

TRINIDAD BARRERA (COORD.)

HISTORIA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Tomo III
SIGLO XX



CÁTEDRA

ÍNDICE

PRÓLOGO (Trinidad Barrera).....	9
---------------------------------	---

I. LA NARRATIVA

PLANTEAMIENTOS, CORRIENTES, TENDENCIAS

Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910-1975 (Eduardo Becerra).....	15
Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo (Eduardo Becerra)	33
La novela de la Revolución Mexicana (Antonio Lorente Medina).....	43
La novela indigenista: Alcides Arguedas, Jorge Icaza, Ciro Alegría, José María Arguedas y Manuel Scorza (Antonio Lorente Medina).....	57
La narrativa regionalista (Marina Gálvez Acero).....	79
Horacio Quiroga (Marina Gálvez Acero).....	85
José Eustasio Rivera (Marina Gálvez Acero).....	93
Ricardo Güiraldes (Marina Gálvez Acero)	99
Rómulo Gallegos (José Carlos González Boixo).....	107
Surrealismo, Lo real maravilloso y Realismo Mágico. Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias (Alicia Llarena).....	115
Arturo Uslar Pietri (Eduardo Becerra).....	137
Un «invisible collage»: la narrativa de mujeres en América Latina (Sonia Mattalía)	147
Últimas tendencias y promociones (Francisca Noguerol Jiménez)	167

DESARROLLOS PARTICULARES, MODOS ESPECÍFICOS

La narrativa en México (José Carlos González Boixo y Javier Ordiz Vázquez)	183
La narrativa centroamericana. Augusto Monterroso (Francisca Noguerol Jiménez).....	215
La narrativa del Caribe en el siglo XX. I. Cuba (Carmen Ruiz Barrionuevo)	231
La narrativa del Caribe en el siglo XX. II. Puerto Rico (María Caballero Wangüemert).....	265
La narrativa del Caribe en el siglo XX. III. República Dominicana (María Caballero Wangüemert)..	283
La narrativa colombiana contemporánea: magia, violencia y narcotráfico (José Manuel Camacho Delgado).....	295

Últimas tendencias y promociones

FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ
Universidad de Salamanca

I. INTRODUCCIÓN

La tarea de apuntar las tendencias y promociones más significativas en la última narrativa hispanoamericana conlleva el riesgo de que el crítico padezca de miopía por la cercanía del marco teórico que intenta definir, la ausencia de bibliografía para matizar sus aseveraciones y, lo que es más grave, la posibilidad de que base sus juicios de valor en gustos personales. Consciente de estos peligros y del resultado necesariamente provisional de mis comentarios —especialmente con relación a los autores nacidos a partir de la década del sesenta, quienes probablemente no hayan publicado aún lo más significativo de su producción literaria— en las siguientes páginas daré cuenta de la enorme variedad de corrientes narrativas que se han producido en Latinoamérica desde 1970 hasta nuestros días.

Tras una década marcada por el compromiso, la defensa de la utopía socialista generada por el triunfo de la Revolución Cubana y las ideas libertarias del 68, los años setenta y ochenta conocieron la emergencia de sangrientas dictaduras y la sucesión de guerras civiles —francas o encubiertas— en numerosos países, con el derrumbe de los antiguos ideales y la consiguiente polarización de los intelectuales en bandos irreconciliables de apoyo o rechazo al régimen castrista. Las consecuencias de esta situación fueron terribles: numerosos escritores murieron en la lucha y otros sufrieron prisión, tortura o exilio, por lo que sus trayectorias se vieron interrumpidas o se desarrollaron a caballo entre diferentes países. Este fenómeno, sumado al de la importancia creciente de los *hispanos* en otros lugares del mundo, genera una enorme dificultad a la hora de definir los límites actuales de la literatura latinoamericana.

Con el aplastante triunfo del neoliberalismo y el proceso de globalización planetaria, los años noventa han conocido la aparición de una hornada de narradores cosmopolitas por biografía y vocación, comprometidos con su carrera literaria e interesados por desmontar los clichés sobre el escritor latinoamericano. De acuerdo con este cambio de paradigma, las siguientes páginas se dividen en dos apartados esenciales: los autores del

postboom (años setenta y ochenta), asociados al concepto de Posmodernidad, y las últimas promociones literarias (de los noventa en adelante) que, con nombres tan sonoros como *mutantes*, *novísimos*, *macondianos*, *petit boom*, *babélicos*, *planetarios* o *crackeros*, se descubren como hijos claros de la globalización.

En todos estos casos es necesario tener en cuenta un fenómeno que ha influido decisivamente en el cambio de gusto literario: la conversión de los libros en productos de mercado sometidos a las leyes de la publicidad y enjuiciados más por su capacidad de ventas que por su calidad. Así, los manuscritos llegan a sus potenciales difusores en un contexto interesado por atraer el mayor número de lectores a caja, aún cuando esto signifique renunciar a la complejidad narrativa o caer en una literatura fácil. Por si esto fuera poco, y aunque siempre existen sellos independientes que realizan una encomiable labor, las editoriales más reconocidas suelen estar manejadas por grupos financieros propietarios de periódicos, cadenas de televisión y radio, que utilizan sus numerosos canales de difusión para apoyar a *sus* escritores y ningunear al resto.

En cuanto al ámbito académico, la reivindicación de la cultura de masas en disciplinas académicas como la sociología de la literatura o la semiótica ha conllevado que la crítica esté hoy dispuesta a aceptar presupuestos estéticos inadmisibles hace cuarenta años. Así se explica, por ejemplo, el impresionante éxito de ventas en nuestros días —transmitido a algunos sectores universitarios— de Isabel Allende. Sin embargo, los autores reacios a priorizar la legibilidad sobre la innovación siguen encontrando enormes dificultades a la hora de publicar sus textos.

2. UNA POSMODERNIDAD PERIFÉRICA

Si existe un concepto repetido por los teóricos de la cultura a la hora de definir la etapa comprendida entre 1970 y 1989, éste es el de Posmodernidad. El término, aparecido en la crítica anglosajona, a veces se aplicó a otras regiones sin tener en cuenta las diferencias socioeconómicas, cultura-

les e históricas entre los *nuevos* lugares y aquellos en los que se acuñó. Es el caso de América Latina y la razón de que hayamos titulado el presente epígrafe, en claro homenaje a Beatriz Sarlo, *una posmodernidad periférica*: con él se reivindica un término fundamental para entender el devenir de las letras en este periodo sin olvidar la problemática específica de la región.

El concepto de Posmodernidad alude a un clima de época caracterizado por el recelo ante cualquier tipo de discurso autoritario, el triunfo del pensamiento *débil*, el derrumbe de la noción de jerarquía y la defensa de los márgenes, que pasan a ocupar un lugar preeminente en las diferentes disciplinas. En un universo a todas luces incierto triunfa el concepto de hibridación, lo que explica que las ciencias humanas releguen a un segundo plano la cuestión de la identidad para interesarse prioritariamente por la heterogeneidad y los fenómenos de mestizaje cultural.

Éste fue el camino emprendido en los setenta por algunos autores del *boom*, siempre dispuestos a renovarse y por ello aún hoy referentes indispensables para comprender las actuales orientaciones estéticas. Asimismo, las nuevas ideas resultaron fundamentales para definir a la generación del *postboom*, en cuyas filas se integraron nombres tan relevantes como el argentino Manuel Puig (1932-1990), el peruano Alfredo Bryce Echenique (1939) o el chileno Antonio Skármeta (1940). Los nuevos creadores se identificaron con la proclama de Mempo Giardinelli en «Un retorno a la espontaneidad»: «La demagogia populista de izquierda, el disimulado romanticismo, la fantasía y la exuberancia for-export, el escepticismo idealista, el moralismo solapado y las pretensiones ideologicistas de la generación anterior, incluido el llamado *boom*, hoy empiezan a ser materiales en desuso» (Giardinelli:23).

En esta situación, la fantasía queda relegada a un segundo plano y triunfan los *nuevos realismos* reacios a alegorías, hipérboles o propuestas surrealistas. La nueva generación se siente cómoda describiendo situaciones cotidianas y navegando por aguas conocidas. Escéptica y contraria a los maniqueísmos ideológicos desacraliza mitos, revisa las historias oficiales, recupera géneros olvidados —fábulas, bestiarios, dietarios, misceláneas—, privilegia las estructuras fragmentarias y con frecuencia elabora un discurso transgresor a través del humor y la ironía. Frente a las ambiciosas empresas escriturales de los sesenta, la narrativa del *postboom* se pretende menor y apuesta en muchos casos por la brevedad. Así se explica el éxito de la minificción en estos años, cultivada por los mejores escritores latinoamericanos y reconocida como una de las aportaciones más originales del subcontinente a la literatura universal.

Contrarios a los frescos narrativos de los sesenta —donde se incluían habitualmente reflexiones sociológicas, filosóficas y literarias— los escritores del *postboom* retornan a la esfera privada en textos escépticos de sí mismos. Las nuevas tramas desarrollan pequeñas historias relacionadas con la memoria, el amor y la soledad, argumentos que coinciden en el fracaso final de sus personajes: de ahí los frecuentes crímenes impunes, amores desgarrados y biografías pesimistas en los argumentos de estas décadas.

La creciente incorporación de la cultura de masas a la literatura ha provocado, entre otras importantes consecuencias, la recuperación de subgéneros narrativos considerados tradicionalmente menores —neopolicial, ciencia ficción o novela *rosa*—, los que a partir de ahora serán apreciados por la crítica. Este hecho explica asimismo el recurso masivo a la oralidad en los textos de la época —potenciado por el influjo creciente del lenguaje periodístico y publicitario— y la continua atención a los mitos generados por los medios de comunicación, sean estos héroes del celuloide, villanos de telenovela o argumentos de bolero. Así se explica la aparición de nuevas identidades desterritorializadas en torno a la música popular, el cine, el cómic o la telenovela, que han sido capaces de unir a los individuos en una cultura sin fronteras.

En definitiva, el *postboom* se perfila como una etapa en la que impera un discurso realista de nuevo cuño, interesado por aprehender la vida en los márgenes y consciente de que sólo puede lograr su objetivo a retazos. Encontramos un ejemplo paradigmático de su estética en tres novelas fragmentarias muy similares en su concepción. Todas pretenden reflejar la confusión de la ciudad contemporánea a través de una estructura abierta, donde cada vida funciona como pequeña tesela inserta en el mosaico final: así, los múltiples hilos argumentales y disímiles registros lingüísticos trazados por la costarricense Carmen Naranjo (1928) en *Diario de una multitud* (1974) encuentran su correspondencia en *Una función con móviles y tentetiosos* (1980), en la que el hondureño Marco Carías (1938) retrató con acidez las vidas de sus contemporáneos en Tegucigalpa, y en *La comedia urbana* (2002), del venezolano Armando José Sequera (1953), prodigioso caleidoscopio de la realidad caraqueña entre las ocho y las ocho y un minuto de la mañana.

3. NUEVA NOVELA HISTÓRICA: HURGANDO EN LAS ESQUINAS DEL PASADO

La nueva novela histórica ha ocupado un lugar preeminente en la producción literaria finisecular. Considerada por la crítica como un género totalmente renovado en los últimos años —de ahí su

calificación—, desarrolla originales ploteos formales y temáticos acordes con la historia actual, en la que se ha ampliado la esfera del documento histórico a materiales tan diversos como las tradiciones orales, los recortes de periódicos, fotografías, las películas o las estadísticas.

La nueva novela histórica rechaza la reducción del pasado. Da entrada a la polifonía y la transtextualidad a múltiples voces en la trama, recuperando aspectos olvidados o desatendidos en los tratados tradicionales. Busca paz de ofrecer respuestas unívocas sobre el pasado, opta por hurgar en las esquinas, recupera las explicaciones globales y atiende minuciosamente en su argumento a la esfera privada.

Quizás el mejor exponente de esta tendencia se encuentre en *Noticias del imperio* (1984) de Fernando del Paso (1935), historia del efímero imperio de Maximiliano de Austria y Carlota de México en el México del siglo XIX narrada a través de dos líneas maestras: la voz de Carlota y la voz del encierro en el castillo de Bouchout y de la vida que cura despliega un apasionante monólogo que conocemos la vida privada del Imperio narrador en tercera persona —interrumpido continuamente por citas literarias, relatos mexicanos y corridos mexicanos— que cuenta los sucesos públicos acaecidos entre 1861 y 1867.

Con frecuencia, las narraciones se pautan por la desacralización de héroes arquetípicos: como en *Las cenizas del Libertador* (1987), de Carlos Cruz Kronfly (1943), y de *El general Bolívar* (1989), de Gabriel García Márquez, donde los dos autores colombianos pautan la vida de un Simón Bolívar desamparado y enfermo en los últimos días de vida, debatiéndose ante el dilema de un impulso autoritario y la conciencia de la derrota. Frente a ellos, el venezolano Leonardo Sbrana (1938-1999) recrea en clave de ficción la vida fabulosa de Francisco de Miranda en *La vida fabulosa de Francisco de Miranda* (1984) y cuenta la vida de Bolívar y Manuela Sáenz en *La vida de Bolívar y Manuela Sáenz* en *La vida de Bolívar y Manuela Sáenz* en *La vida de Bolívar y Manuela Sáenz* (1989).

En esta línea, es importante destacar la gran cantidad de textos basados en figuras femeninas, que adquieren ahora un protagonismo del que habían carecido en los manuales de historia. Así ocurre en Argentina, por ejemplo en *Princesa Federal* (1998), de María Irujo (1954); con *Aurelia Vélez, la amante de Bolívar* (1997), de Araceli Bellota, o con *La vida de Bolívar* (1995), de Tomás Eloy Martín, donde el ejercicio de imaginación desbordante con la historia real se da la mano con la invención. En este punto que muchos seguidores de la novela histórica han hecho suyas las técnicas que se le atribuyen en la obra.

calificación—, desarrolla originales planteamientos formales y temáticos acordes con la historiografía actual, en la que se ha ampliado la noción de documento histórico a materiales tan diversos como las tradiciones orales, los recortes de periódico, las fotografías, las películas o las estadísticas.

La nueva novela histórica rechaza las visiones reduccionistas del pasado. Da entrada a través de la polifonía y la transtextualidad a múltiples voces en la trama, recuperando aspectos censurados o desatendidos en los tratados tradicionales. Incapaz de ofrecer respuestas unívocas sobre la realidad, opta por hurgar en las esquinas, rechazando las explicaciones globales y atendiendo prioritariamente en su argumento a la esfera privada.

Quizás el mejor exponente de estas obras se encuentre en *Noticias del imperio* (1987), de Fernando del Paso (1935), historia del efímero reinado de Maximiliano de Austria y Carlota de Bélgica en el México del siglo XIX narrada a través de dos líneas maestras: la voz de Carlota, que en su encierro en el castillo de Bouchout y desde la locura despliega un apasionante monólogo por el que conocemos la vida privada del Imperio, y un narrador en tercera persona —interrumpido continuamente por citas literarias, relatos de cronistas y corridos mexicanos— que cuenta los sucesos públicos acaecidos entre 1861 y 1927.

Con frecuencia, las narraciones se proponen la desacralización de héroes arquetípicos. Es el caso de *Las cenizas del Libertador* (1987), de Fernando Cruz Kronfly (1943), y de *El general en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez (1928), donde los dos autores colombianos presentan a un Simón Bolívar desamparado y enfermo en sus últimos días de vida, debatiéndose aún entre el impulso autoritario y la conciencia de su propia derrota. Frente a ellos, el venezolano Denzil Romero (1938-1999) recrea en clave de parodia la vida fabulosa de Francisco de Miranda en *La tragedia del Generalísimo* (1984) y cuenta los amores de Bolívar y Manuela Sáenz en *La esposa del Dr. Thorne* (1989).

En esta línea, es importante destacar la gran cantidad de textos basados en figuras históricas femeninas, que adquieren ahora un protagonismo del que habían carecido en los manuales de historia. Así ocurre en Argentina, por ejemplo, con *La princesa Federal* (1998), de María Rosa Lojo (1954); con *Aurelia Vélez, la amante de Sarmiento* (1997), de Araceli Bellota, o con Eva Perón, mito nacional objeto de cientos de páginas en estas décadas. Entre ellas sobresale la novela *Santa Evita* (1995), de Tomás Eloy Martínez (1934), ejercicio de imaginación desbordante en el que la historia real se da la mano con la inventada, hasta tal punto que muchos seguidores de la carismática protagonista han hecho suyas las falsas citas que se le atribuyen en la obra.

Con la proximidad de los fastos del Quinto Centenario, numerosos autores recuperan el espíritu de las crónicas para contar la historia de otra manera. Es el caso del también argentino Abel Posse (1939), fascinado por figuras tan complejas como Lope de Aguirre en *Daimon* (1978) o Álar Núñez Cabeza de Vaca en *El largo atardecer del caminante* (1992). Si el paraguayo Augusto Roa Bastos (1917-2005) presenta en *Vigilia del Almirante* (1992) a un Cristóbal Colón escritor y lector por encima de todo, Francisco Carrillo (1932) se atreve con la autobiografía ficticia en *Diario del Inca Garcilaso 1562-1616* (1996) y el peruano-argentino Hugo Müller (1962?) cuenta en *El cronista perdido* (1998) la historia oculta de Francisco Pizarro y la conquista del Perú.

Por su parte, en *Nen, la inútil* (1994), Ignacio Solares (1945) reflexiona sobre la conquista a través de dos hilos narrativos *menores*: el diálogo de dos soldados españoles, en el que se descubren sus ambiciones, creencias y miedos, y la biografía de una niña indígena que adivina la inminente llegada de los *teules*. La también mexicana Carmen Boullosa (1954) insiste en las infinitas caras de un personaje —en este caso el último emperador azteca— en *Llanto. Novelas imposibles* (1992). En la caótica estructura de la novela, atravesada por múltiples hilos narrativos, se adivina el deseo de recoger todas las vidas de Moctezuma II, muy diferentes de acuerdo con quien las narra y tan desconocidas al principio como al final.

Los claroscuros del virreinato son retratados en numerosas narraciones. Destacan por su originalidad las *Inquisiciones peruanas* (1994), de Fernando Iwasaki (1961), textos a medio camino entre el documento histórico y la ficción que cuentan con desparpajo la vida oculta de la Lima colonial. Por su parte, la dicotomía civilización/barbarie constituye el eje argumental de títulos que habitualmente critican los desmanes de la civilización, como la novela *La tierra del fuego* (1998), de la argentina Sylvia Iparraguirre (1947), o los estupendos relatos incluidos en *Los que llegamos más lejos* (2002), de su compatriota Leopoldo Brizuela (1963).

4. LAS INFINITAS CARAS DE LA MEMORIA

Volver al pasado ayuda a entender el presente. Así lo consideraron durante los años de violencia numerosos escritores que, reacios a los testimonios inflamados, optaron por un discurso alejado en el tiempo, experimental o alegórico para enfrentar las dolorosas realidades vividas en sus respectivos países. Es el caso del paraguayo Jesús Ruiz Nestosa (1941), quien adopta formas crípticas para denunciar el régimen de Stroessner en la

novela *Los ensayos* (1982), o de la chilena Elizabeth Subercaseaux (1945), que presenta en los relatos de *Silendra* (1986) la historia de una comunidad dominada por un oscuro terror bajo el que se encubre la dictadura pinochetista.

El clima de incertidumbre que provocaron las desapariciones y un sistema político marcado por la represión y el miedo explica asimismo el ambiente de visos surrealistas de dos excelentes volúmenes de relatos breves: *Aquí pasan cosas raras* (1975), de la argentina Luisa Valenzuela (1938), y *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), de la uruguaya Cristina Peri Rossi (1941). En la misma línea aunque con una menor carga de absurdo y fantasía se sitúa el cuentario *Termina el desfile* (1981), de Reinaldo Arenas (1943-1990), paseo por la historia cubana desde la caída de Batista hasta 1980 que describe de manera sobrecoyectora la desilusión del pueblo ante el cariz que adopta el proceso revolucionario.

Con el paso de los años se hace más fácil describir el horror sufrido. Así se explica la gran cantidad de novelas sobre la Guerra Sucia argentina aparecidas en los últimos tiempos. En algunas, como la controvertida *El fin de la Historia* (1996), de Liliana Heker (1943), o *Un hilo rojo* (1998), de Sara Rosemberg (1946?), se parte de un testimonio indirecto —el recuerdo de la amiga de una desaparecida en la primera, las pesquisas para filmar una película sobre el periodo en la segunda— para contar lo increíble. En otras, como *Villa* (1995), de Luis Gusmán (1944), o *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan (1967), se elige a los subalternos de los torturadores como protagonistas de la trama, lo que permite reflexionar sobre la evolución seguida por un individuo para llegar a semejante nivel de degradación moral.

5. RETORNO A LA VIDA PRIVADA: CRÓNICA, AUTOBIOGRAFÍA Y DIARIO

Ya hemos apuntado cómo la generación del *postboom* defiende el retorno a la vida privada en sus argumentos. Incapaz de ofrecer visiones globales, se decanta por analizar lo que conoce de primera mano, hecho que explica el éxito de crónicas, autobiografías y diarios en estos años.

Los textos testimoniales, canonizados en los años sesenta con títulos tan conocidos como *Biografía de un cimarrón* (1966), del cubano Miguel Barnet (1940), o *Hasta no verte Jesús mío* (1969), de la mexicana Elena Poniatowska (1933), siguieron produciéndose con éxito en los países centroamericanos. Así lo analicé extensamente en el capítulo del presente volumen dedicado a la literatura del istmo. Sin embargo, a partir de los años setenta se tendió a privilegiar en el subcontinente relatos menos proclives a maniqueísmos

ideológicos. Frente a los testimonios, en los que el informante se erige como vocero de una colectividad y reclama la repulsa del lector ante lo que denuncia, los géneros más practicados en estos últimos años se saben incapaces de cambiar el mundo.

5.1. Crónicas

Con el reconocimiento académico del *New Journalism* y la dedicación de muchos escritores al periodismo, las crónicas han alcanzado un lugar de prestigio en la literatura latinoamericana. Su carácter fragmentario, visión sesgada de la realidad, interés por la cultura popular y, sobre todo, su cercanía al público las han convertido en páginas buscadas con interés en los diarios y admiradas por la crítica.

Los autores más reconocidos en este ámbito se decantan por el apunte costumbrista. Es el caso de Carlos Monsiváis (1938) —*Amor perdido* (1977), *Escenas de pudor y liviandad* (1988), *Los rituales del caos* (1995)— y de su compatriota José Joaquín Blanco (1951) —*Función de medianoche* (1981), *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon* (1989)—, quienes revisan con desenfado los mitos mediáticos mexicanos; del portorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá (1946), narrador de dos entierros de postín: el de Luis Muñoz Marín en *Las tribulaciones de Jonás* (1981) y el de Cortijo, gran sonero del Caribe, en *El entierro de Cortijo* (1985). O, finalmente, del chileno Pedro Lemebel (1954?) —*La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995), *Loco afán. Crónicas de sidario* (1994)— que, con un humor desgarrado, nos da a conocer un Santiago nocturno y clandestino, poblado por individuos marginales arrastrados por el deseo y abocados a la soledad.

Otros cronistas, con una actitud cercana a la del testimonio, apuestan por reflejar los males de su tiempo. Elena Poniatowska pasa de relatarnos los episodios de *La noche de Tlatelolco* (1971) a *Luz y luna, las lunetas* (1994), donde las sirvientas mexicanas denuncian los castigos que les infligen sus patronas. Por su parte, Gabriel García Márquez sorprendió en 1996 con la publicación de *Noticia de un secuestro*, crónica de los múltiples delitos perpetrados en 1990 por Pablo Escobar para presionar al presidente César Gaviria. Tomando como hilo conductor el caso de Maruja Panchón de Villamizar, el volumen incluye fragmentos extraídos de diarios, entrevistas, transcripciones de telediarios y canciones.

En esta línea se sitúan una serie de novelas cercanas al espíritu de la crónica que han conseguido gran éxito de ventas. Es el caso de *Morir en el golfo* (1986) y *La guerra de Galio* (1992), de

Héctor Aguilar Camín (1938), que al descubrirlo el sistema de gobierno impuesto por el PRI mexicano. Lo que se esconde la figura real de Echeverría, que costó su cargo al frente de

5.2. Autobiografías y diarios

Estos años han conocido una gran cantidad de diarios, memorias y autobiografías. Entre ellas, muestra tempranamente *La familia difunta* (1979), del cubano José Martí Infante (1929-2005), que se remonta a los años de infancia y lo ratifican títulos recientes como *El fracaso* (1992), del peruano José María Beyro (1929-1994); *El permiso para vivir* (1993), de Mario Vargas Llosa (1936), peruano; *Los buscadores de la memoria* (1995), del malteco Augusto Monterroso (1929-2005), *Memorias de un país bajo mi piel. Memorias de un país* (2000), de la nicaragüense Lidia Fombona (1929-2005), *Vivir para contarla* (2002), de Gabriel García Márquez, y *Vida perdida* (2002), de Ernesto Cardenal (1925). También se han consagrado, en los últimos años, la rememoración de la historia de los jóvenes de la historia reciente tan jóvenes como el chileno Juan Luis Rivera (1970) —*Memorias premiadas*— y el argentino Andrés Neuman (1968) —*Argentina* (2004).

Entre todos ellos destaca la autobiografía realizada por Fernando Vallejo (1942), cada una de sus narraciones sobre su homosexual culto, rebelde y crítico. El caso que pone en tela de juicio la sociedad colombiana fue realizado por él en la novela corta *La virgen* (1994) y ha encontrado su culminación en tal autobiografía *El río de la vida* (1994) puesta por seis libros entre los que se ha dedicado a su infancia.

Por su parte, los diarios han seguido apareciendo en cuadernos de texto, textos misceláneos basados en la vida que refleja la expresión. A medio camino entre el ensayo y la anécdota, su carácter es inclassificable. Entre ellos, *no de escritura* (1969), de José María Elizondo (1932); *La letra de la vida* (1970) de Monterroso; *Manual del escritor* (1970) del italiano-venezolano radicado en Venezuela; *Prosas* (1970) de Julio Ramón Ribeyro; *Diarios* (1990), del uruguayo Ma-

Héctor Aguilar Camín (1946), en las que se pone al descubierto el sistema de clientelismo generado por el PRI mexicano. De hecho, bajo Galio se esconde la figura real de Julio Scherer, enfrentado al gobierno de Echeverría en un desafío que le costó su cargo al frente del periódico *Excelsior*.

5.2. Autobiografías y diarios

Estos años han conocido también la eclosión de diarios, memorias y autobiografías. Así lo demuestra tempranamente *La Habana para un infante difunto* (1979), del cubano Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), que inició el interés por remontarse a los años de infancia y adolescencia, y lo ratifican títulos recientes como *La tentación del fracaso* (1992), del peruano Julio Ramón Ribeyro (1929-1994); *El pez en el agua* (1993) y *Permiso para vivir* (1993), de sus compatriotas Mario Vargas Llosa (1936) y Alfredo Bryce Echenique; *Los buscadores de oro* (1993), del guatemalteco Augusto Monterroso (1921-2003); *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra* (2000), de la nicaragüense Gioconda Belli (1948); *Vivir para contarla* (2002), de Gabriel García Márquez, y *Vida perdida* (2003), del nicaragüense Ernesto Cardenal (1925). Frente a estos autores consagrados, en los últimos años hemos asistido a la rememoración de la historia familiar en autores tan jóvenes como el chileno Rafael Gumucio (1970)—*Memorias prematuras* (2000)—o el hispanoargentino Andrés Neuman (1977)—*Una vez Argentina* (2004).

Entre todos ellos destaca el ejercicio de autoficción realizado por Fernando Vallejo (1942) en cada una de sus narraciones. La historia de este homosexual culto, rebelde y profundamente crítico que pone en tela de juicio las estructuras de la sociedad colombiana fue reflejada sesgadamente en la novela corta *La virgen de los sicarios* (1994) y ha encontrado su culminación en la monumental autobiografía *El río del tiempo* (1999), compuesta por seis libros entre los que destaca el dedicado a su infancia.

Por su parte, los diarios han derivado paulatinamente en cuadernos de apuntes o dietarios, textos misceláneos basados en la nota menor donde la vida queda reflejada en su más mínima expresión. A medio camino entre la narración, el ensayo y la anécdota, subrayan desde el título su carácter inclasificable. Es el caso de *Cuaderno de escritura* (1969), del mexicano Salvador Elizondo (1932); *La letra e* (1985), de Augusto Monterroso; *Manual del distraído* (1978), del italo-venezolano radicado en México Alejandro Rossi (1932); *Prosas apátridas* (1979), de Julio Ramón Ribeyro; *Despistes y franquezas* (1990), del uruguayo Mario Benedetti (1920),

o *Las dos Venecias* (1992), de la portorriqueña Rosario Ferré (1938).

El interés por las biografías ficticias explica el éxito de algunos textos experimentales escritos a la manera de diccionarios, claros deudores de las *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob, y de la borgesiana *Historia universal de la infamia*. En *La sinagoga dei iconoclasti* (1973), publicada originalmente en italiano, el argentino Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978) combina biografías ficticias y reales de científicos que durante los siglos XIX y XX perpetraron en nombre de la razón graves crímenes contra la humanidad. Del mismo modo, el chileno Roberto Bolaño (1953-2003) reseña en *La literatura nazi en América* (1996) la vida y obra de inexistentes —aunque siempre creíbles— escritores latinoamericanos de ultraderecha.

6. VOCES EN LOS MÁRGENES: FRONTERA Y ESCRITORAS

6.1. La frontera

Los límites literarios se han vuelto porosos en nuestra época, lo que ha provocado la entrada de otras voces en el canon literario. En este sentido, en las últimas décadas ha eclosionado el fenómeno de la *frontera*, ocasionado por el contacto entre comunidades culturalmente disímiles que han alcanzado una nueva visión de la realidad como consecuencia de ello.

La situación de los cubanos en Florida, los *nyorican* en Nueva York o los chicanos en Texas explica el auge del *spanglish* y de los autores a medio camino entre el mundo hispano y el anglosajón. Así ocurrió con el estadounidense Óscar Hijuelos (1951), que escribió *The Mambo Kings Play Songs of Love* (1989) en inglés, aunque sus referentes fueran latinos, y así sucede con numerosos escritores bilingües, responsables de textos a caballo entre el inglés y el español. Es el caso de narradoras interesadas por explorar las diferencias entre las familias a uno y otro lado de la frontera como la también estadounidense Sandra Cisneros (1954)—*La casa en Mango Street* (1983), *Caramelo* (2002)—o Rosario Ferré—*La casa de la laguna* (1997), *Vecindarios excéntricos* (1998).

La evolución de la institución familiar resulta fundamental para explicar la confusa realidad de los países fronterizos. Así se comprende la aparición del volumen de fotografías y viñetas *Puerto-riqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña de 1898* (1988), de Edgardo Rodríguez Juliá, y del cuentario *La frontera de cristal* (1995), en el que el mexicano Carlos Fuentes (1928) descubre las difíciles relaciones entre México y Es-

tados Unidos a través de la saga de los Barroso. Otros textos inciden en las dificultades de los latinos para adaptarse a la vida en Estados Unidos —es el caso de *Big banana* (2000), del hondureño Roberto Quesada (1962)— o descubren su ambivalente relación con el vecino del norte —visible en la reciente antología *Se habla español. Voces latinas en USA* (2000).

De todos modos, es necesario recordar que las fronteras regionales no se reducen al eje Norte-Sur. Apuntamos dos ejemplos significativos de este hecho: la diversidad de lenguas en las zonas limítrofes entre Paraguay y Brasil explica una experiencia tan interesante como el *espangüés* —mezcla de español, portugués y guaraní— en el que está escrita *El goto: cuasi, cuasi, señor de Madureira* (1998), del paraguayo nacido en Brasil José Eduardo Alcázar. Del mismo modo, la reciente oleada de emigrantes latinoamericanos a España explica la aparición de novelas con esta temática, como *Una tarde con campanas* (2004), del venezolano Juan Carlos Méndez Guédez (1967).

6.2. Las escritoras

Capítulo aparte merece la fulgurante aparición en estos años de una serie de escritoras que, con una personalidad muy clara en algunos casos y en otros con modelos literarios de éxito a sus espaldas, han logrado consolidarse como apuesta segura en los mercados. Antes de ofrecer los nombres más destacados, hay que subrayar un hecho incuestionable: la narrativa femenina no se reduce a un compartimiento estanco, como se ha intentado hacer ver en más de una ocasión. Así queda demostrado en el presente análisis, donde comprobamos cómo las mujeres se implican en cada una de las tendencias literarias recientes: de la nueva novela histórica a la memoria, del diario a la autobiografía, del texto de frontera al neopolicial y de la ciencia ficción a la *narrativa del bolero*.

Con precedentes tan significativos como Elena Poniatowska, Claribel Alegria o Rosario Ferré, las escritoras de los años ochenta asistieron al éxito internacional de la chilena Isabel Allende (1942) y su novela *La casa de los espíritus* (1982), hecho que provocó el fin del monopolio editorial masculino. Se iniciaba una fórmula literaria que cautivó a una gran masa de público a través de ingredientes conocidos: realismo mágico, melodrama, erotismo, visión feminista, algunos toques de compromiso e inserción de elementos de la cultura de masas en los textos.

Las escritoras que siguieron esta tendencia, conocedoras del poder de los medios de comunicación —no en vano algunas de estas novelas han

sido llevadas al cine—, se han convertido en los grandes éxitos de venta de los últimos años. Es el caso de las mexicanas Ángeles Mastretta (1949) —*Arráncame la vida* (1985), *Mal de amores* (1991)— y Laura Esquivel (1950) —*Como agua para chocolate* (1989), *La ley del amor* (1995)—; de Gioconda Belli —*La mujer habitada* (1988), *Sofía de los presagios* (1990), *Waslala. Memorial del futuro* (1996)— y de la chilena Marcela Serrano (1951) —*Nosotras que nos queremos tanto* (1991), *Para que no me olvides* (1993).

Aunque estos textos cumplen con la pretensión de sencillez y amenidad necesaria para triunfar en las librerías, se vuelven repetitivos por depender de unas reglas claras. Escritos con rapidez y reacios a experimentos que puedan alejarlos del público, pecan en bastantes ocasiones de maniqueísmo, lo que les ha acarreado el marbete de fáciles. Sin embargo, no todos ellos se encuentran aquejados de los mismos defectos. Ofrecemos un ejemplo significativo de este hecho: el éxito mundial de *Como agua para chocolate* provocó el boom de la narrativa culinaria, con tan desiguales resultados como *Come, este es mi cuerpo* (1991) —donde la argentina Esther Andradí (1955) repasa la historia de la cultura occidental en treinta breves y apasionantes textos de cocina— y *Afrodita* (1998), de Isabel Allende, enésima reiteración de una fórmula que reúne recetas afrodisíacas e historias de pasión.

Frente a quienes siguieron esta estela se erige un amplio grupo de escritoras exigentes con su oficio, que han obtenido menos atención por parte de las editoriales, pero son reconocidas como figuras fundamentales en la narrativa de nuestro tiempo. Así ocurre con Luisa Valenzuela, que denuncia la violencia sufrida por su generación con tanta vehemencia como sus compatriotas Alicia Partnoy (1955) y Cristina Siscar (1947) o las chilenas Pía Barros (1956), Lucía Guerra (1944) y Diamela Eltit (1949).

Este grupo de narradoras, cosmopolitas y al día en las últimas teorías literarias —feminismo, psicoanálisis, Tel Quel, Foucault—, coincidió en abordar el tema del poder ejercido sobre la mujer a través de la violación, práctica habitual de tortura que provoca la pérdida del sentido de dignidad en quien la sufre. Sus posturas transgresoras en temas sexuales y políticos, la experiencia del exilio en muchas de ellas y su común experimentación con las técnicas narrativas las hacen frecuente objeto de análisis por parte de una crítica que engloba sus textos bajo el rótulo de *literatura del cuerpo*.

Su espíritu rebelde las ha llevado a realizar lecturas reivindicativas del papel de la mujer en los cuentos de hadas, en una tradición que se remonta a Rosario Ferré —*Arroz con leche* (1977)—, continúa con Luisa Valenzuela y su compatriota

Ana María Shúa (1951) de cuentos *Simetría* (1992)— y se mantuvo en la literatura chilena Lina Meruane (1950) —*Las infantas* (1998).

La narrativa femenina ha atrevido asimismo hasta hace poco tabúes —*Las dos caras de la luna* de Mariana Carrasco (1998), *base de Nadie me va a enseñar* de Mariana Carrasco (2004), de la colombiana Cristina Rivera

7. SEDUCCIONES DE CINE, MÚSICA Y...

El triunfo de la cultura popular en las décadas ha provocado de una mitología basada en los mismos productos de publicidad y música un imaginario cultural que se precie, que se constituya por el cine...

7.1. Cine

Sería imposible en los últimos años fundamentales: Guillot reflejó tempranamente el fervor de los nuevos cinematógrafos —*Cine o sardina* (1995) —vivió los mitos hollywoodios desde *La trampa* su primera novela *Greta Garbo* (1995) larga lista de títulos —*Con M de María* de Rafael Ramírez (1995) de Marilyn Monroe la reciente *Las películas* del chileno Alberto Frenkel (1995) —gonista ya no se da cuenta de películas más importantes que recuerda don...

7.2. Música

La música siempre ha sido un elemento fundamental en la cultura latinoamericana. En los últimos años, la labor de los músicos de nuestros días por recuperar la tradición del *Nuevo Mundo* (1995)

Ana María Shúa (1951)—en sus respectivos libros de cuentos *Simetrías* (1993) y *Casa de geishas* (1992)— y se mantiene viva en autoras como la chilena Lina Meruane (1970) y su novela corta *Las infantas* (1998).

La narrativa femenina de los últimos años se ha atrevido asimismo con temas considerados hasta hace poco tabúes como las relaciones lésbicas —*Las dos caras del deseo* (1994), de la peruana Carmen Ollé (1947)— o la locura, en la base de *Nadie me verá llorar* (1999), de la mexicana Cristina Rivera Garza (1964), y *Delirio* (2004), de la colombiana Laura Restrepo (1950).

7. SEDUCCIONES DE LA CULTURA DE MASAS: CINE, MÚSICA Y DEPORTE

El triunfo de la cultura de masas en las últimas décadas ha provocado que todos seamos deudores de una mitología bastarda, obtenida al consumir los mismos productos en cine, televisión, cómic, publicidad y música. Hemos sido seducidos por un imaginario cultural que, como todo Olimpo que se precie, cuenta con una tríada capitolina constituida por el cine, la música y el deporte.

7.1. Cine

Sería imposible reflejar la impronta del cine en los últimos años sin atender a dos figuras fundamentales: Guillermo Cabrera Infante, quien reflejó tempranamente en sus reseñas críticas el fervor de los nuevos autores por la experiencia cinematográfica —*Un oficio del siglo xx* (1963), *Cine o sardina* (1997)—, y Manuel Puig, que elevó los mitos hollywoodienses a los altares literarios desde *La traición de Rita Hayworth* (1968), su primera novela, hasta la póstuma *Los ojos de Greta Garbo* (1993). En esta línea se sitúa una larga lista de títulos entre los que no podemos olvidar *Con M de Marilyn* (1997), del mexicano Rafael Ramírez Heredia (1942) —resurrección de Marilyn Monroe en la ciudad de México—, o la reciente *Las películas de mi vida* (2003), del chileno Alberto Fuguet (1964), en la que el protagonista ya no se dedica a homenajear las cincuenta películas más importantes de su infancia, sino que recuerda dónde y con quién las vio.

7.2. Música

La música siempre ha estado presente en la literatura latinoamericana. Recordamos en este sentido la labor de Alejo Carpentier, continuada en nuestros días por novelas como *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990), del colombiano Germán Es-

pinosa (1938), o ese hermoso diálogo entre ritmos clásicos y populares que el cubano Cintio Vitier (1921) titulara *Rajando la leña está* (1986). Pero en este apartado nos interesa destacar especialmente la entrada masiva de ritmos populares que se produjo en la literatura desde mediados de los años sesenta. Es el caso del rock, protagonista de la novela del colombiano Andrés Caicedo (1952-1977) *Que viva la música* (1977) y fehaciente demostración de que los jóvenes de la época prefirieron en muchos casos participar de los valores estético-ideológicos de los rockeros a comprometerse políticamente. El interés por esta expresión musical se mantiene en títulos recientes como *Ave Roc* (1994), del uruguayo Roberto Echavarren, biografía del líder de *The Doors* Jim Morrison.

Pero si hay una música que permea sustancialmente la narrativa del *postboom* ésta es la sentimental, cercana al melodrama y al folletín en sus letras de pasión, lágrimas y nostalgia. Nos referimos, obviamente, al bolero, el tango, la ranchera, el corrido, la salsa y el chachachá, expresiones de una subjetividad considerada hasta ese momento como *kitsch*, pero a partir de ahora reivindicada por numerosos autores, hasta el punto de haber ganado sobrenombres específicos —*narrativa del Caribe o del bolero*— en sus vertientes más difundidas.

Las letras de las piezas musicales inspiran argumentos, epígrafes y personajes en títulos tan significativos como *Ella cantaba boleros* (1966) y *Delito por bailar chachachá* (1995), de Guillermo Cabrera Infante; *De donde son los cantantes* (1967), del cubano Severo Sarduy (1937-1993); *Boquitas Pintadas* (1969), de Manuel Puig; *La guaracha del Macho Camacho* (1976) y *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1989), del portorriqueño Luis Rafael Sánchez (1936); *El Inquieto Anacobero* (1976), del venezolano Salvador Garmendia (1928-2001); *Sólo cenizas hallarás (bolero)* (1980), del dominicano Pedro Vergés (1945); *Pero sigo siendo el Rey* (1983) y *Mi sangre aunque es plebeya* (1986), del colombiano David Sánchez Juliao (1945); *Bolero* (1985), del cubano Lisandro Otero (1932); *Ofrenda en el altar del bolero* (1988), del colombiano Juan Gustavo Cobo Borda (1948); *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), del venezolano Eduardo Liendo (1941); *La última noche que pasé contigo* (1991), de la cubana Mayra Montero (1952); *Parece que fue ayer (Crónica de un happening bolerístico)* (1992), de Denzil Romero; *La hora íntima de Agustín Lara* (1993), del mexicano Alejandro Aura (1944), y *Boleros en La Habana* (1997), del chileno Roberto Ampuero (1953); *La Reina Isabel cantaba rancheras* (1994), de Hernán Rivera Letelier (1950) —ejemplo del carácter transnacional de las canciones, pues en la novela las rancheras mexicanas constituyen la música de fondo en un burdel chileno—; *Te di la vida*

entera (1996) —donde la vida de la protagonista cambia cada vez que escucha un bolero— y *Café nostalgia* (1997), de la cubana Zoé Valdés (1959), o los *Cuentos con tangos* (1998), del argentino Pedro Orgambide (1929-2003).

7.3. Deporte

En unas décadas en las que prima la atención del individuo sobre la de la colectividad, los campeones deportivos se han convertido en nuevos ídolos de masas, sustituyendo con sus hazañas en el campo de fútbol, el *ring* o la bicicleta a los guerrilleros hagiografiados en los sesenta. Aunque la temática deportiva ha sido utilizada desde principios del siglo XX, es en estos momentos cuando concita una mayor atención, pues los creadores se sienten fascinados tanto por la faceta privada del fenómeno —las biografías permiten contar historias de ascenso y caída en un tono neocostumbrista afin a la estética del *postboom*— como por la pública —se trata de espectáculos colectivos en los que se reconocen los lectores. Entre los títulos destacan aquellos en que el deporte funciona como telón de fondo de un drama secreto. Es el caso de la mencionada *Dos veces junio*, de Martín Kohan, y de *Hay unos tipos abajo* (1998), del italo-argentino Antonio dal Masetto (1938), quienes recurren al Mundial de 1978 en Argentina para reflejar el clima de miedo y represión sufrido en el país durante la celebración del evento.

8. LITERATURA Y PARALITERATURA: EL NEOPOLICIAL LATINOAMERICANO

En estas páginas ya hemos destacado cómo la generación del *postboom* rescata ciertos géneros encasillados tradicionalmente bajo el rótulo de *Trivialliteratur*. Los nuevos autores no enjuician sus creaciones siguiendo el parámetro de la originalidad —prejuicio que venía arrastrando la historia del arte desde las vanguardias—, por lo que a partir de este momento recurren a fórmulas de novelas policiacas, folletines y ciencia ficción que renuevan desde todos los puntos de vista.

Este hecho ya se aprecia en escritores del boom como Mario Vargas Llosa, quien parodia el folletín radiofónico en *La tía Julia y el escribidor* (1977) y la novela policiaca en *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986). La seducción paraliteraria será experimentada también por el chileno José Donoso (1924-1996) —que en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980) recupera los códigos de la novela erótica— y Gabriel García Márquez, creador de una trama detectivesca para *Crónica de una muerte anunciada*

(1981). La reivindicación de los géneros menores provoca en estos años el reconocimiento literario de la ciencia ficción. Nacen así en el subcontinente las primeras revistas y foros especializados sobre el tema, lo que provoca la difusión internacional de la novela *Trafalgar* (1979) y de los relatos incluidos *Bajo las jubeas en flor* (1987), títulos emblemáticos de la argentina Angélica Gorodischer (1929).

Sin embargo, será el neopolicial el formato paraliterario preferido por los autores latinoamericanos. Practicado con objetivos diversos que van desde la parodia al relato en clave existencial, supone una clara renovación del policíaco tradicional, lo que explica su actual y más extendida denominación. En el relato clásico o *novela de enigma*, canonizado por Chesterton, Agatha Christie y John Dixon Carr, el detective vive en un mundo de verdades y leyes confiables. Su capacidad deductiva le permite descubrir a distancia las claves del misterio que investiga, lo que convierte la trama en un desafío intelectual que concluye con la captura del delincuente. En el subcontinente, esta narrativa fue reformulada por Borges y Bioy Casares en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), estela seguida recientemente por autores como el también argentino Alejandro González Foerster (1959) en *Las partidas del juez Belisario Guzmán* (2004).

Pero los escritores latinoamericanos se decantan mayoritariamente por la fórmula dura, *hard-boiled* o, lo que es lo mismo, *la novela negra*, practicada emblemáticamente por los norteamericanos Raymond Chandler, Dashiell Hammett o James M. Cain. Considerada como la literatura *social* de fin de milenio e influida por el *New Journalism*, la novela negra rechaza los fundamentos conservadores de la *de enigma*. Actualiza sus contenidos con tramas políticas reconocibles para los lectores y narradas en un lenguaje cotidiano, que llega en ocasiones a la irreverencia para denunciar sin tapujos la violencia imperante en la sociedad contemporánea.

Hijos del 68, sus autores se definen mayoritariamente como militantes de izquierda que han sufrido un claro proceso de desencanto. Este hecho explica su común retrato del detective como un individuo solitario, cómodo en los ambientes marginales, escéptico ante cualquier forma de autoridad y aferrado a un código de honor propio para resolver los delitos. De ahí los múltiples títulos que insisten en el fracaso: entre otros, *Triste, solitario y final* (1973), *Últimos días de la víctima* (1979), *Manual de perdedores 1 y 2* (1985 y 1987), novelas respectivas de los argentinos Osvaldo Soriano (1943-1997), José Pablo Feinmann (1943) y Juan Sasturain (1945); *No habrá final feliz* (1989), del mexicano nacido en España Paco Ignacio Taibo II (1949), y *Perder es cuestión de*

método (1997), del cubano Manuel Piña (1965).

Hasta ahora hemos compartido la novela negra como a continuación los ejemplos de la continuación del género en Latinoamérica.

1) *La incorporación de vista del criminal* (1997) resulta paradigmático. Horacio Castellanos Moya (*Serpientes* (1996), *La arma en el hombre* (2003)) —que de sus textos al asesino

2) *La relegación del plano*. Para Manuel Piña (*Affair* (1973)) —y Luisa Valenzuela (*La historia con argentinos* (1997)) —se trata de reflejar el horror argentino de los setenta que el misterio que imaginan las novelas del también argentino Luigi Nelli (1947) —*Luna cae* (1997), *quedan los muertos* (1997)

3) *La desconianza de la invención de tramas en las novelas policíacas motivan el delito*. En las novelas de los estadounidenses, que sitúan de sus historias y crean personajes políticos y policías, los autores atribuyen los crímenes a la corrupción. Así ocurre en las novelas de los estadounidenses comenzadas en 1976 con *Shayne*; en las pioneras de los estadounidenses y *¿Quién mató a Rose?* (1977) de Rodolfo Walsh (1927-1982) *Grandes miradas* (1954), ambientada en la corrupción y el tremo corrupción a que los estadounidenses, y *Abril rojo* (2000) de Santiago Roncagliolo (1970) monio de la violencia de los estadounidenses. Luminoso.

4) *La impunidad de la novela neopolicial latinoamericana*. Ejemplos de crímenes de los argumentos, hechos en el formato literario. Así, *Historias de pasión* (1997) de Ana Lydia Vega (1943) humor negro a mujeres pasionales de que fueran hacer nada con la novela de la ciencia ficción Gorodischer ofrece pues en *Cómo triunfar*

método (1997), del colombiano Santiago Gamboa (1965).

Hasta ahora hemos destacado los rasgos que comparte la novela negra con el *hard-boiled*. Veamos a continuación los que demuestran la innovación del género en Latinoamérica:

1) *La incorporación en la trama de los puntos de vista del criminal y la víctima*. En este sentido resulta paradigmático el caso del salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1957) —*Baile con serpientes* (1996), *La diabla en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001), *Donde no estén ustedes* (2003)—, que concede el protagonismo de sus textos al asesino.

2) *La relegación del enigma a un segundo plano*. Para Manuel Puig —*The Buenos Aires Affair* (1973)— y Luisa Valenzuela —*Novela negra con argentinos* (1990)— resulta más importante reflejar el horror de la violencia en la Argentina de los setenta que descubrir las claves del misterio que imaginan. En otro orden de cosas, las novelas del también argentino Mempo Giardinelli (1947) —*Luna caliente* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985)— giran esencialmente en torno al tema de la culpa y el castigo.

3) *La desconfianza en el sistema jurídico y la invención de tramas en las que las diferencias sociales motivan el delito*. Frente a los maestros estadounidenses, que sitúan el dinero como pieza clave de sus historias y creen en la honradez de jueces, políticos y policías, los escritores latinoamericanos atribuyen los crímenes a gobernantes y burócratas. Así ocurre en las novelas de Paco Ignacio Taibo II, comenzadas en 1976 con *Días de combate* y protagonizadas por el detective Héctor Belascoarán Shayne; en las pioneras *Operación masacre* (1957) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1969), del argentino Rodolfo Walsh (1927-1977), o en las muy recientes *Grandes miradas* (2003), de Alonso Cueto (1954), ambientada en los últimos meses de la dictadura de Fujimori y que desvela sin tapujos la extrema corrupción a que llegó el gobierno de Montesinos, y *Abril rojo* (2006), del también peruano Santiago Roncagliolo (1975), estremecedor testimonio de la violencia bajo el imperio de Sendero Luminoso.

4) *La impunidad de los crímenes*. Aunque en el neopolicial latinoamericano existen numerosos ejemplos de crímenes no castigados, destacamos dos títulos donde la mujer es protagonista de los argumentos, hecho nada frecuente en este formato literario. Así, *Pasión de historia y otras historias de pasión* (1987), de la portorriqueña Ana Lydia Vega (1946), presenta con evidente humor negro a mujeres que cuentan los crímenes pasionales de que fueron víctimas sin que pudieran hacer nada contra sus agresores. Angélica Gorodischer ofrece la otra cara de la moneda, pues en *Cómo triunfar en la vida* (1998) descu-

bre a mujeres que delinquen y saben librarse de la justicia.

5) *El carácter metaficcional de numerosos relatos*, que plantean cómo escribir una novela policiaca, incluyen entre sus personajes a los clásicos del *hard-boiled* o revelan juegos transtextuales tan evidentes como los implícitos en los títulos *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado* y *yo agonizo* (1975), folletín paródico del uruguayo Mario Levrero (1940) aparecido con el pseudónimo de Jorge Varlotta, o *De tacones y gabbardina* (1996), de Rafael Ramírez Heredia.

Así, el argentino Juan José Saer (1937-2005) recupera en *La pesquisa* (1980) la trama de «El candado de oro», primer cuento policial argentino publicado por Paul Groussac en 1884. Mucho más radical resulta la apuesta del uruguayo Hiber Conteris (1933), quien en *El diez por ciento de vida* (1985) imagina la investigación del asesinato del agente literario de Raymond Chandler llevada a cabo por Philip Marlowe, detective escogido asimismo por Osvaldo Soriano para resolver el misterio de *Triste, solitario y final* (1973) y presente en numerosos argumentos neopoliciales. En la novela, que une la criatura de ficción —Marlowe— con su creador —Chandler— se incluyen dos largas conversaciones entre este último y otros escritores sobre los posibles modelos de novela policial, el valor del género y de su propia obra. En la misma línea, *Río fugitivo* (1998), del boliviano Edmundo Paz Soldán (1967), cuenta la historia de un adolescente que plagia famosas tramas policiacas para divertir a sus amigos, con lo que expone en sus páginas el proceso de escritura de un relato policiaco.

En relación a la *novela de enigma*, el mexicano Vicente Leñero (1933) imagina en «Quién mató a Agatha Christie?» —*Cajón de sastre* (1981)— el asesinato de la *reina del suspense* investigado por su personaje Hércules Poirot, mientras Marcela Serrano plantea en *Nuestra Señora de la Soledad* (1999) el caso de una escritora de novelas policiacas que desaparece sin dejar rastro, muy similar a la anécdota real que protagonizó la autora británica en su juventud.

9. HIJOS DE LA GLOBALIZACIÓN:

HACIA UN CAMBIO DE PARADIGMA

En las librerías actuales conviven los autores de los setenta y ochenta —que siguen produciendo obras a buen ritmo— con los hijos de la globalización, nacidos mayoritariamente en los años sesenta y deseosos de reivindicar su originalidad frente a los autores de más edad.

Este hecho explica la gran cantidad de antologías, manifiestos y prólogos controvertidos que se han producido en la literatura latinoamericana

durante los últimos quince años, consecuencia de una incuestionable realidad: los autores más jóvenes buscan espacio en el mercado editorial y respeto de la crítica, por lo que repiten el modelo de escritor carismático y bien avenido con los medios popularizado en los sesenta por Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, verdaderos iconos intelectuales para muchos de ellos.

Deseosos de romper con los estereotipos existentes sobre el escritor del subcontinente, rechazan las secuelas gratuitas del realismo mágico y los principios de amenidad y narratividad que convirtieran en éxitos de venta a algunos autores de la generación anterior. Cosmopolitas, urbanos y comprometidos especialmente con la literatura, los nuevos narradores retratan sociedades multiculturales, caóticas y tecnificadas en las que cada vez resulta más evidente la falacia de los nacionalismos.

10. ÚLTIMAS PROMOCIONES: UNIVERSALIDAD, NARCISISMO Y MULTIPLICIDAD DE INFORMACIÓN

Con todas las reservas que nos merecen taxonomías tan cercanas en el tiempo, las promociones narrativas recientes pueden categorizarse en dos grandes grupos: neotradicionalistas —en cuyas filas militarían los *planetarios* argentinos, los *macondianos* y casi todos los que practican la denominada narrativa *joven*— y experimentales —donde se incluirían los *babélicos*, el *crack* y el resto de los escritores que abogan por la recuperación de la novela *total*.

Los neotradicionalistas se encuentran mayoritariamente influidos por la literatura estadounidense, la oralidad y los medios de comunicación de masas, mientras los experimentales abogan por la cultura centroeuropea, los lenguajes científicos y la escritura metaficcional. Sus actitudes no se encuentran tan enfrentadas como algunos críticos apuntan, por lo que muchos escritores coquetean con ambas orientaciones estéticas.

La aparición en 1996 de la antología *McOndo* y el manifiesto del *crack* fue esencial para comprender que una nueva generación se estaba abriendo paso en la narrativa del subcontinente. Deseosos de alcanzar el mayor número de lectores a ambos lados del Atlántico, Alberto Fuguet y el también chileno Sergio Gómez (1962), autores de la «Presentación del país *McOndo*» y editores de la antología homónima, reunieron en este volumen escritores latinoamericanos y españoles menores de treinta años entre los que se incluyeron.

Como otras compilaciones de relatos publicadas en la década del noventa —*Cuentos con walkman* (1993), *Los últimos serán los primeros* (1993), *Disco Duro* (1995), *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XXI: las horas y las*

hordas (1997), *Lineas aéreas* (1999)—, *McOndo* advertía sobre la existencia de una nueva generación en las letras hispánicas. Así lo señalaba también la franja de cubierta en la cuarta edición de *Cuentos con walkman*: «la moral *walkman* es una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual».

Pero ¿qué hizo especial a *McOndo* frente a las demás antologías? Sin duda, su controvertido prólogo —considerado por muchos un manifiesto a pesar de que sus autores rechazaran la idea— y la invención de un término enormemente atractivo desde el punto de vista publicitario. En efecto, la palabra *McOndo*, acuñada por Fuguet a modo de marca registrada, resulta de mezclar McDonald's, ordenadores Macintosh (Mac entre los usuarios) y el Macondo de García Márquez. Con ella se trataba, obviamente, de romper con el pasado para defender una nueva realidad: «El Macondo garcimarkino ha sido sustituido por un ámbito urbano, de comida rápida, *malls* gigantescos, computadoras y autos japoneses» (Fuguet: 6).

En este sentido, el prólogo reivindicaba una Latinoamérica del siglo XXI bastarda y mestiza, global y urbana, hija de la televisión, la moda, la música, el cine y el periodismo, en la que los escritores ya no se sentían obligados a representar ideologías o países. Estas declaraciones concitaron el rechazo de la crítica de tradición marxista, defensora de una visión de la cultura latinoamericana preocupada por las diferencias y contraria al «sofisticado barbarismo» de los *macondianos*, a los que acusó de banalizar la literatura, atentar contra el futuro cultural de las nuevas generaciones y padecer una amnesia selectiva que los convertiría en farsantes autosatisfechos. Los miembros del *crack* sufrieron críticas muy similares a las que acabamos de reseñar, siendo atacados por volver el rostro excesivamente a Europa y reivindicar una literatura en la que América brillaba por su ausencia. La polémica fue generada, de nuevo, por un manifiesto en cinco fragmentos firmado por Ricardo Chávez Castañeda (1961), Vicente Herrasti (1967), Ignacio Padilla (1968), Jorge Volpi (1968) y Eloy Urroz (1967). El texto respondía al deseo de sus autores por abrirse paso en el complicado panorama editorial mexicano, lo que sin duda consiguieron. Cosmopolitas, ajenos a malditismos y conscientes de la necesidad de acciones grupales para llamar la atención, han recibido desde entonces prestigiosos premios literarios, firman ejemplares de sus obras en ferias internacionales, imparten conferencias en universidades de todo el mundo y comprometen sus manuscritos con grandes editoriales.

El manifiesto del *crack* aboga desde su nombre —tan publicitario como el de *McOndo*— por una

ruptura con la generación que rechazan las fórmulas de la cultura de masas. No amables y elaboran textos diando todos los lugares y jas tramas. Defienden así especulativa, «cosmos eg ran a profetizar ni a simb de Ignacio Padilla. De es rada a las raíces del boom por el lector inteligente e la *nueva novela hispan a los estereotipos del re nan por autores refinados de escribir una obra dife generaciones —en Arge México Juan García Pon Pitol (1933)—, sin olvid literatura centroeuropea, olvidados en nuestros día*

Frente a ellos, los escrit alinearon en dos entornos —relacionados con la rev el nombre y entre los qu (1956), Alan Pauls (1959) Luis Chitarroni (1958), S gio Chefec (1956)— y p editorial Planeta y que in Fresán (1963) y Juan For

Los *babélicos* han ma cano al *crack* en su ma cultura, admiración por dición crítica y preferer ficcionales. Frente a ello den con la antología M cultura de masas y la r rechazar la fantasía y la lista sobre la sociedad, fluencia del periodismo

En otros países se ha mente atractivos para l Es el caso de los *mutar miran a García Márque demoleadora; de los no cubanos, hostiles a los por ensalzar la identida del *petit boom* peruano ha querido definir una til para la narración en ellos comparten los ras tinuación.*

10.1 Universalidad

Buenos hijos de su noventa aspiran a la un a una literatura ajena a destinada a la mayor c

ruptura con la generación anterior. Sus autores rechazan las fórmulas anquilosadas y los clichés de la cultura de masas. No pretenden crear obras amables y elaboran textos con cronotopo cero, fundiendo todos los lugares y tiempos en sus complejas tramas. Defienden así una literatura exigente y especulativa, «cosmos egocéntricos que no aspiran a profetizar ni a simbolizar nada» en palabras de Ignacio Padilla. De este modo, vuelven su mirada a las raíces del *boom*, recuperando el respeto por el lector inteligente que propició el éxito de la *nueva novela hispanoamericana*. Contrarios a los estereotipos del realismo mágico, se inclinan por autores refinados y cosmopolitas capaces de escribir una obra diferente en sus respectivas generaciones —en Argentina Borges (1899), en México Juan García Ponce (1932-2003) y Sergio Pitol (1933)—, sin olvidar su fascinación por la literatura centroeuropea, de la que rescatan textos olvidados en nuestros días.

Frente a ellos, los escritores jóvenes argentinos se alinearon en dos entornos fundamentales: *babélicos* —relacionados con la revista *Babel* de la que toman el nombre y entre los que destacan Daniel Guebel (1956), Alan Pauls (1959), Martín Caparrós (1957), Luis Chitarroni (1958), Sergio Bizzio (1956) y Sergio Chejfec (1956)— y *planetarios* —en torno a la editorial Planeta y que incluía entre otros a Rodrigo Fresán (1963) y Juan Forn (1959).

Los *babélicos* han manifestado un espíritu cercano al *crack* en su manejo de bienes de la alta cultura, admiración por la literatura alemana, erudición crítica y preferencia por las tramas metaficcionales. Frente a ellos, los *planetarios* coinciden con la antología *McOndo* en reivindicar la cultura de masas y la narrativa estadounidense, rechazar la fantasía y lanzar una mirada hiperrealista sobre la sociedad, en la que se adivina la influencia del periodismo y el cine.

En otros países se han acuñado nombres igualmente atractivos para los autores de los noventa. Es el caso de los *mutantes* colombianos, que admiran a García Márquez pero temen su influencia demoleadora; de los *novísimos* portorriqueños y cubanos, hostiles a los esfuerzos de sus mayores por ensalzar la identidad nacional; y, finalmente, del *petit boom* peruano, calificativo con el que se ha querido definir una década especialmente fértil para la narración en un país de poetas. Todos ellos comparten los rasgos que destacamos a continuación.

10.1 Universalidad

Buenos hijos de su tiempo, los autores de los noventa aspiran a la universalidad, reivindicando una literatura ajena a prejuicios nacionalistas y destinada a la mayor cantidad de lectores. De ahí

su común interés por firmar contratos con grandes editoriales —capacitadas para distribuir sus libros a nivel internacional— y el cosmopolitismo de sus obras, situadas en escenarios asiáticos, africanos, norteamericanos y europeos. Este hecho ha sido apuntado por Fernando Iwasaki en «No quiero que a mí me lean como a mis antepasados»:

Los mexicanos Jorge Volpi e Ignacio Padilla tienen excelentes novelas ambientadas en Suiza, Francia y Alemania; el boliviano Edmundo Paz Soldán es autor de una obra que transcurre en el campus de Madison; el peruano Iván Thays construye en Busardo su propio territorio literario y mediterráneo; el colombiano Santiago Gamboa nos demuestra en *Los impostores* que «siempre nos quedará Pekín»; y el chileno Roberto Bolaño lo mismo ambienta sus novelas en París o el Distrito Federal mexicano, escenario de la fastuosa *Mantra* de Rodrigo Fresán, quien ahora mismo persigue a sus personajes por los jardines de Kensington. ¿Y qué decir de las ficciones japonesas de Mario Bellatin y o de los paraísos magrebíes de Alberto Ruy Sánchez, por no hablar de los desterrados italianos del ecuatoriano Leonardo Valencia, de las intrigas saharianas del argentino Alfredo Taján o del esperpento español del venezolano Juan Carlos Méndez Guédez? (*Palabra de América*: 120).

10.2 Narcisismo

En una literatura que apuesta por la exigencia y reta al lector, el narcisismo narrativo se ha convertido en divisa literaria, lo que explica la abundancia de monólogos y elipsis, la ausencia de diálogos, el predominio del narrador homodiegético y el triunfo de formas fragmentarias en las novelas recientes. Es el caso de *El viaje interior* (1999) del peruano Iván Thays (1968), ambiciosa novela en la que el protagonista innominado, haciendo honor al título de la obra y a lo largo de trescientas páginas, narra su vida de inactividad absoluta en un balneario mediterráneo.

Esta situación se repite en numerosos personajes del peruano Jaime Bayly (1965), de Sergio Gómez o de Alberto Fuguet, encerrados voluntariamente en habitaciones donde ven televisión por cable y consumen comida rápida; en Net, universitario aburrido cuya mayor distracción es escribir los correos electrónicos que urden *La vida en las ventanas* (2002), de Andrés Neuman; o en la original obra del mexicano Mario Bellatin (1960) —*Efecto Invernadero* (1992), *Canon Perpetuo* (1993), *Salón de Belleza* (1994), *Poeta ciego* (1998)—, creador de un universo narrativo extraño y decadente en el que los personajes luchan infructuosamente por su realización personal.

10.3. Multiplicidad de información

En los últimos años, la tecnología de la información ha pasado a ser un motivo literario fundamental. La desnaturalización de un tiempo que se ha vuelto presente continuo por recoger momentos desconectados entre sí, el asedio informativo de canales múltiples y simultáneos y la aparición de una sensibilidad *zapping* —poco dada a las explicaciones exhaustivas y dispuesta a recibir la información a retazos— nos hablan de una sociedad suspendida en la *hiperrealidad*, donde lo virtual suplanta a lo verdadero y en la que triunfa el simulacro. Como consecuencia, numerosas novelas giran en torno al tema de la multiplicidad de información. Es el caso de *Escenas de la realidad virtual* (1981), del mexicano Mauricio José Schwarz (1955), del magnífico híbrido entre novela y cómic *La ciudad ausente* (1992), del argentino Ricardo Piglia (1941), y de *La piel y la máscara* (1996), del cubano Jesús Díaz (1941-2002).

En este apartado resultan especialmente novedosos los argumentos que plantean la posibilidad de falsear la verdad con informaciones manipuladas. Así ocurre en *Historia argentina* (1991), de Rodrigo Fresán, novela fragmentada cuyo narrador, empleado de una Fundación norteamericana interesada en conocer los despropósitos de la historia de su país, opta por ficcionalizar la realidad inventando la biografía de un guerrillero vividor llamado irónicamente Lucas Chevieux. Del mismo modo, el hondureño Julio Escoto (1944) presenta en *Rey del albor. Madrugada* (1993) a un científico norteamericano contratado por el presidente para maquillar la historia de Honduras con una recensión del pasado carente de revoluciones, corrupción y violencia. Pero si hay un autor que recalca repetidamente en este tema, éste es Edmundo Paz Soldán. Así, *Sueños digitales* (2000) cuenta la historia de un diseñador gráfico especializado en alterar fotos y contratado por el gobierno para ocultar evidencias incriminatorias contra el presidente. Del mismo modo, los *hackers* de *El delirio de Turing* (2003) luchan contra el gobierno inventando un orden virtual que sabotea el caos real en que vive sumido el país.

11. DOS LÍNEAS MAESTRAS: DE LA NARRATIVA «JOVEN» A LA NOVELA «TOTAL»

Para concluir nuestra recensión de la última literatura latinoamericana, apuntamos dos tendencias privilegiadas entre la enorme variedad de propuestas estéticas que se suceden en la actualidad. Nos referimos, obviamente, a la narrativa *joven* y la novela *total*.

11.1. La narrativa «joven»

La narrativa *joven*, hija de la contracultura estadounidense, el realismo sucio y «la Onda» mexicana, cuenta en nuestros días con una legión de seguidores que leen con pasión a Charles Bukowski, Barry Gifford, Brett Easton Ellis, Joyce Carol Oates o Ray Loriga y admiran la estética cinematográfica de Quentin Tarantino y el mismo Gifford.

Caracterizada por su fuerte referencialidad, esta literatura reivindica las estructuras simples y un lenguaje despojado de ornamentos —en bastantes ocasiones soez—, para contar los recorridos urbanos de un narrador solitario, apático y esclavo de la sociedad de consumo, que interpreta los acontecimientos vividos para los lectores y es incapaz de enfrentarse a su violenta realidad. Así ocurre en títulos tan significativos como *Mala onda* (1991) o *Por favor rebobinar* (1994), de Alberto Fuguet; *Adiós, Carlos Marx, nos vemos en el cielo* (1993), de Sergio Gómez; *Chica fácil* (1995) y *Perra virtual* (1998), de la argentina Cristina Civalé (1960); *Trilogía sucia de La Habana* (2001), del cubano Pedro Juan Gutiérrez (1950), o *El desencanto* (2001), de la salvadoreña Jacinta Escudos (1961).

Estas obras encuentran su correspondencia mexicana en la *literatura basura* de Guillermo Fadanelli (1960) —*La otra cara de Rock Hudson* (2004), *Compraré un rifle* (2004)— y se repiten en el Perú con *Al final de la calle* (1993), de Óscar Malca (1968); *Nocturno de ron y gatos* (1994), de Javier Arévalo (1965); *Contraeltráfico* (1997), de Manuel Rilo (1971), o los sucesivos títulos de Jaime Bayly —*No se lo digas a nadie* (1994), *Fue ayer y no me acuerdo* (1995), *Los últimos días de la prensa* (1996), *La noche es virgen* (1997) y *Yo amo a mi mami* (1998)—, retratos de un obsesivo personaje homosexual a través de clichés de novela rosa que han conectado inmediatamente con el gran público. En la misma línea se situaría el venezolano Boris Izaguirre (1965) con su novela *Azul petróleo* (1998).

Entre todos estos títulos destacamos por su incuestionable calidad la novela corta *Tajos* (2000), del uruguayo Rafael Courtoisie (1958), deudora de la estética de la crueldad y ejemplo de cómo se puede retratar la violencia desde una óptica desapasionada y explícita, pero siempre exigente consigo misma.

11.2. El regreso a la novela «total»

En los últimos años parece haberse producido un regreso a la «gran novela neo-romántica-fenomenológica, con algo de poema metafísico», de que hablara Ernesto Sábato en relación a los textos más significativos del *boom*. En efecto, las

novelas «anémicas» e tamente experimental y referencias enciclo flexiona a partes igual la condición humana una realidad inagotable narrativa, fusionan pecas, literarias e histórico y sofisticado. S obras maestras de Iván Thays: «En el bición que buscaba c versas aristas, hasta mente, la totalidad ra hace entender que to absurdas o arbitraria nea oscilante y deriv hoy la línea» (*Palabr*

Las obras ambicio completamente del p ricano —recordemos *artificial* (1980), la metaficcional de Ric hemos comentado, e postergada por los t mandados en el mer la situación ha cambi la publicación de titu póstuma *Los papel* (1991), del boliviano *El último diario de lombiano Octavio F historia* (1999), de M *Klingsor* (1999), y Jorge Volpi; o *Los det* (2004), de Roberto epígrafe destacando vela, impresionante sonajes en la que, a escenarios y destino obornable lucidez s nuestra fracasada ci

novelas «anémicas» están dando paso a otras altamente experimentales, de estructura sofisticada y referencias enciclopédicas, en las que se reflexiona a partes iguales sobre el acto creativo y la condición humana. Aspirantes a representar una realidad inagotable y ajenas a la economía narrativa, fusionan perspectivas científicas, míticas, literarias e históricas a través de un lenguaje rico y sofisticado. Su única diferencia con las obras maestras de los sesenta es reseñada por Iván Thays: «En el *boom*, la totalidad era la ambición que buscaba coger el mismo tema por diversas aristas, hasta completar el prisma. Actualmente, la totalidad radica en el desorden que nos hace entender que todas las líneas, aun las más absurdas o arbitrarias, pertenecen a la misma línea oscilante y derivativa [...]. Antes el círculo, hoy la línea» (*Palabra de América*:193).

Las obras ambiciosas nunca desaparecieron completamente del panorama literario latinoamericano —recordemos en este sentido *Respiración artificial* (1980), la novela histórica, policiaca y metaficcional de Ricardo Piglia—, pero, como ya hemos comentado, este tipo de narrativa se vio postergada por los textos amenos y legibles demandados en el mercado editorial. Sin embargo, la situación ha cambiado en los últimos años, con la publicación de títulos tan interesantes como la póstuma *Los papeles de Narciso Lima-Achá* (1991), del boliviano Jaime Sáenz (1921-1986); *El último diario de Tony Flowers* (1996), del colombiano Octavio Escobar Giraldo (1962); *La historia* (1999), de Martín Caparrós; *En busca de Klingsor* (1999), y *No será la tierra* (2006), de Jorge Volpi; o *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004), de Roberto Bolaño. Quiero concluir este epígrafe destacando la calidad de esta última novela, impresionante maraña de argumentos y personajes en la que, a través de los más disímiles escenarios y destinos, Bolaño reflexiona con insobornable lucidez sobre la presencia del mal en nuestra fracasada civilización.

12. CONCLUSIÓN

Llegamos al final de nuestro recorrido. En él hemos podido apreciar cómo los autores latinoamericanos han privilegiado los *nuevos realismos*, las vidas privadas, los géneros híbridos y los márgenes en una época convulsa, marcada por el desencanto y el escepticismo. En esta situación, el *postboom* ha optado por renovar géneros en los que la realidad juega un papel fundamental —nueva novela histórica y neopolicial—, reivindicando los formatos de la memoria —crónicas, autobiografías y dietarios— y facilitando la aparición de voces hasta ahora excluidas de la narrativa —exiliados, mujeres, homosexuales, minorías étnicas. El enorme poder de seducción de la cultura de masas explica el rol decisivo jugado por el cine, la música popular y el deporte en esta literatura, así como la reivindicación de géneros considerados hasta este momento *menores*.

A partir de los años noventa, una nueva generación ha irrumpido con fuerza en los foros literarios, proponiendo a través de manifiestos, proclamas y antologías romper con los clichés sobre el escritor del subcontinente y acabar con los prejuicios nacionalistas en literatura. Sus textos universalistas, marcados por el narcisismo y la idea del simulacro en una sociedad definida por la multiplicidad de la información, se decantan por dos grandes tendencias: la narrativa *juven* —que retrata a personajes urbanos y apáticos, incapaces de encontrar su lugar en el mundo— y la novela total, ambiciosa y compleja, en la línea de las obras que hicieron universalmente reconocida la literatura latinoamericana durante los años sesenta.

Ambas corrientes coinciden, sin embargo, en su escepticismo ante las explicaciones globales. En su lugar se ofrece al público «un cachito de verdad», expresión que Juan Sasturain eligió como epígrafe para la primera parte de su *Manual de perdedores* y que define perfectamente el signo de nuestros tiempos.