

sea en términos y con significados semprunianos) ha pasado a formar parte de la literatura mundial, sin por ello dejar de ser a la vez profundamente europea y aportar un valor añadido: su pertenencia ineludible al corpus canónico de la literatura concentracionaria. Una obra escrita preponderantemente en francés y, a la vez, de marca inconfundiblemente española, debida además a uno de los intelectuales europeos más destacados.

*Mirjam Leuzinger es doctoranda de la Universidad de Berna, donde ha sido asistente de cátedra. En la actualidad es becaria del Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS) para concluir su investigación sobre la memoria cultural en la obra de Jorge Semprún. Correo electrónico: mirjam.leuzinger@gmail.com.*

*José-Manuel López de Abiada es profesor emérito de la Universidad de Berna, donde ha sido catedrático de literatura española e hispanoamericana de 1988 a 2010. Correo electrónico: jmlabiada@gmail.com.*

**Carina González**

## **Escrituras migrantes. Las cuatro orillas de la literatura en español. Entrevista a Leonardo Valencia**

¿Es posible hablar de cosmopolitismo dentro de los límites que impone la geografía cultural del Ecuador? Leonardo Valencia piensa que sí y se define como un escritor nómada. Asumiendo la diversidad étnica de su Guayaquil natal ha traspasado las fronteras físicas a partir de viajes y residencias en el extranjero. Entre 1993 y

1998 vivió en Lima, y a partir de este último año vive en España, pero virtualmente no conoce un destino fijo; autor de una ficción progresiva que impulsa a la escritura continua, sus proyectos desafían las convenciones editoriales. De la novela total a los libros de pequeño formato, de la letra impresa al libro flotante de la web, Valencia expande en *Kazbek* –novela editada en España (2008) y en Argentina (2009)–, sus reflexiones sobre el canon literario, los desplazamientos de la identidad y los distintos modos de hacer ficción. La siguiente entrevista fue realizada en junio de 2011 en su Laboratorio de Escritura en la calle El Escorial, en la ciudad de Barcelona.

**Carina González (CG):** La ruptura primaria de las escrituras migrantes afecta, en principio, las zonas de ubicación cultural. En tus libros los espacios, la descripción de los ambientes tiende a un reconocimiento referencial a pesar de lo nómada. ¿Cómo decides las geografías de tus novelas ahora que vives en España?

**Leonardo Valencia (LV):** *Kazbek* está centrado en Barcelona, un espacio nuevo, pero es una ciudad en donde se encuentra gente de distintos sitios. La novela que escribo ahora transcurre en Barcelona pero también en Alemania y también toca puntos de Ecuador. El espacio que quiero crear apunta a difuminar un único centro. Pero hay un fenómeno editorial que se resiste a eso. Viendo lo que ocurre con la mayoría de los premios otorgados a novelas latinoamericanas en España, casi todas están orientadas hacia una segmentación que define claramente los espacios de identidad. Son novelas que dan cuenta de problemáticas muy locales. Hay excepciones, como Volpi, Bolaño o Neuman, pero lo que se sigue esperando es lo otro. Una parte importante de la vertiente editorial española espera que la literatura latinoamericana dé cuenta de su realidad nacional. Yo estoy jugando sobre

eso. Hay parte de esa realidad pero no es una realidad rígida, encasillada, está mediada por el hecho de vivir acá, de combinar diversos sitios. Ya no se puede encasillar un libro en una nacionalidad y eso es un problema eminentemente europeo. A América Latina eso no le preocupa, tienes autores como César Aira que ambienta sus novelas en China o en Panamá, pero éstas son todavía excepciones en el campo editorial.

**CG:** ¿Cómo es la relación transatlántica entre los escritores latinoamericanos y los españoles? ¿Crees que se pueda hablar de una influencia en los cambios de la narrativa ibérica a partir del contacto con literaturas como las de Roberto Bolaño?

**LV:** Hay un diálogo entre los escritores latinoamericanos que viven en España pero no es algo que pueda verse en las obras. Creo que se nota más entre los poetas porque las nuevas generaciones de narradores españoles están más interesadas en la literatura norteamericana, están obsesionados por adquirir una modernidad y esto hace que se vuelquen a otras referencias, a veces para bien y otras no tanto. Esto, por supuesto, con muchos matices. Bolaño ha tenido un peso específico pero acá también se sigue leyendo mucho a Borges y a Cortázar, siempre se mantuvo un contacto con lo latinoamericano. Yo creo que el diálogo transatlántico en realidad tiene cuatro orillas: una en América Latina que ya tiene muchas aristas porque no es lo mismo publicar en México o Argentina que en otros lugares, otra en Estados Unidos y la literatura latina que se publica allí, la tercera obviamente en España y una última orilla que es la de las otras lenguas europeas. Hay muchos autores latinoamericanos que logran mayor proyección a partir del éxito que tienen en otros países de Europa, o bien por un prestigio creado en América Latina.

**CG:** Después de tu primera novela *El desterrado*, hay siempre algo de metaes-

critura (un manuscrito, alguien que escribe otro libro, como en el caso de *El libro flotante de Caytran Dölphin*, o el texto para las imágenes de *Kazbek*) como si fuera necesario la puesta en abismo de la escritura. ¿Es un recurso más o la necesidad de abrir la literatura en otras direcciones?

**LV:** Desde *La luna nómada* me resulta importante que alguien cuente una historia sobre otro o sea la delegación de la voz. Inclusive en *El desterrado* no está explícitamente lo metaliterario pero hay muchos juegos de referencias y desdoblamientos que dan cuenta de su composición. Me importa mucho la voz y, en algún sentido, me di cuenta de que esa voz mediadora son los libros. Eso tiene que ver con la experiencia del desarraigo. Los latinos hablaban de *sermo absentis ad absentem*, aludiendo a la situación del discurso escrito, que cuando se escribe no está presente el lector y que cuando el lector lo lee, ya no está el autor. De manera inherente a la escritura hay siempre un desplazamiento, un diferir el encuentro en dos tiempos y acaso en dos espacios diferente. En mi novela *El desterrado* se trata de una historia que la venía pensando desde Ecuador pero la escribí en Perú. Era sobre el mundo italiano de la infancia de mi madre y de mis abuelos, el mundo de la segunda guerra mundial, un mundo que me parecía importante y del que yo quería apropiarme. Cuando me radico en España, empiezo a escribir la historia que está ambientada en Guayaquil, la que se narra en *El libro flotante de Caytran Dölphin*. Como escritor, en medio de tantos desplazamientos, lo que se vuelve tu hogar es la escritura. Es un punto de encuentro o de supervivencia en el terreno inestable que es la vida. Finalmente, si la literatura es fijación de algo, éste es el espacio de referencia donde me puedo asentar. Y eso es lo que me llevó a esta relación con los libros, con

la escritura y a entender su papel de mediadores entre tiempos y espacios.

**CG:** En este asunto de la fijación es importante la estructura formal. ¿Cómo se produce la transformación del libro de formato pequeño y la incorporación de elementos procedentes de otras artes en *Kazbek*?

**LV:** La escritura busca construir puntos, asideros relativamente estables frente al movimiento del mundo. Así como lo hace la literatura, lo hace el dibujo, la pintura, la escultura. Sin embargo, habría que matizar la idea de libro como hogar porque el libro tampoco es estable. Eso sería como pasar del espacio de ilusión del lugar fijado en la identidad nacional, a la idea de lo identitario fijado ahora en la escritura. El libro es también otra cosa, es inestable; el libro se desmorona. Hasta el libro que se cree total tampoco llega a serlo. El libro de formato pequeño sabotea la idea de que la novela puede abarcar esa totalidad. Ese era, en el fondo, un proyecto romántico. La novela total latinoamericana ha sido heredera del gran proyecto total de Humboldt, todos los migrantes, los ilustrados los exploradores que vienen de Europa y quieren escribir el libro absoluto que lo abarque todo. Una novela total a fin de cuentas pretende ser una cosmogonía. El libro de pequeño formato reivindica una posibilidad marginal y crítica la idea del libro como un referente absoluto. En el fondo estoy defendiendo los mundos de ficción y haciendo una crítica al libro como un sitio estático. No sé si lo digo lo suficiente: una cosa es entender el libro como refugio de perduración y otra la escritura, en su fugacidad, como acto de hogar, de duración mínima, aunque siempre en tránsito. Es la plenitud brevísima de “inscribir” los signos.

**CG:** ¿Cuáles consideras que serían las nuevas tendencias de la narrativa? En ese alejamiento de la obra total, ¿existe un género nómada?

**LV:** Para empezar habría que tener en cuenta el pasado. Siempre existió una literatura nómada en Latinoamérica. En un ensayo que titulé “El tiempo de los inasibles” hice una revisión de obras que desde la década de 1950 se han movido por distintos escenarios y eso se da cada vez con mayor frecuencia. Los autores latinoamericanos están totalmente dispersos y seguirán escribiendo sobre otras experiencias. Hay algunos casos de autores que han decidido volver temáticamente a sus países como Volpi en *El fin de la locura*. Yo voy oscilando entre historias que transcurren entre un lugar y otro, pero cada novela mezcla distintos escenarios, la novela será una amalgama de experiencias de desarraigo porque es el proceso natural que se va dando en el mundo. Respecto a tendencias, se suele decir que la tendencia es que no haya una en concreto. A mí, sin embargo, me parece todavía válida la que dijo David Lodge hacia fines de los noventa, que había una “cross-over fiction”, que combinaba parte de realismo y parte de metaliteratura. Creo que formalmente algo de esto se puede encontrar en varios autores. Respecto a temas, sería inútil pretender simplificarlos en una o dos líneas.

**CG:** Dejando de lado las geografías o las referencias a una espacialidad local ¿es posible considerar lo nómada en otros territorios culturales como el de la lengua o el formato? ¿Piensas que las literaturas nómadas proponen algún tipo de excentricidad que desafía los lineamientos generales del realismo?

**LV:** Ése es un problema de lenguaje y escritura. También es un problema editorial. Alberto Berardinelli hacía una clasificación muy interesante de la novela; por una parte habla de la novela literaria y por otra de la novela editorial. La editorial es una novela que viene facturada de manera que pueda ser fácilmente legible y consu-

mible, aunque su esencia no sea novelística en sí misma, sino que se ha utilizado lo novelístico para comunicar algo. El gran problema es que todas las editoriales están esperando eso. Dificilmente una gran editorial va a premiar una novela del rango lingüístico de *Paradiso* o de *Palinuro de México*, de Fernando del Paso. Incluso Bolaño, en 2666, usa un lenguaje llano, muy diferente a la riqueza de relieves de *Los detectives salvajes*. Habría que fijarse cómo se lee la traducción de esta novela, a ver si se llega a registrar ese oído magnífico que tenía para las voces latinoamericanas. Pero los latinoamericanos que publican en España tienden a cumplir con estas normas, usan un lenguaje medio, asequible, llano, los recursos de una prosodia no problemática, incluso en aspectos de sintaxis. Esto implica una estandarización del lenguaje. La ventaja de publicar en una editorial pequeña es que la capacidad de riesgo es mayor. Hay una cierta excentricidad en la escritura pero no la vamos a encontrar en las grandes editoriales. El fenómeno interesante en España (y creo que fue exigido por los lectores) es que ahora hay una cantidad enorme de pequeñas editoriales donde tú ves escrituras diferentes. Eso permite que se siga dando ese tipo de literatura más experimental pero se necesita una capacidad de riesgo también de parte de los escritores, quienes saben que no van a acceder a una amplia difusión.

**CG:** Las nuevas tecnologías derivadas de la web han desarrollado estrategias diferentes para sostener la práctica literaria. En este sentido, ¿cuál es la relación entre tu escritura y las nuevas tecnologías? ¿Cómo se articulan estas tecnologías, por ejemplo, con la creación de la web de *El libro flotante*?

**LV:** Aquí hay un campo muy variado, una cosa es lo que significa la literatura en nexos con la tecnología a partir de la utili-

zación de los mecanismos de programación para hacer una exploración verbal y otra cosa son las plataformas digitales en términos de difusión y de diálogo, Facebook, Twitter, *blogs*, soportes que dan cabida a que los textos se difundan más. Lo que yo hago en [www.libroflotante.net](http://www.libroflotante.net) —lo que desarrolló Eugenio Tisselli a partir de la idea básica de mi novela— es permitir que el lector interactúe con un programa; hay un programa mediante el cual el lector explora variantes del lenguaje. La intención de “el libro flotante” era que el lector pudiera experimentar la misma experiencia que tiene el narrador de la novela, que interpreta y hace de mediador —con todo lo que esto puede significar— de unos textos que, por ser abstractos, parecen necesitar de alguien que los aclare. El narrador de la novela revela la historia que él quiere dar a entender. En ese momento se ve cómo el intérprete se vuelve el mediador del mensaje y eso a veces puede significar que sea un tergiversador. Esa tergiversación es una impostura, el narrador ha tergiversado todo el sentido del texto para defenderse de algo que tiene que ver expresamente con él aunque él diga que no. Entonces, las tecnologías tienen distintos aspectos; uno, crear una literatura que utiliza los medios digitales para poder generar nuevos textos, y otra literatura que utiliza los medios digitales para la difusión y el contacto.

**CG:** ¿Es ahí donde se ubica la importancia de las redes sociales?

**LV:** Ese otro campo genera otras cosas, por ejemplo el contacto que facilita Internet ha significado muchos cambios para lo que es la literatura latinoamericana, para su difusión y para su recepción. Ahora los canales no están tan aislados. Yo recuerdo cuando publiqué mi primer libro de cuentos, había un gran desconocimiento de lo que estaba pasando en la literatura de otros países, no nos conocíamos.

De hecho yo me enteré de muchos autores cuando me invitaron a incluir un cuento en la antología *McOndo*, en 1996. Quizá esta sea una de las última antologías creadas vía correo y teléfono, antes del mail. Ese mismo año empecé a navegar en Internet. Pero fue con la antología que descubrí a otros autores de México, Perú, Argentina. Era el canal antiguo, se publicaba una antología y a partir de ese libro empezabas a conocer a la gente. Hoy en día ya no pasa eso, hoy los autores jóvenes de 20 o 30 años ya nacen en antologías virtuales. La dinámica es otra. Pero creo que esta dinámica favorece un diálogo más real dentro América Latina porque ya no es que un autor argentino conoce a un autor colombiano o mexicano vía publicaciones españolas. Ahora los escritores se conocen vía Internet y los lectores de igual manera. El escenario latinoamericano tiene una interconexión mayor que no es tan dependiente del aparato editorial convencional.

**CG:** ¿Tu concepción de la literatura progresiva tiene que ver con las nuevas tecnologías? Esta idea de escribir un libro infinito, un libro que incorpora nuevas historias y que juega con la perspectiva de una escritura nómada ¿está emparentada con las tecnologías digitales?

**LV:** Yo diría que no, pero hay que matizarlo. Directamente no está atado a eso pero respira un aire de época. *La luna nómada* es un libro de cuentos que surge de mi experiencia con la tradición literaria de mi país, Ecuador; una tradición que no había sido tan cosmopolita como, por ejemplo, la tradición argentina. Yo me daba cuenta de que quería contar historias de distintos sitios porque me movía culturalmente en varios escenarios. No era una voluntad explícita de forzar la búsqueda de lugares extranjeros, sino más bien una necesidad de contar sobre ellos porque habían sido parte de mi experiencia. Como

mi madre era italiana, siempre hacía muchos viajes a Europa. Entonces había historias que yo veía desde otros lugares, no me bastaba contar únicamente historias ambientadas en Ecuador, mi mirada era otra, se expandía yéndose de lo que se supone debía ser la literatura anclada en los problemas sociales, en el realismo, en el compromiso social. Mi mirada iba más aplicada a una noción de extranjería o de extrañamiento. Esto es lo que aparece en los relatos de *La luna nómada*. Hay uno que se titula “No se necesita una razón” en el que los personajes son extranjeros que viven en Guayaquil. Mi mirada comenzó a fijarse en esos personajes extraños que vivían ahí y eso me sirvió para darme cuenta de que también había mucha migración en nuestras ciudades. Me daba la sensación de que había un mundo no contado que no era el mundo representativo de lo que se espera de lo ecuatoriano, pero que sí era representativo de una nueva época, de un nuevo espacio que todavía no tenía voz. Desde mi perspectiva, muy mediada por mis raíces familiares, por los viajes, yo empecé a contar ese mundo, y fue interesante encontrar lazos con la propia tradición latinoamericana y ver que muchos autores latinoamericanos se habían desplazado siempre. En realidad, siempre hubo una tradición absolutamente cosmopolita. Lo que pasaba era que el discurso latinoamericano, y ahí sí tengo que volver a Ecuador, se había cifrado mucho en la ideología que reivindicaba lo propio, lo autóctono, la construcción de una identidad.

**CG:** Esta tradición más cosmopolita que ubicas en el pasado pero que también se extiende hacia el presente ¿tiene alguna relación con tu idea del libro progresivo?

**LV:** Lo de la ficción progresiva viene más bien de una noción de literatura que es esencial a la literatura de todos los tiempos. Es la idea de que los mundos de fic-

ción nunca están cerrados, los mundos de ficción pueden ampliarse, tienen vacíos, tienen huecos que pueden ser narrados luego de distintas maneras. Cuando yo publiqué *La luna nómada* me di cuenta de que seguía escribiendo sobre personajes nómadas y pensé que no había razón para cerrar ese libro que siempre podía continuar. Probablemente sí tiene relación el nomadismo con los libros progresivos, quizá consista en persistir en romper fronteras nacionales y fronteras de papel.

**CG:** Ésa es la idea, escribir siempre el mismo libro de cuentos, como una especie de libro de arena...

**LV:** Exacto, será mi único libro de cuentos, pero eso ya viene de una reflexión sobre los mundos de ficción. Siempre menciono el caso del *Quijote*, escribe la primera parte, luego viene alguien que lo plagia, él decide cerrar este mundo de ficción pero en realidad no lo hace porque la historia continúa. Los mundos de ficción siempre están abiertos, una cosa es un mundo de ficción y otra cosa es un libro. Apuesto a eso, a que el libro se vuelva nómada; que vaya incorporando, a medida que pasan los años, nuevos cuentos y nuevas historias. Hasta cuando pueda hacerlo.

*Carina González es doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Maryland. Trabaja en la Universidad de Florida, donde lleva a cabo un proyecto de investigación sobre las escrituras contraculturales del boom. Ha terminado el manuscrito de su primer libro: Contra la comunidad, estéticas de la repulsión y políticas del caos en Juan Rodolfo Wilcock y sus artículos críticos han sido publicados en revistas académicas de Argentina, México y Estados Unidos. Correo electrónico: carinagonzalez@ufl.edu.*

**Carlos Garrido Castellano**

## **Desplazamientos, contextos y compromisos. Entrevista con Gerardo Mosquera**

Dentro del panorama crítico americano, la figura de Gerardo Mosquera ocupa una posición especial merced a su doble actuación en el ámbito cubano y continental. En la década de los ochenta contribuyó a la renovación del arte cubano y a la consolidación de la Bienal de La Habana, evento que se convertiría en la década siguiente en una referencia para la práctica artística iberoamericana y del Tercer Mundo; a partir de entonces, su nombre aparece asociado a la renovación de la mirada sobre el arte de América del Sur existente en Estados Unidos, hasta ese momento vinculada en gran medida a lo mágico-religioso. *Ante América*, exposición itinerante co-curada en 1992 por Mosquera en el Queens Museum of Arts de Nueva York, puede considerarse el punto de partida de una nueva visión de las culturas artísticas del continente americano; supuso, asimismo, la incorporación efectiva del arte caribeño, que hasta ese momento había ocupado un lugar secundario, a los ritmos expositivos americanos. Mosquera se ha convertido en la actualidad en un referente en la producción crítica de las regiones de la periferia. Su actividad como curador y crítico ha abordado los principales problemas que afectan al mundo actual, con especial hincapié en la realidad americana. La presente entrevista, que tuvo lugar en la casa de Mosquera en La Habana en junio de 2011, rastrea, de la mano de la producción teórica de Mosquera, algunas de las preocupaciones de la práctica artística caribeña y americana, sin perder de vista la realidad global. Agradecemos profundamente a