

KAMCHATKA

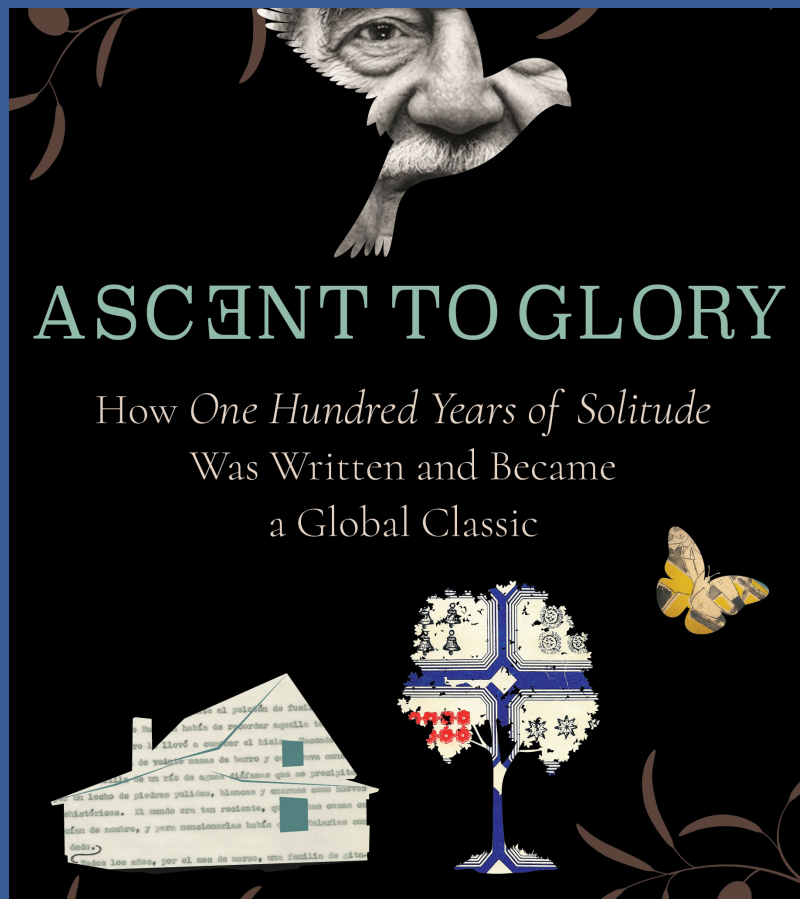
REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

CIEN AÑOS DE SOLEDAD: UNA CONVERSACIÓN SOBRE EL ASCENSO A LA GLORIA DE UN CLÁSICO

ENTREVISTA A ÁLVARO SANTANA ACUÑA

KRISTINE VANDEN BERGHE entrevista a ÁLVARO SANTAÑA ACUÑA, historiador, sociólogo y autor de *Ascent to Glory: How One Hundred Years of Solitude Was Written and Became a Global Classic* (2020).

<https://doi.org/10.7203/KAM.20.22322>
N. 20 (2022): 403-414. ISSN: 2340-1869



*Ascent to Glory*¹, del historiador y sociólogo Álvaro Santana Acuña, ha sido aplaudido por la crítica y los lectores como un libro imprescindible para entender la creación y consagración global de la novela en español más influyente del último siglo, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. *Ascent to Glory* también ha sido elogiado por ofrecer ideas nuevas y enfoques innovadores sobre temas como la creación colectiva de las obras de arte, el mito del artista solitario y genial, el aprendizaje de técnicas creativas y el humor oculto en los clásicos. Santana Acuña conversa de estos y otros temas con Kristine Vanden Berghe, profesora del departamento de literaturas y lenguas románicas de la Universidad de Lieja y autora de varios artículos sobre la obra de García Márquez y el Boom latinoamericano².

Kristine Vanden Berghe (KVB): En tu libro *Ascent to Glory* dices que no vas a dar prioridad a las teorías sobre la producción cultural de Pierre Bourdieu, Pascale Casanova y Gisèle Sapiro, porque se enfocan en la lógica de la distinción, de las luchas en el campo literario, lo cual supone siempre búsquedas del interés propio y conflictos entre los creadores y otros agentes. Por el contrario, afirmas que son necesarios otros enfoques.

Álvaro Santana Acuña (ASA): Lo que ofrezco es una síntesis de tres grandes paradigmas de la producción y recepción cultural. El paradigma que ha mandado en los últimos treinta años es el de Bourdieu, complementado por las importantes aportaciones de Casanova y Sapiro. Bourdieu plantea que, para explicar la creación y la consagración de una obra artística, el mecanismo principal es la competencia entre los agentes por las posiciones de poder y privilegio dentro de un campo cultural. Cuanto mejor colocado está el agente, mayor fuerza tiene para imponer su punto de vista sobre qué obras de arte deben producirse y cuáles se convertirán en clásicas. Sin embargo, este no es el único mecanismo que explica la producción cultural. Hay otros dos que son fundamentales. Uno es la adaptación y otro la colaboración. La creación de *Cien años de soledad* no puede entenderse sin la intervención de cada una de estas tres dinámicas – adaptación, colaboración y competencia – en diferentes etapas y a veces incluso de manera conjunta.

KVB: Insistes mucho, sobre todo al principio de *Ascent*, en que, cuando se trata de *Cien años de soledad* y García Márquez, es más adecuado hablar de una lógica de camaradería. Lo ilustras sobre todo con el caso de la llamada “Mafia”, un pequeño grupo intelectual y artístico en Ciudad de México cuyos “miembros” se ayudaban mutuamente,

¹ *Ascent to Glory: How One Hundred Years of Solitude Was Written and Became a Global Classic*, Nueva York, Columbia University Press, 2020.

² Los autores agradecen la ayuda de Marián Sandoval Lemus con la transcripción inicial de esta conversación.

se hacían publicidad unos a otros, se leían antes de publicar sus obras y daban fiestas. Sin duda, “La Mafia” era un grupo de amigos pero también un círculo restringido que usaba la exclusión. Resulta significativo además, como dices en *Ascent*, que ellos mismos se pusieran el nombre de “La Mafia” para señalar ese carácter exclusivo. Esto, desde mi punto de vista, sí indica que la creación de la obra de García Márquez se alinea con las tesis de Bourdieu, Casanova y Sapiro, porque la inclusión en un grupo supone a su vez expulsiones.

ASA: “La Mafia” era un grupo pequeño pero muy permeable, ya que a Ciudad de México venían numerosos artistas internacionales, tanto latinoamericanos como de otros países. La casa de Carlos Fuentes era el punto de encuentro para la celebración de fiestas y todo tipo de actividades sociales y culturales. Por ahí pasaron Leonora Carrington, Seymour Menton, John Gavin, Alejo Carpentier... Y aunque era un grupo permeable, tenía ideas muy fijas. Si un visitante no compartía esas ideas no acabaría formando parte de “La Mafia”. En especial, sus miembros eran nacionalistas y a la vez creían que América Latina era una entidad cultural autónoma y diferenciada. También creían que la Revolución cubana era un movimiento de liberación política y cultural para la región. Además, eran cosmopolitas artísticos: sentían predilección por William Faulkner, Ernest Hemingway, Virginia Woolf y otros autores del modernismo angloamericano. Imagínate, entonces, que eres un escritor que visita Ciudad de México y ni crees que América Latina es una realidad cultural emergente, ni apoyas la Revolución cubana, ni te interesan autores del modernismo angloamericano. Pues no es que tus colegas escritores de “La Mafia” te vayan a discriminar, sino que sencillamente no tienes temas de qué hablar con ellos en sus fiestas. Las opiniones y los gustos literarios, culturales y políticos abren y cierran puertas de entrada a los grupos. Muchas personas conocieron “La Mafia” pero no entraron, como Luis Spota o Juan José Arreola. García Márquez, al que llamaban cariñosamente Gabo, sí marcó todas las casillas. Venía de trabajar como periodista para Prensa Latina, la agencia de noticias de la Revolución cubana. Era un admirador declarado de Faulkner, Hemingway, Woolf, y había usado sus técnicas literarias para escribir sus propias novelas y cuentos, que leyeron sus compañeros de “La Mafia”. Además, Gabo, que se sentía muy colombiano, estaba tratando de escribir literatura latinoamericana.

KVB: En *Ascent* reproduces la portada de un número del año 1964 del conocido suplemento *México en la Cultura*, donde Carlos Fuentes proclamó “los viejos han muerto”, en referencia a escritores de tiempos pasados como Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera. En esos momentos, Mario Vargas Llosa también hacía publicidad de la llamada “Nueva Novela Latinoamericana”, contrastándola con lo que llamaba la novela primitiva, y decía que lo publicado hasta entonces en la región solía ser de mala calidad literaria, en

especial textos de indigenistas peruanos. El propio García Márquez dijo lo mismo sobre obras de Miguel Ángel Asturias. ¿Acaso no crearon este tipo de estrategias – más allá de la camaradería, el compañerismo y el buen ambiente – un rechazo por parte de quienes no pertenecían a “La Mafia”?

ASA: El rechazo ocurrió solo cuando los autores de “La Mafia” empezaron a vender miles de ejemplares de sus libros y a atraer la atención de los lectores y medios de comunicación dentro y fuera de América Latina. En realidad, en sus comienzos eran autores poco conocidos y lo que decían no provocaba mayor conflicto. Pero si alguien como Fuentes, cuando comenzó a ser famoso, se erigía en ideólogo de la Nueva Novela Latinoamericana y afirmaba que esa nueva novela no tenía nada que ver con las obras de autores “viejos” como Gallegos o Rivera, semejantes afirmaciones sí causaban tensiones, porque a los opositores no les gustaba que la Nueva Novela Latinoamericana se definiera contra la tradición y que encima tuviese éxito comercial. Pero como digo, ese rechazo solo surgió a partir de 1965, mientras que “La Mafia” ya existía desde años antes.

KVB: Es muy bonito cómo reconstruyes que la gestación de *Cien años de soledad* fue un producto colectivo de compañeros y críticos que dieron su opinión y sus sugerencias a García Márquez conforme la novela iba adquiriendo su forma definitiva. A la vez, relativizas el mito del escritor que escribe solo en su cuarto, inspirado por sus musas, y planteas que la colaboración es un principio creativo que funciona para cualquier escritor. Me pregunto si siempre es así, porque, por ejemplo, retomando algunos nombres que mencionas en *Ascent*, como Juan Carlos Onetti o José Lezama Lima, se puede cuestionar hasta qué punto ellos creaban de la misma forma colaborativa que García Márquez.

ASA: Una de las aportaciones de *Ascent* es no tanto desbancar el mito del genio creador (mito que en el mundo académico está superado) como visibilizar qué fuerzas pueden dar forma a una obra. Hacerlas visibles no resulta fácil porque el autor no suele decir “me ayudaron fulanito y menganito”, ni tampoco existe, como se dice en inglés, un *paper trail*, un rastro de papel que permita reconstruir la aportación colectiva en una obra. Lo cierto es que, desde el comienzo de su carrera, García Márquez dejó prueba oral y escrita de la intervención de otras personas en la gestación de sus obras. En el primer periódico donde trabajó, *El Universal* de Cartagena, él se beneficiaba de la revisión de sus textos que hacía el editor jefe Clemente Manuel Zabala. En esos tiempos, empezó a escribir su primera novela *La hojarasca*. Mientras la creaba, su hermana Aida dijo que García Márquez le leía trozos del manuscrito y le pedía su opinión. Algo parecido hizo con Gustavo Ibarra Milano, un amigo de Cartagena y con el poeta Ramón Vinyes en la ciudad de Barranquilla.

KVB: ¿En parte no podría ser también una especie de postura de autor que el mismo García Márquez ha intentado difundir para apoyar la idea que el público podría tener de un escritor colombiano y latino que necesita de esa imagen un poco exótica y colectiva basada en la amistad?

ASA: Para García Márquez no fue una postura. Una de sus técnicas de trabajo era el mostrar sus manuscritos, el hablar de ellos, el dejarlos leer, el recibir comentarios. Del uso de esta técnica hay pruebas orales y documentales en la mayoría de los países y las obras que García Márquez escribió en Cartagena, Barranquilla, Bogotá, París, Caracas y Ciudad de México entre 1949 y 1967. En mi libro reconstruyo momentos de colaboración antes y durante la creación de *Cien años en soledad* para demostrar que la escritura colaborativa de esa novela no fue una excepción. Quizás supuso una intensificación del proceso colaborativo por la forma absorbente y frenética en que escribió esa obra durante catorce meses. Pero jamás fue una postura. Era una técnica creativa.

KVB: ¿No podría ser que escritores de otras latitudes, por ejemplo, ingleses o alemanes, no hagan o digan lo mismo que García Márquez porque, tal actitud y discurso no benefician tanto su imagen pública como creadores, porque, en general, no casan tan bien con la cultura de donde provienen?

ASA: Sin duda, la de Gabo no es una técnica usada por todos los escritores de literatura a lo largo de la historia. Es tan solo una herramienta más que el creador utiliza para armar la obra de arte. Pero sí creo que el arte es una forma de descripción del mundo social y, a su vez, ese mundo hace posible la obra artística. A veces el impacto de lo social sobre la emergencia de la obra puede ser profundo y visible como le sucedió a *Cien años de soledad*. Otras veces la fuerza de lo social se limita a un creador que hace su obra en solitario con unos pocos libros o recuerdos en los cuales se inspira. Para mí, incluso esta técnica de creación solitaria es un acto de colaboración, porque significa que el creador está dialogando durante la gestación de su obra con otros objetos, ya sean otras obras u otros recuerdos. Ese diálogo es una relación social pues implica un acto creativo de colaboración con una realidad exterior que influye sobre la imaginación del creador. Si entendemos la creación artística así, creo que no existe ningún escritor o escritora en el mundo que diga que escribe sin la colaboración de un modelo, una inspiración, una fuente de imaginación. García Márquez las tenía y muchas. En *Ascent to Glory* menciono varias de ellas, como *El siglo de las luces* de Carpentier. Además hablo de la colaboración directa en *Cien años de soledad* a través de las conversaciones y los consejos de amigos, colegas y lectores de los manuscritos y adelantos de la novela.

KVB: ¿Y García Márquez continuaba dialogando con otros escritores cuando estuvo encerrado en su estudio escribiendo a solas?

ASA: Él estuvo solo escribiendo en su estudio durante meses. Pero en las estanterías de su biblioteca, que estaba detrás de su escritorio, tenía libros que le inspiraban, como *Las mil y una noches* o varias novelas de Faulkner. También sonaban canciones de los Beatles. A la vez, mientras escribía (y también cuando no escribía), en la memoria de García Márquez sonaban, como si fueran grabaciones en un disco, las voces de escritores que le hablaron de técnicas que podía utilizar, temas que podía tocar, diálogos que podía usar, personajes que podía crear. Luego, se reunía cada semana con el crítico literario Emmanuel Carballo, quien le daba comentarios sobre las páginas del manuscrito recién escritas que le había entregado para leer. Y casi a diario Gabo y su mujer Mercedes se reunían con dos parejas de amigos: las formadas por María Luisa Elío y Jomí García Ascot y por Carmen Miracle y Álvaro Mutis. García Márquez también conversaba por carta con sus amigos Plinio Apuleyo Mendoza y Carlos Fuentes. En algún lugar de su estudio estaban esas cartas de amistades que le animaban a seguir escribiendo la novela y que a buen seguro Gabo releyó en diferentes momentos antes de destruirlas al terminar el libro. Por eso, cuando el escritor se encerraba en el estudio, en realidad no estaba solo, sino acompañado por los recuerdos y las voces de muchas personas mientras escribía. Esas personas le ayudaron con su tiempo y energía para sacar adelante una novela que deseaba escribir desde hacía quince años.

KVB: ¿El caso de *Cien años de soledad* entonces, lejos de ser único, más bien sería paradigmático?

ASA: En efecto, es un caso paradigmático. Resulta fascinante reconstruir el rango tan amplio y transnacional de prácticas de colaboración que dio origen a la obra. Quizás esa amplitud de prácticas ayudó a hacer la novela tan original y que pudiese llegar a tanta gente. Es posible, aunque confirmar esta idea necesitaría un estudio comparativo, que *Cien años de soledad* esté entre las novelas del último siglo más circuladas, leídas, comentadas y opinadas antes de su publicación.

KVB: En la segunda parte de *Ascent*, demuestras de forma convincente y con material abundante cómo *Cien años de soledad* salió del nicho de la Nueva Novela Latinoamericana para convertirse en un clásico global. Y lo hizo porque, como señalas, la novela comenzó a significar cosas distintas para miles de personas. A la vez, se produjo una especie de alejamiento de la novela de la región de origen. Lo que no analizas mucho, y me provoca curiosidad, es si el ascenso de una novela a la condición de clásico global puede cambiar su recepción más local. Te lo pregunto porque en Colombia y de modo general

en América Latina, se han criticado bastante en las últimas décadas ciertos aspectos de la obra de García Márquez. Sobre todo causa malestar su forma de representar su país y América Latina como un espacio mágico o exótico. ¿Crees que existe una relación entre la recepción más crítica a nivel regional y la canonización a nivel global?

ASA: Sí, mientras la primera parte de *Ascent* está dedicada a la creación de una obra de arte, la segunda parte explica su ascenso al estatus de clásico global. Como apuntas, *Cien años de soledad* tuvo que dejar de ser una Nueva Novela Latinoamericana o del Boom y ser leída de múltiples maneras. Busco mostrar cómo una obra clásica lo es porque se convierte en polisémica, es decir, tiene la capacidad de generar muchos significados en entornos culturales distintos.

KVB: Incluso en esa polisemia participan los que llamas “no lectores”, o sea, personas sin conocimiento directo de una obra literaria como *Cien años de soledad* (no la han leído), pero que saben de su existencia bien sea a través de sus personajes o frases famosas y hasta tienen conversaciones sobre ella sin haberla leído.

ASA: Los “no lectores” son la mayoría y son decisivos para que una obra se vuelva clásica. Un no lector absorbe del entorno (a través de diferentes objetos culturales, como camisetas, canciones, refranes, otras obras de arte...) noticias de la existencia, por ejemplo, de Macondo, el ascenso de Remedios, la Bella, o el cura que levita tras beber chocolate. El no lector puede reconocer o no que esas referencias a Macondo, Remedios o el cura provienen de *Cien años de soledad*. Pero al ser un receptor de conocimiento colectivo sobre esa novela, el no lector la ayuda a mantener su estatus clásico cuando comparte con otras personas referencias vinculadas a la novela. En realidad, el estatus clásico de una obra no está aprisionado en las páginas de un libro, las notas de una canción, las pinceladas de un cuadro... sino que ese estatus vive en las mentes de las personas que han tenido contacto con esa obra. Y hay formas de contacto poco estudiadas y valoradas, como la “no lectura”.

KVB: ¿Qué importancia ha tenido para el ascenso a la gloria de *Cien años de soledad* como clásico global que la obra de García Márquez sea caracterizada como “realismo mágico”? ¿Cómo han afectado las polémicas sobre este género literario a la fama de esta novela?

ASA: Sí, el realismo mágico – esa mezcla de situaciones reales con otras supuestamente mágicas – sigue generando controversia a la hora de entender la obra de García Márquez. Décadas después, seguimos discutiendo si el realismo mágico mejora o empobrece la visión que se tiene sobre América Latina desde dentro y fuera de esta región. Al respecto, me gustaría destacar dos puntos. Primero, la capacidad de generar contro-

versias, lejos de disminuir la fuerza de una obra literaria, ayuda a su visibilidad entre nuevas generaciones, culturas y lenguas décadas después de su publicación. Y segundo, *Cien años de soledad* no fue la obra que creó el realismo mágico (el concepto surgió a raíz de los debates sobre el arte en Europa en la década de 1920). No obstante, esta novela ha terminado encarnando la imagen global que se tiene del realismo mágico, hasta el punto de que diferentes públicos piensan equivocadamente que García Márquez inventó el realismo mágico con *Cien años de soledad*. Uno de los hallazgos más sorprendentes de *Ascent* es que, cuando se publicó *Cien años de soledad*, ni fue recibida como una obra de realismo mágico, ni García Márquez se veía a sí mismo como un escritor de realismo mágico. Eso pasó años después.

KVB: Sobre la recepción inicial de *Cien años de soledad*, dices que García Márquez la concibió como una obra con humor. Pero en el “segundo libro” dentro de tu libro comentas que, conforme se transformó en un clásico, la novela ha adquirido un aura de gravedad.

ASA: En efecto, *Ascent* son dos libros en uno. El primero trata sobre la imaginación y la producción de *Cien años de soledad* y el segundo sobre su recepción y consagración global. Cuando hablo de gravedad no se debe confundir con seriedad. La palabra gravedad alude a la emoción que uno puede sentir al estar ante un objeto sagrado. El ascenso a la gloria de una obra es la sacralización de un objeto cultural, que por supuesto puede ser cómico. Pensemos por ejemplo en las películas de los hermanos Marx, que son un clásico del humor, un objeto sagrado del cine impregnado de gravedad pero no de seriedad. No creo que haya muchas personas que al ver alguna película de los hermanos Marx no se hayan reído. Pero sí que muchas personas, envueltas en un aura de gravedad, se aproximan a esas películas con un mensaje de atención en sus mentes: “Atención. Objeto sagrado del humor”.

KVB: Con *El Quijote* pasó algo parecido. Miguel de Cervantes lo concibió como un libro lúdico, y sus primeros lectores lo percibieron así. Pero con el paso de los años y los siglos, al volverse un clásico, esta percepción ha ido cambiando. ¿Podríamos afirmar entonces que la ascensión a la gloria como un clásico implica que la obra adquiere un aura de gravedad?

ASA: Sí, a los clásicos como *El Quijote*, *Cien años de soledad*, *Guerra y paz*, les rodea ese aura de gravedad propia del objeto sagrado. Para algunos clásicos, más en los literarios probablemente, esa gravedad puede convertirse en un obstáculo para disfrutar el texto. Yo fui una víctima más del aura de gravedad. La primera vez que leí *Cien años de soledad*, tras ser recomendada por dos amigas que son amantes refinadas de la literatura, sentí

que estaba ante páginas sagradas y me adentré en ellas como quien entra en un templo. Por eso, no recuerdo haberme reído cuando la leí. Tuvieron que pasar más de veinticinco años desde esa primera lectura y casi diez años de investigación para reírme con las cosas que pasan en *Cien años de soledad*. Lo recuerdo perfectamente. Fue a mediados de marzo de 2017, cuando era investigador en el Harry Ransom Center, que guarda el archivo personal de García Márquez. Lo primero que leí fue la correspondencia personal del escritor con sus amigos, en especial con los colombianos.

KVB: En *Ascent* te apoyas mucho en esas cartas para estudiar el discurso del mismo Gabo sobre su novela. Sin duda, estos documentos tienen un valor histórico innegable. Pero al mismo tiempo suscitan la pregunta de hasta qué punto podemos fiarnos metodológicamente de lo que dicen los escritores y basar nuestro análisis en su discurso.

ASA: Las cartas que leí de García Márquez eran íntimas y privadas enviadas a amigos. No las escribió pensando ni el futuro y ni en la fama. Hacia 1962, salvo los amigos y unos pocos lectores y críticos, nadie sabía de la existencia de un escritor llamado García Márquez. Al leer sus cartas, comencé a entender cómo era el Gabo anterior a *Cien años de soledad*, al Premio Nobel y a la fama mundial. Era una persona que se carteaba con sus amigos, a los que quería mucho, y les hablaba de su vida cotidiana, la crianza de los hijos, las dificultades de conseguir un trabajo estable... Son cartas que nos hablan de la vida, y en esa vida García Márquez también estaba escribiendo literatura, confesando sus miedos o alegrías sobre la escritura de *Cien años de soledad*.

KVB: ¿Entonces qué nos cuentan esas cartas sobre la creación de esa novela que además nos permitan leerla como una obra con humor?

ASA: En la manera en que García Márquez escribió esas cartas ya aparecía ese humor. Incluso a las dificultades de la vida les sacaba su lado cómico. Durante dos semanas me sumergí en la lectura de sus cartas. Solo después me puse a leer el manuscrito final de *Cien años de soledad*. Sentado en mi silla en la silenciosa sala de investigación, estaba leyendo el capítulo uno y de repente me pasó algo que aún me pone los pelos de punta. Me empecé a reír. Paré de leer. Tomé aire. Seguí leyendo y me volví a reír. Entonces un investigador sentado en la mesa de al lado se giró y me observó con una mirada seria pero curiosa mientras debía estar preguntando: ¿de qué te ríes? Yo estaba en Macondo y lo que me causó la risa era el momento en que a José Arcadio Buendía se le apareció Prudencio Aguilar, a quien había matado en un duelo. Lo que hasta entonces me había parecido un hecho triste, casi fantasmagórico, ahora, visto con la mirada desenfadada del García Márquez que conocí en las cartas, se me presentó de manera clara como un hecho humorístico. Con sutiles notas de humor, Gabo cuenta que un muerto se apa-

rece y se lava la herida mientras mira a José Arcadio. Seguí leyendo y encontrando más momentos de humor. Sin darme cuenta, estaba leyendo la novela de una forma nueva. Gracias a las cartas, descubrí lo mucho del Caribe colombiano que hay en *Cien años de soledad*, donde se trasmite una visión de la vida que es, como dicen en la costa caribeña, “mamagallista”, o sea, humorística. Por eso, hay que tener cuidado con las interpretaciones graves de las obras artísticas porque pueden arrebatarnos su frescura.

KVB: Completamente de acuerdo. Creo que esa frescura, esa comicidad a veces se pierde con la ascensión a clásico. De hecho tampoco me reí al leer *Cien años de soledad*. Pero recuerdo muy bien a mi padre leyéndolo y se reía constantemente. Mi padre no tenía una relación profesional con la literatura, de manera que tampoco sabía que *Cien años de soledad* estaba adquiriendo ese estatus de clásico.

ASA: Me imagino la cantidad de lectores que han tenido la misma reacción que tu padre y se han partido de la risa leyendo la novela.

KVB: *Ascent* usa una cantidad impresionante de fuentes, muchas son nuevas ¿Cómo llegaste a ellas?

ASA: Comencé a escribir el libro por el final, por la segunda parte, donde hay numerosas fuentes jamás usadas para explicar cómo *Cien años de soledad* se convirtió en un clásico global. Usando los fondos de la biblioteca de la Universidad de Harvard, creé una base de datos al estilo del big data para entender de la manera más diversa posible la recepción global de *Cien años de soledad*. Leí comentarios sobre la recepción de la novela realizados por toda clase de lectores en los idiomas más remotos posibles y en formatos poco convencionales. Esos lectores eran desde influyentes críticos como el estadounidense Harold Bloom hasta lectores comunes y anónimos. No me limité a buscar datos en la biblioteca, sino que empecé a hacer *web scraping*, un vaciado masivo de las miles de reseñas sobre *Cien años de soledad* en las páginas de librerías virtuales como Amazon, FNAC, la Casa del Libro... y también en idiomas como el árabe, ruso, japonés, chino... Con esta información publiqué en 2014 un artículo en el *American Journal of Cultural Sociology*, que es la base de la segunda parte de *Ascent*.

KVB: ¿Y las fuentes de la primera parte de *Ascent*?

ASA: Esa parte está escrita a medias con las fuentes del archivo de García Márquez en el Harry Ransom Center y de bibliotecas y archivos en Estados Unidos, Venezuela, Colombia, Francia, España, México y Escocia. Fue una labor descomunal de años, rastreando periódicos y revistas en busca de textos sobre García Márquez apenas conocidos. Mi objetivo era encontrar y usar esas fuentes para depender lo menos posible de fuentes

secundarias, algunas muy proclives a repetir los mitos y las leyendas sobre la creación de *Cien años de soledad*.

KVB: Me gustaría dedicar las últimas preguntas al tema del marco geográfico y cultural en que se inscriben los escritores latinoamericanos. Llama la atención que los escritores del llamado Boom de los años sesenta y setenta del siglo XX se presentaban a la vez como autores de sus países y como latinoamericanos. Carlos Fuentes, por ejemplo, se sentía muy mexicano y muy latinoamericano. ¿No se ha perdido algo de esta doble pertenencia en las últimas décadas? Creo que hoy la mayoría de los autores han dejado de proyectarse con un mensaje latinoamericano. ¿Podría pensarse que ha habido una retroceso de América Latina como categoría literaria?

ASA: Sí, creo que es un retroceso que ha ocurrido a dos niveles: el de las ideas y el de la materialidad. Respecto a las ideas, muchos autores posteriores al Boom no quieren ser asociados ni con esa tradición ni con esos autores, del mismo modo que los autores del Boom no querían ser asociados con la literatura tradicional de autores como Gallegos y Rivera. La manera que encontraron muchos autores posteriores al Boom para romper con el pasado fue rechazar el mensaje latinoamericanista y concentrarse en escribir literatura nacional. Luego, está el nivel material. Hasta comienzos de la década de 1970, más del cincuenta por ciento de los libros en español que se vendían en América Latina, se importaban desde España. Fueron millones de libros convertidos en millones de dinero. Para gobiernos como los de México y Argentina era una sangría de capitales que salían rumbo a España y que había que parar. Así que lo que hicieron, entre otras medidas, fue imponer aranceles a la importación de libros de España. De pronto, obras que habían ayudado a difundir por la región las exitosas obras del Boom dejaron de circular como libros latinoamericanos. Si juntamos estos cambios en las ideas y en la materialidad se entiende mejor porqué el latinoamericanismo entró en crisis en la década de 1980.

KVB: También intervinieron aspectos sociohistóricos y políticos. Por ejemplo, la pérdida de credibilidad de la Revolución cubana de 1959 contribuyó al declive de la idea de América Latina. Me refiero a que, hasta entonces, la idea de una América Latina unida y revolucionaria era atractiva, pues se esperaba que pudiera forjar un camino propio entre el capitalismo y el comunismo. ¿Crees que ese protagonismo de América Latina volverá?

ASA: Pienso que la idea de América Latina como unidad política y cultural es cíclica. Acaso la primera toma de conciencia (o elaboración) de esa idea fue a mediados del siglo XIX. Pero comenzaron las guerras civiles y esa conciencia fue derrotada por los cañonazos de los nacionalismos. Esa idea emergió de nuevo en los años cuarenta del siglo XX y se prolongó hasta los setenta. Por eso creo que dentro de unas décadas se producirá de

nuevo una efervescencia política y cultural en la región que abrazará la idea de América Latina como un espacio más allá de las barreras nacionales. Una pregunta distinta es si esa unidad resulta deseable. En cualquier caso, América Latina le importaba al resto del mundo en la década de 1960, no como un territorio a explotar por sus riquezas materiales, sino por las ideas que creaba. No fue tan solo el Boom de la literatura latinoamericana, sino también la política, el cine, la canción popular... Fue un momento en que el mundo tenía sus ojos puestos en América Latina. Un momento que quedó grabado en las páginas de *Cien años de soledad*.