes herederos de las estirpes familiares de los Vergara y los Aparicio terminen enfrentados con su realidad de la que no pueden escapar: Plutarco Vergara al sur de la ciudad, descendiente del norte del país, rico heredero, libre, con la ilusión de un nuevo comienzo; y Bernabé Aparicio al norte de la ciudad, descendiente del sur del país, pobre delincuente, encarcelado, sin ninguna esperanza para el futuro.

Al analizar el pasado de ambas familias, claramente se observa que a nivel nacional la posición económica-geográfica se invierte, tal y como sucede en la realidad del país, al tener el norte industrializado, de donde provienen los Vergara; y el sur agricultor, de donde han llegado los Aparicio, de tal forma podemos concluir que la narrativa de Fuentes se enmarca en el tipo histórico realista, ya que intenta profundizar en la historia nacional para desvelar la realidad y la identidad del mexicano contemporáneo (Mapa 23).

Mapa 23. Ubicación geográfica de los personajes en la Ciudad de México opuesta a la de sus orígenes en el país



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

No obstante, aunque el país y la ciudad se dividen en norte y sur, la frontera ya no es sólo una línea que divide un espacio. Para Carlos Fuentes, la frontera se ha transformado, como acaso siempre lo fue, en un lugar de confluencia, de hibridación y generador de movimientos y de ideas; donde la historia se puede denunciar y contar. De forma que para el autor, la frontera está en el centro, y es el lugar donde las diferencias y las hibridaciones se manifiestan, y donde los distintos estratos temporales se pueden entrelazar, es decir, un espacio resemantizado que distingue y marca nociones muy generales y amplias de cultura, y donde la identidad nacional se construye. Porque esta línea divisoria es excesivamente compleja, ya que es más que un marcador geopolítico, es una zona de interrelaciones discursivas que desmienten la representación de una línea fronteriza rígida, simplista y binaria.

Así, el espacio ciudadano se convierte en un claro reflejo de los personajes que viven en la Ciudad de México, al igual que de la realidad socioeconómica e ideológica del México contemporáneo que ha quedado alejada de las expectativas y sueños de la Revolución mexicana narrados en *Gringo Viejo* y *La muerte de Artemio Cruz*, dando como resultado una política corrupta y de desencanto que ha evolucionado en conflictos sociales violentos como el narcotráfico y las guerrillas, tal y como lo cuenta el general Cícero Arruza en *La Silla del Águila*.

¿Quiere que le siga? ¿Le cuento algo que usted no sabe? Le digo que hemos perdido el control de las dos fronteras, señor secretario, la del norte con los narcos, los tratantes de blancas y los coyotes de la migra, la del sur con el turismo revolucionario europeo que heredó las máscaras de esquiar del

difunto (desaparecido) Marcos para fundar la Comuna Socialista de Chiapas, vender chácharas (pasamontañas, huipiles, fusiles de madera, manuscritos del susodicho Marcos, condones con marca registrada de “El levantamiento”, sombreros zapatistas y estampitas de la virgen de Guadalupe) a los turistas comunes y corrientes en busca de emociones fuertes, dedicándose además a abrirle el paso “humanitario” a los indios guatemaltecos que huyen de la tortura, la muerte y el incendio de sus aldeas por la eterna criolliza de Guatepeor. ¿Por qué no aprenden de nosotros los blancos guatemaltecos y mestizan rápidamente al país hasta que no quede un solo indio puro? Y todo el sureste dominado por el siniestro tabasqueño “Mano Prieta” Vidales. (Fuentes 144-145)

La realidad social para Fuentes está compuesta, como la ciudad donde habita, de hombres rotos, muertos o inexistentes, y camina hacia todo lo más alejado de lo que supuso la auténtica Revolución. De manera que el México contemporáneo se muestra como un oxímoron histórico, como dos momentos de la historia mexicana que parecen contradecirse, que son “agua quemada”, en la expresión de Paz, y que es retomada por Fuentes para plantear las contradicciones de la época contemporánea en la Ciudad de México que también se desvela como contradictoria. De ahí que en los epígrafes iniciales de *Agua quemada*, Fuentes se pregunta y se contesta mezclando los textos de Alfonso Reyes y Octavio Paz:

– ¿Es ésta la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico? (Reyes)

– Se quebraron los signos

atl tlachinolli

se rompió

agua quemada (Paz)

Ya no existe esa región más transparente porque se ha perdido todo equilibrio entre clases sociales y en el espacio; ahora los personajes y los espacios se oponen, como “agua quemada” que ya no refresca porque se quemó, al igual que la utopía, los sueños y las esperanzas de la Revolución Mexicana, por lo que se puede pensar que, Fuentes se pregunta ¿si algún día se podrá recobrar ese alto valle metafísico que fue la Ciudad de México? Y tal vez él mismo nos contesta con ese centro-fronterizo de la Ciudad, como origen de todos los espacios-tiempos que confluyen para, a su vez, dar origen a una pluridentidad al lograr una configuración de sus personajes en este lugar de la ciudad.

El caso de París, no es muy diferente. La precisión geográfica será muy significativa, incluso si la descripción arquitectónica no juega un papel importante en el refuerzo de la estratificación espacio-temporal, ya que el autor sabe que el solo nombre de la Place de la Concorde da la referencia a diferentes temporalidades: el obelisco de Luxor, la gran plaza del siglo XVIII, y los demás edificios alrededor de este lugar de una época más contemporánea. De igual manera, la historia de la plaza refuerza dicha estratificación: primero fue pensada como un monumento al rey Luis XV; más tarde, se convirtió en el lugar de uso de la guillotina durante la Revolución; y finalmente la puesta

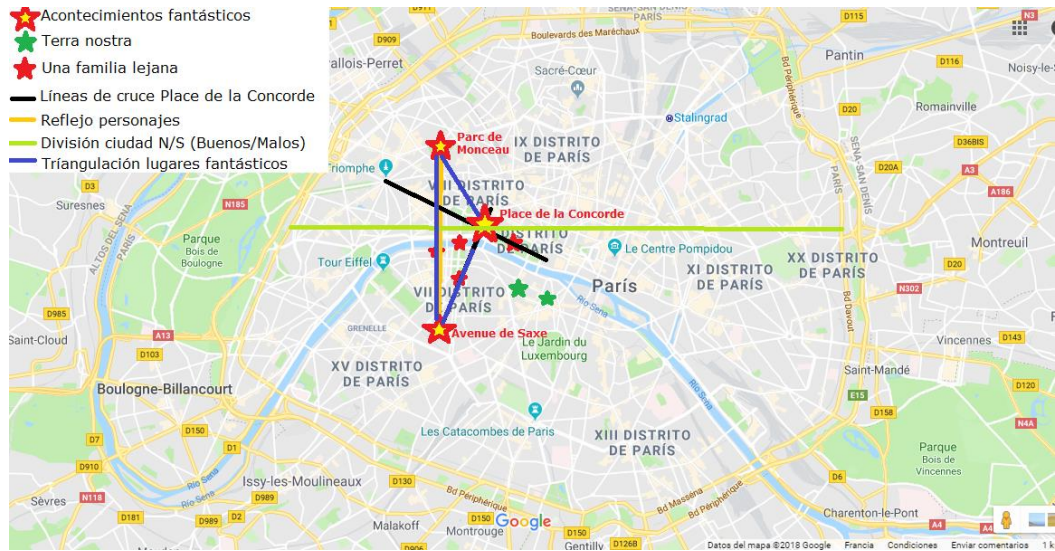
en escena del obelisco, desde el Templo de Luxor en Egipto, y que no está relacionada con la historia de Francia o con este lugar, porque se instaló como mediador entre los revolucionarios y sus opositores para evitar cualquier conflicto o manifestación en la plaza.

A diferencia de la Ciudad de México, en París, Fuentes coloca sólo dos historias con eventos fantásticos: *Terra Nostra* y *Una familia lejana*. Sin embargo, al igual que en la Ciudad de México y otras ciudades como Londres, Panamá, Santiago de Chile o la metrópoli prehispánica de Xochicalco¹¹²; en París, los acontecimientos fantásticos también se llevan a cabo en el centro de la ciudad: la Place de la Concorde. Aquí es importante recordar, que el centro de la ciudad designado por Fuentes de nuevo no se corresponde ni con el centro geográfico ni con el centro tradicional de las ciudades, ya que intenta reinterpretar el espacio y sus estereotipos, por eso aunque se puede decir que la Place de la Concorde no es el centro reconocido por los franceses, como lo es el Zócalo para los mexicanos, es el lugar designado por Fuentes como centro de París debido a su carga histórica y a la estratificación espacio-temporal que se puede ver en la arquitectura al igual que en la Ciudad de México. Por lo tanto, en París, nuevamente existe una división entre norte y sur, que clasifica a los personajes en dos polos opuestos ideológica y culturalmente: mexicanos y extranjeros. Sin embargo, como ya se ha dicho, Fuentes intenta ir más allá de los binarismos y pone en diálogo a ambas partes por medio de los acontecimientos fantásticos en el centro (la Place de la Concorde), y con el reflejo

¹¹² Ver Anexo III. En él se muestran todas las ciudades mencionadas por Fuentes en las que suceden acontecimientos fantásticos, de forma que se pueden apreciar los distintos centros establecidos por el autor.

de los personajes que se ven como en un espejo desde los lados opuestos de la ciudad, y con realidades e ideologías diferentes al ser mexicanos o franceses (Mapa 24).

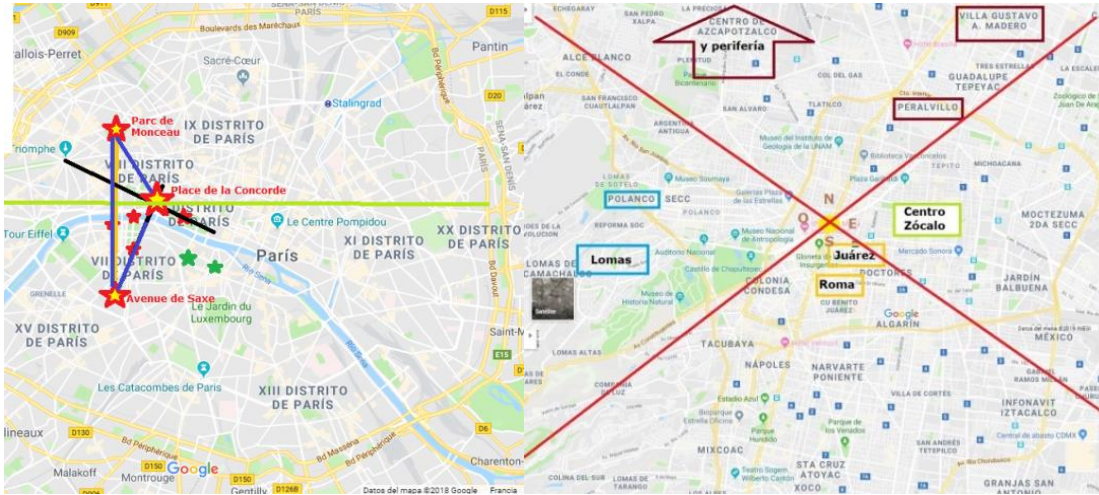
Mapa 24. París y lo fantástico en la narrativa de Carlos Fuentes



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

Así, se puede ver un diálogo entre París y la Ciudad de México en cuanto a los puntos donde suceden los acontecimientos fantásticos, ya que mientras en el caso de París, el centro fantástico está al oeste de la ciudad, en la Place de la Concorde; para la Ciudad de México el centro-fantástico se encuentra en el Zócalo, al este de la ciudad. Por lo que ambos lados se revelan también como reflejos que se complementan para formar parte de un mismo espacio, a pesar de la distancia geográfica (Mapa 25), al igual que los personajes se configuran cuando se ven identificados en el “Otro” (mexicanos con los extranjeros), o incluso desdoblados como en el juego de los dobles de *Una familia lejana* (mexicanos en París, franceses en México), quienes se muestran como espejos uno del otro, solo que en lados opuestos del mundo.

Mapa 25. Centros de París y Ciudad de México en la narrativa de Carlos Fuentes



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

En Gabriel García Márquez, el espacio citadino también tendrá un lugar especial, aunque a diferencia de Fuentes y Cortázar, dialogará en menor medida con las ciudades europeas, haciendo algunas menciones a París, Roma, Madrid, para centrarse en Colombia (Bogotá), y más específicamente en Cartagena de Indias, la cual es el espacio citadino por excelencia en la narrativa del escritor. En ella encontramos a la ciudad amurallada, una ciudad decadente, medieval, anclada en la cultura española y en la antigüedad, y donde la utopía política no tiene lugar en la vida cotidiana, ya que se puede decir que, en esta ciudad, los personajes se han quedado prisioneros por sus murallas, porque sin importar el tiempo en el que viven (la época colonial, el siglo XIX o principios del siglo XX), al final la diferencia entre clases y razas sigue vigente, como lo ha estado desde la época colonial, sin aceptar la importancia del mestizaje (Mapa 26).

Las murallas son, efectivamente, un fenómeno técnico, militar, económico, social, político, jurídico, simbólico e ideológico. Definen lo de fuera y lo de

dentro y las relaciones dialécticas entre la ciudad y los alrededores: la periferia, los aldeanos, lejanías unidas por caminos y por la imaginación. Las murallas son un elemento esencial para el ideograma urbano. (Le Goff, “Construcción” 11)

Mapa 26. Cartagena de Indias amurallada



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de García Márquez.

Así, en Cartagena de Indias se puede observar una “multifocalización”, a partir de las diferentes miradas que tienen los personajes que se ubican en este espacio, quienes delimitan claramente el fuera y el dentro de la muralla, ya que el puerto, el barrio de negros, el barrio de los nuevos ricos y el convento, siempre estarán muy bien separados del resto de la ciudad. Revelándose como esos agentes externos que no pueden entrar porque romperían la homogeneidad y la cosmovisión hispánico-colonial de la ciudad, y con las diferencias establecidas entre los personajes.

Las murallas tienen un importante papel a la hora de suscitar esta toma de conciencia de la ciudad. El hecho de vivir en el interior de un recinto amurallado, que se tiene constantemente ante los ojos, que delimita, en cualquier campo de la vida social e individual, un fuera y un dentro, es esencial para el nacimiento y consolidación de un sentimiento de integración en una misma comunidad. (Le Goff, “Construcción” 17)

En ese sentido, en las distintas obras, se puede percibir que los inventos, el amor, o los personajes que renuevan la ciudad, vienen de lejos, de fuera de ella o tienen que salir de las murallas para lograr su cometido. De lo contrario los personajes se quedarán estancados en esa realidad europea-colonial que no es la suya, y que sólo los aprisiona en el pasado y la cotidianidad que cohabitan dentro de la muralla, porque si bien la muralla protege, al mismo tiempo impide el contacto con el exterior, y retiene todo aquello que pertenece a su interior.

Es evidente que la función primordial de las murallas es proteger a la ciudad de aquello que representa para ella misma, y para sus habitantes, un peligro, ya sea por inseguridad o por romper el equilibrio establecido dentro de sus muros. La ciudad como centro económico, cultural y político debe temer todo lo que perturba la paz y la tranquilidad que son necesarias para su naturaleza y funciones. Es la presencia de las murallas lo que permite a la ciudad asumir el papel de “refugio” para la población interior de todo aquello de los alrededores o del exterior, por lo que esos muros representan

un elemento esencial de la supremacía de la ciudad con respecto al territorio circundante. (Le Goff, “Construcción” 17)

De esa forma, la narrativa de García Márquez dialoga con la de Carlos Fuentes, porque, aunque la ciudad no presenta un centro geohistórico, sí presenta un centro ideológico-cultural que, al igual que el centro-oeste es el lugar de confluencia ideológica en la Ciudad de México de Fuentes, en el caso de García Márquez es un lugar de choque entre razas, donde hay una ruptura entre dos grupos sociales y sus ideologías. Asimismo, los distintos barrios de la ciudad dependen de la muralla en un doble sentido: primero, por la distribución geográfica, donde la forma y extensión determinan en parte el número, la ubicación o la configuración de los barrios; segundo, porque la mayor o menor cercanía de estos barrios con respecto a las murallas es igualmente significativa.

Por último, la muralla es esencial para definir esa zona que podría ser considerada la de mayor importancia para una autodefinición de la identidad: la periferia. Según Le Goff, dicho lugar “se trata de una zona más o menos marginal, a la espera de una integración [en cualquiera de los dos espacios], y cuando se construye allí una muralla, da así lugar a una doble periferia, una intramuros y otra, extramuros” (“Construcción” 15). Por lo tanto, en el caso de la narrativa de García Márquez el centro se fija en el puente levadizo de la ciudad de Cartagena de Indias, debido a que es el lugar que comunica ambos lados de la metrópoli: el interior amurallado de los blancos, con el exterior del puerto y del barrio de los negros, los cuales son considerados como el origen de las amenazas para la ciudad amurallada y para los blancos, por lo que es el lugar de ruptura para la protección establecida por la muralla, ya sea para los de dentro, como

para los de fuera, tal y como sucede en *Del amor y otros demonios* cuando la esclava negra Dominga de Adviento y María de todos los Ángeles regresan del barrio de negros para resguardarse en la seguridad de la muralla, después de que la niña ha sido mordida por un perro rabioso.

Cuando entraron por la Puerta de la Media Luna, un ventarrón de gallinazos espantados se levantó del mercado al aire libre. Aún quedaban rastros de pánico por un perro con mal de rabia que había mordido en la mañana a varias personas de diversas edades, entre ellas a una blanca de castilla que andaba merodeando por donde no debía. Había mordido también a unos niños del barrio de los esclavos, pero ellos mismos lograron matarlo a pedradas. (98)

El caso de Cartagena de Indias es muy interesante en cuanto a la forma en que se ubica la presencia de los hechos fantásticos, ya que si bien esta ciudad es utilizada por García Márquez para hablar de los acontecimientos históricos, también lo es para situar algunos de los acontecimientos fantásticos o autobiográficos, aunque de forma imprecisa. Por lo tanto, el escritor utiliza datos geográficos para reforzar el hecho histórico y darle verosimilitud a su relato como en *El general en su laberinto* o en *Del amor y otros demonios*; mientras que en el caso de las historias basadas en acontecimientos biográficos o fantásticos, sólo da algunos indicios del lugar en el que se localizan (regiones cercanas a la ciudad o la vista al Caribe), como si la omisión fuera un recurso empleado por Márquez para dejar abiertos estos relatos a que sucedan en Colombia pero,

al mismo tiempo, en cualquier otro lugar de Latinoamérica o incluso del mundo; ejemplo de ello son *Crónica de una muerte anunciada* o *El amor en los tiempos del cólera*. Este hecho se repite con otros lugares y ciudades de su narrativa, siendo el más representativo de ellos el caso de Macondo en *Cien años de soledad*, Aracataca en la realidad, de donde es originaria la familia del escritor, ya que retoma el lugar real para hacer varias de las descripciones, aunque le inventa un nombre como sinónimo de otra posibilidad para los acontecimientos reales.

La diferencia entre la precisión y la imprecisión geográfica, juega un papel importante en la narrativa del escritor, porque no sólo se trata de ubicar a sus personajes en un lugar, sino también de una toma de conciencia del individuo en relación con el espacio en el que se desenvuelve en la cotidianidad y la manera de relacionarse con él. Así, los personajes se construyen ideológica e identitariamente a partir de la geografía y de los lugares, por lo que la presencia de un espacio cerrado o amurallado como Cartagena de Indias, un convento, una casa o una habitación, harán que los personajes queden encerrados en espacios-tiempos cíclicos y con ideas muy cerradas sobre la cultura y la vida de la ciudad.

La casa había sido el orgullo de la ciudad hasta principios de siglo. Ahora estaba arruinada y lóbrega, y parecía en estado de mudanza por los grandes espacios vacíos y las muchas cosas fuera de lugar. En los salones se conservaban los pisos de mármoles ajedrezados y algunas lámparas de lágrima con colgajos de telaraña. Los aposentos que se mantenían vivos eran frescos en cualquier tiempo por el espesor de los muros de calicanto y los

muchos años de encierro, y más aún por las brisas de diciembre que se filtraban silbando por las rendijas. Todos estaba saturado por el relente opresivo de la desidia y las tinieblas. Lo único que quedaba de las ínfulas señoriales del primer marqués eran los cinco mastines de presa que guardaban las noches. (*Del amor* 17-18)

A diferencia de los personajes que viven en libertad en cuanto al espacio y su cultura, es decir en el exterior, como los personajes negros, quienes a pesar de ser esclavos siguen con sus tradiciones y su cultura en el barrio de negros fuera de la muralla o en los patios de las casas: “El fragoroso patio de los esclavos, donde se celebraban los cumpleaños de Sierva María, había sido otra ciudad en los tiempos del primer marqués. Siguió siendo así con el heredero mientras duró el tráfico torcido de esclavos y de harina que Bernarda manejaba con la mano izquierda desde el trapiche de Mahates” (*Del amor* 18). O los nuevos ricos, quienes se han alejado de la miseria de la ciudad colonial: “Al otro lado de la bahía, en el barrio residencial de La Manga, la casa del doctor Juvenal Urbino estaba en otro tiempo. Era grande y fresca, de una sola planta, y con un pórtico de columnas dóricas en la terraza exterior, desde la cual se dominaba el estanque de miasmas y escombros de naufragios de la bahía” (*El amor en los 15*).

A parte de Cartagena de Indias, hay otros espacios citadinos en la narrativa de García Márquez, los cuales, aun cuando son pequeñas poblaciones ficticias, se revelan con una época de esplendor ya sea por su ubicación o en relación con la compañía bananera y con el ferrocarril. El ejemplo más claro de este tipo de localidades es Macondo, la cual, aunque es claro que es una pequeña población incrustada en la selva

colombiana, también es descrita como la comunidad más sobresaliente de la región con grandes casas, las cuales son propiedad de las familias adineradas e importantes de la ciudad como los Buendía. De tal forma que, aunque no hay grandes descripciones geográficas, al final de las novelas (*Cien años de soledad* o *La hojarasca*) o de los relatos (“Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, *Ojos de Perro Azul*; “Los funerales de la Mamá Grande”, *Los funerales de la Mamá Grande*, 1962), podemos conocer los lugares más destacados de la narración, como las casas más significativas, el ayuntamiento o la plaza central de la comunidad, y si hay o no ferrocarril.

En este tipo de historias cobran una mayor importancia las descripciones arquitectónicas y urbanísticas de la ciudad, porque esos elementos son el reflejo del esplendor o decadencia de estos lugares. Así, al inicio de *Cien años de soledad*, “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (*Ojos de Perro Azul*), “Los funerales de la Mamá Grande” (*Los funerales de la Mamá Grande*), *La mala hora* (1962), y en algunas otras historias ubicadas en este tipo de localidades, encontraremos descripciones detalladas de las casas, los diferentes edificios o calles de la ciudad, mostrando una gran riqueza y esplendor; mientras que al final de las historias todo estará completamente degradado por la lluvia, las plantas y el paso del tiempo, mostrando propiedades o comunidades en completa decadencia, al igual que los personajes de estas historias, por lo que nuevamente se encuentran en una estrecha relación el espacio y la construcción de los personajes.

Era como el recuerdo de otra época. Hasta cuando cumplió los setenta, la Mamá Grande celebró su cumpleaños con las ferias más prolongadas y

tumultuosas de que se tenga memoria. Se ponían damajuanas de aguardiente a disposición del pueblo, se sacrificaban reses en la plaza pública, y una banda de músicos instalada sobre una mesa tocaba sin tregua durante tres días. [...] En medio de la confusión de la muchedumbre alborotada, se vendían estampas y escapularios de la Mamá Grande.

[...]

Aquella tradición se había interrumpido, en parte por los duelos de sucesivos de la familia, y en parte por la incertidumbre política de los últimos tiempos. Las nuevas generaciones no asistieron sino de oídas a aquellas manifestaciones de esplendor. [...] Aquella visión medieval pertenecía entonces no sólo al pasado de la familia sino al pasado de la nación. (“Los funerales” 207-208)

En algunos casos, dicha dualidad, espacio-personaje, llega al grado de desaparecer al mismo tiempo, como en *Cien años de soledad* cuando los últimos personajes y el mismo Macondo son absorbidos por un enorme remolino que se lleva hasta las últimas palabras de la historia de la vida de los Buendía, porque hasta la palabra debe desaparecer, para reiniciar el ciclo.

Asimismo, se encuentran las ciudades de un tiempo contemporáneo, las cuales se dividen en dos: Bogotá y las europeas. En ellas las descripciones sobre el espacio citadino son mucho más imprecisas, sobre todo en las últimas, las europeas, ya que ni siquiera contamos con la descripción de los elementos urbanísticos o arquitectónicos, porque lo principal es la ruptura que sufren los personajes como individuos. En cuanto a

Bogotá, parecería que la naturaleza de la selva que rodeaba al espacio citadino, hubiera terminado por devorárselo, al igual que a los personajes, quienes han acabado atrapados por la violencia de la ciudad con el secuestro de las periodistas protagonistas de la historia *Noticias de un secuestro*. A diferencia de las ciudades europeas, donde las menciones son aún más vagas, ya que el escritor sólo las indica como el lugar de los acontecimientos o cercanas a ellos; así surgen: Ginebra, París, Roma, El Vaticano, Zaragoza y Madrid (*Doce cuentos peregrinos*). Además de que en estos lugares las descripciones arquitectónicas y urbanísticas son prácticamente inexistentes, aunque los espacios íntimos recobran importancia, al igual que en las primeras publicaciones del escritor.

De esa forma, podríamos decir que el espacio citadino en la narrativa de García Márquez forma una triada: el espacio de precisión geohistórica (Cartagena de Indias), espacios ficticios (Macondo, principalmente, y otras comunidades similares pero sin nombre), y el espacio contemporáneo. En los del primer tipo, sobresalen las historias ubicadas en Cartagena de Indias y que se ligan con la historia de la ciudad y de Colombia. En segundo lugar, está macondo el espacio ficticio por excelencia en los relatos del escritor y el cual cuenta con una fuerte relación entre el urbanismo, la arquitectura y la configuración de los personajes. Y por último, los espacios contemporáneos en los que parecería que el tiempo y los acontecimientos de los personajes fuera más importantes que el espacio, porque éste último se ha desarraigado al igual que los personajes que lo habitan.

Por lo tanto, se puede observar que la locura, el desasosiego, el miedo y la inestabilidad con los que viven los personajes de ese espacio contemporáneo, es

resultado del espacio amurallado de una época más antigua, representada metafóricamente en la Cartagena de Indias colonial. Por lo que el único espacio que podría encarnar una esperanza para la ciudad podría ser Macondo, aunque al final todo termina por deteriorarse, y perdiendo su esplendor al ahogarse entre la selva y la lluvia. Así como ha sucedido con la esperanza de la utopía revolucionaria y con la conciencia de una identidad latinoamericana.

En Julio Cortázar, la ciudad también ocupa un lugar fundamental, pero no sólo desde Latinoamérica, sino en relación estrecha con Europa, ya que, en la mayor parte de su narrativa, establece una correspondencia entre Buenos Aires y París. Dicho elemento se puede apreciar con una mayor profundidad en *Rayuela*, novela en la que el escritor construye la identidad de sus personajes, a partir de la relación entre ambas ciudades, al igual que García Márquez en Cartagena de Indias (interior-exterior), o Fuentes con la Ciudad de México y París. Así, en la narrativa de Cortázar en Buenos Aires, el lado de acá, se da una construcción del yo y un reconocimiento de la identidad, en otras palabras, se desarrolla el espacio de la interioridad, ya que a partir de las ventanas de los edificios los personajes observan la ciudad y a ellos mismos, como si fueran ojos a través de los cuales pueden ver hacia su interior y autoanalizarse. Contrario, a París, el lado de allá, donde se da una identificación con la otredad que hasta el momento nos resultaba ajena, y la cual se origina a partir de la construcción que hacemos nosotros mismos de ese Otro y de la interacción entre ambos, surgiendo un espacio de encuentro con el Otro extraño, pero con el cual nos identificamos porque nos hemos dado cuenta que compartimos similitudes, a pesar de las diferencias.

De tal forma, para Cortázar, al igual que para Fuentes, la relación con el Otro es fundamental para definir la identidad latinoamericana; así como el interior y el exterior para autodefinirse, tal y como se ha dicho de la narrativa de García Márquez, ya que Cortázar presentará a Buenos Aires como una ciudad de interior, en la que, la mayor parte del tiempo, Oliveira narra desde el psiquiátrico en el que ha sido recluido (*Rayuela*), o en espacios cerrados como un restaurante (*Los premios*, 1960), o una casa (“Casa tomada”, *Bestiario*, 1951). A diferencia de París, una ciudad de exterior, en la cual los personajes se ubican la mayor parte del tiempo en las calles de la ciudad deambulando por el barrio latino (*Rayuela*), o en las diferentes líneas del metro (“Manuscrito hallado en un bolsillo”, *Octaedro*, 1974); al grado de convertirse en una especie de laberinto que se extiende por toda la ciudad.

Para adentrar al lector en ese mundo de lo fantástico, Cortázar emplea el elemento del juego, de manera que sus lugares cotidianos son utilizados para dotar de verosimilitud a los acontecimientos fantásticos, porque “la représentation du monde référentiel [...] dans la fiction s’engage dans un processus d’interactivité entre instances de nature hétérogène réunies dans un même monde par une interface¹¹³” (Westphal, *La Géocritique* 164). En ese sentido, Cortázar utiliza la nomenclatura de calles, barrios o lugares representativos de la ciudad como “Plaza de Mayo”, “Casa Rosada”, “Avenida San Martín”, “Villa del Parque”, “Retiro”, “Chacarita” en Buenos Aires; y “Notre-Dame”, “Barrio latino”, “Quai de Conti”, “Jardin des Plantes”, en París.

¹¹³ “la representación del mundo referencial [...] en la ficción se involucra en un proceso de interactividad entre instancias de naturaleza heterogénea unidas en un mismo mundo por una interfaz”.

A mí me gusta mucho la Plaza de Mayo, cuando me hablan del centro pienso enseguida en la Plaza de Mayo. Me gusta por las palomas, por la Casa de Gobierno y porque trae tantos recuerdos de historias (Cortázar, “Después del almuerzo” 395).

¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua. (Cortázar, *Rayuela* 17)

Asimismo, otro ejemplo de esa correspondencia entre las dos ciudades, es el diálogo que se entabla al relacionar al transporte público, ya que, en muchos de los textos de Julio Cortázar, este elemento es utilizado por los personajes para fugarse por momentos de la ciudad concebida como una gran máquina. De manera que el lector puede experimentar a los medios de transporte como un juego de pasaje a otros mundos, por lo que el hombre que juega con el metro, el tranvía, o el ómnibus, se pierde en él mismo, se atemoriza, viaja a otra realidad, y regresa a esa realidad primera en la que todo comenzó. Entonces, el ómnibus y el tranvía serán usados desde la capital bonaerense; y el metro desde la capital parisina; relacionando superficie y subsuelo, respectivamente, es decir dos planos pertenecientes a mundos diferentes: uno real y uno fantástico; al mismo

tiempo que ese mundo de lo fantástico se convertirá en el punto de unión entre las dos ciudades.

Una primera definición que hace Cortázar sobre el metro, es comparándolo con la noche, por ende con la oscuridad, en contraposición con otro tiempo, el del día, el cual implica un estado de vigilia, contrario al sueño nocturno que luego será visto como pesadilla y sin razón. Así, los espacios del subsuelo y de la superficie están definidos por la oscuridad y la claridad, no sólo en términos visuales sino también valorativos. Por lo que es en este lugar subterráneo y de oscuridad, donde el autor transforma la dimensión del espacio-tiempo, no sólo al utilizar la metáfora de la noche para hablar del metro, sino también al cambiar la temporalidad en sí misma y estratificarla al combinar los diferentes planos espacio-temporales.

Ese otro espacio-tiempo, que contiene su propia lógica, es el que descubre el personaje de su cuento “El perseguidor” en *Las armas secretas* (1959). Allí, un saxofonista de jazz pierde su instrumento que había dejado debajo del asiento en el metro, y se da cuenta de que lo había perdido al ir subiendo las escaleras, en el momento del pasaje a la superficie, porque viajar en el metro, como hacer música, lo metía en otro espacio-tiempo: “Esto del tiempo es complicado, me agarra por todos lados” (Cortázar 241), dice Johnny Carter, el protagonista, señalando que el tiempo es total. “Yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. La música y lo que pienso cuando viajo en el *métro*” (241). Es así como el personaje experimenta una estratificación espacio-temporal, ya que mientras recuerda varias escenas de su vida y cree que ha estado pensando en ello un cuarto de hora, tan sólo ha pasado un minuto y medio:

Entonces me vas a decir cómo puede ser que de repente siento que el *métro* se para y yo me salgo de mi vieja y Lan y todo aquello, y veo que estamos en Saint Germain-des-Prés, que queda justo a un minuto y medio de Odéon” (Cortázar, “El perseguidor” 243).

¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? (244).

[Porque al final:] viajar en el *métro* es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando [...]. (244)

Cortázar abre todo un mundo debajo de la ciudad, un mundo con su propio tiempo y espacio, un mundo que adquiere fuerza cuando el metro transita por los túneles, porque aún la aparición de las estaciones sigue marcando coordenadas que ubican al sujeto. En cambio, es en ese trayecto por el túnel oscuro donde el personaje experimenta lo que llama “elasticidad retardada del tiempo”. Junto a la diferencia de temporalidades experimentadas, el autor nos indica el momento del pasaje arriba-abajo: aquel instante donde baja las escaleras; y también nos sitúa en otro espacio indicado por la luz: adentro-afuera. Y es ahí donde se inicia la experiencia que dará paso a los acontecimientos fantásticos.

Así, en primer lugar, lo que describe Cortázar, son dos mundos distintos en una misma ciudad, a los cuales se accede transitando los pasajes que conectan la superficie con el subsuelo (París), o el interior del transporte público con el exterior (Buenos

Aires), aunque de una manera no convencional. En segundo lugar, quizá lo más importante, es que el propio relato en primera persona desvela un sujeto que transita entre esos dos mundos, un sujeto ambivalente que necesita racionalizar sus experiencias para narrarlas al lector. El sujeto de la enunciación es el pasaje mismo, el puente que comunica entre esos mundos, y la posibilidad de darle un lenguaje a una experiencia cultural colectiva y urbana. El narrador lleva la marca de que ha pasado por otro mundo, y toda la seguridad del mundo urbano (de la superficie o del exterior) comienza a fallar: “He pasado una hora en el café sin decidirme a pisar de nuevo el primer peldaño de la escalera, quedarme ahí entre la gente que sube y baja, ignorando a los que me miran de reojo sin comprender que no me decida a moverme en una zona donde todos se mueven” (Cortázar, “Texto en una libreta” 382).

Asimismo, el protagonista de “Texto en una libreta” (*Queremos tanto a Glenda*, 1980), teme, vomita, se paraliza, de forma que ya no puede continuar con el viaje, con el movimiento: “Entonces empecé a tener miedo de bajar” (Cortázar 380), porque ha descubierto la existencia de esos dos mundos, que ya no sólo son una idea suya o un juego de su imaginación sino que tiene la certeza de la existencia de los dos: “Un lento calambre en el estómago cada vez que llegaba a una boca del subte” (380), por lo que una vez descubierto ese mundo subterráneo, el protagonista dice: “La tranquilidad de estar en la superficie y en un lugar neutro me llena de una calma que no tenía cuando bajé hasta el quiosco” (382), dejando al descubierto la angustia y la intranquilidad que le produce ese contacto con el “otro” y con “lo extraño”, aquello que no pertenece a su mundo ni a su realidad.

Se puede observar que aparece marcado muchas veces el cambio de planos, en otras palabras el lugar del pasaje (entrar, salir, bajar, subir, meterse). El sujeto configura el espacio en el que vive, da cuenta de él, pero también está valorizado, es un espacio producido ideológicamente y que da cuenta de un orden de cosas. Si, por un lado, el mundo de la superficie es ordenado, también ordinario, mientras que abajo suceden experiencias extraordinarias pero que también producen un temor que cuestiona mucho de lo aprendido.

El protagonista de “El otro cielo” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966), es un ejemplo de lo anterior, ya que atraviesa las galerías en París, en busca de su otro yo, ese que cumpla sus deseos más profundos, y quien al igual que otros perseguidores de Cortázar, también cruce el umbral hacia un espacio y un tiempo ajenos. Tal movimiento supone una transformación del individuo, de la cual se deriva una especie de lección ética: se borra la frontera entre el individuo y el mundo exterior, y toda acción de aquel repercute necesariamente en sí mismo¹¹⁴. Al igual que en “El perseguidor” (*Las armas secretas*), en “Ómnibus” (*Bestiario*, 1951) y en “Después del almuerzo” (*Final del juego*, 1964), donde se observa claramente que los personajes viven en una realidad, la cual cambia por completo al bajar al metro (París), o al subirse en el ómnibus o el tranvía (Buenos Aires). Un subir o bajar que los conduce a otra realidad donde lo “extraño” es lo

¹¹⁴ Se ha dicho que lo fantástico es el efecto de aquello que surge inesperadamente por un accidente, una distracción, una fisura; y designa eso en lo que no se cree pero que sin embargo se ve. Existe, entonces, en lo verdadero, en la norma de lo real. De esa forma, para Charles Grivel (17), la realidad se divide en dos planos opuestos esencialmente: en el primero se sitúa el espectador; del segundo proviene ese “Otro” que perturba la cotidianidad. Por lo tanto, el espacio siempre es doble, nunca es homogéneo, tiene una parte arriba para la transparencia, la quietud; y otra baja para la oscuridad, la aprensión. La otra cara de la realidad posee un sentido más hondo, un misterio cuyo camino de acceso se debe buscar. No se trata, sin embargo, de planos separados sino que más bien la Realidad está dentro de la realidad. Lo absoluto, el centro, la verdad anhelada, está en cada uno. Así, el desdoblamiento permite reunir en un espacio dado esas dos zonas invertidas y construye una especie de límite borroso, un umbral invisible pero actuante.

normal¹¹⁵, convirtiendo a los protagonistas en entes ajenos a esa nueva realidad que los rodea, y de la cual logran escapar al subir o bajar al plano en el que se encontraban antes. Por lo que al situarse de nuevo en sus realidades de origen, estos personajes han cambiado como individuos, debido a ese contacto con el Otro y con esa Otra realidad, los cuales es claro que son elementos ubicados en un plano diferente del suyo.

Otro elemento importante que se relaciona con esos mundos posibles que conviven en la narrativa de Cortázar, son los acontecimientos fantásticos; los cuales, en varios casos, se llevan a cabo dentro del transporte público; y cuando no, de todas formas se presentan en lugares ubicados en las mismas zonas norte-sur de cada ciudad. Por lo tanto, una actividad cotidiana como el uso del transporte público (metro, autobús o tranvía) puede convertirse en el evento más extraño para los personajes, porque irrumpe en su realidad rompiendo con los órdenes establecidos¹¹⁶. Así, en textos como “Ómnibus” o “Después del almuerzo”, ubicados en Buenos Aires, los protagonistas se encuentran más cercanos a la realidad, por lo que se convierten en agentes extraños, ya que se adentran en ese mundo fantástico en el que viven el resto de los personajes.

A dos centímetros de su cara estaban los ojos de un viejo de cuello duro, con un ramo de margaritas componiendo un olor casi nauseabundo. En el fondo

¹¹⁵ María Luisa Domínguez (1991) señala que lo fantástico indica “su límite y ese más allá del límite, inaccesible a la comprensión conceptual”; eso se resuelve muchas veces mediante “la activación del concepto de espacialidad opositiva, en la plasmación de un lugar-otro estructuralmente necesario para el manifestarse del hecho fantástico” (57-58). De igual forma, según Farnetti (1988), el lugar de lo fantástico surge como prohibido o alternativo mientras que el ingreso en él requiere un desnivel entre los espacios que los oponga (cit. por Domínguez 58).

¹¹⁶ Los teóricos han observado que el límite mantiene lo fantástico del otro lado y, a la vez, lo deja pasar. Lo entreabierto suscita lo fantástico, como una pantalla espacial que simultáneamente se abre y se niega, absorbiendo la mirada, que se abisma. Por eso también son fantásticas todas las puertas, los intersticios, las aberturas, la cueva, una callejuela, una falla en un muro, un abismo, los huecos que insinúan esa profundidad de donde surge lo fantástico.

del ómnibus, instalados en el largo asiento verde, todos los pasajeros mirando hacia Clara, parecían criticar alguna cosa en Clara que sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente, sintiendo que cada vez era más difícil, no por la coincidencia de los ojos en ella ni por los ramos que llevaban los pasajeros; más bien porque había esperado un desenlace amable, una razón de risa como tener un tizne en la nariz (pero no lo tenía); y sobre su comienzo de risa se posaban helándola esas miradas atentas y continuas como si los ramos la estuvieran mirando. (Cortázar, “Omnibús” 129)

Los pasajeros no se fijaban mucho, a esa hora la gente va hacienda la digestión y está medio dormida con los barquinazos del tranvía. Lo malo fue que el guarda se paró al lado del asiento donde yo lo había instalado, golpeando con la moneda en el fierro de la máquina de los boletos, y yo tuve que darme vuelta y hacerle señas de que viniera a cobrarme a mí, mostrándole la plata para que comprendiera que tenía que darme dos boletos, pero el guarda era uno de esos chinazos que están viendo las cosas y no quieren entender, dale con la moneda golpeando contra la máquina. Me tuve que levantar (y ahora dos o tres pasajeros me miraban) y acercarme al otro asiento. “Dos boletos”, le dije. Cortó uno, me miró un momento, y después me alcanzó el boleto y miró para abajo, medio de reajo. “Dos, por favor”, repetí, seguro de que todo el tranvía ya estaba enterado. (Cortázar, “Después del almuerzo” 394)

Mientras que en textos como “Manuscrito hallado en un bolsillo” y “Cuello de gatito negro” (*Octaedro*, 1974), que se desarrollan en París, serán los protagonistas quienes introduzcan a los otros personajes o al narrador en ese mundo fantástico en el que ellos viven en el metro, es decir en el subsuelo.

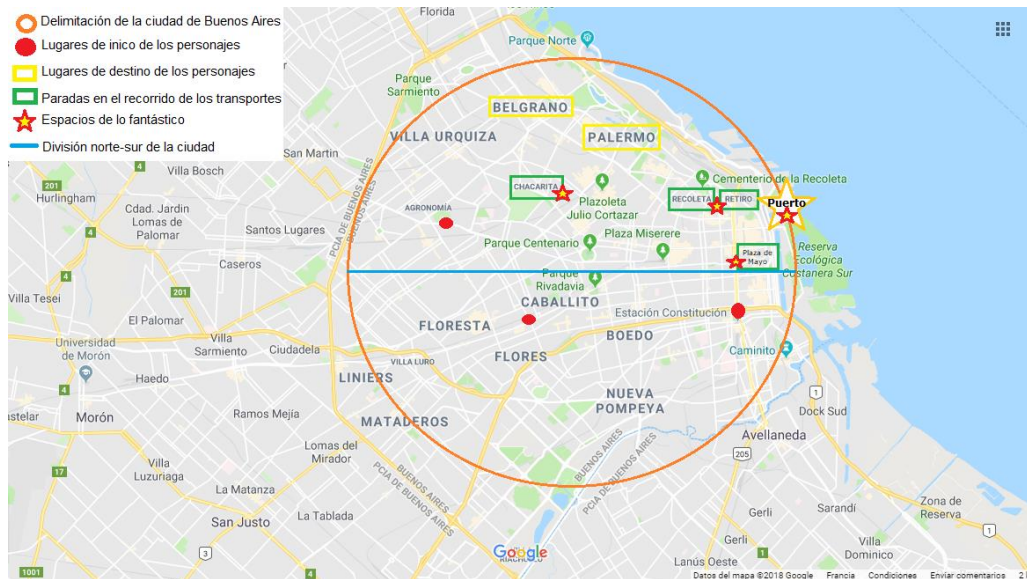
En el portal de su casa le dije que no estaba perdido, que de los dos dependía intentar un encuentro legítimo; hora ella conocía las reglas del juego, quizá nos fueran favorables puesto que no haríamos otra cosa que buscarnos. (Cortázar, “Manuscrito hallado en un bolsillo” 76)

Respiraba como si la escalera la fatigara, y a Lucho le pareció que estaba temblando, pero otra vez el guante negro pequeñito colgante tibio inofensivo ausente, otra vez lo sentía vivir entre sus dedos, retorcerse, apretarse enroscarse bullir estar bien estar tibio estar contento acariciante negro guante pequeñito dedos dos tres cuatro cinco uno, dedos buscando dedos y guante en guante, negro en marrón, dedo entre dedo, uno entre uno y tres, dos entre dos y cuatro. Eso sucedía, se balanceaba ahí cerca de sus rodillas, no se podía hacer nada, era agradable y no se podía hacer nada o era desagradable pero lo mismo no se podía hacer nada, eso ocurría ahí y no era Lucho quien estaba jugando con la mano que metía sus dedos entre los suyos y se enroscaba y bullía, y tampoco de alguna manera la chica que jadeaba al llegar a lo alto de la escalera y alzaba la cara contra la llovizna como si

quisiera lavársela del aire estancado y caliente de las galerías del metro.
(Cortázar, “Cuello de gatito negro” 116)

En Buenos Aires, los personajes se mueven por la ciudad en el ómnibus o en el tranvía, y aunque es difícil establecer un mapa de toda la red de estos transportes en la ciudad, sí se pueden identificar las rutas que utiliza Cortázar para los recorridos de sus personajes, ya que realiza una descripción detallada de las avenidas y monumentos de la ciudad por los que pasan, de forma que la mayor parte de dichos desplazamientos se pueden ubicar en la parte norte de la ciudad (Mapa 27).

Mapa 27. Buenos Aires: Superficie

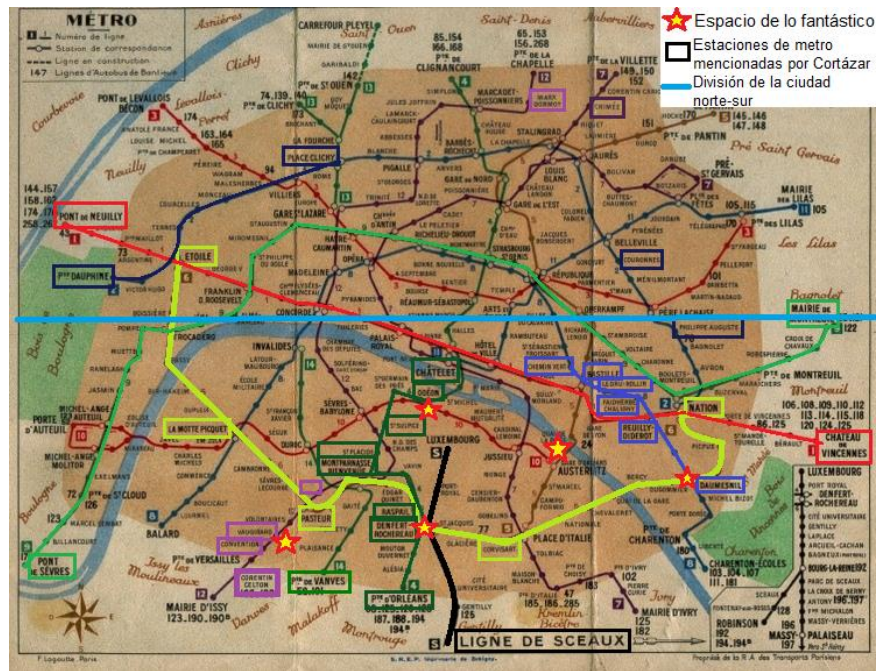


Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Cortázar.

Mientras que, por otro lado, en París, los personajes utilizan el metro, del cual el escritor también realiza una descripción detallada de las líneas de este medio de transporte, las estaciones y los transbordos que se pueden realizar en ellas; por lo que los personajes

tienen un desplazamiento subterráneo, y en el que sobresalen las estaciones ubicadas en el lado sur de la ciudad (Mapa 28).

Mapa 28. París: Subsuelo



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Cortázar.

En ese sentido, el cuento “Texto en una libreta” es interesante y fundamental, ya que es el único relato en el que el autor muestra el metro en Buenos Aires, más específicamente la línea A del Subte, la cual atraviesa geográficamente a la ciudad de forma horizontal, por lo que se revela como la línea divisoria para la ubicación de los acontecimientos fantásticos en ambas ciudades (Buenos Aires-norte y París-sur), al mismo tiempo que entre los medios de transporte subterráneo (París-metro) y superficial (Buenos Aires-tranvía-ómnibus) (Mapa 29).

Mapa 29. Buenos Aires-norte y París-sur de acuerdo con la línea A del Subte



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Cortázar.

De esa forma, el orden establecido para el mundo real se rompe cuando Cortázar introduce la falla en el cálculo del sistema de control de pasajeros que usan diariamente la Línea A del Subte (metro), de Buenos Aires: “El buen sentido sentenció cuatro errores de cálculo, y los responsables de la operación recorrieron los puestos de control buscando posibles negligencias” (Cortázar 371). Por ejemplo, en uno de los días “se produjo lo inesperado: contra 113, 987 personas ingresadas, la cifra de los que habían vuelto a la superficie fue de 113,983” (371), por lo que luego de fuertes controles sobre los trabajadores del subte, el error los llevaba a la explicación de que lo que faltaban eran pasajeros. Mientras que en otro día de control “ciento siete mil trescientos

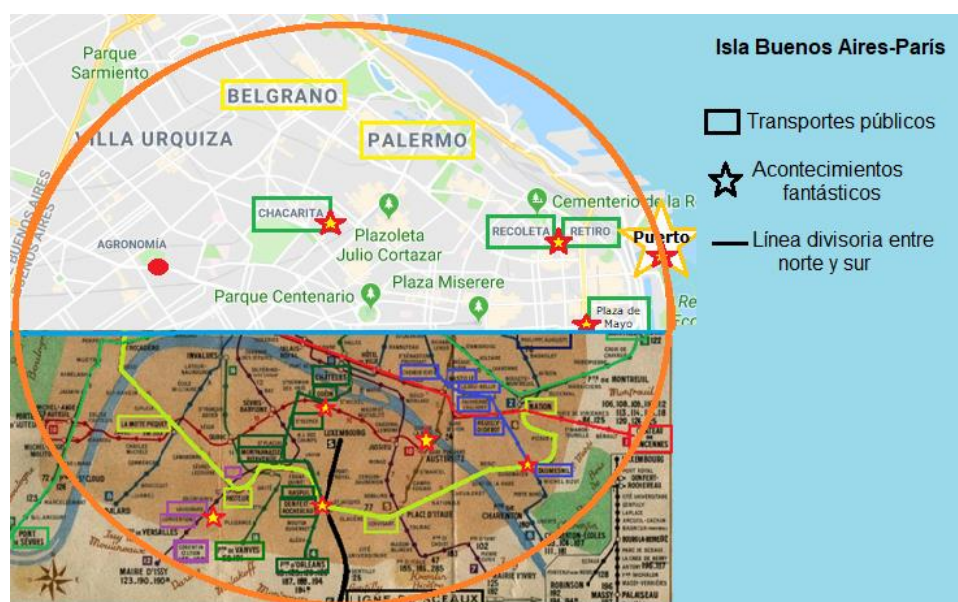
veintiocho habitantes de Buenos Aires reaparecieron obedientes luego de su inmersión episódica en el subsuelo” (371-372). Sin embargo, cuando los controles parecían llegar a la perfección, el día viernes nuevamente excedía un pasajero. Finalizado el control, la empresa no divulgó el resultado y atribuyó las diferencias a errores de cálculo del personal o las máquinas, por lo que “Los resultados anómalos no se dieron a conocer al público” (372). Asimismo, el ingeniero que informa al protagonista de este hecho, concluye que el descenso del número de pasajeros que regresan a la superficie es inferior al que descendió por el fantástico hecho del desgaste que sufre la masa:

Nadie ha contado jamás a la gente que sale del estadio de River Plate un domingo de clásico, nadie ha cotejado esa cifra con la de la taquilla. Una manada de cinco mil búfalos corriendo por un desfiladero, ¿contiene las mismas unidades al entrar que al salir? El roce de las personas en la calle Florida corroe sutilmente las mangas de los abrigos, el dorso de los guantes. El roce de 113,987 viajeros en trenes atestados que los sacuden y los frotan entre ellos a cada curva y a cada frenada, puede tener como resultado (por anulación de lo individual y acción del desgaste sobre el ente multitud) la anulación de cuatro unidades al cabo de veinte horas. (373)

Es así como el escritor revela la presencia de esos dos mundos (de lo real y de lo fantástico), los cuales coexisten en espacios-tiempos que logran comunicarse a través de la entrada y salida del transporte público, ya que en ambas ciudades el adentrarse en el metro o en el ómnibus responde al mismo tiempo al entrar o salir de un

mundo o el otro. De manera que los interiores son el lugar preciso para ese encuentro con lo fantástico, mientras que el exterior es el que ayuda a los personajes a romper con ese elemento que ha desequilibrado su realidad. Así, entre esas dos dimensiones de lo real y lo fantástico se constituye un punto de paso, un lugar de contacto, un umbral entre el adentro y el afuera, o el instante de contigüidad de lo que conocemos y lo desconocido (Mapa 30).

Mapa 30. Buenos Aires y París como una sola ciudad



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Cortázar.

Cortázar se interesa especialmente en ese espacio del tránsito, el ámbito intermedio que se percibe como un túnel, o un hueco entre dos mundos coexistentes. Un lugar entre dos dimensiones de la realidad que da como resultado que ambas ciudades sean complementarias, como si se tratara de una misma ciudad o de ciudades espejo que dialogan a la distancia, tal y como sucede en “Del lado de allá” y “Del lado de acá” de *Rayuela*, capítulos que corresponden a estas mismas ciudades y que se unen para

conformar una sola historia de la novela, aunque también pueden ser leídos de forma independiente. O como en el texto “Conducta de los espejos de la isla de Pascua” (*Historias de cronopios y de famas*, 1962) en el que en la misma isla, pero en diferentes espacios geográficos, se pueden observar dos espacios-tiempos distintos reflejados que forman parte de la misma historia de un individuo:

Cuando se pone un espejo al oeste de la isla de Pascua, atrasa. Cuando se pone un espejo al este de la isla de Pascua, adelanta. Con delicadas mediciones puede encontrarse el punto en que ese espejo estará en hora, pero el punto que sirve para ese espejo no es garantía de que sirva para otro, pues los espejos adolecen de distintos materiales y reacciones según les da la real gana. (Cortázar 468)

Además, el diálogo que establece Cortázar entre ambas ciudades, no se ceñirá solamente a la superficie y al subsuelo, o a una descripción geográfica del espacio, ya que el escritor refiere el metro parisino como un árbol con ramas coloridas, al igual que los ómnibus de Buenos Aires caracterizados por sus múltiples colores.

Un plano del metro de París define en su esqueleto mondrianesco, en sus ramas rojas, amarillas, azules y negras una vasta pero limitada superficie de subtendidos pseudópodos: y ese árbol está vivo veinte horas de cada veinticuatro, una savia atormentada lo recorre con finalidades precisas, la que baja en Châtelet o sube en Vaugirard, la que en Odéon cambia para

seguir a La Motte-Picquet, las doscientas, trescientas, vaya a saber cuántas posibilidades de combinación para que cada célula codificada y programada ingrese en un sector del árbol y aflore en otro, salga de las Galeries Lafayette para depositar un paquete de toallas o una lámpara en un tercer piso de la rue Gay-Lussac. (Cortázar, “Manuscrito hallado en un bolsillo” 71)

Imagen 6. Metro de París como una pintura de Mondrian



Fuente: Elaboración propia.

Así, Cortázar observa cómo las líneas de metro de París (Imagen 6) y los autobuses en Buenos Aires, cruzan las dos ciudades acompañados de sus multicolores, como si estas ciudades se estuvieran moviendo con la misma savia de ese árbol, y sin importar que se encuentren en diferentes continentes porque en el interior comparten muchos elementos que a simple vista no se pueden ver. Por lo que es fácil comprender que el subte en Buenos Aires también forma parte de ese árbol del cual surge la misma savia que alimenta a esta otra parte de la ciudad (Buenos Aires-París), ya que tan solo es otra rama

que sale al otro lado del mundo, por lo que se unen dos espacios-tiempos que podrían parecer completamente diferentes y distantes, tal y como sucede en “Recortes de prensa” (*Queremos tanto a Glenda*):

Por primera vez escuché un tic tac de reloj de pared, venía del vestíbulo y era lo único audible en ese momento en que la calle se iba quedando más y más desierta; el leve sonido me llegaba como un metrónomo de la noche, una tentativa de mantener vivo el tiempo dentro de ese agujero, en que estábamos metidos los dos, esa duración que abarcaba una pieza de París y un barrio miserable de Buenos Aires, que abolía los calendarios. (385)

Al continuar con la metáfora de la savia propuesta por Cortázar, pero de una manera más amplia, se puede observar que en realidad es la misma que fluye por todas las ciudades –no sólo por París o Buenos Aires–, sino por toda Latinoamérica, e incluso más allá; porque de acuerdo con los escritores del Boom, la pluridentidad no depende sólo del lugar de pertenencia, sino que, por el contrario, es todo el conjunto de historias, culturas y sociedades que han convergido en un espacio-tiempo, estableciendo un diálogo directo con muchos otros espacios-tiempos que han fluido en ellas, y que, por lo tanto, nos ayudan a identificarnos con ese Otro que parecería ajeno a nosotros, pero con el que en realidad guardamos muchos elementos en común, tal y como le sucede al personaje de “Axolotl” (*Final del juego*, 1956).

Fue su quietud lo que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente. (Cortázar 401)

Y sin embargo estaban cerca. Lo supe antes de esto, antes de ser un axolotl. Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría, la distancia que va de ellos a nosotros. La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles. (402)

Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl, vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.

Sólo una cosa era extraña: seguir pensando como antes, saber. (403)

Finalmente, se puede observar cómo convive de manera estrecha el espacio ciudadano con los personajes de las narrativas de Fuentes, García Márquez y Cortázar, porque es a partir de dicha relación, que sus personajes logran encontrar sus múltiples raíces y por consiguiente tener una conciencia de la pluridentidad que los conforma, debido a que dicho espacio es el lugar ideal para mostrar las rupturas y la fragmentariedad en la que

se han sumergido al igual que sus sociedades contemporáneas, olvidando la gran diversidad que ha fluido a través de ellos para conformarlos como individuos y a Latinoamérica como un gran archipiélago que dialoga a partir de sus similitudes y sus diferencias.

Fue educado en la estancia de su padre por uno de esos preceptores jesuitas que, aunque expulsados por el rey, lograron regresar con hábitos civiles a cumplir su misión obsesiva entre nosotros: enseñarnos que había una flora y una fauna americanas, montañas y ríos americanos, y sobre todo, una historia que no era española, sino argentina, o chilena, o mexicana...

(Fuentes, *La campaña* 12)

LATINOAMÉRICA: UN ARCHIPIÉLAGO CONTINENTAL “INDOAFROIBEROAMERICANO”

La definición geográfica de un archipiélago es la de un conjunto de islas agrupadas en una superficie más o menos extensa de mar. Dichas islas se encuentran cercanas entre sí y pueden tener su origen de diferentes maneras. Principalmente, se trata de un acontecimiento geológico, tal y como sucede en Hawái o en las Cícladas en Grecia. Dependiendo del tipo de origen geológico, las islas que forman los archipiélagos se pueden considerar como oceánicas o continentales, y por consiguiente, los archipiélagos pueden ser nombrados de esa misma manera. Los archipiélagos oceánicos están formados por islas que no pertenecen a una placa tectónica continental y son principalmente de origen volcánico, por lo que su formación es mucho más rápida que la formación de los archipiélagos continentales. Hawái es uno de los ejemplos más claros

de este tipo. Mientras que los archipiélagos continentales pertenecen a fragmentos que se han separado de la masa principal del continente mediante el movimiento de las placas tectónicas y otros fenómenos geológicos. A diferencia de los archipiélagos oceánicos, su formación es muy lenta. Algunos ejemplos son las Islas Baleares, Groenlandia o las Islas Británicas.

De acuerdo con Antonio Benítez Rojo (*La isla que se repite*, 1989) y Édouard Glissant (*Traité du tout-monde*, 1997), el espacio caribeño es un “puente de islas que conecta de ‘cierta manera’, es decir, de una manera asimétrica, Sudamérica con Norteamérica”, y eso “le confiere a todo el área, incluso a sus focos continentales, un carácter de archipiélago, es decir, un conjunto discontinuo” (Benítez Rojo 16), como espacios que “s’ étoilent en archipels”¹¹⁷ (Glissant 43) para dialogar y compartir. Al mismo tiempo, Benítez Rojo y Glissant han sugerido comprender y conceptualizar este espacio como “una isla que se ‘repite’ a sí misma, extendiéndose y bifurcándose hasta alcanzar todos los mares y tierras del globo” (Benítez Rojo 17), no en términos de “les somptueuses pensées de système”¹¹⁸, sino de “une pensée archipélique”¹¹⁹: “La pensée de l’archipel, des archipels, nous ouvre ces mers”¹²⁰ (Glissant 31), en otras palabras nos abre a un nuevo pensamiento, a una nueva concepción del espacio-tiempo en el que se incluye a todas las culturas que nos conforman, es decir una nueva cultura “indoafroiberoamericana” (Fuentes, *Geografía* 221).

Es, en ese sentido, que podríamos entender a Latinoamérica como un gran archipiélago, capaz de compartir un mismo pensamiento desde la periferia para

¹¹⁷ “que se despliegan en archipiélagos”.

¹¹⁸ “los suntuosos pensamientos sistémicos”.

¹¹⁹ “un pensamiento archipiélico”.

¹²⁰ “El pensamiento del archipiélago, de los archipiélagos, nos abre esos mares”.

replantearse su posicionamiento en el sistema económico y político, pero también en el social, y sobre todo en el cultural, con una mirada desde la periferia. No obstante, es importante remarcar que no sería para convertirse en el centro porque “qui croit encore qu’une inversion n’est qu’une inversion, un jeu de miroir sans conséquences sur les valeurs ?¹²¹” (Monsaingeon 43).

Lo anterior también invita a re-pensar ¿qué es una isla? En términos físicos, surgen dicotomías significativas: la isla en relación al mar; y en relación a tierra firme; la isla en relación al archipiélago. Si partimos de esta duplicidad para identificar otra serie de dicotomías en torno a la “condición” de isla: por un lado están su condición marginal, insular, periférica (Latinoamérica); y por el otro, la movilidad intrínseca, la constante migración, el vaivén de los isleños (Buenos Aires y París para Cortázar). En términos de su representación y metaforización, pensamos la isla como un espacio seguro; pero también como escape, utopía, o paraíso (Ciudad de México y París para Fuentes); y es también posicionada como puerto mercantil, centro de explotación colonial, fortaleza para el control del mar (Cartagena de Indias para García Márquez). La isla y sus límites suelen incorporar siempre un contradictorio sentido de duplicidad, en cuanto aislamiento-conectividad (Latinoamérica cosmopolita para Fuentes, García Márquez y Cortázar).

A partir de las ideas anteriores, y en relación con la narrativa de los escritores del Boom, se puede considerar a Latinoamérica como “un conjunto de islas” que conforman “un archipiélago continental”, ya que comparten similitudes y al mismo tiempo diferencias con respecto a sus orígenes, sus culturas, sus historias, sus sociedades, sus

¹²¹ “¿Quién sigue creyendo que una inversión es solo una inversión, un juego espejo sin consecuencias para los valores?”.

espacios-tiempos, sus identidades, entre muchos otros elementos que la hacen dialogar con ella misma (a partir de una savia como diría Cortázar, o de la lava que fluye en su interior si continuamos con la metáfora del archipiélago) y con el resto del continente y del mundo, en una gran masa oceánica que conforma un enorme fluido en el que se desplazan constantemente las masas terrestres de todos los países, tal y como dice Bertrand Westphal con respecto a las literaturas y las artes: “De-ci, de-là, par-delà les océans, des écrivains ont fait preuve de cette sorte d’imagination, des artistes aussi, nombreux, pour qui le globe et les cartes ont fini par devenir la matière d’une pensée fluide à portée planétaire”¹²² (*La Cage*, contraportada), o como diría Benítez Rojo “extendiéndose y bifurcándose hasta alcanzar todos los mares y tierras del globo” (17) hasta llegar a reconstruir una Pangea (Imagen 7) como en los orígenes de la Tierra pero sin perder las diferencias que nos distinguen de los demás, en una verdadera transculturación tal y como la planteó Ángel Rama a partir de su concepto de Transculturación (*Transculturación*).

Imagen 7. “Homage to Boetti II”



Fuente: Brigitte Williams, 2011.

¹²² “De aquí y de allá, a lo largo de los océanos, los escritores han mostrado este tipo de imaginación, los artistas también, muchos, para quienes el globo y los mapas se han convertido finalmente en la materia de un pensamiento fluido a lo largo del planeta”.

Así, el espacio-tiempo “se disloca” creando una nueva forma de repensar el espacio geográfico y conceptos como el de frontera, el de espacio-tiempo fluido, el de nación y por supuesto el de identidad; tal y como lo hicieron los escritores del Boom, al mostrar en sus obras estas inquietudes y sus posibles respuestas, como una forma para ayudarnos, y ayudarse, a comprender nuestra pluridentidad, nuestras raíces y nuestra actualidad. Por eso, aún hoy en día, los textos de estos escritores siguen pareciendo tan actuales y cosmopolitas, ya que sus historias se desarrollan en la multiplicidad del espacio-tiempo, como un gran fluido constante, capaz de reflejar nuestra actualidad.

Fuentes, García Márquez y Cortázar traspasan la idea de un cosmopolitismo tradicional que se queda en la superficie, en el exotismo; ya que buscan relacionarse con el Otro ajeno a su realidad (principalmente Europa), y, al mismo tiempo, con ese Otro que no es ajeno a su realidad, pero que sí es diferente de ellos (el resto de América Latina), para autodefinirse y tomar conciencia de su pluridentidad latinoamericana. Así, mientras que para Carlos Fuentes la Ciudad de México y París se revelan como las ciudades representativas en gran parte de su narrativa; para Gabriel García Márquez lo es Cartagena de Indias; al igual que París y Buenos Aires los son para Cortázar. Al mismo tiempo que los centros de estas ciudades se convierten en el punto nodal de las historias y los acontecimientos fantásticos; aunque de nuevo, cada escritor tiene sus particularidades para identificar y definir dichos centros, ya que para Fuentes será el oeste en París y el este en Ciudad de México; así como para García Márquez será el puente levadizo que marca la división entre el dentro y el afuera de la ciudad amurallada; o para Cortázar la línea A del Subte de Buenos Aires la cual divide su ciudad Buenos Aires-París.

De igual forma, en la narrativa de estos tres escritores, se puede observar dicha transgresión en la manera en la que afrontan el espacio latinoamericano en relación con Europa y la interrelación que entablan con los otros países del continente; sobre todo en lo que respecta al espacio ciudadano, ya que respondiendo a las necesidades de las sociedades contemporáneas en las que viven sus personajes, es el lugar por excelencia para intentar encontrar al individuo y aquello que lo define y lo diferencia de los demás, llevándolo a la propia definición de su identidad. De ahí la importancia en la manera en que Fuentes, García Márquez y Cortázar ven a las ciudades latinoamericanas, porque van más allá de una representación geográfica tradicional del espacio al convertir a la Ciudad de México, Cartagena de Indias y Buenos Aires en “islas”, o en un diálogo cosmopolita al incluir a París (Mapa 31).

Mapa 31. Cd. de México, Cartagena de Indias y Buenos Aires: islas de un archipiélago llamado América



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes, García Márquez y Cortázar.

Con este diálogo multicultural, estos escritores intentan definir la identidad de sus personajes y, por consiguiente, la identidad latinoamericana, a partir de esa intercomunicación entre las similitudes y diferencias que compartimos como individuos del mundo, pero con la particularidad de ser latinoamericanos.

Para Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar la solución para acercarse de la mejor manera al medio histórico-político-social de su época, estuvo en una toma de conciencia de la pluridentidad de lo latinoamericano, rompiendo con los estereotipos y, al mismo tiempo, unificando y replanteando una introspección hacia nuestras historias, nuestras culturas y por supuesto nuestros espacios-tiempos, más allá del exotismo, del reflejo con Europa o del soñar con parecerse a Estados Unidos. Con la conciencia de que América Latina es un espacio para la diversidad y la pluridentidad: “We try to imagine more enlightened cartographies: a map of the Americas with no borders; a map turned upside down; or one in which the countries have borders that are organically drawn by geography, culture, and immigration, and not by the capricious hand of economic domination and political bravado”¹²³ (Gómez-Peña 6).

CUATRO ISLAS DE UN ARCHIPIÉLAGO MUNDIAL: CIUDAD DE MÉXICO, CARTAGENA DE INDIAS, BUENOS AIRES Y PARÍS

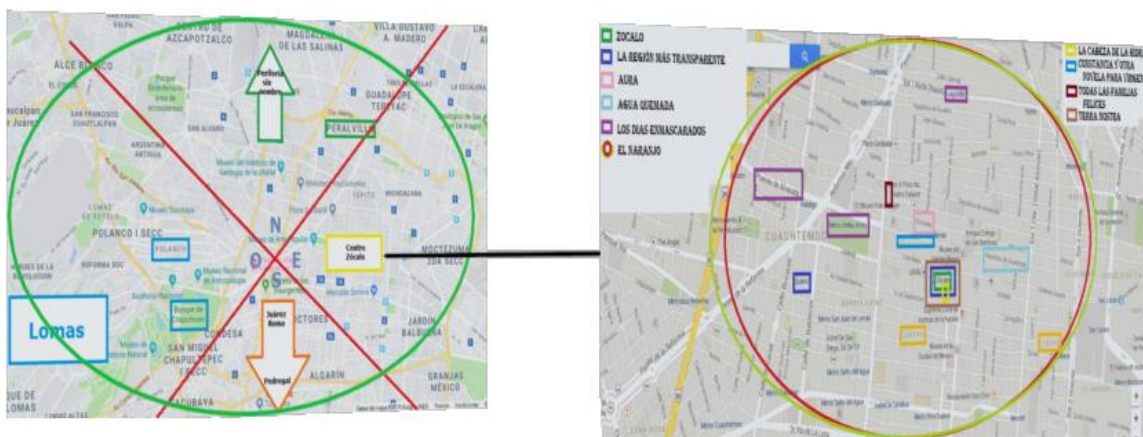
Si vamos más allá de un concepto geográfico de los archipiélagos, podríamos encontrar ciertas similitudes entre la forma de configurar el espacio urbano en Fuentes con respecto a la Ciudad de México y París, en García Márquez con Cartagena de Indias, y

¹²³ “Tratamos de imaginar cartografías más ilustradas: un mapa de las Américas sin fronteras; un mapa al revés; o uno en el que los países tienen fronteras orgánicamente trazadas por la geografía, la cultura y la inmigración, y no por la mano caprichosa de la dominación económica y la bravuconería política”.

en Cortázar en cuanto a Buenos Aires y París; ya que los tres escritores aíslan estas ciudades del resto de sus países para mostrarlas como micro espacios-tiempos de la macro realidad latinoamericana en relación con el mundo. Por ello, para Fuentes, García Márquez y Cortázar la ciudad es clave, y el centro de la ciudad lo es todavía más, debido a que es como otra pequeña isla dentro de la isla-ciudad donde surgirá el punto de ruptura en sus historias y entre sus mundos.

Así, en Carlos Fuentes, están presentes la Ciudad de México y París, donde establece esa “doble insularidad”, ya que en primer lugar, aísla a las ciudades con cuestiones geográficas de la antigüedad: Ciudad de México-Tenochtitlán bordeada por el lago de Texcoco y el lago de México, y París rodeada por murallas y los canales o fosos hechos con agua del río Sena que atravesaba a la ciudad por la mitad (Mapa 32).

Mapa 32. Islas de la Ciudad de México: la ciudad y el centro

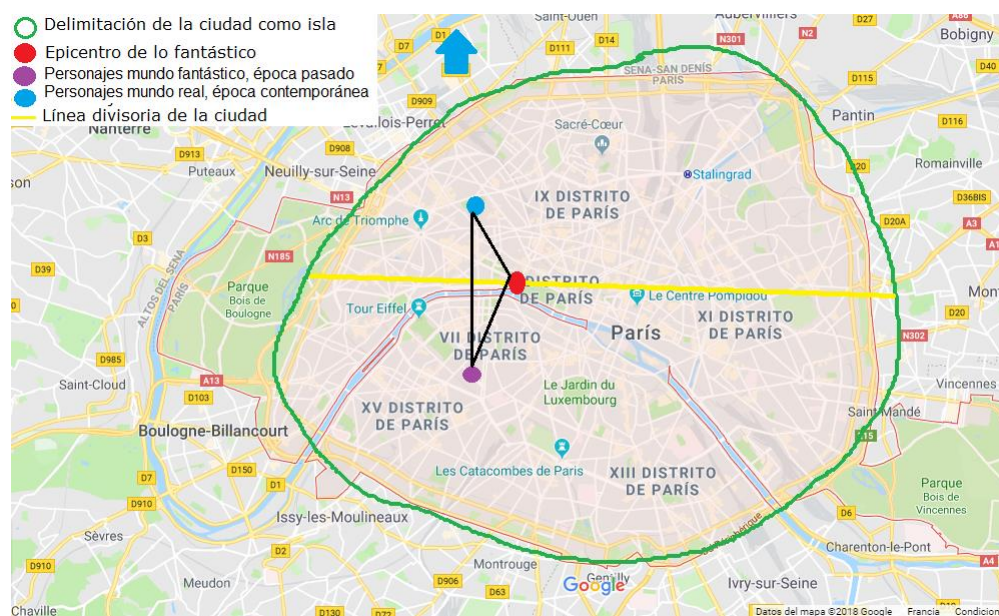


Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

En segundo lugar, en las dos ciudades, Fuentes crea una nueva isla donde sucederán todos los acontecimientos fantásticos de la urbe: el centro. Este tipo de “insularidad” en la narrativa del escritor no se limita a la Ciudad de México y París (Mapa 33), sino que

también lo hace con otras ciudades presentes en su narrativa: desde una ciudad prehispanica como Xochicalco, hasta ciudades contemporáneas como Buenos Aires o Londres. Sin embargo, son las dos primeras las que destacan, debido a la importancia e impacto que tienen estos lugares en sus obras.

Mapa 33. Islas de París: la ciudad y el centro



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes.

La ubicación de los centros se basa en la importancia histórico-política de los lugares con respecto de las ciudades, como se explicó anteriormente. Además de contar con características como la transculturación en sus personajes, y una clara estratificación espacio-temporal que convive para generar un efecto de desterritorialización (Mapas 32 y 33). Porque para Fuentes, si bien desde una visión un poco tradicional, los espacios en literatura: “ils sont situés, ils sont délimités, et ils sont comparés à « de débris du

monde », c'est-à-dire qu'ils sont porteurs d'un contenu social et historique¹²⁴» (Gélinas-Lemaire 50). También deben ser, en una concepción más contemporánea: “le produit fluctuant d'une poétique localisatrice active, créatrice, et malléable, car capable à la fois de fonder ou récupérer des frontières et des qualifications, comme de les transgresser ou de les effacer¹²⁵” (50).

En ese sentido, es interesante analizar el proceso de construcción de ambas ciudades que realizar el autor, ya que los centros como espacios propicios para lo fantástico se revelan opuestos en cuanto a oeste y este en la ciudad o izquierda y derecha en los mapas, mostrando nuevamente la metáfora del espejo que se refleja a la distancia, en el viejo continente y el nuevo continente, Europa-Latinoamérica, París-México.

En Gabriel García Márquez sucede un proceso similar de aislamiento con respecto a la Ciudad de Cartagena de Indias, que de igual forma responde a cuestiones histórico-políticas. Sin embargo, en este caso, en lugar de reforzarse con un elemento natural como en el caso de Fuentes (el lago y el río), sucede con la arquitectura, a partir de la muralla de la ciudad, por lo que de nuevo se observa el surgimiento de dos islas en este espacio: la primera es Cartagena de Indias, la ciudad amurallada, el interior; y la segunda es el barrio de Getsemaní con el puerto negrero, el barrio de los negros, el exterior. Ambas islas también responden a una estratificación espacio-temporal a partir de la historia de la ciudad por lo que en la narrativa de García Márquez se podrá observar este espacio durante diferentes épocas, pero siempre respondiendo a las mismas estructuras entre centro y periferia, blanco-negro en cuanto a sus habitantes, e interior-

¹²⁴ “se ubican, se delimitan y se comparan con los ‘escombros del mundo’, es decir, son portadores de un contenido social e histórico”.

¹²⁵ “el producto fluctuante de una poética localizadora activa, creativa y maleable, a la vez capaz de establecer y recuperar fronteras y cualidades, así como de transgredirlas o borrarlas.”.

exterior o cerrado-abierto en cuanto a los espacios, teniendo como único punto de diálogo, el puente levadizo que es el elemento que conecta los dos espacios, y que por lo tanto se descubre como un espacio de ruptura y transgresión para los personajes y para los dos mundos.

Por lo tanto, el puente levadizo de Cartagena de Indias se revela como un punto intermedio en el que los dos espacios dialogan, donde se encuentran el interior con el exterior, la ciudad amurallada y el barrio de negros, los blancos y los negros, el lugar donde concluyen estas dos islas que se revelan tan diferentes, pero que al mismo tiempo se complementan porque forman parte de una misma isla (Mapa 34). A partir de este espacio, es que García Márquez entabla un diálogo con los otros países latinoamericanos, los cuales también han vivido entre las dicotomías y una fragmentariedad que al mismo tiempo los une.

Mapa 34. Isla de Cartagena de Indias a partir de la narrativa de García Márquez



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de García Márquez.

Julio Cortázar, al igual que Fuentes, dialoga con Europa a partir de París, y con Buenos Aires para el caso de Latinoamérica. El diálogo entre ambas ciudades-islas es

establecido a partir de los acontecimientos fantásticos, los cuales se desarrollan en la superficie (Buenos Aires) o en el subsuelo (París) para el mundo real; mientras que la explicación completa del mundo fantástico se localiza en la línea A del Subte de Buenos Aires (Mapas 35).

Mapa 35. Buenos Aires-París de Cortázar



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Cortázar.

Asimismo, el acercamiento que realiza Cortázar es más contemporáneo, ya que lo entabla a partir del transporte público, pero también lo hace con la metáfora del espejo entre los dos lugares y como una forma de configurar la identidad en sus personajes, cuyo objetivo será jugar con lo absurdo, lo fantástico y lo “extraño” para identificarse con el “Otro” y así construirse como individuo, porque tal y como lo dicen los títulos de

las partes de *Rayuela* es un lado de acá (Buenos Aires, Latinoamérica) que se complementa con un lado de allá (París-Europa), sin una jerarquía sino en una igualdad, como dos lugares de un mismo espacio: el arriba o la superficie (norte de Buenos Aires) y el abajo o el subsuelo (sur de París), porque sin importar donde se encuentren los personajes, estos dos lugares se ven a la distancia como uno mismo y dependiendo el uno del otro para construirse y definirse.

Así, el espacio geográfico en las narrativas de estos escritores, sobresale como un elemento indispensable para entablar un diálogo entre estas ciudades y el resto del continente y del mundo, ya que es a partir de él, que en los personajes surge una conciencia propia sobre sus países y lo latinoamericano, es decir una conciencia de su identidad que se revela como una pluralidad de elementos en los que se han encontrado al convivir con ese exterior que les parecía ajeno, pero en el que terminan por verse identificados.

Por ello, al final, las cuatro ciudades se revelan como islas de un mismo archipiélago, islas que dialogan entre sí a pesar de encontrarse en lo que podría considerarse como espacios diferentes, pero que se unen por un mismo flujo interior, y que gracias a la narrativa de estos tres escritores logran comunicarse, estableciendo lazos que unen sus similitudes y sus diferencias (Mapa 36). Ciudades-islas agrupadas para conformar un gran archipiélago que llamamos, en primer lugar, Latinoamérica como una forma para definir lo latinoamericano como una pluridentidad; y, en un segundo lugar, lo llamamos América, en un sentido más amplio para dialogar con el resto del continente, con las otras Américas, principalmente aquellas que, al igual que la latinoamericana, también se encuentran en la periferia impuesta por el eurocentrismo, y sin importar que

las llamemos el Caribe, Brasil, Canadá, o muchas otras que ni siquiera han sido “nombradas” aún.

Mapa 36. Cuatro islas: Ciudad de México, Cartagena de Indias, Buenos Aires y París



Fuente: Elaboración propia a partir de la obra narrativa de Fuentes, García Márquez y Cortázar.

Conclusiones

Imaginera-t-on une alternative ? Un monde qui privilégierait la périphérie et dont le centre libéré du carcan global véhiculerait un début d'équité ? De-ci, de-là, par-delà les océans, des écrivains ont fait preuve de cette sorte d'imagination, des artistes aussi, nombreux, pour qui le globe et les cartes ont fini par devenir la matière d'une pensée fluide à portée planétaire¹²⁶.

(Westphal, *La Cage* Contraportada)

En su libro *Spatiality*, Robert T. Tally Jr. afirma que, desde la era moderna, existe una revaloración de la importancia ideológica del espacio en nuestra concepción de la

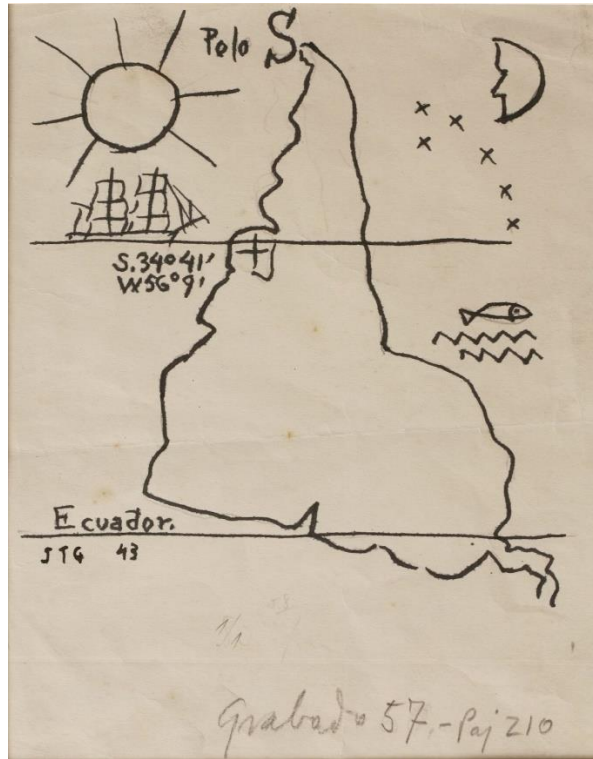
¹²⁶ “¿Imaginaremos una alternativa? ¿Un mundo que privilegiara la periferia y cuyo centro liberado del estrecho global transmitiría un comienzo de equipo? De aquí y de allá, a lo largo de los océanos, los escritores han mostrado este tipo de imaginación, los artistas también, muchos, para quienes el globo y los mapas se han convertido finalmente en la materia de un pensamiento fluido a lo largo del planeta”.

realidad; por ello, conceptos como “espacio”, “lugar” y “mapa” son cruciales para los estudios literarios. De igual manera, un acercamiento geocrítico a la literatura reconoce que la representación del espacio es comúnmente transgresora, cruzando los límites de las normas establecidas mientras que también instaaura nuevas relaciones entre gente, lugares y cosas. En ese sentido, Sloterdijk afirma que:

En su época de dominio, el globo terráqueo no sólo se convierte en el instrumento rector de la nueva localización homogeneizadora; en el instrumento imprescindible de la cosmovisión, en manos de todos los que en el Viejo Mundo y en sus dependencias llegaron al poder y al conocimiento. Protocoliza o consigna, además gracias a continuas y progresivas enmiendas de las imágenes de los mapas, la permanente ofensiva de los descubrimientos, conquistas, colonizaciones y denominaciones, con los que los europeos en avance marítimo y terrestre se establecen en el exterior universal. (*En el mundo* 46)

Así, el mapa invertido de Joaquín Torres García de 1943 (Imagen 8) y la Escuela del Sur, fueron una forma del artista para mostrar las otras Américas que, hasta entonces, habían permanecido subordinadas ante ese norte aplastante, y se revelaron como una ruptura en las artes latinoamericanas. Graciela Speranza en su libro *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes* lo define como: “Grito de independencia del arte latinoamericano, [ya que] el mapa invertido fue símbolo de afirmación de una cultura local en diálogo con el mundo y manifiesto visual de la escuela del Sur” (52).

Imagen 8. América invertida



Fuente: Joaquín Torres García, 1943.

Por lo tanto, según Sloterdijk, en la época moderna, nos encontramos ante una sociedad de paredes finas (*Esferas II* 863), que no es otra cosa que el escenario de la época actual marcada por la globalización, y que debe ser entendida más allá del sentido clásico de la eliminación de fronteras, como un proceso de desterritorialización, un movimiento de descentramiento donde se produce una combinación entre lo geográfico, lo simbólico y lo disciplinario, debido a que las fronteras se vuelven móviles y cambian dependiendo del espacio en el cual se encuentra el individuo.

Entonces, este mapa invertido no trataba de mostrar el sur y anteponerlo al norte, sino de mostrar la existencia de lo que había permanecido invisible para que dialogara con el resto del mundo, con las otras periferias, con los otros mundos, y por qué no,

hasta para que dialogara con su colonizador, eliminando todas las fronteras, en un espacio fluido capaz de romper con los órdenes establecidos, una América que fuera un continente y no sólo un país, “that is not described by the outlines on any of the standard maps¹²⁷” (Gómez-Peña 5), porque solo así se reconocería que América incluye diferentes “peoples, cities, borders, and nations¹²⁸” (5). Tal y como la veían Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar al reconocer la pluridentidad latinoamericana que intentaron plasmar en la complejidad y diversidad de sus universos narrativos.

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.
(Torres García, *Universalismo Constructivo* Contraportada)

No obstante, “[p]ourquoi faudrait-il immanquablement porter son regard vers le haut de la carte, *monter* au nord ?”¹²⁹ (Westphal, “Mapas invertidos” 33-34). Y ¿por qué tendremos que fijar siempre un nuevo centro que nos aleje de la periferia? Los excluidos de ese nuevo centro, generalmente son borrados de la literatura de diferentes maneras, ya que hay obstáculos que les dificultan la producción, la publicación o el consumo,

¹²⁷ “eso no se describe en los contornos de ninguno de los mapas estándar”.

¹²⁸ “pueblos, ciudades, fronteras y naciones”.

¹²⁹ “¿por qué siempre debemos llevar la mirada hacia lo alto del mapa, ir hacia el norte?”.

respectivamente. Por lo tanto, el escribir e imprimir se transforman en expresiones de poder en relación con la literatura oral, hasta que en algunos casos llegan a silenciarla, debido a que el discurso escrito se establece como el prioritario. Ejemplo de ello es lo que sucedió con muchos de los escritores que compartían características con los máximos representantes del Boom en cuanto al estilo, temáticas, e incluso calidad literaria, pero con la diferencia de que no alcanzaron el mismo éxito por la simple razón de que no fueron publicados, o por lo menos no lo fueron con los grandes tirajes de las casas editoriales más importantes, tal y como se mostró en el capítulo dos. De esa forma, hubo escritores que al no contar con el mismo reconocimiento que los escritores del Boom, pasaron desapercibidos; por lo que muchos otros países que también formaban parte del espacio latinoamericano, quedaron fuera del nuevo canon, y en la periferia de lo que sería reconocido como “Latinoamérica” y “lo latinoamericano”.

Así, podemos decir que el proyecto narrativo sobre una conciencia pluridentitaria de América Latina en los escritores aquí presentados se distanció de los intereses comerciales de los grandes consorcios editoriales, provocando una nueva ruptura con la periferia, de manera que, en lugar de sumar más escritores que dialogaran con los intereses de los escritores del Boom, se creó un “grupo” de élite que cumpliera con los nuevos “exotismos” a partir del realismo mágico, el ideario político de las revoluciones contra las dictaduras, el cosmopolitismo y mercantilismo de lo latinoamericano, y, por supuesto, con una construcción de “la identidad” latinoamericana.

LA CONSTRUCCIÓN DEL BOOM: UNA FALLA GEOLÓGICA

En muchas ocasiones el Boom se analiza sólo como fenómeno literario sin tomar en cuenta que fue también un fenómeno editorial. Es por ello que el contexto histórico y político no se puede desligar tan fácilmente de la vida intelectual y literaria, y para comprender el Boom latinoamericano esta afirmación es fundamental. Rosario Peyrou cita un texto de Vargas Llosa, escrito a la muerte de Ángel Rama, en el que queda claro el clima de la época, los “bandos” en que se había convertido la vida de los escritores y críticos de entonces, y, sobre todo, el papel tan importante que tendría la cuestión comercial que se ligaba sobremanera con el desarrollo del capitalismo de aquella época:

Todo organizador de simposios, mesas redondas, congresos, conferencias y conspiraciones literarias, del Río Grande a Magallanes, sabía que conseguir la asistencia de Ángel [Rama] y Emir [Rodríguez Monegal] era asegurar el éxito de la reunión: con ellos presentes habría calidad intelectual y pugilismo virtuoso. Ángel, más sociológico y político; Emir, más literario y académico; aquel más a la izquierda, este más a la derecha, las diferencias entre ambos uruguayos fueron providenciales, el origen de los más estimulantes torneos intelectuales a los que me ha tocado asistir, una confrontación en que, gracias a la destreza dialéctica, la elegancia y la cultura de los adversarios, no había nunca un derrotado y resultaban ganando, siempre, el público y la literatura. (13)

La cita anterior es tan solo un ejemplo del complejo entramado que se creó en torno de la literatura latinoamericana en las últimas décadas del siglo XX. Donde escritores, críticos, agentes literarios, casas editoriales, instituciones culturales, y entre muchos otros participantes de este fenómeno editorial y literario se conjugaron para exportar las letras latinoamericanas a Europa, principalmente, y al resto del mundo, como se vio en el segundo capítulo. Un ejemplo es Ángel Rama, quien dejó importantes contribuciones para el tema del Boom, a tal grado que ningún interesado en el tema puede dejar de lado el fundamental trabajo “El Boom en perspectiva”, aparecido originalmente en 1982 en Bogotá. Textos como éste se erigen como referencias primordiales que es necesario seguir difundiendo, pues tal parece que los equívocos en torno a lo que fue el Boom siguen perpetuándose. Asimismo, las reflexiones de Rama son de gran utilidad para comprender parte del proceso por el que discurrió la literatura en América Latina, ya que son los pensamientos de alguien que estuvo muy cerca de los hechos más importantes en el acontecer literario de las décadas de los sesenta y setenta –del Boom al Premio Rómulo Gallegos, la Biblioteca Ayacucho y la investigación de la literatura latinoamericana en las universidades de Estados Unidos–; por lo que no podemos dejar de ver en un documento de esta naturaleza una rica fuente de información y de explicación de la época, aunque sea parcial.

De igual forma, el reconocimiento de la labor de los agentes literarios como Carmen Balcells, Carlos Barral, Paco Porrúa y Antonio López Llausás para la difusión de la literatura (tanto en Latinoamérica como en España y Europa), es de gran importancia, aunque también lo es el reconocer que tuvieron intereses político-económicos para apoyar a estos escritores con premios y la difusión de este tipo de

literatura. Elemento que llevó al gran desarrollo de las editoriales como Plaza y Janés, Seix Barral, Barral Editores o la Editorial Sudamericana que se consolidaron como editoriales de renombre y especializadas en literatura latinoamericana, al grado de dejar fuera de ella a todo escritor que no fuera publicado por alguna de ellas. Herencia que se vive hasta nuestros días pero bajo el nombre de Editorial Alfaguara, la cual es una editorial española (todavía), y que pertenece a la compañía multinacional Penguin Random House (sede en Nueva York), resultado de la fusión de Pearson PLC (sede en Londres, Inglaterra) y Bertelsmann (sede en Gütersloh, Alemania), con lo que claramente podemos observar quiénes son los nuevos centros de poder para la literatura, ya no sólo latinoamericana, sino mundial.

Con estos ejemplos se puede observar todo el sistema que se articuló en torno del Boom y de “la nueva literatura latinoamericana”, como se explicó en el segundo capítulo, lo cual sirvió de base para exportar una nueva idea de lo que era Latinoamérica en ese momento, después de las dictaduras y de la Revolución Cubana, es decir, cuando comenzaba a unirse a las filas del capitalismo y de la globalización, alejándose de la utopía que habían intentado construir Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar en sus narrativas, y muchos otros artista como la Escuela del Sur con Joaquín Torres García, e intelectuales como Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal.

LAS CIUDADES-ISLAS DE FUENTES, GARCÍA MÁRQUEZ Y CORTÁZAR: UTOPIÁS DE LA PLURIDENTIDAD LATINOAMERICANA

Es importante destacar que la identidad es una de las construcciones conceptuales modernas más resistentes a la sustitución y al relevo. A diferencia de otros dos grandes

conceptos como lo son los de cultura (multiculturalidad, interculturalidad, transculturalidad) y etnicidad (multiethnicidad, interethnicidad, etnización o pluriethnicidad), al concepto de identidad ni siquiera se le ha permitido insertarle prefijos que evidencien su dinamismo y diversidad. Por lo tanto, podríamos decir que, actualmente, el concepto de identidad está en crisis porque no responde ni a la diversidad, pluralismo y flexibilidad sociocultural que se presenta en nuestra época; ni a la precariedad, incertidumbre y malestar individual que los sujetos viven frente a sus identidades. Sobre todo cuando se trata de casos complejos al haber una confluencia tan divergente de identidades en un mismo lugar, como lo es la cultura de América Latina, Latinoamérica, Hispanoamérica o Iberoamérica, donde a pesar de ser bastante heterogénea –diecinueve países, si no contamos Brasil, las Guayanas, Belice y el resto del Caribe que no habla español–, se ha podido sistematizar de una manera más o menos eficiente, más o menos ordenada, más o menos excluyente, pero siempre siguiendo una linealidad histórica. De hecho, ya en 1976 Carlos Rangel en “Española y no Latina”, prólogo a su célebre libro *Del buen salvaje al buen revolucionario*, era categórico acerca de las relaciones que los latinoamericanos mantenemos con nuestra propia identidad:

Los latinoamericanos no estamos satisfechos con lo que somos, pero a la vez no hemos podido ponernos de acuerdo sobre qué somos, ni sobre lo que queremos ser. ¿En qué consiste, exactamente, ese ser latinoamericano que compartimos desde el Río Bravo hasta la Patagonia? Una respuesta posible consiste en decir que no hay una América Latina sino veinte (título del libro bastante conocido de Marcel Niedergang) e inclusive echar en el saco a

Brasil (y hasta a Haití). Pero todo hispanoamericano sabe, al encontrarse con un brasilero, que está frente a él, no junto a él, que uno y otro miran el mundo desde perspectivas diferentes y eventualmente conflictivas. En cambio, los diez mil kilómetros que separan el norte de México del sur de Chile y Argentina son una distancia geográfica, pero no espiritual. Hay desde luego en Hispanoamérica grupos humanos marginales que habitan uno u otro de estos países sin participar en la cultura hispánica dominante. El hecho de que esos grupos sean residuos de los habitantes precolombinos, de los “dueños legítimos” del territorio, que hayan sido sus antepasados (y ellos mismos sigan siendo) víctimas de una conquista y una dominación para ellos extranjera; y el hecho adicional de que la sangre de estos esclavos corra, mezclada por las venas de una enorme proporción de hispanoamericanos, son factores que tienden a confundir la conciencia del continente, inyectándole elementos de indefinición mitológica, racismo, complejos de culpa y de inferioridad, etc. (23-24)

La concepción clásica de la identidad como algo absoluto es un concepto fuertemente influido por el individualismo psicológico propio de algunas corrientes de la psicología. Sin embargo, desde la sociología o la antropología, las identidades son concebidas como procesos construidos social y culturalmente, moldeados históricamente. Así, no hay identidades fijas ni homogéneas sino dinámicas; no se trata de una identidad única sino diversa; y la crisis es entendida como indispensable para las identidades en construcción. Por consiguiente, no se trata de una crisis identitaria ni de una identidad, sino de la

pluridentidad, la cual da cuenta de la crisis del concepto. Dicha problemática era clara para Fuentes, García Márquez y Cortázar, quienes a partir de sus proyectos narrativos intentaron desentramar la complejidad de la pluridentidad latinoamericana, ligándola con el espacio ciudadano que se erigía como sinónimo de modernidad y de la época contemporánea en la que se sitúan sus obras, en las cuales buscaban representar e identificar a las sociedades de su época, como vimos en el capítulo tres de este trabajo.

De esa forma, las ciudades de estos escritores se revelan como los espacios por excelencia para que sus personajes reflexionen sobre sus identidades y sobre aquello que los conforma como individuos, pero no sólo desde una idea nacionalista sino en relación con Latinoamérica y con el resto del mundo. Por ello, los protagonistas de sus historias se enfrentan al espacio urbano, el cual a su vez les muestra sus otras raíces o aquello que los construye, pero que había estado oculto hasta entonces y que se revela por medio de la interacción con los diferentes estratos de los espacios-tiempos que se conjugan en estas ciudades. De ahí la importancia del espacio urbano en los universos narrativos de estos escritores, porque será el lugar de la utopía para la pluridentidad, ya que en ellos sus personajes podrán ser partícipes de la diversidad cultural, social, histórica e identitaria que los conforman como mexicanos, colombianos o argentinos, pero al mismo tiempo como latinoamericanos, como ese gran archipiélago que se plantea al final del capítulo anterior.

Asimismo, como ya lo he mencionado, la parte primordial de estas ciudades-islas de los escritores anteriores son los centros, debido a que son lugares desterritorializados donde esta utopía pluridentitaria se muestra con mayor fuerza, porque es ahí donde las

diferentes culturas e identidades se entrelazan para abrirse a nuevas posibilidades, en las que se sea capaz de reconocer la diversidad y la pluridentidad.

Sin embargo, desafortunadamente, estas ciudades-islas de la narrativa de Fuentes, García Márquez y Cortázar, sólo se quedaron como utopías propuestas por estos escritores para intentar comprender la complejidad cultural y pluridentitaria con la que se enfrentaba Latinoamérica. De tal forma que, incluso años después, la situación se ve más complicada con las grandes migraciones de latinoamericanos en busca de un sueño americano que les permita “una vida mejor”, alejándolos de sus culturas de origen y acercándolos cada vez a una globalización en el sentido de uniformidad (restringido) y no de pluralidad (diverso).

El origen de la palabra “América” no nos interesa aquí, tanto en el sentido conocido por todos, como en el que históricamente ha ido adquiriendo. Primero, al señalar la evolución del contenido semántico de la palabra, observaremos que tiene un significado distinto en España que en Estados Unidos; tradicionalmente cuando un español hablaba de América se refería a Hispanoamérica, a los países afines de América del Sur; contrariamente, cuando un norteamericano habla de América se refiere a su propio país: los Estados Unidos. Seguramente en España, en los últimos tiempos, está sucediendo lo mismo, es decir, que cuando hablamos de América nos referimos a Estados Unidos, quizá por influjo de la preponderancia política y económica adquirida por dicho país en el mundo entero. En cualquier caso, es evidente, a través de estas observaciones, que se ha pasado de un sentido

general de la palabra “América”, como expresión de la unidad del continente, a un sentido restringido. Sin embargo, este sentido restringido tiene un carácter más universal entre los españoles y los hispanoamericanos, porque expresa la conciencia de una unidad cultural capaz de extenderse al resto del continente. ¿Por qué y cómo se ha producido este fenómeno? (Abellán 21)

Y efectivamente, si reflexionamos sobre el porqué y cómo se ha dado este fenómeno de apropiación conceptual, veremos que también lo ha sido de manera espacial, sociocultural e incluso, lingüística. Cada vez son más los hablantes de inglés, porque se ha convertido en una necesidad que nos ha hecho perder parte de nuestra identidad, acercándonos a una globalización estadounidense, y que nos ha alejado de ese proyecto de una posible continentalización latinoamericana, y porque no, incluso, a una mundialización de nuestras culturas, como lo vislumbraban los escritores del Boom en sus proyectos narrativos. Por eso, talvez la repuesta a este fenómeno se pueda encontrar más fácilmente si se analizan proyectos como los del Boom latinoamericano, porque quizá al ver sus fallas podamos encontrar las repuestas y los caminos que nos guíen a una mejor comprensión de culturas heterogéneas y pluridentitarias como las nuestras.

DESPUÉS DE LA UTOPIA: LAS FRACTURAS DEL ARCHIPIÉLAGO INDOAFROIBEROAMERICANO
Según Ángel Rama en *La ciudad letrada*, se puede considerar que, desafortunadamente, la literatura del Boom provocó una extraordinaria fragmentación del discurso latinoamericano, ya que ocasionó que la gente perdiera de vista la riqueza de sus propias

literaturas pertenecientes a las épocas anteriores y a aquello que los diferenciaba del resto de Latinoamérica, por lo que a pesar de que esta “nueva literatura latinoamericana” intentaba un proceso de recuperación de las raíces y de los orígenes de lo latinoamericano, en realidad se produjo un efecto inverso, perdiéndose de vista los fundamentos y rizomas de esa literatura, y alejándose de la utopía de un archipiélago latinoamericano que reuniera “una civilización indoafroamericana” (Fuentes, *Geografía* 221) pluridentitaria.

Por ello, a partir del Boom, se marcaron más algunas rupturas entre las literaturas latinoamericanas, ya que, a pesar de tener en mente una apertura del canon con respecto al europeo y una conciencia pluridentitaria, también surgieron grandes exclusiones en diferentes niveles, al igual que grandes silencios, los cuales llevaron a nuevos procesos editoriales pero que seguían respondiendo a los fundamentos centralistas anteriores. Aspectos que propiciaron, nuevamente, la instauración de un centro y una periferia, aunque desde otra perspectiva. Así, el lugar que antes habían ocupado Nueva York y París, fue sustituido por Barcelona, Ciudad de México y Buenos Aires, principalmente, y aunque, de cierta manera, el mapa se había invertido por los escritores del Boom; al final, si recuperamos la idea del mapa invertido de Joaquín Torres García, la realidad había terminado con dicha utopía al reconocer y marcar un nuevo norte.

En ese sentido, Centroamérica constituye un silencio dentro del discurso latinoamericano de esa época, dado que se encontraba en la periferia de los centros de poder latinoamericanos como México y Argentina, y por supuesto los europeos como España y Francia, por lo que ninguno de sus escritores fue tomado en cuenta formalmente para este proyecto, a pesar de la existencia de escritores destacados como

Augusto Monterroso. Y en otras partes de Latinoamérica, como en El Salvador, Costa Rica, Bolivia, Ecuador, entre otros, simplemente se dejaron grandes vacíos, y no porque no hubiera escritores, sino por cuestiones políticas o sociales por las que las temáticas e intereses de los escritores de esos países se alejaban por completo de las del Boom, quedando al margen del grupo.

Otra exclusión es el caso de Brasil en relación con la América Latina de habla española, ya que el hecho de que el auge de la literatura latinoamericana de esos años se diera en lengua española, determinó el idioma para el discurso de poder prevaleciente, silenciando a la literatura en portugués, al igual que lo hizo con otros idiomas de las islas caribeñas, provocando que fuera hasta mucho tiempo después, que se considerara a sus escritores y que surgiera un interés por la literatura brasileña como parte de la literatura latinoamericana. Todavía en la actualidad, muchas veces en algunos congresos que intentan englobar a las literaturas latinoamericanas, no son tomadas en cuenta esas “Otras literaturas” que se encuentran al margen como la literatura brasileña, la caribeña o las indígenas, por el simple hecho de no estar en español.

En cuanto a la literatura caribeña, surge otra exclusión, ya que aun cuando los escritores del Boom latinoamericano intentaron dialogar con el Caribe al retomarlo como escenario para algunas de sus obras, como ya se vio en el capítulo anterior, en realidad tampoco hay presencia de los escritores de este lugar en el grupo. Unas décadas antes del Boom, La Habana, Cuba había sido un centro importante de reunión para la literatura latinoamericana y sus escritores. Sin embargo, durante el Boom ese centro de poder se vio desplazado hacia México y Argentina, como resultado del contexto socio-político de la isla con la Revolución Cubana, de forma que, aunque no desapareció por

completo del mapa de las letras, sí se vio afectada en cuanto a la libertad de producción de sus escritores y a la producción editorial que respondía más a un sistema capitalista. De esa forma, la isla fue perdiendo importancia en el proceso de consolidación de “la nueva literatura latinoamericana”, la cual se considera que comenzó con los escritores del Boom. Así, cada vez, se fue agudizando más la marginalidad del Caribe al no contar con los medios económicos para entrar en los nuevos procesos editoriales, ni con escritores reconocidos por los grandes consorcios editoriales.

Otro ejemplo de esa marginalidad a nivel continental, es el caso de Chile, ya que mientras en algunos países José Donoso era reconocido como integrante del Boom latinoamericano; en Santiago, como en muchos otros lugares del continente, existía una ausencia crónica de comunicación con el resto de América Latina, privando a la capital chilena del conocimiento de la literatura contemporánea producida en otros lugares del mismo continente y por consiguiente del impacto que podrían tener sus escritores en ella¹³⁰. Eso, sin contar los lugares de provincia, porque aún en los países en los que su literatura había alcanzado un auge como representante de la literatura latinoamericana, todo este éxito y movimiento editorial y literario se concentraba en las capitales como Ciudad de México en México, Buenos Aires en Argentina o Bogotá en Colombia, ya que de nuevo la comunicación dentro de los países era escasa, además de contar con un gran centralismo, que en el caso de Chile se había visto reforzado por su sistema político de aquellos años, tal y como lo dejaban ver los escritores del Boom en sus obras para

¹³⁰ Caso completamente opuesto al de Argentina con Buenos Aires, ya que a pesar de ser un país fronterizo con Chile, el desarrollo e impulso que había tenido su literatura en cuanto al mercado editorial y al reconocimiento cultural con Julio Cortázar, no tiene comparación; y todo gracias a la comunicación que había logrado entablar con México, Colombia, La Haba, e inclusive con España.

mostrar el atraso económico y cultural de sus países, aunque tampoco eso ayudó para mejorar la situación.

No obstante, no solo los países fueron excluidos debido a sus posiciones de poder en cuanto al mercado editorial, ni los escritores debido a su posición periférica. Desafortunadamente, hubo minorías que fueron dejadas mucho más al margen, a pesar de cumplir con un acercamiento en cuanto a las temáticas o los intereses con los que había sido conformado el Boom. En ese sentido, de acuerdo con Núria Marrón (2017), las mujeres son un ejemplo destacado, ya que no se considera ninguna de sus obra en diálogo con los escritores del Boom, aunque haya casos claros que podrían ser tomados en cuenta como representantes del grupo ya sea desde la literatura o en la cuestión editorial. Ejemplo de ello es Elena Garro (1916-1998) con *Los recuerdos del porvenir* (1963), quien dialoga directamente con Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* (1967), ya que en ambos se encuentra lo que fue descrito como el realismo mágico; además de un estilo narrativo muy similar. Al igual que hay una clara relación temporal en cuanto a las fechas de publicación de ambas novelas. Y entre muchas otras mujeres escritoras de esa época, y de quienes ni siquiera se escuchan sus nombres, o que fueron esposas de escritores de renombre con lo que se condenaron a un completo anonimato.

Asimismo sucedió con las diferencias políticas de acuerdo a los ideales representados por el Boom, de manera que se creó una barrera contra los escritores que se consideraba que no estaban comprometidos con la ideología política del Boom o que incluso se mostraban claramente en contra, como en el caso de Reinaldo Arenas (1943-1990) quien representa como pocos el drama del escritor en lucha contra un sistema

político que lo reprimió por partida doble, como intelectual y como homosexual, es decir el sistema instaurado por la Revolución Cubana. De manera que aunque este escritor también buscaba reubicar a la periferia latinoamericana y mostrar su realidad quedó en el exilio estadounidense debido a su ideología.

Los casos anteriores son sólo algunos de los ejemplos de las muchas omisiones que surgieron con el Boom de la literatura latinoamericana. Por lo que, aunque no fueron tomados en cuenta para esta investigación porque el objetivo no era una reivindicación de dichas exclusiones, considero que es importante hacer mención de ellos para marcar la diferencia que surgió entre los proyectos narrativos de los escritores del Boom y los intereses comerciales y, por supuesto, político-económicos de las grandes empresas editoriales de esa época, y que podríamos decir que llevaron a una divergencia ideológica muy notable que ninguna de las dos partes intentó resolver .

No obstante, es importante reconocer que Fuentes, García Márquez y Cortázar, hasta la última de sus obras trataron de conservar los principios con los que habían imaginado sus universos narrativos ligados con la idea de una pluridentidad latinoamericana y la importancia de reconocer las diferencias y semejanzas que nos conforman y unifican como continente y en relación con el resto del mundo. Por ello, tampoco he incluido en este trabajo a escritores como Mario Vargas Llosa, ya que sigue trabajando en su proyecto narrativo y no tenemos la posibilidad de ver el conjunto terminado. De igual forma, los casos de otros escritores de la época, tampoco fueron tomados en cuenta porque desafortunadamente no existen proyectos narrativos consolidados en relación con una conciencia pluridentitaria sobre lo latinoamericano como lo fueron los de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar.

En relación con lo anterior, se puede comprender parte de la situación actual de la “literatura latinoamericana” que logró posicionarse a partir de esa etiqueta creada por las obras de los escritores del Boom y por todo el proceso de consolidación de las mismas con respecto al canon y al mercado editorial mundiales, consiguiendo un reconocimiento propio, independientemente de la literatura europea o estadounidense, pero que quedó lejos del proyecto narrativo de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar de crear una conciencia pluridentitaria latinoamericana como sinónimo de un conjunto de países que comparten diferencias y similitudes, y que tratan de “fluir” como islas de un archipiélago mundial que dialoga. “La geografía de la novela nos dice que nuestra humanidad no vive en la helada abstracción de lo separado, sino en el pulso cálido de una variedad que nos dice: No somos aún. Estamos siendo” (Fuentes, *Geografía* 224). Quizá sean las nuevas generaciones de escritores y teóricos quienes logren consolidar este proyecto al incluir las grandes exclusiones y silencios del Boom, y al retomar la utopía citadina de los universos narrativos de Fuentes, García Márquez y Cortázar.

No man is an island, entire of itself;
every man is a piece of the continent,
a part of the main.

John Donne (1624)

Referencias bibliográficas

OBRAS TEÓRICO-CRÍTICAS

- Abellán, José Luis. *La idea de América*. Madrid: Istmo, 1972. Impreso.
- Achebe, Chinua. *Hopes and Impediments*. London: Heinemann, 1988. Impreso.
- Albaladejo, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante, 1986. Impreso.
- Al-Idrīsī, Al-Sharīf. *Kitābnuzhat al-mushtāq fī ikhtirāq al-āfāq*. Cit. Jerry Brotton, “Classical maps”. *Great Maps. The World’s Masterpieces Explored and Explained*. Gran Bretaña: DK / Penguin Random House, 2015. Impreso.
- Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Nueva York: Verso, 2013. Impreso.
- Asensi Pérez, Manuel. *Estudios Culturales: La crítica metaliteraria*. Curso impartido en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en 2012. Impreso.
- Bachelard, Gastón. *La poétique de l’espace*. París: PUF, 2012. Impreso.
- Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Barabas, Alicia. “Imaginarios de la alteridad: la construcción del indio como bárbaro”. *Anuario Antropológico 2000-2001*. Brasil: DAN Universidad de Brasilia, Río de Janeiro, ed. Tempo brasileiro: 2003. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris: Gallimard, 2000. Impreso.

- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1989. Impreso.
- Bensa, Tatiana. “Identidad Latinoamericana en la literatura del *Boom*”. *Revista de estudios iberoamericanos. Visages d’Amérique Latine*. Núm. 2. Junio. 2005: 87-92. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<https://juancarloslemusstave.files.wordpress.com/2014/07/identidad-latinoamericana-en-la-literatura-del-boom.pdf>>. Web.
- Berenstein Jacques, Paola. “Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade”. *Resenha*. Vol. 5. Núm. 1. 2003: 88-90. Impreso.
- Bernd Zilá, Patrick Ibert y Rita Olivieri-Godet (ed.). *Espaces et littératures des Amériques*. Quebec: Centre culturel international de Cerisy / Press de l’Université Laval, 2018. Impreso.
- Bhabha, Homi. “The Third Space”. *Identity, Community, Culture, Difference*. (Ed.) Jonathan Rutherford. Londres: Lawrence and Wishart, 1990. Impreso.
- _____. *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994. Impreso.
- _____. “Cultural Diversity and Cultural Differences”. *The Post-colonial Studies Reader*. (eds.) Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. Londres y Nueva York: Routledge, 2007. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *L’espace littéraire*. París: Gallimard, 1955. Impreso.
- Bohnenkamp, Dennis. “Post-Einsteinian Physics and Literature: Toward a New Poetics”. *Mosaic*. Núm. 22. Vol 3. 1989: 19-30. Digital.
- Breton, André. “Manifeste du surréalisme”. *Manifestes du surréalisme*. París: Gallimard, 2013. Impreso.

- Brotton, Jerry. "Classical maps". *Great Maps. The World's Masterpieces Explored and Explained*. Gran Bretaña: DK / Penguin Random House, 2015. Impreso.
- Bru, Sascha; y Peter Nicholls (dir.). *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin: De Gruyter, 2009. Impreso.
- Calvino, Ítalo. "Qué nuevo era el Nuevo Mundo". *Colección de arena*. (trad.) Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela, 1998. Impreso.
- _____. "Le voyageur dans la carte". *Collection de Sable*. (trad.) Jean-Paul Manganaro. Paris: Seuil, 1986. Impreso.
- Caravaca, Jimena; Espeche Gilardoni, Ximena. "América Latina como problema y como solución: Robert Triffin, Daniel Cosío Villegas, Víctor Urquidi y Raúl Prebisch antes del Manifiesto Latinoamericano (1944-1946)". *Revista Desarrollo Económico*. Instituto de Desarrollo Económico y Social, 2016. Digital.
- Carreri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013. Impreso.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*. París: Editions du Seuil, 1999. Impreso.
- Castro-Gómez, Santiago; Eduardo Mendieta (eds.). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Porrúa, 1998. Impreso.
- Castro-Gómez, Santiago; Ramón Grosfoguel (eds.). *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/ Universidad Central/ Instituto de Estudios Sociales

- Contemporáneos/ Pontificia Universidad Javeriana/ Instituto Pensar, 2007. Impreso.
- _____. “Prólogo: Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”. *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/ Universidad Central/ Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/ Pontificia Universidad Javeriana/ Instituto Pensar, 2007. Impreso.
- Collazos, Óscar. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI, 1970. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Perú: CELACP, Latinoamericana Editores, 2003. Impreso.
- Cosío Villegas, Daniel. *Los problemas de América*. México: Clío, 1997. Impreso.
- Cymerman, Claude y Claude Fell. *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*. París: Nathan Université, 1997. Impreso.
- Dachy, Marc. *Dada & les dadaïsmes. Rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*. París: Gallimard, 2011. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. París: Les Éditions de Minuit, 1986. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3*. París: Les Éditions de Minuit, 2011. Impreso.
- Domínguez Domínguez, María Luisa. “Del espacio americano al espacio europeo. La especialidad fantástica en un relato de Adolfo Bioy Casares”. *Anthropos*. Núm. 127. 1991: 57-60. Impreso.
- Donoso, José. *Historia personal del “Boom”*. Barcelona: Anagrama, 1972. Impreso.

- Donne, John. "Meditation XVII". *Devotions upon Emergent Occasions*. Reino Unido, 1624. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<https://web.cs.dal.ca/~johnston/poetry/island.html>>. Web.
- Eberhardt, Isabelle. *Los diarios de una nómada apasionada*. 2008. Kindle.
- Eltit, Diamela. "Las tramas del 'Boom'". *El País*. Nueva York, 15 de noviembre. 2012. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <https://elpais.com/cultura/2012/11/15/actualidad/1352992510_280513.html>. Web.
- Escobar, Arturo. *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*. Barcelona: Editorial Norma, 1998. Impreso.
- Esteban-Guitart, Moisés. "La psicogeografía cultural del desarrollo humano". *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*. Núm. 59. 2012: 105-128. Impreso.
- Farinelli, Franco. *L'invenzione della Terra*. Palermo: Sellerio, 2007. Digital.
- _____. *Il globo, la mappa, el mondo*. Italia: Franco Farinelli, 2003. Digital.
- Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana: y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas, 1975. Impreso.
- Fuentes, Carlos. "Ensayo". *Revista Tiempo mexicano*. 1972. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<https://www.uv.mx/catedracf/carlos-fuentes/>>. Web.
- _____. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976. Impreso.
- _____. *Geografía de la novela*. Madrid: Alfaguara, 1993. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989. Impreso.
- García-Romeu, José. *L'univers de Julio Cortázar*. París: Ellipses, 2010. Impreso.

- Gélinas-Lemaire, Vincent. *Le Récit architecte. Cinq aspects de l'espace*. París: Clasiqes Garnier, 2019. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. París: Seuil, 1982. Impreso.
- Glissant, Edouard. *Traité du tout-monde. Poétique IV*. París: Gallimard, 1997. Impreso.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Universitaria de Valparaíso, 1972. Digital.
- Gómez-Peña, Guillermo. *The New World Border. Prophecies, Poems & Loqueras for the End of the Century*. San Francisco: City Lights Books, 1996. Impreso.
- Gordoa Gil, Víctor. *Imagología*. México: Grijalbo, 2003. Impreso.
- Grivel, Charles. *Fantastique-fiction*. París: PUF, 1992. Impreso.
- Guerrero, Gustavo. "La Croix du Sud (1945-1970): génesis y contextos de la primera colección francesa de literatura latinoamericana". *Re-mapping World Literature*. 2018. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <https://www.researchgate.net/publication/323714937_La_Croix_du_Sud_1945-1970_genesis_y_contextos_de_la_primera_coleccion_francesa_de_literatura_latinoamericana_Writing_Book_Markets_and_Epistemologies_between_Latin_America_and_the_Global_South_Escritur>. Web.
- Guerrero, Gustavo; Fernando Iwasaki (introd. y selec.). *Les bonnes nouvelles de l'Amérique latine (anthologie de la nouvelle latino-américaine contemporaine)*. París: Gallimard, 2010. Impreso.
- Henríquez Ureña, Pedro. "Caminos de nuestra historia literaria". *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires, 1928. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<http://www.cielonaranja.com/phuseisensayos.pdf>>. Web.

Hernández Jaimes, Jesús. “La metrópoli de toda la América. Argumentos y motivos del fallido hispanoamericanismo mexicano, 1821-1843”. *Revista Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*. Vol. 51. Enero-Junio. México: UNAM, 2016. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0185262015000468#bib008>>.

Web.

Horia, Vintila. *Introducción a la literatura del Siglo XX*. Santiago: Andrés Bello y Universidad Gabriela Mistral, 1989. Impreso.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ítaca, NY: Universidad de Cornell P, 1981. Impreso.

_____. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Universidad de Duke, 1991. Impreso.

_____. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, 2001. Impreso.

Joyeux-Prunel, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale*. París : Gallimard, 2016. Impreso.

_____. *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*. París: Gallimard, 2017. Impreso.

Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. USA: Cambridge/Harvard University Press, 2003. Impreso.

Kline, Carmenza. *Los orígenes del relato: los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992. Impreso.

- Krauze, Enrique. Entrevista de la BBC: *Enrique Krauze: "América Latina es una obra en construcción"*. 20 de octubre de 2015. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151005_hay_festival_mexico_krauze_entrevista_ig>. Web.
- Kripke, Saul A. *Naming and Necessity*. Estados Unidos: Harvard University Press / Cambridge / Massachusetts, 1972. Digital.
- "La geografía de Carlos Fuentes". *Nexos*. 1-Mayo. 2002: s/p. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<https://www.nexos.com.mx/?p=10421>>. Web.
- La Vanguardia*, "Cultura". Periódico. Martes 6 noviembre. 2012: 40-41. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/edition.html?edition=LVG%20Barcelona&bd=06&bm=11&by=2012&ed=06&em=11&ey=2012&page=5>>. Web.
- Le Goff, Jaques. "Construcción y destrucción de la ciudad amurallada. Una aproximación a la reflexión y a la investigación". *La ciudad y las murallas*. De Seta, Cesare; Jaques Le Goff (eds.). Madrid: Cátedra, 1989. Impreso.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. París: Anthropos, 2000. Impreso.
- León Portilla, Miguel. "El Tonalámatl de los Pochtecas (Códice Fejérváry-Mayer)". *Revista Arqueología Mexicana*. Edición Especial Códices. Núm. 18. 2005. pp. 18-107. Impreso.
- _____. "Estudio introductorio". *Revista Arqueología Mexicana*. Edición Especial Códices. Núm. 18. 2005. pp. 8-14. Impreso.
- _____. "Necesaria advertencia acerca del nombre de este códice". *Revista Arqueología Mexicana*. Edición Especial Códices. Núm. 18. 2005. pp. 6-7. Impreso.

- _____. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México: UNAM, 1956. Impreso.
- _____. *La visión de los vencidos*. México: UNAM, 1959. Impreso.
- _____. *México-Tenochtitlán: su espacio y tiempo sagrados*. México: Plaza y Valdés, 1978. Impreso.
- _____. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: FCE, 1961. Impreso.
- _____. “Los dioses y sus elementos iconográficos en el Tonalámatl de los Pochtecas”. *Revista Arqueología Mexicana*. Edición Especial Códices. Núm. 18. 2005. pp. 16-17. Impreso.
- Lepage, Caroline. *L'univers de Gabriel García Márquez*. París: Ellipses, 2008. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes tropiques*. París: Librairie Plon, 1955. Impreso.
- Lindstrom, Naomi. *Twentieth-Century Spanish American Fiction*. Austin: University of Texas Press, 1994. Impreso.
- López Rodríguez, Silvia. *Orientación y desorientación en la ciudad: la teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*. Tesis. España: Universidad de Granada, 2005. Digital.
- Mächler Tobar, Ernesto. “Dans les coulisses de *Cien años de soledad* : la Colombie en toile de fond”. *Gabriel García Márquez, Cien años de soledad: fondation, héritages et crises*. Françoise Aubès. París: Ellipses, 2009. pp. 109-115. Impreso.
- Marrón, Núria. “Las mujeres en el 'boom' latinoamericano: o invisibles o asistentas”. *El Periódico*. 30 de abril de 2017 | Actualizada 27 de septiembre de 2017. Consulta digital: 13 de agosto de 2020.

<<https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20170430/mujeres-boom-invisibles-asistentas-6005022>>. Web.

Martin, Gerald. "Boom, Yes; 'New' Novel, No: Further Reflections on the Optical Illusions of the 1960s in Latin America". *Bulletin of Latin American Research*. vol. 3. núm. 2. 1984: 53-63. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <https://www.jstor.org/stable/3338252?seq=1#page_scan_tab_contents>. Web.

Martín Jiménez, Alfonso. *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Berna: Peter Lang, 2015. Impreso.

_____. "Mundos imposibles: autoficción". *Actio nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. núm. 0. UAM. 2016: 161-195. Consulta digital 13 de agosto de 2020. <<https://revistas.uam.es/actionova/article/view/6979/9702>>. Web.

Mbembe, Achille. *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. París: La Découverte, 2010. Impreso.

Medina, Cuauhtémoc. "Perdiendo el Norte". Panel I: El otro hoy: a dos décadas de la emergencia postcolonial. *Séptimo simposio internacional de teoría sobre arte contemporáneo*. 29 de enero de 2009. Ciudad de México: Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Digital.

Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: FCE, 1998. Impreso.

Merino, Ingrid Wildi. *Dislocación. Localización cultural e identidad en tiempos de globalización*. Chile: Dislocación Ediciones, 2013. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<http://www.ingridwildimerino.net/pdf/dislocacion-chile.pdf>>. Web.

- Mignolo, Walter. "The Movable Center: Geographical Discourses and Territoriality During the Expansion of the Spanish Empire". *The Latin American Cultural Studies Reader*. Del Sarto Ana, Alicia Ríos y Abril Trigo. Estados Unidos: Duke University Press, 2004. Digital.
- _____. *La idea de América Latina. La herida decolonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007. Impreso.
- Monsaingeon, Guillaume. *Mappamundi. Art et cartographie*. Marseille: Parenthèses, 2013. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. España: Anagrama, 2000. Impreso.
- Montes Montoya, Angélica y Hugo Busso. "Entrevista a Ramón Grosfoguel". *Polis*. 18. 2007. Publicado el 23 julio 2012. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<http://journals.openedition.org/polis/4040>>. Web.
- Moretti, Franco. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. Londres: Verso, 1998. Impreso.
- _____. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. Londres: Verso, 2005. Impreso.
- _____. "Network Theory, Plot analysis". *Distant Reading*. 2013. Kindle.
- National Geographic*. "El Espacio. Viaje del siglo". Edición especial. 2003. Impreso.
- Nganang, Patrice. *Pour une écriture préemptive : L'art de l'alphabet*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2018. Impreso.
- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México-Buenos Aires: FCE, 1958. Impreso.

- Olivier, Florence. *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2007. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América”. *Revista de Occidente*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. Impreso.
- Palencia-Roth, Michael. *La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983. Impreso.
- Palma Castro, Alejandro; José Sánchez Carbó; Alicia V. Ramírez Olivares; Felipe Ríos Baeza; Samantha Escobar Fuentes; y Alejandro Ramírez Lámbarry. “Topoiesis: Procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)”. *Romance Quarterly*. núm. 64. vol. 1. 2017: 1-12. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08831157.2017.1254467?journalCode=vroq20>>. Web.
- Palou, Pedro Ángel. *La ciudad crítica. Imágenes de América Latina en su teoría, crítica e historiografía literarias*. (1997). (eds.) Xalapa: Universidad Veracruzana, 2019. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1990. Impreso.
- Peyrou, Rosario. “Prólogo”. *Diario 1974-1983*. De Ángel Rama. Caracas: Monte Ávila, 2012. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI, 2001. Impreso.
- Popol Vuh*. México: Porrúa, 2000. Impreso.
- Rabasa, José. *Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. Norman: University of Oklahoma Press, 1993. Impreso.

- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Andariego, 1982. Impreso.
- _____. *La ciudad letrada*. Hanover: Norte, 1984. Impreso.
- _____. *Más allá del boom: literatura y mercado*. España: Folios Ediciones, 1984. Digital.
- _____. *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1987. Impreso.
- _____. “El Boom en perspectiva”. *Signos literarios 1*. Enero-junio. 2005: 190. Impreso.
- Ramallo Guzmán, Francisco J. *El espacio real, sugerido o soñado, como categoría surrealista en la producción artística contemporánea*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014. Impreso.
- Rangel, Carlos. *Del buen salvaje al revolucionario. Mitos y realidades de América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976. Digital.
- Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México: FCE, 2014. Kindle.
- Ribeiro, Darcy. “La nación latinoamericana”. *Revista Nueva Sociedad*. Julio. 2002: 180-181. Consulta digital 13 de agosto de 2020. <https://nuso.org/media/articles/downloads/3062_1.pdf>. Web.
- _____. “La civilización emergente”. *Revista Nueva Sociedad*. núm. 73. Julio- Agosto. 1984: 26-37. Consulta digital 13 de agosto de 2020. <https://nuso.org/media/articles/downloads/1187_1.pdf>. Web.
- Ríos Gascón, Iván. *El cine de Carlos Fuentes*. México: Ediciones B / Penguin random House Grupo Editorial, 2017. Impreso.

- Rodin, Auguste. *Orpheus and Eurydice*. Escultura: mármol. 1893. París: Museo Rodin.
Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/10.63.2/>>. Web.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El boom de la novela hispanoamericana*. Tiempo nuevo, 1972. Impreso.
- Rodríguez Pequeño, Javier. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Editorial Eneida, 2008. Impreso.
- _____. “Mundos imposibles: ficciones posmodernas”. *Estudios de Literatura*. Núm. 22. 1997: 179-187. Consulta digital: 13 de agosto 2020. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136237>>. Web.
- Ryan, Marie-Laure; Foot, Kenneth y Azaryahu Maoz. *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography meet*. Columbus: Ohio State University Press, 2016. Kindle.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. Nueva York: Knopf, 1993. Impreso.
- Sánchez, Luis Alberto. *¿Existe América Latina?* México: FCE, 1945. Impreso.
- Sánchez Carbó, José. “Tarjetas de presentación e identidad. Las colecciones de relatos integrados desde los umbrales”. *Revista Valenciana*. Vol. 5. Núm. 10. Julio-diciembre. 2012: s/p. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382012000200006>. Web.
- Sánchez Prado, Ignacio M. “Prólogo: *La ciudad crítica* y la ausencia de la tradición latinoamericanista en México”. *La ciudad crítica*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2019. Impreso.

- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: FCE, 1991. Impreso.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. PosBoom. Posmodernismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014. Impreso.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Illinois: Northwestern University Press, 2014. Consulta digital: 13 de agosto de 2020. <<http://escholarship.org/uc/item/8gx3h5hg>>. Web.
- Sloterdijk, Peter. *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. (trad.) Isidoro Reguera. (Pról.) Rüdiger Safranski. Madrid: Siruela, 2007. Impreso.
- _____. *Esferas II. Globos. Macroesferología*. Madrid: Siruela, 2004. Impreso.
- Soja, Edward. "The trialectics of spatiality". *Thirdspace*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996. Impreso.
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012. Kindle.
- Spivak, Gayatri. *¿Puede hablar el subalterno?* España: Akal, 2011. Impreso.
- Tally Jr., Robert T. *Melville, Mapping and Globalization: Literary Cartography in the American Baroque Writer*. Nueva York: Continuum, 2009. Impreso.
- _____. *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Editado por Robert T. Tally Jr. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011. Impreso.
- _____. *Spatiality*. Londres: Routledge, 2013. Impreso.

- _____. *Literary Cartographies Spatiality, Representation, and Narrative*. (ed.) Robert T. Tally Jr. 2016. Kindle.
- _____. *Topophrenia. Place, Narrative, and the Spatial Imagination*. Colecc. "The Spatial Humanities". Bloomington: Indiana University Press, 2019. Impreso.
- Thiong'o, Ngugi wa. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey, 1986. Digital.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. México: Siglo XXI, 1987. Impreso.
- Tonda, Joseph. *L'Impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*. París: Karthala, 2015. Impreso.
- Torres García, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Poseidón, 1941. Impreso.
- Valenzuela, Luisa. *El Boom Latinoamericano, la Mundialización de la Literatura de América Latina*. Documental de canal Once. Grabación.
- Van Delden, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. « Amérique latine une et multiple ». (Prólogo). *Les bonnes nouvelles de l'Amérique latine (anthologie de la nouvelle latino-américaine contemporaine)*. París: Gallimard, 2010. Impreso.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: FCE, 1990. Impreso.
- Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. España: Grupo Editorial España, 2009. Digital

- Wachtel, Nathan. *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole 1530-1570*. París: Gallimard, 1971. Impreso.
- Waldseemüller, Martin. *Certificado de Nacimiento de América*. 1507. Galería de Tesoros de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Consulta digital: 13 de agosto 2020. <<https://www.anthropistoria.com/2014/07/desde-cuando-existen-los-mapas.html>>. Web.
- Wallerstein, Immanuel. *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos*. México: Siglo XXI, 2004. Impreso.
- Weisgerber, Jean (dir.). *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984. Impreso.
- Westphal, Bertrand. “Pour une approche géocritique du texte”. *La Géocritique mode d’emploi*. coll. “Espaces Humains”. núm. 0. Limoges: PULIM, 2000. Impreso.
- _____. *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*. París: Les Éditions de Minuit, 2007. Impreso.
- _____. “Foreword”. *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Editado por Robert T. Tally Jr., Jr. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011. Impreso.
- _____. *Le Monde Plausible. Espace, Lieu, Carte*. París: Les Éditions de Minuit, 2011. Impreso.
- _____. *La Cage des Méridiens. La Littérature et l’Art Contemporaine face à la Globalisation*. París: Les Éditions de Minuit, 2016. Impreso.
- _____. *L’espace brésilien entre texte, carte et image. Une géocritique*. Conferencia en París, mayo de 2018. Digital.

_____. “Mapas invertidos. Les espaces américains sens dessus dessous”. *Espaces et littératures des Amériques : mutation, complémentarité, partage*. (dir.) Zilá Bernd, Patrick Imbert et Rita Olivieri-Godet. Laval : Press de l’Université Laval ; Centre culturel international de Cerisy, 2018. Impreso.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

Impreso.

Yepes, Enrique. *El “Boom” de la novela y el latinoamericanismo de los sesenta*.

Artículo recuperado por la BUAP. 2009. Consulta digital: 13 de agosto de 2020.

<http://www.peu.buap.mx/web/sala_de_lectura/El_boom_latinoamericano.pdf>.

Web.

CORPUS LITERARIO

Cortázar, Julio. *Alguien que anda por ahí*. Cuentos completos II. México: Alfaguara, 2012. Impreso.

———. *Bestiario*. Cuentos completos I. México: Alfaguara, 2015. Impreso.

———. *Deshoras*. Cuentos completos II. México: Alfaguara, 2012. Impreso.

———. *Divertimento*. México: Alfaguara, 2014. Impreso.

———. *El examen*. México: Alfaguara, 2014. Impreso.

———. *Final del juego*. Cuentos completos I. México: Alfaguara, 2015. Impreso.

_____. *Historias de cronopios y de famas*. Cuentos completos I. México: Alfaguara, 2015. Impreso.

———. *La otra orilla*. Cuentos completos I. México: Alfaguara, 2015. Impreso.

———. *Las armas secretas*. Cuentos completos I. México: Alfaguara, 2015. Impreso.

- . *Libro de Manuel*. México: Alfaguara, 2014. Impreso.
- . *Los premios*. Argentina: Alfaguara: 2018. Impreso.
- . *62 / Modelo para armar*. México: Punto de lectura, 2013. Impreso.
- . *Octaedro*. Cuentos completos II. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- . *Queremos tanto a Glenda*. Cuentos completos II. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- . *Rayuela*. México: Alfaguara, 2015. Impreso.
- . *Todos los fuegos el fuego*. Cuentos completos I. México: Alfaguara, 2015. Impreso.
- . *Último round*. Cuentos completos II. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- . *Un tal Lucas*. Cuentos completos II. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *Adán en Edén*. México: Alfaguara, 2009. Impreso.
- . *Agua quemada*. México: Punto de lectura, 2012. Impreso.
- . *Aquiles o El guerrillero o el asesino*. México: FCE / Alfaguara, 2016. Impreso.
- . *Aura*. México: Era, 1982. Impreso.
- . *Cambio de piel*. México: Alfaguara, 2013. Impreso.
- . *Cantar de ciegos*. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- . *Carolina Grau*. México: Alfaguara, 2010. Impreso.
- . *Constancia y otras novelas para vírgenes*. México: Alfaguara, 2004. Impreso.
- . *Cristóbal Nonato*. México: Alfaguara: 2012. Impreso.
- . *Cuentos naturales*. México: Alfaguara, 2007. Impreso.
- . *Cuentos sobrenaturales*. México: Alfaguara, 2007. Impreso.

- . *Cumpleaños*. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- . *Diana o La cazadora solitaria*. México: Alfaguara, 1994. Impreso.
- . *El naranjo o los círculos del tiempo*. México: Punto de lectura, 2012. Impreso.
- . *Federico en su balcón*. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- . *Gringo viejo*. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- . *Inquieta compañía*. México: Alfaguara, 2004. Impreso.
- . *Instinto de Inez*. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- . *La cabeza de la hidra*. México: Alfaguara: 2014. Impreso.
- . *La campaña*. Buenos Aires / México: FCE, 1990. Impreso.
- . *La frontera de cristal*. México: Punto de lectura, 2014. Impreso.
- . *La muerte de Artemio Cruz*. México, D.F: FCE, 1962. Impreso.
- . *La región más transparente*. México, D.F: FCE, 1958. Impreso.
- . *La silla del águila*. México: Alfaguara, 2013. Impreso.
- . *La voluntad y la fortuna*. México: Alfaguara, 2008. Impreso.
- . *Las buenas conciencias*. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- . *Los años con Laura Díaz*. México: Alfaguara, 1999. Impreso.
- . *Los días enmascarados*. México: Era, 2004. Impreso.
- . *Terra Nostra*. México: Alfaguara, 2014. Impreso.
- . *Todas las familias felices*. Madrid: Alfaguara, 2006. Impreso.
- . *Una familia lejana*. México: Era, 2008. Impreso.
- . *Vlad*. México: Alfaguara, 2015. Impreso.
- . *Zona sagrada*. México: Siglo XXI Editores, 1967. Impreso.

- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. México: Diana, 2017. Impreso.
- _____. *Crónica de una muerte anunciada*. México: Diana, 2014. Impreso.
- _____. *Del amor y otros demonios*. México: Diana, 2013. Impreso.
- _____. *Doce cuentos peregrinos*. Todos los cuentos. México: Diana, 2014. Impreso.
- _____. *El amor en los tiempos del cólera*. México: Diana, 2019. Impreso.
- _____. *El coronel no tiene quien le escriba*. México: Era, 2014. Impreso.
- _____. *El general en su laberinto*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana: 1989.
Impreso.
- _____. *El otoño del patriarca*. México: Diana, 2014. Impreso.
- _____. *La hojarasca*. México: Diana, 2004. Impreso.
- _____. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*.
Todos los cuentos. México: Diana, 2014. Impreso.
- _____. *La mala hora*. México: Era, 2011. Impreso.
- _____. *Los funerales de la Mamá Grande*. Todos los cuentos. México: Diana, 2014.
Impreso.
- _____. *Memorias de mis putas tristes*. México: Diana, 2015. Impreso.
- _____. *Noticia de un secuestro*. México: Diana, 2015. Impreso.
- _____. *Ojos de perro azul*. Todos los cuentos. México: Diana, 2014. Impreso.
- _____. *Relato de un naufrago*. México: Diana, 2015. Impreso.

Anexos

Anexo I. *La edad del tiempo* de Carlos Fuentes

Toda novela es algo inconcluso pero también es algo contiguo. Tome su propia vida [...].

Imagine que publica su primer libro de cuentos a los veinticinco años y su primera novela cuatro años después; habla usted de México y los mexicanos, las heridas de un cuerpo, la persistencia de unos sueños, la máscara del progreso. Queda para siempre identificado con este país y con su gente.

(Fuentes, 2008, 204)

La pasión literaria de Carlos Fuentes es auténtica al igual que su pasión por lo americano, y con mayor precisión la identidad mexicana, que lo ha movido a representar en su obra la compleja fase de modernización de un país con raíces muy antiguas, dentro

del contexto de la historia latinoamericana y mundial; es decir ha compuesto un gran mural de la vida pública y privada de nuestro tiempo.

Tan vastas y variadas son las imágenes, tan rico y abarcador su drama, que, en algún punto de su evolución, Fuentes decidió organizar su cronología narrativa y darle un nombre general: *La Edad del Tiempo*.

La primera vez que el plan maestro apareció, fue al frente de su novela *Cristóbal Nonato* (México, 1987), y fue incluido en varias obras posteriores. Se compone de 12 secciones, algunos de cuyos títulos a veces coinciden con el de un libro específico, y preveía 21 obras, número que deja fuera del plan otros libros narrativos del autor.

Aunque Fuentes logró escribir la mayor parte de las novelas y libros de cuento que conformarían *La Edad del Tiempo* no logró concluir todas antes de su muerte.

En la *Edad del tiempo* de Carlos Fuentes se pueden apreciar varias características comunes como:

- La recuperación de algunos elementos y mitos prehispánicos.
- Una reconstrucción de momentos históricos mexicanos importantes como la Revolución y la Conquista.
- La importancia del pasado colonial en la configuración de la identidad mexicana.
- La geografía de México como un reflejo de la identidad y la configuración histórica (el norte como espacio de identificación con la Revolución Mexicana, el centro como dirigente de la época contemporánea y el sur

casi imperceptible y con las pocas alusiones como un lugar despreciable e insignificante).

- Espacios extranjeros: Europa- París, Marsella, Niza, Londres, Roma, Palermo. América Latina: Cartagena de Indias, Haití, La Habana, Buenos Aires, Río de la Plata, Río de Janeiro. América del norte: Washington, Iowa, Los Ángeles. África: Egipto, Isla Mauricio.
- Algunos objetos o cosas como símbolos mágicos (los espejos ya sean normales o de agua, las casas como lugares oscuros y cerrados propios para generar otros mundos en su interior, olores permanentes en algunos lugares).
- Historias circulares.
- Narraciones y personajes relacionados dentro de la misma obra.
- Mismo personaje con diferentes nombres a lo largo de la historia.
- Intertextualidad (Rilke, Dumas, Leopardi)

Todos los aspectos anteriores, entre otros, forman parte de las características de homogeneización de la obra de Carlos Fuentes, especialmente de las que conforman *La Edad del Tiempo*. Sin embargo, hay un elemento fundamental dentro de esas características, el espacio de las historias y la forma en que se refleja cartográficamente.

Así, pueden analizarse algunas características que comparten algunas de las localizaciones en novelas como *Gringo Viejo*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La región más transparente*, *Aura*, *Una familia lejana*, *Instinto de Inez y Diana o la cazadora solitaria*, y en los libros de cuentos: *Agua quemada*, *El naranjo o los círculos del tiempo*

y *Carolina Grau*. De esa forma, se pueden plantear algunas hipótesis con sus respectivos mapas para demostrar las relaciones entre las novelas que conforman *La Edad del Tiempo*.

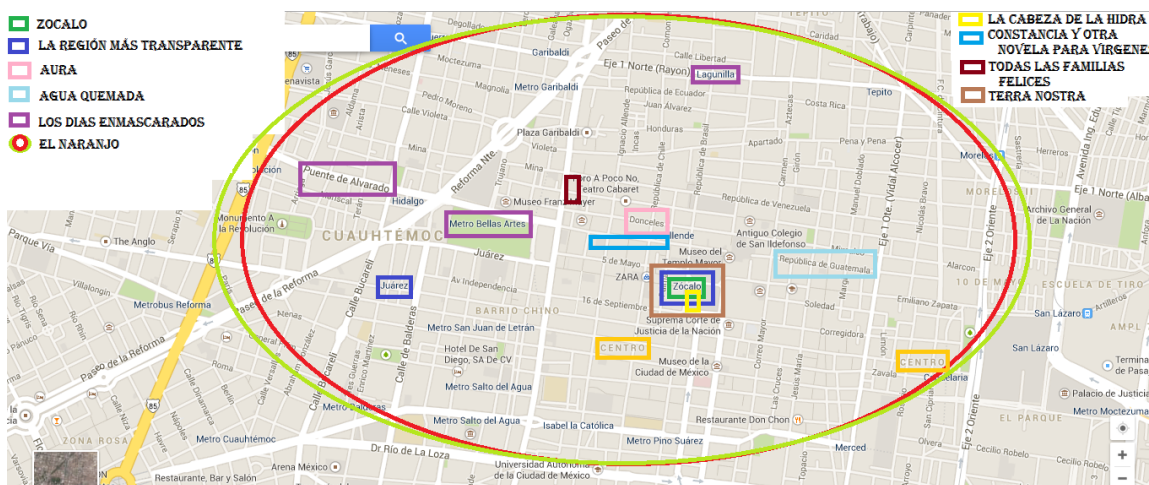
1.- Centro histórico de la Ciudad de México como espacio propicio para lo fantástico y la estratificación espacio-temporal. (Aspecto ampliamente desarrollado en el capítulo tres de este trabajo.)

Agua quemada ----- Cd. de México/ Calle Guatemala/ Doña Manuelita.

Aura ----- Cd. de México/ Calle Donceles/ Aura y Consuelo.

La región más transparente - Cd. de México/ Cd. de México/ Ixca Cienfuegos.

El naranjo ----- Tenochtitlan/ Cd. de México/ Jerónimo de Aguilar



- No tienen realismo mágico o no suceden en la Cd. de México:

Gringo viejo

La muerte de Artemio Cruz

Diana o la cazadora solitaria

Carolina Grau

Instinto de Inez

2.- Lo fantástico o lo extraño sucede en los centros de las ciudades, sin importar la época a la que pertenezcan o la ubicación geográfica.

Agua quemada ----- Cd. de México/ Calle Guatemala/ Doña Manuelita.

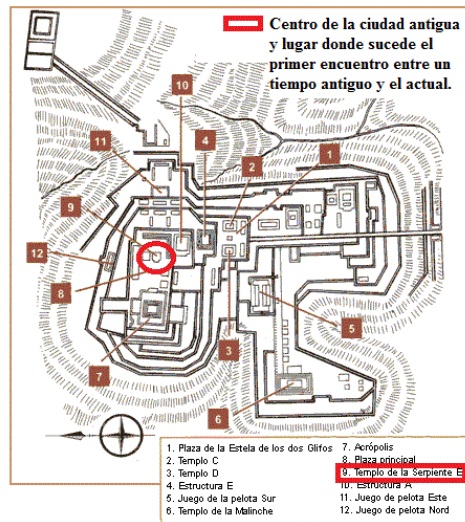
Aura ----- Cd. de México/ Calle Donceles/ Aura y Consuelo.

La región más transparente - Cd. de México/ Cd. de México/ Ixca Cienfuegos.

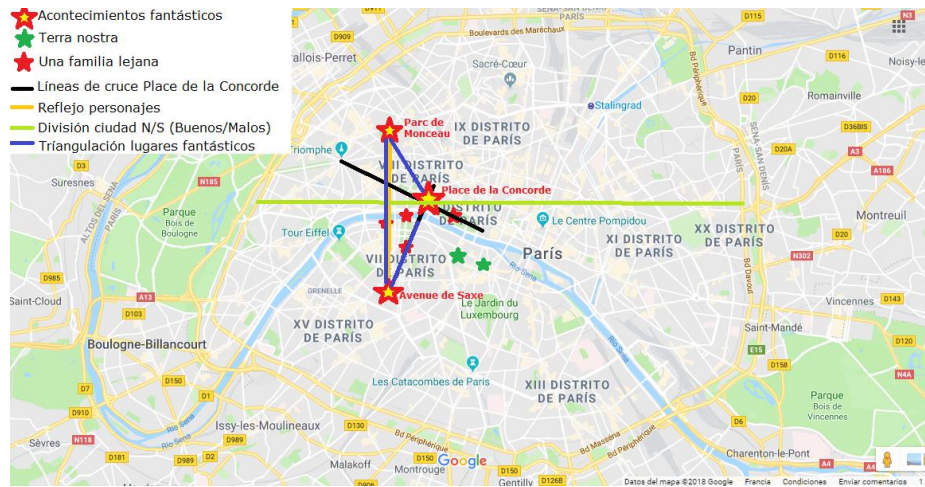
El naranjo ----- Tenochtitlan/ Cd. de México/ Jerónimo de Aguilar.



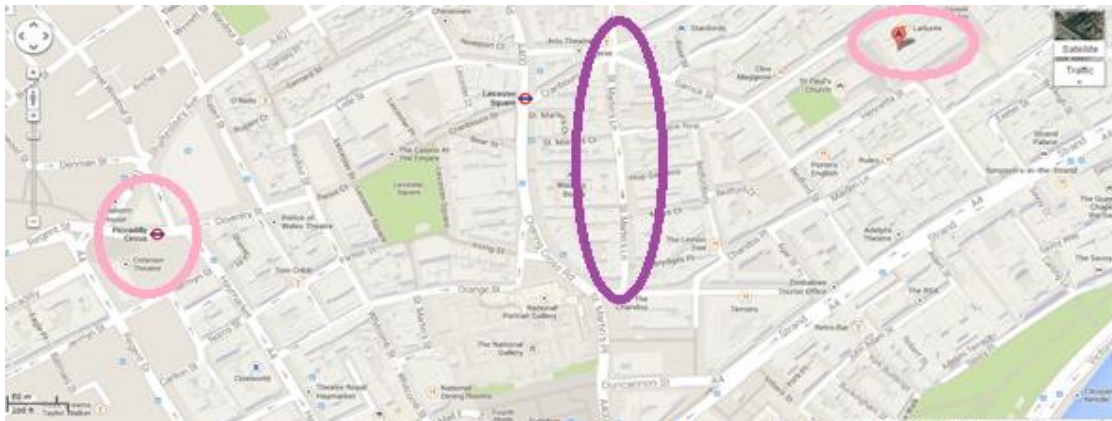
Una familia lejana ----- Xochicalco/ Templo de la serpiente/ Hugo Heredia



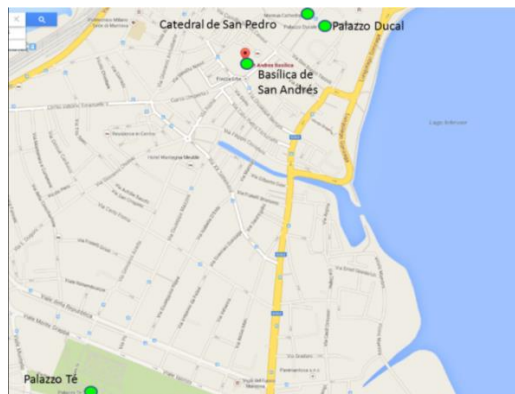
Una familia lejana ----- París/ Carlos Fuentes/ Place de la Concorde



Instinto de Inez ----- Londres/ Gabriel/ Calle Saint Martin.



Carolina Grau ----- Milán/ Carolina Grau/ Palazzo Té.



- No tienen realismo mágico:

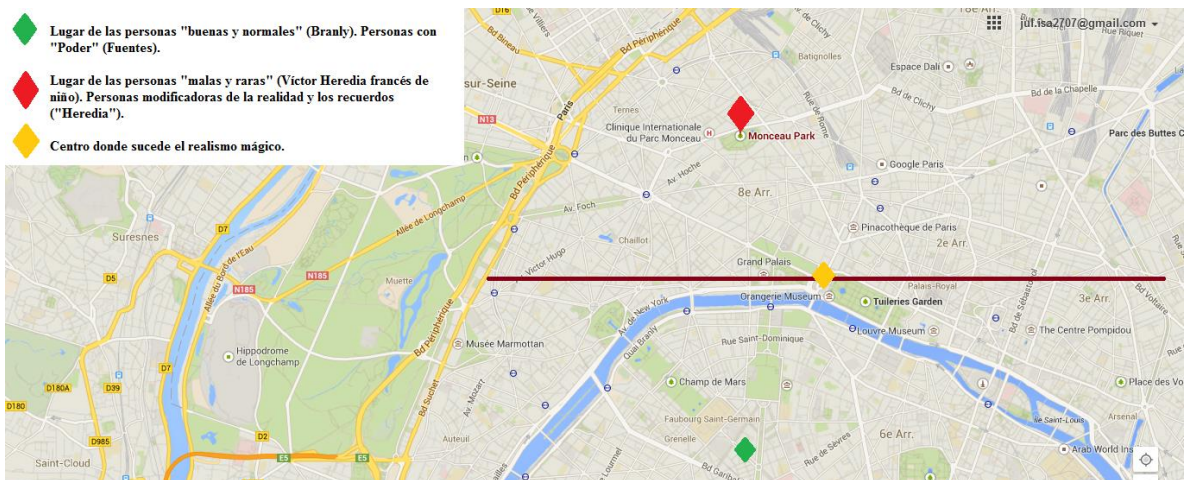
Gringo viejo

La muerte de Artemio Cruz

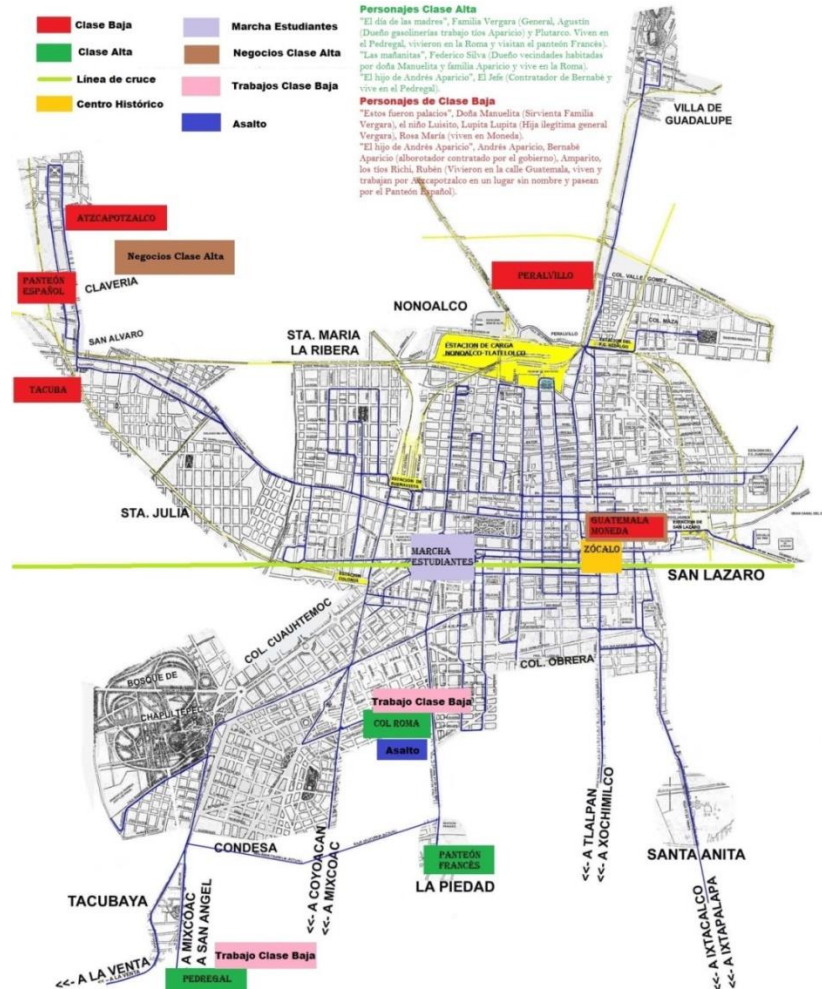
Diana o la cazadora solitaria

3.- París y la Ciudad de México se dividen en norte y sur para diferenciar a los personajes, ya sea de acuerdo a bondad y maldad en el caso de París, o en la Ciudad de México en norte - clase baja y sur - clase alta. Al igual que para el trabajo se invierten los papeles, así mientras los de clase alta tienen sus negocios en el norte, los de clase baja trabajan en el sur.

Una familia lejana



Agua quemada

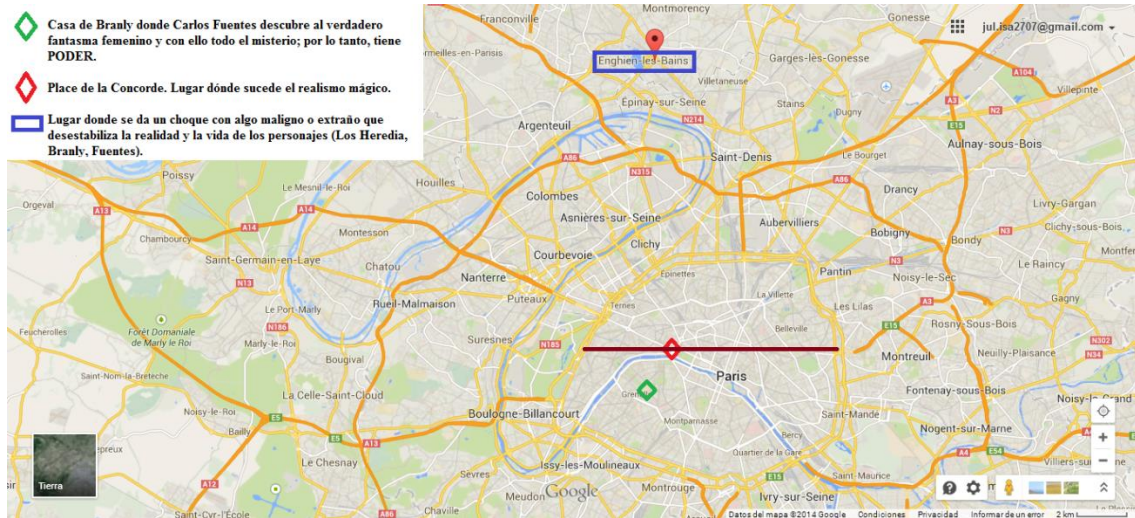


4.- La provincia o lo de fuera como sinónimo de lo maligno, desestabilizador o extraño para los ciudadanos.

Agua quemada ----- Culiacán/ Familia Vergara – madre.

Aura ----- París/ Consuelo – magia eterna juventud y desdoblamiento en Aura.

Una familia lejana ----- París, Caracas, Monterrey/ Fam. Heredia – Heredia francés. Enghien les Bains/ Branly – Heredia francés.



Instinto de Inez ----- Prehistoria/ Inez – Hija de Ne-el y An-el.

Carolina Grau ----- Provincia en Suiza/ Carolina – Brillante.

Veracruz/ Mujer – Olmeca, altar.

- No tienen elementos malignos, desestabilizadores o extraños para los ciudadanos:

La región más transparente

El naranjo o los círculos del tiempo

La muerte de Artemio Cruz

Gringo viejo

Diana o la cazadora solitaria

5.- Los extranjeros configuran su identidad e historia en México (aventura erótica, bélica), mientras que los mexicanos conforman su emotividad, decadencia y cultura en el extranjero (configuración de una identidad).

Extranjeros

La región más transparente --- Extranjeros - D.F.

El naranjo --- Conquistadores - Nuevo Mundo // Vicente Valera - Acapulco

Una familia lejana --- Branly - Cuernavaca // “Heredia” - México

Instinto de Inez --- Gabriel - D.F.

Gringo viejo --- Harriet - Chihuahua

Diana o la cazadora solitaria --- Diana - D.F, Durango.

Mexicanos

Agua quemada --- Federico – Niza y Palermo.

Aura --- Consuelo - París

El naranjo --- Martín 1 y 2 - Sevilla

Una familia lejana --- Hugo Heredia - Enghien les Bains // Carlos Fuentes - París

Instinto de Inez --- Inez - Chicago, Egipto, Londres.

Carolina Grau --- Carolina – Mantua

La muerte de Artemio Cruz --- Gonzalo – España (muere)

6.- En los libros de cuentos hay un elemento que entrelaza todas las historias.

Agua quemada ----- Los personajes se relacionan con los de los otros cuentos.

El naranjo ----- El naranjo aparece en todas las historias como hilo conductor.

Carolina Grau ----- La mujer, Carolina Grau, aparece en todos los cuentos y al final une los diferentes tiempos y lugares de cada cuento.

Son novelas:

Aura

La región más transparente

Una familia lejana

Instinto de Inez

Gringo viejo

La muerte de Artemio Cruz

Diana o la cazadora solitaria

De esa forma, se puede observar que *La Edad del Tiempo* realmente respondía a un proyecto narrativo por parte del autor, que desafortunadamente quedó inconcluso. Sobre todo porque hacia sus últimas obras había hecho un reajuste que le permitía agregar parte de su obra crítica y ensayística que también reflejaban sus ideales y su forma de ver y comprender a Latinoamérica.

ANEXO II. GARCÍA MÁRQUEZ Y LA CULTURA POPULAR COMO PROYECTO NARRATIVO

Recomiendo la lectura del artículo “La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular” de Ángel Rama (*La narrativa*), en el que analiza el proyecto narrativo de Gabriel García Márquez en relación con la cultura popular colombiana como sinónimo de lo nacional, intentando alejarse de los extranjerismo que habían establecido una cultura de élite para las clases altas colombianas, olvidando casi por completo su identidad nacional y los elementos que los caracterizaban e identificaban como colombianos.

García Márquez se valió de los grandes tirajes de sus obras y el éxito de sus obras narrativas para mostrar al extranjero, pero también a los propios colombianos, la riqueza de las diferentes regiones de su país y la importancia de su historia y su cultura. Divulgando elementos que habían quedado en el olvido o que eran consideradas de manera despectiva, pero que al final estaban arraigadas en su identidad, tal es el caso del ballenato, de algunas formas de hablar de la costa, entre otros elementos de los que se sirvió el escritor para edificar una cultura y artes colombianas.

A este proyecto se fueron sumando cada vez más escritores y artistas, orgullosos de representar su cultura, hasta llegar a ser adoptada y retomado por artistas de otros lugares como en el caso del género musical del ballenato, tan apreciado por el escritor, y que fue retomado por el músico mexicano Celso Piña para realizar su obra musical al mezclar la cumbia con el ballenato, entre ellas la canción “Mariposas amarillas”

inspirada en la novela *Cien años de soledad* o “Reina de cumbias”, melodía dedicada al escritor.

ANEXO III. EL CINE EN LOS ESCRITORES DEL BOOM LATINOAMERICANO¹

En las primeras décadas del siglo XX, comenzó a generalizarse una modernización en las artes, la cual se vería consolidada con el surgimiento de las vanguardias². En ellas, las proporciones clásicas son reemplazadas por configuraciones aparentemente arbitrarias, aleatorias y desordenadas. De igual forma, se pierden o se diluyen esos centros o puntos nucleares de organización que caracterizaban las creaciones artísticas hasta el siglo XIX. En el caso específico de la literatura pueden identificarse dos características principales, en general: por un lado la novela pierde sus vectores clásicos en las obras de James Joyce, Marcel Proust, y más tarde Franz Kafka y los narradores estadounidenses (Faulkner, Dos Passos); por otro lado, la poesía también se abre a formas de composición más libres. Así, es importante admitir que esa modernidad artística llega relativamente temprano a la institución cinematográfica, gracias al gran acercamiento que entabla con la literatura, y que la lleva a relacionarse con las vanguardias de los años veinte (el expresionismo, las vanguardias francesas, el

¹ Este anexo salió publicado como un artículo, en la *Revista Tensodiagonal*, Núm. 09. Junio, 2020: 25-35. Consulta digital: 3 de julio de 2020. <<https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/251/193>>.

² Para un estudio más amplio sobre el panorama de principios del siglo XX en relación con las vanguardias en Europa se pueden consultar algunos estudios como los de Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle* (1984); Sascha Bru y Peter Nicholls (dir.), *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent* (2009); y Béatrice Joyeux-Prunel *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale* (2016) y *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale* (2017); entre otros. Para un panorama general de las vanguardias en Latinoamérica recomiendo los estudios de: Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (1990); y el de Jorge Schwartz *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (1991). En lo que respecta a las vanguardias en México, también es importante considerar el texto de Elissa J. Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia* (2014), cuyo objetivo es mostrar la importancia que tuvo el estridentismo como base para las literaturas que se desarrollarían en las décadas posteriores hacia mediados y finales del siglo XX, en este país.

abstraccionismo alemán, el movimiento soviético, ciertas tendencias documentalistas o realistas, etcétera), y más adelante con el existencialismo y el neorrealismo italiano, entre otras³.

Durante los años veinte, en la última década del cine mudo, se da un capítulo importante en la historia de este arte joven. Un cine de vanguardia que en países como Francia, Rusia, Alemania, Italia, etcétera, explora las posibilidades expresivas y poéticas del cinematógrafo. Se alimenta y recicla de las vanguardias artísticas modernas, a las que devuelve y aporta también sus novedosas técnicas y formas, realizando propuestas y obras que alimentarán la sed experimental de esos fructíferos años. (Durán 92)

Esos primeros contactos entre literatura y cine sólo serían los inicios de una alternativa, y por supuesto, de una búsqueda creadora que, con el tiempo, se fue afinando. Todavía en la actualidad la complejidad de los lenguajes literario y fílmico continúan generando discusiones y disputas, acerca de la validez o el acierto de una película que se ha inspirado en un cuento, una novela o una obra de teatro, porque se considera que han distorsionado el sentido lírico de las obras originales.

Sin embargo, no todo está perdido, ya que algunos cineastas han concentrado su creatividad y su experiencia en la desafiante y complicada empresa de la adaptación cinematográfica.

³ Para mayor información con respecto al proceso evolutivo del cine clásico al cine moderno, a partir de las vanguardias, se puede consultar el texto: León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima, Universidad de Lima, 2013.

Y es que si algo hacía falta para que el resultado final de una película pudiera equipararse con la intensidad de una pieza literaria, acaso aquello era la colaboración de los escritores con los realizadores y al paso de los años, el cine comenzó a estrechar sus lazos con la literatura, cuando los narradores se lanzaron a la experiencia de escribir por y para las pantallas. (Ríos Gascón 29)

De esa forma, las cualidades narrativas que el cine ofreció a los ojos de los escritores, principalmente de los novelistas, favorecieron un acercamiento con los personajes y sus entornos desde otra perspectiva. Ejemplo de ello son algunos de los escritores del Boom como Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, quienes a partir del impacto que tuvieron algunas de sus obras, decidieron incursionar en este otro arte, al crear los guiones para cine de algunas de sus obras, y colaboraron muy de cerca en las adaptaciones, ya que a la par del auge literario de los escritores del Boom en América Latina y Europa, la apertura del mercado editorial con los grandes consorcios, la creación de varios premios literarios internacionales, y la consolidación de grandes figuras para las letras latinoamericanas; también se dio la consagración del cine latinoamericano con las industrias fílmicas de Argentina y México, y la apertura a un cine moderno con el *Cinema Novo* de Brasil, aspectos que, al mismo tiempo, propiciaron el desarrollo de un gran mercado cinematográfico a nivel mundial. Así, ambas artes se conjuntarían, en varias ocasiones, para llegar a tener un mayor impacto en el público que gustaba de los “productos de moda” de los dos mercados, convirtiéndose, muchas veces, en un arte de

masas que decaía en calidad. Es por ello, que al lograr conjuntar el trabajo de algunos de los grandes cineastas de la época con el de algunos de los literatos más destacados de esos años, se mejoró la calidad de las adaptaciones fílmicas, sin cambiar el objetivo de comercialización en masa de una parte del cine y la literatura de esa época.

1. La complementación de dos mercados: el literario y el cinematográfico

El mercado editorial influyó mucho en la importancia del golpe generado por los escritores del Boom en el resto del mundo, ya que la traducción y buena comercialización publicitaria desempeñaron un papel fundamental en el éxito de estos escritores y de sus obras. De esa forma, agencias como la de Carmen Balcells y editoriales como Plaza y Janés, Seix Barral, Barral Editores o la Editorial Sudamericana, fueron de gran apoyo para la labor que desarrollaban grandes personalidades de la industria literaria como Carlos Barral y Carmen Balcells desde París y Barcelona, o Paco Porrúa y Antonio López Llausás desde Buenos Aires, al tratar de proyectar la nueva literatura latinoamericana a todo el mundo. Una enumeración parcial de las editoriales de los sesenta, así lo evidencia: en Buenos Aires, Losada, Emecé, Sudamericana, Compañía General Fabril Editora y tras ellas algunas más pequeñas del tipo de Jorge Álvarez, La Flor, Galerna, etcétera; en México, Fondo de Cultura Económica, Era, Joaquín Mórtiz; en Chile, Nascimento y Zigzag; en Uruguay, Alfa y Arca; en Caracas, Monte Ávila; en Barcelona, Seix Barral, Lumen, Anagrama, entre otras. De todas, sobresalen Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral y Joaquín Mórtiz, cuyos catálogos en los años sesenta mostraron una transformación del

habitual material extranjero que los ocupaba a un porcentaje elevado de producción nacional o latinoamericana.

Estas casas editoriales realmente impulsaban a su propia literatura, principalmente con importantes concursos literarios, lo que ayudó a la legitimación de las diferentes obras ganadoras, ya que al tiempo que varias de ellas organizaban concursos internacionales con premios atractivos para los escritores, al mismo tiempo daban a conocer obras de calidad que el público recibía refrendadas por jurados calificados, con lo cual se les aseguraba una gran audiencia. Así, Losada descubrió a Augusto Roa Bastos (*Hijo de hombre*, 1960), Fabril Editora a Juan Carlos Onetti (*El astillero*, 1961), Sudamericana a Daniel Moyano (*Una luz muy lejana*, 1966), aunque la más exitosa fue Seix Barral cuyo premio, desde que en 1962 distinguió a *La Ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, reveló una tendencia a la narrativa latinoamericana con textos de la importancia de *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante, *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, y *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso. La boga de los concursos se acrecentó con el anual instituido por la Casa de las Américas, el cual se orientó al descubrimiento de los jóvenes valores emergentes (Rama 1984). La importancia de los premios a nivel mundial llegó a tal grado que dos de los escritores más representativos del Boom latinoamericano, tiempo después, obtuvieron el Premio Nobel de Literatura: Gabriel García Márquez en 1982, y más recientemente Mario Vargas Llosa en 2010.

En la última mitad del siglo XX, se dio una toma de control de América Latina por parte de los medios de comunicación, debido a la expansión del mercado de consumo interno, y al desarrollo de la clase media. Asimismo, inició la difusión de revistas de

noticias en papel satinado, de la televisión, y de otras tecnologías de comunicación, entre las que por supuesto se encontraría el cine. No obstante, al igual que con el Boom de la literatura latinoamericana, no podemos decir que esta apertura en los medios de comunicación haya abarcado a toda Latinoamérica, ya que es claro que la industria cinematográfica de aquellos años, sobresaldría principalmente, en México y Argentina, países en los que podría decirse que se gestó el modelo del cine clásico latinoamericano.

Por lo pronto, las industrias se constituyen en esos dos países de habla hispana cuando ya el modelo clásico estadounidense estaba plenamente instalado y ejercía una fuerte influencia a nivel mundial. En México y Argentina no se propone un modelo alternativo en términos estructurales, sino en todo caso una adecuación del modelo estadounidense (que se veía como el “modelo” por excelencia) a las condiciones y necesidades locales. Es decir, esos dos países reproducirían los cimientos básicos de la gran industria hollywoodense a nivel ciertamente más limitado. A su manera, México y Argentina fueron nuestros Hollywood del norte y del sur de América Latina, casi como dos filiales en castellano de una suerte de gran emporio único, que, claro, no lo era en absoluto la industria cinematográfica a nivel mundial, pese a la hegemonía estadounidense. (León s/p)

Así, al igual que las casas editoriales, las grandes producciones cinematográficas se centrarían en México y Argentina, principalmente; aunque también con un gran apoyo de España. De igual forma, hubo lugares en los que no tuvieron los recursos para

desarrollar la tecnología ni para solventar los gastos de las grandes producciones cinematográficas ni para hacer los grandes tirajes de las obras de sus escritores, por lo que muchos países latinoamericanos se quedaron fuera y a la espera de lo que les llegaba de países como México, Argentina o Cuba, tanto para la literatura como para el cine.

En ese mismo sentido, es importante reconocer que, en Brasil, el *Cinema Novo* (Cine Nuevo) surgió a la par de esas otras grandes industrias fílmicas, a finales de 1950 y principios de 1960, y su objetivo era expresar y mostrar las contradicciones de la realidad, y a la vez ayudar a transformarla. Sin embargo, a pesar de que también tuvo un papel fundamental en la industria cinematográfica, desafortunadamente fue segregado de América Latina —al igual que sucede con la literatura de estos años y hasta con la de la actualidad, debido, principalmente, a la diferencia de la lengua y la cultura con respecto a la gran mayoría de los otros países latinoamericanos que son hispanohablantes; y por estar enfocado a un público principalmente europeo. Por lo que primero tendría que cobrar renombre en el extranjero para que, después, fuera reconocido con un mayor interés en Latinoamérica, y como parte fundamental para la transformación del cine nuevo latinoamericano.

Posteriormente, a finales de los años sesenta, al consagrarse la noción de nuevos cines latinoamericanos, no como una unidad sino como una diversidad de cines innovadores de esta parte del mundo, es como comenzarían a atraer la atención de la prensa estadounidense y europea, tal y como lo habían hecho anteriormente el *Cinema Novo* y el documental cubano, y entre otros que contribuyeron a formar una imagen de novedad en esas otras cinematografías americanas que habían estado reducidas al

espacio complementario de la producción de Hollywood, o al exotismo de sus paisajes y personajes.

De esa forma, es comprensible que, a partir de ese momento y apoyado por el auge y éxito de la “nueva literatura latinoamericana” con los escritores del Boom, el cine latinoamericano comenzó a resurgir. Sin embargo, a pesar de ese acercamiento con la cultura, la prensa y, principalmente, la literatura; de todas formas el cine no tendría el mismo auge que tuvo la literatura del Boom, esto debido a que, por ejemplo, las novelas de Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, entre otros, circularon por muchas partes, mientras que no podemos decir que haya sucedido lo mismo con las películas de esa época, de las cuales, en su mayoría, apenas y habían sido escuchados sus títulos, incluso en sus países de origen. También porque el prestigio de la literatura estaba más extendido en la prensa cultural y social, que el del cine, ya que era considerado, principalmente, como un mero entretenimiento de fin de semana, aunque posteriormente se vería que no era así.

2. El caso de México: de la llegada del cine a las adaptaciones del Boom

Desde la llegada del cine a la Ciudad de México en 1896, la sociedad experimentó una sensación de ambigüedad y escepticismo ante un invento que no comprendía del todo, ya que la noción de ilusionismo de la técnica, hacía desconfiar al espectador, por lo que la prensa sólo destacaba los aspectos curiosos o pintorescos de las funciones, salvo tres representantes del periodismo y la literatura de esa época: Luis G. Urbina, José Juan Tablada y Amado Nervo, quienes más allá de la mera crónica de sus experiencias en los

salones de proyección, llegaron a una interpretación y análisis de las “vistas” que eran publicados en periódicos como *El Universal* o *El Cosmopolita*.

De esas opiniones equidistantes entre quienes apoyaban estos nuevos espectáculos conocidos como “vistas”, y aquellos que las rechazaban con comentarios conservadores con respecto a las artes como la pintura realista, comenzó el surgimiento de un público exigente que ya no se conformaba con la incesante repetición de los programas, reclamando a los propietarios de los salones la renovación constante del material de proyección. Al igual que algunos intelectuales y escritores como Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Villela y José Martí, quienes consideraban que la pintura, la foto y el cine, debían servir para promover la historia y la belleza de la nación. Para lo cual era importante que cada una de estas artes, registrara la verdad de las costumbres populares, los paisajes y el sentimiento patrio. Elemento que años después se vería reforzado con los ideales de la revolución, además de que el cine tuvo un papel principal como medio informativo para dar a conocer las batallas y los dirigentes de todo el país y aun posteriormente para difundir “la importancia de la Revolución mexicana”, ejemplo de ello fueron las películas *Vámonos con Pancho Villa* de 1935 o *En tiempos de Don Porfirio* de 1939.

Años después, surgió la época de oro del cine mexicano con películas como *Salón México* de 1948 de Emilio “Indio” Fernández, y con actores reconocidos a nivel mundial como Dolores del Río, María Félix, Sara García, Ninón Sevilla, Pedro Infante, Jorge Negrete Pedro Armendáriz, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdoba, los hermanos Soler, entre muchos otros como en la comedia con Mario Moreno “Cantinflas”, Germán Valdéz “Tin Tan”, Antonio Espino “Clavillazo”, Adalberto Martínez “Resortes”,

quienes reinventaron el lenguaje, la identidad nacional y la vida urbana, pintando un mapa de los “cuadros costumbristas” que influyeron en el público mexicano, e inclusive en diversas regiones de América latina, porque el cine no fue sólo una opción para el entretenimiento, sino también una forma para tejer fantasías y proyecciones de las sociedades latinoamericanas. Este breve esbozo del cine mexicano, apenas delimita la vasta producción entre los años cuarenta y sesenta, que permitió la prosperidad de la industria y la consolidación de un *Star System*, similar al de Hollywood, en los Estudios Churubusco.

Hollywood intimida, deslumbra, internacionaliza, pero el cine de América Latina depende de la mimetización tecnológica y del diálogo vivísimo con su público que se da a través de lo nacional: afinidades, identificación instantánea con situaciones y personajes (la simbiosis de pantalla y realidad), forja el canon de lo popular. (Monsiváis 62)

En 1960 se buscó una renovación del cine mexicano y latinoamericano, la cual no intentaba romper los lazos entre literatura y cine, sino que tenía la finalidad de adecuar o transformar al cine de acuerdo con los nuevos intereses de una sociedad contemporánea, que se encontraba distante del regionalismo y la revolución (temáticas que habían sido centrales durante el final del siglo XIX y las primeras décadas del XX), debido a que estaba marcada por una ambigüedad en su identidad nacional y continental. De esa forma, literatura y cine también encontraron, en los escritores del Boom, la unión en un mismo interés sobre una consciencia de lo latinoamericano, y del mundo contemporáneo

en el que se estaban formando las nuevas sociedades. Debido a que estos escritores creían, al igual que Leon Tolstoi, que el cine tendría un gran poder ante los espectadores y los públicos de gran masa, por lo que a partir de entonces, cine y literatura se fundieron en una obra que buscaba una estética que condensara la armonía entre ambos lenguajes.

Así, entre los años sesentas y la primera mitad de los setentas, el cine mexicano tuvo producciones financiadas y controladas por el Estado, a partir del Banco Nacional Cinematográfico, patrocinando un laboratorio experimental para una serie de realizadores y guionistas independientes que pretendían poner sus inquietudes en una industria que pronto clausuró, debido a que perdió el apoyo del gobierno, por lo que entró al capital privado que, a finales de los setentas y durante la década de los ochentas, creó producciones de muy baja calidad y dirigidas a un público marginal. Dicho fenómeno sería conocido como “Cine de ficheras”. Sin embargo, durante el primer periodo antes mencionado es cuando surgió un gran acercamiento entre cine y literatura, de forma que en enero de 1961 se publicó el “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine” en un suplemento cultural del periódico *Novedades*. En ese texto, un grupo de cineastas, críticos y por supuesto algunos escritores, proponían el rescate del cine mexicano de las viejas estructuras para darle paso a un cine experimental y novedoso. Además fomentaban el surgimiento de más cine-clubs, y reuniones críticas sobre este arte, para propiciar el surgimiento de espectadores y públicos más informados y críticos. Por último, anunciaban la publicación mensual de la revista *Nuevo Cine* y el interés por conseguir apoyos para la producción de películas experimentales en las que se pudiera observar esta nueva tendencia.

En este grupo sobresale la participación de Jomí García Ascot, quien con *El balcón vacío* obtuvo el premio Fipresci en el Festival de Cine Locarno en 1962, y el Premio Giano d'Oro del Festival de Cine Latinoamericano en Sestri-Levante en 1963.

Sin embargo, del Grupo Nuevo Cine no sólo Jomí García Ascot incursionó en la realización, pues Juan Manuel Torres, Manuel Michel, Alberto Isaac, Rafael Corkidi y Paul Leduc mantuvieron una presencia activa en el cine mexicano, en tanto que Emilio García Riera y José de la Colina escribieron argumentos y guiones. (Ríos Gascón 53)

De esa forma, nacieron algunas otras películas y participaciones destacadas de escritores como Carlos Monsiváis con su aparición en *Tajimara*, dirigida por José Juan Gurrola, y escrita por Juan García Ponce y José Juan Guerra; *Un alma pura* en la que Monsiváis aparece como sacerdote y con sotana, dirigida por Juan Ibáñez y coescrita por Carlos Fuentes; o *En este pueblo no hay ladrones*, escrita por Gabriel García Márquez y dirigida por Alberto Isaac.

Para continuar con esos ideales y salvar del naufragio a la industria cinéfila, a mediados de 1965, se publicó la convocatoria del Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos, subvencionado por algunas instituciones de gobierno, en ella participaron 229 argumentos y guiones originales, una importante cantidad de concursantes, debido a que en las bases del certamen no existían restricciones temáticas ni literarias. En la lista de ganadores y menciones honoríficas

surgieron nombres como Juan Tovar, Parménides García Saldaña, Inés Arredondo, Nancy Cárdenas, José Agustín y por supuesto Carlos Fuentes, quien ganó el primer lugar con el guion *Caifanes*, aspecto que sería de suma importancia para la recuperación del cine, debido a que Fuentes, para este momento, ya contaba con el respaldo de su nombre como escritor en México, Latinoamérica, y Europa (España).

Sin embargo, no fueron todos los escritores del Boom latinoamericano quienes presentaron ese interés, los casos más destacados son Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, y en quienes se pueden observar dos vertientes. En primer lugar, una gran participación directa en la creación de guiones y en la colaboración para adaptaciones literarias como en *Tiempo de morir* (1965) o *El gallo de oro* (1964) escritas en colaboración por ambos autores; o *Pedro Páramo* (1967), *¿No oyes ladrar los perros?* (1974), y *Las dos Elenas* (1964) adaptaciones literarias de Fuentes de la obra literaria de Juan Rulfo, en el caso de las dos primeras, y de su propia obra con respecto a la última. Al igual que Gabriel García Márquez participó como guionista en *En este pueblo no hay ladrones* (1965), *Juego peligroso* (segmento “HO”) (1966), *Patsy, mi amor* (1968), *Presagio* (1974), *María de mi corazón* (1979), y *Eréndira* (1983); además de las adaptaciones de las obras *El año de la peste* (1979) —del libro de Daniel Defoe *El diario de la peste*, *María* (1991) —del libro de Jorge Isaacs, *Edipo Alcalde* (1996) —basada en la obra *Edipo Rey* de Sófocles; y de sus propias obras *La viuda de Montiel* (1979), *Crónica de una muerte anunciada* (1987), *Un señor muy viejo con alas enormes* (1988), *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), *El amor en los tiempos del cólera* (2006), *Del amor y otros demonios* (2010), *Memorias de mis putas tristes* (2012). En segundo lugar, en sus obras narrativas trataron de incluir algunos efectos cinematográficos al

realizar las descripciones de los lugares, como paneos de cámara (*La región más transparente*, *Aura*, *Crónica de una muerte anunciada*); una multiplicidad de diálogos y escenas sobrepuestas que tan sólo eran diferenciadas con el uso de letras cursivas (*El otoño del patriarca* y *La región más transparente*); o con la utilización de temáticas y personajes que tenían una presencia importante en el cine, como la prostituta (*El amor en los tiempos del cólera* o *La región más transparente*), o los thrillers (*La cabeza de la hidra*); entre muchos otros elementos que intentaron crear en sus obras y en sus películas para profundizar en la convivencia entre estas dos artes.

En cuanto a la creación de guiones y la colaboración para adaptaciones literarias, se puede decir que contribuyeron ampliamente a la difusión de sus obras como los productos novedosos y que todo el público esperaba ver en las pantallas, pero al mismo tiempo fomentaron la recuperación de escritores importantes y de algunos clásicos, no solo en México, sino que en Latinoamérica, aunque, desafortunadamente, no podemos decir que estas películas hayan tenido el mismo impacto, por lo que es obvio que no llegaron a ser conocidas en el mundo y a tener el mismo reconocimiento que las obras del Boom. En lo que respecta al uso de las técnicas cinematográficas en la literatura, y a la inversa, aunque no puede ser considerado como una novedad porque ya se había realizado en algunas obras de inicios del cine; sí es claro que renovaron los espacios y la forma de presentarlos, al igual que los diálogos y las temáticas, acercándose más a la vida de la época, a la posmodernidad.

Finalmente, aunque hacia el final de sus carreras, estos dos escritores se alejaron un poco de las representaciones cinematográficas, es muy probable que ambos autores jamás dejaron de pensar en la pantalla grande como una fuente de inspiración y como un

arte que dialoga perfectamente con la literatura, porque son recintos donde el hombre se encuentra con sus propios mitos, de forma que, incluso en algunas de sus últimas obras, todavía podían observarse esos elementos que los habían caracterizado al entremezclar al cine y la literatura.

Quizá [siguieron] inventando sus historias con la lente imaginaria que se vuelve palabra, frase, sonido, movimiento. Posiblemente [redactaron] sus obras como iluminado[s] por el verbo que construye y deconstruye empalizadas, que derriba muros y erige universos paralelos al concebir imágenes y escenas y secuencias ópticas, donde el lector, en clara, silente convivencia, se transforma, a su vez, en el protagonista/ espectador de la historia creada.

[...]

Al fin y al cabo, dijo François Truffaut, “escribir es una manera de filmar sin cámara”. (Ríos Gascón 202)

De esa forma, la unión del mercado cinematográfico y del mercado editorial, logró reforzar las necesidades que tenían estas dos artes para posicionarse en el mapa internacional. El primero, el cine, marcando su diferencia y riqueza con respecto de Estados Unidos (Hollywood); y el segundo, la literatura, consolidándose y definiéndose independiente de Europa (España). Pero ambos con el ideal de figurar con una identidad propia, para responder a las necesidades de un público que comenzaba a formarse para lo que más adelante sería un capitalismo neoliberal, que respondería a una globalización

cultural, más ligada a los principios económicos y políticos, que a los realmente artísticos y culturales.

Referencias

Bru, Sascha; y Peter Nicholls (dir.). *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, De Gruyter, 2009.

Durán Castro, Mauricio. *La máquina cinematográfica y el arte moderno. Relaciones entre la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

Joyeux-Prunel, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale*. París, Gallimard, 2016.

_____. *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*. París, Gallimard, 2017.

Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. España, Anagrama, 2000.

León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima, Universidad de Lima, 2013.

Rama, Ángel. *Más allá del boom: literatura y mercado*. España: Folios Ediciones, 1984. Digital.

Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México, FCE, 2014.

Ríos Gascón, Iván. *El cine de Carlos Fuentes*. México, Ediciones B / Penguin random House Grupo Editorial, 2017.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos.*

México, FCE, 1991.

Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos).* México, FCE, 1990.

Weisgerber, Jean (dir.). *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle.* Budapest, Akadémiai

Kiadó, 1984.