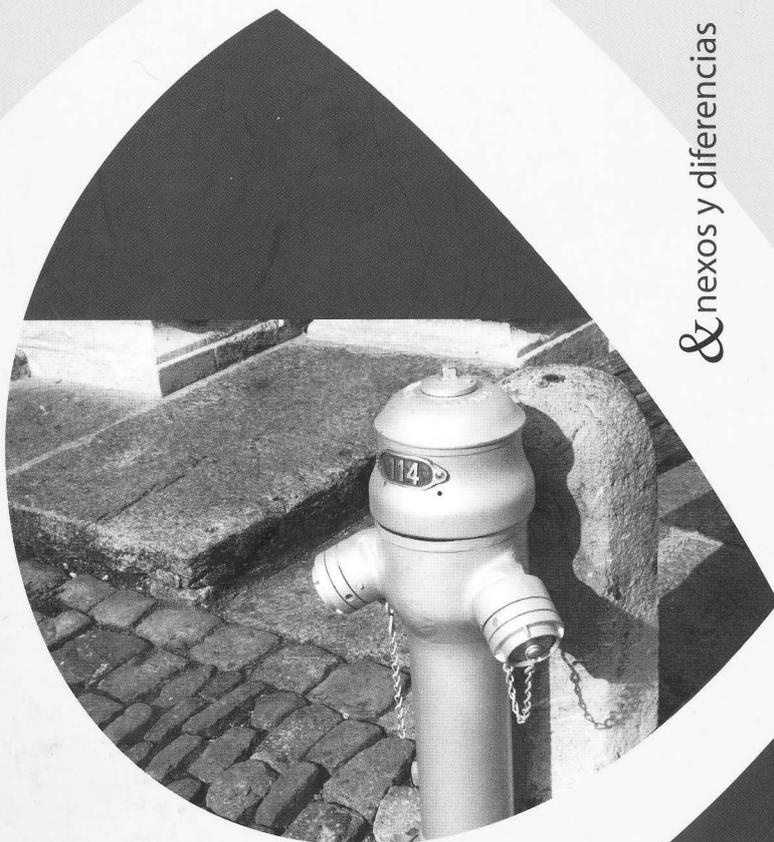


Jesús Montoya Juárez
Ángel Esteban (eds.)

Entre lo local y lo global

La narrativa latinoamericana
en el cambio de siglo (1990-2006)



&nexos y diferencias

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available on the Internet at <<http://dnb.ddb.de>>.

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2008
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2008
Elisabethenstr. 3-9 — D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-392-9 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-406-9 (Vervuert)

Depósito Legal: S. 1228-2008

Fotografía y diseño de cubierta: W Pérez Cino

Impreso en España
The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

ÍNDICE

JESÚS MONTOYA JUÁREZ ÁNGEL ESTEBAN A modo de introducción: ¿Narrativa latinoamericana más allá del aeropuerto?.....	7
Cartografías de la narrativa latinoamericana en tiempos de globalización	17
FRANCISCA NOGUEROL Narrar sin fronteras	19
FERNANDO AÍNSA Una narrativa desarticulada desde el sesgo oblicuo de la marginalidad	35
JESÚS MONTOYA JUÁREZ Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa	51
SANTIAGO RONCAGLILO Cocaína y terroristas: quince años de literatura peruana	77
DANIEL NOEMÍ Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy	83
JORGE VOLPI Narrativa hispanoamericana, INC.	99
YANITZIA CANETTI La literatura contemporánea víctima del despotismo comercial y la globalización.....	113

NARRAR SIN FRONTERAS

Francisca Noguero
Universidad de Salamanca

La patria del escritor es su lengua.

Francisco Ayala

La tarea de apuntar las líneas maestras en la narrativa hispanoamericana de los últimos veinte años resulta tan atractiva como arriesgada; atractiva, porque nos obliga a adentrarnos en un corpus literario prácticamente virgen para la crítica; arriesgada, por la cercanía en el tiempo de la producción analizada, lo que supone la inexistencia de puntos de apoyo bibliográficos y, en algunas ocasiones, ha provocado en la que suscribe la sensación de que sus juicios podían estar demasiado influidos por gustos literarios o, lo que es peor aún, de que «los árboles no la dejaban ver el bosque». Consciente de este peligro y del resultado necesariamente provisional de mis comentarios, en las siguientes páginas abordaré la enorme variedad de textos producidos en Latinoamérica desde 1990 hasta nuestros días atendiendo a tres grandes líneas: la imposible adscripción de la última literatura latinoamericana a límites geográficos, la continuación en nuestros días de ciertas tendencias del postboom y, finalmente, la aparición de una nueva hornada de escritores que ha demostrado fehacientemente su intención de ingresar en el canon literario con todos los derechos.

Antes de acometer tan ardua empresa, considero necesario subrayar un hecho capital en la difusión de la narrativa más reciente: los libros son concebidos más que nunca como productos de mercado sometidos a las leyes de la publicidad, por lo que el juicio sobre ellos se basa en bastantes ocasiones más en su capacidad de ventas que en 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 narra-

tiva o caer en una literatura fácil. Por si esto fuera poco, y aunque 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 y que, concentrados en muchos casos en España, están atrayendo hacia Europa a numerosos creadores del subcontinente.

En relación a los autores, en los estantes de las librerías conviven actualmente escritores de los años setenta y ochenta —que siguen produciendo obras a buen ritmo— con otros nacidos mayoritariamente a partir de 1960. Como ya apunté, estos últimos se han mostrado muy activos en su reivindicación de un espacio propio, rechazando con virulencia las secuelas gratuitas del realismo mágico y los principios de amenidad y narratividad que convirtieran en éxitos de venta a algunos creadores de la generación anterior.

Trazado el marco de actuación, ¿qué clave explicaría en conjunto la producción narrativa latinoamericana de los últimos años? Si existe un término que pueda definirla, éste es el de la *extraterritorialidad*. En efecto, vivimos un momento en que la búsqueda de identidad ha sido relegada en favor de la diversidad; como consecuencia, la creación literaria se revela ajena al prurito nacionalista a partir del cual se la analizó desde la época de la Independencia, aún vigente en múltiples foros académicos y que rechaza la literatura universalista como parte del patrimonio cultural del subcontinente¹.

Sin embargo, resulta innegable la existencia de una tradición literaria en español definida precisamente por la desterritorialización de los autores —que en muchos casos produjeron textos canónicos fuera de las fronteras de su país—, un eclecticismo enemigo de cualquier tipo de esencialismo patriótico, y por la visión de América como *crisol de culturas*, lo que supone la defensa de la hibridación y la inmersión sin complejos de esta narrativa en el amplio espectro de la cultura occidental².

¹ Por desgracia, la cartografía sigue siendo la fórmula preferida por la crítica para analizar la literatura y, aunque no se empleó con los autores del *boom* —investigados por sus revolucionarias técnicas narrativas aunque procedieran de diversas naciones y sólo se encontraran hermanados por su compromiso con la escritura de calidad— hoy en día esta fórmula sigue contribuyendo al desconocimiento de los escritores latinoamericanos entre sí.

² Como señaló recientemente Christopher Domínguez Michael en su ponencia «¿Más allá de la novela nacional?», pronunciada en el seno del encuentro *Nueva Literatura de Extremo Occidente* (El Escorial, 10-14 de julio de 2006), resulta absurdo renunciar al calificativo *occidental* para la producción cultural latinoamericana, imbuida desde sus

Como ha comentado Fernando Aínsa, se puede entender el devenir de la literatura latinoamericana a partir de una permanente tensión entre movimientos centrípetos y centrífugos, siendo éstos últimos los que han ganado la partida en los últimos treinta y cinco años³. De hecho, los criterios universalistas se han enfrentado a una mal entendida concepción de la identidad que, desde su propia raíz etimológica —*idios* como «individual», «único»— ha defendido la diferencia y, como consecuencia, ha provocado una clara reticencia a integrar la producción cultural transoceánica en el lugar que le corresponde en el patrimonio de la Humanidad.

La voluntad de situar la realidad latinoamericana en un compartimento estanco dentro de las ciencias humanas se ha revelado como tendencia crítica hegemónica desde los años sesenta, lo que explica el manifiesto rechazo de bastantes sectores de la Academia a aplicar a las expresiones culturales del subcontinente términos como *Posmodernidad* o, más recientemente, *Globalización*, tachados de aculturadores y de constituir un simple reflejo de la *episteme* imperialista. Este hecho conlleva asimismo la defensa del *realismo mágico* como estilo característico de las antiguas colonias —cuando este concepto paradójicamente se ha convertido en mercancía internacional y augura el éxito de ventas en Europa y Estados Unidos para los autores que lo reivindican—, lo que revela una clara *voluntad de otredad* en quienes defienden estas posturas.

Es el caso de Frederic Jameson, que se permite escribir frases tan excluyentes como la siguiente: «Todos los textos del Tercer Mundo son necesariamente [...] alegóricos, y de manera muy específica: han de ser leídos como lo que llamaré alegorías nacionales, aun cuando, o tal vez debería decir, sobre

orígenes por los mitos grecolatinos y bíblicos a los que recurrieron los conquistadores para explicar la —a sus ojos— nueva realidad. El concepto de «Extremo Occidente» para América Latina, empleado entre otros autores por Arturo Uslar Pietri, Octavio Paz o Jorge Luis Borges, casa así perfectamente con el pensamiento privilegiado por buena parte de la última narrativa latinoamericana.

³ Aínsa ha demostrado la relevancia de este pensamiento a partir del Modernismo, movimiento estético con el que América Latina consigue «el retorno de los galeones» gracias al cosmopolitismo de sus autores —José Martí, Rubén Darío, José Asunción Silva— y al fin del complejo de inferioridad por el que se entendía la producción cultural del subcontinente en términos de imitación. Así, a partir de los años veinte algunos autores se vanagloriaron de su manejo irreverente de las más variadas tradiciones —recuérdese en este sentido la «Carta abierta a la Púa», de Oliverio Girondo, o el ensayo «El escritor argentino y la tradición», de Jorge Luis Borges— e iniciaron un periplo ajeno a prejuicios nacionalistas, que tendría entre sus paladines a nombres tan reconocidos como los de Octavio Paz o, en la vertiente crítica, a Emir Rodríguez Monegal (Aínsa 1986, *passim*).

todo cuando sus formas se desarrollan a partir de maquinarias de representación prominentemente europeas, tal como la novela» (69, traducción mía). De acuerdo con este pensamiento, Jameson defiende el *realismo mágico* como alternativa a la Posmodernidad —que tacha de «lógica cultural del capitalismo tardío»— y poética específica de los países que él mismo llama del Tercer Mundo, sin tener en cuenta que esta forma de entender la realidad se da en múltiples lugares y que, por ejemplo, en la propia España se puede encontrar con frecuencia en textos gallegos o andaluces.

Por otra parte, afirmar que la realidad y la historia americana es mágica lleva a ver con ojos eurocéntricos el entorno —lo *mágico* para el receptor del Primer Mundo es *real* para el antiguo colonizado—, provocando la que José Joaquín Brunner define como «mirada macondista», exotizante y, por supuesto, en absoluto incómoda para europeos y estadounidenses (58). Y es que, como bien señala Mabel Moraña en «El boom del subalterno», el poscolonialismo no hace sino reforzar la épica tercermundista de los años sesenta⁴, lo que hace a García Canclini preguntarse si «en el desplazamiento de las monoidentidades nacionales a la multiculturalidad global, el fundamentalismo no intenta sobrevivir ahora como latinoamericanismo. Siguen existiendo (...) movimientos étnicos y nacionalistas en la política que pretenden justificarse con patrimonios nacionales y simbólicos supuestamente distintivos. Pero me parece que la operación que ha logrado más verosimilitud es el fundamentalismo macondista» («Narrar la multiculturalidad» 94).

La discusión ha cobrado especial virulencia con el triunfo de los estudios poscoloniales, que defienden la diferencia para América Latina y rechazan los conceptos universalizantes como producto de la imitación a los antiguos colonizadores. Pero, ¿cómo desligar de movimientos de repercusión planetaria a un subcontinente que cuenta con un setenta por ciento de población urbana y cuya *ciudad letrada* se encuentra definida por el cosmopolitismo? Negar que los creadores puedan adscribirse a corrientes internacionales de pensamiento resulta tan ingenuo como peligroso, tanto más cuando los intelectuales en los últimos años se han desplazado frecuentemente de sus países de origen por

⁴ «La hibridez ha pasado a convertirse en uno de los ideogramas del pensamiento poscolonial, marcando el espacio de la periferia con la perspectiva de un neoxotismo crítico que mantiene a América Latina en el lugar del otro, un lugar preteórico, calibanesco y marginal con respecto a los discursos metropolitanos. La hibridez facilita, de esta manera, una seudointegración de lo latinoamericano a un aparato teórico creado para otras realidades histórico-culturales, proveyendo la ilusión de un rescate de la especificidad tercermundista que no supera, en muchos casos, los lugares comunes de la crítica sesentista» (Moraña 3).

razones políticas, sociales o económicas. Acerquémonos a la narrativa latinoamericana más reciente para comprobar estos hechos.

La imposibilidad de trazar fronteras

El exilio provocado por las dictaduras de los años setenta y ochenta y la importancia creciente de los hispanos en otros lugares del mundo hacen muy difícil definir los límites actuales de la literatura en el subcontinente; aun así, existen bastantes autores trasterrados quejosos —con razón— del ninguneo crítico que soportan en sus lugares de origen. En la presente era de mestizaje global, sólo unos cuantos privilegiados *inquilinos*⁵ de otra cultura como Ben Jelloun, Kazuo Ishiguro, Joseph Conrad o Vladimir Nabokov han conseguido obviar las políticas culturales nacionalistas, situación muy diferente a la que sufrieron, por ejemplo, Héctor Bianciotti o Juan Rodolfo Wilcock por escribir en una lengua diferente a la materna e integrarse perfectamente en el lugar —Francia e Italia, respectivamente— al que fueron a parar.

Y es que, en nuestra época, los límites literarios se han vuelto porosos en todos los órdenes, lo que ha provocado la entrada de *otras* voces en el canon literario. De ahí la enorme pujanza en nuestros días del concepto *literatura de frontera*. La situación de los cubanos en Florida, los *nuyoricans* en Nueva York o los chicanos en Texas explica el auge de los autores a medio camino entre el mundo hispano y el anglosajón. Especialmente significativo resulta el caso de algunas narradoras que exploran las diferencias entre el concepto de familia a uno u otro lado de la frontera, como Sandra Cisneros —*Caramelo* (2002)— o Rosario Ferré —*La casa de la laguna* (1997), *Vecindarios excéntricos* (1998)—. En esta misma línea, *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes denuncia las difíciles relaciones existentes entre México y Estados 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 —*Big banana* (2000), de Roberto Quesada—o descubren su ambivalente relación con el vecino del norte, como ocurre en los relatos incluidos en la antología *Se habla español. Voces latinas en USA* (2000). Del lado de México tratan esta problemática autores como Luis Humberto Crosthwaite, David Toscana, Federico Campbell o Daniel Sada, que demostró muy tempranamente las calidades de

⁵ Expresión con la que el escritor colombiano Juan Gabriel Vázquez define a los escritores expatriados por voluntad propia (en «Literatura de inquilinos», ponencia presentada en el encuentro «Nueva Literatura de Extremo Occidente», citado en la nota 2).

su prosa en relatos de frontera y que denunció la dictadura perfecta del PRI en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999).

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 *espanglés* —mezcla de español, portugués y guaraní—, idioma en que está escrito *El goto: cuasi, cuasi, señor de Madureira* (1998), de José Eduardo Alcázar. Del mismo modo, la reciente oleada de emigrantes latinoamericanos a España queda reflejada en novelas que abordan esta temática como *Una tarde con campanas* (2004), de Juan Carlos Méndez Guédez.

La estela del *postboom*

Durante los años setenta y ochenta, los autores del *postboom* se mostraron contrarios a los frescos narrativos y retornaron a la esfera privada en textos de estética realista interesados por abordar la intrahistoria, desacralizar mitos y revisar discursos oficiales a través del frecuente uso del humor y la ironía.

La revitalización de subgéneros narrativos considerados hasta entonces menores —neopolicial, ciencia ficción o novela rosa—, el recurso masivo a la oralidad y la atención a los mitos generados por los medios de comunicación de masas potenció la aparición de numerosas obras deudoras de una nueva *mitología* surgida de la música popular, el cine, el *comic* y la telenovela. Esta estela es continuada en nuestros días por títulos como *Las películas de mi vida* (2003), donde Alberto Fuguet homenajea las cincuenta cintas más importantes de su infancia recordando dónde y con quién las vio, o en relación a la música sentimental, con *Café Nostalgia* (1997) de Zoe Valdés, *Los últimos hijos del bolero* (1997) de Raúl Pérez Torres, o *Cuentos con tangos* (1998), de Pedro Orgambide.

Sin embargo, será el neopolicial el formato paraliterario privilegiado en los últimos años. Practicado en claves tan diversas como la parodia o la alegoría, supone una clara renovación del policíaco tradicional, lo que explica el prefijo *neo* en su denominación. En el relato clásico o *novela de enigma*, canonizado por Gilbert K. Chesterton, Agatha Christie y John Dixon Carr, el detective vivía en un mundo de verdades y leyes confiables. Su capacidad deductiva le permitía descubrir a distancia las claves del misterio que investigaba, lo que convertía la trama en un desafío intelectual que concluía con la captura del delincuente. Esta narrativa, reformulada por Borges y Bioy Casares en

Seis problemas para don Isidro Parodi, ha sido continuada recientemente por autores como Alejandro González Foerster —*Las partidas del juez Belisario Guzmán* (2004)— y Guillermo Martínez —en su excelente *Crímenes imperceptibles* (2003).

Pero los escritores latinoamericanos se decantan hoy mayoritariamente por la fórmula dura, deudora del *hard-boiled* estadounidense practicado por Raymond Chandler, Dashiell Hammett o James M. Cain. Considerada como la literatura *social* de fin de milenio e influida claramente por el *new journalism*, la denominada con todo derecho *novela negra* rechaza los fundamentos conservadores de la *de enigma*. De este modo, 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. Así se aprecia en *Perder es cuestión de método* (1997), de Santiago Gamboa; en las obras de Horacio Castellanos Moya —*Baile con serpientes* (1996), *La diabla en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001), *Donde no estén ustedes* (2003)—; en *Grandes miradas* (2003) o *La hora azul* (2005), de Alonso Cueto (1954), y en *Abril rojo* (2006), de Santiago Roncagliolo. En esta misma línea, Angélica Gorodischer retrata en *Cómo triunfar en la vida* (1998) el caso de mujeres que delinquen pero saben librarse de la justicia, mientras en *Río fugitivo* (1998) Edmundo Paz Soldán realiza un sorprendente ejercicio metaficcional al contar la historia de un adolescente que plagia famosas tramas policíacas para divertir a sus amigos.

El interés por las vidas privadas se mantiene en la *nueva novela histórica*, vertiente literaria que ha gozado de especial éxito en los últimos años del siglo XX. Considerada por la crítica como un género totalmente renovado, los textos adscritos a esta categoría desarrollan originales planteamientos acordes con la historiografía actual, en la que se ha ampliado la noción de documento histórico a materiales tan diversos como las tradiciones orales o los recortes de periódico, la fotografía o la estadística. Así, estas narraciones, a través de la polifonía y la transtextualidad, dan entrada a múltiples voces en la trama. Incapaces de ofrecer respuestas unívocas sobre la realidad, optan por hurgar en las esquinas y rechazan las explicaciones globales. En los últimos años resulta interesante subrayar la gran cantidad de textos protagonizados por figuras históricas femeninas. Así ocurre en Argentina, por ejemplo, con *La princesa Federal* (1998) de María Rosa Lojo; *Aurelia Vélez, la amante de Sarmiento* (1997), de Araceli Bellota, o Eva Perón, mito nacional objeto de decenas de títulos entre los que destaca *Santa Evita* (1995), de Tomás Eloy Martínez.

Si en los primeros noventa la cercanía de los fastos del Quinto Centenario impulsó la aparición de títulos basados en las crónicas de Indias, en los últimos años los autores han optado por revisar etapas más desconocidas pero igualmente fascinantes en la historia del subcontinente, como la época virreinal —*Inquisiciones peruanas* (1994), de Fernando Iwasaki— o la «conquista del desierto» en el siglo XX, presente en textos que afrontan críticamente la dicotomía civilización/barbarie como *La tierra del fuego* (1998), de Sylvia Iparraguirre, o *Los que llegamos más lejos* (2002), de Leopoldo Brizuela.

Este espíritu revisionista explica asimismo la frecuente exploración de la memoria por parte de unos escritores que, con el paso de los años, han encontrado nuevas vías para describir los terribles años de la dictadura. Así, entre la gran cantidad de novelas sobre la Guerra Sucia argentina aparecidas en los últimos tiempos, algunas, como la controvertida *El fin de la Historia* (1996), de Liliana Heker, o *Un hilo rojo* (1998), de Sara Rosemberg, parten 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 indecible. Otras, como *Villa* (1995), de Luis Gusmán, o *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan, eligen a los subalternos de los torturadores como protagonistas de la trama para reflexionar sobre la evolución que llevó a hombres pretendidamente normales a la degradación que supuso colaborar con los violentos.

La generación del *postboom* defendió el retorno al individuo en sus argumentos, lo que explica el éxito de crónicas, autobiografías y diarios en los últimos treinta y cinco años. En el caso de las crónicas, su carácter fragmentario, su visión sesgada de la realidad, su 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. En los últimos años han obtenido especial resonancia las de Pedro Lemebel —*Loco afán. Crónicas de sidario* (1994), *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995)—, quien ha dado a conocer, con un humor desgarrado, un Santiago de Chile nocturno y clandestino, poblado de individuos marginales arrastrados por el deseo y abocados a la soledad. Asimismo, hay que destacar cómo el mismo Gabriel García Márquez sorprendió a la crítica en 1996 con la publicación de *Noticia de un secuestro*, recuento de los delitos perpetrados en 1990 por Pablo Escobar para presionar al presidente César Gaviria.

La eclosión de diarios, memorias y autobiografías se aprecia en títulos como *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra* (2000), de Gioconda Belli, *Vivir para contarla* (2002), de Gabriel García Márquez, o *Vida perdida* (2003), de Ernesto Cardenal. Frente a estos autores consagrados, los últimos

años han conocido la rememoración de la historia familiar a través de autores tan jóvenes como Rafael Gumucio —*Memorias prematuras* (2000)— o Andrés Neuman —*Una vez Argentina* (2004)—. Entre todos ellos, brilla con luz propia *El río del tiempo* (1999) de Fernando Vallejo, una obra monumental a medio camino entre la autobiografía y la autoficción en la que el autor se muestra profundamente crítico con la sociedad colombiana.

Los hijos de la globalización

Los años noventa han visto la aparición de una hornada de escritores cosmopolitas por biografía y vocación, comprometidos con su carrera literaria y dispuestos a desplazarse a otros países para alcanzar proyección internacional. Deseosos de romper con los estereotipos sobre el escritor latinoamericano, estos autores retratan en sus textos sociedades multiculturales, caóticas y tecnificadas en las que cada vez resulta más evidente la manipulación de la verdad.

La aparición en 1996 de la antología *McOndo* y del manifiesto del *crack* dan buena cuenta de sus aspiraciones. De hecho, la invención del término *McOndo* —resultante de la mezcla de McDonald's, computadoras Macintosh y el Macondo de García Márquez— vino acompañado de un prólogo reivindicador de una Latinoamérica mestiza, global, 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: «El Macondo garcimarquino ha sido sustituido por un ámbito urbano, de comida rápida, *malls* gigantescos, computadoras y autos japoneses» (Fuguet 6).

En la controvertido volumen, Alberto Fuguet y Sergio Gómez reunieron escritores latinoamericanos y españoles menores de treinta años, entre quienes se incluyeron, advirtiendo, como otras compilaciones 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), *Líneas aéreas* (1999)—, sobre la existencia de una nueva generación en las letras hispánicas.

Pero, ¿qué la hizo especial frente a otras antologías? Sin duda, el ya mencionado prólogo —considerado por muchos un manifiesto a pesar de que sus autores rechazaran tal idea— y la invención de un término enormemente atractivo desde el punto de vista publicitario, que concitó inmediatamente el rechazo de la crítica de tradición marxista, defensora de una visión de la cultura preocupada por las diferencias y contraria al «sofisti-

cado barbarismo» de los nuevos autores, a los que acusó de banalizar la literatura, atentar contra el futuro cultural de las nuevas generaciones y padecer una amnesia selectiva que los convertía en farsantes autosatisfechos. Los narradores del *crack* mexicano sufrieron ataques similares, aunque en su manifiesto a cinco manos se decantaban por una literatura exigente y especulativa que, de algún modo, coincidía con la «gran novela neo-romántica-fenomenológica, con algo de poema metafísico» de que hablara Ernesto Sábato en relación a los textos del *boom*. Contrarios a los estereotipos del realismo mágico, Ricardo Chávez Castañeda, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Jorge Volpi y Eloy Urroz se inclinaban por autores cosmopolitas capaces de escribir una obra original en sus respectivas generaciones —en Argentina Jorge Luis Borges, en México Juan García Ponce o Sergio Pitlor—, sin olvidar su fascinación por la literatura centroeuropea, de la que han rescatado textos poco conocidos.

El manifiesto *crack* demostró así la existencia de un colectivo unido por lazos de amistad que hoy goza de reconocimiento internacional. En él se aboga por una ruptura con las novelas voluntariamente *menores* y por recuperar el respeto al lector inteligente, con lo que rechazaban los clichés de la cultura de masas y propugnaban el desarrollo de tramas marcadas por el cronotopo cero, «cosmos egocéntricos que no aspiran a profetizar ni a simbolizar nada» en palabras de Ignacio Padilla.⁶

Está claro, sin embargo, que en sus mejores exponentes estas novelas enciclopédicas, ajenas a la economía narrativa y narradas en un lenguaje limpio y preciso, reflexionan a partes iguales sobre el acto creativo y sobre la condición humana. Es el caso de la *trilogía del siglo XX* de Jorge Volpi, comenzada con *En busca de Klingsor* (1999) y continuada con *El fin de la locura* (2003) y *No será la tierra* (2006), donde el escritor se ha permitido explorar episodios tan significativos de la historia reciente como la caída del muro de Berlín, la *Perestroika*, los fracasos del FMI o el Proyecto Genoma Humano.

Pero el deseo de escribir novelas totales no se circunscribe al *crack*. Como reseña Iván Thays en *Palabra de América*: «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

⁶ Este hecho les acarreó críticas desde su aparición en el panorama literario por ser considerados autores extranjerizantes, reivindicadores de una literatura en la que México brilla por su ausencia o, si aparece, lo hace de forma tangencial.

a la misma línea oscilante y derivativa (...). Antes el círculo, hoy la línea» (*Palabra de América* 193).

Es cierto que las obras ambiciosas nunca desaparecieron del panorama literario latinoamericano —recordemos en este sentido *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia—, pero este tipo de narrativa se vio postergada durante los años ochenta por textos amenos y legibles que respondían a las expectativas del mercado editorial. 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), de Jaime Saenz, *El último diario de Tony Flowers* (1996), de Octavio Escobar Giraldo, *La historia* (1999), de Martín Caparrós, o por último *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004), de Roberto Bolaño, títulos estos últimos de especial relevancia en los que su autor reflexiona con insobornable lucidez sobre la presencia del mal en la fracasada civilización occidental.

En Argentina, los *babélicos* han manifestado un espíritu cercano al del *crack* en su manejo de bienes de la alta cultura, su admiración por la literatura alemana, su erudición crítica y su 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, rechazando la fantasía y lanzando una mirada hiperrealista sobre la sociedad en la que se adivina la influencia del periodismo y el cine.

Teniendo estos hechos en cuenta, destaco algunos rasgos fundamentales en la última narrativa latinoamericana:

Universalidad

En «No quiero que a mí me lean como a mis antepasados», Fernando Iwasaki destaca la pluralidad de escenarios —asiáticos, africanos, norteamericanos o europeos— de la literatura más reciente:

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 desterra-

dos 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).

A esta nómina podrían añadirse los primeros títulos de Juan Gabriel Vásquez —que ha regresado con brillantez a la historia desconocida de Colombia con *Los informantes* (2004) e *Historia secreta de Costaguana* (2007)— o las obras de dos autores mexicanos marcados por el culturalismo, el culto al lenguaje y el fervor por civilizaciones desaparecidas: Pablo Soler Frost y Álvaro Enrigue, que supera definitivamente la influencia borgesiana en los relatos de *Hipotermia* (2005).

Narcisismo

En una literatura que apuesta por la exigencia 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 obras recientes. Es el caso de *El viaje interior* (1999) de Iván Thays, 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 los personajes de Jaime Bayly, Sergio Gómez o Alberto Fuguet, encerrados voluntariamente en habitaciones donde ven televisión por cable y piden comida rápida; en el cibercorresponsal compulsivo que quiere escapar a su adicción en *Acoso textual* (1999), de Raúl Vallejo (1959); en Net, universitario aburrido cuya mayor distracción es escribir los correos electrónicos que urden *La vida en las ventanas* (2002), de Andrés Neuman, o finalmente en el profesor cincuentón y la estudiante veinteañera que se enamoran a través de la computadora en *La novela virtual* (1998), del veterano Gustavo Sainz.

Los comportamientos extraños marcan la obra de Mario Bellatin —*Efecto Invernadero* (1992), *Canon Perpetuo* (1993), *Salón de Belleza* (1994), *Poeta Ciego* (1998)—, creador de un universo narrativo original y decadente en el que los personajes luchan infructuosamente por realizarse. En esta misma línea, el tema de la locura ha cobrado especial relevancia con *Y si yo fuera Susana San Juan* (1998) de Susana Pagano; *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza; *El camino de Santiago* (2000), de Patricia Laurent, o *Delirio* (2004), de Laura Restrepo.

Por último, hay que destacar la importante recuperación de la veta fantástica en algunos países poco afectos a esta tradición. Es el caso de México, que ha visto recientemente la publicación de títulos tan significativos como *Cuentos héticos* (1999) de Francisco Hinojosa; *Técnicamente humanos* (1996), *Invencciones enfermas* (1997), *Registro de Imposibles* (2000) o *Países Inexistentes* (2004), de Cecilia Eudave; *Gente del mundo* (1998), de Alberto Chimal o *El huésped* (2006) de Guadalupe Nettel.

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 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 informativa.

En este apartado resultan especialmente novedosos los argumentos que plantean la posibilidad de falsear la verdad con informaciones manipuladas. Edmundo Paz Soldán recalca repetidamente en este tema en novelas como *Sueños digitales* (2000), 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 piratas informáticos de *El delirio de Turing* (2003) luchan contra el gobierno inventando un orden virtual que altera el caos en que vive sumido el país.

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 que admiran la estética cinematográfica de Quentin Tarantino.

Caracterizada por su fuerte referencialidad, esta literatura reivindica las estructuras simples y recurre a 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 vio-

lenta realidad. Así ocurre en *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) o *Perra virtual* (1998), de Cristina Civalé; *Trilogía sucia de la Habana* (2001), de Pedro Juan Gutiérrez, o *El desencanto* (2001), de Jacinta Escudos. Estas obras encuentran su correspondencia mexicana en la *literatura basura* de Guillermo Fadanelli (1960) —*Lodo* (2002), *La otra cara de Rock Hudson* (2004), *Compraré un rifle* (2004)— o el premiado *Diablo guardián* (2004), de Xavier Velasco, y repiten su estética en 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. Entre todos estos títulos destacamos por su incuestionable calidad la novela corta *Tajos* (2000) del uruguayo Rafael Courtoisie, 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.

Llego aquí al final de unas páginas con las que espero haber contribuido al conocimiento la más reciente producción narrativa latinoamericana, marcada por el rechazo a los prejuicios nacionalistas y comprometida exclusivamente con la ficción. Comencé este ensayo con una cita del granadino Francisco Ayala y quiero concluirlo con otra sentencia perfectamente aplicable a los autores que acabo de citar. En la misma línea de tolerancia y universalidad, Lucio Anneo Seneca sostuvo: «Mi nacimiento no me vincula a un único rincón. El mundo entero es mi patria». En buen y bello latín, «Patria mea totus hic mundus est».

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando (1986): *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos.
- BRUNNER, José Joaquín (1992): «La ciudad de los signos». En: *América Latina: cultura y modernidad*. México: Grijalbo, 37-72.
- FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio (1996): «Prólogo». En: *McOndo*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 11-20.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995): *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.

- JAMESON, Frederic (1986): «Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism». En: *Social Text* 15, 65-88.
- MORAÑA, Mabel (1998): «El boom del subalterno». En: *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.). México: Miguel Ángel Porrúa. Versión electrónica en <<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/Mabel.htm>> (05/04/2007).
- THAYS, Iván (2004): «Andrea no duerme». En: Roberto Bolaño *et al.*, *Palabra de América*, Barcelona: Seix Barral, 185-197.