

From *Voces Latinas* to *Escritorxs Salvajes*: A Comparative Study of 21st Century Spanish
Narrative Anthologies from the United States

Cecilia Beltran Rodriguez

A thesis

submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

Master of Arts

University of Washington

2022

Committee:

Elizabeth Hochberg

Anthony Geist

Program Authorized to Offer Degree:

Spanish and Portuguese Studies

©Copyright 2022
Cecilia Beltran Rodriguez

University of Washington

Abstract

From *Voces Latinas* to *Escritorxs Salvajes*: A Comparative Study of 21st Century Spanish
Narrative Anthologies from the United States

Cecilia Beltran Rodriguez

Chair of the Supervisory Committee
Elizabeth Hochberg
Department of Spanish and Portuguese Studies

This work aims to carry out a study of three narrative anthologies written in Spanish and published in the United States in the 21st century. The main objective is to compare and analyze these works to show the formation of a literary movement in Spanish and its main characteristics. From a corpus of 24 works, three are selected for analysis: *Se habla español: Voces latinas en USA* (2000), *Estados hispanos de América* (2016), and *Escritorxs salvajes* (2019). Initially, it is proposed that the affiliation and distancing from the Boom are features that characterize the literary movements of contemporary Latin American literature, including the anthologies of this study. Then, a brief overview of the publication of Spanish written anthologies in the United States over the course of the last two decades is observed, emphasizing the emergence of independent publishers and a new role for women authors. In the comparative work of these anthologies, categories of analysis are recovered from a comparative study by Jonathan Lukinovic (2013) to show the changes that occur between anthologies in both form and content. Finally, a story from each anthology is taken to identify more specific features in the narrative of

this literary movement. This analysis will show that there is no standard on the representative themes of these anthologies and that, on the contrary, there is a progressive opening to different influences and traditions hand in hand with a maturity in the writing of these authors. It will also be observed that publishers are open to adopting a political position that understands the act of editing and writing in Spanish as a way of resisting the marginalization of their communities in the United States. This movement will be characterized by a community of authors with some type of affiliation to the American academia, along with an unconditional relationship with self-managed publishers and the literary genre of the anthology as the main means to make their work visible and try to insert it into the contemporary literary canon in Spanish.

University of Washington

Abstract

De voces latinas a escritorxs salvajes: Estudio comparativo de la antología de narrativa en español del siglo XXI en Estados Unidos

Cecilia Beltran Rodriguez

Chair of the Supervisory Committee
Elizabeth Hochberg
Department of Spanish and Portuguese Studies

El presente trabajo se propone realizar un estudio de tres antologías de narrativa escritas en español y publicadas en Estados Unidos en el siglo XXI. El objetivo principal es comparar y analizar estas obras para evidenciar la formación de un movimiento literario en español y sus características principales. De un corpus de 24 obras, tres son seleccionadas para el análisis: *Se habla español: Voces latinas en USA* (2000), *Estados hispanos de América* (2016) y *Escritorxs salvajes* (2019). En un principio, se propone que la filiación y el distanciamiento del Boom son rasgos que caracterizan a los movimientos literarios de la literatura latinoamericana contemporánea, incluyendo las antologías de este estudio. Luego, se observa un breve panorama de la publicación de antologías en español en Estados Unidos en las últimas dos décadas haciendo un énfasis en el surgimiento de editoriales independientes y un nuevo protagonismo de mujeres escritoras. En el trabajo comparativo de estas antologías, se recuperan categorías de análisis de un estudio comparativo de Jonathan Lukinovic (2013) para evidenciar los cambios que suceden entre antologías en tanto forma y contenido. Finalmente se toma un cuento de cada antología para identificar rasgos más específicos en la narrativa de este movimiento literario.

Dicho análisis demostrará que no hay una norma sobre los temas representativos de estas antologías y que, por el contrario, hay una progresiva apertura a diferentes influencias y tradiciones de la mano de una madurez en la escritura de estos autores. También se observará que las editoriales se abren a adoptar una postura política que entiende el acto de editar y escribir en español como una forma de resistir la marginación de sus comunidades en Estados Unidos. Este movimiento estará caracterizado por una comunidad de escritores con algún tipo de filiación al espacio académico estadounidense, una incondicional relación a editoriales autogestionadas y el género literario de la antología como medio principal para visibilizar su obra e intentar insertarla dentro del canon literario contemporáneo en español.

Índice

Introducción	(p. 1)
Capítulo 1 Herencia y distanciamiento del Boom en el espacio globalizado de hoy.....	(p. 5)
Capítulo 2 Panorama de las antologías en español en Estados Unidos.....	(p. 23)
Capítulo 3 Análisis comparativo.....	(p. 36)
Capítulo 4 Hacia el contenido específico.....	(p. 59)
Conclusiones De voces latinas a escritorxs salvajes: gesta(ción) de un movimiento.....	(p. 71)
Bibliografía	(p. 75)

Introducción

Mi tesina es un estudio comparativo de tres antologías en español publicadas en Estados Unidos en el siglo XXI. Las antologías que analizo son *Se habla español: voces latinas en USA* (2000), *Estados hispanos de América* (2016) y *Escritorxs salvajes* (2019). El objetivo de mi estudio es comparar y contrastar las antologías seleccionadas a través de dimensiones específicas enfocadas en la forma (su estructura y organización), el contenido (la intencionalidad, los criterios de selección de los editores en el trabajo de recopilación) y el medio de publicación (tipo de editorial, presencia en la red).

Por un lado, quiero demostrar que el género de la antología ocupa un rol protagónico en la narrativa escrita en español en Estados Unidos en las últimas décadas. La antología fue el género de algunos movimientos que en la segunda mitad del siglo XX quisieron diferenciarse del Boom. En el siglo XXI, no obstante, se convierte en una forma de reafirmar la presencia del español en la literatura de los Estados Unidos pero también en un mapa de los escritores hispanohablantes en este territorio.

Por otro lado, quiero evidenciar que hay una generación de escritores que en el corto tiempo de dos décadas ha crecido y creado espacios independientes de publicación. Es por eso que en mi tesina me enfocaré en los cambios que se pueden observar en estas antologías en el transcurso de los años. Propondré que esa necesidad inicial de ubicar el español en el mapa va cambiando hacia una motivación por mostrar las nuevas voces que escriben hoy hasta llegar a la última antología de mi estudio, donde la numerosa cantidad de textos y géneros recopilados son una muestra de la pluralidad de temas, autores y tradiciones que coexisten.

Mi primer capítulo examina el contexto de la literatura latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX y para ello tomo como punto de inicio de mi análisis a la generación del

Boom. Mi idea principal para este capítulo es que en estas décadas surge una discusión en torno a la herencia del Boom como una imposición de temas o esencialismo de la literatura latinoamericana. Es en esa discusión que rescato al *Manifiesto Crack* y a la antología *McOndo* como textos que cuestionan esta herencia desde sus propuestas renovadoras y formulan un distanciamiento. El objetivo de hacer este recuento de textos es remarcar el género de la antología como el formato que estos proyectos ocupan y las similitudes que luego se observan en las antologías de mi estudio. En concreto, quiero evidenciar que las antologías de mi estudio se introducen en la discusión sobre qué es literatura latinoamericana y que, esto, a su vez, es un gesto de sugerir su corpus dentro del canon literario de la literatura en español.

En el segundo capítulo examino las antologías de narrativa en español publicadas en Estados Unidos. Me enfoco en la información básica como el número de antologías y años de publicación, para luego adentrarme en información más específica como los editores, las editoriales y los espacios en los que se publican. Sobre los lugares de publicación, hablo con más detalle de Chicago, Miami y Nueva York, y algunas de las editoriales en español que radican en estas ciudades. Un punto importante que quiero resaltar de este panorama es que son editoriales independientes y sus editores también son escritores. Esa cercanía entre escritor y medio de publicación influirá en la estructura de las antologías, como veremos en el siguiente capítulo. Los objetivos de estas editoriales son visibilizar y promover la escritura en español en este país, pero también habrá algunas que dan un paso más hacia una postura política en la que publicar en español es una forma de revalorizar su lengua y reivindicar su identidad. Por último, también hago un trabajo de justificación de mi selección de antologías.

El tercer capítulo examina a detalle las tres obras que escogí para este estudio. En este trabajo comparativo, recupero con pequeñas modificaciones las dimensiones de análisis de un

estudio de Jonathan Lukinovic Hevia: estructura general de las obras; definición de parámetros antológicos previos y criterios de selección; temática general del cuerpo de textos; influencias sobre el receptor; y finalidad o intención antológica. Además, agrego una dimensión más para considerar: forma de publicación. Sobre la estructura de las obras, la variación en el número de textos por autor, el orden de los textos y el contenido de las biografías de los autores son puntos de contraste donde se pueden observar más cambios entre las antologías. De igual forma, veo que, si bien cada antología tiene como un criterio en común el idioma español, existen otros puntos como la apertura a la inclusión de otros géneros y la selección de cuentos de escritoras en los que la antología más reciente cobra protagonismo. Sobre las temáticas de los cuentos, se notará que con el paso de los años hay una menor intención en definir los temas o tradiciones que influyen en los cuentos compilados. La dimensión sobre la forma de publicación complementará lo ya expuesto sobre el rasgo independiente y autogestionado de estas obras.

Finalmente, en el cuarto y último capítulo tomo un cuento de cada una de las antologías en búsqueda de rasgos que puedan reflejar los cambios vistos hasta ahora. Los cuentos que leo son “Esperando en el Lost and Found”, de Santiago Vaquera Vázquez, “Syracuse”, de Rodrigo Hasbún y “La ola”, de Liliana Colanzi. Luego de un resumen y descripción de cada texto, contrastaré las particularidades de cada cuento en el tratamiento del espacio y el personaje; la presencia de diferentes historias y la reflexión sobre la ficción o la escritura literaria. Afirmaré a partir de este análisis que cada cuento justifica su incorporación en su respectiva antología desde su forma de retratar un espacio y personaje académico, aspectos que reflejan una característica central de los autores de este movimiento: su filiación al espacio académico. La progresiva incorporación de más tramas o reflexiones paralelas a la historia central reflejarán, a su vez, la

apertura de las antologías a la diversidad de tramas y el enfoque en la calidad de los textos, sea cual sea la temática o tradición que toquen.

Cerraré mi estudio con una conclusión en la que resumo los cambios más significativos que identifiqué a lo largo de tres antologías en dos décadas. Justificaré por qué estos cambios son evidencia de la instauración de un movimiento de escritura en español en Estados Unidos y por qué es tan importante la antología para registrar este momento.

Capítulo 1: Herencia y distanciamiento del Boom en el espacio globalizado de hoy

Antes de adentrarme en la descripción y análisis de las antologías, quiero referirme al contexto histórico de la literatura latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX. Creo que, a pesar de la distancia temporal, hablar de este momento es inevitable por el efecto de filiación como también de distanciamiento que logra tener el Boom en generaciones posteriores. Me parece interesante cómo este momento en la historia de la literatura latinoamericana se convierte en una especie de cimiento sobre el cual se abre el diálogo de lo que se escribe luego en los países de esta región. A la vez, el Boom parece ser el origen de la discusión sobre qué entra en la categoría de lo latinoamericano. Y es que no solamente se convierte en una guía pero también en una imposición de temas que muchos rechazan. No me parece abusivo afirmar que, a lo largo de mi investigación, podrán encontrarse aspectos de este debate en las antologías, ya sea de forma directa (en la intencionalidad expresada por los editores en los prólogos) o indirecta (en la descripción del espacio de los cuentos, los temas que toca o los personajes que presenta, por ejemplo). Asimismo, la recepción y/o difusión internacional de estas obras juega un rol interesante porque en el Boom vemos el surgimiento de una marca de lo latinoamericano; es decir, un producto con especificidades. ¿Qué o quién determina lo latinoamericano? Las antologías de mi estudio continúan este debate porque son publicaciones independientes en español provenientes de un país angloparlante, un espacio que antes no habría sido considerado legítimo para considerarse parte de la literatura en español. Quiero hablar de este debate porque pienso que las antologías de mi investigación se introducen en esta discusión sobre lo que define la literatura latinoamericana y problematizan de una manera muy particular esas cuestiones controversiales, tanto en forma como contenido.

1.1. Del Boom a hoy: un contexto

En general podría decirse que se habla del Boom latinoamericano como un fenómeno literario que alcanza su auge entre los años 60 y 70 del siglo XX. Sin embargo, no parece existir un consenso sobre una fecha u obra en específico que dé inicio a este momento en la literatura de Latinoamérica. Durante esa época y por mucho tiempo después, varias ideas sobre temas representativos de la literatura latinoamericana se difundieron y establecieron como norma tras la masiva difusión de un conjunto de novelas escritas por un grupo de autores que al día de hoy son reconocidos internacionalmente. Estas ideas son resumidas por Gilda Waldman en un artículo publicado en el 2016, donde el exotismo y la filiación política son rasgos revisitados durante ese momento:

...el mundo mágico y maravilloso de Macondo, los paisajes desbordados del trópico, los prostíbulos legendarios, los caudillos y dictadores capturados por el militarismo, los cronopios y las famas, los personajes monstruosos y grotescos; así las experiencias de una América Latina compleja y contradictoria, que identificaron a aquel movimiento de creatividad cultural y literaria que surgió en las décadas de los sesenta y los setenta, y en el que convergieron escritores como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante, entre otros. (2016: p. 357)

Waldman habla de escenarios frecuentes en las novelas del Boom, muy alineados con imágenes exuberantes de la naturaleza como también espacios de pugna política donde se exponen las desigualdades sociales y surgen propuestas revolucionarias. Esta literatura se diferenciaba de la de épocas anteriores por la presencia acentuada de la fantasía; es decir, un contacto con lo mágico y lo misterioso por medio de sucesos extraordinarios pero ambientados en espacios locales o realistas, aspectos que vienen a caracterizar el realismo mágico. Shaw explica:

El realismo, cimentado en la idea de una realidad objetiva y comprensible, formaba parte de ese 'antiguo hogar' y con él queda destruido. Entonces el escritor se encuentra ante la alternativa de modificar su visión de la realidad, de modo que incluya 'el irracional misterio de la existencia' o bien de rechazar por completo la noción de una relación directa entre realidad y arte. La mayoría de las novedades técnicas y estilísticas típicas de la nueva novela resulta de la conciencia del autor de encontrarse ante esta alternativa. (1988: p. 216)

En décadas previas, según Shaw (1988), predominaba la novela de observación en sus diferentes etapas: costumbrismo, realismo, y naturalismo (p. 11). A su vez, también se publicaban novelas indigenistas, criollas e incluso aquellas de “tendencia más denunciadora” (p. 12), pero es con el Boom que el compromiso social y político se convierte en una condición importante de la obra literaria latinoamericana. Este espíritu de cambio está encadenado a momentos históricos que vive la región en esas décadas; el más influyente es, sin duda, el de la Revolución cubana entre 1953 y 1959. Sobre la revolución, Waldman recalca la capacidad de este hito histórico de esparcir por el continente “un espíritu ‘latinoamericanista’ y una esperanza de cambio político a la cual se adhirieron los escritores de este movimiento” (2016: p. 359).

Con el paso del tiempo, estas imágenes y cuestiones temáticas parecen imponerse a manera de norma y esto es algo que Juan José Saer, en su ensayo “La selva espesa de lo real” (2014), analiza críticamente. Saer explica que tres peligros acechan la literatura latinoamericana de fines del siglo XX. Para comenzar, él habla de cómo lo latinoamericano se presenta a priori y causa que se esperen ciertas especificidades de lo que se escribe en Latinoamérica. Esto deriva en otro problema: un vitalismo, una creencia de que lo latinoamericano debe cumplir con principios sine qua non como “una supuesta relación privilegiada con la naturaleza” (2014: p. 261) que se asienta en nuestro subdesarrollo económico y nuestro pasado colonial como países exportadores de recursos, mas no industrializados.

Por otra parte, también está el problema del voluntarismo de ese espíritu latinoamericanista mencionado por Waldman. Este se manifiesta en algunas obras del Boom como una intención de hacer de la novela una apología social o política; es decir, usar la literatura como un instrumento para exponer, problematizar y resolver los problemas históricos, políticos, económicos y sociales. Pero desplazar tales cuestiones a la praxis singular de la

literatura implica, en palabras de Saer, “ingenuidad, oportunismo o mala conciencia” (2014: p. 262). Las críticas de Saer retratan de manera precisa las quejas de varios escritores contemporáneos que reprochan sobre estereotipos estandarizados en las últimas décadas. Me llama la atención, en especial, la crítica sobre cómo las obras literarias (y el autor) que no cumplen con el molde dejan de ser consideradas latinoamericanas. Saer reprochaba lo siguiente:

Si la obra de un escritor no coincide con la imagen latinoamericana que tiene un lector europeo se deduce (inmediatamente) de esta divergencia la inautenticidad del escritor, descubriéndosele además, en ciertos casos, singulares inclinaciones europeizantes. Lo que significa que Europa se reserva los temas y las formas que considera de su pertenencia dejándonos lo que concibe como típicamente latinoamericano. (2014: p. 260)

Aquí es donde deseo referirme al *Manifiesto Crack* y a la antología *McOndo*, ambos textos publicados en la década de los 90 y que representan a grupos de escritores que cuestionan esta herencia del Boom e intentan mostrar lo que se escribe en la actualidad en la que viven. Pienso que es importante aclarar que sí surgen varios nuevos autores entre los años dorados del Boom y los años 90 pero ninguno parece formar un nuevo movimiento o generación y, en su lugar, se consolidan como prolongaciones o escritores que viven a la sombra de lo que fue ese momento¹. Mads Rosendhal Thomsen, por ejemplo, habla de este tema en un ensayo del 2019

¹ En *Nueva narrativa hispanoamericana* (1988), Donald L Shaw clasifica la literatura hispanoamericana en el siglo XX con un particular énfasis en el Boom incluso antes de que suceda. En su tercer capítulo, dedicado a los años cuarenta y cincuenta, Shaw explica cómo las obras de José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier fundan las bases del realismo mágico en diálogo con el neo-indigenismo y la ambigüedad del escenario político. Lo que sigue en el estudio de Shaw son capítulos dedicados al Boom I, el Boom II y, finalmente, el “Boom junior”. No obstante, estas series de autores agrupadas por Shaw no son copias exactas del realismo mágico o maravilloso porque Shaw concluye en que la relación del autor con el realismo y cómo se construye la noción de realidad en sus obras es aquello que se hereda del Boom y aquello que caracteriza la nueva novela hispanoamericana.

Otros autores han usado términos más generales en su afán de categorizar el momento literario después del Boom. En su artículo “El post-Boom y la dificultad textual como ideología” (1999), José Eduardo González explica cómo el “post-Boom” es el término que varios críticos han adoptado para explicar lo que sigue como una reacción, ya sea positiva o negativa, del Boom. Por último, también quiero mencionar el texto *De Macondo a McOndo, Senderos de la postmodernidad latinoamericana* (2005), de Diana Palaversich, donde la autora analiza críticamente los movimientos contestatarios al Boom, como McOndo, pero sin negar que entre ambos se encuentran grupos de escritores que continúan, en diferentes medidas, con el uso del realismo mágico en sus obras. Palaversich se refiere a la década de los ochenta, por ejemplo, cuando habla de autoras como Isabel Allende, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, Marcela Serrano, entre otras, cuyas obras son el resultado de una mezcla entre el romance, la telenovela y “una buena dosis del realismo mágico que todavía, desde la perspectiva del mercado occidental, constituye el ingrediente esencial de la escritura latinoamericana” (2005: p. 61).

sobre Junot Díaz y Roberto Bolaño, donde toma una novela de cada uno para analizar la forma en la que se distancian o afilian a esa herencia ineludible del Boom, pero no sin antes dejar en claro que no se trata de un problema local sino de alcance internacional. Y es que Rosendhal deja en claro que, en el ámbito de la literatura mundial, la marca del realismo mágico latinoamericano es tan fuerte que opaca intentos de llamar la atención a otras categorías incluso décadas luego del Boom (2019: p. 68). Es por eso que el lector de otras partes del mundo, explica, mantiene una percepción de la literatura latinoamericana muy arraigada al realismo mágico:

The “brand” of Latin American magical realism is so strong that it overshadows attempts to call attention to other important categories. Maybe there is not one new category that can capture the literature of the vast region and provide the same – true or false – coherence as magical realism did; the trouble, however, with the long shadow of the past movement is that it is not representative of current debates, yet it influences the current perception of the literature of the region from the outside. (2019: p. 68)

Rosendham Thomsen concluye en que ambas novelas se relacionan al Boom y hacen algo nuevo al mismo tiempo, volviendo a poner la literatura latinoamericana en el mapa de la literatura mundial contemporánea por la presencia de un elemento fantástico en sus narrativas pero de la mano de retratos de trauma y violencia que reflejan realidades (las matanzas de mujeres en Ciudad Juárez en el caso de Bolaño y el régimen dictatorial del dominicano Trujillo en Díaz). Sucede una renovación y a la vez continuación. Y me atrevería a decir que la crítica literaria de la literatura latinoamericana adopta esta forma de análisis de las obras posteriores al Boom. Los textos se analizan desde su capacidad de crear una ruptura con sus padres literarios y, al mismo tiempo, una continuación. Volveré a esta idea dialéctica cuando me refiera a las antologías del siglo XXI, pero creo que la imagen que vale la pena rescatar por ahora es este escenario donde predomina la “marca” del Boom y el realismo mágico en el mercado editorial incluso hasta el día de hoy². Y, claro está, también en la última década del siglo XX, cuando un

² Por ejemplo, en “EL BOOM EN LA ACTUALIDAD Las literaturas latinoamericanas del siglo XXI” (2017), Ana Gallego Cuiñas sostiene que el Boom es un movimiento todavía vigente por el impacto que tiene en el canon

grupo de escritores mexicanos publica un manifiesto con afanes de renovar la prosa novelística de la literatura latinoamericana. La llamada “Generación del Crack” reunió a un grupo de autores mexicanos compuesto por Miguel Ángel Palou, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda y Jorge Volpi, cuyas novelas siguen una serie de mandamientos y características en el *Manifiesto Crack* de 1996. Cada uno de ellos escribe una sección de este manifiesto, donde se puede apreciar sus opiniones sobre qué implica rejuvenecer la prosa novelística en México.

No haré una descripción detallada de la generación autodenominada Crack porque el corpus de textos al que se refiere no responde a la narrativa breve sino, más bien, a novelas. Asimismo, su espacio de acción se enfoca principalmente en México, más que en Latinoamérica. Sin embargo, vale la pena reconocer su influencia como proyecto literario en la región y su propuesta crítica. La atención a la forma de la novela me parece un gesto interesante porque es innovador a la manera de escritores como Cortázar, García Márquez entre otros escritores del Boom que proponen nuevos formatos de organización y lectura de una historia. Miguel Ángel Palou habla de esto en la primera sección del manifiesto:

Hoy, es ocioso apuntarlo, la propia realidad se nos arroja múltiple, se nos revela multifacética, eterna. Se necesitan libros en los cuales un mundo total se abra ante el lector, y lo atrape. en nuestro anterior apartado usábamos este mismo verbo, pero aquí la estrategia es distinta. No es de vértigo, sino de superposición de mundos de lo [q]ue se trata. Usar todo el potencial metafórico del texto literario para decirnos nuevamente: "Aquí están ustedes, encuéntrense". (1996)

A través de esta cita vemos que el énfasis en la “superposición de mundos” establece una diferencia con el realismo mágico porque insinúa las múltiples posibilidades a las que puede abrirse un escritor latinoamericano en vez de enmarcarse en algo único o restrictivo, tanto en temas como tradiciones que influyan en el estilo de su escritura. Algo que también me parece interesante de este manifiesto es la descripción de varios de los rasgos que componen las novelas

occidental pero también por el lugar que mantiene en el mercado editorial: “No a través de sus nietos del siglo xxi, sino de sus propios protagonistas y de los lectores que siguen acercándose a la literatura latinoamericana desde estas consignas como si de un parque temático se tratara”.

del Crack aludiendo a diferentes tradiciones y autores europeos como Italo Calvino, Miguel de Cervantes, Gustave Flaubert, Marcel Proust, entre muchos más. Hago hincapié en esto porque creo que nombrar numerosos escritores europeos como parte del corpus de influencias es, de cierta forma, un gesto de reivindicación de la libertad de forma y la superación del vitalismo que Saer criticaba. Aún así, los escritores mexicanos no se quedan atrás. Al hablar de su genealogía en la segunda parte del manifiesto, se nombran escritores mexicanos como Agustín Yáñez, Carlos Fuentes e incluso Juan Rulfo. Autores mexicanos como internacionales nutren la escritura de los escritores del Crack y sugieren, mediante esa multiplicidad de influencias, la relación de la escritura nacional con el resto de la literatura del mundo.

Sobre el Boom, no existe una postura concreta de rechazo ya que se reconoce la importancia de obras de escritores de ese momento pero sí se propone una renovación de la tradición hasta ese tiempo. Urroz, en la segunda sección del manifiesto, cuestiona de forma crítica y un poco pesimista la calidad literaria de lo que se ha escrito desde esas épocas por autores nacidos y crecidos en medio del Boom y que luego deben continuar con la renovación de la literatura nacional:

¿Cuáles son esas otras obras ejemplares de nuestra literatura o, por lo menos, ¿cuáles son esos relatos en que nosotros, autores nacidos en los años sesenta, podemos hoy día abreviar o siquiera encontrar un modelo digno como para pretender quitarle la vida y, acto seguido, usurparle un trono? No los hay; han ido muriéndose de anemia y autocomplacencia. (1996)

No obstante, de la mano de estos reproches, también hay apreciaciones de lo que hubo antes, pero que está en peligro de perderse. Nuevamente cito a Urroz porque es en su sección donde la cuestión de la genealogía del Crack es el tema central:

La pía cadena de novelas legítimamente "profundas", pues, sufre un descalabro cuando las editoriales grandes comienzan a titubear hace algunos años y prefieren venderle al público títulos apócrifamente "profundos", apócrifamente literarios, dándoles así a los lectores cantidad inenarrable de "gatos por liebres" y desactivando de paso la avidez de exigencia que textos como Rayuela, La vida breve o Cien años de soledad redituaban. El fenómeno se vuelve hoy día tan

portentoso y evidente que no queda sino decir que es un asunto lamentable. Sin embargo, los novelistas del Crack sueñan que en alguna parte de nuestra República Ilustrada existe un grupo de lectores hartos, cansados, ahitos de tantas concesiones y tantas complacencias. (1996: p. 4)

Hay, entonces, una apreciación por la calidad literaria de las obras que consolidan al Boom, pero lo que sigue a esta generación es sumamente criticado por no cumplir con los rigores y exigencia de obras pasadas. Urroz también menciona el trabajo de las editoriales en mercantilizar la marca del Boom para los lectores como un sello de garantía que, en realidad, no se cumple. Todas estas ideas -la multiplicidad de influencias, la importancia de la genealogía del Boom por el rigor más que el realismo mágico, y la mirada crítica sobre lo que se vende luego bajo la marca del Boom-serán revisitadas luego por las nuevas antologías del siglo XXI, como veremos más adelante a través de mi análisis.

Ahora bien, prácticamente al mismo tiempo que el Crack, otro movimiento de escritores se reúne en una antología publicada en Chile pero sobre autores latinoamericanos en Estados Unidos. Alberto Fuguet y Sergio Gómez publican *McOndo*³ en 1996 y en “Presentación del país McOndo”, el texto introductorio de la antología, relatan la experiencia de un par de jóvenes escritores latinoamericanos⁴ cuyos textos son rechazados de una prestigiosa revista literaria de Estados Unidos que planeaba la publicación de un número dedicado al “fenómeno latino”. Las razones de este rechazo, relatan, fueron que estos textos no coincidían con lo que se entendía por literatura latinoamericana en esos momentos; es decir, fueron pasados por alto por “carecer de realismo mágico” y con la justificación de que “bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo” (Fuguet & Gómez, 1996: p. 12).

³ El nombre hace referencia a Macondo, el poblado imaginario de la novela *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez.

⁴ Según Diana Palaversich, en *De Macondo a McOndo, Senderos de la postmodernidad latinoamericana* (2005), Alberto Fuguet explica que esta anécdota es de hecho una experiencia personal suya cuando participó en el International Writer’s Workshop, de la Universidad de Iowa. Palaversich toma este testimonio del ensayo “I am not a magical realist!”, de Fuguet, pero no he podido encontrar este texto en mi búsqueda bibliográfica. De hecho, el dominio de su página web ya no parece pertenecerle y ahora ocupa contenido de otras fuentes.

Años después, la publicación de *McOndo* se inspira en la frustración de ese momento y también en una antología de 1993 que reúne los textos de nuevos escritores chilenos menores de 25 años, llamada *Cuentos con Walkman*. Esta publicación, también recopilada por Fuguet y Gómez, tenía el propósito de dar a conocer a los escritores contemporáneos de ese país que ponían en crisis el esencialismo de temas y personajes del realismo mágico. En palabras de los recopiladores, se trataba de: “una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual” (Fuguet & Gómez, p. 12).

Si en *Cuentos con Walkman* había una intención de mostrar la nueva literatura chilena de fines del siglo XX, *McOndo* da un paso más aventurado y se propone la ambiciosa tarea de retratar la nueva literatura latinoamericana de ese momento. *McOndo*, una antología que luego sería leída como la representación de una nueva corriente literaria de Latinoamérica, se presentó en una sucursal de McDonalds en Chile y, al poco tiempo, ganó popularidad y difusión durante la segunda mitad de la década de los 90. A primera vista, la diferencia entre este movimiento y el del Crack es la presencia del pensamiento postmodernista y el contexto de la globalización. Para los escritores del Crack, la obra literaria tiene influencias pero al final del día se sostiene por sí misma y se diferencia de lo anterior por su rigor y exigencia, términos que uso en el sentido de que son textos con profundidad, virtuosos en el uso del idioma castellano, ágiles, con poder de descripción -en palabras de los autores del Crack- y no publicados solamente por tratar de un tema popular en cuestión de ventas.

En *McOndo* no existe una atención detenida a la forma sino al contenido. Con ese enfoque singular, los editores escriben un prólogo provocador que quiere virar la mirada hacia otra cara de Latinoamérica, una que es industrial, urbana, e influenciada por la cultura popular

estadounidense en un nuevo sistema mundial. Viendo atrás, el momento del Boom está fuertemente influenciado por el pensamiento revolucionario de izquierda mientras que McOndo y Crack son generaciones que han crecido en décadas de la Guerra Fría y han visto como el gran proyecto de izquierda mundial termina con la caída del Muro de Berlín (1989) y la disolución de la Unión Soviética (1991).

Asimismo, hay un propósito de crear una comunidad o, por lo menos, brindar visibilidad a los escritores contemporáneos de Latinoamérica para que no solamente la audiencia lectora sino ellos mismos puedan llegar a conocerse y leerse. Los editores narran el largo proceso de búsqueda, selección y recopilación de textos en un mercado editorial fragmentado y anclado a los espacios locales. Hacia el final de su texto introductorio, podemos leer lo siguiente:

Lo que nosotros queremos ofrecerle al público internacional son cuentos distintos, más aterrizados si se quiere, de un grupo de nuevos escritores hispanoamericanos que escriben en español, pero que no se sienten representantes de alguna ideología y ni siquiera de sus propios países. Aun así, son intrínsecamente hispanoamericanos. Tiene ese prisma, esa forma de situarse en el mundo. En estos cuentos hay más cepillado de dientes y excursiones al campo (bueno, al departamento o al centro comercial) que levitaciones, pero pensamos que se viaja igual. El verdadero afán de McOndo fue armar un red, ver si teníamos pares y comprobar que no estábamos tan solos en esto. Lo otro era tratar de ayudar a promocionar y dar a conocer a voces perdidas no por antiguas o pasadas de moda, sino justamente por no responder a los cánones establecidos y legitimados. (Fuguet & Gómez, 1996: pp. 18-19)

Por cánones establecidos y legitimados, podríamos decir que los editores están confirmando la vigencia dominante del Boom. Esta cita también reafirma cómo el Boom mantiene su predominancia desde el canon; en otras palabras, los textos enmarcados en los temas y años del Boom son los que tienen más alcance y popularidad. La visibilización de otras voces sucede con éxito, en mi opinión, en el caso de Edmundo Paz Soldán, uno de los autores publicados en la antología. Actualmente, Paz Soldán es conocido como uno de los pocos escritores bolivianos publicado, traducido y leído internacionalmente. Su popularidad

internacional se debe en parte a que reside fuera del país y publica con editoriales de mayor alcance, pero mucho de lo que sucede durante los años de *McOndo* influye en su situación actual.

En el libro de recopilación de ensayos *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana* (2018), Paz Soldán, relata, más de dos décadas luego de la fecha de publicación de *McOndo*, la historia de cómo fue la invitación para participar en el libro y cuáles fueron sus primeras percepciones sobre otros cuentos que serían parte de la recopilación. Tras la publicación, él se percató de que el público lector lo llegó a conocer y que buscaba entrevistas suyas en países del cono sur donde su obra no había sido publicada antes, confirmando así que la antología tiene un foco amplio de recepción y promoción de la obra de nuevas voces. En ese sentido, él reconoce la particular propuesta manifestada en el prólogo pero también reprocha la sustitución de un viejo estereotipo con uno nuevo, dando como resultado una ruptura entre el proyecto del prólogo y el contenido que presenta:

Me llamó la atención la disonancia cognitiva entre un prólogo militante y optimista, vitalista en su defensa de una literatura latinoamericana interesada en representar el nuevo paisaje urbano, híbrido, influido por los Estados Unidos, cruzado por la presencia ubicua de los medios (digamos: “somos MTV Latina y Don Francisco”), y los cuentos escogidos, que mostraban más bien la desconexión producida en parte por esos medios, la soledad de los nuevos sujetos. La utopía estaba en el prólogo, no en los cuentos. (2018: p. 24)

Para Paz Soldán el estereotipo del realismo mágico de Macondo había sido reemplazado por el del mundo industrializado y apolítico de *McOndo*, pero el resultado fue una propuesta de la literatura latinoamericana asfixiantemente urbana y homogénea: un retrato sesgado desde la generalización de lo urbano en América Latina. Los autores de *McOndo*, por ende, habían sido categorizados en nuevos arquetipos⁵. Este nuevo escenario, a fin de cuentas, no reflejaba la complejidad de la literatura de ese momento. Y es así que, unos años luego, Fuguet-uno de los

⁵ Palaversich (2005) tiene la misma postura que Paz Soldán y es, entre los pocos críticos que leen y escriben de estas antologías, quien reitera la prolongación de arquetipos pero esta vez virados hacia una imagen sesgada de lo urbano y lo postmoderno.

antologadores de *McOndo*- llama a Paz Soldán con la propuesta de un nuevo proyecto que habría de marcar el inicio del siglo XXI. Sobre esta propuesta, explica:

Quería aprender de los errores de McOndo para el nuevo proyecto... dado que se insistía tanto en que éramos un grupo de escritores fascinados con los Estados Unidos, acrílicos con su cultura popular y su política, podía ser interesante pedir a los autores de la nueva antología un texto ambientado en los Estados Unidos. Sería una forma de ver cómo funcionaba los Estados Unidos en nuestro imaginario. (Paz Soldán, 2018: p. 25)

Se habla español, publicada el año 2000, es la antología que nace de este trabajo e inicia las publicaciones de literatura contemporánea latinoamericana -en Estados Unidos-del siglo XXI.

Me propuse narrar esta breve línea histórica sobre estas décadas porque, a mi parecer, hay una conexión directa entre las problemáticas expuestas en estas antologías y las de generaciones. En el caso del Crack, he encontrado mucha sintonía de ideas y propuestas que, si bien no se mencionan explícitamente, se ven luego reflejadas en el contenido de los textos que se publican en el siglo XXI. La pluralidad de voces e influencias, y la calidad buscada en el texto, resuenan en el análisis de los siguientes capítulos de mi tesina desde la idea de que en el siglo XXI se busca una mayor autonomía con respecto a las influencias, los temas y las formas del texto. *Escritorxs salvajes* (2019), por ejemplo, se reservará la libertad de recopilación de géneros que ya no son estrictamente prosa en su antología y esto muestra una liberación de cuestiones de forma que antologías anteriores no tienen.

En el caso de *McOndo*, me parece importante reconocer que aquellas personas que gestaron e influyeron en su publicación también son actores importantes en las antologías de mi investigación en su etapa temprana. Viendo un poco de la historia previa al siglo XXI, no sería abusivo reconocer que estos movimientos lograron inscribirse en el tiempo y ser parte de la historia de la literatura latinoamericana a pesar de no tener la intención de afirmarse como alternativa única. Las críticas, que en realidad no son muchas, mantienen una posición por lo

general escéptica sobre el verdadero alcance de las propuestas de *McOndo*. No obstante, estos movimientos siguen siendo puntos de referencia en la literatura latinoamericana.

McOndo quiere trazar un mapa de la nueva literatura, las nuevas voces, y sucede lo mismo en el siglo XXI con *Se habla español* (2000) e incluso *Estados hispanos de América* (2016), una antología que, a pesar de ser publicada más de una década después con un compilador y editorial distintos, replica ese afán cartográfico. La única diferencia es que ahora la ubicación del autor y el concepto de lo latinoamericano se vuelve ambiguo al situarse en Estados Unidos, un espacio que puede crear distancias físicas pero avivar sentimientos de nacionalidad. Me referiré a esto en mi siguiente capítulo pero por lo pronto quiero mantener viva esta conexión del pasado con el presente siglo como una forma de sugerir que el movimiento de ahora es una extensión renovada de sus predecesores.

1.2. La antología: un trabajo con intencionalidad

Por último, quiero referirme al medio de publicación: la antología. Aquí la antología es, por su forma, una ruptura con el Boom (el cual se basaba sobre todo en novelas) pero también una apertura a más posibilidades (lo cual, a su vez, es signo de una intencionalidad de renovación del género que ya había empezado con *Cuentos con Walkman* o *McOndo*). La generación del Crack no puede realizar una antología de sus obras dado que son novelas, pero el *Manifiesto Crack* es un texto que se ocupa de muchas de las preguntas que el prólogo de una antología debe responder. Ya sea mediante el género o la intencionalidad del prólogo, las nuevas antologías están heredando algo de los proyectos que hubo antes y, en esas similitudes y distancias, están mostrando que son partícipes de la literatura de este momento.

Aquí es importante entender la antología como un trabajo de recopilación y, en ese sentido, una herramienta cultural literaria que incluye una presentación que bien podría leerse

como un manifiesto. En “Evolución y fijación de parámetros en la construcción de antologías chilenas (2013), Lukinovic explica que el espacio de publicación de antologías es como un espacio de batalla para intentar validar o rechazar ciertas expresiones o producciones culturales y, en Hispanoamérica, la antología sería una forma de mostrar la necesidad de validar o inscribir dentro del canon literario ciertas obras (2013: pp. 78-79).

Por su parte, en “Sobre la forma antológica y el canon literario”, Juan Domingo Vera Méndez explica la estrecha interdependencia entre antología y canon, puesto que ambos son el resultado de un proceso de selección (2005). Los conceptos teóricos que Vera Méndez recupera provienen de Harold Bloom y su obra *The Western Canon* (1914), donde se entiende al canon como una forma de construir la historia literaria de un determinado lugar. Se trata de un proceso activo de lectura, selección, y construcción discursiva de una tradición. La antología sirve, entonces, como una herramienta cultural y literaria capaz de inscribir nuevas obras en el marco de la literatura mundial y regional. Por eso me aferro a la idea de que es posible aproximarse a esta literatura por medio de estas antologías y considerar que a través de estas se puede reconocer o hablar de nuevas generaciones literarias. Desde mi punto de vista, las antologías de mi tesina son publicadas por un grupo de escritores/editores conscientes del potencial de este género literario. Yo diría que, para comenzar, hay un deseo de visibilizar una nueva generación y esta es la forma que escogen para presentar sus textos al público lector de literatura latinoamericana contemporánea o incluso literatura estadounidense. Dado que estas antologías son publicadas en español pero en Estados Unidos, su contexto es amplio y variado, mostrando así que responden a un espacio de batalla con diferentes planos. Por otro lado, también veo una motivación de visibilizar un nuevo círculo editorial y darle un valor renovado a las publicaciones independientes, como veremos más adelante en mi investigación.

No obstante, también es prudente reconocer la posibilidad de contrariedades entre la intencionalidad de un proyecto de antología y los autores que se publican en esta. Este tipo de complejidad no es algo nuevo, recordando las propias observaciones de Paz Soldán sobre la antología en la que su cuento es publicado. Por ese motivo, es igual de importante el contraste entre la forma y el contenido, al igual que el prólogo y los motivos. Pienso que, de todas formas, estas diferencias no restan valor al proyecto literario y al gesto de inscribir un corpus en la historia literaria contemporánea. Me detendré con más atención en las dimensiones que componen el análisis de las antologías en mi siguiente capítulo pero he visto pertinente darle un espacio a la reflexión que tiene su forma en la historia reciente de la literatura latinoamericana por esa gran característica de la intencionalidad:

Si consideramos la antología como un medio de expresión cultural nacido en un determinado momento histórico, debemos comprender que los procesos de selección que actúan sobre ella están determinados por parámetros culturales, intereses sociales o políticos, o bien por cánones dominantes que las definen o validan en relación a un panorama mundial. (Lukinovic, 2013: p. 78)

Lukinovic trata el tema de la intencionalidad desde el concepto de intereses que las antologías ayudan a validar y describe el espacio de publicación como un espacio de batalla donde se validan o rechazan ciertas expresiones o producciones culturales. Dentro de la literatura hispanoamericana, en particular, Lukinovic plantea que la antología se manifiesta de maneras diferentes de acuerdo a los distintos momentos históricos y, nuevamente, los intereses por los cuales estas fueron creadas.

Ya que vemos los mismos actores (como en el caso de Fuguet y Paz Soldán, para ser más específicos⁶) en las antologías, no es casualidad que también encontremos las mismas intencionalidades. Los prólogos de las nuevas antologías se cuestionan la herencia del realismo

⁶ Saliendo de las especificidades, el autor latinoamericano contemporáneo también es, en mi opinión, un actor identificable en cada época. Al nuevo autor, sea cual sea la temporalidad en la que vive, se le presenta la gran hazaña de introducirse al mundo literario y lograr una audiencia, primero local y luego más externa.

exótico, los espacios estereotipados de la prosa latinoamericana y, desde un inicio, exponen su propósito de romper o, al menos, dudar de esas herencias para poder formular un momento nuevo. Creo que es en ese mismo espíritu que las de hoy mantienen abierta la discusión.

En la primera antología, *Se habla español: Voces latinas en USA* (2000), es evidente la relación que tiene con *McOndo*. No es difícil leer el texto y encontrar el estilo de la escritura de Fuguet a lo largo de todo el prólogo. Su estilo, donde la escritura es un ejercicio lúdico pero también reflexivo sobre la relación del autor con el mundo, expone las mismas preocupaciones por trazar el panorama actual de la escritura latinoamericana, con la diferencia de que ahora el espacio que ocupa su foco de atención es Estados Unidos. Como había mencionado antes, la respuesta de la crítica ante esta antología, fue escéptica al punto de rechazar la propuesta de Fuguet, quien luego de un intento más se retiró de la labor de editor de antologías. En una entrevista a Fuguet del año 2021, él explica las motivaciones detrás de la publicación de *McOndo*, aunque de una manera más derrotista:

McOndo aspiraba a ser un grupo de chicos que deseaban formar una banda. Post *McOndo*, creo, la gente sabe que intentar ordenar el mapa o proponer otra manera de ver, ordenar y sobre todo de leer puede ser recibida como si fuera una bomba. Saben lo que puede pasar porque saben lo que me pasó a mí. No tengo tatuajes, pero sí las cicatrices de la bomba *McOndo*. Igual las luzco con orgullo. Antes no me sacaba la camisa y me daba algo de pudor haber estado detrás de esta supuesta conspiración, pero ya no más. Creo en *McOndo*, aunque admito que el nombre es un poco ruidoso. ¿Contemporáneos? ¿Post post “Boom”? ¿Análogos Pre Digitales? Sea como sea, había que armar una cartografía. Si bien no veo un grupo en la próxima generación, yo no sé si son *McOndo*, pero nadie está haciendo gestos realista mágicos. (Fuguet, 2021)

Trazar el mapa, proponer otra manera de ver, armar una cartografía; estas ideas suceden en el plano de *Se habla español* de la misma forma y van evolucionando hacia una mayor liberación de la labor cartográfica con el tiempo y las siguientes publicaciones. Puesto el mapa en la primera antología, las que le siguen se ocupan del viaje de exploración y selección rigurosa de qué debe entrar y de qué temas se vuelven nuevas formas de agrupación.

1.3. La importancia de los proyectos predecesores

A mi modo de ver, estas nuevas antologías replican y, al mismo tiempo, reformulan ese gesto crítico que caracterizó a generaciones previas de cuestionar la tradición del Boom y de romper con el esencialismo (mas no el Boom en su totalidad) que se había establecido en torno al contenido y la forma de la literatura latinoamericana en décadas posteriores. Por medio de sus prólogos, la intencionalidad de estas antologías del siglo XXI muestra un proyecto similar al de *McOndo* y otros predecesores, lo cual no es ninguna sorpresa al tratarse de los mismos editores y escritores en la primera antología de *Se habla español*, por ejemplo. La diferencia se encuentra en que este proyecto se sitúa en un espacio menos “tradicional”; uno en el que los escritores ponen en crisis la distancia entre Latinoamérica y Estados Unidos, difuminando las líneas que marcan las fronteras geográficas.

Al igual que *McOndo* y la generación del Crack, estas nuevas antologías quieren distanciarse del Boom ilustrando espacios industrializados y construyendo personajes postmodernos que habitan nuevas realidades. El cambio se observa en el espacio y en cómo los autores, al igual que recopiladores y editoriales que ocupan el presente estudio, forman una nueva cara de la literatura latinoamericana en una escena global. Se trata de un movimiento que se afirma como latinoamericano aunque esté fuera de América Latina y emplea el término “hispano” en un país donde la mayoría habla inglés.

Lo global, antes relegado a las páginas de los prólogos y a los afanes de los editores/recopiladores de fines del siglo XX, se presenta ahora como una escena tangible (e irónicamente virtual) en la que estas nuevas obras se mueven por medio de un trabajo más independiente, un espacio de publicación disperso pero, aún así, reunido en el género de la antología. Creo que este cambio de escenario resulta en un proyecto más abiertamente político

comenzando por el hecho de que, a diferencia de décadas pasadas, hoy se cuenta con un poder de decisión que antes era complicado de gestionar en grandes editoriales. Hay una libre determinación del autor, como también del antologador, sobre la forma y el contenido de estos libros; pero no solamente eso: hay una libertad de publicar y difundir las obras en espacios que no se usaban antes como las redes sociales o el internet, en general. En este entramado de textos y generaciones, la antología es una forma de mostrar un nuevo corpus relevante y, a la vez, insinuar qué se debe inscribir en el canon.

Capítulo 2: Panorama de las antologías en español en Estados Unidos

En este capítulo hablaré con más detalle sobre las antologías que he escogido para el presente estudio. Primero quiero describir de forma resumida el panorama actual sobre las antologías de narrativa en español publicadas en Estados Unidos en el siglo XXI. ¿Cuántas antologías se han publicado en este siglo y con qué frecuencia? ¿En qué editoriales y en dónde? Describiré el corpus de antologías de narrativa tomando los estudios de Naida Saavedra y su propuesta del New Latino Boom como mi fuente principal de información. También hablaré de algunos de los espacios donde se concentran proyectos editoriales y literarios: Chicago, Miami y Nueva York. Veré cómo las editoriales que surgen en estas ciudades son realizadas por escritores, reduciendo así la brecha entre escritura y medio de publicación. Finalmente presentaré las tres antologías con las que he decidido trabajar y justificaré el porqué de mi selección.

2.1. Espacios, comunidad y libros en el siglo XXI

“Esto es un boom literario dentro de Estados Unidos”
Naida Saavedra

Desde el año 2000 hasta la primera mitad del 2022 en la que escribo el presente trabajo, se publicaron 24 antologías de narrativa en español en Estados Unidos. Cada una ha logrado aglutinar autores de diferentes nacionalidades de Latinoamérica en un corpus de textos escogidos por un rasgo temático o geográfico en particular. Asimismo, en el siglo XXI, Estados Unidos ha sido el hogar de más de una decena de nuevos proyectos editoriales e independientes, todos ellos con un énfasis especial en la publicación de obras escritas en español por autores que residen en este país o sus fronteras.

Naida Saavedra, autora de *#NewLatinoBoom: cartografía de la narrativa en español de EEUU* (2020), es una docente, escritora e investigadora que ha dedicado gran parte de sus

estudios a lo que ella llama el New Latino Boom⁷. Este término no es utilizado por todos los escritores en español que residen en Estados Unidos pero me parece una denominación sugerente que Naida ha adoptado en búsqueda de darle un nombre a este movimiento y de abrir la posibilidad de entender este momento como una sucesión del Boom pero en un plano geográfico y temporal distinto. El uso de palabras en inglés, por ejemplo, también sugiere esta variación en el espacio de escritura o la escritura misma que transita entre dialectos influenciados ahora por el inglés al igual que su espacio de enunciación. Si bien comparto algunas ideas de la hipótesis de Saavedra (el peso del trabajo editorial independiente, la mayor visibilidad de las mujeres escritoras o la escritura en español como una forma de revalorizar la identidad, por nombrar un par de ejemplos), mi propuesta difiere porque yo propongo que, en el transcurso de los años, las antologías no tienen un afán en definirse como un nuevo Boom o siquiera abrir la discusión sobre los conceptos de latino, latinoamericano, hispano, entre otros.

Saavedra explora esta narrativa desde tres espacios: Chicago, Miami y Nueva York. Un rasgo interesante del trabajo de Naida es que se enfoca en periodizar momentos importantes (fechas de publicación de revistas, novelas, editoriales, librerías o ferias del libro en español, etc.) y enumerar textos clave para abrir la discusión sobre este movimiento, pero también se detiene a presentar semblanzas de las personas que están detrás de estas publicaciones. Los fundadores, editores y gestores culturales cumplen un rol en este proyecto literario y, aún más importante, no son personas ajenas al contexto sino que son parte de la comunidad de lectores y escritores en español de ese lugar.

⁷ Además de este estudio, Saavedra también lleva registro de todas las compilaciones de literatura en español en Estados Unidos en una página web dedicada enteramente al movimiento #NewLatinoBoom. A la fecha de hoy, Saavedra ha elaborado listas exhaustivas en los géneros de narrativa, poesía, ensayo y monografía, recopilando una bibliografía con más de 50 obras enmarcadas en estas categorías. Un gran número de estas antologías se dedica al cuento pero también puede verse la inclusión de la crónica:
<https://www.newlatinoboom.com/compilaciones-narrativa>

En el caso de Chicago, por nombrar un ejemplo⁸, se destaca la labor de Franky Piña como fundadora y editora de las revistas en español que se publican en Chicago en la década de los 80 y 90, hasta su rol como co-fundadora de El BeiSMan en 2014, una entidad cultural, explica Saavedra, que también compone la editorial El BeiSMan PrEss, la revista El BeiSMan y el Pilsen Fest (2020: p. 52). La editorial, presente en la web, tiene un catálogo pequeño pero con variedad de géneros: novelas, poemarios, libros de ensayos e incluso estudios como el de Saavedra sobre el New Latino Boom. La mayoría de los autores vive en Chicago. Este es un ejemplo ideal para ver los campos de acción y la visión que tienen estos proyectos editoriales. Por un lado podemos ver una intención de proveer a su comunidad de escritores con espacios de publicación para diferentes formatos de escritura. Por otro lado, encontramos una identificación del proyecto más allá de la labor editorial pues también se habla de un elemento cultural a través de un festival donde hay música, comida, fotografía y literatura. El Pilsen Fest, cuyo nombre viene del vecindario donde se realiza, visibiliza el trabajo de un artista local cada año en la selección de su afiche. Al igual que la editorial y la revista, cuenta con una página web que promueve el evento cada año.

En el campo de difusión, me llamó la atención saber de la existencia de un festival también y me parece una forma menos tradicional de atraer a lectores potenciales. Una pregunta que viene a la mente es si este proyecto tiene un alcance y un recibimiento en su espacio local o si realmente implica que exista una comunidad de escritores. Sobre esto, quiero recuperar la cita que Saavedra hace de un ensayo en torno a estas revistas publicadas en Chicago, donde se veía

⁸ En cada capítulo del libro de Saavedra se mencionan a varias personas influyentes de este movimiento literario. Si bien no puedo mencionar en detalle a cada uno de ellos, vale la pena añadir a colación al escritor argentino Fernando Olszanski también, quien fundó la editorial Ars Communis en 2015 con el objetivo específico de publicar en español en Estados Unidos. Algo en especial que rescato de la sección que Saavedra destina al proyecto editorial de Olszanski es que el enfoque de temática que busca publicar es la experiencia de vivir en Estados Unidos pero ya no desde la figura del inmigrante: "...sino del fenómeno que muchos llamamos la Literatura del Desarraigo, pero que el nombre no confunda, porque a partir del desarraigo se construye el arraigo". (Olszanski en Saavedra, 2020: p. 60)

“la necesidad que flotaba en la comunidad hispanoamericana de Chicago de explicarse a sí misma, (...) esa cultura inmigrante en castellano que había echado raíces en la zona metropolitana de Chicago requería ser narrada y explicada” (Zatarain en Saavedra, 2020: p. 44). Este fragmento me parece muy poderoso porque indaga en la búsqueda de una identidad y encuentra en el español y la escritura una forma de filiación, algo que quizás podríamos recordar a la hora de reiterar la pregunta sobre cómo definir lo latinoamericano fuera de los lineamientos del Boom.

Con ese mismo formato Saavedra explora Miami y Nueva York, dos zonas donde la presencia del español cuenta con una historia más extensa y la presencia de comunidades de larga data. En Miami⁹, la editorial Suburbano, fundada en 2009, me ha parecido valiosa por su modelo de mercado, su director Pedro Medina León y su editor Hernán Vera Álvarez (quien, por cierto, es editor de la tercera antología de mi estudio: *Escritorxs salvajes*). Vale recalcar que Suburbano también se compone de una revista en línea y una editorial. Sobre su modelo de ventas, quiero destacar la presencia de la editorial en la web: “El catálogo de libros en papel se puede adquirir en Amazon mientras que los libros electrónicos se distribuyen a través de Books Marketplace, la tienda online de Suburbano” (2020: p. 87). Estamos frente a una editorial del siglo XXI con una fuerte presencia en el internet y la capacidad de proveer al lector de diferentes formatos de lectura. Esto significa que también hay un mayor alcance de audiencia y confirma la idea que planteé antes sobre la relevancia de la editorial independiente como medio de publicación de la nueva escritura en español de Estados Unidos.

⁹ En este capítulo hay mucha información fascinante sobre cómo se manifiesta la escritura en español o la presencia de lo latinoamericano en la escena literaria de Miami de la segunda mitad del siglo XX. Lo que más me interesó fue aprender de la influencia de Cuba en este espacio literario. No es nada nuevo hablar de la diáspora cubana en Miami pero hacerlo desde la literatura que se escribe en Estados Unidos revela diferentes expresiones y experiencias. Existe una escritura cubanoamericana tanto en español como en inglés, de una generación 1.5 de inmigrantes (que nacieron fuera de Estados Unidos pero se mudan a edad temprana) como también de una segunda generación y posteriores. Este es, sin duda, un tema que amerita (y de hecho tiene) su propia serie de estudios.

Del mismo modo, Medina León y Vera Álvarez también son importantes para el movimiento y diría que son característicos de él porque son parte de la comunidad lectora y escritora. Ambos publican obras literarias pero también ejercen un rol de coordinación, edición y difusión de estos trabajos. Vera Álvarez incluso publica regularmente una columna literaria en *El Nuevo Herald*, un periódico en español de Florida donde escribe sobre aspectos culturales de la comunidad hispana. De todo esto, deduzco que este movimiento se basa en la autogestión y se mueve bajo sus propias normas. Esto, como decía en el capítulo anterior, permite la apertura a proyectos más abiertamente políticos. Saavedra da en el clavo al citar la respuesta de Vera Álvarez en una entrevista en CNN, al hacerle la pregunta sobre el uso del español en el campo de la literatura en Estados Unidos: “Vender libros en español en tiempos de Trump es un acto político más que estético” (2020: p. 98).

Encontré mucha información sustancial para mi estudio en el último capítulo del texto de Saavedra, el cual tiene como punto en el mapa a Nueva York. A estas alturas creo que ya he dejado en claro que los nuevos rasgos de esta literatura son la presencia de diferentes modos de publicación fuera del formato tradicional del papel; la visión cultural y multipropósito de las editoriales independientes que publican este tipo de literatura; y la diversa labor de sus coordinadores como también editores, quienes participan activamente en su comunidad. A primera vista, estas podrían ser preocupaciones más de las editoriales que de los escritores pero yo creo que este movimiento muestra una relación muy cercana entre escritores y editoriales (el editor también publica sus cuentos en la antología así que, en cierta forma, es un escritor más de la obra). Desde mi punto de vista no se puede entender este movimiento literario, en específico, sin entender sus características editoriales. Si bien son rasgos que rebasan el contenido y forma

de los textos recopilados, influyen en las intencionalidades de los editoriales y, por ende, de los editores y el producto final que es la antología.

Hablé un poco sobre la libertad política de un proyecto independiente en la literatura contemporánea en español pero me parece que esto es algo que podría enfatizar desde la experiencia de Saavedra en la exploración de la literatura en español en Nueva York. Aquí traigo a colación a *Los Bárbaros* y *Chatos Inhumanos*. El primero es un colectivo artístico y revista literaria a la vez; el segundo es una editorial bilingüe. Ambos son proyectos hermanados (comparten personas de una misma comunidad literaria neoyorquina) con una postura política definida y abrazada a lo irreverente. En la página web de *Chatos Inhumanos*, la descripción “Sobre Nosotros” dice:

Chatos Inhumanos es una editorial bilingüe y sin ánimo de lucro creada en Nueva York para publicar a aquellos autores Latinos e Hispanos contemporáneos que, en su literatura, hacen referencia a la coexistencia entre sus orígenes culturales y su vida en los Estados Unidos. Todos nuestros libros están disponibles tanto en español como en inglés con el objetivo de reducir la barrera del lenguaje. (<https://www.chatosinhumanos.com/about>)

Visibilizar la diversidad de la cultura estadounidense es un objetivo central de esta editorial pero creo que también es interesante ver el proyecto -comenzando por el nombre, por ejemplo- como un ejercicio lúdico de escritura y publicación de personas de diferentes nacionalidades que se dan encuentro en Nueva York. El nombre *Chatos Inhumanos* llama la atención por las posibles interpretaciones que se pueden hacer de él. En una entrevista, Ulises Gonzáles, cofundador de la editorial y de *Los Bárbaros*, habla sobre cómo surgió la idea de ese nombre. Tanto él como Sara Cordon, también cofundadora de la editorial, buscaban un nombre que pudiera ser fácil de recordar y pronunciar para hablantes de inglés y español. Sin embargo, a Ulises le surgió la idea al recordar a sus bebés recién nacidos y compartió esta idea espontánea con Sara: “...el término *chatos* significa cosas completamente diferentes en España, en Perú, en

Colombia, ¿No? Pero para mí eso también (significa que) son pequeñitos. Y Inhumanos porque todavía no son seres humanos. Y le solté ‘Chatos Inhumanos’. Le gustó” (Pacheco, 2021, 29m43s).

En su entrevista con Pacheco, Gonzáles añade que le da una sensación de que hay algo más detrás del nombre, aunque sin dejar en concreto qué y cómo. Dejar abierta la oportunidad de interpretar este título es, en mi opinión, un gesto lúdico. Sin embargo, la irresolución también me recuerda a los prólogos de las dos antologías posteriores a *Se habla Español* que escogí para mi estudio, puesto que en ambos se deja inconclusa la tarea de definir la temática de los cuentos recopilados.

A diferencia de la editorial, *Los Bárbaros*, el proyecto de revista literaria de Gonzáles, sí asume una posición más contestataria y audaz. Todas sus revistas incluyen el manifiesto del colectivo en sus primeras páginas. En este texto corto, se enuncia el deseo de tomar la ciudad de Nueva York por medio de las palabras y la lengua. El deseo de manifestar un gesto de irreverencia es evidente y el objetivo es descolocar ideas sobre identidad y poder también. En la página web de la revista se puede leer un fragmento en especial:

Ya son demasiados años esperándonos. Nueva York fue tomada hace décadas por los laberintos de Borges. Hoy convive con los detectives que cruzan la ciudad y se duplican con el código escrito en la frente: 2666. Se ha cerrado el círculo. En algún momento los departamentos de lenguas de los Estados Unidos albergaron a un grupo de salvajes llamados Español. Crecieron y sobrevivieron a las múltiples corrientes literarias para demostrar lo que muchos hoy ya saben: el mundo hispano ha conquistado el centro, los bárbaros hemos tomado el control. (Los Bárbaros, <https://losbarbarosny.com/about/>)

Hay varios puntos sugerentes en este fragmento del manifiesto. En mi opinión, la voz colectiva que habla es osada pero no de forma exagerada. Hay una apropiación y resignificación de la palabra “bárbaros”; una palabra con un contenido semántico polémico, pues se usaba para descalificar al indígena en el proceso de colonización e incluso luego de la independización en

Latinoamérica. Volveré a este concepto y el proyecto de Gonzáles en el desarrollo de este capítulo pero por lo pronto no cabe duda de que los proyectos literarios del presente siglo se abren a la idea de que su escritura vaya de la mano de una postura política como también de reivindicación de su identidad y su lenguaje. Para ilustrar mejor la presencia de una postura política en la escritura y edición de estos textos quiero citar a Gonzalez en una entrevista el año en el que Donald Trump asume la presidencia de Estados Unidos con planes de construir un muro en la frontera entre Estados Unidos y México. Por medio de esta cita vemos cómo escribir y editar en español implica una postura política de resistencia en contra de políticas de gobierno que afectan directamente a la comunidad latina: “Publicar a autores hispanoparlantes en Nueva York, es un aporte al movimiento de resistencia general contra la xenofobia de un sector del electorado y de muchos entre quienes apoyan al presidente Trump” (*Página 12*: 2017).

Volviendo al texto de Naida Saavedra, es indudable que su aporte es clave para conocer los espacios en los que se escribe en español en Estados Unidos en este siglo. Su estudio muestra que los académicos e investigadores también han virado la mirada a la literatura en español en este lugar, aunque sea recientemente. Saavedra, de igual forma que los editores de McOndo y de las antologías de mi estudio, quiere continuar este trazado del mapa de este movimiento pero desde una mirada diferente: la del académico/escritor/lector. Su libro ayuda a demarcar de forma general el marco temporal/espacial/social/editorial en el que se publican todas estas antologías.

2.2. Antologías y corpus seleccionado

Debo admitir que cuando comencé mi búsqueda sobre literatura en español en Estados Unidos, recurrí a las antologías con una idea preconcebida de que solamente me servirían como entradas temporales e incluso superficiales de este corpus de obras. Fue en el proceso de lectura y comparación de detalles específicos que logré encontrar características con la capacidad de

ilustrar una línea de tiempo de décadas de duración. Asimismo, pude confirmar el peso de la antología como un género literario con múltiples matices y enfoques de lectura; en mi trabajo de análisis descubrí que los estudios comparativos de antologías no son nada nuevo y que, por el contrario, se han realizado antes y pueden ser una forma de reconstruir el proceso de desarrollo de escrituras que giran en torno a un elemento en común como una temática, un autor, un año, un país, u otro. Vera Méndez usa el término “hecho antológico” y lo describe como un “ejercicio de creación, porque el antólogo no es un mero coleccionista de textos, sino quien lee, desde una posición crítica, una serie de textos, que son elegidos e individualizados de entre lo diverso, para alojarlos en una forma nueva que llamamos antología” (2005: párr. 3). El autor añade que, si bien la antología no sigue un modelo de escritura (una cualidad imprescindible para un género literario según Todorov) aquello que la afirma como un género literario es el “ejercicio crítico de creación, en una peculiar *dispositio* textual, siempre al servicio de unos propósitos ideológicos, estéticos y didácticos” (párr. 10).

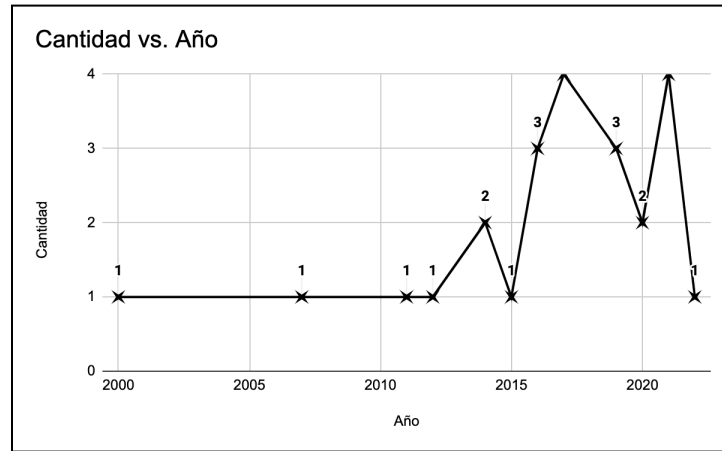
En estas antologías, el elemento aglutinador principal es el espacio de escritura y el lenguaje; sin embargo, hay más dimensiones de análisis que pueden revelar el potencial de una antología para sugerir e instaurar una nueva tradición literaria. Volviendo a las ideas y medios del canon que mencioné en el primer capítulo, las antologías tienen un espacio de influencia en lo que consideramos la tradición o los clásicos.

Con esto dicho, de la lista redactada por Saavedra con 24 obras en el área de narrativa del New Latino Boom, escogí tres antologías para describir, contrastar y analizar este movimiento. Vale la pena reiterar que comparto varias ideas de la propuesta de Saavedra y me valgo del contexto de este fenómeno literario que ella describe en su estudio. Sin embargo, propongo una diferente interpretación de este movimiento -al menos en el campo de las antologías de narrativa-

porque veo que estos textos no acuñan un concepto o tradición como el Boom. Por el contrario veo una pluralidad difícil de clasificar y denominar. Estos textos son: *Se habla español* (2000), *Estados hispanos de América* (2016) y *Escritorxs salvajes* (2019). Es cierto que la selección de estas antologías en vez de otras implica, quiera o no, un sesgo en mi estudio. No obstante, mi decisión es el resultado de una reflexión detenida sobre los años de publicación, los temas explícitos en los títulos y las editoriales que los publicaron.

Al principio, consideré la idea de seleccionar tres antologías que disten entre sí por una temporalidad aproximada de 10 años que, a su vez, podrían marcar la diferencia entre etapas; es decir: el inicio (2000), el desarrollo (*circa* 2010-2011) y la actualidad (2022). Cambié de opinión tras revisar la lista cronológica de estas obras y percatarme de que es a partir del 2016 que se puede ver un verdadero incremento en el número de publicaciones. No estamos hablando de un número exponencial de libros sino de tres o cuatro al año; no obstante, si pensamos en el trasfondo de su realización, la gestión de su publicación desde una editorial independiente, y el contexto de una obra en español en un país donde predomina el inglés, siento que este número es un factor valorable. En el siguiente cuadro puede observarse con más claridad el cambio que sucede entre la primera y la segunda década del siglo XXI.

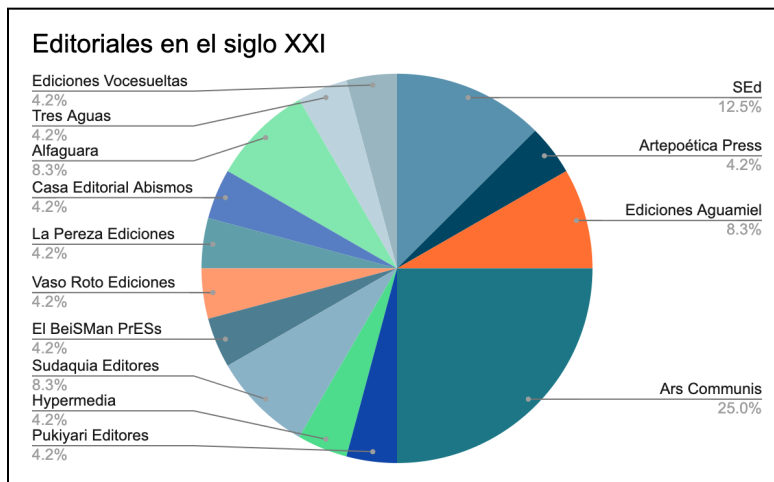
Cuadro #1: Número de publicaciones de antologías en el siglo XXI



Fuente: elaboración propia con base en la compilación “Antologías de narrativa en español publicadas en Estados Unidos en el siglo XXI”, de Naida Saavedra. (<https://www.newlatinoboom.com/compilaciones-narrativa>)

Otro criterio personal de selección de las antologías fue no repetir editores y editoriales porque de esa forma podría dar más espacio a la diferencia de voces y comunidades que son publicadas. Esto no fue complicado al ver la incursión de nuevos nombres en ambas categorías con el paso de los años. Al día de hoy son 14 las editoriales -en español o bilingües- que han publicado una o más antologías de este tipo, como muestra el cuadro a continuación.

Cuadro #2: Editoriales que publican antologías de narrativa en español en Estados Unidos en el siglo XXI



Fuente: elaboración propia con base en la compilación “Antologías de narrativa en español publicadas en Estados Unidos en el siglo XXI”, de Naida Saavedra. (<https://www.newlatinoboom.com/compilaciones-narrativa>)

Es interesante ver la diversidad de nombres que publican estas antologías y también comparar el porcentaje asignado a cada uno de ellos de acuerdo a la cantidad de antologías que publican. Ars Communis, la editorial de Fernando Olzsanski en Chicago, y Suburbano Ediciones, la editorial de Miami que cuenta con Hernán Vera Álvarez como editor, son las que publican más antologías de esta clase. En contraste, Alfaguara, la editorial con más años de vida de la lista (fue fundada en 1964), publica un total de dos antologías (8.3% del total).

Tras una observación de los porcentajes de estas editoriales, cabe preguntar por qué no escogí alguna de Ars Communis y/o Suburbano. La razón es que varias de sus publicaciones, sino todas, tienen un enfoque específico que podría haber causado un sesgo de nacionalidad o temática en mi análisis. En el caso de Suburbano, sus publicaciones se enfocan en Miami o Cuba: *Viaje One Way: Antología de narradores de Miami* (2014), *Miami (Un)plugged* (2016) y *Enviado especial. Veinte escritores hispanos miran hacia Cuba* (2022). Por su parte, Ars Communis trata varias temáticas en algunas de sus antologías como también delimita los espacios en otros: *Trasfondos: Antología de narradores en español del medio oeste norteamericano* (2014), *Pertenencia: Narradores sudamericanos en Estados Unidos* (2017), *Ni Bárbaras ni Malinches: Antología de narradoras de Estados Unidos* (2017), *Incurables: Relatos de dolencias y males* (2020), *Don't Cry for me, América: Antología de escritores argentinos en Estados Unidos* (2020), y *Féminas: Antología de infidelidades y mentiras escrita por mujeres* (2021).

Con todas estas consideraciones es que escogí las tres antologías mencionadas anteriormente. Cada una se presenta en un momento distinto de esas décadas, por medio de

proyectos editoriales diferentes, editores de diferentes partes del país y todos dentro de una temática general pero de amplia cobertura de lo que podría definirse como la narrativa breve en español de USA.

Cuadro #3: Información general de las antologías seleccionadas

Nombre	Editorial	Editor/es	Año
<i>Escritorxs salvajes</i>	Hypermedia	Hernán Vera Álvarez	2019
<i>Estados hispanos de América</i>	Sudaquia Editores	Antonio Díaz Oliva	2016
<i>Se habla español: Voces latinas en USA</i>	Alfaguara	Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet	2000

Fuente: elaboración propia.

Comparar y analizar estas publicaciones en el contexto que hemos visto hasta ahora -de una nueva generación literaria de narrativa en español en Estados Unidos- me parece un estudio que puede llegar a conclusiones interesantes y aproximaciones significativas sobre este tema. Algunas de estas ideas que observaré en mis siguientes capítulos se refieren a la progresiva apertura de los criterios editoriales sobre su corpus seleccionado, la ineludible relación entre la labor editorial independiente y la gestión de antologías de esta clase, y el acto de la escritura en español como un gesto político de resistencia.

Capítulo 3: Análisis comparativo

Luego quiero referirme a las dimensiones de análisis con las que trabajé para clasificar y contrastar mis objetos de estudio. En este caso, me basaré en el estudio de Lukinovic sobre antologías chilenas. aunque también he decidido implementar algunas ideas mías en relación a la editorial que publica la antología como una forma de volver a abrir el análisis sobre el rol de la editorial independiente en esta narrativa.

Después, explicaré los resultados de mi clasificación, dedicando un espacio de reflexión sobre cada dimensión en conjunto. Mi intención es marcar puntos de encuentro y contraste entre los diferentes aspectos que conforman estos textos. Desde mi punto de vista, es a través de esos matices que surgen a lo largo de dos décadas que se puede evidenciar la gestación de un nuevo movimiento literario impulsado por editoriales autogestionadas por escritores de este mismo conjunto de personas. Los objetivos y preocupaciones cambiarán de una antología a otra pero el apego a las publicaciones independientes y el deseo de salir de clasificaciones restringentes serán aspectos que se reafirmarán con el paso de los años. Al mismo tiempo, pongo sobre la mesa la discusión sobre el rol que ha ocupado la antología como un género literario distintivo. Como expongo en mi introducción, mi objetivo es acercarme a una caracterización de esta narrativa desde su forma, su contenido y su medio de publicación.

El medio de publicación es un punto que deseo resaltar de este capítulo porque, como mencioné un par de líneas atrás, creo que hay una correlación directa entre la formación de este proyecto narrativo y la publicación con editoriales independientes que deciden publicar en español en Estados Unidos . Esta dimensión es una forma de mostrar la creciente autonomía de este movimiento y el poder de decisión paralelo a esta autonomía; sin embargo, también es una revalorización del lenguaje como rasgo identitario al vivir en ese país.

Parámetros de descripción, comparación y análisis

Para esta parte, he seguido el modelo del trabajo de Lukinovic (2013) e implementado -con muy pequeños ajustes- las categorías que él usa en su estudio de la evolución de un grupo de antologías chilenas: “Estructura general de la obra” (p. 81); “Definición de parámetros antológicos previos y criterios de selección” (p. 82); “Temática general de las antologías” (p. 85); “Influencia sobre el receptor” (p. 86); y “Finalidad o intención antológica” (p. 88). Me pareció que esta clasificación fue ideal para estructurar mi trabajo de comparación; sin embargo, decidí añadir una categoría más a la lista tras ver el rol protagónico que tenían las editoriales independientes en este corpus. Con ese objetivo, agregué la dimensión de forma de publicación para poder entender el contexto editorial en el que se publica el libro. En esta parte también quiero ver su forma de venta, las características generales de la editorial y cómo se transmiten en el texto mismo, la presencia de la editorial en la web u otros medios recientes, entre otros detalles que puedan aportar a un mejor entendimiento del corpus.

3.1. “Estructura general de la obra”

A grandes rasgos, la pregunta principal de esta sección es qué partes tiene la antología, cómo se distribuyen y qué nos puede decir esta organización si la comparamos con la de las otras obras. Para ello, me fijé en el índice, el número de cuentos y autores, el orden de organización de los cuentos (si es cronológico, alfabético, por género, por país o región) y cualquier otro aspecto que saliera a la vista en el tema de la estructura. Las tres antologías siguen un modelo similar conformado por un texto introductorio, el conjunto de cuentos, y algún adendo de biografía(s) agradecimientos. A continuación presento los rasgos más importantes en cada caso:

3.1.1. Número de textos por autor

Lo primero que despertó mi interés fue la relación entre autores y número de cuentos. Las dos primeras antologías, del 2000 y 2016, publican un cuento por autor: 36 cuentos en el caso de *Se habla español* y 31 en *Estados hispanos de América*. Por el contrario, la antología del 2019 publica 143 textos de 37 autores; en concreto, todos los autores tienen dos o más textos compilados, a excepción de Rodrigo Hasbún y Rey Andújar. En esta última antología no parece haber una regla sobre qué autor publica qué número de textos y eso me hace pensar en la libertad del editor o del autor de seleccionar aquellos cuentos que prefiera publicar en la antología. Esta libertad de decidir me parece algo muy característico de las editoriales independientes y, en especial, de aquellas de colectivos artísticos.

3.1.2. Orden de los textos

Otro punto es el modo de organizar todos estos textos. En *Se habla español*, hay un orden específico que lo distingue de las otras antologías. Volveré a este aspecto en otros puntos pero cabe destacar que el orden emula un viaje por diferentes partes de Estados Unidos. En el prólogo de la antología se puede leer esta invitación:

Partamos de Miami, chico, la puerta de entrada. Aquí definitivamente se habla español. Luego viramos hacia el Oeste (esto es muy norteamericano: el viaje literario este-oeste, go west, young man, go west) y nos topamos con el Sur, ya'll, territorio, aquí, de enfermeros y Greyhounds. Proseguimos el viaje hacia el Southwest, bato, ese espacio que alguna vez fue mexicano y en cuyas mesetas y desiertos se encuentran ilegales y pruebas atómicas. Nos dirigimos luego hacia California, dude, el Sueño Americano por excelencia. Después nos vamos hacia el Midwest, carnal, en el que todas las planicies y vientos parecen terminar en Chicago. Pasamos hacia el industrial y vetusto Este, brother, para culminar el viaje, no porque lo hayamos querido, sino por decisión de los textos recibidos, en la inmensa e intensa Nueva York, pana, la nueva gran capital del deseo y la decepción latinoamericana. (2000: p. 20)

Los editores juegan con los dialectos y jergas locales de estos espacios para narrar el recorrido por 7 lugares distintos desde una voz que se asemeja a la de un guía turístico. Es interesante cómo, por medio de su selección de saludos o frases en inglés y español, también

reflejan la presencia latinoamericana en el país al igual que la diversidad de dialectos del inglés. Para este recorrido, los nombres de cada sección aluden a la cultura pop, al humor o datos regionales distintivos: Welcome to Miami (dos cuentos), Southern Comfort (tres cuentos), South by Southwest (cuatro cuentos), California Dreamin' (cuatro cuentos), Central Standard Time (seis cuentos), Look Eastward, Angel (cinco cuentos), New York, New York (12 cuentos).

Este trabajo de organización es muy diferente de las otras antologías, en las que no existe una división por secciones ni orden alfabético del título del cuento o nombre del autor; tampoco hay una organización por país de origen, región de residencia o temática. El orden parece ser arbitrario.

3.1.3. Biografía del autor y otros adendos

En *Se habla español* encontré las biografías de los autores luego del cuerpo de la obra en la sección “Notas sobre los autores”. Estas biografías fueron ordenadas alfabéticamente. Después del nombre se menciona el país de origen y el año de nacimiento entre paréntesis. Lo que sigue a continuación es una breve descripción del autor, sus estudios, sus obras más recientes o ganadoras de reconocimientos, o incluso qué hacen en la actualidad y dónde residen al momento de publicación. No es necesario incluir una hoja diferente para la biografía de los editores, debido a que un cuento de cada uno de ellos está incluido en el corpus. Después de las biografías de todos, encontramos una página de “Agradecimientos” en la que se mencionan 9 cuentos de todo el corpus que fueron publicados anteriormente en otro medio y que ahora son republicados en la antología con una autorización del autor, de un agente literario del autor o un tercero. “De antemano pedimos disculpas por cualquier omisión o error involuntarios” (p. 385), incluye la nota. Al leer esto también deduzco que el nivel de involucramiento de los autores es bajo y que

son los editores quienes hacen todo el trabajo de búsqueda, solicitud de publicación y quizás escritura de biografías.

La presencia de datos biográficos es algo similar en *Estados hispanos de América*. No hay una parte adicional dedicada a las biografías, sino más bien una página izquierda antes de cada cuento destinada al nombre del texto en tamaño grande, seguido del nombre del autor, país/ciudad del autor y año de origen entre paréntesis y una breve descripción biográfica. Se emplea el mismo formato para cada cuento.

A diferencia de las dos últimas antologías, en *Escritorxs salvajes* no hay un formato de contenido para las biografías de los autores. Lo que cambia es que, en vez de hacer un énfasis en el título del cuento en tamaño grande, el énfasis es en el nombre del autor siempre puesto en una página derecha. Detrás de ella, la página izquierda incluye un párrafo de biografía en letra pequeña. Estos textos probablemente fueron hechos por los autores ya que no siguen un mismo formato: algunas de las biografías incluyen el país de origen del autor, otras no; algunas incluyen estudios del autor, y otras mencionan publicaciones, etc. Es importante hacer énfasis en que, dado que se publican más textos por autor, la página con su nombre marca la división de secciones. Por ende, la primera antología tiene una división de acuerdo a regiones de Estados Unidos, la segunda antología cuenta con una más tradicional de acuerdo a los cuentos recopilados (es decir, organizados por título) y, finalmente, la última antología se divide por autores.

3.2. “Definición de parámetros antológicos previos y criterios de selección”

¿Cuáles son los parámetros iniciales para recopilar los textos de las antologías? ¿Qué tipo de antología se quiere hacer y cuál es el criterio de selección entre todos los textos que entran en los parámetros iniciales? Estas son algunas preguntas que me hice en esta categoría. En este

trabajo de comparación me di cuenta que el tema de la antología no necesariamente significa el tema de los cuentos y que existe un proyecto de antología muy arraigado a un propósito de los editores o la editorial de decir algo sobre un momento o una generación. Esto, a la vez, no necesariamente refleja los proyectos personales de los autores. No obstante, no creo que esto tenga implicaciones en contra de mi hipótesis sobre la presencia de un movimiento en común. A pesar de las posibles diferencias entre autores y editores, o de editores entre sí, desde un panorama más amplio es esa pluralidad la que interesa a este movimiento.

3.2.1. Género literario

Un gran cambio entre las dos primeras antologías y la última de 2019 es que ya no se publican solamente cuentos sino de diferentes géneros literarios también. En el prólogo a *Escritorxs salvajes*, su editor Hernán Vera Álvarez explica que la antología incluye cuento, poesía, crónica, ensayo personal y novela: “Muchos de los textos están felizmente contaminados de uno y otro estilo”. (p. 16) En una entrevista para *ViceVersa Magazine*, desarrolla esta idea:

La idea del proyecto era que el lector que se acercara a la antología tuviera un panorama de lo que se ha escrito en español durante casi veinte años en Estados Unidos. Para eso, el libro debía abarcar todos los géneros. Esa elasticidad, a la vez, creo que permite que la lectura se sostenga a lo largo de una obra de casi 600 páginas. (Hernán Vera Álvarez en Saavedra: 2019)

A mi parecer, la idea de elasticidad de Vera Álvarez muestra que también hay un cambio en la forma en la que los editores entienden el género mismo de la antología. Me atrevería a decir que la antología también debe reflejar esa elasticidad y crecimiento que está sucediendo en el movimiento literario en ese momento. Por esto me refiero a que los criterios de selección y estructuración de las antologías dejan de ser fijos o restrictivos y, de forma paralela, las obras literarias recopiladas no responden a una sola tradición. Una buena forma de mostrar estos cambios es redefiniendo una antología como un trabajo que también puede abrirse a abarcar

formas distintas dentro suyo. De todas las antologías publicadas sobre literatura en español en Estados Unidos en las últimas dos décadas, esta es la primera (y la única) que se aventura a estos cambios.

3.2.2. Idioma

El idioma es un criterio central de selección de los textos, muy relacionado a parámetros previos de la antología. El punto de partida de este movimiento es la escritura en español. No obstante, en un país como Estados Unidos -donde el inglés es el idioma predominante- es inevitable el encuentro entre idiomas y la variedad de dialectos que se encuentran. En *Se habla Español* Paz Soldán y Fuguet cuentan que: "...por razones de logística, acotamos el proyecto y nos concentramos en quienes escriben en español (o en alguna de sus variantes, en el caso del Spanglish). Incluimos, eso sí, algunos textos originalmente escritos en inglés, en USA (Paternostro, Stavans, Quiñónez, Díaz), como sign of things to come" (2000: p. 20).

Años después, las siguientes antologías no explicitan si hay variaciones dialectales o si el idioma ha sido un criterio de selección específico. Desde un principio se alude a la presencia del español en Estados Unidos como un factor que buscan visibilizar en el ámbito de la literatura.

3.2.3. Temática (de la antología)

Este es un rasgo que quiero mencionar como un apartado aquí al igual que una categoría por su cuenta. La diferencia entre la temática de la antología y la de los cuentos no es tan evidente en la primera antología, pero sí en las siguientes. Este es un aspecto que debemos considerar para entender los cambios que suceden a lo largo de los años. En el caso de *Se habla Español*, por ejemplo, los editores narran que: "La idea (mala, según algunos; peculiar para otros) era narrar la diversidad de la experiencia latinoamericana en USA. Eso salimos a buscar. Eso fue lo que usamos como punto de partida a la hora de convocar" (Paz Soldán y Fuguet,

2000: p. 14). Algunos de estos cuentos son escritos a pedido para esta antología y siguen esta temática en su proceso de creación. Otros son escogidos dentro de la temática escogida (de ahí que los editores soliciten una autorización de publicación en varios casos). Una pregunta que podríamos hacer sobre este tema es cómo definir lo latinoamericano en esta antología más allá del idioma. ¿Qué le otorga a estas experiencias en Estados Unidos la característica de ser latinoamericanas?

Antonio Díaz Oliva, editor de *Estados Hispánicos de América*, es consciente de esa temática que inaugura la producción de antologías de esta clase en el siglo XXI y se propone hacer algo nuevo más de una década después:

A diferencia de *Se habla español* no todos los cuentos de esta antología son una mirada latina de Estados Unidos o incluso suceden en este país. Algunos sí caen en esta categoría, es cierto, pero en otras ocasiones Estados Unidos no es más que una plataforma -un mero punto geográfico- para regresar al país de origen. O ni siquiera eso: algunos y alguna de los autores y autoras de esta antología encajan a la perfección en el dictum de Borges sobre la problemática entre escritor y tradición local: 'Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental'. Otros, por su parte, sí escriben como si la única forma de hacerlo fuera atacando los problemas y traumas nacionales, incluso a veces desde esquinas teórico-políticas, a la par de su trabajo como académicos. Y también están los que no se preocupan de nada de esto ni de lo otro y simplemente escriben. (2016: p. 16)

En esta cita podemos evidenciar que hay un diálogo con la idea que propuse en el primer capítulo de mi estudio sobre un distanciamiento de definiciones sobre lo latinoamericano. En cierta forma, aquí también una intención de mostrar que los autores no han seguido un tema concreto y, si bien no se define a qué se refiere la mirada latina de Estados Unidos, se deja en claro que los autores se adscriben a más tradiciones y que, en algunos casos, el proceso de escritura es íntimo y personal. Esto nos dice que la antología no persigue una temática definida tampoco. También me parece interesante la conexión entre la ficción y el trabajo académico que se puede ver al final de la cita. De hecho, este es uno de los hallazgos en el siguiente capítulo de

mi tesina, donde me enfoco en un cuento de cada antología. Gran parte de estos escritores tiene una relación con el espacio académico de las universidades, como estudiante de maestría o doctorado, o como profesor e investigador a la par de su labor de escritura creativa. Esta parte de sus vidas influye, en distinta medida, en el espacio y personajes de sus textos literarios y Díaz Oliva es consciente de que algo de ello se puede ver en los cuentos que recopila.

Por el contrario, en la antología de 2019 no he podido encontrar ninguna alusión a una temática. Desde un principio se hace una referencia a los términos “Latino” o “Hispano” como etiquetas difíciles de aceptar pero que, a fin de cuentas, generan visibilidad (Vera Álvarez, 2019: pp. 15-16). Al igual que en la categoría de género literario, aquí tampoco hay una temática específica.

3.2.4. Sobre los autores

En este apartado, las aproximaciones a criterios de selección que tienen como base a los autores son diferentes en cada caso. Podemos nombrar, por ejemplo, el país de origen o de residencia del autor, la generación a la que pertenece y el porcentaje de narradoras en la selección. En un primer momento, refiriéndome a la antología de Paz Soldán y Fuguet, la categoría más importante es la generación de autores seleccionados, dado que hay flexibilidad a la hora de escoger autores que residan o no en Estados Unidos:

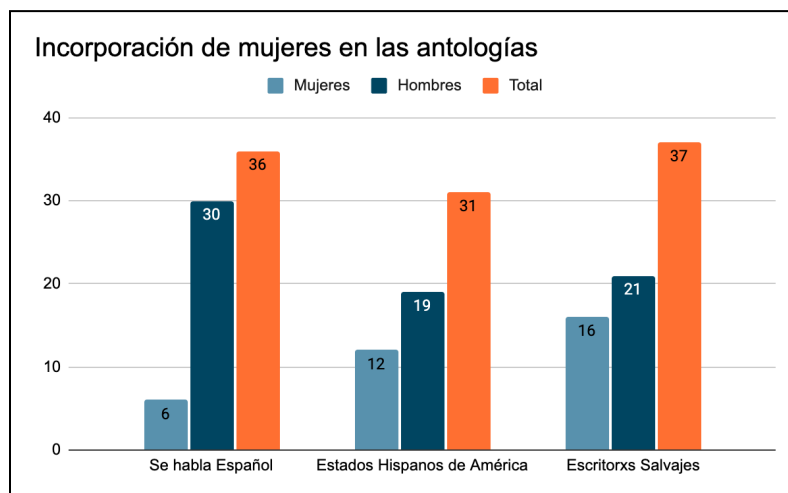
Sin duda tenía que ser postboom. Y deseábamos que, a su vez, fuera una narrativa joven o, al menos, reciente, en proceso de consolidación. Optamos por 1960 como línea divisoria. Hay autores nacidos ya en los setenta y otros a mediados de los cincuenta. Faltan, claro, pero esperemos que no sobren. (2000: p. 20)

Además, no se considera el país de origen como un criterio de selección y se habla sobre Latinoamérica en términos generales, aunque con flexibilidad al incluir autores de doble nacionalidad como Junot Díaz, quien también escribe en inglés, por ejemplo. La crítica en torno a esta antología, como veremos luego en la dimensión de recepción de la obra, reprocha que gran

parte de los autores no resida a largo plazo en Estados Unidos o, en el caso de Díaz, no publique en español. Palaversich (2005), por ejemplo, reclama que solo Vaquera Vásquez entra en la categoría de latino nacido en Estados Unidos que escribe en español, mientras que Luis Larios Vendrell (2001) critica que cuatro de estos cuentos hayan sido escritos originalmente en inglés. Por otro lado, la presencia de autoras no es un asunto mencionado por Paz Soldán o Fuguet ni por Díaz Oliva en el 2016. Vera Álvarez cambia esto y lo recalca en su prólogo: “Otro rasgo distintivo y de acorde con el siglo XXI es la incorporación de mujeres. Subrayo: siempre estuvieron allí, pero las antologías casi no daban cuenta de ellas. Del total de 37 creadores, 16 son mujeres” (2019: p. 17).

La reflexión de Vera Álvarez sobre un cambio es evidente desde la comparación del número de escritoras incluidas en las antologías, como puede verse a continuación en el cuadro:

Cuadro #4: Información general de las antologías seleccionada



Fuente: elaboración propia.

En el cuadro podemos evidenciar que el número de mujeres crece a lo largo del tiempo y que la brecha entre escritores y escritoras se reduce significativamente. Del total de creadores incluidos en cada antología, las mujeres empiezan a cobrar protagonismo. En 2020, Naida

Saavedra habla de las diferencias entre el New Latino Boom y momentos previos en una entrevista para la revista Suburbano.net y resalta el rol de la mujer como algo que cambia en el plano de la escritura al igual que edición:

Una de las grandes diferencias es el papel de la mujer. En el canon literario siempre ha prevalecido la figura masculina. En el boom latinoamericano no se incluye a Elena Garro o Cristina Peri Rossi, por dar un par de nombres. En el New Latino Boom la mujer tiene un rol clave, no solo a nivel de escritura sino de edición. (Saavedra en Vera Álvarez, 2020)

Saavedra menciona a Franky Piña luego de este comentario, entre otras mujeres que ahora lideran proyectos editoriales. Esta información, de la mano del aumento del número de escritoras recopiladas en estos textos, es un aspecto que vale la pena considerar con atención.

3.3. “Temática general de las antologías”

En esta categoría, mi pregunta fue si hay un eje temático central o un concepto base en el cuerpo de textos. Como mencioné previamente, es posible que haya una diferencia entre la temática de la antología y la de los cuentos; en un principio no es muy evidente pero con el transcurso de los años y la publicación de textos más diversos, la pluralidad de temas del cuerpo de textos puede crear una diferencia. Al mismo tiempo, la visión del editor no necesariamente debe reflejar la del escritor recopilado, y viceversa.

En cambio, si echamos una mirada a algunas de las antologías de la lista recopilada por Saavedra, por ejemplo, podemos ver que existe recopilaciones de escritores argentinos, peruanos, andinos, donde el factor en común es la nacionalidad y no un tema. En pocas palabras, son varias las condiciones que podrían marcar la diferencia entre la temática de la antología y la de los cuentos.

Con respecto a *Se habla español*, la temática de la antología y la temática de los cuentos fueron pensados desde la experiencia latinoamericana en Estados Unidos. En efecto, se busca

cuestionar el concepto de lo latinoamericano desde su relación u oposición a Estados Unidos.

Hay un gesto muy similar a McOndo en ese sentido, pues no se aterriza en una definición única (como lo hacía el Boom, por ejemplo) y se mantiene un estado de interrogación constante que muestra el interés por distanciarse de conceptos fijos y explorar las posibilidades:

Una antología sobre los Estados Unidos, sí, pero en español. Articulada desde las entrañas mismas del monstruo -Martí dixit-, pero en una USA contemporánea, vista por escritores latinoamericanos (¿qué significa ser latinoamericano?) de la nueva generación (¿qué implica nueva generación?), todo esto escrito, por cierto, en el nuevo idioma del gigante: Spanish.

Spanish spoken here. (Paz Soldán y Fuguet, 2000: p. 14)

Lo que me parece interesante es cómo la exploración semántica también está atravesada por la exploración geográfica, lo cual me lleva a deducir que la experiencia de lo latinoamericano es diversa pero influida, en especial, por las diferencias geográficas del país en la que es puesta en crisis; es decir, de Estados Unidos: "El viaje al revés. Turned around. Flipped. Buscar, en tono de comedia o drama, de aventuras o de thrillers, al latinoamericano perdido/atrapado/seducido en las profundidades de los Estados Unidos -un lugar maravilloso, exótico, excéntrico, exuberante y, sobre todo, peligroso-" (2000: p. 17). Esta última cita, del prólogo de la antología, hace eco de la estructura escogida por los editores. Su índice, como mostré en páginas previas, divide la antología en regiones de Estados Unidos que, a su vez, están haciendo una cartografía o mapa de los espacios que inspiran estas historias.

Ya expliqué la variedad de tradiciones y temáticas que influyen en los cuentos de *Estados hispanos de América*. A saber, mediante esta antología estamos viendo un cambio, un mayor distanciamiento de aspiraciones de aterrizar sobre un concepto de lo latinoamericano o de narrar experiencias que puedan aterrizar en la relación entre Latinoamérica y Estados Unidos. El país norteamericano puede ser un espacio más en un cuento, o más, o incluso menos. Sin embargo, en el caso de *Escritorxs salvajes*, pensar en lo latinoamericano en contraste con Estados Unidos no

es una preocupación. Aquí lo que interesa es a mayor escala: "...algunos describen la relación con el país extranjero en el que viven; a la vez, los escenarios se extienden por el resto del mundo. Es decir: los escritores que ya están afincados no siguen necesariamente hablando de inmigración, indocumentados, etc. Ya lo hicieron y ahora tienen nuevas obsesiones" (Vera Álvarez, 2019: p. 17).

Esta explicación menciona muchos puntos interesantes. Me gusta cómo el autor da cuenta de un movimiento mucho más experimentado en el sentido de que ya han pasado más años desde la primera antología y ya puede verse, quizás, una madurez en la escritura de muchos. Además, estos autores ya no se hacen las mismas preguntas de hace dos décadas. Los escritores ya están afincados, en palabras del editor. Desde mi estudio, esto podría verse en un porcentaje de los escritores que aparecen en más de una de estas antologías. 8 de los autores de *Escritorxs salvajes* son previamente publicados en *Estados hispanos de América*: Liliana Colanzi, Pedro Medina León, Mariana Graciano, Jennifer Thorndike, Rodrigo Hasbún, Ulises Gonzáles e incluso los editores Hernán Vera Álvarez y Antonio Díaz Oliva. Otros nombres importantes salen a la vista también, como Sara Cordón (Chatos Inhumanos), Fernando Olszanski (Ars Communis), en una de las antologías. Estos datos nos muestran que estos escritores permanecen dentro de estos círculos de publicación por varios años.

El acto de establecerse en un espacio es otro cambio. Llama la atención que, además de Estados Unidos, estamos hablando de otros espacios. Aquí es donde vale la pena hablar de un autor en el mundo globalizado, donde el tema de la inmigración puede seguir en las historias, pero desde una mirada más adaptada al cambio o a la idea de la identidad plural o a la aceptación de la complejidad vigente sobre el tema. Esta mirada es una aproximación a grandes rasgos, puesto que los prólogos tampoco pueden extenderse hacia un estudio sino más bien una

semblanza y presentación. Por ahora, lo que quiero rescatar de esta sección es cómo, en una primera aproximación a los prólogos de estas antologías, es posible encontrar descripciones de los editores que construyen un proceso de cambio en 20 años. En el cuarto capítulo me detengo con más atención sobre algunos de los cuentos de estas antologías y me hago preguntas inspiradas en esta sección con estas preguntas: ¿se puede observar el cambio que estos editores notan? ¿Hay un cuestionamiento por lo latinoamericano en el inicio y una serie de nuevas obsesiones décadas después?

3.4. “Influencia sobre el receptor”

“Whatever the reason, anthology reviews tend to be tougher than reviews of other books”
Jeffrey R. Di Leo

El interés por la escritura en español en Estados Unidos es reciente y no existen numerosos estudios que se hayan dedicado al tema. Por ejemplo, cuando Vera Álvarez le pregunta a Saavedra sobre el tono más informativo en vez de académico de su libro

#NewLatinoBoom, ella explica que:

...a medida que avanzaba en la investigación y documentación, me convencía de que este no debía ser un texto de ese tipo. El New Latino Boom nació fuera de la academia y es ahora que esta le presta atención. Asimismo, hay poca investigación sobre el tema y menos teoría; yo no podía ofrecer una base teórica sino adentrarme en la entrevista como herramienta para obtener datos y compartirlos. (2020)

Por otra parte, Amrita Das, Kathryn Quinn-Sánchez y Michele Shaul publican en 2018 una recopilación de ensayos conscientes de la escasa escritura académica escrita en torno a este tema. En su texto, las autoras exponen el objetivo de profundizar el diálogo sobre la escritura en español en Estados Unidos y encontrar un lugar legítimo para esta literatura en un país donde el mercado editorial -tanto de literatura como de textos académicos sobre esta literatura- se niega a tomar el riesgo económico de publicarla (2018: p. 4). ¿Pero qué se ha escrito sobre cada una de estas antologías? ¿Cómo ha sido la respuesta de la crítica o del público?

De las tres obras, no hay duda de que se ha escrito más sobre *Se habla español* y, desde mi punto de vista, esto se justifica por los años de vida de la antología pero también por lo novedoso de su propuesta, aunque no alcance todas las expectativas que enuncia en su prólogo. En general, la recepción desde la academia ha sido bastante crítica con este texto y, por ende, ha observado varios aspectos. Para comenzar, se critica que en realidad no publique a escritores en español de los Estados Unidos:

De hecho si uno aplicara la definición más ‘dura’ de latino según la cual la persona aparte de residir permanentemente en Estados Unidos debe haber nacido en este país, entonces del total de escritores incluidos, sólo uno, Santiago Vaquera Vázquez, se calificaría como tal. En este sentido sería más justo decir que la colección representa una muestra de escritores latinoamericanos que escriben *sobre* y no *desde* Estados Unidos. (Palaversich, 2005: p. 50)

En esta cita Palaversich, una de las autoras que más ha criticado la antología, hace una diferencia entre el término “latino” y “latinoamericano”, y alega que en este trabajo se manipula el concepto de lo latino y se omiten autores que realmente entrarían en la categoría. Una crítica similar viene de Javier Campos, quien sostiene que hay una notable diferencia en el contenido de los textos debido a que tiene autores que sí han podido asimilar la experiencia norteamericana (como Vaquera Vázquez, Armijo, Braschi, Santos, Stavans, Paz Soldán y Junot Díaz) y otros que solamente logran una descripción artificial y superficial de Estados Unidos en su obra. Campos concluye que:

La verdadera literatura hispana en Estados Unidos (narrativa, poesía, teatro, ensayo, testimonios) la han estado escribiendo desde hace décadas chicanos, cubanos-americanos, puertorriqueños, distintos escritores de España, Portugal, Brasil y América Latina que han pasado muchos años absorbiendo ese mundo hispano y que poco tiene que ver -curiosamente- con la coca cola, las hamburguesas, ni las papas fritas o los tacos de Taco Bell, como sugiere la contratapa de *Se habla Español*. (2002: p. 164)

Otro punto de crítica es el español como lengua de escritura de esta antología. En su reseña, Luis Larios Vendrell critica que se pregone el español como el elemento aglutinador cuando, en

realidad, existen excepciones: “It is surprising, however, to discover that at least four stories were written originally in English”. (2001: p. 223)

Palaversich, en varios textos que dedica a esta antología y a *McOndo*, reprocha que los editores (en especial Fuguet) se atribuyan el descubrimiento de esta escritura en el país. Además, también reprocha que, a pesar de promoverse una idea homogénea de la globalización y su alcance a Latinoamérica, los cuentos recopilados solo reafirman las diferencias, las distancias y la tensión en la forma en la que los personajes retratan Estados Unidos. En su artículo “Entre las Américas latinas y el planeta USA: Dos antologías de Alberto Fuguet”, dice:

Más que comprobar la existencia de las Américas unidas e híbridas celebradas en el prólogo de *Se habla español*, los cuentos se rebelan en contra de la intencionalidad de los antologadores para confirmar que a pesar de la tan celebrada globalización, las Américas siguen siendo dos, o mejor dicho tres, si añadimos la América Latina que existe en las "entrañas del monstruo". Estas Américas, si uno juzga por lo que se dice en los cuentos, se dialogan poco, se temen y desconfían una de la otra. (2002)

Estas son algunas de las posturas sobre la antología. Queda claro que la respuesta de la academia y el público especializado cuestiona esta publicación desde su criterio de selección pasando por cuestiones más complejas sobre el idioma y el término “latino” que se encuentra en el título completo de la obra: *Se habla español: Voces latinas en USA*. Sin embargo, esto no es nada fuera de lo común en el campo de estudios de las antologías. En la introducción a *On anthologies: politics and pedagogy* (2004), Jeffrey R. Di Leo explica que hay una tendencia de que las reseñas sobre antologías sean negativas: “Interestingly, on the whole, anthology reviews are more likely to be negative than reviews of single-author volumes” (2004: p. 7).

Di Leo añade que hay un estigma en torno a las antologías y que suelen ser vistas como libros de segunda clase, dando como resultado que el lector se sienta autorizado de hacer cualquier tipo de juicio. De hecho, Di Leo clasifica los temas en tornos a los cuales se critican las antologías bajo un set de tres triadas. De todas ellas, pienso que la más importante para este

estudio es la primera por la similitud del tipo de críticas que todos los autores que mencioné previamente reprochan: “The first triad involves *coverage* (viz., Are all the texts that *should* be in the anthology in it?), *introductions* (viz., Are the article and general introductions acceptable?), and *comparison* (viz., How does this anthology compare with other anthologies on the market?)” (2004: pp. 7-8).

Pero no toda la crítica es escéptica sobre esta antología. Un ejemplo de que también se pueden rescatar aspectos positivos es el texto de Francisco Laguna-Correa, quien dedica una sección de su estudio -publicado en la recopilación de Amrita Das- sobre lo que se puede rescatar del trabajo de Paz Soldán y Fuguet. A pesar de que la mayoría de los autores recopilados no haya vivido en Estados Unidos y, en su defecto, haya pasado un tiempo limitado en el país, la antología, Laguna-Correa destaca que la antología presentó tres particularidades relevantes :

(1) “speaking Spanish” was invoked as a marketing strategy, (2) the edition included a few American-raised authors who produced literary contents in both English and Spanish, such as Santiago Vaquera-Vásquez, Junot Díaz, and Ernesto Quiñónez, and (3) the book gravitated around authors with an academic affiliation to Cornell University, thus implying that the Spanish language compiled in the collection had been predominantly produced by authors with an academic understanding of the literature written in the tongue of Borges, Paz, and García Márquez. (2018: pp. 14-15)

Es más, el autor propone que la antología puede leerse como un intento de insertar un grupo de autores con un antecedente académico al campo de literatura latina de Estados Unidos que había en ese entonces. Vemos, pues, que la relación entre el autor y el académico es un rasgo valioso que ha identificado Laguna-Correa. Antonio Díaz Oliva lo reconocía en su antología al aclarar que su antología había seleccionado a 31 autores: “la mayoría ligados a alguna universidad o con MFA o PhD en alguna de éstas” (2016: pp. 16-17). A mi modo de ver, si hay algo que pueda describir ese concepto flexible de lo “latinoamericano” que estas antologías cargan, ya sea consciente o inconscientemente, es esa cercanía a la universidad y la escritura

creativa en Estados Unidos. No obstante, lo que Laguna-Correa también quiere enfatizar es la idea de lanzar un nuevo movimiento en el mercado editorial y proponer un nuevo “producto”, si así puede llamársele. Continuaré esta discusión en la última categoría de este capítulo.

Sobre *Estados Hispanos de América* (2016) se ha dicho muy poco. El 2021, Keren N. Benalcazar publicó una tesina donde se enfoca en la lectura de cuentos escritos en español en Estados Unidos desde los siglos XIX al XXI para observar el proceso de construcción de la identidad en la diáspora. Benalcazar se enfoca en cuatro temas centrales: identidad cultural, lengua, alienación y la experiencia del inmigrante con las fronteras y la cultura fronteriza. Entre los textos seleccionados por la autora para analizar, recoge de la antología “N-Astoria Ditmars”, de Fernanda Trías; “Afuera”, de María José Navia; . “Viaje Fallido”, de Aura Estrada; y “Milú en la nieve” de Martina Broner. Benalcazar encuentra que en estos cuentos los autores crean personajes que, en el proceso de diáspora, experimentan una soledad y alineación que influye en el proceso de construcción de la identidad del inmigrante.

Ahora bien, ya sea por lo reciente de su publicación o por la escasa difusión al publicarse antes de que comience la pandemia, no he encontrado ningún texto referente a *Escritorxs salvajes* (2019) a excepción de la entrevista de Saavedra al editor, Vera Álvarez, en 2019. Esta ausencia nos dice que estamos frente a un tema muy poco explorado y si consideramos las ideas de Das como ciertas, también es una cuestión de poca visibilidad por conflictos sobre cómo es que la academia entiende al día de hoy la literatura de Estados Unidos. La vieja preconcepción de que solamente hay literatura en inglés en este país parece seguir vigente después de todo.

3.5. “Finalidad o intención antológica”

“A la estupidez reinante la combatimos con furia y belleza. Y en español”
Hernán Vera Álvarez

Volviendo a los textos introductorios de estas antologías, cabe preguntarnos por qué es importante leer estos cuentos, según los editores. ¿Hay alguna finalidad didáctica, de representación, o de inserción en el contexto mundial? Aquí quiero retornar a la cita que hice del texto de Laguna-Correa, puesto que él concluye que hay un intento de insertar a un grupo de autores con un *background* académico al campo de la literatura latina en Estados Unidos, proponiendo también un concepto de lo que significa este tipo de literatura y a quiénes alude. Esto, desde mi punto de vista, podría conectarse a la idea del descubrimiento o la demarcación de estos autores en el país, bajo la consigna de la revelación de un nuevo corpus de textos:

El viaje por el Planeta USA revela que no sólo el país es más complejo y grande de lo imaginado sino que, en efecto, acá se habla español. Si USA es un país joven, lo es más aún en Spanish. Recién se está pavimentando narrativamente. A partir de la diversidad de experiencias y perspectivas, la mirada que se desprende de los Estados Unidos a través de este periplo literario es ancha pero no ajena. Más que centrarse en un ellos y un nosotros, la mayoría de los textos explora lo que hay de "ellos" en "nosotros", y de "nosotros" en "ellos". (Paz Soldán y Fuguet, 2000: p. 21)

La idea de pavimentar un “país joven” de escritores en español dentro de Estados Unidos sin duda tiene sentido desde la idea de sentar las bases de un movimiento literario. Esto, a la vez, puede ser un intento de formación canónica en palabras de Di Leo, quien valora la capacidad de una antología de empoderar sujetos, ideologías y cánones: “Today anthologies are discussed by progressive thinkers in terms of the canonical formations that they propose and the possible political and cultural directions in which they implicate their subject matter” (2004: p. 2).

Si estas son las intenciones de la antología de Paz Soldán y Fuguet, ¿qué pasa con las otras dos? "Dieciséis años más tarde, con recambios generacionales, es necesaria una nueva antología que radiografié lo que sucede en USA", dice Díaz Oliva en la introducción a Estados hispanos de América (2016: p. 15). Con esta cita podría decirse que su intención es reformular lo antes propuesto y sugerir un corpus renovado. Si la crítica hacia la primera antología reprochaba

la falta de escritores de larga estada en Estados Unidos (o incluso que hayan vivido en el país), Díaz Oliva sugiere nuevos autores con más años de experiencia viviendo aquí. Sin embargo, aún se mantiene el hecho de que los textos sean escritos, en su mayoría, por autores afiliados a alguna universidad temporalmente. Por eso, Díaz Oliva también aclara que la antología: "Busca evidenciar aquellos movimientos y dejar constancia de un momento y ciertas migraciones que tendrán algún impacto (o no) en la narrativa latinoamericana" (2016: p. 16). Se trata, entonces, de un mapa del aquí y ahora, dentro de las fronteras angloamericanas, en palabras del editor. Creo que la mención de "ciertas migraciones", en palabras del editor, puede tener implicaciones en los aspectos temáticos de los cuentos recopilados porque en el pasado se criticó la falta de profundidad en la narración de la experiencia estadounidense y esta antología vendría a cambiar eso. Díaz Oliva podría estar sugiriendo que estos autores sí han tenido la oportunidad de vivir en este país y que, por ende, su tratamiento del espacio de sus cuentos podría reflejar con más sensibilidad las complejidades de vivir en Estados Unidos.

Por el contrario, lo que pasa en *Escritorxs salvajes*, a mi modo de ver, rompe con las intenciones pasadas. Los autores tienen nuevas obsesiones, nuevas formas de entender su posicionamiento frente a la globalización y el espacio que habitan. No es casual, entonces, que aquí haya más soltura y libertad:

...es una antología que, escrita en el presente, se proyecta hacia el futuro. Reúne a una treintena de autores que en español -y ocasionalmente en inglés- ha formado un corpus creativo sumamente interesante durante las primeras décadas del siglo XXI. Ojalá que este libro guarde para los lectores del presente y futuro una salvaje e irreverente belleza". (Vera Álvarez, 2019: pp. 15-17)

El concepto de lo salvaje y lo irreverente son sumamente políticos y, considerando el contexto de Estados Unidos en el campo de la inclusión de minorías, cobra un nuevo significado. En "Literatura y arte latinoamericanos hoy: ¿Boom o burbuja?" (2016), Yvette Sánchez observa

esta libertad como un distanciamiento de cualquier deseo de identificación, como sucedió en el pasado con el Boom: “Hoy en día, ya no hablamos de la literatura latinoamericana y sus escuelas y movimientos sino de literatos hispanoamericanos. Ya no hay Boom en el continente porque las relaciones geográficas fijas no les interesan a los nuevos autores. Ya no les apetece identificarse mediante sus pasaportes” (2016: p. 303).

Si estamos frente a una ruptura total con las ideas heredadas del Boom sobre un concepto de lo latinoamericano (ahora, en Estados Unidos lo latino, hispano, etc.) y no le interesa marcar los nombres de una generación nueva en el mapa de Estados Unidos, ¿cómo se manifiesta la postura política de este texto? Vera Álvarez habla sobre esto en una entrevista y deja en claro que por medio de la escritura en español se puede luchar contra la marginalidad e invisibilización de las minorías sociales, pero también literarias y académicas en Estados Unidos:

Un escritor, un creador, un artista siempre es un desubicado. Si estás fuera de tu país, eso sufre inflación... Somos salvajes porque para millones de norteamericanos, gracias a Trump, los hispanos son el mal de este país. La barbarie en una sociedad que se cree civilizada por tener derecho a comprar armas o porque crearon el Facebook... Para parte de la sociedad, el español es la lengua de la marginalidad, de la no cultura, y hay 40 millones que lo utilizan diariamente. Estados Unidos es el único país del mundo que hablar más de un idioma está mal visto, sos menos “americano”. Aún así, seguimos creando, inventando historias que puedan conover. A la estupidez reinante la combatimos con furia y belleza. Y en español. (Saavedra, 2019)

3.6. Forma de publicación

Una categoría más que yo considero importante agregar, aunque sea brevemente, es la forma de publicación. ¿Son editoriales independientes, nuevas o ya consolidadas las que publican estas antologías? ¿Se publican en formato físico, e-book o ambas? El estudio de Das, Quinn-Sánchez y Shaul cuenta que lo que está sucediendo ahora es el surgimiento de editoriales independientes: “A new development is that some writers have turned to starting their own publishing houses. A phenomenon that is very much like the Latin American Boom of the 1960s,

when publishing demanded Latin American authors be translated for an international audience, is taking place” (2018: p. 8).

La emergencia de “nuevos latinos”, en palabras del texto, es pequeña pero ha logrado adaptarse a nuevos métodos para aminorar costos, como la impresión a pedido y la producción de e-books. Asimismo, los espacios de venta ya no son los mismos, ya que ahora la venta en línea y en plataformas como Amazon se han vuelto prácticas más comunes. Esto es el resultado de una búsqueda de alternativas tras el rechazo por parte de grandes editoriales en Estados Unidos de publicar este tipo de textos:

Despite authors writing in Spanish in the United States, there have been very few publishing houses who will take on what is perceived to be a financial risk of publishing in Spanish. One of the primary reasons that presently we do not have much scholarship on U.S. Latinx literature composed in the Spanish language is because contemporary Spanish literature lives on the margins and is not readily circulated in the United States. (Das et al, 2018: p. 4)

Tomando en consideración las antologías de este estudio, es claro que predominan las editoriales independientes. La excepción con la editorial Alfaguara, que publica *Se habla español*, no cambia el hecho de que aún hay reticencia por parte del mercado editorial norteamericano de aceptar la existencia de escritores en español alegando que no hay audiencia para ello o incluso que no hay escritores. Esto, desde la perspectiva de Das, se debe a que los editores escogen no apoyar los trabajos en español, forzando así a los autores a publicar fuera de Estados Unidos y al mercado y la academia a continuar con la visión de la literatura estadounidense como algo solamente en inglés:

The reduction of American literature to be considered as such, only when it is written in English, is to lose a considerable market of readers who wish to read in Spanish, even when they may be bilingual speakers of English and Spanish. Publishing works in Spanish would reach a growing population of readers. Why not engage the bilingual reader? (Amrita et al, 2018: p. 7)

A pesar de estas adversidades, estas editoriales independientes han logrado sacar al mercado toda la variedad de escritura en español que se produce hoy en día en Estados Unidos.

Capítulo 4: Hacia el contenido específico

Luego de ver las antologías desde un panorama general, me pareció indispensable volcar la mirada a los textos que forman parte de estas recopilaciones. Es por eso que en este capítulo escogí un cuento de cada antología en búsqueda de temas que puedan ejemplificar ese progresivo cambio en los criterios de selección y las intencionalidades de las antologías del que vengo hablando a lo largo de mi investigación. No me refiero a un proceso de madurez de la escritura de cada autor pues cada uno tiene una línea de tiempo personal, sino a ese todo que engloba el New Latino Boom que acuñó Saavedra o, en mis palabras, la narrativa breve en español recogida en antologías. Me formulé la pregunta de si estos cuentos reflejan un cambio en las antologías en cuanto a su criterio de selección e intencionalidad (o no). No se trata de exponer si alguno de ellos es mejor que otro, sino de identificar y analizar sus tramas, personajes y temas centrales desde mi tema de investigación. A través de mi análisis mantendré que la presencia de lo académico en la caracterización de los autores de este movimiento puede aplicarse también como un rasgo temático en los cuentos. Asimismo, otros rasgos como la multiplicidad de historias y la reflexión sobre la escritura serán características que muestran el proceso de madurez en los cuentos.

Para ello, escogí los cuentos “Esperando en el Lost and Found”, de Santiago Vaquera Vázquez, “Syracuse”, de Rodrigo Hasbún y “La ola”, de Liliana Colanzi. En primer lugar, incluiré un breve resumen y descripción de estos cuentos. Luego observaré cómo la forma en la que cada uno trata el tema del espacio y los personajes refleja mucho de lo que las antologías en las que se publican proponen. También hablaré sobre la pluralidad de historias en cada una. Finalmente, mencionaré la labor de reflexión sobre la ficción y la escritura como un tema paralelo a la fábula de la historia que añade complejidad y matices al cuento.

4.1. “Esperando en el Lost and Found” (*Se habla español*, 2000)

En “Esperando en el Lost and Found”, de Santiago Vaquera Vázquez, el personaje principal (cuyo nombre no es mencionado) es un hombre que narra su experiencia de cambio de vida tras una ruptura amorosa que lo motiva a mudarse desde Santa Bárbara a Austin para comenzar un nuevo trabajo como profesor en una universidad. Gran parte de la historia sucede en la ciudad de Austin: en una universidad (tampoco se menciona el nombre), algún café, etc. El “Lost and Found” del título del cuento alude a una serie de tiendas en South Congress a las que va el personaje principal cada fin de semana a observar objetos de segunda mano u objetos perdidos que ahora están a la venta. Otro espacio en el cuento es Santa Bárbara, dado que en algunas partes de la historia suceden *flashbacks* en los que rememora la relación que tuvo con su ex novia Alicia, la ruptura que sufrió por parte de ella y la posterior revelación de que lo había estado engañando antes de separarse.

Sin embargo, el título del cuento también hace referencia a lo que se pierde y se encuentra cuando uno se muda a otro lugar. En su trabajo, él conoce un nuevo amigo, un profesor llamado Arturo, y un nuevo interés amoroso, su estudiante Monica Roura. A lo largo del cuento, el personaje principal narra el proceso de adaptación a la ciudad: la organización de su departamento; las actividades que retoma luego de clases; las peculiaridades que le sorprenden de su amigo en el trabajo al ver que sale con varias de sus estudiantes; y también aquellos rasgos que le llaman la atención sobre Monica, como su apariencia física y su forma de ser. En su proceso de aclimatación, Alicia entra de nuevo en su vida y hace el viaje para verlo con la excusa de una entrevista de trabajo en la ciudad. Luego de pasar unos días juntos ella retorna a Santa Bárbara y él cae en el hecho de que nada puede rescatarse de esa relación, en especial al saber que Alicia contacta a Arturo con planes de entablar una relación amorosa con él. La historia

termina en el “Lost and Found”, donde encuentra a Monica por casualidad. Ella se ve triste pero él no sabe por qué; ambos se sientan sin decir una palabra a otro.

4.2. “Syracuse” (*Estados hispanos de América*, 2016)

En “Syracuse”, de Rodrigo Hasbún, un profesor de escritura creativa relata la historia de Russo y Grace, dos estudiantes suyos que entablan una breve pero dolorosa relación amorosa que deviene en un acoso cibernético y el suicidio de uno de ellos. El cuento está narrado desde la mirada del profesor en primera y tercera persona. A principios del curso, él les pide a sus estudiantes que escriban un diario, “donde contaran cosas que realmente les hubieran sucedido entremezcladas con algunas otras inventadas” (2016: p. 144). Con estos diarios, sus recuerdos personales al verlos por el campus de la universidad, y los hechos que luego se revelan con la muerte de Russo y el juicio contra Grace, el profesor reconstruye lo que aconteció en esos meses.

Además de la turbulenta historia de los estudiantes, el narrador también relata, de forma paralela, su propia vida. Por un lado, narra su experiencia como profesor de esa clase y su percepción de los estudiantes. En otras ocasiones menciona a Tyler y Kate, la familia ausente a la que recuerda y le habla en voz alta aunque esté solo (algunas partes dan a entender que se ha divorciado y que ahora el contacto con ellos es mínimo). En concreto, el tema central de su narración es el trauma que queda después de haber sido testigo, parcialmente, de la relación de Grace y Russo sin saber del acoso que vivía uno de ellos por internet.

Más allá del título y la alusión a Syracuse un par de veces, no hay una mayor descripción o mención de otros espacios en el cuento. Tampoco se cuenta con alguna fecha o indicador de tiempo, pero la narración está compuesta de *flashbacks* y *flashforwards* al conectar los hechos que atestigua en sus clases con la fatalidad que sucede luego. Una noche, Grace sale de fiesta y besa a otra persona. Al contarle a Russo, ambos se separan y escriben diferentes versiones de lo

que sucedió en la tarde de la ruptura. Luego, Russo empieza a recibir una serie de fotografías pornográficas de Grace con diferentes hombres. El último día de clase ambos actúan normal e incluso elogian los cuentos del otro. Esa noche, Russo se lanza de un puente.

Un dato interesante sobre “Syracuse” es que es una reescritura que hace Hasbún de un cuento de Juan Carlos Onetti. En una entrevista, el autor cuenta: “...lo que hice fue atravesar ‘El infierno tan temido’ con unas crónicas de bullying cibernético que estaba leyendo en esa época. (...), por supuesto, todos los méritos que pueda tener ‘Syracuse’ son de Onetti” (Navia, 2015).

4.3. “La ola” (*Escritorxs salvajes*, 2019)

En “La ola”, de Liliana Colanzi, se narran diferentes historias, cada una con su propio espacio, tiempo y personajes. Sin embargo, todas están conectadas por el personaje principal: una estudiante en la Universidad de Cornell, en Ithaca, que relata la llegada de “la ola” como una fuerza intensa y devastadora que causa el suicidio de los estudiantes en su pueblo. Estos momentos en los que la ola se acerca a ella también motivan recuerdos de infancia en Bolivia, en los que revive la relación problemática que tuvo con su padre, a quien recuerda como asesino y también como traidor tras emborracharse una noche de navidad y llamar el nombre de una mujer que no es su madre. Ya en esas épocas la ola se hacía presente en la vida de la narradora, causando que huya y viaje a diferentes partes del mundo hasta llegar a Cornell para estudiar.

En esa etapa de su vida como estudiante universitaria recibe una llamada de su madre anunciando que su padre ha sufrido un accidente. Al enterarse de la noticia, emprende un vuelo de 36 horas de vuelta a Santa Cruz. En su viaje en taxi desde el aeropuerto a su casa, el taxista que la lleva le cuenta su pasado como chofer de buses para una compañía de viajes interdepartamentales. En un viaje a Sorata, el ahora taxista conoce a Rosa Damiana, una mujer indígena que se sube al bus para contar la historia extraordinaria de su viaje a pie en búsqueda de

su padre en Chile. El taxista se obsesiona por Rosa Damiana y la busca en cada sitio al que va sin éxito alguno. Luego de un accidente en bus, el taxista se retira a su oficio actual. El cuento termina con la llegada de la estudiante a su hogar luego de varios años. La sensación de la ola la invade una vez más: “Ahí, bajo la luz dorada, estaba la casa de mi infancia. Las nubes que se desgajaban en lágrimas. El largo viaje. El viejo Sueño. La Ola suspendida en el horizonte, al principio y al final de todas las cosas, aguardando. Mi corazón gastado, estremecido, temblando de amor” (2019: p. 31).

La narración sucede en primera y tercera persona, con intervalos entre los momentos en los que el personaje narra sus recuerdos de infancia y aquellos otros en los que describe lo que sucede en Ithaca o a Rosa Damiana en la historia del taxista. Los espacios en el cuento son Ithaca, Estados Unidos, y Santa Cruz, Bolivia, aunque la historia del taxista sucede en la carretera a Sorata, en el departamento de La Paz. El cambio de una historia a otra sucede por medio de *flashbacks*.

4.4. Análisis a tres tramas

Para comenzar, la incorporación del espacio y personaje académico es, quizás, el rasgo distintivo que podría caracterizar esta narrativa en un plano de contenido de los cuentos. Este rasgo, en concreto, se refiere a la incorporación de una universidad como el espacio de la historia y un personaje afiliado a lo académico, ya sea como estudiante o profesor. En los prólogos de las antologías ya se podía esperar un poco de esto cuando los editores explicaban cómo, en gran medida, sus autores estaban afiliados a algún programa de maestría o doctorado en Estados Unidos. A mi modo de ver, esta experiencia que tantos de ellos viven se puede reflejar, en algún momento de su escritura creativa, en cuentos que se plantean el espacio de una universidad como

el plano de fondo de su historia; o, por otra parte, el estudiante o profesor como narrador que atestigua y/o experimenta un cambio significativo (incluso traumático) en su vida.

Al mismo tiempo, creo que un contacto con lo académico particulariza esta escritura y la diferencia de otras que también se sitúan en Estados Unidos, como la *nuyorican* o cubano americana. Y es que todos estos movimientos hacen uso del español y tienen una conexión con Latinoamérica pero lo que diferencia a esta generación es, posiblemente, su contacto primerizo con Estados Unidos por medio de la experiencia universitaria. Esto último, sin embargo, no es una condición *sine qua non*. Tan solo comparando los cuentos escogidos en esta sección se puede ver que todos los autores son, al día de hoy, profesores en una universidad de Estados Unidos pero no todos ellos vivieron en Latinoamérica antes de mudarse para estudiar o trabajar en una institución de educación superior. Vaquera Vásquez, por ejemplo, nació en Willows, California.

Por otra parte, la forma en la que cada uno construye el espacio y el rol académico en sus cuentos también varía. En el primero, hay una mayor descripción del narrador sobre su vida como estudiante y luego profesor universitario:

Oficialmente debo estar haciendo investigaciones para un libro académico, requisito para obtener el tan deseado tenure. Pero acababa de terminar la tesis un mes antes de salir para Austin y me he quedado burnt out, quemado, wasted.

Las clases no están mal; como es mi primer año el departamento me ha tratado bastante bien. No tengo que preparar tanto para los cursos, lo único es que sí tengo que calificar mucho pero mucho. Lo bueno es que sólo son dos clases, así que tengo mucho tiempo para trabajar en otras cosas. (2000: p. 83)

En este cuento la presencia de lo académico juega un papel central y creo que se debe a que el gran cambio de vida gira en torno a este nuevo trabajo. Además, ciertas condiciones sobre lo que implica ser un profesor con ética son una forma de marcar diferencias culturales; es decir, en este espacio académico se matizan rasgos de identidad del personaje. En el cuento, por

ejemplo, sucede un contraste entre Arturo y el narrador ya que, a pesar de que ambos sean de origen hispano, su forma de practicar sus costumbres culturales en Estados Unidos varía:

No sé cómo lo ha hecho para no tener problemas, especialmente en esta época del sexual harassment en las universidades. En cuanto me di cuenta de lo que se podría ver como acoso, modifiqué mi estilo de enseñanza. Aunque entre familia y amigos nos acercábamos mucho para hablar y siempre mostrábamos mucho afecto, tocar hombros, abrazos, besos en la mejilla, etcétera, dejé de hacer estas cosas con mis estudiantes. Pero Arturo no, como que se fue por el otro extremo. Ahora sólo lo justificaba como ejemplos de la cultura hispana y si querías conocer la cultura, baby, pues hay que saber de todo. (2000: p. 82)

Muy aparte de lo que sucede con Arturo, quien claramente se aprovecha del estereotipo del latino pasional, en esta cita podemos ver que el narrador toma consciencia de las diferencias culturales y también es consciente de aquellas que debe cambiar para adecuarse a un nuevo contexto. Sin embargo, su interés físico y emocional por su estudiante Monica lo pone en conflicto en varias ocasiones; lo cual justifica la tensión e incertidumbre al final del cuento. No hay mucho escrito sobre la narrativa de Vaquera Vásquez, a excepción de un par de comentarios en la página web de *Suburbano Editores*. Uno de ellos es de Edmundo Paz Soldán, quien dice que: “Sus cuentos hablan de personajes a medio camino entre dos mundos, entre el Sur y el Norte, a veces extraviados en ese cruce de fronteras, sin llegar a hacer las conexiones y con ansias de algo que está al alcance de sus manos y se les esfuma”. En el cuento de Vaquera Vásquez, el espacio y personaje académico resaltan la presencia de dos mundos y los conflictos que pueden derivar de ello. Me parece que se alinea bastante con lo que se propone la antología *Se habla Español*, de exponer la experiencia estadounidense desde la mirada latinoamericana.

En el caso de “Syracuse” y “La ola”, la descripción de la vida del académico cobra menos protagonismo. En el cuento de Hasbún, por ejemplo, el rol del profesor es importante pero no central; además, no dice nada sobre rasgos culturales (no se sabe si es un profesor latinoamericano, estadounidense, etc.) La importancia del personaje profesor radica en la

capacidad que le da al narrador de contar la historia de los estudiantes. Asimismo, no hay una descripción del trabajo a la manera del cuento de Vaquera Vásquez, donde se menciona el número de cursos, la expectativa del tenure o las políticas personales del trato a los estudiantes. En cierta forma, esto parece estar internalizado en el personaje, quien ya puede reconocer a primera vista el carácter de sus estudiantes en la primera clase. En los momentos donde sí se describe algo relacionado al rol del profesor, el enfoque se va hacia la tarea de la escritura de diarios por la repercusión que tiene en la historia de Russo y Grace. El profesor debe justificar la asignación de este trabajo en la corte:

No son documentos fidedignos, me escucho decir ahí, el ejercicio radicaba precisamente en transgredir las fronteras de la ficción y la no-ficción. Pero incluso usan sus nombres, responde el abogado y yo añado que eso no es garantía de nada. Después empiezo a defenderme aduciendo que solo revisamos los diarios dos veces durante el semestre, esa segunda clase y cuatro o cinco semanas más tarde, y que recién me los entregaron como trabajo final de curso, algo que habíamos acordado juntos en algún momento. (2016: p. 146)

Algo interesante de esta cita es la reflexión sobre la ficción y la no-ficción por medio de la escritura, la idea de que un nombre no es garantía legítima de la autoría (haciendo un guiño, quizás, a su propia reescritura del cuento de Onetti), y la idea de que la escritura de un diario puede transgredir el plano de lo real. En este cuento la reflexión sobre qué es escribir y de qué se escribe es uno de los temas centrales.

En el cuento de Colanzi, las diferencias culturales salen de nuevo a la vista. Sin embargo, no hay un conflicto evidente entre Santa Cruz e Ithaca ni una descripción detallada del rol que cumple la estudiante en su universidad. Es más, se habla de Cornell, pero el cuento no transcurre en el campus de la universidad. Y, aún más importante, no parece haber un deseo de adaptación de costumbres culturales. Por el contrario, y esto es algo que no sucede en los anteriores cuentos, el personaje principal presenta una mirada crítica sobre la universidad:

En Cornell nadie cree en nada. Se gastan muchas horas discutiendo ideas, teorizando sobre la ética y la estética, caminando deprisa para evitar el flash de las miradas, organizando simposios y coloquios, pero no pueden reconocer a un ángel cuando les sopla en la cara. Así son. Llega la Ola al campus y arrastra de noche, de puntillas, a siete estudiantes, y lo único que se les ocurre es llenarte los bolsillos de Trazodone o regalarte una lámpara de luz ultravioleta. (2019: p. 22)

En la cita, el personaje principal reprocha que la universidad haga la vista gorda o responda con frivolidad cuando suceden casos de suicidio de sus estudiantes. Cabe destacar que la forma de la narración marca la diferencia entre sujetos: ella (personaje principal) vs. ellos (Cornell).

En segunda instancia, pienso que la presencia de diferentes historias es otro rasgo que marca un cambio entre cuentos. En el cuento de Vaquera Vásquez percibí la historia del profesor, en especial los conflictos entre su pasado y su presente en temas del amor. En contraste con lo anterior, el de Hasbún presenta una historia dentro de otra: primero leemos la historia del profesor, un hombre que está lidiando una reciente separación pero también el trauma del suicidio de sus estudiantes, y luego de unas páginas se nos presenta la historia de Russo y Grace, haciendo énfasis en el cambio: "Donde realmente comienza la historia es aquí (nunca comiencen sus historias varias páginas después, les insistí a ellos en más de una ocasión)" (2016: p. 149). En el cuento de Colanzi, la diversidad es aún mayor: la historia de la ola y los suicidios en Cornell; la historia de infancia viviendo con los padres y dándose a la fuga; la historia del taxista y su obsesión con Rosa Damiana; la historia de Rosa Damiana y su experiencia cósmica luego de comer cactus en el desierto; finalmente, la historia inicial de la estudiante, pero volviendo a su hogar a visitar a su familia después de muchos años. Colanzi logra difuminar el salto de una historia a otra; todas estas narraciones están interconectadas por los personajes o los pensamientos del personaje narrador.

Un punto más que quiero mencionar es la reflexión sobre la ficción o la escritura literaria. Algo que noté fue cómo los cuentos de Hasbún y Colanzi también sugerían reflexiones que

superaban la trama de la historia y ahondaban en el ejercicio de la escritura. En el caso de Hasbún, Enea Zaramella habla de la presencia de una metáfora en la escritura del diario que incluye verdades y mentiras narradas de la misma manera:

The hazy line between fact and fiction comes up again and again in Hasbún's writing, as in the story 'Syracuse', (...). This seems a fitting metaphor for the growing body of work by an author who has admitted to holding onto well over a decade's worth of personal diaries; these, for Hasbún, are 'a place of literary exploration'. (Zaramella, 2017)

Hacer del cuento un lugar para la exploración literaria es, en mi opinión, un elemento que otorga profundidad a su cuento. Creo que, a través de la trama de este cuento, Hasbún plantea una postura literaria en la que los diarios-textos tradicionalmente afiliados a la narración de la realidad y de eventos biográficos-pueden ser leídos como literatura y ser un espacio de reflexión de lo complejo de definir las fronteras entre la ficción y la realidad. Este es un rasgo que no he visto de forma explícita en el cuento de Vaquera Vásquez pero sí en Colanzi, donde la construcción del personaje-una mujer de Santa Cruz, Bolivia viviendo en Ithaca y estudiando en Cornell-me hace pensar en la misma Colanzi a primera vista. ¿Cuánto de su realidad se puede leer en su cuento? ¿Cuánto de ficción? ¿La ficción complementa la realidad o viceversa?. “La ola” puede ser una metáfora de muchas cosas, entre ellas, la escritura como un viaje. Sobre esto, una reseña sobre la obra de Colanzi explica:

Porque eso es la ola. Es esa suerte de angustia existencial o de calentura irrefrenable que nos hace escribir a quienes escribimos. La imperiosa necesidad que en algún momento de la vida nos empuja, nos mueve, nos sube a la tabla de surf. Liliana habla de huir. Escribir como quien huye. De la realidad, sí, a veces, también, por qué no. De los propios fantasmas, de las propias derrotas, de las propias ataduras. Escribir como quien viaja. La relación entre escritura y viaje es en todo caso demasiado añosa, se ha dicho tanto ya sobre ella. Y sin embargo acá está esta mujer, desdoblada en decenas de chicas, adolescentes y universitarias, oteando el horizonte en busca de sus propias Ítacas. (Hidalgo, 2014)

Me gusta esta cita sobre el cuento porque pone en evidencia el desdoblamiento que sucede en la historia: la estudiante en su presente, en su pasado, en sus divagaciones, pero

también están todos los otros momentos donde la trama base es dejada en segundo plano y reemplazada por algo diferente. Algo que me sorprende es cómo el cambio de una historia a otra es sutil y las voces y escenarios se difuminan entre sí. Este cambio imperceptible puede ser una forma de poner en evidencia una postura de Colanzi sobre cómo las fronteras entre lo real y lo ficcional también están difuminadas y, por ende, son difíciles de distinguir. No obstante, a pesar de estos cambios, la tensión construida sobre la idea de “la ola” nunca pierde fuerza en todo el cuento y se resuelve en un final colmado de sensibilidad.

4.5. El reflejo de un cambio

Luego de observar estos cuentos, me atrevería a decir que todas estas diferencias que salen a la vista son características que pueden reflejar las intencionalidades de las antologías que los publican. Pienso que cada cuento justifica a su manera el porqué de su incorporación su respectiva antología desde su forma de incorporar el espacio y personaje, y desde su incorporación de más tramas o reflexiones paralelas a la historia central. En el primer cuento la tensión entre lo hispano y lo norteamericano es un tema base para entender la identidad dual del personaje. En el siguiente cuento no hay rastro de este tema (muy acorde a la intención de la segunda antología de abrirse a las posibilidades sin definir una filiación a una tradición en especial) y en el tercero sale a la vista el espacio académico de nuevo pero desde una postura más independiente o disconforme (haciendo alusión al gesto de irreverencia que percibí en *Escritorxs salvajes*).

Sucede algo parecido en el tema de la bifurcación o ramificación de tramas en cada cuento, o la incorporación de metáforas que indagan sobre cuestiones más profundas. La incorporación de más dimensiones de análisis por medio de metáforas, por ejemplo, podría ser una muestra de una escritura más madura pero sobre todo más dispuesta a la exploración de lo

literario. En los cuentos de Hasbún y Colanzi, por ejemplo, las tramas se prestan a una exploración de las fronteras entre lo real y lo ficcional, la escritura testimonial como un ejercicio literario. Estos cambios pueden ser una muestra, desde mi punto de vista, de la apertura que empieza a suceder con el paso del tiempo en esta generación de escritores. Y es posible percibir este cambio en los prólogos de estas antologías pero también los cuentos que cada una recopila.

Conclusiones

De voces latinas a escritorxs salvajes: gesta(ción) de un movimiento

En mi tesina me propuse una antología como punto de partida y otra como punto de llegada. Observé el contexto histórico y el panorama actual para poder situar mi objeto de estudio en un espacio y momento. Comparé rasgos de contenido y de forma en detalle, pero también me adentré en una selección de cuentos escogidos de cada una de ellas. Luego de este trabajo de comparación, contraste y análisis, he podido llegar a las siguientes conclusiones:

No hay una norma sobre los temas representativos de estas antologías. Hay rasgos en común, pero no aplicados de forma restrictiva, dando como resultado una pluralidad de temas en cada una de ellas. Incluso en *Se habla español*, donde los editores se propusieron la temática de la experiencia latinoamericana en Estados Unidos, la diversidad era inevitable porque tampoco había un concepto fijo de lo latinoamericano. Estos son temas que nunca se resuelven y, es más, en futuros textos se asume la irresolución como una constante apertura a nuevas posibilidades en la escritura.

Filiación y distanciamiento del Boom suceden al mismo tiempo. Era más evidente en *Se habla español* que se quería mostrar una nueva imagen de lo latinoamericano desde la vida en la modernidad y el capitalismo para así romper con la tradición del Boom. A partir de antologías posteriores, no se privilegia ninguna tradición o postura a favor o en contra. En *Escritorxs salvajes* se abraza esta diversidad y autonomía del autor. Si el escritor desea retornar a temas del Boom, lo puede hacer; y si desea explorar temas fronterizos, migratorios o identitarios, también es posible. Si, por el contrario, busca nuevas obsesiones en nuevos territorios, todo es bienvenido y ningún interés va por encima del otro. Por eso creo que estas antologías dejan el orden alfabético, temático, espacial o temporal. Incluso escribir en o desde Estados Unidos deja de ser

una condición cerrada. Hay una intencionalidad en mostrar la soltura con la que se trabaja como un principio que dirige el trabajo de los editores. Sin embargo, sí hay algo de la herencia del Boom que encuentro en estas antologías. Saer decía que las obras del Boom se leían como apología social o política. En el siglo XXI los proyectos editoriales adoptan una postura política en contra de la marginación del español y el escritor hispanohablante. El solo hecho de escribir se convierte en un acto contestatario en Estados Unidos. Aquí, entonces, hay un rasgo de filiación, por muy involuntario que sea.

La antología es la forma por excelencia. Es un género que puede sugerir e imponer cambios en una tradición. A pesar de subestimarse su alcance, las antologías son, de hecho, instrumentos con alta influencia literaria y didáctica; tienen la capacidad de mostrar un corpus que antes era pasado por alto e inscribirlo en el canon. En estas antologías, la capacidad de flexibilizar su selección y aglutinar tantos autores de diferentes países y con diferentes preocupaciones solo se logra a través de la antología. Hay una fuerte vinculación entre el uso de este género con el intento de establecer/evidenciar un movimiento literario porque hay una voluntad explícita de visibilizar la escritura en español en este país y hacerla parte de la tradición contemporánea literaria. El trabajo de recopilación en cada una de estas antologías evidencia un ejercicio de creación en el sentido que explicaba Vera Méndez de un trabajo de lectura crítica y disposición bajo parámetros fijados por los mismos escritores/editores. En este hecho antológico ellos proponen insertar a este grupo de escritores y su corpus de cuentos al canon de literatura latinoamericana contemporánea, pero también dentro de la literatura mundial y estadounidense.

Una editorial independiente significa autogestión y, por ende, autonomía. En este movimiento, los editores son escritores y viceversa. En ciudades donde se ubica una editorial y grupo de escritores, vemos que se forma una comunidad literaria. Asimismo, ya no se depende

del mercado editorial anglosajón o latinoamericano para publicar un libro. Ya existe mayor libertad de decisión sobre qué publicar y cómo. Hay una incursión en nuevos espacios como la venta por internet y el formato e-book, por ejemplo, para dar cuenta de que no es un movimiento tradicional y dependiente de instituciones restrictivas. Esto se relaciona mucho a mi idea de que este movimiento se abre a tomar una postura política porque las editoriales son conscientes de la omisión de la escritura en español en el mercado editorial e incluso los círculos académicos en Estados Unidos. Hay una voluntad consciente en negar la escritura en español en este país para solventar una imagen uniforme de Estados Unidos como país solamente angloparlante. En ese sentido, editar es resistir. Asimismo, hay una correlación directa entre el surgimiento de editoriales independientes y la creciente cantidad de antologías en español publicadas en Estados Unidos. Por eso no es extraño que las antologías repliquen esas mismas libertades (a decir, en la selección de temas, cuentos, autores, organización del texto, etc.).

Con el paso del tiempo, las posibilidades crecen. Se ha escrito más y, claro está, hay un corpus más extenso del cual elegir. El paso del tiempo también es signo de más exploración y experimentación. Muchos autores encuentran su voz. Se pueden leer cuentos que exhiben más madurez en la escritura (temas y personajes complejos, cuentos con más historias y matices, reflexiones sobre el lenguaje y la ficción, como vi en el cuarto capítulo). Por contraste, estas antologías muestran que el paso de los años también equivale a un menor énfasis en la estructura y una mayor flexibilidad sobre cuestiones de tema, autor, selección e intencionalidad. Hacer una cartografía de qué se escribe o quiénes están escribiendo en español en Estados Unidos deja de ser un objetivo o misión. Ahora lo que interesa es el texto y que se valga por sí mismo.

Para variar, un aspecto que parece quedar estancado (en el sentido de que no he percibido una mejora) es la recepción de la obra. En la primera antología la respuesta de la crítica es en su

mayoría negativa o escéptica aunque las antologías posteriores son prueba de que *Se habla español* sí se leyó y se usó como punto de partida o inspiración de publicaciones futuras. Sin embargo, en el caso de las siguientes antologías hay un vacío en la respuesta de la crítica. No se encuentra casi nada dicho al respecto, a excepción de textos de Saavedra o entrevistas con los editores. Esto podría decirnos que hay una desventaja en tener comunidades donde el escritor es el editor y muy posiblemente el lector también. Fuera de estos grupos, ¿cuál es el alcance a más audiencias? Si este fuera escaso, también me provoca otra pregunta: ¿Es realmente necesario asegurar un número de lectores para hablar de una generación de escritores? Analizar la difusión y la respuesta de estas obras es un tema de estudio pendiente.

Finalmente, puedo concluir en que escribir en español en Estados Unidos es un desafío, un acto de militancia, un gesto de desobediencia y, claramente, una realidad. Desde Se habla español a Escritorxs salvajes suceden muchas transformaciones y se logra, a mi modo de ver, la gestación de un movimiento con mucho potencial. Ya lo decía Rivera Garza, cuando nos pedía estar alerta de la escritura en español en este país: “Nunca antes hubo un mejor momento —un momento más urgente, incluso— para hablar del español y de sus muchas historias, sus muchas historias en/con los Estados Unidos y sus muchas historias con/dentro del inglés” (2018: p. 92).

Bibliografía

Benalcazar, K. (2021). *Un Rompecabezas Americano: La Identidad y Los Escritores Hispanos En Estados Unidos*. ProQuest Dissertations Publishing.

Campos, J. (2002). “Escritores latinos en los Estados Unidos (a propósito de la antología de fuguet y paz-soldán, se habla Español, Alfaguara, 2000)”. *Revista chilena de literatura*, 60, pp. 161–164.

Chávez Castañeda, Padilla, I., Palou, P. A., Urroz Kanan, E., Volpi Escalante, J. (1996). “Manifiesto del Crack”. *Confabulario*.

<https://confabulario.eluniversal.com.mx/manifiesto-del-crack-1996/>

“Cuando editar es resistir”. (2 de abril de 2017). *Página 12*.

<https://www.pagina12.com.ar/29317-cuando-editar-es-resistir>

Das, A et al. (2018). “U.S. Latinx Literature in Spanish: Claiming Its Rightful Place”. *Contemporary U.S. Latinx Literature in Spanish* (pp. 1–16). Springer International Publishing.

Díaz Oliva, A. (2016). *Estados hispanos de América*. Sudaquia Editores.

Di Leo, J. (2004). *On anthologies : politics and pedagogy*. University of Nebraska Press.

“En el Lost ‘n’ Found”. (s.f.). *Suburbano Ediciones*.

<https://suburbanoediciones.com/en-el-lost-n-found/>

Fuguet, A & Gómez, S. (1996). *McOndo* (1. ed.). Grijalbo Mondadori.

Fuguet, A & Nulley Valdés, T. (2021). “Historia personal de McOndo: Entrevista a Alberto Fuguet a 25 años de la antología”. *Latin American Literature Today*.

<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2021/noviembre/historia-personal-de-mcondo-entrevista-alberto-fuguet-25-a%C3%B1os-de-la-antolog%C3%ADa>

Gallego Cuiñas, A. (2017). “EL BOOM EN LA ACTUALIDAD Las literaturas latinoamericanas del siglo XXI”. *Cuadernos Hispanoamericanos*.

<https://cuadernohispanoamericanos.com/el-boom-en-la-actualidad-las-literaturas-latinoamericanas-del-siglo-xxi/>

González, JE. (1999). “El post-boom y la dificultad textual como ideología”. *Revista de estudios hispánicos* (University, Ala.), 33(1), p. 109.

Hidalgo, R. (14 de octubre de 2014). “«La ola» de Liliana Colanzi”. *El Guillatún*.

<https://www.elguillatun.cl/columnas/todas-las-hojas-son-del-viento/la-ola-de-liliana-colanzi>

Laguna-Correa, F. (2018). “The Rise of Latino Americanism: Deterritorialization and Postnational Imagination in *New Latino American Writers*”. *Contemporary U.S. Latinx Literature in Spanish : Straddling Identities* (pp. 113–125). Springer International Publishing.

“Llegaron los bárbaros”. (s.f.). *Los Bárbaros*. <https://losbarbarosny.com/about/>

Lukinovic Hevia, J. (2013). “Evolución y fijación de parámetros en la construcción de antologías chilenas; comparativas entre la Antología del cuento chileno del año 1963 y .Cl textos de frontera del año 2012”. *Mitologías Hoy*, 8(8), pp. 77-91.

Navia, MJ. (Septiembre de 2015). “Rodrigo Hasbún: «Parte importante de nuestra educación sentimental sucede en la música»”. *Paniko.cl*.
<https://paniko.cl/rodrigo-hasbun-una-parte-importante-de-nuestra-educacion-sentimental-sucedee-en-la-musica/>

Pacheco, A. (Anfitriona). (1º de marzo de 2021). Los bárbaros (Nº 206) [Episodio de Podcast]. En *Hablemos Escritoras*. Spotify.
<https://open.spotify.com/episode/7M1r98RNsBZrSikZos0WFv?si=2b0477df7aaf45ec>

Palaversich, D. (2002). “Entre las Américas latinas y el planeta USA: Dos antologías de Alberto Fuguet”. *Ciberletras*, 7(7).
_____, ___. (2005). *De Macondo a McOndo : senderos de la postmodernidad latinoamericana* (1a ed.). Plaza y Valdés.

Paz Soldán, E & Fuguet, A. (2000). *Se habla español : voces latinas en USA*. Alfaguara.

Rivera Garza, C. (2018). “Estar alerta: Escribir en español en los Estados Unidos hoy”. *Revista de la Universidad de México*. Vol. 5, (pp. 84-93).

Rosendahl Thomsen, M. (2019). Getting beyond the Exotic: Transnational Politics and Secular Re-enchantment in the Works of Junot Díaz and Roberto Bolaño. *América Latina y la literatura mundial* (Vol. 20, pp. 67–80). Iberoamericana Vervuert.
<https://doi.org/10.31819/9783954871674-005>

Saavedra, N. (s.f.) “Antologías de narrativa en español publicadas en Estados Unidos en el siglo XXI”. #NewLatinoBoom. <https://www.newlatinoboom.com/compilaciones-narrativa>

_____, ___. (2019). “Hernán Vera Álvarez: las antologías son la puerta de entrada a nuevos mundos creativos”. *ViceVersa Magazine*. 26 de diciembre de 2019.

<https://www.viceversa-mag.com/hernan-vera-alvarez-entrevista-escritorxs-salvajes/>

_____, ___. (2020). #NewLatinoBoom: *Cartografía de la narrativa en español de EEUU*. Chicago: El Beisman Press.

Saer, JJ. (2014). La selva espesa de lo real. *El concepto de ficción*. 4ª Edición. Buenos Aires: Seix Barral

Sánchez, Y. (2016). “Literatura y arte latinoamericanos hoy: ¿Boom o Burbuja?”. *Alea : Estudios Neolatinos*, 18(2), 296–312. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/182-296>

Shaw, D. (1988). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Cátedra.

_____, ___. (1994). “Which Was the First Novel of the Boom?”. *The Modern Language Review*, 89(2), pp. 360-371.

Sobre nosotros. (s.f.). *Chatos Inhumanos*. <https://www.chatosinhumanos.com/about>

Vendrell, L. (2001). “Se habla español: Voces latinas en USA [Review of Se habla español: Voces latinas en USA]”. *World Literature Today*, 75(3/4), pp. 223–224. University of Oklahoma. <https://doi.org/10.2307/40156971>

Vera Álvarez, H. (2019). *Escritorxs salvajes*. Hypermedia.

_____, ___. (2020). “Naida Saavedra nos habla de su libro #NewLatinoBoom”. *Suburbano.net*. 12 de marzo de 2020.

<https://suburbano.net/hay-mucho-talento-que-asegura-la-solidez-de-un-discurso/>

Vera Méndez, J. (2005). “Sobre la forma antológica y el canon literario”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>

Waldman, G. (2016). “Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años Del Boom a la nueva narrativa”. *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales*, 61(226), pp. 355-378.

[https://doi.org/10.1016/S0185-1918\(16\)30014-9](https://doi.org/10.1016/S0185-1918(16)30014-9)

Zaramella, E. (Marzo de 2017). “Interview with Rodrigo Hasbún”. *The White Review*.

<https://www.thewhitereview.org/feature/interview-rodriego-hasbun/>