

El *giro rural* en la literatura latinoamericana del siglo XXI: definición y líneas maestras

The Rural Turn in 21st Century Latin American Literature: Definition and Master Lines

Sebastián Saldarriaga-Gutiérrez

Universidad de Salamanca
ORCID 0000-0002-3594-3952

Date of reception: 11/10/2022. **Date of acceptance:** 19/01/2023.

Citation: Saldarriaga-Gutiérrez, Sebastián. “El *giro rural* en la literatura latinoamericana del siglo XXI: definición y líneas maestras”. *Revista Letral*, n.º 33, 2024, pp. 17-44. ISSN 1989-3302.

DOI: <https://doi.org/10.30827/rl.voi33.26292>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

RESUMEN

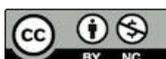
En artículos anteriores, postulé la existencia de un *giro rural* en la novela colombiana del siglo XXI. Anoté, además, que esta tendencia no se limitaba a lo nacional, sino que era posible hablar de ella en términos latinoamericanos. Tomando lo anterior como punto de partida, el presente trabajo precisa la noción de *giro rural* desde una perspectiva continental. Para ello, repaso el contexto discursivo en el cual irrumpe dicho giro y dilucido sus principales rasgos a partir del estudio de tres novelas: *Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli; *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, y *Fruta podrida*, de Lina Meruane. Cierro el texto proponiendo una definición del *giro rural* latinoamericano desde una lectura ranciérea y exponiendo las que considero sus tres líneas maestras: *inserción en la realidad global, relación con la otredad y búsquedas políticas y estéticas*.

Palabras clave: *giro rural*; literatura latinoamericana del siglo XXI; campo y ciudad; narrativas del regreso.

ABSTRACT

In previous articles, I postulated the existence of a *rural turn* in the 21st century Colombian novels. I also noted that this aspect was not limited to the national borders, but it was possible to talk about it in Latin American terms. Hence, this work specifies the notion of *rural turn* from a continental perspective. To do it, I review the discursive context in which this turn occurs and elucidate its main features from the study of three novels: Valeria Luiselli's *Lost Children Archive. A novel*, Samanta Schweblin's *Fever Dream*, and Lina Meruane's *Rotten Fruit*. I conclude by proposing a definition of the Latin American *rural turn* based on a Ranciéreaan reading and exposing what I consider its three master lines: *insertion in the global reality, relationship with otherness, and political and aesthetic searches*.

Keywords: *rural turn*, 21st Latin American literature; country and city; narratives of return.



La ostentación literaria de muchos escritores latinoamericanos. Su complejo de proceder de zonas periféricas, subdesarrolladas y su temor a que los tomen por incultos. La voluntad demostrativa de sus obras, huachafisimas. Probar que también pueden englobar toda la cultura ¿qué cultura? ¡Como si sólo existiera una cultura!

Julio Ramón Ribeyro

Un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a otra cosa, a un más allá.

Octavio Paz

Introducción

La máxima de Lessing que asociaba lo espacial a lo pictórico y lo temporal a lo poético ha perdido su estatus de dogma. Acaso perviva solamente como un contrapunto para comprender la renovada importancia de conceptos espaciales en los estudios literarios; el *cronotopo* bajtiniano, el *lugar*, el *paisaje*, el *espacio vivido* o el *territorio*, al igual que otros aledaños, desempeñan hoy una función definitiva en nuestro campo.

La literatura latinoamericana reciente es prueba de ello. Algunos de sus principales debates han girado en torno a dicotomías espaciales como local-global, periferia-centro, territorio-desterritorialización y centrípeto-centrífugo. Desde el cambio de siglo, los segundos términos de esos binomios han sido más apreciados por críticos y creadores. En palabras de Fernando Aínsa (116), lo centrípeto consistiría en un “egoísta” repliegue nacionalista que “balcaniza” a América Latina y que, narrando regiones olvidadas, busca recuperar “esencias amenazadas” por la globalización. En contraposición, lo centrífugo tendría una verdadera “vocación universal”, fundada en el cosmopolitismo y la experimentación estética.

Más adelante discutiré estas valoraciones. Por ahora, basta señalar la importancia que cobra, en dicho marco de referencia, la aparición de numerosas novelas que no sólo “regresan” a espacios locales sino, además, periféricos como los entornos rurales. ¿Cómo comprender este *giro rural*, es decir, este renovado interés por volver a escribir narraciones escenificadas total o

parcialmente en el campo en la literatura latinoamericana del siglo XXI?

Para responder este interrogante, repaso en este artículo el contexto en el cual irrumpe dicho giro y dilucido sus principales rasgos a partir del estudio de tres novelas: *Desierto sonoro*, de la mexicana Valeria Luiselli; *Distancia de rescate*, de la argentina Samanta Schweblin, y *Fruta podrida*, de la chilena Lina Meruane. Cierro el texto proponiendo una definición ranciereana del *giro rural* latinoamericano y exponiendo las que considero sus tres líneas maestras: *inserción en la realidad global, relación con la otredad y búsquedas políticas y estéticas*.

Después de McOndo y el Crack, un regreso

El paradigma centrífugo encontró su cénit en las dos proclamas literarias latinoamericanas más difundidas durante el cambio de siglo: la introducción de la antología *McOndo* y el *Manifiesto Crack*, ambas publicadas en 1996. Pese a sus diferencias, coincidieron en su tendencia urbana y cosmopolita y en su rechazo al realismo mágico como único paradigma estético de la literatura latinoamericana.

Precisemos las posturas relativas al espacio en ambos discursos. En la introducción de *McOndo*, se juzgaba aberrante “vender” un continente rural cuando este era principalmente urbano, “sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas [...], McDonald’s, computadores Mac, condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos” (Fuguet y Gómez 15). En cuanto al *Manifiesto Crack*, Ignacio Padilla (37) defendía una estética de la dislocación y la no pertenencia, fundada sobre la noción del *cronotopo cero*. Ideas como las enunciadas se materializaron en obras que se situaban en espacios no sólo urbanos, sino también extraterritoriales o deslocalizados. Una de las principales razones para ello es la biografía de los propios escritores. Muchos de los más leídos han nacido o residido la mayor parte de sus vidas en capitales, y no pocos han pasado largas temporadas fuera de sus países de origen.

Ahora bien, se podría argüir que ni *McOndo* ni el *Crack* fueron movimientos cohesionados. Asimismo, se podría discutir

su impacto real, puesto que la evidencia revela rápidamente que dichas tendencias no han agotado las posibilidades de la literatura latinoamericana de las últimas décadas. Con todo, no se debe negar su influjo en el plano discursivo: una ingente producción académica atendió a dichos postulados dividiendo una literatura latinoamericana urbana, extraterritorial y deslocalizada (Aínsa; Gutiérrez Giraldo; Noguerol, “Narrar sin fronteras”).

¿Cómo encajar el *giro rural* en un contexto como el descrito? Si en los primeros años de este siglo los ojos han estado puestos principalmente en el movimiento centrífugo y su vocación urbana, extraterritorial o deslocalizada, este giro puede entenderse entonces como un *regreso* centrípeto en, al menos, dos sentidos: la trayectoria vital de los escritores y, por supuesto, sus obras.

Gesine Müller y Dunia Gras han advertido la inclinación de varios autores latinoamericanos por retornar a sus países de origen debido a razones sociopolíticas y editoriales. Sociopolíticas, porque la consolidación de una realidad globalizada ha representado una paulatina estabilidad en varias naciones de América Latina, lo cual ha favorecido el regreso de creadores que, de manera voluntaria o no, habían residido en el extranjero. Editoriales, porque la emergencia de industrias culturales propias ha relativizado el predominio de los grandes sellos españoles como único punto de referencia transnacional, los cuales, además, se han descentralizado ellos mismos abriendo oficinas en diferentes países. A lo anterior es preciso añadir el fortalecimiento de sellos independientes locales y de proyectos como Eloísa Cartonera.

Este regreso tiene su correlato en la producción literaria. Varios creadores han asimilado el hecho de que, para ser global, no es necesario eliminar las ambientaciones locales (Quesada-Gómez 8). De hecho, el retorno al país de origen es un motivo que se ha venido intensificando en obras como *La materia del deseo*, de Edmundo Paz Soldán; *El testigo*, de Juan Villoro; *La grande*, de Juan José Saer; *El sueño del retorno*, de Horacio Castellanos Moya; *El regreso*, de Alberto Manguel; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron; *Sangre en el ojo*, de Lina Meruane, y *Regreso a Ítaca*, de Leonardo Padura. En el caso colombiano, se podrían incluir novelas como *El desbarranquero*, de Fernando Vallejo; *La forma de las ruinas*, de Juan

Gabriel Vásquez; *Volver al oscuro valle*, de Santiago Gamboa; *El diablo de las provincias*, de Juan Cárdenas; *Camposanto*, de Marcela Villegas, y *La sombra de Orión*, de Pablo Montoya.

Obras como estas parecen demostrar que la globalización puede hacerse presente en cualquier lugar. Adoptando el mismo camino, varios críticos han complejizado con lucidez la dicotomía centrípeto-centrífugo en la literatura latinoamericana. Bernat Castany, por ejemplo, con su aplicación del concepto *posnacional* a obras como las de Fernando Vallejo y Jorge Luis Borges, revela cómo se puede consolidar un discurso más allá de la nación desde los escenarios locales. Por su parte, Vicente Luis Mora (“Globalización” 339) emplea la noción de *literatura glocal* para referirse a obras que se definen no por el abandono absoluto de lo local, sino por la “tensión identitaria entre el cosmopolitismo y las raíces, entre la diáspora [...] y la lealtad al lugar, entre la inquietud por la cultura global (que no globalizada) y el recuerdo de la cultura propia”.

Después de todo, según Jesús Martín-Barbero (154), la globalización se caracteriza por dos fuerzas contradictorias mas no necesariamente antagónicas, ya que ambas pueden erosionar lo nacional: la mundialización y la revitalización de lo local. Visto así, atender al *regreso* que supone el *giro rural* implica enfocarse en esas obras que, a veces soslayadas por lecturas demasiado expectantes de las fuerzas centrífugas, exploran y redefinen lo local en una lógica de desterritorialización-reterritorialización (Deleuze y Guattari 15).

Otra vez el campo

¿Cómo pasar por alto que una de las novelas latinoamericanas más relevantes de los últimos años, *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, transcurra en un pueblo asediado por el cultivo de soya? ¿Cómo ignorar, en el caso colombiano, que una de las novelas más importantes del siglo XXI sobre la violencia, *Los ejércitos*, de Evelio Rosero, sitúe su acción en un pueblo enclavado entre las montañas?

No son los únicos ejemplos. Se podrían mencionar también obras como *El viento que arrasa*, de Selva Almada; *Matate, amor*, de Ariana Harwicz; *La omisión* y *Desmonte*, de Gabriela

Massuh; *El desperdicio*, de Matilde Sánchez; *La vi mutar*, de Natalia Rodríguez; *Fruta podrida*, de Lina Meruane; *Poso Wells*, de Gabriela Alemán; *Autobiografía del algodón*, de Cristina Rivera Garza; *La inauguración*, de María Inés Krimer; *Las hamacas de Firmat*, de Ivana Romero; *Las tierras arrasadas*, de Emiliano Monge; *De ganados y de hombres*, de Ana Paula Maia; *Señales que precederán el fin del mundo*, de Yuri Herrera; *El rey del agua*, de Claudia Aboaf; *Las estrellas federales*, de Juan Diego Incardona; *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor; *La escalera de Bramante*, de Leonardo Valencia; *Ahora me rindo y eso es todo*, de Álvaro Enrigue; y *Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli, entre otras¹.

Ahora bien, a pesar de que cada vez más investigadores se han fijado en el movimiento centrípeto, no muchos han reparado en el papel que desempeñan espacios periféricos como el campo. Además, los pocos que lo han hecho han empleado abordajes fundamentalmente nacionales. Sin embargo, por la cantidad y calidad de obras que ejecutan este *giro rural*, considero necesario atender a esta vertiente por medio de un estudio conjunto que lo defina y trace sus líneas maestras en América Latina.

Para ello, es pertinente recoger lo dicho por la crítica hasta el momento. Vicente Luis Mora (“Líneas de fuga”) analiza el caso de España, donde también ha habido una intensificación de obras ambientadas en el campo, lo que ha dado lugar a etiquetas como *literatura neorrural*. Mora ve con sospecha este marbete, al que considera más comercial que explicativo. De hecho, el investigador asocia esta vuelta a lo rural, en la mayoría de los casos, a una “moda”, una impostura en la que el campo no pasa de ser simple decorado que idealiza lo premoderno –a la manera de las *retrotopías* de Bauman– y que ignora que este espacio es signo de un presente alternativo, tecnificado y globalizado.

El texto de Mora constituye un interesante contrapunto para entender lo que sucede en América Latina, donde lo rural, demasiado vinculado a la violencia política y la agitación social, difícilmente ofrece una *retrotopía*. De hecho, la habitual asociación del campo al tiempo pasado y de la ciudad al presente y el

¹ Renuncio a incluir ejemplos colombianos, puesto que de ellos he dado cuenta en extenso en trabajos anteriores (Saldarriaga-Gutiérrez, “Giro rural” y “Memoria y territorio rural”).

futuro es problematizada en el *giro rural*, puesto que esa realidad alternativa y globalizada, mayoritariamente soslayada en España según explica Mora, constituye el principal foco de atención.

Argentina ofrece uno de los casos más significativos. Factores como el Paro Agropecuario de 2008 y los daños ambientales, económicos y sociales producidos por el indiscriminado cultivo transgénico de soya parecen haber vigorizado la exploración artística de lo rural. No sin motivo, Gisela Heffes llama la atención sobre la preocupación ambiental que muestran numerosas novelas argentinas al retratar un campo asediado por la toxicidad.

Indudablemente, lo ecológico proporciona una de las improntas más fuertes del *giro rural*, pero no lo agota; como afirma Andermann, el paisaje natural es siempre un archivo de las relaciones sociales. Lo mismo se colige de enfoques como el de la *nueva ruralidad*, que comprende el campo asociándolo no exclusivamente a lo natural, sino primordialmente a los modos de vida humanos que alberga (Matijasevic y Ruiz 25). Esto se puede apreciar en países con crisis que involucran el campo de manera específica como Colombia y el conflicto armado o México y el narcotráfico. El norte mexicano, por ejemplo, ha ganado un notorio estatus literario por cuenta de autores como el chileno Roberto Bolaño y el español Arturo Pérez-Reverte.

Las novelas del *giro rural* tampoco se limitan a lo nacional. Para De Leone, muchas de ellas, así como problematizan el binarismo Buenos Aires-interior, hacen lo propio con dicotomías más generales como rural-urbano, centro-periferia, nacional-internacional e incluso masculino-femenino. De hecho, la investigadora analiza literatura escrita por mujeres, lo que también revela una vuelta de tuerca en un espacio tradicionalmente masculinizado como el campo. Así, problemáticas como la desigualdad social, la violencia, el machismo, el secuestro, la trata de personas, la nocividad de los cultivos de soya y la crueldad de los corrales de engorde, entre otras, configuran lo rural como un espacio polisémico y global que alberga peligros devastadores.

Igualmente, es preciso señalar que el *giro rural* no implica un rechazo a la experimentación ni una repetición de “viejas” estéticas. Los tópicos de la tradición rural son subvertidos a menudo por nuevas escrituras que buscan líneas de fuga. Este

aspecto lo resalta Sylvia Molloy en su análisis de *El desperdicio*, de Matilde Sánchez. Elena, la protagonista, regresa a su pueblo natal después de haber pasado muchos años en Buenos Aires, donde estudió Letras. La mujer presenta un cruce entre género e intelecto que favorece una aproximación novedosa al problema del campo y abre las puertas al extrañamiento.

En general, lo rural no es entonces tomado en América Latina como un espacio ajeno a las convulsiones actuales, sino como un territorio heterogéneo y paradójicamente desterritorializado donde es posible la renovación política y estética. Para apreciar esto con mayor profundidad, definiré el *giro rural* e identificaré sus líneas maestras a partir de tres novelas: *Desierto sonoro*, de la mexicana Valeria Luiselli; *Distancia de rescate*, de la argentina Samanta Schweblin, y *Fruta podrida*, de la chilena Lina Meruane.

El giro rural en tres novelas latinoamericanas

Una de las obras del *giro rural* que mejor problematiza la dicotomía centrífugo-centrípeta es *Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli. La novela cuenta la historia de una familia de clase media que vive en Estados Unidos y que viaja por carretera desde Nueva York hacia la frontera suroeste. Son cuatro los miembros del grupo: el padre estadounidense; la madre latinoamericana; un niño de 10 años, fruto de una relación anterior del padre, y una niña de 5 años, fruto de una relación anterior de la madre. Ninguno de los personajes se designa con nombre propio.

El hombre y la mujer tienen, cada uno, documentales sonoros que esperan materializar: él se ocupa de la historia de los últimos apaches insumisos; ella, de la diáspora de niños latinoamericanos indocumentados que ingresan a los Estados Unidos. En el viaje, la familia se enfrenta a su inminente disolución: el hombre se quedará con el niño por unos años trabajando en Arizona; la mujer y la niña, tras completar el viaje, regresarán a Nueva York. La mayor parte de la novela está narrada en primera persona por la mujer, aunque en ciertos apartados también narra en primera persona el niño, lo que se suma a la transcripción de un relato en tercera persona que corresponde a un libro que lee

la madre: una novela ficticia titulada *Elegía para los niños perdidos*, de la autora —también ficticia— Ella Camposanto. La polifonía se completa con documentos, mapas y fotografías a lo largo de la obra.

La primera parte está escrita a modo de diario, y bien podría tomarse como autoficcional si se tiene en cuenta que algunos rasgos de la mujer coinciden con la biografía de Luiselli, quien efectivamente realizó dicho viaje con su familia, y que ya había mostrado interés por la migración en *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*. Dicho texto, como su nombre lo indica, se aproxima en clave ensayística al problema a partir de las cuarenta preguntas que contiene el formulario que deben diligenciar los menores indocumentados en Estados Unidos. Muchos de los elementos contenidos en ese libro reaparecen ficcionalizados en *Desierto sonoro*, lo que revela una clara preocupación por el presente.

Pero este compromiso con lo real no relega lo estético. Precisamente, en diferentes pasajes hay reflexiones sobre cómo narrar las desgracias del Otro sin caer en lo banal. Esto nos conduce a un problema clave en el *giro rural*: los límites de la representación, un asunto al que la mujer le da vueltas en muchos momentos y que parece resolverse al final de la primera parte, cuando se inquieta ante el hecho de que los niños hayan incorporado los relatos sobre los migrantes y los apaches hasta el punto de jugar a “encarnarlos” como histriones.

Inventan ucronías e imaginan que tienen nombres de guerreros apaches, que los persigue la policía fronteriza o que están perdidos en el desierto. En un primer momento, la mujer siente deseos de pedirles que no sigan con el juego. Pero, al pensarlo cuidadosamente, renuncia a detenerlos porque “quizá cualquier tipo de entendimiento profundo, y sobre todo la comprensión histórica, requiere de cierta recreación del pasado, con todas sus pequeñas posibilidades y ramificaciones” (196).

De este modo, la obra se configura como un texto imaginativo, literario, que, pese a la imposibilidad de la representación, se puede asociar a la realidad. Lo anterior se refleja en las preocupaciones formales: la novela emplea una estructura fragmentaria, polifónica y sinuosa en términos temporales. Además, brinda numerosas pistas sobre su poética y el pacto de lectura que reclama, como cuando la familia elige escuchar el audiolibro

de *El señor de las moscas*, una ficción que no representa un escape de la realidad, “sino que incluso puede ayudarnos a hacerla parcialmente comprensible [...]. Y si no hacerla comprensible, al menos puede ayudarnos a formular preguntas que nos permitan contemplarla con mayor claridad” (100).

El territorio rural desempeña un papel fundamental en este sentido. Y es que el viaje sucede, en buena medida, para acercarse a aquello que Rancière denomina “partes sin parte”: un Otro borrado de la historia como los apaches o de la actualidad del mundo como los menores migrantes. Este movimiento de un territorio urbano a uno rural es determinante en la obra y la complejiza en varios sentidos. En principio advertí que *Desierto sonoro* complica la dicotomía centrípeto-centrífugo, debido a que, por la nacionalidad de la autora y la ubicación de la diégesis, sería una obra centrífuga. Pero lo que plantea la novela es menos sencillo. Aunque apenas se sugiere, la principal voz narrativa corresponde a una mujer latinoamericana que, con su viaje, se acerca cada vez más –geográfica y éticamente– a su lugar de origen, insertando a la obra en la vertiente del regreso ya expuesta. El movimiento resulta más intrincado todavía por la inclusión del libro *Elegía para los niños perdidos*, que narra el recorrido de un grupo de menores indocumentados. Aunque no se nos entreguen referencias espaciales concretas, podemos suponer que se desplazan desde México hacia la frontera estadounidense. De este modo, mediante un recurso metaficcional, la geografía de la novela se amplía hasta tocar la ruralidad latinoamericana.

Quiero concentrarme en el viaje de la familia hacia Arizona. Ese Estados Unidos rural, en buena parte vacío –parece haber más iglesias, gasolineras, moteles y bares con luces de neón que personas–, donde hay supremacistas blancos y fanáticos evangélicos que sospechan de quien tiene un acento o un color de piel distintos, aunque no lo parezca, es rabiosamente actual: no faltan los McDonald’s, los Dunkin’ Donuts, los almacenes de grandes superficies o la conexión a internet². Esta ruralidad, poco

² La presencia de agentes capitalistas en este tipo de escenarios es un tema que ha venido ganando relevancia en ficciones estadounidenses. Un ejemplo es la película *Nomadland*, del año 2020. Dirigida por Chloé Zhao y basada en un libro de Jessica Bruder, muestra la historia de una mujer llamada Fern (Frances McDormand) que trabaja precariamente por temporadas en centros de empaquetado de Amazon localizados en entornos rurales.

habitual en las narraciones que sitúan su diégesis en pueblos o campos latinoamericanos, se erige como una de las caras menos glamurosas de la globalización. En ello insiste la mujer al apuntar que es precisamente en esos lugares donde suceden las migraciones y las deportaciones, las cuales son vistas por pocos “como una realidad global que nos atañe a todos” (69).

Presentar lo rural como una “cara B” del orden actual es crucial para el giro aquí expuesto. Desde luego, en el cúmulo de las problemáticas tocadas, se encuentra la ecológica. Repetidamente se hace mención a la erosión de los escenarios naturales: se habla del kudzu, por ejemplo, como una plaga que afecta a buena parte de los campos norteamericanos y cuyo rastro se asocia a manchas cancerígenas. Este entorno erosionado, lastimado y nada arcádico es el que prima en el *giro rural*. Sin embargo, la cuestión ambiental no soslaya las meditaciones en torno a la persecución padecida por los migrantes indocumentados en la actualidad o por los apaches a finales del siglo XIX y principios del XX. Tanto así que, en cierto momento de la novela, lo medioambiental aparece como una consecuencia de esas otras violencias del pasado y el presente: cuando la familia recorre un terreno árido, la niña pregunta qué sucedió allí y el padre contesta “genocidio, éxodo, diáspora, limpieza étnica” (265).

Por esta razón, el territorio rural no se limita a fungir como telón de fondo o decorado. No en vano, la narradora afirma que “todas las historias comienzan y terminan con un desplazamiento; que todas las historias son en el fondo una historia de traslado” (47). El viaje, como resulta habitual, constituye un sinónimo de cambio en el que lo deseable no sólo es desterritorializar o dinamitar las configuraciones habituales; parece necesario ir más allá para reterritorializar e instalar nuevos significados. Un ejemplo claro lo ofrece la inclusión en la obra de un mapa de la frontera que no describe una geografía, sino que señala los puntos donde han muerto migrantes indocumentados.

Por otra parte, vale la pena resaltar que Luiselli acude a una doble tradición, local y global, que opera en consonancia con el doble movimiento ya mencionado. Esto se puede apreciar en el uso de mexicanismos en una obra originalmente escrita en inglés y en el motivo del viaje, que se alimenta de la vertiente estadounidense del *road trip*. Pero el trayecto no siempre es desafortunado como el de Jack Kerouac; muchas veces se asemeja a

un descenso a los infiernos como el de *Pedro Páramo*. Justamente, cuando la familia está decidiendo qué audiolibro escuchar durante el viaje, uno de los incipits que oyen es el de la novela de Rulfo.

Merece la pena preguntarse en este diálogo con la tradición rulfiana si la consumación del viaje representa el final no sólo de la familia, sino de todo lo demás. Frente a esto, sostengo que en *Desierto sonoro* no se renuncia a la idea de futuro, y la clave para entender esto reside en la relación con el Otro ausente. ¿Dónde hallarlo? La respuesta que parece darnos la obra es buscarlo justamente donde ya no está, en ese territorio yermo en el que la familia rastrea los ecos de los migrantes y los apaches para que las voces de quienes se han ido puedan escucharse como en *Pedro Páramo*. Así, a pesar de la imposibilidad de la representación y el testimonio plenos, intentar ponerse en contacto con el Otro puede tener un sentido. La familia, efectivamente, avanza hacia su disolución. Sin embargo, se espera que prevalezcan otras formas de vivir y convivir. Así sucede con el relato en primera persona en que el niño recuerda cuando él y su hermanastra se perdieron en el desierto. Esa narración está dirigida a la niña: “Me di cuenta de que yo recordaría todo y tú quizás no recordarías nada [...]. Necesitaba encontrar una forma de ayudarte a recordar, aunque sólo fuera a través de las cosas que yo documentaba para ti, para el futuro” (258). Y es que, como queda claro hacia el final, el niño espera que su hermandad siga viva, aunque la familia, tal como la conocieron, se diluya.

Esta reconfiguración de los vínculos toca también a los espacios y su temporalidad en las lógicas de la desterritorialización-reterritorialización, según se puede apreciar cuando el padre recuerda que la Apachería fue el escenario de un genocidio olvidado por muchos, pero desea que su familia la resemantice como un lugar de perdón y resiliencia. De este modo, a partir de otros territorios y sujetos, la novela se opone al desencanto radical y abre la puerta a la posibilidad de futuro.

Pasemos ahora al caso de *Distancia de rescate*. La novela presenta la historia de una mujer, Amanda, que por vacaciones viaja con su hija Nina a un pueblo sin nombre, abundante en cultivos de soya. Allí conoce a Carla, cuyo hijo, David, manifiesta extraños comportamientos tras una intoxicación con agua

contaminada y una experiencia de transmigración. No uso el adjetivo “extraño” gratuitamente, sino con el propósito de resaltar la voluntad de experimentación de la obra. El *extrañamiento*, recordemos, es reconocido desde el trabajo de Víktor Shklovski como uno de los procedimientos que, por excelencia, contribuye a que el arte cumpla la finalidad de renovar la percepción.

El espacio rural desempeña un papel fundamental en este sentido en *Distancia de rescate*. El primer extrañamiento se da al controvertir el mito arcádico que reposa sobre el campo: es significativo que lo que comienza como un espacio de descanso se revele como un escenario marcado por la degradación de la naturaleza y de lo humano. Así se confirma en la última imagen que nos ofrece la novela: cuando el esposo de Amanda deja el pueblo “no ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas, llegando a la ciudad” (124).

La centralidad de lo rural se manifiesta, asimismo, en la oposición campo-ciudad, que se expresa principalmente en el incómodo papel de intrusas que ostentan allí Amanda y Nina, y que las dota de una mirada extraña que acentúa la percepción del pueblo como un entorno siniestro³. Ante una atmósfera tan inquietante, se abre la puerta para que sucedan hechos impensables en los que la razón se revela insuficiente, como el episodio relacionado con la mujer de la casa verde, a quien los lugareños suelen acudir en casos de emergencia y que lleva a cabo la transmigración de David. Ella, como dice el niño, hace lo que puede ante la ausencia de médicos. A pesar de sus características, en la novela no se considera a esta mujer una bruja o una adivina; sólo se dice que puede ver y “leer” la energía de las personas (23). Merece un comentario el uso del verbo “leer”, ya que parece cumplir dos funciones en la obra: una ética y otra estética.

En cuanto a lo ético, emplear una de las principales prácticas de la cultura letrada para asimilarla —no para oponerla— a un saber tradicional hace que dicho conocimiento sea reconocido en un plano de igualdad y respeto. El proceso de migración que

³ Aunque puede haber razones comerciales de por medio, este rasgo de la intrusión se acentúa en la adaptación cinematográfica de *Distancia de rescate* dirigida por Claudia Llosa, en la que Amanda es interpretada por una actriz española, María Valverde. De este modo, se refuerza el contraste con los demás personajes y con el entorno mismo.

obra la mujer para evitar la muerte de David no es visto con condescendencia, ni explicado por medio de la razón. De hecho, los conocimientos de la mujer se validan, puesto que ella acierta al afirmar que el caballo que había bebido el agua contaminada antes que David ya estaba muerto, aun cuando nadie se lo hubiese notificado. Curiosamente, cuando por fin hay atención médica —es decir, cuando el conocimiento científico entra a operar—, esta resulta fallida, pues la enfermera les da a Amanda y a Nina un medicamento para la insolación, no para la intoxicación, “porque la enfermera es una mujer muy tonta”, según dice David (104).

Este entorno extraño resulta propicio también para la aparición de lo monstruoso, tal como se puede apreciar en el personaje de David. El niño es sometido a una experiencia que consiste en mudar parte de su espíritu a otro cuerpo para que la intoxicación se vaya. Las consecuencias parecen terribles. De hecho, Carla considera que su hijo sale mal del proceso, que se convierte en un extraño e incluso lo llama “este monstruo” (34). La monstruosidad, asociada a lo diferente, a lo anómalo, se manifiesta en el cuerpo del menor, que presenta unas extrañas manchas blancas en su piel excesivamente delgada y un permanente enrojecimiento en sus ojos. Sin embargo, la dimensión ética también se manifiesta aquí, ya que el de David no es un caso aislado. Él mismo lo reconoce al hablar sobre su intoxicación, pues asegura “que lo que sea que haya maldecido a este pueblo en los últimos diez años ahora está dentro de mí” (111). La contaminación es, de hecho, colectiva, absoluta. Todo y todos parecen, en una u otra medida, perturbados por la toxicidad.

Lo anterior contribuye a la inclinación hacia el extrañamiento que muestra la obra. Por eso me refiero también a una función estética, pues ese reconocimiento de otras maneras de “leer” resulta fundamental para aceptar las reglas del mundo ficcional que propone *Distancia de rescate*, el cual, aunque toca un tema urgente como el monocultivo de soya en Argentina, no renuncia a la experimentación. Por el contrario, aprovecha el entorno rural para construir una atmósfera con ecos rulfianos y llevar a cabo una suspensión de la incredulidad que le permite oscilar entre lo fantástico y lo terrorífico.

Mucho de lo anterior se refleja también en *Fruta podrida*, de Lina Meruane, que por el año de su publicación, 2007, podría considerarse una de las novelas “fundacionales” del reciente *giro rural*. Cuenta la historia de Zoila, una joven enferma de diabetes que sabotea constantemente los tratamientos experimentales que le prodigan. De ella cuida su medio hermana mayor, María, de 27 años, una agroquímica que trabaja en una empresa exportadora de fruta, cuya labor consiste en mantener el producto libre de imperfecciones por medio del uso de pesticidas. La obra tiene un cierto carácter distópico. María, que queda en embarazo una y otra vez, entrega todos los fetos al hospital local para la experimentación médica y la industria de los trasplantes. Precisamente, al hospital viajan muchos extranjeros del hemisferio Norte para beneficiarse de órganos obtenidos de fetos y niños del hemisferio Sur, en una perversa economía global que jerarquiza los cuerpos y la salud.

Esta se expresa en los dos escenarios principales. El primero, una zona rural llamada Ojo Seco, ubicada en una nación del hemisferio Sur; el segundo, un país del hemisferio Norte al que Zoila viaja sobre el final de la novela. Esta trayectoria, cabe resaltar, es diferente a la que predominó en antecedentes como la *novela de la tierra* (pensemos en *La vorágine*, de José Eustasio Rivera), y en obras recientes como *Desierto sonoro*; aquí es un habitante de la periferia quien se dirige al centro. Pero dicho centro no es el epítome de las oportunidades o el cosmopolitismo. No hay rastro del *american dream*. Tampoco del amor filial, ya que, pese a que el padre de Zoila vive en dicho país, ella no lo visita.

En realidad, Zoila se dirige a ese lugar para llevar a cabo una serie de atentados contra el Gran Hospital del Norte, de donde emanan prácticas de experimentación médica con fetos. Así, el Norte se presenta como la fuente del crimen que llega hasta el Sur. Esto es significativo, pues el deseo de desterritorialización que manifiesta explícitamente Zoila parece consistir menos en desprenderse del mundo propio para hacerse universal, que en demostrar que desde la periferia también se puede propinar un golpe contundente al centro; que el subalterno no sólo es quien exporta fruta perfecta, sino también quien verdaderamente puede revertir la agresión y desmontar el orden hegemónico. De este modo, la

desterritorialización-reterritorialización adquiere un carácter definitivamente político.

Pero volvamos al campo. En *Fruta podrida*, este no es un espacio ajeno al conocimiento científico; se encuentra marcado por una economía neoliberal y globalizada para la cual la naturaleza es un ente sujeto a un rígido control que elimina la “fruta mala”. A manera especular, también se busca la perfección de los cuerpos por medio de tratamientos experimentales y trasplantes en el hospital local. Se preserva el bienestar de aquello que se exporta, aun a costa de la naturaleza y de los cuerpos del Sur, elementos que aparecen como los objetos de una explotación procedente del Norte y como las bases materiales, tangibles, sobre las cuales se sostiene el sistema global.

En esta encrucijada entre el Norte y el Sur, aflora el problema de la identidad y la búsqueda de una nueva forma de comunidad, alejada de la asepsia biopolítica que elimina lo anómalo. Esa comunidad, según sugiere la obra, es la de aquellos que son ninguneados por el sistema: los enfermos como Zoila, pero también los ciegos que tocan música en la plaza, los trabajadores precarizados como las temporeras, los que ven vulnerado su cuerpo por la industria de los trasplantes e incluso las mujeres que no adhieren a las demandas de la reproducción.

Lo anterior conlleva a que el Otro constituya un importante punto de referencia en *Fruta podrida*. Por eso, más allá de ligeros paralelismos como la diabetes que también ha padecido Meruane, no hay rastro de autoficción en la obra. Esta es, de hecho, polifónica y acude a distintos narradores y personas gramaticales: el primer capítulo está narrado en primera persona y se focaliza en María; en el segundo y el tercero narra Zoila en primera persona; en el cuarto, se narran en segunda persona las acciones de Zoila, y en el último capítulo se presenta un monólogo de una enfermera del Gran Hospital del Norte.

La enfermera es un personaje crucial, pues funciona como contrapunto de Zoila. Es la voz del orden y la norma. Es llamativo que una de las tareas de la enfermera sea rellenar fichas con nombre y apellido; en consecuencia, busca infructuosamente determinar la identidad de Zoila. Le pregunta una y otra vez por su nombre, su origen, su pasado, pero el interrogatorio no da resultado. Justamente, al final de la novela, la enfermera no logra

precisar los límites del cuerpo de Zoila: “Dónde termina este cuerpo, dónde está el punto final de esta mujer” (185), se pregunta alarmada.

Esa disolución del “yo” representa la posibilidad de construir un “nosotros”: de pasar de un orden biopolítico que rechaza lo diferente, a una comunidad que, como propone Roberto Espósito, se “contamine” de los demás. Ese nosotros, desde luego, no comulga con las colectividades tradicionales, como la familia o la nación. Es un nosotros vejado, pero activo; no hegemónico, pero altamente político. Así queda claro en las múltiples muestras de resistencia que se narran en la obra como la huelga de las temporeras del galpón, el sabotaje que María lleva a cabo contra la empresa exportadora al arruinar un cargamento de frutas y, claro está, los actos que ejecuta Zoila contra el Hospital del Norte.

Zoila dice sobre sí misma: “Tengo una energía infinita para la resistencia y la desidia” (71). Pero esa resistencia no se queda en el plano individual. Afanosamente, busca en diarios noticias sobre huelgas, boicots, desastres naturales y más daños causados por quienes considera sus enemigos. Por ello, en su conversación con la enfermera, recuerda crímenes médicos como “las inyecciones de insulina que mataban a los locos, la talidomina que trajo al mundo niños lisiados, la inmunización de los niños negros en África que inició la peor pandemia de nuestros tiempos” (177). Sus acciones de sabotaje se articulan, entonces, en el marco de un antagonismo global en el cual las parte sin parte pueden dinamitar los mecanismos que hacen funcionar el sistema, reivindicando una memoria distinta y convirtiéndose en sujetos políticamente activos.

Como anota Sarlo, el arribo de la ciudad a la historia humana fue visto como el fin de una comunidad cognoscible. En este sentido, en algunas obras del *giro rural* se recupera la idea de comunidad, mas no desde ese sentido plenamente cognoscible, pues esta no constituye un grupo reducido y homogéneo cimentado sobre la pertenencia a un territorio específico. Más bien tiende a la amplitud y, sobre todo, a la diferencia. Lo rural no parece entonces el punto más lejano al que se pudiera retroceder, como señalara Aínsa con respecto a la supuesta “balcanización” que representan espacios como este. Por el contrario, en *Fruta podrida*, parece que el campo y sus

habitantes ostentan la capacidad de proponer, desde su lugar periférico, nuevas formas de estar juntos.

Definición y líneas maestras del *giro rural*

Para definir la noción de *giro rural* es necesario acudir, en primera instancia, a la narratología. De las diferentes teorías sobre la narración de los espacios ficcionales, la de Barbara Piatti es la más pertinente para este propósito. En su trabajo, diferencia cinco elementos: 1) *escenario*, donde tiene lugar una acción determinada; 2) *zona de acción*, que involucra la combinación de los distintos escenarios de una ficción; 3) *espacio proyectado*, en el cual los personajes no están presentes, pero sueñan con él, lo recuerdan o lo anhelan; 4) *marcador*, un lugar que se menciona, pero que no forma parte de las categorías anteriores y ayuda a establecer los confines de un mundo ficcional y 5) *ruta*, que indica los medios por los cuales se mueven los personajes.

En la definición propuesta, es necesario asociar lo rural a la acción, excluyendo elementos como los *espacios proyectados*, los *marcadores* y las *rutas*. Ahora bien, la noción de *giro* cobra sentido por su carácter cualitativo antes que cuantitativo. Por ello, considero útil apoyarme en el marco teórico ranciéreano, a partir del cual es posible pensar política y estéticamente lo rural y a sus habitantes como *no visibles*, como partes sin parte en lo común, debido a su condición periférica y a su pretendida superación en discursos centrífugos de carácter urbano, extraterritorial y deslocalizado.

Recordemos que Rancière señala la existencia de un orden que “hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido” (*El desacuerdo* 44-45). Lo anterior se explica porque, para el filósofo francés, lo común es fruto de un *reparto de lo sensible* que consta de distintas *partes*: mayorías y minorías sociales, categorías profesionales y comunidades, entre otras, cada una con espacios, tiempos y modos de actuar definidos. Sin embargo, esta división comporta siempre un *cómputo erróneo*, es decir, una

desigualdad en el modo en que cada parte participa en lo común, pues unas están autorizadas para ser visibles y otras no.

Ese reparto inequitativo, que naturaliza exclusiones arbitrarias, genera divisiones análogas tanto en el arte como en la política en, al menos, dos vías: por un lado, está el sentido de una autoridad (quién puede ser reconocido como político o como artista); por el otro, están los contenidos (qué puede considerarse político o artístico). Ese orden jerárquico opera por medio del “consenso”, entendido no como la virtud de los individuos o grupos para armonizar sus intereses, sino como un régimen único de presentación e interpretación que normaliza que unos sean reconocidos como sujetos de conocimiento y otros como objetos; que unos sean considerados refinados y otros bárbaros; que unos tengan una voz legítima en lo público y otros sean silenciados o reducidos al ruido; que, en últimas, unos sean reconocidos como humanos y otros, deshumanizados (Rancière, *El reparto* 20).

A este orden, que Rancière denomina *policia*, tiene por reverso la verdadera política, que se origina en el desacuerdo, es decir, el cuestionamiento y la ruptura de la configuración sensible que representa ese orden de dominación naturalizado. Por ende, la política “hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar” (Rancière, *El desacuerdo* 45).

Teniendo en cuenta lo anterior, en esta investigación se define el *giro rural* como una vertiente en la que uno o varios *escenarios* rurales forman parte de las *zonas de acción* de diferentes novelas latinoamericanas recientes. No es necesario, por ende, que el rural sea el único o el principal escenario ficcional, ni que se cancele o se niegue lo urbano en la zona de acción. El aspecto fundamental consiste en la existencia de un vínculo territorial con lo rural a partir del cual se ponga en cuestión el orden consensuado y se busque reconfigurar política y estéticamente lo sensible.

En medio de las diferencias halladas en las obras analizadas, lo señalado hasta aquí permite identificar tres líneas maestras comunes a este giro, a saber: su *inserción en la realidad global*, su *relación con la otredad* y sus *búsquedas políticas y estéticas*.



En cuanto a la *inserción en la realidad global*, es preciso anotar que el *giro rural* no consiste en un nostálgico regreso a una plácida Arcadia, en la satisfacción de las ansias foráneas de exotismo ni en un regionalismo que balcaniza las literaturas nacionales. Si algo caracteriza a este giro es poner en cuestión aquel prejuicio que asocia el campo al tiempo pasado y la ciudad al presente y el futuro. Esto se puede apreciar en las obras analizadas, que revelan conexiones claras con temas actuales. En México son latentes problemáticas como la migración y el narcotráfico; en Argentina, la crisis agropecuaria y el monocultivo de soya; y en Chile, la implementación de políticas neoliberales. En Colombia, como he señalado en otros trabajos, el conflicto armado ocupa ese lugar.

Pero esto no hace que se trate de novelas que podamos encasillar como *nacionales* ni mucho menos como *nacionalistas*. No hay tal suerte de repliegue identitario en las obras estudiadas. La omisión de nombres propios de personajes y lugares es significativa para percibir, de hecho, una tendencia hacia la desidentificación, así como hacia la constante búsqueda de líneas de fuga que conduzcan a la desterritorialización de lo rural, un espacio tradicionalmente entendido como epicentro de mitos nacionales. Estas novelas tampoco se agotan en un antagonismo férreo entre las zonas rurales de un país y su respectiva capital. En cambio, incorporan elementos clave de la globalización. Esto se debe a que los espacios rurales suelen aparecer insertos, de manera muy consciente, no sólo en una realidad local, sino global. *Desierto sonoro* y *Fruta podrida* son claros ejemplos de ello. De este modo, la confrontación en estas narraciones puede darse tanto con los centros de poder nacionales como del mundo, lo que evita reducirlas a una manifestación *neorregionalista*.

Así pues, es posible afirmar que el campo, al igual que en el siglo xx, sigue representando un problema estético-ideológico en América Latina (Montaldo). Sin embargo, las discusiones se actualizan con diferentes matices. Por ejemplo, no se considera a estos escenarios como las bases para edificar y fortalecer la idea de nación, como apuntara Andrés Bello; en realidad, parece que hoy tienen un carácter *contemporáneo* del modo en que lo plantea Agamben, puesto que desde su aparente inactualidad revelan la cara oculta de la globalización, menos glamurosa y seductora,

pero imprescindible para cartografiar el presente de América Latina y el planeta.

En este sentido, es pertinente recordar la distinción que se encuentra en la novela *2666*, de Roberto Bolaño, entre crímenes folclóricos y modernos en el marco de la filmación de una película *snuff*. Los primeros, se dice, involucran a personas que empiezan festejando y acaban matándose; no asustan a nadie y no son materia cinematográfica. Los crímenes modernos, en cambio, se perciben en el caso de la desaparición de Kelly, una mujer que, por su trabajo, acaba inmersa en la prostitución y el narcotráfico. La investigación de la desaparición conduce a personalidades de clase alta, como políticos y empresarios. Ese crimen, según Jean Franco (331), sí es moderno, a pesar del entorno rústico. Lo anterior cifra la manera en que buena parte del *giro rural* se enfrenta a los traumas colectivos: desde ese *no visible* en que se ha constituido el campo, con el propósito de desestabilizar los discursos del presente tanto a escala local como global. Por ello, este giro no se opone a las narrativas del siglo XXI, sino que las amplía y enriquece.



Las líneas de fuga que se encuentran en el *giro rural* tienen que ver, en buena medida, con el modo en que se representa una *relación con la otredad*, tanto en términos humanos como no humanos. No se puede olvidar, en este sentido, que aspectos habitualmente asociados a lo rural han sido también arrojados a la otredad, como la vida animal (Giorgi) y la naturaleza vegetal (Andermann, Coccia).

La exuberante y desmesurada fuerza natural que caracterizó a la *novela de la tierra* contrasta con la manera en que se representa el campo actualmente: la erosión y la toxicidad son, muchas veces, las marcas de este escenario. Aunque este aspecto es compartido por no pocas narraciones urbanas, se mantiene una diferencia fundamental: en el *giro rural* hay un contacto directo con la naturaleza y con lo que de ella se explota. Esa instancia material aparece retratada con frecuencia y constituye un eje central de esta vertiente, lo que sugiere que se ha retomado la conciencia de la importancia del campo para toda la experiencia

humana, incluso, como afirmara Raymond Williams (25), para la que transcurre en las urbes.

No es esta una perspectiva telúrica: no se trata de afirmar que el entorno determina al sujeto o que ambas entidades coinciden plenamente. Lo que se pone en cuestión es la dicotomía naturaleza-cultura como una lógica que sostenía que lo primero era un telón de fondo y lo segundo, lo verdaderamente histórico. Si algo ha demostrado la crisis de la *episteme* moderna, según apunta Giorgi, es que elementos no humanos que habían sido tomados por fondos mudos (el agua, el clima, los animales, las montañas o incluso los virus) son nuevamente significativos y no se pueden reducir a las lógicas y temporalidades humanas, ni deben entenderse exclusivamente a partir de o en torno a ellas.

Pero el *giro rural* no asocia el campo únicamente a la naturaleza; también a los seres humanos que lo habitan. De ahí emanan los principales problemas de la representación del Otro. Estos, en parte, se presentan por las trayectorias biográficas de los autores latinoamericanos, quienes hoy, al igual que hace dos siglos (Rama 113), son fundamentalmente urbanos y cada vez más errantes. Lo anterior causa un desafío estético, tan paradójico como habitual en la historia literaria de América Latina: narrar un territorio local desde un relativo afuera. Tal dificultad se suele expresar explícitamente al situar personajes urbanos en el campo o personajes femeninos en un entorno habitualmente masculinizado como el rural.

Ese movimiento, como se ha dicho, casi siempre supone un encuentro con el Otro, que suele encarnar una parte sin parte en lo político. Se trata, entonces, de personas o comunidades que han sido objeto de distintas formas de violencia u opresión, y cuyo pensamiento no siempre corresponde a los esquemas de la razón occidental. Pero estas otras *epistemes* no son vistas con condescendencia; a veces incluso pueden subvertir el orden establecido. Esto es clave para la tensión sarmientina de civilización-barbarie, puesto que el campo y sus habitantes ya no se asocian con la ignorancia o el ocio, sino con experiencias y conocimientos que pueden desmontar los mecanismos sobre los que se ha erigido el régimen sensible.



En esta misma vía, con respecto a las *búsquedas políticas y estéticas*, he señalado que las obras del *giro rural* muchas veces se refieren a traumas colectivos a partir de lo excluido del régimen de lo sensible, lo cual habitualmente conduce a un gesto estético: la polifonía, que problematiza la escritura del yo, uno de los rasgos que mayor atención ha recibido en la narrativa reciente. Esto implica ampliar la enunciación, ya sea con personajes que encarnan a ese Otro, como en *Fruta podrida*, o por medio de fuentes múltiples, como periódicos, informes, fotografías, testimonios, mitos y, por supuesto, otras obras artísticas, tal cual sucede en *Desierto sonoro*.

De este modo, aun cuando el yo siga siendo relevante, la perspectiva se ensancha, abriendo la puerta al *desacuerdo* en términos rancieranos. Esta operación, como se ha visto, es tanto estética como abiertamente política, lo que distancia a las obras del *giro rural* —al menos en el plano discursivo— de las de *McOndo* y el Crack. Y es que ambas proclamas contenían sentencias que es posible calificar de “apolíticas”. En la introducción de *McOndo*, por ejemplo, se afirmaba que “el gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?)” (Fuguet y Gómez 13). En el *Manifiesto Crack* se pueden leer aseveraciones semejantes. Ignacio Padilla decía que las rupturas se producían en el Crack “no por ideologías, sino por fatiga”. Además, parecía admitir la idea de *fin de la historia* cuando aseguraba que su grupo no escribía “desde el apocalipsis, que es viejo, sino desde un mundo situado más allá del final” (Padilla 37-39).

Por el contrario, la preocupación política es evidente en el *giro rural*, pero esta, como se ha visto, se corresponde con una preocupación estética, en la vía de lo que Noguero (“Contra el Capitaloceno”) denomina las “escrituras subversivas del siglo XXI”. En las obras analizadas se observan distintos tipos y grados de experimentación. Y es que lo Otro, que se manifiesta a veces como símbolo de lo anómalo y hasta de lo monstruoso, exige también un lenguaje que escape de las convenciones del realismo.

Esto supone una constante revisión de la tradición. Por ello, son frecuentes las conexiones implícitas o explícitas con antecedentes como la obra de Juan Rulfo —un autor tutelar para esta vertiente— y la *novela de la tierra*, con la cual se dialoga,

pero que no se emula. Así, el *giro rural* emerge como una búsqueda por crear desde lo faltante o lo no visible, gesto que, como afirma Prieto (15), ha configurado una gran tradición en América Latina de la que formarían parte la *poética de la inmadurez*, de Witold Gombrowicz; el *escribir mal y pobre*, de Macedonio Fernández, y la *estética del hambre* de Glauber Rocha, además de los trabajos de autores como Roberto Arlt, César Vallejo, João Guimarães Rosa y Néstor Perlongher, entre otros.

Obras como estas han tenido por rasgo común incomodar el presente y revelar sus zonas oscuras partiendo desde lo *no visible*. En el caso del *giro rural*, esta crítica no deviene en una renuncia o una señal de desencanto. No deja de ser llamativa en este sentido la posibilidad de futuro sobre la que insisten algunas de estas novelas, especialmente con respecto a la construcción de nuevos afectos y comunidades. Así, el territorio rural impulsa en este giro un movimiento de desterritorialización-reterritorialización que alcanza no sólo a los espacios geográficos, sino también al régimen sensible en lo estético y lo político. Retornando a la *novela de la tierra* y a *Pedro Páramo*, parece entonces que el medio no acaba fagocitando necesariamente a los intrusos como Arturo Cova o Juan Preciado, y junto con ellos toda posibilidad de porvenir. Por el contrario, en buena parte de la literatura latinoamericana reciente la rueda de la historia parece reactivar su marcha.

A manera de cierre

En estas páginas, he dado cuenta del modo en que se ha intensificado la aparición en América Latina de obras literarias que ubican su acción total o parcialmente en el ámbito rural. He mostrado el contraste que revela esta tendencia centrípeta en las letras latinoamericanas con la centrífuga, representada por proclamas como las de *McOndo* y el *Manifiesto Crack*. He hecho una revisión de la incipiente crítica frente a este tema, he analizado tres novelas (*Desierto sonoro*, *Distancia de rescate* y *Fruta podrida*) y, a partir de ello, he propuesto una definición del *giro rural* junto con tres líneas maestras.

Para ello, me he amparado en una lectura ranciereana que me ha permitido definir el *giro rural* como una vertiente en la

que uno o varios *escenarios* rurales forman parte de las *zonas de acción* de diferentes novelas latinoamericanas recientes. Señalé, sin embargo, que la noción de giro se justifica por su carácter cualitativo antes que cuantitativo. Por ello, no es necesario que el rural sea el único o el principal escenario ficcional, ni que se cancele o se niegue lo urbano en la zona de acción. El aspecto fundamental consiste en la existencia de un vínculo territorial con lo rural a partir del cual se ponga en cuestión el orden consensuado y se busque reconfigurar lo sensible.

De este modo, he intentado contribuir a sentar las bases de una discusión que, intuyo, seguirá enriqueciéndose en América Latina y en otras geografías (trabajos como los de Joan Resina son significativos en este sentido), tanto en la literatura como en la producción cultural en general. Como afirma De Leone (186), el interés por los espacios rurales en Argentina se manifiesta en el cine, el teatro y las artes visuales. Lo mismo puede decirse del caso colombiano. Por ello, acaso sea posible ahondar en las potencias del *giro rural* no sólo con el análisis de más obras literarias latinoamericanas, sino también con estudios comparatistas e interartísticos que brinden nuevos derroteros en la vía de lo aquí expuesto.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. Recuperado de <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>, 2008.

Aínsa, Fernando. *Narrativa hispanoamericana del siglo XX. Del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago, Metales Pesados, 2018.

Castany, Bernat. *Literatura posnacional*. Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2007.

Coccia, Emanuele. *La vida de las plantas*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017.

De Leone, Lucía. “Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas”. *Cuadernos de Literatura*, n.º. 40, vol. XX, 2016, pp. 181-203.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 2010.

Esposito, Roberto. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu, 2005.

Franco, Jean. *Una modernidad cruel*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio. “Presentación del país McOndo”. *McOndo*, Albero Fuguet y Sergio Gómez (eds.), Madrid, Grijalbo Mondadori, 1996, pp. 9-18.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015.

Gutiérrez Giraldo, Rafael. “Adiós a Macondo: anotaciones sobre narrativa latinoamericana contemporánea”. *Cuadernos de Literatura*, n.º. 14, vol. 26, 2009, pp. 52-71.

Heffes, Gisela (2021). “Escrituras tóxicas: cuerpos y paisajes alterados”. *Tekoporá. Latin America Review of Environmental Humanities and Territorial Studies*, n.º. 1, vol. 3, 2021, pp.348-370.

Luiselli, Valeria. *Desierto sonoro*. Madrid-Ciudad de México, Editorial Sexto Piso, 2020.

Martín-Barbero, Jesús. *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 2001.

Matijasevic, María Teresa y Ruiz, Alexander. “La construcción social de lo rural”. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, n.º 3, vol. 5, 2013, pp. 24-41.

Meruane, Lina. *Fruta podrida*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Molloy, Sylvia (2010). “Intervenciones patrias. Contratos afectivos”. *XXIX Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA)*, Mabel Moraña (organizadora de foro), Toronto, Canadá, 2010, s.p.

Montaldo, Graciela. “El cuerpo de la patria: espacio, naturaleza y cultura en Bello y Sarmiento”. *Hispanamérica*, n.º. 68, vol. 23, 1994, pp. 3-20.

Mora, Vicente Luis. “Globalización y literaturas hispánicas. De lo posnacional a la novela glocal”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, n.º. 1, vol. II, 2014, pp. 319-344.

Mora, Vicente Luis. “Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 4, 2018, pp. 198-221.

Müller, Gesine y Gras, Dunia. “Introducción”. *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, Gesine Müller y Dunia Gras (eds.), Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2015, s.p.

Noguerol, Francisca. “Narrar sin fronteras”. *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Jesús Montoya y Ángel Esteban (eds.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 19-34.

Noguerol, Francisca. “Contra el Capitaloceno: escrituras subversivas en el siglo XXI”. *Anfractuosités de la fiction: inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine*, Martha Waldegaray (ed.), Reims, ÉPURE, 2020, pp. 51-75.

Padilla, Ignacio. “Septenario de bolsillo”. *Manifiesto Crack y Postmanifiesto del Crack, 1996-2016*, Ricardo Chávez et al., Veracruz, Universidad Veracruzana, 2018, pp. 37-42.

Piatti, Barbara et al. “Mapping Literature: Towards a Geography of Fiction”. *Cartography and Art*, William Cartwright, Georg Gartner y Antje Lehn (eds.), Berlin-Heidelberg, Springer-Verlag, 2009, pp. 177-192.

Prieto, Julio. *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2016.

Quesada-Gómez, Catalina. “Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI (espacio, tiempo, géneros)”. *Lecciones doctorales. Universidad de Antioquia*, núm. 14, 2014, pp. 1-36.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago de Chile, Tajarar Editores, 2004.

Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1996.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, LOM, 2009.

Resina, Joan. "The modern rural". *The New Ruralism. An Epistemology of Transformed Space*, Joan Resina y William Viestenzeds (eds.). Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 7-25.

Saldarriaga-Gutiérrez, Sebastián. "Giro rural y memorias del conflicto armado en la novela colombiana del siglo XXI". *Catedral Tomada*, n.º. 8, vol. 15, 2020, pp. 35-61.

Saldarriaga-Gutiérrez, Sebastián. "Memoria y territorio rural en *Elástico de sombra*, de Juan Cárdenas". *Desacuerdos, crisis y movimientos. Miradas contemporáneas a las expresiones literarias y culturales latinoamericanas*, Sebastián Saldarriaga-Gutiérrez et al. (Eds.), Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2022, pp. 33-46.

Sarlo, Beatriz. "Prólogo a la edición en español. Raymond Williams: del campo a la ciudad". *El campo y la ciudad*, Raymond Williams, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2001, pp. 11-22.

Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Bogotá, Penguin Random House, 2020.

Shklovski, Víktor. "El arte como artificio". *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.). Madrid, Ediciones Akal, 2005, pp. 68-73.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2001.