



Latin American Studies Center

The University of Maryland, College Park

# Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana

Jorge Fornet

2005

Working Series No. 13



Jorge Fornet

Nuevos paradigmas en la narrativa  
latinoamericana



2005

Latin American Studies Center  
University of Maryland, College Park

LATIN AMERICAN STUDIES CENTER  
WORKING SERIES No. 13

LASC Executive Committee

Janet Chernela  
Judith Freidenberg  
Patricia J. Herron  
Steven Klees  
Roberto P. Korzeniewicz  
Roberta Lavine  
Phyllis Peres  
Saúl Sosnowski (Director)  
Mary Kay Vaughan  
Barbara Weinstein

Series Editor: Marcia Bebianno Simoes and Luciana Beroiz  
Copyright© 2005 by Teixeira Coelho  
ISSN 1535-0223  
Latin American Studies Center  
University of Maryland, College Park  
0128B Holzapfel Hall  
College Park, MD 20742

<http://www.lasc.umd.edu>

# Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana<sup>1</sup>

## Casa de las Américas

En las últimas décadas comenzó a percibirse en nuestro ámbito literario un proceso de balcanización contrastante con aquella voluntad integradora que en los años sesenta se vivió con el boom, y mucho antes, incluso, con el modernismo y las vanguardias. Por lo visto, la carencia de proyectos viables y seductores a escala supranacional dificulta pensar en términos continentales.<sup>2</sup> En ese panorama de crisis, dispersiones y rupturas, parece actualizarse la vieja pregunta que en los años veinte formularon los despistados editores de la Gaceta Literaria de Madrid: ¿por dónde pasa el meridiano cultural de América? Irónicamente, ocho décadas después hay razones para repetir la respuesta que dieron entonces aquellos editores, contra la que se alzaron indignados los jóvenes de Martín Fierro y, tras ellos, los de medio continente: por Madrid (o Barcelona). Mal que nos pese, casi todas las grandes editoriales de nuestra lengua y los mecanismos consagradorios continúan estando allí. El hecho provoca un curioso efecto. Cuando las editoriales más poderosas de la lengua se afincan en nuestros países no necesariamente lo hacen para facilitarnos el acceso a escritores vecinos, con el afán de transnacionalizarlos a ellos tanto como a sus propias finanzas. En un curioso malabarismo, la política editorial de esas empresas se vuelve a veces precapitalista y la circulación de autores se limita en la mayor parte de los casos al espacio de sus respectivos países. Por paradójico que parezca, la globalización puede actuar a favor del provincianismo.

¿Cómo se comporta la actual narrativa latinoamericana en ese contexto? O para ser más preciso: ¿Cuáles son las propuestas narrativas de la más reciente generación, aquellos nacidos en torno a (o a partir de) 1959 y que se dieron a conocer a finales de la década del ochenta?<sup>3</sup> Dicha generación -bautizada una y otra vez con nombres subsidiarios del boom cada vez más desafortunados: post-postboom, junior boom, boomerang- se hizo visible gracias a algunos premios y varias antologías. Los escritores que la integran han reformulado, a veces sin proponérselo, el proyecto latinoamericanista de sus predecesores, y han hecho gala de un espíritu "post" y de un notable desencanto. Su obra se mueve, por demás, en una nueva cartografía que incluye, como parte del universo latino, a los Estados Unidos. ¿Cuál es su proyecto y su visión del mundo? ¿Hacia dónde dirigen sus estrategias narrativas? No pierdo de vista el riesgo que implica este tipo de análisis centrado en autores cuyas obras, por lo general, apenas comienzan a aparecer, sujetos como están a los vaivenes y rit-

mos de un temprano proceso de canonización asociado más con los intereses de las editoriales, academias y espacios de circulación internacionales que con la calidad literaria propiamente dicha. No sería una sorpresa que a la vuelta de diez años algunos de los nombres mencionados aquí hayan pasado a un oscuro segundo plano, desplazados -muy brevemente quizás- por otros que hoy apenas poseen obra o la tienen en editoriales y circuitos de precaria influencia. De todos modos, no me interesa ganarle tiempo al tiempo ni elaborar listas o pronósticos apresurados, sino ver qué están proponiendo hoy algunos de los escritores más reconocidos de las generaciones recientes.

La elección de las fechas es, desde luego, arbitraria, aunque tiene una razón de ser. Nadie duda del impacto que tuvo el triunfo de la Revolución cubana tanto en la historia del continente como en su literatura. A partir de 1959 se desencadenó un interés tal por nuestra región que contribuyó de manera notable al desarrollo del fenómeno literario más estruendoso de la historia literaria latinoamericana. Ya en 1972 Emir Rodríguez Monegal le atribuía a aquel hecho histórico, junto con el empeño editorial de algunas importantes casas españolas, presionadas a su vez por los lectores, la existencia misma del boom. 1959 fue, de algún modo, un parteaguas, una bisagra en el imaginario latinoamericano. Por eso no es raro que continúe siendo, más de cuatro décadas después, el punto de referencia de antologías, análisis y acercamientos a nuestra actual literatura.<sup>4</sup> Quienes nacieron en torno a esa fecha fueron, además, los primeros lectores no contemporáneos del boom; ellos no pudieron experimentar la ebullición de que hablaba Monegal y debieron leer las obras de la época, incluso las más tardías, de manera diferida. Esos narradores, adicionalmente, comenzaron a darse a conocer cuando el mundo asistía asombrado al desplome de todo un universo que parecía inmovible. La historia no había finalizado, como pregonaba un entusiasta politólogo, pero sin duda había dado un giro dramático. Asistíamos, según haría notar Eric Hobsbawm, al final del siglo XX; de modo que pudiera decirse que los narradores en quienes me centraré pertenecen, en rigor, a la primera generación de escritores del siglo XXI.

Tal vez debamos comenzar por preguntarnos si es pertinente, a estas alturas, hablar de una literatura latinoamericana, es decir, de una literatura latinoamericana consciente de serlo y con un proyecto más o menos común. La respuesta tiende a oscilar entre un extremo y otro, en dependencia del momento y el lugar en que se la enuncie. Una de ellas, por ejemplo, la ofreció hace casi tres décadas un personaje de "Intestino grueso," cuento de Rubem Fonseca citado con frecuencia:

¿Que existe una literatura latinoamericana? ¡No me haga reír! No existe ni siquiera una literatura brasileña, con semejanza de estructura, de estilo, de caracterización o como quiera decirse. Existen personas que escriben en la misma lengua, en portugués, y eso es todo. Yo no tengo nada que ver con Guimarães Rosa; estoy escribiendo sobre personas amontonadas en la ciudad mientras los tecnócratas les preparan la alambrada de púas.

Seguramente no es casual que fuera un brasileño, es decir, alguien excluido, en la práctica, del corpus continental, quien diera esa voz de alarma. Pese a políticas culturales concretas en diversos países del continente, el Tratado de Tordesillas simbólico que separa la literatura brasileña de la hispanoamericana continúa vigente. Eso explica que en los proyectos y antologías aglutinadores que mencionaré no aparezca ni un solo autor de Brasil, aunque algunos de ellos son conocidos ya en español y guardan similitudes con sus contemporáneos hispanoamericanos.<sup>5</sup> El cuestionamiento de la fe en la existencia de una literatura latinoamericana está asociado también con el peligro de una tendencia homogeneizante que borraría las peculiaridades, achataría el panorama literario y sofocaría las literaturas “menores” dentro del propio continente. Ricardo Piglia defiende la tesis de que, antes que hablar en términos continentales, debería pensarse en términos regionales: literaturas caribeña, o andina, o rioplatense, por ejemplo, con sus formas, intereses y tradiciones propias (Piglia/Saer 23-25). A su vez, el costarricense Carlos Cortés ha publicado un artículo cuyo título es (ya) un desafío: “La literatura latinoamericana (ya) no existe.”

Paradójicamente, a partir de los años noventa, y coincidiendo con la dispersión mencionada, se produjo cierta “sincronía” entre autores de diversos puntos del área. El hecho es que en los últimos años muchos escritores empezaron a sentirse -para echar mano a la célebre frase de Paz- contemporáneos de sus contemporáneos. Y una vez más, el retorno a la ebullición latinoamericanista está asociado con la política de las grandes editoriales y sus estrategias de mercado, tras el agotamiento del boom (bastante artificial, dicho sea de paso) de la narrativa española. A partir de la segunda mitad de la década del noventa proliferaron los premios relevantes entregados a escritores de este lado del Atlántico: el Heralde a Jaime Bayly y Roberto Bolaño; el Alfaguara a Sergio Ramírez, Eliseo Alberto, Elena Poniatowska, Tomás Eloy Martínez y Xavier Velasco; el Biblioteca Breve de Seix Barral a Jorge Volpi y Mario Mendoza; el Primavera a Ignacio Padilla . . . Sería ingenuo atribuir esa ebullición, exclusivamente, a mecanismos de marketing. Que un escritor bastante singular y aparentemente solitario como César Aira haya preparado un *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001), formato que es, en sí mismo, el medio canonizante por excelen-

cia para unificar y dar coherencia a un conjunto disperso de autores, ofrece una idea aproximada del espíritu de la época. En la "Advertencia" del volumen, Aira explica que se trata de un "[t]rabajo enteramente personal y doméstico" que "apunta a los buscadores de tesoros ocultos," no incluye autores surgidos en los últimos veinte años, y pretende rescatar nombres "desconocidos y olvidados" (7). Luego, en un ademán digno de Macedonio Fernández, asegura que el manuscrito durmió olvidado durante catorce años, antes de rescatarlo para la imprenta. A pesar de que todas estas pistas apuntan hacia la rareza del libro y el autor, lo cierto es que delatan la voluntad integradora de un escritor que intenta (re)establecer la tradición a la que pertenece. Aunque con otro sentido, Roberto Bolaño formuló una propuesta aparentemente semejante en esa especie de diccionario-manual titulado *La literatura nazi en América* (1996). Parodia del género, el libro inventa un corpus que simula integrar a una treintena de escritores latinoamericanos y estadounidenses. Si bien trabaja con una literatura inexistente, en un punto su visión coincide con la de Aira: el gesto de reconfigurar -como parte de un corpus común- una literatura olvidada u oculta.

Ese empeño en trazar un mapa literario latinoamericano ayudaría a explicar la aparición de un conjunto de antologías que intentan dar fe de la narrativa que se está gestando. Y no me refiero tanto a antologías nacionales (que proliferan) como a aquéllas que sostienen un proyecto de carácter continental. Julio Ortega, por ejemplo, reunió en *Las horas y las hordas* cuentos de sesenta y tres autores de doce países. La editorial española Lengua de Trapo, que está desempeñando un papel muy activo en la difusión de la nueva literatura, compiló el volumen *Líneas aéreas*, que "pretende ser una guía de la nueva narrativa de Latinoamérica" (Becerra XIII), e incluye cuentos de todos los países hispanoamericanos y de los Estados Unidos. En ambas la voluntad de reunir a los autores parece preceder al corpus mismo. Es decir, en lugar de realizar la selección sobre un conjunto más o menos conocido o público, los antólogos se empeñan en "crear" ese corpus, en solicitar textos, acudir a recomendaciones y tratar de dar un aire de coherencia a textos dispersos. De un modo u otro ese proceso ha permitido la aparición y reunión de más de un centenar de autores. Esa operación tiene un precio. Al ejercerse sobre una literatura aún no asentada, las antologías suelen cargar con más arbitrariedades que las propias del género. Pero, al mismo tiempo, muestran una voluntad de poner a dialogar entre sí a autores de toda nuestra geografía, hacen pasar a muchos de ellos a un primer plano, y estimulan, tanto en los autores como en los críticos, la noción de una literatura latinoamericana integral. Dan testimonio, en fin, de una suerte de ansiedad de la crítica por fijar el nuevo canon.



Voy a partir, para acercarme a esta generación, de otra antología: McOndo (1996), de Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Sin lugar a dudas ella se ha convertido, tanto para sus defensores como para sus detractores, en uno de los puntos de referencia de la nueva literatura; y el propio Fuguet -ayudado por su condición bilingüe y su presencia, relativamente alta para un autor latinoamericano, en importantes medios de difusión norteamericanos como The New York Times, Newsweek, Time, Foreign Policy, Salon.com . . .- se ha ido convirtiendo en uno de los ideólogos más visibles de la generación y punta de un iceberg constituido por un significativo grupo de escritores del continente. Vayamos por partes. McOndo estuvo precedido por una antología de 1993, *Cuentos con walkman*, preparada por los mismos autores. Ésta recoge cuentos de veinte narradores menores de veinticinco años que asistieron a los talleres literarios de Zona de Contacto, suplemento del diario El Mercurio, y publicaron allí. El dato no es desdeñable. El Mercurio es el gran periódico conservador de Chile, y de alguna manera eso apunta hacia la procedencia e intereses de los autores. En el prólogo a la antología, Fuguet y Gómez trazan el itinerario urbano de los cuentos; leerlos -dicen -“es como recorrer un Santiago lleno de smog [. . .], [e]nchufado a un walkman, con la Rock and Pop haciendo ruido, mirando en un televisor portátil un capítulo viejo de Plaza Sésamo, ventilándose con el último número de la Zona”; y agregan: “el viaje avanza áspero entre calles de neones, malls, edificios en construcción, piscinas llenas de cloro y arbustos con formas de elefantes y jirafas.” (12) Una vez señalado el espacio que habitan -ese paisaje de la prosperidad-, precisan que estos cuentistas no vienen de la tradición literaria sino de la “cultura de la imagen, saben más de rock y de videos que de literatura,” y que -confusa y a la vez elocuente aclaración- “se caracterizan por ser tan apolíticos que llegan a ser ideológicos” (13). El fruto de esa conjunción es definido por Fuguet y Gómez con una metáfora brutal que define tanto a los antologados como a los antólogos: “sus cuentos, pensamos, cuentan. Funcionan. Son, en el mejor sentido del término, desechables. Utilitarios e industriales. No son ni under ni vanguardistas ni marginados. Son cuentos de consumo. Invitan a ser consumidos” (13). Esa imagen de una literatura de consumo revela a tal punto la pobreza y superficialidad que la caracteriza, que al compilar esa versión internacional de Cuentos con walkman que fue McOndo, Fuguet y Gómez “castigaron” con la exclusión a todos los presentes en aquella y decidieron incluir solamente dos autores de Chile: Ellos mismos.

McOndo nace de una narración, un mito de origen que se genera en el *International Writer's Workshop* (sic) de la Universidad de Iowa. Es allí, según el nuevo prólogo (“Presentación del país McOndo”), donde la flamante litera-

tura latinoamericana cobra conciencia de serlo.<sup>6</sup> Sin embargo, la (no) definición generacional, reiterada aquí y citada con frecuencia, ya aparecía en los *Cuentos con walkman*: “Lo único claro de esta supuesta ‘nueva generación’ es que viene después de las otras. Después del golpe, de la caída. Son post-todo: post-moderno, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico; hay realismo virtual” (McOndo 10). Luego, en pocas líneas, se lanzan a hacer una síntesis de las preocupaciones generacionales:

El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quienes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de McOndo se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial. Nos arriesgamos a señalar esto último como un signo de la literatura joven hispanoamericana, y una entrada para la lectura de este libro. Pareciera, al releer estos cuentos, que estos escritores se preocuparan menos de su contingencia pública y estuvieran retirados desde hace tiempo a sus cuarteles personales. No son frescos sociales ni sagas colectivas. Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh (10).

No deja de resultar interesante la percepción del tránsito de lo público a lo privado, de lo colectivo a lo individual, del nosotros al yo, y su posible relación con la “fiebre privatizadora mundial”. Si hemos entendido bien, resulta que nos hallamos ante una suerte de síndrome literario neoliberal. Pero incluso esa lógica debe ser matizada. Situar en el centro de la angustia actual la opción entre Windows y Macintosh –más allá de la caricaturesca y falsa disyuntiva entre tomar el lápiz o la carabina–, es una banalización más jocosa que real. La violencia, la corrupción, el narcotráfico, la emigración, el SIDA, son temas que siguen “angustiando” a muchos de los escritores de hoy y algunos de los cuales asoman en las propias páginas de McOndo. Si en el cuento de Rodrigo Fresán “Señales captadas en el corazón de una fiesta,” pongamos por caso, los momentos potencialmente dramáticos se diluyen en lo trivial, en “La vida está llena de cosas así,” de Santiago Gamboa, por el contrario, lo trivial desemboca en tragedia. En el primero, el narrador describe lo que él denomina “Mi Década,” como “el espacio de tiempo que va desde el final de la guerra de Malvinas a mediados de 1982 al 2 de octubre de 1985.” Un lector no avisado corre el riesgo de confundir esta última y muy precisa fecha con el aniversario de la matanza de Tlatelolco, pero el narrador, de inmediato, se encarga de despejar cualquier posible malentendido: “Hablo de lo que a Willi y a mí nos gustaba lla-

mar la Era A.R., las doradas e irrepetibles noches de la Era Antes de Rock. Antes de Rock Hudson, se entiende. Antes de la muerte de Rock Hudson el 2 de octubre de 1985" (McOndo 38). El cuento de Gamboa, por su parte, narra la historia de una joven de clase alta que, un día cualquiera de Bogotá, atropella a un ciclista. El accidente implicará, para la protagonista, un verdadero descenso a los infiernos de su propia ciudad, al mundo de la pobreza, la violencia y el caos.<sup>7</sup> Pese a todo, llama la atención que el propio Fresán, tan cercano al espíritu de McOndo que la primera antología tomó el título de su relato "Gente con walkman", confiese que

nunca me opuse al realismo mágico. De hecho, en mis libros hay numerosos elementos –Canciones Tristes, como pueblo, no es tan diferente a Macondo- que bien pueden ser entendidos como mágicos y realistas. Aunque me gusta pensar, en lo que a mí concierne, que formo parte de un movimiento al que he bautizado "Irrealismo lógico," y que invierte un tanto los términos del anterior (Facundo).

Pese a lo que pueda reprochársele, el volumen tiene un efecto beneficioso en ese interés por dar coherencia a la literatura del continente, intentar romper el desconocimiento mutuo, descubrir nuevos autores e, incluso, proponer una poética y una forma de ser latinoamericanos.<sup>8</sup> Peca, sin embargo, de caricaturizar la visión de nuestra literatura. Lo que comenzó apenas como una ingeniosa *boutade* -la distorsión del emblemático Macondo por el influjo de McDonald's, Macintosh y los condo(minio)s-, termina convirtiéndose para Fuguet y Gómez en un icono, en el espíritu de una época, emblema que los autores quisieron subrayar presentando el libro en un McDonald's. En un artículo digno de ser leído con cuidado desde el propio título ("Magical Neoliberalism") y publicado en *Foreign Policy*, Fuguet se refiere al predominio de una generación y de una sensibilidad TLC o ALCA (en realidad escribe, puesto que lo hace en inglés, NAFTA y FTAA), y se vale, para hacernos entender la transición entre una época y otra, de una metáfora familiar: el cineasta Rodrigo García, hijo de García Márquez, habita, como su propia obra demuestra, en McOndo. A Fuguet le parece una paradoja deliciosa que "el hijo de Macondo" viva en McOndo. Pero bien mirado, tanto esa metáfora como las detenidas y reiteradas explicaciones de Fuguet intentando convencernos de que la literatura latinoamericana, y el continente mismo, van mucho más allá del realismo mágico, sólo hacen pasar a primer plano preguntas tales como desde dónde y para quién escribe. No es, obviamente, desde y para el propio lector o habitante latinoamericano, a quien tales disquisiciones le resultan innecesarias. No deja de resultar una iro-

nía que intentando combatir un Macondo de exportación, Fuguet haya acuñado un *McOndo for export*.

A la hora de definir lo latinoamericano, por su parte, los autores de *McOndo* proponen un inventario tan incluyente y sesgado que, sin dejar de ser cierto, diluye, por exceso, cualquier posible proyecto continental. O mejor dicho, admiten que existe tal proyecto, por lo que reconocen, satisfechos, que el sueño bolivariano se está cumpliendo . . . a través de MTV latina.<sup>9</sup> Bernardo Subercaseaux afirma que esta especie de utopía integradora vía MTV le recuerda las utopías profilácticas del mundo posmoderno -tales como la de una vida sin colesterol- de que hablaba Baudrillard. Se trataría, ciertamente, de una utopía, sólo que “narcisista, y como tal, algo limitada y triste, carente de toda grandiosidad.” El papel de la televisión como agente del cambio social llega en Fuguet al punto de que al cubrir para *The New York Times* la caída del gobierno de Fujimori, y en referencia a la exhibición de los videos de Montesinos, el autor de *Tinta roja* dijera: “I went to Lima to cover a revolution (O.K., the end of a 10-year postmodern diet- lier dictatorship) and ended up watching TV” (“This Revolution is Being Televised” 36). ¿Quién necesita el Macondo de García Márquez –se pregunta luego- cuando tiene el *McOndo* de Fujimori? (37).

Tras un viaje a Bogotá, Fuguet explicó su relación de amor-odio con la figura de García Márquez en un artículo que escribió para la revista *Cambio*. Allí contaba las razones de la ruptura y de la reconciliación. El joven Fuguet, que para entonces había descubierto y disfrutado las crónicas y las ficciones del colombiano y se sentía “progre” y “anti-Pinochet” no comulgaba, sin embargo, con muchos de los admiradores suyos ni con la estética que defendían. De modo que “cuando vi que, por leer a Vargas Llosa era tildado de ‘imperialista’ en la Escuela, y me enteré que, en esta vida, o estabas del lado de Gabo [ . . . ] o de Vargas Llosa, opté, sin pensarlo, por el autor de la naranjísima *Historia de Mayta*, una novela que fusionaba en forma magistral el periodismo con la novela” (“Un largo y sinuoso camino”). Como contrapunto, la recuperación del autor de *Cien años de soledad* llega gracias a Macintosh: “Mi imagen de GGM empezó a cambiar cuando alguien me dijo que escribía en Apple. Es más, era tan fanático de Apple, tan anti-PC, que Apple le enviaba de regalo cada nuevo producto que inventaba.” Semejante argumento – humor aparte - ayuda a explicar el desplazamiento de prioridades operado en las últimas décadas. Si en el “Testamento II” del *Canto general*/Neruda pide “a los nuevos poetas de América,” no sin cierta grandilocuencia, que “amen como yo amé mi Manrique, mi Góngora, mi Garcilaso, mi Quevedo,”<sup>10</sup> su joven compatriota se cuestionará “Where’s my Bruce Willis, my Arnold Schwarzeneger, my Sylvester Stallone?” (“Magical neo-

liberalism" 66). De ahí que en su radical lectura de McOndo, Diana Palaversich concluya que al contrario de lo que piensan sus autores, acomodados en un mainstream políticamente correcto, "más que como hijos rebeldes y desencantados de García Márquez, deben ser vistos como hijos obedientes del neoliberalismo y de una tradición literaria existencialista e intimista que desde hace décadas se viene escribiendo en el continente" (70).<sup>11</sup>

En cualquier caso la propuesta de McOndo, como toda simplificación, queda a la zaga de la realidad. Los autores de la nueva generación son, por lo general, menos esquemáticos; en sus textos se cruzan el fetichismo de la tecnología con los problemas sociales, la realidad inmediata y la Historia con mayúsculas. Lo curioso del éxito de Fuguet es que sus ideas tienen muy poco de novedosas. En más de un sentido parecen repetir viejas fórmulas de su compatriota Antonio Skármeta. En una ponencia de 1979 titulada, "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano," Skármeta llamaba la atención sobre el hecho de que los nacidos alrededor de 1940 habían sido los primeros en enfrentarse masivamente "con la elocuencia de los medios de comunicación de masas" (263), e insistía en el valor de la televisión, los high-fidelity y los stereos, por oposición al chirrido y la monofonía de la "aguja gardeliana." Luego haría énfasis en el tema del sexo, las drogas y, sobre todo, la presencia avasalladora del ámbito urbano: "Aquí está el punto de arranque de nuestra literatura: la urbe latinoamericana –ya no la aldea, la pampa, la selva, la provincia- caótica, turbulenta, contradictoria [ . . . ]" (268). Y traza la línea divisoria con los clásicos del boom:

La realidad se acaba, en última instancia, ante nuestras narices. [ . . . ] En este sentido, nuestra actitud primordial es intrascendente. No se nos ocurriría nunca, por ejemplo, la absolutización de un sistema alegórico donde el grotesco degrada la realidad, como en Donoso, ni la iluminación de la historia en la hipérbole mítica de García Márquez, ni la refundación literaria de América Latina como en el "realismo mágico" [sic] de Carpentier. Por el contrario, donde ellos se distancian abarcadores, nosotros nos acercamos a la cotidianidad con la obsesión de un miope.

Diez años más tarde, al regresar a Chile tras el exilio, el propio Skármeta fue asediado por un grupo de jóvenes que le pidió organizar un taller literario. Entre ellos se encontraba Fuguet. Al recopilar un volumen con cuentos de los talleristas (Santiago. Pena capital, 1991), Skármeta confesó haber tenido la impresión, y luego la confirmación, de "que la dictadura había segmentado férricamente a una sociedad antes entramada, y que los distintos sectores no se

interpenetraban, ni se interesaban mutuamente, no se oían siquiera, y mucho menos podrían influirse y retroalimentarse" (9). No resulta sorprendente, ante esa perspectiva, que dos años después apareciera *Cuentos con walkman*.

Coincidiendo con la salida de McOndo, y al otro extremo del continente, un grupo de jóvenes narradores mexicanos decide presentar sus credenciales bajo la denominación de Crack. El nombre –si bien tardío– era previsible. Casi veinte años antes, al hablar de la circularidad de la nueva narrativa de América Latina, David Viñas señalaba, con una peculiar ortografía, "la clausura de ese itinerario: del búm al crash" (33). El "gesto" de aparición fue la lectura pública –y más tarde la publicación– de un manifiesto redactado, en cinco partes, por cada uno de los miembros del grupo. El performance, entendido en lo que tiene de arrogancia, suscitó una respuesta "apabullante": "El joven Crack," diría después una crítica, "merecería abucheos por su atolondramiento y la baja calidad de algunas de sus novelas, no la carnicería de la que ha sido objeto" (Sánchez Nettel 46). El incidente, propio de las pugnas que se establecen dentro del campo literario por acceder a espacios de influencia y de reconocimiento, no habría tenido mayor trascendencia fuera del ámbito mexicano de no ser porque varios años después uno de sus integrantes, Jorge Volpi, obtendría el renacido Premio Biblioteca Breve (uno de los emblemas del boom, ganado en su primera etapa, como se recordará, por *La ciudad y los perros*), con una novela como *En busca de Klingsor*. Al año siguiente su compañero de ruta, Ignacio Padilla, ganaría con *Amphitryon* el Premio Primavera. De modo que, a partir de entonces, el grupo y el manifiesto cobrarían, fuera de México, una notoriedad retroactiva.

No es difícil advertir que el grupo, como tal, no tiene mayor peso que el que le otorgan por separado cada uno de sus miembros (y de sus libros), ni constituye una escuela, ni trasciende mucho más allá de las páginas de los periódicos, y que poco a poco se irá diluyendo.<sup>12</sup> Sin embargo, creo útil detenerme en algunas de sus propuestas porque persigue una poética diferente a la de McOndo y habla otro lenguaje. Si Fuguet y Gómez dicen escribir como cualquier autor del Primer Mundo, y para eso privilegian fundamentalmente los espacios y preocupaciones de la cultura pop norteamericana, el Crack aspira, en palabras de Ignacio Padilla, "a lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno." Por ello sus miembros no tienen reparos en ubicar muchas de sus historias, sus asuntos y sus temas en Europa. En ese sentido, si se me permite la digresión, algunas novelas del Crack no están más que sistematizando una tendencia que tiene antecedentes ilustres en la narrativa latinoamericana y que se ha potenciado en los años recientes, desde las exitosas novelas del

argentino Federico Andahazi, lejanas temporal, espacial y temáticamente del contexto latinoamericano, hasta las noveletas "japonesas" del mexicano Mario Bellatín, y aun aquéllas en las que la ausencia de referencias reconocibles llega a alcanzar auténticos "cronotopos cero." Al preparar el volumen *A whistler in the nightworld. Short fiction from de Latin Americas* (2002), Thomas Colchie se sorprende de que muchos de los antologados se sientan cómodos ubicando sus historias lo mismo en Egipto que en Alaska, en el desierto de Gobi que en Edison, New Jersey. Mayormente urbanos -nos explica-, sus visitas a la selva nos recuerdan más a Conrad que a Macondo. Y en este caso -dice Colchie citando a la colombiana Laura Restrepo- se sienten más cerca del autor terso y realista de *El coronel no tiene quien le escriba*, que del florido y fantástico de *Cien años de soledad*. (XVII). Utilizando como pretexto el motivo del cambio de milenio, la editorial Mondadori había auspiciado la colección Año 0, para la cual siete autores (Bolaño, Gamboa, Fresán, Héctor Abad, José Manuel Prieto, Rodrigo Rey Rosa y el español Gabi Martínez) escribieron sobre otras tantas ciudades del mundo, desde Nueva York a Pekín, pasando por México D.F., Roma, Moscú, El Cairo y Madrás. Y antes aún David Miklos reunió en *Una ciudad mejor que ésta*, a trece narradores mexicanos nacidos después de 1960. La solicitud a los autores implicaba construir relatos en torno a "las ciudades que habitan sus imaginarios" (12), y el resultado fueron trece historias sobre igual cantidad de ciudades de cuatro continentes. En su prólogo, Miklos señala que al margen del tema es notable la tendencia a evitar "casi toda referencia a 'lo mexicano,'" así como "una característica compartida por todos estos narradores: la ausencia de crítica política, social o económica patente en sus relatos" (14). En cierto sentido, el hecho de sentirse ciudadanos del mundo -aptos, por consiguiente, para escribir sobre cualquier rincón de él- inhibe en estos autores el cuestionamiento de sus propias realidades. Paradójicamente, hablar en nombre de todos implica no hablar en nombre de nadie. La ciudad, esa especie de archiciudad posmoderna, se construye no tanto como un espacio de lo exótico sino como el sitio que legitima esa suerte de ciudadanía universal.<sup>13</sup> En medio de este contexto resulta sorprendente la propuesta del argentino Martín Caparrós, quien para escribir sus *Crónicas del Fin de Siglo* recorrió trece países de tres continentes, y ningún sitio le "pareció más finisecular" que aquel pueblo perdido de Bolivia "donde nunca pasa nada, salvo un día de octubre de 1967 en que empezó a terminarse allí uno de los mitos de fin de siglo y, con él, una de las maneras más fuertes de leerlo" ("San Ernesto de la Higuera," 258). A diferencia de la mayor parte de los autores latinoamericanos, Caparrós cree descubrir el núcleo del reciente fin de siglo en el sitio más inhóspito, pobre y apartado de este mundo,

aquél que fue testigo de la caída del Che Guevara. Fue allí, más que en el espacio de las grandes urbes o de las autopistas informáticas, donde se generó, con la derrota de la guerrilla del Che, la de una idea de transformación social que no seduce a los autores del nuevo siglo. Hay, de hecho, una utilización lúdica de la imagen del Che que difícilmente se hubiera producido dos décadas antes. En el comienzo mismo de *Sueños digitales* (2000), de Paz Soldán, por ejemplo, esa imagen, alterada digitalmente, desencadena la historia del texto: "Todo había comenzado con la cabeza del Che y el cuerpo de Raquel Welch [ . . . ]." (11). Antes, Fuguet, en *Por favor, rebobinar*, afirmaba que "[l]os chicos de la cocina [ . . . ] parecían atractivos clones del Che y en vez de estar de blanco, tienen trajes de militar" (235).

*En busca de Klingsor*, historia policial ubicada en la Alemania de la segunda guerra mundial y protagonizada por un físico norteamericano llamado Francis Bacon, quiere ser, desde un costado extraño a la literatura latinoamericana, el recuento de un siglo. No es casual que el narrador, el físico alemán Gustav Links, haya fechado su historia el 10 de noviembre de 1989, es decir, en los mismos días del desplome del muro de Berlín. No lo es tampoco que la novela narre la historia de una conspiración y de una (o varias) traiciones, lo que la emparentará con otras que ya iremos viendo. De modo más o menos similar, *Amphitryon* cifra algunas de las claves de la historia del siglo XX en la Europa de las guerras mundiales, en una serie de suplantaciones y en la pasión por el ajedrez, juego que, dicho sea de paso, no parece seguir tanto el camino de antecesores literarios de la estirpe de Joyce y Borges, como el del Bergman de *El séptimo sello*. De cierta manera los personajes de Padilla se juegan su destino frente al tablero, como lo hacía el caballero interpretado por Max von Sidow al desafiar a la Muerte. En ese juego permanente de suplantaciones que propone la novela, la historia misma puede haber sido suplantada por la ficción. El tribunal que juzgó a Eichmann, por consiguiente, tal vez no condenó al coronel nazi, sino a un impostor. La historia, en tal caso, puede resultar inaprensible o sujeta a los caprichos o las habilidades que se despliegan con los trebejos.<sup>14</sup>

Si comparamos los proyectos se hace evidente que los autores del Crack trazan otra ruta. Pareciera que Pedro Angel Palou le responde a Skármeta al decir que las novelas del grupo "no tienen edad. No son novelas de formación [ . . . ] donde las tentaciones de la autobiografía, del primer amor y del ajuste de cuentas familiar pesan por sobre todas las cosas. [ . . . ] Nada más fácil para un escritor que escribir sobre sí mismo; nada más aburrido que la vida de un escritor." Y rechaza de plano la noción de literatura de consumo: "no son textos pequeños, comestibles," dice, y recuerda que "no están escritos en ese nuevo



esperanto que es el idioma estandarizado por la televisión. Fiesta del lenguaje y, por qué no, de un nuevo barroquismo [ . . . ].” Mientras, Padilla propone retornar a Cervantes, Rabelais, Sterne: “Quede para otros [ . . . ] tratar el idioma con el argot de las bandas o con el discurso rockero, que ya sabe a viejo.” Al hilvanar una tradición dentro de la cual ubicarse en la literatura mexicana, Eloy Urroz recurre a títulos como *Farabeuf*, *Los días terrenales*, *La obediencia nocturna*, *José Trigo*, *La muerte de Artemio Cruz* y unas cuantas más, y lamenta que hoy sea imposible encontrar textos dignos de esa estirpe. “No los hay,” remata; “han ido muriéndose de anemia y autocomplacencia.” Y por si quedaran dudas de quiénes son los llamados a llenar ese vacío, Ricardo Chávez Castañeda precisa que a la manera de “esas novelas mundo, voraces, que todo lo aspiran y todo lo exhiben; libros que se quieren científicos, filosóficos, de enigma [ . . . ], así las novelas totalizadoras del Crack generan su propio universo, mayor o menor según sea el caso, pero íntegro, cerrado y preciso.”<sup>15</sup>

Resulta interesante, de cualquier modo, la relación que varios de los miembros del grupo han establecido con cierta tradición de la literatura mexicana. En *la alcoba del mundo* (1992), la primera novela de Palou, parte de la figura y la obra de Xavier Villaurrutia, mientras que la primera de Volpi, *A pesar del oscuro silencio* (1992), parte de la de Jorge Cuesta. Al mismo tiempo, si algo caracteriza a estos autores es su voluntad reflexiva, su capacidad como ensayistas y como promotores de ciertas lecturas. El mismo Palou es autor del volumen *La casa del silencio, Aproximaciones en tres tiempos a Contemporáneos* (1997), mientras que debemos a Volpi *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968* (1998). Es notable, por último, la endogamia crítica y creativa que ejercen. Son numerosos los análisis que hacen de los textos de sus colegas, los cuales parecen encontrar un punto límite en la tesis doctoral que Urroz dedicó a la obra de uno de ellos (*La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*), y en las novelas-espejo que ambos escribieron y publicaron el mismo año (1997) con absoluta conciencia –desde los respectivos títulos– de su complementariedad: *Herir tu fiera carne* y *Sanar tu piel amarga*, de Urroz y Volpi, respectivamente. Antes, aquél había aparecido como personaje en la primera novela de éste y, en 1994, ambos y Padilla escribieron, cada uno, una noveleta que reunieron en el volumen *Tres bosquejos del mal*. Ese narcisismo, a veces excesivo, entronca sin embargo con una tradición crítica temprana y legítima que tuvo, en la *Biografía literaria* que Coleridge dedicó a la poesía de su amigo Wordsworth, un modelo de excepción. A propósito de *Paraíso clausurado* (2000), de Palou, Ignacio Sánchez Prado ha sugerido algo que parece valer para la estética del grupo en general. Se trata, dice, “de la uti-

lización del elitismo literario como una forma de resistencia ante la institucionalización y la cooptación intelectual" (165). Aunque la idea exhale cierto vaho involuntariamente irónico (pues varios de los miembros del grupo ocupan o han ocupado puestos oficiales como funcionarios diplomáticos o culturales), creo que resulta válido asociar ese elitismo literario con una forma de resistencia contra aquellas tendencias literarias que hicieron del universo pop el centro de nuestra cultura.

Puede parecer, no sin razón, que tanto McOndo como el Crack son puro juego, formas de coquetear con el mercado y de adquirir visibilidad a las que ni siquiera sus creadores terminan de tomarse en serio. Estas dos vertientes, que dan la impresión de parodiar la agotada dicotomía propuesta (o actualizada) hace más de treinta años por Margo Glantz entre onda y escritura, ocupan, sin embargo, el primer plano público. Fuera de la América Latina, son estos escritores quienes parecen jalonar nuestra literatura. Por un lado, han manejado con pericia el aparato publicitario que, hoy por hoy, significa no sólo celebridad, sino también reconocimiento. Por otro, su posición genera preguntas tales como las que se formula Gustavo Guerrero en un artículo que pretende ser un balance de la novela de los noventa: "¿para quién están escribiendo hoy nuestros novelistas? Dentro de la aldea global, el destinatario primero de sus narraciones no es ya exclusivamente latinoamericano –no es ya necesariamente latinoamericano-, pues la tradicional solidaridad entre contexto de producción y contexto de recepción se ha ido debilitando" (74). Tal vez no sea azaroso que esos dos focos de reconocimiento hayan surgido en países que se han insertado de modo paradigmático en el proceso de globalización. Chile es el sitio donde con más éxito se ha experimentado el proyecto neoliberal, al punto de convertirse en una especie de vitrina del neoliberalismo. México, por su parte, fue pionero en suscribir un Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos. Si se me permite este momentáneo reduccionismo, me inclinaría a decir –parafraseando a Jameson- que ambas tendencias, la de McOndo y la del Crack, encarnan la lógica cultural del neoliberalismo latinoamericano.

Pero desde luego, lo demás no es silencio. Fuera de esos dos focos de atención se halla casi toda la literatura actual, cuyos autores, incluyendo los ya señalados, no renuncian a moverse en un espectro amplio. Precisamente en Chile apareció un autor de difícil encasillamiento. Pedro Lemebel, quien instaló el personaje de "la loca" en la literatura chilena, fue fundador, en los años ochenta, del grupo Las Yeguas del Apocalipsis; en septiembre de 1986 leyó, en un acto político celebrado en Santiago de Chile, un desafiante manifiesto ("Hablo por mi diferencia") que arremetía –desde la izquierda- contra la homofobia

de la propia izquierda que él mismo debió padecer. Las crónicas de Lemebel dan cuenta de un mundo alucinante. Con una sintaxis barroca e “incorrecta” en la que se mezclan cultismos o inesperados neologismos con términos populares y hasta vulgares, esas crónicas hablan de una ciudad cuyo pulso difiere enormemente de la de sus coterráneos. Los textos de *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995) –como ocurrirá con sus libros sucesivos–, narran los costados de la ciudad, no necesariamente lo marginal, sino aquello que los demás no ven o suelen pasar por alto. Basta comparar, por ejemplo, la descripción del viaje en “micro” de “*Coleópteros en el parabrisas*” con aquella de *Cuentos con walkman* que ya citamos, para ver hasta qué punto la mirada de Lemebel articula un universo diferente. Por cierto, si en la descripción de Fuguet y Gómez aparecían arbustos con formas de elefantes y jirafas, en Lemebel el recurrente proceso de zoomorfización remite a seres que no parecen hallar acomodo en el actual orden social. De ahí títulos como “*Anacondas en el parque*,” “*Escualos en la bruma*,” “*Lagartos en el cuartel*” y “*Tarántulas en el pelo*.” Escritura desde y para el cuerpo, ése que remite siempre a un cuerpo social corroído y corrompido, la obra de Lemebel es leída a contrapelo –de manera menos contestataria– en *Sirena Selena vestida de pena* (2000) de la puertorriqueña Mayra Santos Febres. Aquí también el placer y el dolor se confunden, y la identidad (travestida) se quiere metáfora mayor de una identidad nacional (o caribeña). La lectura difiere, sin embargo, en el punto en que las criaturas de Santos Febres –similares, en el inicio de sus relatos personales, a las de Lemebel– conquistan (o creen hacerlo) el sueño de la sociedad de consumo mediante el glamour, el olfato empresarial, o simplemente la patética imitación de estrellas mediáticas.

En ocasiones son autores de literaturas “periféricas” quienes ejercen los ajustes de cuentas de la nueva generación. El costarricense Carlos Cortés, por ejemplo, escribe no sólo desde una literatura “menor,” sino también desde un país que parece haber vivido fuera de la historia. A pesar de su turbulento contexto geográfico, en la Suiza centroamericana –como comienza diciendo la novela *Cruz de olvido*–, “no pasa nada desde el Big Bang.” Sin embargo, la novela misma impugna el aserto. El protagonista, un periodista local que –aburrido de su país y de la abulia democrática– se fue a hacer la revolución en Nicaragua, debe regresar a casa tras la derrota del sandinismo. Entre las pocas pertenencias que trae consigo está una pequeña maleta con todos sus emblemas revolucionarios: una bandera, una pañoleta, el silabario de Carlos Fonseca Amador, algunas fotos . . . A ese pequeño espacio –como el cadáver de César ante Marco Antonio– parecen reducirse los diez años de revolución. Si bien el eje de la novela es el fracaso de esa revolución, contra toda lógica el personaje descu-

bre, tras su regreso a Costa Rica, una sociedad no menos violenta, no menos corrupta, que la que dejó atrás. Una red de sucesivas traiciones, de la que él forma parte (pues fue un eslabón en la cadena que debía hacer llegar dinero de los norteamericanos y la National Endowment for Democracy a Violeta Chamorro y la UNO), nos permite ver cómo y por qué se desplomó el sandinismo. Si en el cuento de Rodrigo Fresán “El lado de afuera,” Lucas Chevieux mata o traiciona a sus compañeros para cobrar dos millones de dólares, el Martín Amador de *Cruz de olvido* toma el millón de dólares que le corresponde y los abandona en un baño público para que cumplan una sencilla función sanitaria. La escena recuerda a la que, desde otro ángulo, relataba Ricardo Piglia en *Plata quemada*: aquélla en que los delincuentes deciden incinerar y lanzar al vacío el equivalente de medio millón de dólares. Hay, en el fondo de ese periodista que traicionó a la revolución (“no por dinero,” según se repite a sí mismo una y otra vez), una cuota de culpa y de ética que le impide actuar como sus amigos, aquellos que ostentan el poder en Costa Rica. En cierto sentido la novela se inscribe también, desde una perspectiva inusual, en el ciclo de la novela del dictador, y al leerla son inevitables ciertas reminiscencias de *El señor presidente*, de Asturias, y de *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán. Lo paradójico es que la historia misma tiene lugar no sólo en una democracia, sino en la que se supone que sea una democracia ejemplar en el ámbito latinoamericano. Es llamativo que algunos de los momentos más alucinantes del texto transcurran en pasadizos, guetos y espacios asfixiantes; la novela convierte en una realidad física el submundo moral en que se mueven sus personajes. El extraño sitio que ocupa Martín Amador y, metonímicamente, toda una generación, está marcado por la pregunta sobre dónde se ubica el personaje en relación con el antes y el después, y que en el plano anecdótico aparece en las precarias relaciones que establece con su padre y con su hijo. El primero, supuestamente muerto, fue suplantado por un tío, y Martín vivirá toda su vida, hasta el presente de la novela, bajo una falsa filiación. Con el hijo –cuyo presunto asesinato fue la trampa que le tendieron a Martín para que regresara a Costa Rica– apenas mantiene relaciones. Pero el hijo no le guarda rencor; más bien lo mira con lástima, como una especie de animal a punto de extinguirse, perteneciente a un pasado remoto.

*Cruz de olvido* puede ser leída como un puente entre la literatura del boom y la nueva. De ahí cierta tendencia al uso de lo hiperbólico, la inverosímil inundación de la casa de la madre, la librería nombrada Macondo, etc. A la vez, la novela intenta armar una tradición literaria que se define por la ausencia, es decir, que necesita ser nuevamente inventada. Los libros del Maestro (*El mito* y

*El libro mudo*), no se publicaron o no fueron escritos siquiera; *Los costarrisibles*, la novela perdida de Ricardo Pacheco, que es casi la radiografía de la identidad nacional, no aparece jamás; y hasta el texto del protagonista, *El corto verano de la contrarrevolución*, prácticamente desapareció condenado por el dogmatismo de sus compañeros. Hay otro texto no escrito en el que vale la pena que nos detengamos. Poco antes de cumplir veinte años, el protagonista pasa algunos meses en París y Praga “huyendo de Costa Rica.” La vieja Europa no le interesaba a quien vivía fascinado con “Latinoamérica, el Che Guevara, la guerrilla y, sobre todo, la Revolución cubana” (237). En Praga conoció a Roque Dalton y fue éste quien, el día antes de volver a La Habana, le regaló una imagen que Martín Amador nunca olvidaría, “suficiente para una novela-río de mil páginas” (238). La imagen en cuestión es aquella de la medianoche del 20 de agosto de 1968 en que Roque abrió la ventana y vio “cómo el cielo de Praga se llenaba de paracaidistas soviéticos. [ . . . ] Todo el cielo violeta se llenó de pequeños puntos que se deslizaban hasta el suelo. Al día siguiente,” concluye Dalton, “la ciudad estaba ocupada y yo perdí mi trabajo de medio tiempo en Radio Praga Internacional” (238). El texto de Cortés propone dos finales para esa otra novela no escrita: el de Roque, partir a La Habana y luego a su país para sumarse a una revolución que ya estaba en marcha; y el de Martín Amador, diferido ante la imposibilidad de escribir. Sin embargo, el protagonista no hará sino posponer la opción del poeta salvadoreño. Poco después de aquel encuentro, un tío comunista, estudiante de sociología en París, quiso llevarlo a conocer a Cortázar; Amador se resiste al punto de dejar plantado al autor de Rayuela. Quince años más tarde, en cambio, se “moría por conocerlo.” Para entonces Amador estaba en Managua, donde tuvo ocasión de encontrarse un par de veces con Cortázar. Pero –lamentará luego con sorna– “nunca hablamos de literatura, desgraciadamente, sólo de cosas urgentes y necesarias” (239). De este modo parece plantearse una tensión perpetua entre revolución y literatura que sólo puede saldarse con la traición a una de ellas. De hecho, *Cruz de olvido* puede ser escrita únicamente a partir del fracaso, y la previa traición, de la primera.

No es difícil asociar la novela con otra escrita también desde una literatura “menor,” aunque sobre un país que ha estado, por más de un motivo, en el centro de la historia. En *Piedras encantadas* (2001), Rodrigo Rey Rosa, quien ya había situado sus relatos en Nueva York, Tánger o en ambientes rurales, ubica la anécdota en Ciudad de Guatemala. La historia guatemalteca, suerte de antípoda de la costarricense, que ha conocido una violencia atroz y centenares de miles de muertos, aparece subsumida en una trama policial que no tiene reparos en dejar varios cabos sueltos. A partir de un presunto accidente auto-

movilístico se nos va revelando un mundo tenebroso dominado por la corrupción, el gangsterismo, el narcotráfico, la miseria y el tráfico de niños, y cuyo eje es una sociedad conspirativa. Un narrador empeñado en develar las mentiras de la historia y del lenguaje cotidiano acota y resemantiza nombres que parecían intocables: “La despiadada reforma que abolió el derecho de los indígenas guatemaltecos a sus tierras comunales para que fueran convertidas en plantaciones de café, era conmemorada por el nombre de la ancha avenida [Paseo de la Reforma] por donde rodaban –avenida abierta, aplanada y pavimentada por los mismos indígenas cuyas tierras habían sido usurpadas por aquella reforma” (27); “Centro Comercial los Próceres (de la dudosa independencia nacional)” (56); “bulevar Liberación (conmemorativo del derrocamiento del primer intento de gobierno democrático en el istmo)” (65). Pero hay, dentro de la novela, una pequeña narración que en cierta medida pasa a ocupar el centro del relato. El inspector Rastelli, llamativo por su agudeza y su fealdad, está empeñado en descubrir los entretelones del caso de Silvestre, el niño atropellado. Para ello recurre a los más efectivos medios de información que, cómo podrá suponerse, no son la prensa o los espacios oficiales, sino fuentes alternativas. Una es la red de informantes u orejas que proliferan en la ciudad; la otra, más temible y misteriosa, radica en las entrañas del Gran Palacio Nacional, o sea, en el “corazón del corazón de nuestra sangrienta democracia” (95):

Dicen que en uno de sus sótanos hay una máquina IBM gigantesca, que trabaja día y noche sin descanso. Baraja toda suerte de datos, elabora fichas periódicamente, clasifica fotos y videocintas, describe relaciones y lugares, hace diagnósticos y recomendaciones. Unos treinta mil informantes trabajan para alimentar al monstruo –cortesía del gobierno norteamericano. (94-95)

A partir de ahí se hacen otras revelaciones o conjeturas en torno a ese extraño y casi invisible cerebro que muy pocos han podido ver. De todos modos, lo interesante es que la existencia-o creencia-de la máquina (que no puede dejar de recordar la que aparecía, con semejantes implicaciones, en *La ciudad ausente*, de Piglia), dota a la narración, y a la sociedad misma, de un núcleo paranoico que hace del complot y del control del Estado la clave para entender el universo contemporáneo. El submundo que aparecía ya en *Cruz de olvido* cobra aquí un sentido orwelliano que lo torna aún más inquietante.

*La materia del deseo*, del boliviano Edmundo Paz Soldán, narra otro ajuste de cuentas: la del hombre que –huyendo de un amor-va al encuentro de la historia de su país, de una novela (es decir, de la literatura), y de su propio padre, y descubre un sendero salpicado de traiciones. Un presente nada heroico-

co se vuelca sobre un pasado terrible. El sentido de la historia, como el de los crucigramas o las fotos alteradas digitalmente, nunca aparece a simple vista, y suele revelarnos sorpresas inesperadas. Uno de los epígrafes de la novela, tomado de *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares, anuncia precisamente el tema de la traición, pero lo ubica bajo un sorprendente prisma que lo relativiza: "No siempre uno puede ser leal. Nuestro pasado, por lo común, es una vergüenza, y no puede uno ser leal con el pasado a costa de ser desleal con el presente." *Cruz de olvido*, por su parte, había partido de una cita similar de Joseph Roth: "La alegría de haber bregado por una gran idea sigue determinando nuestra conducta mucho después de que la duda nos haya vuelto lúcidos, conscientes y desesperanzados," rematada por otra de Fitzgerald: "Toda vida es un proceso de demolición." Las tres, curiosamente, son maneras distintas de hablar de lo mismo: el desencanto hacia un pasado al que por alguna gran razón se fue fiel. Como en la novela de Cortés, aquí la filiación del protagonista forma parte de una red tejida por la mentira de la relación entre su padre y su tío; aquí también la traición (a los ideales, al grupo, a las parejas, a la amistad) es parte central de la historia; aquí no queda, de la revolución sandinista, sino las memorias de Sergio Ramírez en un estante. Es David, el tío de Pedro, el inventor, el creador de realidades alternativas quien, desde su segundo plano, revela algunas de las claves de la novela, en dos de sus pasiones: los crucigramas y las fotos históricas que altera digitalmente. Ambas "pasiones" –que habían aparecido antes en otros textos de Paz Soldán– son creadoras de realidades alternativas. En el relato "Dochera," por ejemplo, Benjamín Laredo pretendía reinventar el mundo a través de un lenguaje que volviera a nombrar las cosas; en la novela *Sueños digitales* (2000), por su parte, Sebastián pasa a crear, a partir de un mero juego con la manipulación fotográfica, una historia virtual al servicio del gobierno. En los dos casos, y eso es lo importante en *La materia del deseo*, la realidad puede ser suplantada por su virtualidad. Inversamente, el mundo que nos rodea puede ser leído como una ficción.

Aquí, el personaje llamado a desenredar la madeja de la historia trabaja como profesor en una universidad norteamericana. Él, que suele interpretar con ligereza la realidad latinoamericana, logra, sin embargo, desencadenar las pequeñas historias ocultas que encierran el sentido de todo el relato. Esa presencia del académico que vive y trabaja en los Estados Unidos –tema que aparece cada vez con más frecuencia en nuestra narrativa– nos lleva a pensar en cuestiones paralelas que influyen hoy en el pensamiento latinoamericano y, por consiguiente, en su literatura, tales como los estudios latinoamericanistas en dichas universidades y el papel de los propios Estados Unidos en el imagina-

rio literario de la América Latina. En cierto sentido la novela replantea el dilema que preocupaba hace unos años a Cornejo Polar. En "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas," texto polémico como pocos, Cornejo discutía –como se recordará– algunos de los riesgos de un latinoamericanismo que, desde la metrópoli, utiliza lo latinoamericano sólo como pretexto y objeto de estudio, pasa por alto las reflexiones originadas en la propia América Latina, se subordina sin vacilar a la moda académica y se expresa buena parte de las veces en inglés. Tanto Pedro, protagonista de *La materia del deseo*, como varios de sus colegas y estudiantes, padecen algunos de los síntomas señalados por Cornejo Polar, y reproducen la disyunción entre "zonas donde se produce 'conocimiento' SOBRE ciertas regiones o áreas y zonas EN donde se produce 'cultura'" (Mignolo 860). Guardan, respecto de la América Latina, la misma distancia que un entomólogo guardaría hacia el insecto.<sup>16</sup>

Pero la relación con los Estados Unidos va más allá de ese punto y tiene que ver, como ya señalé, con el papel que este país está adquiriendo en el imaginario latinoamericano. La presencia impetuosa del ámbito y la cultura norteamericanos cobra protagonismo, sobre todo, en *Se habla español*, la antología que Paz Soldán preparó con Fuguet, en la que recogen una treintena de cuentos relacionados con el universo y la geografía estadounidense. La antología parte de un hecho indudable. Nuestra época –ya lo sabemos– está signada por la dispersión migratoria, la transterritorialidad, los desplazamientos, al punto de que términos como migrantes, fronteras, etc., suelen imponerse por sus connotaciones no tanto geográficas como culturales y políticas. Tal situación nos obliga a redefinir el concepto mismo de América Latina. Hasta hace unos años hubiera sido impensable que al hablar de lo latinoamericano se involucrara también a los Estados Unidos, pero los treinta y cinco millones de personas de origen "latino" que viven en este país, el mercado y la fuerza política que representan, se han convertido en un factor de presión que de alguna manera modifica la sociedad que los recibe, así como, de contragolpe, aquellas de las que proceden. Está claro que a estas alturas no podemos borrar, so pena de automutilarnos, la producción de los escritores hispanos o latinos de los Estados Unidos. Entender y definir la América Latina implica trazar un nuevo mapa que incluya esos desplazamientos, a esos migrantes que van del Sur al Norte, del campo a las ciudades, a pie, en balsas o en yolas, e incluso por internet. Todos están dotando de un rostro distinto, y modificando las fronteras del continente en que vivimos, y es necesario un nuevo atlas que dé cuenta de ello.

Más allá de la dificultad creciente de concebir a la América Latina sin pensar en los Estados Unidos, está el hecho de lo que este país está significando



para los autores del subcontinente. Paz Soldán y Fuguet consideran que aunque habrá siempre un París para los escritores latinoamericanos, “ahora se abren paso, como nuevas capitales del imaginario, Nueva York [...], Miami [...], la frontera México-estadounidense [...]. Poco a poco, sin prisa pero sin pausa, estas megalópolis multiculturales se van convirtiendo en destinos literarios a los que en el futuro se viajará con frecuencia” (17). Uno de los textos antologados en *Se habla español* (“Micos en el polo”) se convertirá en el primer capítulo de la novela *Paraíso Travel*, del colombiano Jorge Franco, ambientada en Nueva York, ese espacio al que Paz Soldán y Fuguet llaman “la nueva gran capital del deseo y la decepción latinoamericana” (20). La novela narra la historia de un viaje; o de dos: el que lleva a Reina y a Marlon como migrantes ilegales de Medellín a Nueva York, y el que lleva a Marlon de Nueva York a Miami en busca de Reina, su única razón para permanecer en los Estados Unidos. A diferencia de las novelas antes mencionadas no parece haber aquí ningún ajuste de cuentas con el pasado. La historia se condensa (o mejor aún, se diluye) en el presente. También a diferencia de aquéllas se invierte un tema tan antiguo como la literatura misma, al menos desde *La Odisea*; si las novelas de Cortés, Rey Rosa y Paz Soldán ponían en primer plano el regreso al país natal –aunque fuera provisionalmente–, aquí se narra, en cambio, la huida. Franco habla de la violencia, de la frustración, del callejón sin salida en que se va convirtiendo su país, sin mencionarlos apenas. Su narrador, Marlon, intenta resistir las razones de Reina para largarse a los Estados Unidos, pero Colombia, reconoce con dolor, “lo va dejando a uno sin argumentos.” Constructor de recios personajes femeninos, varios de los cuales tienen, en *Paraíso Travel*, nombres marcados semánticamente (Reina, Milagros, Luz, Gloria), la novela anterior de Franco, *Rosario Tijeras* (1999), se inscribía en el ciclo del sicario con una mujer como protagonista. Pero a semejanza de novelas como *El peladito que no duró nada* (1991), de Víctor Manuel Gaviria, y *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, así como las películas del propio Gaviria relacionadas con el tema (Rodrigo D no futuro y La vendedora de rosas), la novela de Franco retomaba el drama de una sociedad que parece no tener salida. Es por eso que el Marlon de *Paraíso Travel* se va quedando “sin argumentos” que justifiquen su permanencia en el país, y al final no le queda más alternativa que resignarse a vivir en esa especie de caricatura de Colombia que encuentra en la Gran Manzana y ser uno más entre los millones de emigrantes ilegales que corrieron tras el sueño americano. En ese sentido, la novela está escrita a contrapelo del dictum McOndiano: el camino que va del Sur al Norte, del Tercer al Primer Mundo, de la violencia y el subdesarrollo a la prosperidad, está empedrado, también, de dolor, de pérdida y de crisis de iden-

tividad. El trayecto no supone un ascenso, ni conduce necesariamente a un mundo mejor. Está claro, y en ese aspecto la novela no intenta pasar gato por liebre, que el país de origen va tronchando cualquier proyecto de futuro, y de ahí la lógica necesidad de marchar al norte; lo que el texto no se permite, en cambio, es deslumbrarse con las luces de neón que complacían a Fuguet y a Gómez, ni asumir como natural y encantador el drama de la emigración.

Otro colombiano, Héctor Abad Faciolince, desplaza el objeto de discusión en su novela *Basura* (2000). El drama fundamental, en este caso, es el de la creación, el conflicto entre los procesos de escritura y de lectura. Un escritor mediocre que permanece inédito desde hace más de veinte años lanza a la basura las hojas que continúa escribiendo, mientras cada día el narrador, un periodista mucho más joven, hurga entre los desperdicios para rescatar esos escritos. De este modo, la lectura misma se convierte en un acto profanatorio que puede ser leído, a su vez, como metonimia de la siempre tensa relación entre dos generaciones literarias. Desde otra óptica, *Basura* nos conduce una vez más al enfrentamiento con García Márquez y el realismo mágico. En los papeles que el viejo escritor desecha aparece un personaje que se propone superar al "escritor más famoso de la Costa," "deshacerse de la magia" y del "regodeo folclórico," etc. Un texto de ese personaje, de hecho, tiene la audacia de comenzar así: "Yo no sé cuándo conocí el hielo pues yo nací en los tiempos de la nevera. Me acuerdo, sí, de una mañana en que mi padre me llevó a conocer un muerto. Medellín, entonces, no era ninguna aldea [ . . . ]" (58). Lo interesante es la ambigüedad que propone la novela, pues esa parodia, si bien fue a parar a la basura, no deja de ser un tributo al original. Más allá de esa escena que he querido sumar a la obsesiva presencia del imaginario macondiano entre los escritores latinoamericanos, la novela de Abad Faciolince desvía ingeniosamente la discusión hacia el ámbito literario. Leída desde una perspectiva general, parece decir, repito, que toda lectura es un acto de profanación que desvirtúa la propuesta o el deseo más profundo del autor que se lee, y, al mismo tiempo, que en literatura es válido aprovechar los desperdicios, lo que sobra, lo que puede parecer ajeno a ella. No sé si fue Balzac o Dovstoevski quien dijo que el genio también estaba hecho de paja.

Esa relación "delictiva" con la literatura aparece en novelas que trabajan la escena del robo de libros. Ya Piglia había advertido en su lectura de *El juguete rabioso* que el robo de libros por parte de Astier metafóricamente expresaba el acceso transgresor a la lectura que el propio Arlt debió poner en práctica en su vida. Así, el personaje se apropia de una cultura que no parecía estarle destinada. En tal caso el robo de libros expresaría el conflicto entre literatura y vida. Cuando el

Seba, personaje de la novela *Estokolmo* (1998), del uruguayo Gustavo Escanlar, roba en una librería de viejo un ejemplar de *Feliz año nuevo*, de Rubem Fonseca –en cuyo cuento homónimo se inspira la novela–, atraviesa un proceso de quijotismo invertido, porque encuentra en un libro la experiencia de la que él mismo forma parte. Más que un robo, el García Madero de *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, perpetra un saqueo en varias librerías de la Ciudad de México. Su inventario de librerías y de libros robados o susceptibles de serlo es también el inventario de un acceso caótico a las lecturas, pues “uno de los inconvenientes de robar libros,” reconoce, “es que la elección está supeditada a la oportunidad” (103). Más allá de la anécdota misma, García Madero encarnaría ese acceso al mismo tiempo ecléctico y anárquico que el escritor e, incluso, la literatura latinoamericanos han debido practicar. La novela misma narra, como se recordará, dos historias paralelas: la búsqueda de Cesárea Tinajero, fundadora del movimiento “real visceralista” desaparecida décadas antes en el desierto de Sonora, y la indagación sobre la suerte de Ulises Lima y Arturo Belano, los “detectives salvajes.” Aquella búsqueda, tortuoso viaje a los orígenes literarios, remite a un proceso que es, al mismo tiempo, fecundante y destructivo. Una de las decenas de microhistorias del texto es contada por Auxilio Lacouture, poeta uruguayo a quien la ocupación de la UNAM en 1968 por el ejército y los granaderos la sorprendió en un baño. Para sobrevivir, debió permanecer encerrada allí durante quince días, en una precaria situación física y psíquica. Su propio discurso, ocho años después, se torna esquizoide en este punto:

Luego cogí el papel higiénico en donde había escrito y lo tiré al water y tiré la cadena. El ruido del agua me hizo dar un salto y entonces pensé que estaba perdida. Pensé: pese a toda mi astucia y a todos mis sacrificios estoy perdida. Pensé: qué acto poético destruir mis escritos. Pensé: mejor hubiera sido tragármelos, ahora estoy perdida. Pensé: la vanidad de la escritura, la vanidad de la destrucción. Pensé: porque escribí, resistí. Pensé: porque destruí lo escrito me van a descubrir, me van a pegar, me van a violar, me van a matar. Pensé: ambos hechos están relacionados, escribir y destruir, ocultarse y ser descubierta. (198)

La lógica de su razonamiento, que en cierto sentido adelanta el ciclo escritura-destrucción del personaje de Basura, atenta contra algunos sobrentendidos, como el que se cierne sobre la relación Kafka-Brod. En medio de una situación política brutal pareciera no ser válida esa fórmula. Si el rechazo de Brod a la solicitud destructiva del amigo fue lo que permitió la sobrevivencia de ambos, la poeta confinada en el baño, en cambio, no duda en destruir sus

escritos pero acto seguido se aterroriza, con lo que se produce una paradoja: tal vez esa acción delate su presencia y la haga visible, pero si ello ocurriera, si se rompiera el anonimato, no sobreviviría. Ese efímero personaje lleva al límite una noción de la literatura como dolor y como sacrificio que reaparece una y otra vez. ¿Cuál sería, en esas circunstancias, el lugar del escritor latinoamericano? Una de las respuestas de Bolaño –sobre la que volveré– se repite con pasmosa frecuencia entre los intelectuales del continente. La novela tematiza esa interrogante cuando otro de sus personajes episódicos cuenta una historia que le hizo Belano, esa especie de alter ego del autor. Es el drama de dos escritores, uno peruano y el otro cubano (cuyo modelo bastante explícito es Reinaldo Arenas), que vieron truncados sus sueños: “Los dos creían en la revolución y en la libertad. Más o menos como todos los escritores latinoamericanos nacidos en la década del cincuenta.” (497) Pero “el sueño de la Revolución,” concluye el personaje, es “una pesadilla caliente” (500).<sup>17</sup> El quiebre de esa opción, en cualquier caso, no produce un modelo válido de intelectual, y de ahí que el balance de la actual literatura, expresada por boca de otro personaje, sea demoledor. Si antes los escritores de España e Hispanoamérica entraban en el “ruedo público para transgredirlo, para reformarlo, para quemarlo, para revolucionarlo,” es decir, si “escribir era renunciar, era renegar, a veces era suicidarse,” hoy, en cambio, el “ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada” (485). Los escritores de hoy, por consiguiente, “se comportan como empresarios o como gánsters. Y no reniegan de nada o sólo reniegan de lo que se puede renegar y se cuidan mucho de no crearse enemigos o de escoger a éstos entre los más inermes. No se suicidan por una idea sino por locura y rabia. Las puertas, implacablemente, se les abren de par en par. Y así la literatura va como va” (485). Ante semejante panorama no es extraño que Los detectives salvajes narre la historia de un viaje a la semilla.

El reverso del mediocre y anodino escritor de *Basura* sería su contemporáneo Aníbal Quevedo, protagonista de *El fin de la locura* (2003), de Jorge Volpi, novela que, dicho sea de paso, recuerda en más de un sentido la de Bolaño, autor al que rinde tributo a través de varios guiños. Al igual que *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura* se inicia el 10 de noviembre de 1989 con el desplome del Muro de Berlín y, según su autor, es la segunda parte de una trilogía sobre el siglo XX. A partir de ese instante la historia se traslada a París durante mayo de 1968 y desde ahí traza el itinerario de la izquierda partiendo de la figura de Quevedo, quien, desde las propias iniciales de su nombre, quiere ser una variante de Alonso Quijano. Sólo que, como dice Volpi, “en vez de en-

loquecer leyendo novelas de caballerías, enloquece con tratados de marxismo y maoísmo" (Gil, "Las utopías terminaron en totalitarismos" 76). De ahí que los entuertos que quisiera "desfacer" sean "las grandes causas de la izquierda revolucionaria en los 70 y 80" (76). Escrita como un divertimento del que no escapa siquiera la bibliografía, la novela transita lo mismo por la praxis de la izquierda que por saberes tales como el psicoanálisis y el estructuralismo francés, del mismo modo que *Klingsor* se movía entre el nazismo y la física.

Contemporáneo de los autores del boom y de los políticos más prominentes de la izquierda latinoamericana de los años sesenta, Quevedo llega a la revolución casi por azar, seducido por una joven parisina, y termina convirtiéndose en un verdadero arquetipo, primero de intelectual comprometido, y luego, de intelectual desencantado. En ese accidentado trayecto –que, por cierto, comienza casi en una librería parisina donde algunos roban manuales de marxismo y Quevedo compra los *Escritos de Lacan*– participará, con parejo fracaso, en varios de los momentos más relevantes de las últimas décadas. De igual modo psicoanalizará a (o dialogará con) el propio Lacan, Foucault, Althusser, Fidel Castro, Salvador Allende, Salinas de Gortari o el futuro subcomandante Marcos. Resulta llamativo que Quevedo sea un hombre sin pasado. Al inicio de la novela se sorprende a sí mismo abandonado en París. Ha perdido la memoria. Lo poco que recuerda es que dispone de una generosa cuenta bancaria que le permitirá vivir sin sobresaltos durante años (curioso ejemplar de intelectual *engagé* que prácticamente no ha tenido contacto con la realidad, ni siquiera con el proceso elemental de "ganarse la vida," pues el dinero lo precede). Si tenemos en cuenta que "nace" en mayo de 1968 y muere, precisamente, la noche del 10 al 11 de noviembre de 1989, su existencia resumiría lo que, a los efectos de la novela, serían el ascenso y la decadencia de la utopía revolucionaria.

En *La imaginación y el poder*, Volpi revisaba, a partir de textos publicados en la prensa mexicana y especialmente en algunos suplementos culturales durante 1968, la relación de los intelectuales con un momento especialmente trágico de la historia. Hay un instante en que el autor reproduce y comenta el poema de Octavio Paz "México: olimpiada de 1968," que él considera "estremecedor, acaso el más importante de una serie de protestas poéticas contra la matanza de Tlatelolco" (370). Para Volpi, el poema es "uno de los mejores ejemplos de poesía comprometida" en la obra de Paz. Y recalca que

Al contrario de sus obras juveniles en las cuales protestaba por las atrocidades de la guerra civil española, como el célebre "No pasarán" que tanta simpatía le granjeó por parte de la intelectualidad de izquierda en los años

treinta, ahora el texto no mostraba ninguna orientación ideológica, sino que se limitaba a condenar, violentamente, los sucesos de Tlatelolco. (373, cursivas mías).

El comentario, desde luego, más que ilustrar el poema de Paz, revela la lectura de Volpi. Si los jóvenes de *Cuentos con walkman* eran “tan apolíticos que llega[ba]n a ser ideológicos,” el poema de Paz debe su importancia, a juzgar por la lectura de Volpi, a su desideologización. Visto así, lo que tal vez conduzca al fracaso del protagonista de *El fin de la locura* sea su “exceso” de ideología. Pese a que la novela concluye con la afirmación de Claire de que no piensa “renunciar a la locura” (lo que, en su caso, nos hace pensar en su propio desequilibrio mental), y pese a su carácter ambicioso y desbordado, el texto es un llamado al sentido común, la cordura y el orden. Volpi, ha dicho un crítico, “es un novelista conservador de pura cepa” cuyos “personajes encuentran su destino trágico cuando son incontinentes [...] o cuando son rebeldes” (Enrique 70). “¡Basta de ruido!” es el reclamo con que se abre la primera parte de la novela. Pronunciado por Lacan, lo repetirán luego Greimas y el propio Quevedo. De eso se trata: *El fin de la locura* es el más ambicioso alegato contra el ruido escrito por un representante de esa ruidosa promoción.

Es sorprendente y a la vez sintomática la persistencia con que muchos de los autores se resuelven contra la opción política de los años sesenta y setenta. El propio consenso en que dicha opción, hoy por hoy, no resulta viable, hace difícil explicar a qué se debe aquella persistencia. O sea, por qué insistir en una idea que todos, aparentemente, comparten. En ocasiones pareciera que lo que se cuestiona no es la viabilidad de una opción política concreta, sino una ideología y un proyecto de izquierda. Frente a éstos, una posible alternativa es el silencio. En una entrevista realizada a Rodrigo Fresán, éste ofrece una de las respuestas más gráficas en ese sentido. Al comentar un fragmento de su novela *Mantra* (2001), en la que habla del compromiso revolucionario de los padres, marca la debida distancia: “a mí me gusta escribir. Y leer. Y seguir escribiendo. A solas. En silencio. Y escribir y leer con el puño en alto y gritando y rodeado de personas es un poco incómodo, ¿no?” (“Conocido por una amplia minoría”). Hay una obvia coincidencia entre esa postura y la de la más reciente novela de Volpi. Es una postura que distorsiona de tal modo la percepción de una época que parece sugerir que *Rayuela*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La casa verde* y *Cien años de soledad*, o incluso *Boquitas pintadas*, *La guaracha del Macho Camacho*, *Palinuro de México* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* fueron escritas entre consignas o en el fragor de las batallas. Las grandes novelas de los

años sesenta y setenta se escribieron como se escriben todas las grandes novelas. Recrear retrospectivamente ese fantasma sólo tendría sentido para legitimar el nuevo discurso del silencio.

Hace un cuarto de siglo, como parte de un coloquio sobre la entonces actual narrativa latinoamericana, Ángel Rama realizó un balance (“El ‘boom’ en perspectiva”), que remataba con una inquietante paradoja: “Nunca me han parecido más solos los escritores latinoamericanos que en esta hora de vastas audiencias. Pertenecen a todos, pero no pertenecen a nadie” (110). Lo que Rama lamentaba era que una intelectualidad mayoritariamente de izquierda fuera incapaz de dar organicidad a un discurso que, al margen de la manipulación de que era víctima por parte de los medios, les permitiera situarse a la vanguardia de sectores con claras reivindicaciones sociales. Hoy, la preocupación de Rama se tildaría de anacronismo. A ningún escritor latinoamericano, comenzando por su propio autor, se le ocurriría echar mano a aquella metáfora bélica con la que Vargas Llosa sorprendió al auditorio en su discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos: la literatura es fuego. No se trata sólo de que los escritores hayan cambiado; es que el mundo mismo dio un giro radical. Pero la paradoja de Rama no ha perdido vigencia: ¿a quiénes pertenecen los escritores latinoamericanos? O dicho de otro modo: ¿quiénes y cómo son y piensan sus lectores, a los que, por cierto, ellos mismos están ayudando a modelar? La respuesta, como es natural, escapa a las pretensiones de este panorama, pero sin duda esos nuevos lectores (que van mucho más allá del público latinoamericano y abarcan a editores, agentes literarios, traductores, académicos, críticos, jurados de concursos . . . ) forman parte del universo literario en que se inscribe la nueva narrativa. Huelga aclarar que esa variedad de lectores existe al menos desde hace varias décadas, sólo que ahora ejercen una influencia nunca antes vista, tanto en los escritores como en el público. Suponer que eso implica un empobrecimiento u homogeneización de nuestra literatura sería un error, pero desconocer su influencia también lo sería.

Aunque los narradores de hoy no pretenden escribir una literatura incendiaria, no se abstienen, en buena parte de los casos, de hacer una literatura “crítica,” lo que hoy significa desmontar o impugnar el discurso del Poder, las narraciones del Estado. El complot, la paranoia, la traición, el desencanto, la suplantación y la impostura son obsesiones que permean los relatos de estos narradores. Aun en medio de la diversidad que los caracteriza, ninguno de ellos renuncia a ejercer su función de lector, a perseguir, en la madeja del extraño tiempo que nos ha tocado vivir, el sentido de una historia que nuestros padres literarios no supieron profetizar.

Septiembre 2003



## Bibliografía citada

- Abad Faciolince, Héctor. *Basura*. Madrid: Lengua de Trapo, 2000.
- Aira, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Ada Korn Editora, 2001.
- Barber, Benjamin R. "Jihad vs. McWorld." *The Atlantic Monthly* 269: 3 (1992): 53-65.
- Becerra, Eduardo (edic., sel. y pról.). *Líneas aéreas*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 1999.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Caparrós, Martín. "San Ernesto de la Higuera." En *Guía del nuevo siglo*. Julio Ortega (ed.) San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, pp. 258-271.
- Colchie, Thomas. *A whistler in the nightworld*. Short fiction from the Latin Americas. New York: A Plume Book, 2002
- Cortés, Carlos. *Cruz de olvido*. México: Alfaguara, 2000 (1998).
- Cortés, Carlos. "La literatura latinoamericana (ya) no existe." *Cuadernos Hispanoamericanos* 592 (1999): 59-65.
- Enrigue, Álvaro. "El fenómeno Volpi: una meditación." *Letras Libres* jun. 2003: 69-70.
- Facundo, Marcia. "Rodrigo Fresán con pasaje de ida." *El Nuevo Herald*, 21 feb. 1999, p. E3.
- Ferman, Claudia. "Formas globalizadas de la violencia: la estética de la crueldad en Latinoamérica." Ponencia presentada en LASA 2001 (sept. 6-8, Washington, D.C.).
- Fernández Retamar, Roberto. "Como yo amé mi Borges." Borges y yo. Diálogo con las letras latinoamericanas, eds. Saúl Sosnowski y Horacio Salas. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes / Latin American Studies Center-Universidad de Maryland, pp. 111-118
- Fresán, Rodrigo. "Conocido por una amplia minoría pero no suficiente." Tomado de <http://www.clubcultura.com/nuevotalento/rodrigofresan.htm>
- Fuguet, Alberto. "Magical Neoliberalism." *Foreign Policy* jul-ago 2001: 66-73.

- \_\_\_\_\_. *Por favor, rebobinar*. Santiago: Planeta, 1994.
- \_\_\_\_\_. "This Revolution is Being Televised." *New York Times Magazine*, 25 feb. 2001, 34-37.
- \_\_\_\_\_. "Un largo y sinuoso camino." *Cambio* (Bogotá) 14 oct. 2001. Tomado de <http://www.fuguet.com/fuguet/ineditos/textos/cambio.html>
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez (comp. y pról.). *Cuentos con walkman*. Santiago: Planeta, 1993.
- \_\_\_\_\_. (comp. y pról.). *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.
- Gamboa, Santiago. *Los impostores*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- Gil, Eve. "Me atrae la animalidad absoluta del box" [entrevista con Pedro Ángel Palou]. *Siempre!* núm. 2615, 27 jul. 2003, 74-75.
- \_\_\_\_\_. "Las utopías terminaron en totalitarismos" [entrevista con Jorge Volpi]. *Siempre!* núm. 2609, 15 jun. 2003, 76-77.
- Guerrero, Gustavo. "La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado." *Cuadernos Hispanoamericanos* 599 (2000): 71-88.
- Gundermann, Christian. "Todos gozamos como locos: los medios de comunicación masiva y la sexualidad como módulos de filiación entre Manuel Puig y Alberto Fuguet." *Chasqui* 30: 1 (2000): 29-42.
- Hériz, Enrique de (ed.). *Cuentos apátridas*. Ediciones B, 1999.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1995.
- "Manifiesto Crack." *lateral*. *Revista de Cultura* 70 (2000). Tomado de <http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/manifiestocrack70.html>
- Margolis, Mac. "Is magical realism dead?" *Newsweek International*. 6 may. 2002. Tomado de <http://www.fuguet.com/fuguet/bio/prensa/otros/newsweek.html>
- Mignolo, Walter D. "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área." *Revista Iberoamericana* 200 (2002): 847-864.
- Miklos, David (ed.). *Una ciudad mejor que ésta. Antología de nuevos narradores mexicanos*. México: Tusquets, 1999.
- Ortega, Julio (ed.). *Guía del nuevo siglo*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

- Ortega, Julio (comp.y pról.). *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1997. Asistente editorial Adriana Aguirre.
- \_\_\_\_\_. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las horas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1997. Asistente editorial María Fernanda Lander.
- Palaversich, Diana. "Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual." *Hispanamérica* 86 (2000): 55-70.
- Paz Soldán, Edmundo. "Escritura y cultura audiovisual en Por favor, rebobinar de Alberto Fuguet." *Latin America Literary Review* 30:59 (2002): 43-54.
- \_\_\_\_\_. *La materia del deseo*. Miami: Alfaguara, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Sueños digitales*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- Paz Soldán, Edmundo y Alberto Fuguet (sel. y pról.). *Se habla español. Voces latinas en USA*. Miami: Alfaguara, 2000.
- Rama, Ángel. "El 'boom' en perspectiva." *Más allá del boom: literatura y mercado*. ed. Ángel Rama. México: Marcha Editores, 1981, pp. 51-110.
- Rey Rosa, Rodrigo. *Piedras encantadas*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.
- Sánchez, Luis Alberto. "¿Nos están 'descubriendo en Norteamérica?'" *Revista Iberoamericana* 200 (2002): 563-565.
- Sánchez Nettel, Guadalupe. "Cuatro novelas del Crack." *Vuelta* 255 (1998): 46-48.
- Sánchez Prado, Ignacio. "Reseña a Paraíso clausurado." *Chasqui* 30: 2 (2000): 164-165.
- Santos Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- Skármeta, Antonio. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano." Rama, Ángel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. ed. Ángel Rama. México: Marcha Editores, 1981, pp. 263-285.
- \_\_\_\_\_. (editor [y prologuista]). *Santiago. Pena capital*. Santiago: Ediciones Documentas, 1991. Presentación [en realidad, epílogo "Para cerrar una herida"]

de Marco Antonio de la Parra.

Subercaseaux, Bernardo. "La integración intelectual y cultural en América Latina." *Revista Universum* 1997. Tomado de <http://www.fuguet.com/fuguet/libros/mcondo/prensa/universum.htm>

Viñas, David. "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana," en *Más allá del boom: literatura y mercado*, ed. Angel Rama. México: Marcha Editores, 1981, 13-50.

Volpi, Jorge. *El fin de la locura*. Barcelona: Seix Barral, 2003.

\_\_\_\_\_. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México: Era, 1998.

Wolfe, Tom. "Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel." *Harper's Magazine*, nov. 1989, 45-56.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido posible gracias a una beca otorgada por el Latin American Studies Center de la Universidad de Maryland durante la primavera de 2003. Quiero agradecer a Saúl Sosnowski y al equipo del Centro las facilidades que me concedieron. Asimismo, a los compañeros del Department of Spanish & Portuguese por su acogida y en especial a los participantes en el seminario que impartí sobre el tema (Rut Román, Renata Eguez, Odi Gonzales, Amalia Ran, Marja Booker, Kristen Jancuk, Esteban Ponce y Pilar Gutiérrez), cuyas lecturas, opiniones y polémicas he llegado en muchos casos a asumir como propias.

2

<sup>3</sup> También en ocasiones, como es natural, me detendré en autores nacidos varios años antes. He decidido prescindir en este trabajo de los escritores cubanos porque a ellos espero dedicarles un estudio independiente.

<sup>4</sup> Es curioso el desplazamiento que está teniendo la fecha, asociado, por una parte, con el declive de la influencia de la revolución cubana en el imaginario latinoamericano, y por la otra, con la reorientación de ciertas perspectivas críticas. En *McOndo*, por ejemplo, al acotar el punto de partida cronológico, los autores optan por “una fecha que fuera desde 1959 (que coincide con la siempre recurrida revolución cubana) a 1962 (que en Chile y en otros países, es el año en que llega la televisión)” (14), si bien aclaran que la mayoría de los incluidos nacieron algún tiempo después. El año de partida, cuya relevancia queda atenuada con una innecesaria fecha intermedia que no marca ningún límite (1962), pronto desaparecería. Al referirse al volumen en su artículo “Magical neoliberalism,” Fuguet tiene el cuidado de reajustar la fecha y precisar que el propósito de aquella antología era mostrar a los autores de “our generation,” es decir, los nacidos después de 1960 (69). Por su parte, Julio Ortega, en su *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición* (1997), cree percibir, en los poetas “nacidos en torno y después de 1960, [ . . . ] otra sensibilidad” (13), de ahí que le parezca pertinente comenzar en esa fecha. Sin embargo, aclara, “para exceder la convención, arbitraria pero inevitable, de una fecha límite, había decidido incluir por lo menos a dos poetas nacidos en 1959” (20). No hay, pues, ninguna otra razón para comenzar a partir de ese último año. En casos como estos la revolución cubana, aunque permanece como dato cronológico, se va diluyendo como punto de referencia político y cultural.

<sup>5</sup> Con frecuencia se arguyen, como causas de la exclusión, una razón de tipo

práctica (la dificultad que implica traducir los textos), y una ideológica (la patria del escritor es la lengua). Sin embargo, cada día se refuerza la tendencia a asimilar e incorporar a la literatura latinoamericana y a nuestras respectivas literaturas nacionales, obras escritas en inglés. Los antólogos de *Se habla español*, pongamos por caso, no tienen ningún reparo en incluir en su corpus, debidamente traducidos, cuentos de Junot Díaz, Silvana Paternostro, Ernesto Quiñónez e Ilán Stavans. Tampoco los fundamentalismos geográficos alcanzan a explicarlo todo, puesto que en *McOndo* aparecen mezclados autores hispanoamericanos y españoles. Una antología de 1999 que incluyó cuentos de España, Colombia, México y Chile, intentó trazar su propio mapa y darle un sentido de unidad, con el elocuente título de *Cuentos apátridas*, entendidos, según su editor, como “una suerte de supranacionalidad, una patria común (la de la lengua española, pero también de la ficción, del hecho mismo de narrar historias) que borra fronteras” (Hériz 9). Tal vez esa exclusión recurrente de la literatura brasileña en el ámbito hispano explique que cuando el periodista que narra “Intestino grueso” insista en preguntarle al escritor entrevistado si existe o no una literatura latinoamericana, éste le responda: “Sólo si fuera en la cabeza de Knopf,” es decir, como una invención ajena a ese mismo ámbito.

<sup>6</sup> Aunque en ningún momento sus autores lo mencionen, la narración que dio pie a *McOndo*, es decir, el malentendido con los editores de Iowa, reescribe la misma preocupación que padeció, en sus orígenes como escritor, el personaje de Rubem Fonseca en el mentado “Intestino grueso.” Según él, su demora en publicar se debió a que los editores le pedían escribir como Machado de Assis, sobre “negritos pastoreando,” sobre guaraníes o sobre la vida del sertón. Sólo que eso no era posible –alegaba– para quien vivía en un edificio de apartamentos en el centro de la ciudad, acosado por las luces de neón y el ruido de los autos.

<sup>7</sup> No es frecuente esa visión chocante y apocalíptica. Tal vez la más radical en ese sentido sea la que ofrece el brasileño Paulo Lins en *Cidade de Deus* (1997), novela que se desarrolla en el conjunto habitacional (cuasi favela) del mismo nombre; allí la violencia no se asocia con la cultura de la clase media blanca, las pasiones humanas, alguna amenaza que el azar puede introducir en nuestras vidas, y mucho menos con esa búsqueda del crimen perfecto que tanto seduce a su compatriota Patrícia Melo, sino que resulta ser un mal orgánico de una sociedad lastrada por la pobreza, las desigualdades sociales y la desesperación.

<sup>8</sup> En ese sentido trata de descubrir poéticas o claves supranacionales, algo no siempre presente en otros críticos finiseculares. En su Guía del nuevo siglo, por

ejemplo, al proponer los “gestos” en que “lo nuevo se configura,” Julio Ortega menciona cinco que, además de prestarse a discusión, estarían bien demarcados geográficamente. Así, “la escritura que tacha la memoria nacional” es ejemplificada por los argentinos César Aira y Cristina Siscar; “la escritura que ensaya la desocialización,” por las chilenas Diamela Eltit y Guadalupe Santa Cruz; “la escritura de una hibridez sin centro,” por los mexicanos Carmen Boullosa, Juan Villoro y Pablo Soler Frost, y “la reescritura del recomienzo,” por los venezolanos José Balza, Carlos Noguera y Antonio López Ortega. Sólo una variante (“la escritura que reconstruye al sujeto del relato biográfico”), sería ejemplificada por autores de diferentes nacionalidades como el puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá y, “también,” por la argentina Matilde Sánchez (437-8).

<sup>9</sup> No puedo resisitir la tentación de citar, in extenso, dicho inventario: “Los más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista. Nuestros creadores culturales serían gente que usa poncho y ojotas. Mercedes Sosa sería latinoamericana, pero Pimpinela, no. ¿Y lo bastardo, lo híbrido? Para nosotros, el Chapulín Colorado, Ricky Martin, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanas como el candombe o el vallenato. Hispanoamérica está llena de material exótico para seguir bailando al son de ‘El cóndor pasa’ o ‘Ellas bailan solas’ de Sting. Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje. Latinoamérica es el teatro Colón de Buenos Aires y Macchu Pichu, Siempre en Domingo y Magneto, Soda Stereo y Verónica Castro, Lucho Gatica, Gardel y Cantinflas, el Festival de Viña y el Festival de Cine de La Habana, es Puig y Cortázar, Onetti y Corín Tellado, la revista Vuelta y los tabloides sensacionalistas. // Latinoamérica es, irremediablemente, MTV latina, aquel alucinante consenso, ese flujo que coloniza nuestra conciencia a través del cable, y que se está convirtiendo en el mejor ejemplo del sueño bolivariano cumplido, más concreto y eficaz a la hora de hablar de unión que cientos de tratados o foros internacionales. De paso, digamos que *McOndo* es MTV latina, pero en papel y letras de molde. // Y seguimos: Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y CNN en español y el Nafta y Mercosur y la deuda externa y, por supuesto, Vargas Llosa” (15-16). El término *McOndo*, como se ha hecho notar más de una vez, había aparecido en una novela de Fuguet antes de dar título a la antología. Pero ya en 1992 Benjamin R. Barber había acuñado, por razones más o menos similares, el de *McWorld*, para definir una sociedad dominada por la cultura norteamericana y diseñada para consumidores; una sociedad fascinada por la “fast music, fast computers, and fast food –with MTV, Macintosh, and McDonald’s [...]” (53).

<sup>10</sup> Descubro la referencia en Fernández Retamar (111).

<sup>11</sup> En un tono parecido Christian Gundermann considera que “[p]ese a los gestos posmodernos y polémicamente techno de Fuguet, esta politización consiste finalmente en un retorno a una concepción del individuo liberal” (41).

<sup>12</sup> Para no ir más lejos, la reciente aparición de una novela centrada en el ámbito boxístico mexicano ha permitido especular que “pareciera que la intención de Pedro Ángel Palou al escribir *Con la muerte en los puños* fue romper definitivamente con el Crack” (Gil 74). El propio Palou, en una conferencia de prensa a propósito de su novela *Malheridos*, lo calificó de simple broma literaria.

<sup>13</sup> Aun así, varios escritores no renuncian a la tradición de las ciudades imaginadas latinoamericanas que suplantán a las urbes reales: Río Fugitivo en Paz Soldán, Canciones Tristes en Fresán, Las Rémoras en Eloy Urroz, Retiro en Alejandra Costamagna, Zagarra en Ricardo Chávez Castañeda. Pero en ellos el nuevo espacio parece estar más lejos de micromundos fabulosos al estilo de Comala y Macondo, que del Coronel Vallejos de Manuel Puig. Ya Fuguet, conjuntamente con Paz Soldán, había reivindicado la figura de Puig como modelo, sobre todo por su relación con la cultura pop norteamericana (en el prólogo que escribieron para la antología *Se habla español*, dicen que Puig fue “quizás el más siglo XXI” de los escritores latinoamericanos, cuyas “millas viajeras [. . .] rinden más que las de cualquier otro padre/madre/tío literario,” 19). Edmundo Paz Soldán ha agregado un nuevo matiz al decir que la obra de Fuguet, heredera de la de Puig en la exploración del paisaje pop en Latinoamérica, “rompe con otro tipo de narrativa que trabajó ese paisaje, la de la Onda en México o la de Skármeta en su propio país: la contracultura utópica ha dado paso a la aceptación –a ratos incómoda– del momento neoliberal” (“Escritura y cultura” 45).

<sup>14</sup> En *Habla, memoria*, Nabokov cuenta cómo, exiliado en París, se dedicaba a formular problemas ajedrecísticos. A mediados de 1940 logró conseguir, mediante soborno, la visa de sortie que le permitiría cruzar el Atlántico. Y es en ese punto donde se cruzan la pasión por el ajedrez, la historia personal y la macrohistoria: “De repente sentí que,” confiesa, “con la culminación de mi problema de ajedrez, todo un período de mi vida había llegado a su satisfactorio final. [. . .] El título de un periódico que estaba a punto de caerse de una silla hablaba del ataque de Hitler contra los Países Bajos.” (290-291) De manera similar a la experiencia del escritor ruso, en *Amphitryon* es el ajedrez y lo que se teje en torno suyo, el que determina los destinos del hombre y de la historia. Otras novelas abordan, aunque sin las implicaciones que tiene en la de Padilla, el tema de la suplantación. La del colombiano Santiago Gamboa lo reconoce desde el



título: *Los impostores* (2002). En ella, tres personajes provenientes de mundos distantes coinciden en Pekín tras las huellas de un manuscrito perdido. Los tres usurpan una función que no les corresponde y el más pintoresco de ellos sueña –anacrónicamente– con ser un escritor del boom. Por su parte, *Elogio de la mentira* (1998), de la brasileña Patrícia Melo, está protagonizada por un escritor de novelas policíacas que no sólo recurre al habitual recurso de utilizar seudónimos anglosajones, sino que tampoco tiene reparos en plagiar descaradamente todo tipo de clásicos literarios que ni siquiera son reconocidos por su editor. Pero el éxito sólo le llega cuando usurpa un nuevo nombre para escribir libros de autoayuda. Al final, cuando decide aparecer como escritor y líder religioso con su nombre real, se producirá la falacia mayor. Por extraño que parezca, el aparente regreso a sí mismo, a estas alturas, es la consumación del fraude en que se convierte su vida. De ahí que sólo ahora sea capaz –aunque involuntariamente– de auspiciar el crimen perfecto.

<sup>15</sup> La saludable proposición de regresar a los textos clásicos de la tradición repite la que pocos años antes había puesto sobre el tapete, en la literatura norteamericana, Tom Wolfe. En un polémico texto publicado en 1989 en la revista *Harper's* ("Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel"), Wolfe reclamaba el retorno al realismo social del siglo XIX, a Balzac, Zola, Dickens y Thackeray, cuyo único parigual contemporáneo era, naturalmente, el propio Wolfe.

<sup>16</sup> El dilema es de larga data. Si ya en 1941 la Revista Iberoamericana (en un texto rescatado en su conmemorativo número 200) publicaba un eufórico editorial sobre "Los estudios iberoamericanos en los Estados Unidos," al año siguiente el crítico peruano Luis Alberto Sánchez parecería responderle con el artículo "¿Nos están 'descubriendo' en Norteamérica?," en el que expresa: "Formulo la pregunta [...] porque tal como yo me he mirado a través del espejo norteamericano me ha sido imposible reconocermé. Mucho menos a mi tierra. De ahí que me asalte realmente la duda de si el aprendizaje de los Estados Unidos aparece un conocimiento, un descubrimiento o una invención. Y estoy a punto de resolverme por lo último" (563). La larga batalla de los intelectuales latinoamericanos contra el eurocentrismo durante los años sesenta y setenta, no ha impedido el surgimiento de nuevas barreras. Es notable que una disciplina relativamente reciente como los estudios poscoloniales, por ejemplo, encontrara sus gurúes en intelectuales provenientes de países periféricos. Pero quienes integran la santísima trinidad de esa disciplina (Said, Bhaba y Spivak) tienen un decisivo punto en común: se expresan en inglés. Sin embargo, basta una ojea-



--ALSO AVAILABLE FROM LASC--

ISSUES IN CULTURE, DEMOCRACY, AND DEVELOPMENT

- No. 1 Bernardo Kliksberg  
Un tema estratégico: el rol del capital social y la cultura en el proceso de desarrollo
- No. 2 Sergio Ramírez  
Vigores dispersos (Centroamérica: los retos pendientes de la construcción democrática)
- No. 3 Bernardo Kliksberg  
The Role of social and cultural Capital in the development Process [English version of No. 1]

---

ORDER FORM

Papers available at \$3.00 each (\*\*double volume \$6.00). Personal copies can be requested free of charge. Make checks payable to the University of Maryland and send your order to: Latin American Studies Center; University of Maryland; 0128 B Holzapfel Hall; College Park, MD 20742. FAX (301) 405-36665.

Name

---

Address

---

---

Zip Code/Country

Amount enclosed: \$ \_\_\_\_\_



--ALSO AVAILABLE FROM LASC--

LATIN AMERICAN STUDIES CENTER SERIES Working Papers

- No. 1 Luis H. Antezana  
Dos conceptos en la obra de René Zavaleta Mercado
- No. 2 Oscar Terán  
Rasgos de la cultural intelectual argentina, 1956–1966
- No. 3 Rafael Gutiérrez Girardot\*\*  
La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XLX
- No. 4 Ileana Rodríguez  
Transición: Género/Etnia/Nación. Lo masculino
- No. 5 Regina Harrison  
'True' Confession: Quechua and Spanish Cultural Encounters in the Viceroyalty of Peru
- No. 6 Carlos Altamirano  
Peronismo y cultura de izquierda (1955–1965)
- No. 7 Irene Silverblatt  
Honor, Sex and Civilizing Missions in the Making of Seventeenth-Century Peru
- No. 8 Barbara A. Tenenbaum  
Mexico and the Royal Indian—The Porfiriato and the National Past
- No. 9 David M. Guss  
"Indianness" and the Construction of Ethnicity in The Day of the Monkey
- No. 10 Agustín Ramos  
Historia verdadera del duende de las minas

ORDER FORM

Papers available at \$3.00 each (\*\*double volume \$6.00). Personal copies can be requestd free of charge. Make checks payable to the University of Maryland and send your order to: Latin American Studies Center; University of Maryland; 0128 B Holzapfel Hall; College Park, MD 20742. FAX (301) 405-36665.

Name

---

Address

---

---

Zip Code/Country

Amount enclosed: \$ \_\_\_\_\_



--ALSO AVAILABLE FROM LASC--

1992 LECTURE SERIES Working Papers

- No. 1 Miguel León-Portilla  
Mesoamerica 1942, and on the Eve of 1992
- No. 2 Luis Villoro  
Shagún or the Limits of the Discovery of the Other
- No. 3 Rubén Bareiro-Saguier  
Los mitos fundadores guaraní y su reinterpretación
- No. 4 Dennis Tedlock  
Writing and Reflection among the Maya
- No. 5 Bernardo Orti de Montellano  
Syncretism in Mexican and Mexican-American Folk Medicine
- No. 6 Sabine G. MacCormack  
Children of the Sun and Reason of State: Myths, Ceremonies  
and Conflicts in Inca Peru
- No. 7 Frank Salomon  
Nightmare Victory: The Meanings of Conversion among  
Peruvian Indians (Huarochirí 1608?)
- No. 8 Franklin Pease  
Inka y kuraca. Relaciones de poder y representación histórica

---

ORDER FORM

Papers available at \$3.00 each (\*\*double volume \$6.00). Personal copies can be requestd free of charge. Make checks payable to the University of Maryland and send your order to: Latin American Studies Center; University of Maryland; 0128 B Holzapfel Hall; College Park, MD 20742. FAX (301) 405-36665.

Name

---

Address

---

---

Zip Code/Country

Amount enclosed: \$ \_\_\_\_\_





--ALSO AVAILABLE FROM LASC--

1992 LECTURE SERIES Working Papers (cont.)

- No. 9 Richard Price  
Ethnographic History, Caribbean Pasts
- No. 10 Josaphat Kubayanda  
On colonial/Imperial Discourse and Contemporary Critical Theory
- No. 11 Nancie L. González  
Prospero. Caliban and Black sambo. colonial Views of the Other in the Caribbean
- No. 12 Franklin W. Knight  
Christopher Columbus: Myth, Metaphor, and Metamorphosis in the Atlantic world, 1492-1992
- No. 13 A. Lynn Boles  
Claiming their Rightful Position: Women Trade Union Leaders of the Commonwealth Caribbean
- No. 14 Peter Hulme  
Elegy for a Dying Race: The Caribs and Their Visitor
- No. 15 Ida Altman  
Moving around and Moving On: Spanish Emigration in the Age of Expansion
- No. 16 Ramón A. Gutiérrez  
The Political Legacies of Columbus: Ethnic Identities in the United States

---

ORDER FORM

Papers available at \$3.00 each (\*\*double volume \$6.00). Personal copies can be requested free of charge. Make checks payable to the University of Maryland and send your order to: Latin American Studies Center; University of Maryland; 0128 B Holzapfel Hall; College Park, MD 20742. FAX (301) 405-36665.

Name

---

Address

---

---

Zip Code/Country

Amount enclosed: \$ \_\_\_\_\_



# LATIN AMERICAN STUDIES CENTER

## Working Papers/Documentos de Trabajo

- No. 1      Adolfo Gilly  
"Por una utopía cruel dejamos nuestras casas" (Rue Descartes)
- No. 2      Raúl Vallejo  
Crónica mestiza del nuevo Pachakutik  
(Ecuador: del levantamiento indígena de 1990 al Ministerio Étnico de 1996)
- No. 3      Jessica Chapin  
Crossing Stories: Reflections fro the U.S.-Mexico Border Bridge
- No. 4      Graciela Montaldo  
Intelectuales y artistas en la sociedad argentina en el fin de siglo
- No. 5      Mieko Nishida  
Japanes Brazilian Women and Their Ambigouos Identities: Gender, Ethnicity and Class in São Paulo
- No. 6      Raanan Rein  
The Second Line of Peronist Leadership: A Revised Conceptualization of Populism
- No. 7      Soledad Bianchi  
Errancias, atisbos, preguntas: Cultura y memoria, posdicadura y modernidad en Chile
- No. 8      Hugo Vezzetti  
Historia y memorias del terrorismo dd estado en la Argentina
- No. 9      Alejandra Bronfman  
"Unsettled and nomadic": Law, Anthropology and Race in Early Twentieth-Century Cuba
- No. 10      Roxana Patiño  
Narrativas políticas e identidades intelectuales en Argentina (1990–2000)
- No. 11      Seth Meisel  
Petitions, Petitioners and the Construction of Citizenship in Early Republican Argentina
- No. 12      Teixeira Coelho  
Tudo fora de lugar, tudo bem (Uma cultura para o século)

