

ÚLTIMA NARRATIVA HISPANOAMERICANA  
(DE 1995 A NUESTROS DÍAS)

Francisca Noguero. Universidad de Salamanca

\*Texto aparecido en *Cuatro paisajes*. Gianfranco Zicarelli coord. Roma, Instituto Cervantes, 2010, pp. 87-116. NIPO: 503-10-059-1.

La tarea de apuntar las líneas maestras en la narrativa hispanoamericana de los últimos quince años resulta tan atractiva como arriesgada; atractiva, porque obliga a adentrarse en un corpus literario prácticamente virgen para la crítica; arriesgada, por la cercanía en el tiempo de la producción analizada, lo que a veces ha provocado en la que suscribe la sensación de que sus juicios podían estar demasiado influidos por sus gustos literarios. Consciente de este peligro y del resultado necesariamente provisional de mis comentarios, en las siguientes páginas abordaré la enorme variedad de textos narrativos producidos en Latinoamérica desde 1995 hasta nuestros días atendiendo a tres grandes líneas: la imposible adscripción de la última literatura latinoamericana a límites geográficos, la continuación de ciertas tendencias del *postboom* y, finalmente, la aparición de una nueva hornada de escritores que, con intereses literarios propios, ha ingresado 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 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 narrativa 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 que comenzaron su andadura en los años setenta y ochenta –y que siguen produciendo obras a buen ritmo- con otros nacidos mayoritariamente a partir de 1960. Como ya apunté en otras ocasiones (Noguero 2008a, 2008c), estos últimos se han mostrado muy activos en su reivindicación de un espacio propio, rechazando 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.

La aparición en 1996 de la antología *McOndo* y del manifiesto del *crack* ofrecen buena prueba 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 (Fuguet y Gómez 1996).

¿Qué hizo destacar este texto 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, inmediatamente, concitó el rechazo de la crítica de tradición marxista, defensora de una visión de la cultura preocupada por las diferencias y contraria al “sofisticado barbarismo” de los nuevos autores, a los que acusó de banalizar la literatura 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 decantaran 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 y a los falso exotismos 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 Pitol-, sin olvidar su fascinación por la literatura centroeuropea, de la que han rescatado textos poco conocidos. En su alegato colectivo abogaban así por romper con las novelas voluntariamente *menores* y 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.

Sin embargo está claro que, en sus mejores exponentes, estas novelas enciclopédicas, ajenas a la economía narrativa y contadas en un lenguaje limpio y preciso, reflexionan a partes iguales sobre el acto creativo y 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 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 divertidos y legibles, más demandados por el mercado editorial. La situación ha cambiado en los últimos años con la publicación de títulos tan interesantes como *La historia* (1999), de Martín Caparrós; o *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004), de Roberto Bolaño, por los que el autor chileno se ha convertido en el último clásico de las letras latinoamericanas y donde reflexiona con insobornable lucidez sobre la presencia del mal en la fracasada civilización occidental.

En Argentina, los autores cercanos a la revista *Babel* han manifestado un espíritu cercano al *crack* en su manejo de bienes de la alta cultura, su admiración por la literatura alemana y su preferencia por las tramas metaficcionales. Frente a ellos, los *planetarios* –o, lo que es lo mismo, los editados por la editorial Planeta- han coincidido con los postulados de *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.

## EXTRATERRITORIALIDAD

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 subcontinente. Así, uno de los procesos

más interesantes de los tiempos recientes viene dado por el carácter posnacional (Castany 2007) o pangeico (Mora 2006) de la literatura en español.

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 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).

Del mismo modo, en el prólogo a *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*, Orlando Mejía Rivera señalará los siguientes rasgos para la última literatura nacional, perfectamente aplicables a otros narradores coetáneos: 1) hibridación de géneros; 2) influencia en la nueva narrativa de los *comics*, el cine, la televisión y los subgéneros literarios de la cultura popular (novela policíaca, novela negra, novela de terror y fotonovelas románticas; 3) combinación de “literatura experiencial” o autobiográfica con los códigos de la intertextualidad; 4) tendencia pluridisciplinaria en cuanto al oficio y preferencias de los autores y 5) desarraigo geográfico y cultural (Mejía Rivera 2002).

Este hecho viene reforzado por el espíritu viajero de los escritores, que realizan estancias de estudios en el extranjero, se reúnen en congresos, mantienen *blogs* donde revelan sus filias y fobias –un vistazo a sus páginas nos permite comprobar los vínculos que establecen con sus contemporáneos- y, como característica general, prefieren constituir redes a agotar sus fuerzas con polémicas inútiles.

Por otra parte, el exilio provocado por las dictaduras de los años setenta-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. Aunque bastantes autores trasterrados se quejan -con razón- del ninguneo crítico que sufren en sus países de origen por su condición de

*inquilinos*<sup>1</sup> de otra cultura, está claro que en nuestra época ha adquirido especial pujanza el concepto de *literatura glocal*.

La situación de los cubanos en Florida, los *nuyorican* en Nueva York o los chicanos en Texas explica el auge de 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). Otros textos 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), o en las obras –escritas en inglés, pero profundamente hispánicas en su idiosincrasia- del dominicano Junot Díaz o el peruano Daniel Alarcón.

De todos modos, las fronteras regionales no se reducen al eje norteamericano. Apunto 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-, idioma en que está escrito *El goto: cuasi, cuasi, señor de Madureira* (1998), de José Eduardo Alcázar. Por su parte, la reciente oleada de emigrantes latinoamericanos a España queda reflejada en textos que abordan sus problemas de adaptación como *Una tarde con campanas* (2004), de Juan Carlos Méndez Guédez, quien continúa explorando esta temática en los magníficos cuentos que componen *Hasta luego, míster Salinger* (2007).

#### 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*

---

<sup>1</sup>Expresión con la que el escritor colombiano Juan Gabriel Vázquez definió a los escritores expatriados por voluntad propia (“Literatura de inquilinos”, ponencia presentada en el encuentro “Nueva Literatura de Extremo Occidente”. El Escorial, 10-15 de julio de 2006).

(2003), donde Alberto Fuguet homenajea las cincuenta cintas más importantes de su infancia recordando dónde y con quién las vio. En relación a la música popular, destacan obras como *Los últimos hijos del bolero* (1997), de Raúl Pérez Torres, *Cuentos con tangos* (1998), de Pedro Orgambide, o *Trabajos del reino* (2004), de Yuri Herrera, mientras Bernardo Fernández “Bef” preña de referencias cinematográficas, televisivas y gráficas la indispensable *Tiempo de alacranes* (2005).

El interés por las vidas privadas se mantiene en la *nueva novela histórica*, vertiente literaria que ha gozado de especial éxito en el último tercio 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 tradiciones orales, recortes de periódico, fotografías o estadísticas. Así, estas narraciones dan entrada a través de la polifonía y la transtextualidad a múltiples voces en la trama. Incapaces de ofrecer respuestas unívocas sobre la realidad, optan por hurgar en las esquinas y rechazar las explicaciones unívocas. 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, recientemente los autores han optado por revisar etapas más desconocidas pero igualmente fascinantes en la historia del subcontinente como la "conquista del desierto argentino", 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. En México, la importancia de la revisión histórica se hace patente en el hecho de que *El seductor de la patria* (1999), de Enrique Serna, haya sido considerada una de las mejores novelas nacionales de todos los tiempos.

Frente a estos títulos *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman, a medio camino entre el libro de viajes, la novela policiaca, el ensayo y el texto histórico, supone una nueva manera de acercarse al pasado para debatir problemas tan actuales como el miedo al extranjero, los derechos de la mujer, el malestar de la cultura o la experiencia transnacional. El ambicioso volumen se hace así eco de lo que señala Hans, su protagonista, en relación a la fórmula

histórica: “Creo que el pasado no debería ser un entretenimiento, sino un laboratorio para analizar el presente” (Neuman 2009: 173).

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 el horror experimentado durante los años aciagos de las dictaduras. 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 seguida por hombres pretendidamente normales para terminar colaborando con los violentos. En esta misma línea, dos magníficos textos han sabido reflejar desde la perspectiva infantil y adolescente -la edad de sus autores durante “los años de plomo”- las pústulas de una sociedad amordazada y enferma. Me refiero, obviamente, a *Ciencias Morales* (2007), de Martín Kohan, y a la breve e intensa *Historia del llanto* (2007), de Alan Pauls.

A estos autores, que contradicen la idea de que la última literatura latinoamericana se niega a bucear en el pasado nacional, podrían sumarse otros nombres como los de Juan Gabriel Vásquez -que ha revisado con brillantez episodios oscuros de la historia colombiana en *Los informantes* (2004) e *Historia secreta de Costaguana* (2007)-; su compatriota Evelio Rosero, quien en *Los ejércitos* (2006) recrea la violencia estructural que azota su país; Edmundo Paz Soldán, que en *Palacio Quemado* (2006) da cuenta de un momento clave en la historia reciente de Bolivia, cuando un líder indigenista accedió por fin al gobierno; o Jorge Eduardo Benavides, que recrea la dictadura de Velasco en *Un millón de soles* (2007), demostrando que el controvertido Vladimiro Montesinos ha cobrado talla de personaje literario en la literatura reciente del Perú.

La generación del *postboom* defendió el retorno al individuo en sus argumentos, lo que explica asimismo el éxito de crónicas, autobiografías y diarios en los últimos treinta y cinco años. Así 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, monumental obra a medio camino entre la autobiografía y la ficción, en la que el autor se muestra profundamente crítico con la sociedad colombiana.

Paso ya a destacar el incuestionable liderazgo del neopolicial en la última narrativa en español. Considerado como la literatura *social* de fin de milenio e influido claramente por el *New Journalism*, este género goza de especial favor del público desde los años setenta del pasado siglo. Sus tramas, cargadas a partes iguales de pesimismo y denuncia, descubren la corrupción que mina las sociedades latinoamericanas, tan carentes de los antiguos ideales revolucionarios como signadas en la actualidad por la codicia y el pensamiento neoliberal. Así se aprecia en títulos como *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)-, Alonso Cueto -*Grandes miradas* (2003), *La hora azul* (2005), o Santiago Roncagliolo -*Abril rojo* (2006). 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.

Esta vertiente del género se ha mantenido vigente a través de una segunda hornada de escritores que, en los años noventa, se ha encargado de descentralizar los escenarios huyendo de las grandes capitales –hecho que explica la importancia obtenida por el género en la frontera norte mexicana, interesándose asimismo por crear interesantes híbridos con otros formatos literarios. Es el caso del *cyberpunk*, fusión de relato gótico, *negro* y de ciencia ficción a partir del que se retratan mundos deshumanizados y cercanos al apocalipsis, en los que la extrema pobreza se da la mano con la tecnología más avanzada. En esta línea sobresalen autores como Bernardo Fernández “Bef” –quien en *Gel azul* (2006) retrata una sociedad en la que los jóvenes pudientes eligen vivir conectados permanentemente a la red-<sup>2</sup> u Oliverio Coelho, que en *Promesas naturales* (2006) describe un mundo coercitivo y tiránico, en el que los humanos han perdido sus derechos y se acercan peligrosamente a la animalidad.

En los últimos años, el género policial manifiesta, asimismo, otros rasgos novedosos: cada vez se publican menos series con un detective protagonista –la progresión temporal,

---

<sup>2</sup> Aunque alejados de la estética *cyberpunk*, el reflejo de la adicción a los medios se repite en personajes de Jaime Bayly, Sergio Gómez o Alberto Fuguet, encerrados voluntariamente en habitaciones donde ven televisión por cable y piden comida rápida; en el ciberresponsal compulsivo que quiere escapar a su locura en *Acoso textual* (1999), de Raúl Vallejo; 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.

como cualquier otra medida, es concebida como una entelequia; surgen menos investigadores profesionales –en la mayoría de los casos abordan este menester personas curiosas o movidas por un difuso deseo de justicia; la realidad aparece como un caos sin solución y, por ello, existe un progresivo y general desinterés por resolver los crímenes.

De este modo, triunfa en nuestros días la ficción antidetectivesca o, lo que es lo mismo, el antipolicial metafísico heredero de las creaciones borgesianas, en el que las nociones de verdad e identidad se muestran escurridizas y donde el detective se interesa menos por la resolución del crimen que por indagar en la intrincada red de significantes que componen la existencia. Así ocurre, por ejemplo, con *En busca de Klingsor* (1999), donde Volpi juega continuamente con la identidad de sus personajes, desarrolla un voluntario sentimiento de lo ominoso –no en vano el narrador de la novela hace honor a su nombre de Links o, lo que es lo mismo, *siniestro*-, y deja al lector la resolución del enigma (Noguerol 2009c).

Igualmente interesante para la última narrativa de misterio resulta la variante metaficcional, por la que una gran cantidad de textos aúnan la investigación de un crimen con la reflexión literaria. Este fenómeno se aprecia en novelas tan reconocidas como las ya citadas de Roberto Bolaño –cuyas tramas se urden a partir de la búsqueda de los vanguardistas *totales* Cesárea Tinajero y Benno Von Archimboldi; *La obra literaria de Mario Valdini* (2002), de Sergio Gómez; *Los amantes de Estocolmo* (2003), de Roberto Ampuero; *El último lector* (2004), de David Toscana, *Ricochet o los derechos de autor* (2007), de Luis Arturo Ramos, y la mayor parte de las obras de Pablo de Santis, por citar algunos ejemplos significativos.

Así se explica también la importante huella de Borges, paradigma de los juegos literarios que adquieren hondura metafísica, en títulos como *El manuscrito Borges* (2006) de Alejandro Vaccaro, o *La lágrima del Buda* (2008), de Antonio Malpica Maury –premiada en 2007 con el significativo título de *Nadie escribe como Herbert Quain*. Y es que, no en vano, Arthur Danto describe el contemporáneo como un *estilo de utilizar estilos* (Danto 1999: 32).

No quiero cerrar este capítulo sin aludir al fascinante ejercicio de escritura que supone *La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza. Este híbrido de narración policial y ensayo apoyado en la obra de Alejandra Pizarnik –junto a los cadáveres de los hombres castrados que dan origen a la pesquisa se encuentran versos de la poeta-, convierte al lenguaje en su verdadero protagonista. La detective encargada del caso volverá a aparecer en cuatro de los once relatos que componen *La frontera más distante* (2008), demostrando el interés de Rivera por ahondar en posibilidades hasta ahora insospechadas en la fórmula policial.

Es ya momento de aludir a la mal llamada *narrativa joven latinoamericana*, hija de la contracultura estadounidense, el realismo sucio y *la Onda* mexicana, que sigue contando en nuestros días con una legión de seguidores. 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 se muestra incapaz de enfrentar su violenta realidad. Así ocurre en *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 -*Lodo* (2002), *La otra cara de Rock Hudson* (2004), *Compraré un rifle* (2004), o en el premiado *Diablo guardián* (2004), de Xavier Velasco, mientras en Perú la cultivan Manuel Rilo -*Contraeltráfico* (1997)- o Jaime Bayly, y en el Uruguay halla uno de sus mejores exponentes en la novela corta *Tajos* (2000), de Rafael Courtoisie, ejemplo de cómo se puede retratar la violencia desde una óptica desapasionada y explícita, pero siempre exigente consigo misma.

### LOS NUEVOS DERROTADOS

En relación a los autores más jóvenes se hace necesario destacar, en principio, el alto grado de sofisticación alcanzado por la literatura fantástica en nuestros días. Este hecho, visible en las numerosas revistas sobre el tema aparecidas en los últimos años -*Axxón* (Argentina) y *Fobos* (Chile) dan buena prueba de ello- ha provocado que en países como México, donde la tradición fantástica ha permanecido habitualmente en segundo plano, hayan aparecido títulos tan interesantes como *Técnicamente humanos* (1996), *Invencciones enfermas* (1997), *Registro de Imposibles* (2000) y *Países Inexistentes* (2004), de Cecilia Eudave, o *El imaginador* (1996), de Ana García Bergua. En la misma línea se sitúa la obra de Alberto Chimal, en la que destaco el magnífico catálogo de pueblos y naciones fantásticos, no exentos de interpretación alegórica, que compone *Gente de mundo* (1998).

Del mismo modo, en Cuba algunos escritores recientes se han rebelado contra el realismo predominante -*Yoss* (José Miguel Sánchez), Orlando Vila, Vladimir Hernández, María Elena Durán o Ariel Cruz- para reclamar como propio el acervo universal de la literatura.<sup>3</sup> Así lo señala *Yoss* en el prefacio a la antología *Reino eterno*:

---

<sup>3</sup> Otros autores contemporáneos luchan contra el casto, frugal y ascético ideal del *Hombre nuevo* a través de la reivindicación del hedonismo. Este hecho explica las continuas alusiones a comidas y banquetes -

No primaron al reunir estos cuentos falsos criterios de representatividad nacionalista, sino única y exclusivamente calidad. (...) Elfos, dragones, hadas, *trolls* y magos se han convertido en patrimonio mundial, arquetipos socorridos, una especie de esperanto simbólico del cual todo creador tiene derecho a emplear cuanta palabra se le antoje. Universales, es el término exacto. Y (...) si un mulato del Vedado [puede] escribir historias apocalípticas de megalópolis deshumanizadas y futuristas (...), entonces todo está permitido (Yoss 2000: 5).

La ausencia de valores absolutos, característica de un momento en que el concepto de totalidad se ha descubierto inaprehensible, explica asimismo que el *fragmento* y el *fractal* se hayan constituido en signos de nuestro tiempo, ratificando el éxito actual de las colecciones de cuentos integrados y las novelas fragmentadas (Noguerol 2008b).

La buena salud de que gozan los cuentos integrados, analizados en sus más diversas perspectivas en el imprescindible volumen *El ojo en el caleidoscopio* (Brescia y Romano 2006) se aprecia en la obra de autores como Ignacio Padilla, preocupado por imbricar estrechamente sus relatos: así, su tetralogía *Micropedia* comenzó con *Las antípodas y el siglo* (2001) –dedicado a los viajes-, ha continuado en *El androide y las quimeras* (2008) –con las mujeres como tema central-, seguirá con *Los meteoros y la escarcha* –donde los hermanos adquirirán todo el protagonismo- y terminará con un bestiario aún sin título.

En esta misma línea se encuentran los microrrelatos de terror que componen *Ajuar funerario* (2004) de Fernando Iwasaki, convertidos ya en lectura de culto. El mismo autor ha incidido una y otra vez en la cohesión interna existente entre sus cuentos –*Inquisiciones peruanas* (1994), *Helarte de amar* (2007)- y, del mismo modo, ha destacado la naturaleza *cuentada* de sus novelas, señalando sobre *Libro de mal amor* (2001): “Yo decidí cometer una novela el día que un editor se hartó de oír cómo era el libro de relatos que estaba escribiendo. *¿Y con todo ese material por qué no me cuentas una novela?* Ningún editor me había hablado tan claro. *Hombre, si quieres yo te cuento una novela*, respondí emocionado. Y entonces le *cuenté* una novela, porque *Libro de mal amor* es una novela *cuentada*” (Iwasaki 2006: 80).<sup>4</sup>

El valor adquirido por el texto breve explica asimismo el éxito actual de la *nouvelle*, que tan pocos adeptos ha conocido tradicionalmente en el mundo hispánico. Es el caso de *El*

---

recordemos las suculentas recetas de Josefina en la tetralogía *Las cuatro estaciones* (1991-1998) de Leonardo Padura, la expresión desafortunada del erotismo en sus más diversas variantes –*Animal tropical* (2001), de Pedro Juan Gutiérrez, da fe desde el título de esta clara apuesta por el cuerpo-, y el presente instantáneo en el que viven los personajes de los *novísimos* –*Las bestias* (2006), de Ronaldo Menéndez, sintetiza de manera ejemplar este rasgo.

<sup>4</sup> He analizado este hecho en Noguerol (2009b).

*festín de los cuervos. La saga fronteriza de Miguel Ángel Morgado* (2002), donde Gabriel Trujillo Muñoz reúne cinco novelas cortas para reinterpretar el neopolicial de frontera.<sup>5</sup>

En cuanto a las novelas fragmentadas, su buena salud es visible en títulos como *La comedia urbana* (2006), donde Armando José Sequera refleja a partir de un extraordinario mosaico de voces lo que ocurre en la ciudad de Caracas entre las 8 y las 8, 01 de la mañana, o *Vidas perpendiculares* (2008), de Alvaro Enrigue, magnífica “novela cuántica” que simultanea tiempos y espacios a través de un personaje capaz de recordar sus continuas reencarnaciones.

En este sentido, y como ocurre en el texto que acabo de citar, considero que las mejores obras de la última década siguen los postulados defendidos por Vicente Verdú en “Reglas para la supervivencia de la novela”, apasionada defensa de una obra paladeable como *slow food* y hostil a la imposición de barreras entre realidad y ficción; atenta especialmente al estilo, abierta, fragmentaria y capaz de aprehender el instante; pero, sobre todo, sujeta a tramas entrecruzadas que propician la interacción con un lector multipolar y, por tanto, ajena el hilo argumental hegemónico (Verdú 2007).

Siguiendo este pensamiento, se comprende la importancia que ha adquirido el juego con la estructura narrativa en los últimos tiempos. Guillermo Arriaga, guionista de esos deslumbrantes ejercicios de estilo cinematográfico llamados *Amores Perros* (2000), *21 gramos* (2004), *Los tres entierros de Melquíades Estrada* (2005), *Babel* (2006) y *The Burning Plain* (2008), y autor asimismo del libro de cuentos *Retorno 201* (2001), nos permite comprender esta característica fundamental en muchos relatos contemporáneos: los textos se elaboran a partir de cuidados montajes en los que la elipsis adquiere un papel fundamental. Así, reconocerá en una entrevista:

Yo procuro que la estructura se someta a lo que quiero contar, y me interesa ir condensando cada vez más; total: ser lo más expresivo posible con la menor cantidad de recursos narrativos. Ahorita estoy tratando de llevar los diálogos a la máxima síntesis posible y las escenas a la máxima compresión. Es más, mis nuevos guiones son de media página cada escena, con dos o tres diálogos y ¡vámonos! (Fernández Pinilla 2006).

Numerosos narradores recientes trabajan en (o utilizan cada día) los medios masivos de comunicación, y reconocen la necesidad de “atrapar” la atención del lector en segundos. En un mundo en el que cada individuo se acuesta haciendo *zapping* –huyendo de la

---

<sup>5</sup> Se diría que la estructura de mosaico resulta especialmente adecuada para reflejar la vida de quienes viven a medio camino entre México y Estados Unidos, pues se mantiene en la colección de cuentos integrados *La frontera de cristal* (1995), de Carlos Fuentes -que apareció en la editorial Alfaguara con el subtítulo “una novela en nueve cuentos”-, y en *Registro de causantes* (1992), de Daniel Sada.

publicidad-, *flipping* –cambiando constantemente de canal-, *zipping* –avanzando rápidamente en las grabaciones para no ver lo que no le interesa- y/o *grazing* –visionando varios programas a la vez- y en el que se levanta revisando su correo electrónico y su buzón telefónico, ¿cómo no iba cambiar la forma de contar? Bien lo sabe, por ejemplo, Heriberto Yépez, que titula “CC” –obvia alusión al correo electrónico “con copia”- su metaficcional reflexión en forma de cuento sobre las nuevas técnicas de narrar (Yépez 2003: 179-189).

En la misma línea de denuncia de una sociedad signada por el simulacro, Edmundo Paz Soldán cuenta en *Sueños digitales* (2000) la historia de un diseñador gráfico contratado para ocultar evidencias incriminatorias contra el presidente, mientras en *El delirio de Turing* (2003) narra la lucha de unos piratas informáticos contra su corrupto gobierno a través de la creación de un nuevo orden virtual.

Este hecho explica asimismo la importancia cobrada por la escritura *nómada* en la producción narrativa más reciente, como señala Reinaldo Laddaga en su magnífico ensayo *Espectáculos de realidad* (2007). Rizomáticos, abiertos y narrados por una voz que nunca se pretende única o legitimadora,<sup>6</sup> estos textos dan fe del mundo que les rodea alternando el apunte impresionista con el aforismo, la minificción con el ensayo, la crónica con la autobiografía (Noguerol 1999, 2009a). Así se aprecia en títulos teñidos de la pasión por el viaje como *El arte de la fuga* (1996), de Sergio Pitol; *También Berlín se olvida* (2004), de Fabio Morábito; *Teoría del Alma china* (2006), de Carlos A. Aguilera; o, más cercanos al espíritu de la novela, *Los incompletos* (2004), *Baroni: un viaje* (2007) o *Mis dos mundos*, firmados por Sergio Chejfec y ejemplos paradigmáticos de la difícil adscripción genérica que presenta la narrativa más actual.

La canonización del *blog* como soporte literario, ligada al creciente interés por escribir en primera persona, es explicada por Paula Sibilia como consecuencia de la transformación del concepto de autoría provocada por la literatura virtual (Sibilia 2008: 56). Así se entiende la aparición de títulos como *El año que viví en peligro* (2007), de Marcelo Figueras, o *Jet Lag* (2007), de Santiago Roncagliolo; donde los autores exploran una manera de narrar que, por su relación con los lectores y la inmediatez de los hechos sobre los que reflexionan, se acerca a los postulados de la hiperficción.

En relación a esta preponderancia del “yo” en la escritura, Laddaga subraya cómo la confesión hipotética llega a convertirse, en los mejores casos, en un acto de ficción en

---

<sup>6</sup> Esta identidad nómada es reflejada de nuevo por Heriberto Yépez en su cuento “Mex (Next) World”: “Galindo es todo lo que Mike desea. Ser indefinible. No existir en un aquí y ahora. No, por lo menos, en uno solo. (...) La moda de los alter-egos, heterónimos, neo-nosotros, *time-traveler-identities*, colusiones y yotros, como sabemos, es parte de la cultura glocal” (Yépez 2008: 318).

segundo grado: “Vivimos en medio de una explosión generalizada de actos de ficción que, desconcertantemente, se realizan en nombre de la sinceridad. (...) No veo cómo un artista podría, hoy, no estar interesado en ellos. Tampoco veo cómo este hipotético artista, confrontado a esta forma de espectáculo, podría prescindir de imaginar una versión fantástica de ella” (García y Hax 2008).

De este modo apunta el éxito incontestable de la autoficción en nuestros días, que coloca sobre el tapete mejor que ningún otro recurso la magnífica *mentira* en que se basa la literatura. La utilidad de este concepto, acuñado por Serge Dubrovsky para diferenciar la autobiografía tradicional de aquellas obras en las que el nombre del autor coincide con el del personaje sin necesidad de que la realidad se encuentre tras la peripecia narrativa, se aprecia en cuentos como “Marcos, *Quién* y yo”, de Antonio Ortuño, cuyos referentes son bien reales –el subcomandante Marcos, la revista mexicana *Quién* y el escritor Antonio Ortuño-, pero que sólo podemos leer con una sonrisa irónica, la que obviamente pretendía concitar el autor en sus lectores (Ortuño 2007: 73-78).

## CONCLUSIÓN

Llego así al final de mi recorrido. En él hemos podido apreciar cómo los autores latinoamericanos privilegian los géneros híbridos y los márgenes en una época marcada por el desencanto y el escepticismo. En esta situación, se mantiene la estela del *postboom* a través de la renovación de géneros considerados tradicionalmente *menores* -nueva novela histórica, neopolicial, ciencia ficción- y la reivindicación de la memoria a través de autobiografías y dietarios. El enorme poder de seducción de la cultura de masas explica asimismo el rol decisivo jugado por el cine, la música popular y el *comic* en esta literatura, donde han adquirido carta de identidad modalidades novedosas como el *cyberpunk*.

A partir de los años noventa, una nueva generación ha irrumpido con fuerza en los foros literarios, desmontando los clichés sobre el escritor del subcontinente y acabando con los prejuicios nacionalistas en literatura. Sus textos universales, signados en múltiples ocasiones por los juegos intertextuales, la idea de simulacro y la imposibilidad de establecer límites entre realidad y ficción, juegan con la fractalidad, el montaje narrativo, la escritura *nómada* y la fantasía para propugnar la total libertad en el ejercicio de la literatura y para defender, en algunos casos, el regreso a la novela total, ambiciosa y compleja, en la línea de las obras que hicieron universalmente reconocida la literatura latinoamericana durante los años sesenta del pasado siglo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. (1996) "Prólogo", *McOndo*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori: 11-20.
- Palabra de América* (2004) Roberto Bolaño et al. Barcelona, Seix Barral.
- Brescia, Pablo y Evelia Romano (eds.) (2006) *El ojo en el caleidoscopio*. México, UNAM.
- Castany Prado, Bernat (2007) *Literatura posnacional*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Danto, Arthur (1999) *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós.
- Fernández Pinilla, Sergio (2006) "Guillermo Arriaga: no me gusta la palabra guionista", *Kane 3*, nº 4. En <http://www.kane3.es/cine/guillermo-arriaga-no-me-gusta-la-palabra-guionista.php>. Bajado el 2/12/2009.
- García, Fernando y Andrés Hax (2008) "El ensayo en tiempos de *blog*", *Ñ*, 11 de enero. En <http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2008/01/11/01582985.html>. Bajado el 13/7/2008.
- Iwasaki, Fernando (2006) "Mi primera experiencia textual", en *El arquero inmóvil*. Eduardo Becerra (ed.). Madrid, Páginas de Espuma: 79-81.
- Laddaga, Reinaldo (2007) *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Mejía Rivera, Orlando (2002) *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*. Manizales, Universidad de Caldas.
- Mora, Vicente Luis (2006) *Pangea. Ciberespacio, blogs y velocidad en el nuevo milenio*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Noguerol, Francisca (1999) "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX", *Rilce*, vol. 15, nº 1: 239-250.
- . (2008a) "Últimas tendencias y promociones", en *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX. Tomo III*. Trinidad Barrera coord., Madrid, Cátedra: 167-180.
- . (2008b) "Juntos pero no revueltos: las colecciones de cuentos integrados en la última narrativa hispanoamericana". En *Alma América. Homenaje a Victorino Polo. Tomo II*. Vicente Cervera y María Dolores Adsuar eds. Murcia, EDINUM: 162-172.
- . (2008c) "Narrar sin fronteras", en *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Jesús Montoya y Ángel Esteban eds. Madrid, Iberoamericana: 19-33.
- . (2009a) "Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última literatura en español", *Ínsula*, nº 754: 22-25.
- . (2009b) "Cuentarlo todo: el texto breve como ejercicio de libertad", en *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento*. Adélaide de Chatellus ed. París, Université de la Sorbonne-Crimic: 31-47.
- . (2009c) "Entre la sangre y el simulacro: policial mexicano de fin de siglo", en *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. José Carlos González Boixo ed. Madrid, Iberoamericana: 169-200.
- Ortuño, Antonio (2007) *El jardín japonés*. Madrid, Páginas de Espuma.
- Sibilia, Paula (2008) *La intimidad como espectáculo*. México, FCE.
- Verdú, Vicente (2007) "Reglas para la supervivencia de la novela", *El País*, 20 de noviembre.
- Yépez, Heriberto (2003) "CC" en *Nuevas voces de la narrativa mexicana*. Tatiana Buch et al. aut. México, Joaquín Mortiz: 179-189.
- . (2008) "Mex (Next) World", en *Grandes Hits vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Tryno Maldonado ed. México, Almadía: 315-331.
- Yoss (Gómez, José Miguel) (2000) *Reino eterno*. La Habana, Letras Cubanas.