

La narrativa latinoamericana en los tiempos post... y después *

Daniel Noemi Voionmaa**
(Universidad de Michigan)

I . Velocidad, postmodernidad y tecnología
I.1. Velocidad y postmodernidad
I.2. Velocidad y tecnología
II . Historia y violencia
III . Mercado, política, realismo

*Soy consciente, como todos ustedes, de que esta noveleta deja mucho que desear.
Era el boceto inacabado de algo que tal vez nunca llegaría a ser.*
Basura, Héctor Abad Faciolince

I . Velocidad, postmodernidad y tecnología

El presente, nos recuerda Benjamin, es una transición en la cual el tiempo

* Partes de este 'recorrido' fueron leídas en conferencias en Granada, España, el 2006, y Bogotá, Colombia, el 2007. Una versión previa, aproximadamente de mitad de la extensión de la presente, fue publicada en las actas del encuentro de Granada. Este trabajo actualiza y pone al día las lecturas y corpus, junto con revisar y reelaborar algunos de los conceptos teóricos y críticos empleados. Es importante indicar que por la naturaleza misma del objeto estudiado, este constituye un ensayo en el sentido más literal del término: debe ser siempre puesto al día, siempre está siendo completado, siempre es incompleto. Así, todo cierre o conclusión ha de ser, necesariamente, provisorio. Agradezco a Louise Walker, David Noemi, Luis Martín-Cabrera, Luz Horne, Andrea Fanta, Alejandro Herrero, Jesús Montoya, que, en diversos modos, contribuyeron a estas páginas.

** 다니엘 노에미 보이온마이(Universidad de Michigan, Ann Arbor, Departamento de Lenguas y Literaturas Romances, danielnv@umich.edu), "포스트시대의 라틴아메리카 소설".

está quieto y se ha detenido¹⁾. Leer y escribir el presente es hacer estallar el continuo de nuestro pasado. Es cierto, toda escritura es un borrador sobre otro borrador; y en toda narrativa este permanente proceso de borradura y escritura está en constante lucha con el poder del tiempo. De un tiempo que en la novela, como plantea Lukacs, deviene constitutivo solo cuando la conexión con el hogar (trascendental dice él) se ha perdido²⁾. Leer el presente es una lucha con y contra el tiempo y es, a la vez, reconocer que es una ya-siempre-derrota, una pérdida. Siempre se llega tarde al presente. Más aún: parece ser, en esta lógica, que todo futuro es anterior, que todo futuro ya ha sido. Si el espacio ya ha desaparecido en la política de la globalización, el tiempo parece ir también desvaneciéndose: después del utopos, el ucronos³⁾.

El neoliberalismo puede ser caracterizado por su 'presentismo', esto es, la negación del pasado y del futuro (la historia termina con él), lo cual implica una particular noción del tiempo del ahora como una eternidad inmutable. Cualquier alternativa que se plantee está destinada al fracaso; el mercado adquiere una absoluta hegemonía, se convierte en el factótum: omnipresente y omnisciente. En efecto, la política misma se convierte en un elemento más que debe estar regido por él. La literatura, aquello que aún se denomina literatura, pero que ciertamente ya no es lo mismo que era, no puede, ni quiere, ni debe, escapar de *su presente*. Juega y participa en los circuitos y velocidades del mercado, es mercancía; y al hacerlo habla del presente porque es también ese presente. En esta manera no puede escapar ni evitar hablar de la realidad presente (en toda su diversidad y permanente cambio); una realidad que es a la vez política y estética. Como planteara Adorno en su *Teoría estética*, el arte es un hecho social y estético simultáneamente⁴⁾.

¹⁾ Véase la 16 de las *Tesis sobre el concepto de la historia (Über den Begriff der Geschichte)*. En *Illuminationen* (251-261).

²⁾ Véase su *Sociología de la literatura*, p. 85.

³⁾ El término 'ucronía' es empleado por Paul Virilio. Véase, en particular, *Ground Zero*.

⁴⁾ "El carácter (esencia) del arte -escribe Adorno- es doble: por una parte se disocia a sí mismo de la realidad empírica y con ello del complejo (conjunto) funcional que es la

Este artículo busca reflexionar sobre la narrativa hispanoamericana del presente. Pensarla en el escenario que escuetamente se ha esbozado: de qué tipos y modos de literaturas se está hablando; qué historias se construyen y cuál es la política que surge y circula en los variopintos textos, qué críticas se elaboran, qué realidades emergen. Parte de una convicción simple y compleja: la literatura *sirve*, tiene múltiples funciones *en la sociedad*, como dijera Celaya de la poesía: “es un arma cargada de futuro”⁵⁾. Por cierto, es un recorrido incompleto, inicial, que cae, inevitablemente, en generalizaciones que no busca; asimismo reconoce el riesgo que el presente está siempre escapándose. Se trata de atrapar un instante, sabiendo que ya ha emergido otro que espera su captura. Así, este artículo espera poder ofrecer, al menos, el surgimiento por parte del lector del desacuerdo y el disenso.

Se propone una perspectiva que piense problemas y recorridos atravesando textos, superponiéndolos y buscando las huellas y espectros que se establecen desde ciertas nociones que funcionan como ejes. Se trata de ver lo abierto, de ver el proceso que va del ocultamiento al desocultamiento y viceversa. Es decir, al postular ciertas trayectorias y recorridos se apunta hacia posibles ‘verdades’, que no buscan fijar esencias pero sí mostrar alternativas y pluralidades. El ensayo está dividido en tres secciones, desde las que surgen conexiones múltiples y, a ratos, inesperadas. Como también lo puede parecer la constelación de textos que emergen de estas líneas. Textos donde está América Latina en su visible invisibilidad; donde se transforma y desaparece en la era de lo post, para volver a resurgir repetida y diferente. Es un panorama que puede parecer caótico, donde se hallan velocidades varias, nuevas formaciones de lo político y nuevas propuestas estéticas. Todo esto inserto en una aparente omnipresencia del mercado, en aquella trayectoria de la cual parece no haber escape.

sociedad; por la otra, pertenece a aquella realidad empírica y al complejo social. Esto surge, así, en los fenómenos estéticos particulares, los que son ambas cosas estéticos y *faut sociaux*” (375, mi traducción).

⁵⁾ Del título de uno de los poemas más antologados de Gabriel Celaya, “La poesía es un arma cargada de futuro.”

1.1. Velocidad y postmodernidad

“Presentación del país McOndo”, prólogo a la colección de cuentos *McOndo*, escrito por Sergio Gómez y Alberto Fuguet, en 1996, es un referente ineludible al hablar de nuevas narrativas. Con él se formaliza la constitución de un grupo de escritores y de una nueva estética ‘post-todo’. En efecto, esta colección hace explícito este rasgo al reconocer en una colección previa, también editada por ellos, que incluía solo cuentos chilenos, *Cuentos con Walkman*, su antecedente directo. Dicha antología se presentaba como postmoderna, post-política, post-histórica, post-ideológica y, no sin un dejo de ironía, post-literaria. Post: escribir después de y más allá. *McOndo* hace de este ‘post’ no solo algo continental sino también, al incluir a escritores españoles, transatlántico. El rechazo explícito al realismo mágico y el posicionamiento en un presente diferente, un “realismo virtual”, es la clara expresión de un intento por romper con las concepciones y trayectorias de una estética literaria que parecía atada a una ideología (una posibilidad y praxis política de y en la literatura) que era vista, ahora, como cosa del pasado. La metáfora empleada es sumamente expresiva: el escritor ya no debe optar entre el fusil y la máquina de escribir, sino entre PC y Macintosh. Algunos críticos acusaron a los escritores de *McOndo* de hacer apología del sistema neoliberal, de, al obviar los problemas sociales y centrarse en el ‘yo’, estar canonizando al mismo sistema económico y político que era (y es) la causa de tanta injusticia⁶⁾. Estos textos mostraban el modo en que desde la literatura el estado de excepción bajo el cual se vivía se convertía en regla, se normalizaba. Los argumentos empleados también abarcaron aspectos claramente extra literarios. De hecho, la

⁶⁾ El excelente trabajo de Diana Palaversich apunta en esta dirección. Esta tendencia crítica se ha mantenido y puede pensarse, dentro de los círculos académicos, como privilegiada. Los escritos de Luis Cárcamo y Rubí Carreño así lo indican (véase bibliografía). Incluso teóricos reconocidos por su crítica a una concepción tradicional del campo literario, han señalado, en tono claramente acusatorio, que se trata de una literatura *light* (me refiero, en particular, a John Beverley y a sus comentarios durante la serie de conferencias “What’s Left in Latin America”, llevadas a cabo en la Universidad de Michigan, en el 2007).

procedencia social de los escritores no era irrelevante: se trataba solo de escritores pertenecientes a una clase media acomodada que, además, preferían ver películas a leer novelas: estética del video-clip fue uno de los conceptos que circuló a fines de los años noventa⁷⁾. Estos cuentos, de este modo, daban cuenta de la ‘crisis moral’ de la juventud como había dicho un par de años antes el crítico chileno⁸⁾ del momento al referirse a *Mala onda*, la primera novela de Fuguet, 1991. Una novela que fue calificada de inmoral por su lenguaje, por lo que pasaba en ella (mucho rock, algo de drogas y algo menos de sexo). No tan paradójicamente, una crítica de ese calibre, efectuada por el crítico periodístico con mayor visibilidad, fue un gran espaldarazo para Fuguet. Había algo nuevo en el aire (que, como se sabe, nunca es tan nuevo); algo que se diferenciaba de la literatura que se venía leyendo hasta el momento. Sí, era algo post. En Chile: Post-Donoso, post-Skármeta; en América Latina: post-García Márquez, post-Cortázar⁹⁾. “I’m somewhere in between”, cantaba Mike Patton en el epígrafe de *Mala onda*. Y ese posicionamiento ya propiciaba un futuro que había llegado: Matías Vicuña, el protagonista, se sentía en ese lugar ‘entre’ durante toda la novela, novela de formación, por cierto, que trataba un tema político -el plebiscito que mandó llamar Pinochet en 1980- desde la sacrílega perspectiva de un joven cuya familia estaba a favor de Pinochet. El paralelo se hacía evidente: Así como Matías se hallaba ‘entre’ *buscando su identidad*, también el país que regresaba a la democracia estaba perdido, engañado, sin saber qué hacer, pidiendo “Please, someone put me together”. *Mala onda* es la novela del regreso a la democracia, de la posibilidad y del desencanto. Fue la novela que daba cuenta de la aceleración e irreversibilidad del

⁷⁾ Véase, por ejemplo, el seminal trabajo de Rodrigo Cánovas, *Novela chilena. Nuevas generaciones: El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Universidad Católica, 1997.

⁸⁾ Ignacio Valente, pseudónimo empleado por José Miguel Ibáñez Langlois, sacerdote del Opus Dei y poeta, quien estaba a cargo de la crítica literaria semanal del periódico derechista *El mercurio*.

⁹⁾ Es interesante notar como el corte se produce, preferentemente, respecto a la generación del Boom y no con la inmediatamente anterior la cual es percibida como aún muy apegada a las grandes figuras de los sesenta, si bien sus propuestas estéticas mostraran caminos muy diferentes.

proceso globalizador y anunciaba el pacto entre neoliberalismo y nueva democracia.

Hoy, casi veinte años después, la literatura circula aún más globalizada alrededor del mundo, atraviesa lugares cual capital y adquiere su plusvalía en ese recorrido de Lima a Barcelona o de Santiago a Miami. La velocidad es dinero y es poder. Ante la velocidad hegemónica -aquella que sostiene la (casi) instantaneidad de los flujos de capital y de información- surgen alternativas y alteronomías (otras leyes), ante el puro presente de la aceleración absoluta, la literatura irrumpe con un paso divergente, pero haciéndose cargo de esa nueva temporalidad y espacialidad. De modo paradójico la velocidad de la literatura -la creación de un campo a través de su recorrido- nos permite visualizar modos diferentes de articular la cultura, la historia y la política. Es desde esta posible articulación y mirada alternativas que la revolución individualista plasmada, por ejemplo, en los textos de *McOndo* y los *mcondianos*, los *mutantes* o los *del crack*¹⁰⁾, o en la producción de Alberto Fuguet, no implica una necesaria empatía neoliberal. Son textos que se instalan en y hablan del mercado, que lo recorren, lo muestran y demuestran, pero que por medio de ese mismo recorrido nos permiten elaborar una visualización crítica de dicha realidad. En otros términos: el reconocimiento de una presencia, y su aceptación y uso (puede jugarse aquí con el doble sentido del uso en la ficción y el uso en la realidad de la vida del escritor) no son sinónimos de una perspectiva acrítica. De hecho: mostrar dicha realidad a veces deviene en una crítica mucho más efectiva. Paralelamente, desde una perspectiva estética, esto lleva a pensar en la posibilidad de un nuevo realismo, de un realismo del neoliberalismo que recupera la carga y fuerza política del realismo social de los años 20 y 30¹¹⁾.

¹⁰⁾ Generación mutante es el nombre dado por Orlando Mejía Rivera al grupo de nuevos escritores colombianos que surge a fines de los años 80. El "Crack" es el nombre que recibió el grupo de jóvenes escritores de los años noventa, entre los que destacan Jorge Volpi e Ignacio Padilla (véase su "manifiesto" en <http://www.lai.at/wissenschaft/lehrgang/semester/ss2005/fs/files/crack.pdf>).

¹¹⁾ Véase un desarrollo de la relación entre "realismo neoliberal" y "realismo social" de los años treinta en mi "Porque los sueños también se desvanecen en el aire: Realismo y muerte en América Latina."

Desde una perspectiva formal, la ausencia de descripciones, la acción ininterrumpida y acelerada, una prosa paratáctica, diálogos breves, son aspectos que contribuyen a una mayor ‘velocidad’. Pero, ciertamente, al hablar de velocidad se están planteando elementos no formales: se alude a un modo de articular y pensar tiempos y espacios, no solo en su elaboración narrativa técnica sino también en la manera representativa o su ausencia, esto es, la velocidad establece una perspectiva artística y política determinadas. Así es posible advertir, por ejemplo, en *Atacames Tonic*, novela del 2002 del ecuatoriano Esteban Michelena o *Ruido de fondo* del guatemalteco Javier Payeras. Esta última, publicada el 2003 (la edición consultada es de 2006), es una brevísima novela de menos de 70 páginas que yuxtapone imágenes y escenas de la vida de un joven de clase acomodada, que decide irse de su casa e intentar sobrevivir en la convulsionada Ciudad de Guatemala. Como el mismo narrador protagonista señala hacia el final del relato: “No tienen por qué creerme, realmente sólo tengo un vago recuerdo. Todo está fragmentado, son imágenes yuxtapuestas y vagas, no valen la pena” (2006, 68). Efectivamente, diversos recuerdos de sus tiempos del colegio y de la universidad, de sus primeros trabajos y diversas experiencias sexuales aparecen casi como viñetas intercambiables en su orden. Los doce breves capítulos, de un lenguaje que se autocalifica de directo y transparente, de no literario (pues, “el mundo real no es así”), presentan una vida sin expectativas, donde nada tiene sentido. La descripción inicial de la novela es sintomática, tanto por el estilo del lenguaje como por la Weltanschauung que propone: bajo el título de “La política de la verdad”, se lee: “Un rápido tour por el centro histórico: travestis, cocaína, niños de la calle, ladrones, violadores, hijos de violadores, putas, hijos de puta y policías -a veces todos ellos en la misma persona- etc.” (2006, 13). El tiempo se ha comprimido, ahora todo es antes, es más rápido, se trata de la crisis de los 30 y no la de los 50. Todas las relaciones son frágiles y se destruyen; no hay amigos ni parejas que perduren, todas las familias son un desastre, todo es y se dirige hacia el fracaso. Esta “política de la verdad” transforma en “ruido de fondo” a la otra política, la política de

los políticos y, lo que resulta más notable en el caso particular de Guatemala, la guerra vivida por muchos años, la masacre genocida que tuvo lugar: “Cuando me enteré de la guerra ya se había terminado. En la universidad no se hablaba de la guerra, se hablaba del libre mercado” (2006, 23). O aún más enfático: “¡Qué me importan los Acuerdos de Paz y las puterías del gobierno!” (2006, 43). El único acceso a esa realidad, que sucede a través de la lectura (el protagonista no deja de ser un lector-escritor que cuando está en una fiesta preferiría ir a casa a leer Joyce), es rápidamente eliminado: “me cagué en él” exclama refiriéndose a un texto que trata del conflicto armado. Un posicionamiento, es cierto, no muy novedoso; vienen a la mente muchas novelas de formación que presentan jóvenes, y no tan jóvenes desencantados, para quienes todo se convierte en una experiencia escatológica. La relación con la política es también algo que se observaba en novelas como *Mala onda*, donde la dictadura de Pinochet funciona como *background* en una cercana lejanía. Aquí, no obstante, todo se ha acelerado y se alcanza un grado cero o absoluto del desencanto, de la pérdida y el fracaso: no hay nada que se pueda hacer, toda explicación es descartada, la “puta lucha de clases” se convierte “en el origen más profundo de nuestra mierda existencial”. Si *Mala onda* concluía con la salvación momentánea del protagonista -“me salvé. Por ahora” son las palabras finales-, *Ruido de fondo* concluye remarcando la imposibilidad del cambio, el fracaso de la formación, de un nuevo sujeto y nueva nación: “Seguramente mañana volveré a comprar coca cuando tenga dinero [...] seguramente mañana volveré a hacer lo mismo y volvería a hacer todo lo que he hecho” (2006, 62). El torbellino concluye con una cita de un poema de José Agustín Goytisolo, donde el poeta le habla a su amada muerta. En la novela el narrador hace un mínimo cambio para referirse a él mismo: “Dónde tú no estuvieras / como en este recinto / cercado por la vida” (2006, 65). Luego el narrador empaca para marcharse sin pagar de su habitación. En esta acelerada estética fragmentaria, donde podemos advertir un nihilismo a ultranza, solo la literatura misma pareciera dar un respiro, un tiempo, en la velocidad absoluta del fracaso (que es el éxito desde el otro lado) impuesto

por el sistema. La escritura surge, desde su contradictoria negación y afirmación de la literatura, como ese intersticio, esa ventana que permite imaginar, al menos, una comunidad de perdedores.

El ‘contralibro’¹²⁾ de *Ruido de fondo*, uno que propone una velocidad alternativa,¹³⁾ es la novela-testimonio de Castellanos Moya, *Insensatez* (2004). Aquí, aquello que está ausente del texto de Payeras adquiere un terrible primer plano: el genocidio en Guatemala provoca junto con la destrucción del país, un cuestionamiento radical de la posibilidad representativa del lenguaje. El protagonista debe editar el informe de los crímenes, unas cinco mil páginas relatando las atrocidades cometidas por los militares, y en ese proceso desarrolla una galopante paranoia. Esta lleva a una aceleración de la acción misma y, de modo sintomático, del pavor persecutorio en la mente del narrador, quien termina huyendo a Suiza ante lo que creemos es *su* paranoia, pero termina siendo la realidad. Así, esta velocidad de la paranoia es la otra cara de la misma moneda de la fragmentación, el desencanto y el fracaso que sufre el protagonista de *Ruido de fondo*. La frase clave, tomada de un testimonio de un indígena cachiuel, que recorre el texto de Castellanos Moya y que detona el paroxismo paranoico bien puede emplearse para el texto de Payeras: “Yo no estoy completo de la mente” (2005, 13).

Atacames Tonic, en tanto, presenta otra acelerada vida; pero no es el proceso de formación adolescente, como en *Ruido de fondo*, sino un día y una noche en la vida de Chico y la Niña en las playas del norte de Ecuador. La novela se divide en dos partes; en la primera el Chico, un encargado de organizar eventos y la Niña -personaje al cual se le adscribe una reputación llena de misterio y belleza, y que pertenece a una clase social más baja- se conocen, enamoran y se prometen matrimonio. Así, la historia se desarrolla

¹²⁾ Como señala Josefina Ludmer en “A propósito de íconos nacionales”, todo libro tiene su contralibro que lo refuta y, a la vez, lo completa.

¹³⁾ En mi *Leer la pobreza en América Latina: Literatura y velocidad*, se desarrolla la noción de una “velocidad de la pobreza” que se opone a la aceleración incesante y velocidad casi absoluta del poder hegemónico. Esa idea de “velocidad de la pobreza” puede ser pensada para otras instancias de marginalidad.

alrededor del presente de la relación, intercalado con las historias del pasado de La Niña y otros personajes, La Diosa y Driver fundamentalmente (empleo de nombres que remiten a *tipos* antes que personajes¹⁴). Hasta pasada media novela, se observa un juego de formas y visualizaciones que combinan descripciones realistas a pasajes donde se nota un dejo cercano al realismo mágico. Ahora bien, en un momento determinado, cuando La Niña ayudada por una combinación de “atacames tonics” y otras bebidas decide que es hora de consumir y consumar el amor en el mismo baño del bar donde Chico le ha pedido matrimonio, se inicia la otra novela. Mientras están en uno de los cuartos del baño, al compartimiento contiguo entra Méxican, un traficante de cocaína famoso en la región. Este se encuentra en pésimo estado. La Niña y Chico se aprovechan de esto para robarle un maletín que siempre lleva consigo y que contiene, además de algo de cocaína, miles de dólares y un revólver. A partir de ahí, el resto de la novela corresponde a la huida de los dos. Su escape de las garras de Méxican que concluye con el éxito de la pareja en una escena de alto sadismo: Chico sostiene el caño del revólver entre las nalgas del traficante y, en paródica escena, lo enjuicia. Luego, la feliz pareja logrará consumar su amor en el lugar a donde el padre de La Niña solía llevarla, cumpliéndose en el acto sexual el paroxismo que antes la mujer solo había sentido en el momento de su desvirgamiento. La última palabra, sin embargo, no la tienen La Niña y el Chico, sino Méxican, quien se ha convertido en un esperpento de sí mismo en un bar de mala muerte al cual va todas las noches a emborracharse a contar su historia que nadie ya cree. Las palabras de la mesera con las cuales concluye la novela son evidentes, el robo del pasado mismo: “Quien le robó a este Méxican, le llevó todo. Hasta su historia” (2002, 208). Así, mientras por un lado se observa la vertiginosa relación de amor y de éxito (porque solo se narra de ella un día) de Chico y la Niña, por

¹⁴ Es posible pensar en la producción de Alejo Carpentier, pero estos ‘tipos’ ven desvirtuada y transformada la seriedad que aquellos mostraban (en *El recurso del método*, por ejemplo). El empleo de ‘tipos’ lleva, también, a recordar la famosa definición que Engels da del realismo. *AtacamesTonic* desarticula lo típico del tipo, cuestionando la posibilidad de una representación moderna.

el otro, aparece la historia de la derrota de México, cuyo relato al igual que el del narrador de *Ruido de fondo* llega a carecer de importancia *ante el otro relato*, el del triunfo. La verdad de México, su historia, que ha sido narrada desde otra perspectiva se plantea como perdida. No obstante, la novela misma es la muestra de lo contrario: la narrativa se construye como la posibilidad de recuperación de esa historia que ya nadie cree y que nadie siquiera escucha. El puro presente de la historia de éxito -marca del neoliberalismo y de la velocidad de la circulación del capital- se ve interrumpido por esta ausencia de historia que, espectralmente sigue estando ahí (como lo están las historias que se intercalan de otros personajes, todas ellas historias de derrotas y fracaso. De hecho, toda historia que sea más que presente, que se prolongue en el tiempo, es la historia de un fracaso y de una pérdida).

A pesar del intento de borradura que se efectúa del pasado, es este el que todo el tiempo está conformando y deviniendo ese por-venir sin telos, finalidad sin fin, distinto a sí mismo que es el presente de las narraciones. Este exceso, rebalse inevitable del pasado, provoca una fractura -desde su negatividad- en la formación de las subjetividades, como plantea Ranciere en *Política, policía, democracia*, cuya única alternativa -que no deja de ser paródica- es precisamente la recuperación de ese instante-momento, la aparición inesperada irrupción del tiempo en el supuesto eterno presente, del pasado, aquel 'ruido de fondo' haciéndose siempre presente. He ahí una posible resistencia. En otras palabras, el fracaso funciona como productor de significados alternativos a las construcciones oficiales de la historia, ofrece otra velocidad. Se trata, así, de la recuperación de la historia, del pasado, de los residuos como propios -reconocer con Benjamin que el presente es una acumulación de desechos y ruinas-, y la posibilidad de crear grietas y fisuras desde el texto, desde la novela, en esa gran ficción que es la (nuestra) realidad.

I.2. Velocidad y tecnología

Velocidad, se señalaba anteriormente, siguiendo a Virilio, es poder. En los tiempos de la antigua Grecia, quienes manejaban los trirremos eran quienes dominaban el mundo. Hoy esos trirremos se han convertido en bytes. Similar a la puesta al día efectuada por la Iglesia Católica durante el Concilio Vaticano II, la literatura busca constantemente su propia actualización, en su forma (pensar la literatura después de la muerte de la literatura; la vanguardia después de la vanguardia) y en sus temas. Este intento de ‘ponerse al día’ ha llevado a una proliferación de relatos que se relacionan formal y temáticamente con lo que, en términos generales, se puede denominar nuevas tecnologías. En efecto, es notable observar la cantidad de novelas y cuentos que se estructuran a base de correos electrónicos, chats, blogs, o bien hacen de las tecnologías actuales su motivo central, una ciencia ficción devenida realidad. Más aún, es creciente el número de publicaciones con un soporte virtual, novelas online y/o interactivas que cuestionan, nuevamente, los límites de las concepciones de la literatura¹⁵⁾. *Acoso textual*, 1999, del ecuatoriano Raúl Vallejo; *La vida en las ventanas*, 2002, de Andrés Neuman; *El exilio según Nicolás* de Gabriel Peveroni, 2004; *El pornógrafo*, 2005, de Juan Terranova, por nombrar algunas, pueden ser incluidas en un primer grupo: su estructura remeda la de las nuevas tecnologías. *Sueños digitales*, 2000, y *El delirio de Turing*, 2003, de Edmundo Paz-Soldán, o *El canto del pato*, 2000, de Carlos Rehermann, pertenecen, en tanto, a un segundo conjunto que tematizan dichas tecnologías. Esta proliferación de textos puede ser pensada como un intento de hacerse cargo y de visualizar las nuevas condiciones existentes en la sociedad, esto es, buscar la *representación* de una *realidad latinoamericana globalizada* nueva, que quizá es solo el simulacro de sí misma. Como tal, podemos considerar el ya mencionado texto fundacional de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, de 1996, “Presentación del País

¹⁵⁾ Un solo ejemplo de los muchos que se pueden hallar en Internet: las ‘novelas’ interactivas de Jaime Rodríguez Ruiz *Gabriella Infinita* y *Golpe de Gracia*.

McOndo”, donde se encuentran las bases conceptuales -con su necesario tono de parodia y descreimiento- como un posible inicio para una genealogía de esta nueva visualización de la realidad¹⁶⁾. En la mega-aldea, la pregunta por la identidad latinoamericana ha sido reemplazada por el tema de la identidad personal, y las relaciones humanas se ven modificadas dramáticamente tanto en su modo como en su sentido. En un mundo cada vez más ‘conectado’, donde los medios de comunicación nos permiten alcanzar la divinidad de la instantaneidad y ubicuidad, en ese mundo, el individuo parece perderse y encontrarse cada vez más aislado. Y es esta aparente paradoja la que los textos arriba mencionados recalcan constantemente. La participación de la maravilla de la velocidad y la tecnología, conlleva una pérdida profunda que se transforma, en algunos casos, en una recuperación no melancólica del pasado: lo único que hay y que importa *es el presente*; el presente e instantes radicalizados en el chat y el email, donde la comunicación que en apariencia se ve facilitada, en el blog, en la página web, se torna cada vez más difícil sino imposible. La literatura se instala así en un particular campo de batalla: pretende restar el carácter efímero a aquello que está destinado a durar solo un segundo. Es, en este sentido, un gesto de rebeldía y de lucha por la posibilidad de la creación, adoptando las nuevas condiciones sociales. La novela *El canto del pato*, ejemplifica lo que se pretende señalar. El narrador protagonista Alejandro Murillo acaba de comprar una nueva computadora, con la cual, en sus palabras, será capaz de escribir la gran novela contemporánea. Ya no tiene excusas que lo alejen de la creación. Sin embargo, junto con la computadora viene todo el mundo de los chats. Murillo se hace adicto a estos y comienza a participar en algunos de encuentros personales, net meeting, haciéndose pasar por una mujer. Se da cuenta, pronto, que nadie es

¹⁶⁾ Pero también, desde otra perspectiva (que daría para otro trabajo) es necesario ir más atrás y buscar en la esporádica tradición de ciencia ficción latinoamericana. No olvidemos la fantástica producción del argentino Eduardo Holmberg, quien a fines del XIX inauguraba la ciencia ficción latinoamericana con su *Viaje maravilloso del señor Nic Nac al planeta Marte* o *Desde Júpiter* del chileno Francisco Miralles, publicado en 1877.

quien dice ser, todos son otros, tanto así que al final decide aceptar la propuesta amorosa del único personaje 'real' que conoce: el farmacéutico de su barrio. Paralelamente, la intención inicial de escribir la gran novela se desvanece a medida que su inmersión en este mundo es cada vez más intensa y termina en nada. No obstante, al final se observa el paródico resultado: el fracaso de la escritura de la novela es la escritura de la novela misma. La velocidad del devenir contemporáneo afecta, así, no solo las existencias particulares (de ahí que la pregunta ahora sea por el yo), sino también el proceso mismo de creación, donde no solo es el sujeto el que termina desapareciendo en la red cibernética sino la misma realidad termina por desvanecerse, como sucede al final de la novela *Sueños digitales*, de Edmundo Paz-Soldán, que tiene como escenario un Cyber-Macondo llamado Río Fugitivo. Es significativo que en esta novela el trabajo del protagonista sea crear quimeras, seres híbridos por medio de efectos de digitalización computacional; el mismo termina siendo uno de ellos, un ser inexistente. La velocidad de esta existencia virtual borra matices, profundidades, sentidos, permanencias, surge, así, un lenguaje que se ha descrito como llano, simple, directo, parataxis predominante, pérdida del espesor moderno, ausencia de la labor interpretativa; derrota, al fin, del mismo ser en su virtualidad (que como tal no es). Una letra nueva, que como todo lo nuevo, como todo lo post está rescribiendo-se en y a la tradición; el pasado reaparece como esos relampagueos de los cuales hablaba Benjamin. Como tales, es desde su devenir post-realistas y post-vanguardistas- y en, precisamente, aquello que algunos han considerado una apología del sistema neoliberal y una recepción y aceptación acrítica del mercado y sus reglas, donde es posible pensar una alternativa a la hegemonía del mercado mismo. En la paradoja de esta escritura en los tiempos de la internet, en un momento en que el arte, bajo todas estas relaciones, como ya decía Hegel en su *Estética*, parece ser una cosa del pasado, surge la posibilidad de la recuperación del arte mismo. En su fracaso está su futuro.

II. Historia y violencia

Lo político, dice Carl Schmitt, solo puede entenderse desde el reagrupamiento amigo-enemigo, acabada esta distinción se estaría en un mundo sin política. Así, la guerra no es tan solo un fin o una meta o el contenido de la política, “sino que es su presupuesto, siempre presente como posibilidad real y que determina de modo particular el pensamiento y acción del hombre” (2001, 184). Esta contienda, provoca una especificidad del ser político y, en lo que aquí concierne, de lo político en la literatura. Para muchos ya está claro quiénes ganaron y quiénes perdieron (normalmente correspondiente al ‘nosotros’ que enuncia). Desde esta derrota, de los sueños que se desvanecieron en el aire, es posible no obstante, pensar la paradójica mas necesaria batalla, luchar para mantener la lucha, para mantener lo político desde una posibilidad diferente a la de la lógica enemigo-amigo. Esa política debe comenzar por el desacuerdo. En otras palabras, una parte significativa de la producción literaria reciente, de esta literatura de después del después, provoca, concierne, muestra y problematiza una articulación de la política; proponiendo, de ese modo, la pregunta por una política distinta y divergente: una literatura que apunte a la esencia de la política, el disenso (Ranciere 2006). No es demasiado aventurado señalar que en este escenario, llamado también de la post-política o la trans-política¹⁷⁾, este radical disentir, juega hacia una alternativa democrática. La conexión con la economía y la hegemonía de aquello que se denomina mercado, del mercado y sus leyes, es contradictoria y compleja: el disenso busca una nueva ley, un nuevo nomos que el del mercado; el disenso quiere creer que hay razones que la razón hegemónica no comprende, mercados que el mercado no es capaz de incorporar; un estar afuera-adentro al mismo tiempo; la imposibilidad/necesidad simultánea del disenso. Uno que se inicia en las marcas, espectros y huellas, de la violencia

¹⁷⁾ Slavoj Žižek desarrolla el concepto de “post-política”; Paul Virilio, en tanto, ha trabajado el del “trans-política.”

política, económica y social, en variopintos textos, presencia espectral que funciona como síntoma. La lista es larga y presenta múltiples perspectivas: la ya referida *Ruido de fondo* (2003) de Javier Payeras, especie de novela de (des)formación en una Guatemala marcada por el trauma del genocidio (que no se menciona, que no se dice, que es el ruido de fondo); su ‘contralibro’ *Insensatez* (2004) Horacio Castellanos Moya, que, como se ha señalado, desde el ángulo opuesto, es una lectura literal y literaria de los testimonios de dicho genocidio, Jorge Benavides y sus novelas *Los años inútiles* y *El año que rompí contigo*, que refieren la situación peruana, la violencia ejercida desde el gobierno y por los terroristas, durante el primer gobierno de Alan García; Santiago Roncagliolo, flamante premio Alfaguara, con *Abril rojo*, que describe el macabro rebrote de la violencia senderista en el 2000; *La hora azul*, de Alonso Cueto, que es un intento por recuperar la memoria y lograr una justicia imposible, por parte de un hijo cuyo padre participó activamente en las brutalidades de la guerra antisenderista; Roberto Bolaño, con esa vasta novela que es *2666*, y su intento representativo de los inefables crímenes de Santa Teresa/Ciudad Juárez; toda la narrativa chilena, (o argentina, uruguaya, brasileña), que trata de la violencia de las dictaduras, la trilogía de Carlos Cerda *Morir en Berlín*, *Sombras que caminan*, *Una casa vacía*, *En voz baja* y *Dile que no estoy* de Alejandra Costamagna, *Mapocho* y *Av. 10 de julio Huamachuco* de Nona Fernández, *Es tiempo ya*, de Rodrigo Atria, *La burla del tiempo* de Mauricio Electorat *Puño y letra*, de Diamela Eltit, o de la misma autora, *Mano de obra*, crítica y análisis explícito del funcionamiento del mercado y de sus consecuencias en la nación en tanto comunidad, o la más reciente *Jamás el fuego nunca*, que trata del después de la derrota de dos combatientes contra la dictadura; y un largo etcétera¹⁸⁾. Esta recuperación

¹⁸⁾ El caso de la narrativa reciente colombiana es paradigmático a este respecto. Se puede leer no solo al mentado Vallejo, sino también *Satanás*, *Relato de un asesino* o *Scorpio City* de Mario Mendoza, *Perder es cuestión de método* o *El cerco de Bogotá* de Santiago Gamboa, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco y muchas otras novelas. Varias de estas pueden ser denominadas narco-novelas o novelas del sicariato por razones por todos conocidas. Hay un quiebre a nivel de la nación que se traduce, en estos textos,

en lo que acertadamente Andrea Fanta denomina narrativas del abandono: son historia de pérdidas personales, otras escrituras de la compañía del fracaso; contrapartida de la gran pérdida de la historia nacional que se desvanece y se esfuma (*Perder es cuestión de método* es un título que podría describir a gran parte de esta producción). La violencia es explícita e implícita a la vez y produce una transformación radical no solo del espacio de la nación -que ya deja de serlo, convirtiéndose en fragmentos-, sino también del tiempo, como se evidencia en *Rosario Tijeras*, donde el reloj del hospital donde Antonio espera el resultado de la operación a Rosario no avanza, no avanza, detenido siempre en las fatídicas cuatro y media de la mañana. La violencia puede leerse como aceleración de la velocidad (que es, es importante recordar, violencia política no sancionada, aceptada) que llega al punto de (casi) alcanzar la instantaneidad, la violencia llevada a una velocidad absoluta es el puro presente, es la ausencia de recorrido, es el proyectil que ya ha llegado en el momento de salir. Así, una de las consecuencias de esta violencia llevada al límite es la desaparición, el dejar también en el abandono, la posibilidad de la verdad y la justicia. Si bien la violencia puede funcionar desde la ley o desde su exterior o simultáneamente de ambos lados, el asunto de la justicia le es extranjero; asimismo, la verdad, aquel trayecto que va del ocultamiento al desocultamiento y viceversa, se pierde, no es alcanzable y si se llega a saber será, precisamente, el ejercicio mismo de la violencia que se constituye en telos de sí mismo. El panorama que se crea es el de un particular cuento de hadas: en la novela de Vallejo los sicarios se han quedado sin padre con la muerte de Pablo Escobar (y sin trabajo estable), en *Satanás* el mal como fuerza abstracta circula por Bogotá y provoca una cadena de muerte y destrucción; en *Scorpio City* periodistas y policías que intentan averiguar lo que sucede o simplemente fracasan y enloquecen o terminan comidos por las ratas. Toda la ciudad, el país, el mundo y el universo, pareciera, se encuentran sitiados -como en *Cerco de Bogotá*-, sin posibilidad de escape. ¿Qué sujetos surgen, entonces, bajo esta atmósfera que presenta y no representa, que funciona indicialmente antes que representativamente, la realidad colombiana? En medio de esta ética-estética de la violencia y del sinsentido, plantea Fanta, toda producción de subjetividades es excesiva y residual. Y si pensamos que todo proceso de subjetivación, según Ranciere, “es la formación de un uno que no es un sí, sino la relación de un sí con otro,” (2006, 21) es plausible plantearnos esas relaciones entre el sí y el otro como residuales y como productora de residuos; la relaciones mismas -la base para la construcción social- son la producción de residuos y de su propio exceso (no hay más que eso, se produce un vacío por todo referente). Así, la historia resulta en una producción de sujetos que son puro exceso, puro residuo (términos contiguos pero no exactamente sinónimos) y al mismo tiempo la historia es construida a partir de esas relaciones de subjetivación. Es, recuérdese, como aquella famosa descripción del progreso que hacía Walter Benjamin al describir el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee: La tormenta lo impulsa hacia el futuro, de espaldas el ángel hacia el futuro, y ve frente suyo crecer y crecer, cada vez más alto, la acumulación de restos y ruinas. Esta tormenta es el progreso en las novelas a las que aquí se hace referencia. Estas novelas muestran, de nuevo, la excepción hecha regla, la violencia normalizada. Subjetividades hechas de residuos, de lo que botó la ola, donde se aprecia una bio-política clara y precisa que llega en ocasiones a una posible transpolítica, o, parafraseando a Onetti a un tiempo y espacio de “cuando ya no importa”, esto es, la vida, la existencia, algo que para el soberano desde un sentido biopolítico tiene todavía importancia, deja de poseerla. Subjetividades hechas de exceso, de consumo, de mercado, de la misma

temática permite crear una constelación textual que se articula como una voz política de pleno disenso respecto a la policía, el proceso de gobierno que tiende al consentimiento y a la “distribución jerárquica de lugares y funciones” (Ranciere 2006, 33). En otras palabras, estas novelas pueden ser leídas como propuestas de romper con la homogeneidad que presenta el sistema, a través de la ‘presentización’, esto es, del hacer presente, hoy, actualizar dicha violencia; más aún, está en ellas implícita una crítica no solo al *modo político* caracterizado por la violencia pasada que se proyecta en el presente, sino también se trata de un cuestionamiento de la policía o gobierno del mercado mismo, una crítica de las leyes del mercado, aspectos ambos, neoliberalismo económico y praxis política ad-hoc, inseparables (echando, así, por tierra el sueño de la autorregulación del mercado). Por lo tanto, es la crítica, el quiebre antes mencionado, el que permite idear alternativas, disensiones, fugas; *aunque los textos mismos no las planteen en sus tramas* (y he en este aspecto una diferencia considerable en relación a los fascinantes textos del realismo social de los treinta). Incluso aunque los textos se conviertan en mercancías, en bienes de consumo. Disentir constituye la esencia de la política. Y este disenso es expresado de diversas maneras en la narrativa. Por ejemplo, en *Los años inútiles* (2002), la fragmentación de las voces narrativas, la imposibilidad por alcanzar una totalidad, funciona como espejo del escape y la huida de Rafael, periodista amenazado de muerte, quien después de ser arrojado en un basural y dado

violencia que se torna constitutiva, exceso como surplus que no puede ser incorporado excepto como violencia. Así se observa en la secuencia final de *Satanás*: el excombatiente de Vietnam y fanático de Stevenson (ya imaginarán de qué jánico libro), mata a todos los personajes principales de la novela (no casualmente, entre ellos, un artista con visiones y un cura), junto con un par de vecinas, a sus estudiantes de inglés, a la madre de una de estas. Termina, por supuesto, volándose los sesos. No obstante, después de esta escena tarantinesca, la novela concluye con un sobreviviente: una mujer, casi niña poseída -que había sido tratada infructuosamente por el cura- que se escapa de su casa donde estaba recluida después de asesinar a la sirvienta y a su madre. Escribe en la escena del crimen: “Yo soy legión”. Ni la policía, ni los periodistas -de nuevo-, señala el narrador, han podido dar con ella. La violencia amébrica, viral, que puede aparecer en cualquier lugar y que está en todas partes; una violencia rizomática, podría decirse, que recorre y marca la literatura hoy.

por muerto, decide ir a vivir a una barriada en las periferias; intentando cambiar su identidad y dejar su pasado atrás. Pero la historia lo persigue, y ese escape de la realidad de la violencia, de las redes de la policía-mercado, es en definitiva imposible. Los fantasmas de la otra vida lo vuelven a atrapar incluso en ese lugar que, en apariencia, está *afuera* del mercado. Es esa presencia omnipotente la que triunfa al final; toda buena intención finaliza, nuevamente, en un fracaso, en una derrota. En su complejidad, *Los años inútiles* parece cuestionar la llanura de la política oficial y de su economía (la ley del hogar). Su estructura funciona como crítica de la estructura otra: la desnuda al hacer proliferar sus relaciones metafóricas y metonímicas. Fracaso que también triunfa al final de *El año que rompí contigo*, en que el protagonista termina encarcelado, culpado injustamente de ser un miembro de Tupac Amaru. Pero, ¿no será, precisamente, en esa noción de fracaso y de derrota, de una fragmentación que rompe con la solidez discursiva y política hegemónica donde es posible hallar una salida/alternativa?

Otro modo de esta violencia, más explícito, fotográfico y brutal, aparece en la exitosa *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo. Reza la contraportada: “Siempre quise escribir un thriller [...] un policial sangriento [...] crímenes monstruosos. Y encontré los elementos necesarios en la historia de mi país” (2006). Es cierto, no es necesario ser un lector avezado para saber que la violencia social y política en toda América Latina ha sido una de las grandes fuentes de ‘inspiración’ para escritores y escritoras. (Récuerdese, tan solo, el inicio de *La Araucana* de Alonso de Ercilla¹⁹). Por lo mismo, no deja de ser significativo que esta novela ganase el premio Alfaguara el 2006. La relación entre literatura, violencia y mercado se transparenta. La trama de *Abril rojo* gira en torno a la investigación de una serie de crímenes-seriales y violentísimos- en las que, más bien involuntariamente, se ve involucrado

¹⁹ La famosa octava real reemplaza el tópico amoroso por el de la guerra: “No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados / ni las muestras, regalos ni ternezas / de amorosos afecto y cuidados / mas el valor, los hechos, las proezas / de aquellos españoles esforzados / que a la cerviz de Arauco, no domada / pusieron duro yugo por la espada.”

un personaje singular, el fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar. Casi increíble por su probidad y su apego a la letra de la ley, permite percibir el enfrentamiento con el absurdo de la violencia de un modo aún más vívido. La novela se plantea como trabajo de recuperación de historias necesarias: “Nadie quería hablar de eso. Ni los militares, ni los policías, ni los civiles. Habían sepultado el recuerdo de la guerra junto con los caídos. El fiscal pensó que la memoria de los años ochenta era como la tierra silenciosa de los cementerios. Lo único que todos comparten. Lo único de lo que nadie habla” (2006, 158). El proceso de descubrimiento de la verdad -el relato policial que guía la madeja novelística- se construye, así, a la par de un proceso de la memoria. Si la verdad al final será inconmensurable (como inconmensurables son los crímenes cometidos por la guerrilla y por el gobierno) y llevará a la insania a Félix Chacaltana, mientras que la estructura del poder, simbolizada en el Servicio Nacional de Inteligencia se mantiene incólume, donde el saber es de modo efectivo poder; si esa verdad de la violencia, que tiene en el relato giros inesperados²⁰⁾, es inalcanzable por su desmesura; el proceso de memoria, por el contrario, puede articularse de modos distintos. Memoria enferma, como el diálogo que el fiscal sostiene con su madre muerta (cuya habitación él reconstruye tal cual su memoria la recuerda) o la negación de la violencia del padre hacia él y hacia su madre. Negar y así (querer) borrar. Metáfora para lo que sucede en el país, este modo de la memoria se opone a otra posibilidad que emerge desde la escritura/lectura crítica: una memoria que no niegue el dolor e intente hacerse cargo y asumir el trauma histórico. *Abril rojo*, como lo hace *2666* desde otro registro, trae de regreso esas historias desde el desencanto del fracaso, hace pulular los espectros de la guerra, una vez más, nos muestra que la guerra sigue ahí, presente, que todo el silencio, el no hablar, es simplemente la constatación más fehaciente de su espectral presencia. Sí, la

²⁰⁾ Como el que se observa en la película *The Dancer Upstairs*, donde la amante del detective es senderista, o en *Seven* de David Fincher por el macabro orden de los asesinatos, que en la novela van formando un cuerpo ausente: pedazos de los cuerpos asesinados han sido mutilados, su suma formará un cuerpo, que es, podemos pensar, sinécdoque de todos los cuerpos de los muertos en la guerra.

literatura de la violencia deviene una literatura de la memoria, y como tal, literatura del presente que puede ser leída a contrapelo del discurso hegemónico neoliberal.

Las narrativas de la violencia recurren a y recorren el traumático pasado cercano. En ese sentido pueden funcionar como propiciadoras de un duelo o del inicio de uno. Un proceso que siempre (como la justicia que está esperando) es interrumpido y no alcanza a realizarse. Cabe añadir, en este multifacético panorama, dos líneas o tendencias más que se distinguen particularmente. La primera es la del neopolicial latinoamericano, el cual ha sido bastante estudiado²¹⁾ y, la segunda, es la de la parodia de esta violencia, en una expresión de aquello que algunos críticos han denominado “realismo delirante”²²⁾. Un texto notable al respecto es la breve novela de Patricio Pron, *Una puta mierda* (2007). Texto que podría haber sido escrito por Ionesco, presenta al narrador y protagonista combatiendo en la Guerra de las Malvinas. Pero todo ha llegado a un paso más allá del absurdo: nadie sabe contra quién está peleando, una bomba pende todo el tiempo sobre las cabezas de los combatientes, turistas japoneses visitan a los combatientes para tener una experiencia ‘auténtica’ de la guerra, uno de los personajes salta de trinchera en trinchera convencido que el enemigo no quiere causarle ningún daño (no por nada su nombre, Sorgenfrei, significa libre de preocupación), los soldados son números que son confundidos, entre muchos otros eventos similares. El humor es una constante desde el inicio de la novela: la llegada a la isla que tarda nueve días porque no la pueden hallar o, en un ejemplo de humor negro recurrente en el texto: “No podemos informar de un número de bajas superior a quince porque eso daría la impresión de que la guerra no va bien y desmoralizaría a la población, pero

²¹⁾ Por lo mismo no se profundizará en ello aquí. Valga la pena, no obstante, mencionar como ejemplos paradigmáticos los casos de Cuba, con Leonardo Padura y sus novelas protagonizadas por Mario Conde; México, con Paco Ignacio Taibo II (quien también ha teorizado sobre el género) y el inolvidable Héctor Belascoarán Shayne; y Chile, con Ramón Díaz-Eterovic y su melancólico detective Heredia.

²²⁾ La crítica Luz Horne desarrolla este concepto en su trabajo sobre Caio Fernando Abreu, César Aira y João Gilberto Noll, *Hacia un nuevo realismo*, de próxima aparición.

tampoco de una inferior a siete porque esto llevaría a que alguna gente pensara que la guerra va demasiado lento y no estamos haciendo bien nuestro trabajo, lo que también desmoralizaría, así que el General Mayor, el Mayor General y yo acordamos difundir diariamente una lista de once muertos” (2007, 44). Así muchos ‘muertos’ no están muertos, pero aparecen en las listas. El ejército se compara con una empresa capitalista que solo busca aumentar su producción en un terreno, un país, bajo cuya superficie en lugar de oro y diamantes, “no hay nada más que mierda” (2007, 106). Al final, el protagonista por causalidad se encuentra en “uno de los puestos de avanzada del enemigo” (2007, 122) frente a un enemigo que se parece mucho a él. Pero este encuentro que parece ser amistoso, y que permitiría pensar en una reconciliación entre los bandos enemigos resulta ser imposible. Luego de que amablemente el soldado enemigo le muestra una fotografía de su familia, el narrador hace el ademán de sacar una de su bolsillo, pero en su lugar extrae una pistola y “sin pensarlo” mata al otro. Luego regresa donde su grupo. El cinismo de la escena final bien compendia la totalidad del relato. Cualquier tipo de valor y de ética son subvertidos o anulados, lo único a lo que se puede aspirar es a la gratificación inmediata (prostitutas) o a conseguir algo de dinero. La parodia y el sarcasmo revelan la violencia brutal de un conflicto y sus no tan soterradas conexiones con el presente.

Así, es factible advertir una profundización del gesto paródico que va de la mano de una narrativa cínica y violenta. Otra novela que muestra también la irracionalidad de la violencia a la que el sistema social y político presente ha llevado y que profundiza en el absurdo de ella, es *Temporada de caza para el león negro* (2009) del escritor mexicano Tryno Maldonado. Esta vez la parodia se extiende al mundo de la creación artística a través de la figura del amigo y amante del narrador, Golo, en una clara referencia metaliteraria a la producción de la escritura misma. La narración emplea un humor ácido, las escenas se repiten una y otra vez, las escenas muy explícitas de sexo están desprovistas de toda sensualidad. Los arrebatos de violencia de Golo resultan en su éxito y fama como artista. Su obra más

famosa es “*Variations on a Rauschenberg’s erased painting*. Luego de pasar la estopa con solvente sobre el original, Golo comenzó a pintar encima. La idea en sí ni siquiera era suya. Vamos. Lo que a la gente le falta en estos días es memoria. Rauschenberg ya había hecho eso con un cuadro de De Kooning” (2009, 118). La imposibilidad de alcanzar cualquier modo de originalidad es otro aspecto contra el que lucha el texto y de ahí su propia violencia formal: capítulos brevísimos (la cita anterior es un capítulo completo), fragmentación y repetición de palabras; pero todo sin ningún intento crítico-social: aquí la noción de que *no hay nada que se pueda hacer*, del sinsentido es demasiado poderosa: ese vacío y su absurdo es la mayor marca de violencia de estas narrativas y la que se presagia para los tiempos futuros²³⁾. Esta condena histórica ya estaba presente en la novela previa de Maldonado, *Viena roja* (2005). Novela epistolar -cartas de una violinista, Friedl Aichinger a Schönberg- situada en los años veinte en Viena, gira en torno a la violencia política que rodea y termina por carcomer el mundo artístico y creativo que, en apariencia, era el centro de la narrativa. Cabe mencionar este texto de Maldonado porque, insertándose en la problemática de la violencia y su relación con la memoria, la historia y la creación artística, presenta una variante importante en tanto se trata de una narración donde América Latina no aparece²⁴⁾. Esta ausencia es sintomática y puede pensarse como un intento por participar/ser una narrativa del ‘primer mundo’ (poder escribir de ‘cualquier’ cosa), pero al mismo tiempo es casi insalvable la tendencia a leer en ese vacío una alegoría de una realidad latinoamericana particular. En este sentido, se trataría de llevar la

²³⁾ Efectivamente, en los escritores más jóvenes, aquellos menores de 30 años, pareciera ser esta una notable tendencia. Si bien no se trata de efectuar aseveraciones totalizantes, pero cabe la pena consignar que sí es posible advertir una acentuación e intensificación de una estructura de sentimiento marcada por el sinsentido, pero, por paradójico que parezca, vaciado del existencialismo de Cioran o Camus.

²⁴⁾ Está aún por escribirse un buen estudio sobre novelas de autores latinoamericanos donde lo latinoamericano está totalmente ausente. En la narrativa mexicana reciente, cabría mencionar a los miembros del “Crack” Jorge Volpi con *En busca de Klingsor* e Ignacio Padilla con *Amphytrion* como ejemplos de ello. Por cierto, el gran referente en América Latina para este estudio sería Jorge Luis Borges.

posibilidad de la alegoría nacional a un extremo²⁵⁾. Escribir una novela, dijo alguna vez Walter Benjamin, significa llevar lo inconmensurable a extremos en la representación de la vida humana²⁶⁾. Aquí, las novelas, ya sea a través de la ironía, la parodia, la confrontación directa o la ausencia alegórica, solo tienen que dejarse guiar por la realidad, presentarla, para hacer estallar la inconmensurabilidad de la existencia.

III. Mercado, política, realismo

La presencia de lo político en las novelas es, decía Stendhal, como escuchar el disparo de una pistola en un concierto. Algo que puede considerarse como fuera de tono o de lugar; algo que escapa de lo esperable. Una instancia que llega a lo burdo y, a veces, a lo grosero. Desagradable para muchos, *antiestético* para muchos, la presencia de lo político en toda narrativa es, no obstante, inevitable. No hay escape posible de lo político. Incluso los textos que más pretenden negarlo más caen en las redes de su dialéctica. Lo político en la literatura circula como un indeseado huésped: alguien a quien no se ha invitado pero una vez que ya está en casa no se puede despedir. Así, la presencia de lo político es, como resultará fácil de imaginar, multifacética en tanto que aparece y circula de muchas maneras, pudiendo ser analizada desde múltiples puntos de vista. Un estudio y análisis detallado de este asunto queda fuera de los objetivos de este trabajo, sin embargo, dada la relevancia que el problema posee se hace necesario proponer algunas ideas y ejemplos para el estudio y la circulación de lo

²⁵⁾ El controversial ensayo de Jameson, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism" apunta a la inevitabilidad de leer como alegorías nacionales toda la producción narrativa de los países tercermundistas, pues sus novelas llegan al lector como "ya leídas" ("already read" (66)) en el sentido que se sabe *antes* de qué se *tiene* que tratar. Sin estar necesariamente de acuerdo con ello, no deja en todo caso de ser una alternativa provocativa pensar esta posibilidad para los textos donde la ausencia de lo nacional (del autor/a) es explícito.

²⁶⁾ Véase el ensayo "El narrador" ("Der Erzähler") que se incluye en *Illuminationen*, pp. 385-410.

político en las narrativas latinoamericanas recientes como una manera de ir concluyendo este parcial recorrido por su literatura de las últimas dos décadas.

La imagen recién empleada del huésped funciona como excelente metáfora no solo del modo en que lo político recorre y atraviesa lo literario, sino también de la especificidad de la posible diferencia que lo político conlleva. Es decir, la metáfora del huésped revela la presencia del otro que debe está-ya-ahí, al cual se debe reconocer aunque ese reconocimiento sea, a veces, profundamente doloroso y destructivo. La novela de Guadalupe Nettel, titulada precisamente *El huésped*, nos plantea en toda su radicalidad el enfrentamiento del sujeto (individual y social) con el otro, lo distinto que invade y termina por tomar posesión, literal y literaria, del sujeto primero ante el miedo de este por aceptarlo. Es un texto que apela a la extrañeza²⁷⁾, a la presencia de lo diferente y de lo otro en los sujetos mismos y en la sociedad. Ana es una chica que cree estar habitada por un ser ajeno a ella, la “Cosa”. Poco a poco esta Cosa comienza a apoderarse de ella, en lo que constituye un proceso de aprendizaje que va mostrando una realidad social y una alternativa política diferente. Luego de la muerte de su hermano menor, Diego, una muerte de la que se siente responsable, y de la huida del hogar de su padre (queda solo ella con su madre) decide trabajar en un instituto para ciegos. Su trabajo consistirá en, dos veces por semana, leerles a los ciegos por dos horas. En el instituto conoce a “el Cacho”, un inválido vidente que poco a poco le da a conocer un nuevo mundo: el mundo de los ciegos, minusválidos y mendigos que viven en las líneas del metro de la gran ciudad de México. Madero, un ciego, es el jefe de este grupo que vive fundamentalmente a base de limosnas. Pero no es solo una vida alternativa donde la noción de libertad es radicalmente alterada lo que se despliega: el grupo de mendigos y ciegos busca atacar el sistema oficial o, al menos,

²⁷⁾ Este sentido de “extrañeza” es recurrente en la producción de Nettel. Los relatos de la colección *Pétalos* destacan particularmente al respecto. En todos ellos hay un quiebre con la realidad conocida/esperada, pero sin caer nunca en el reino de lo fantástico o lo maravilloso.

desvelar su real aspecto, desnudarlo. Así, al final de la novela. Madero y Cacho han organizado un particular boicot a las elecciones de diputados que se acercan. Llenan cientos de sobres que serán utilizados en las elecciones con mierda y los reparten en los diversos sitios de votación. Sin embargo, el resultado parece ser totalmente nulo. Marisol, una de las mendigas, es atrapada por la policía y posteriormente torturada y asesinada. Los periódicos comentan que las elecciones han transcurrido en absoluta normalidad. Pero si no ha habido un cambio en el nivel macro del país, este sí se produce en la vida de Ana: la Cosa parece ganar más terreno. Luego de un par de ‘avisos’, Ana parece ir perdiendo la vista irremediablemente, pero eso en lugar de esto abrumarla al final de la novela, ello deviene una suerte de liberación. Ella ha decidido dejar la protección de su madre y de su hogar e iniciar una nueva vida en el metro junto a esa nueva comunidad que vive ‘abajo’ en la ciudad. Se abre a la radicalidad de una nueva vida, una que pone ‘patas arriba’ la existencia previa. Si el cambio social no es posible, aún queda la alternativa individual desde la cual propiciar una futura transformación. Aceptar “la cosa” y aceptar la ceguera se convierten en los símbolos de todo aquello que la normalidad, las instancias hegemónicas, han excluido. Es intentar revertir la excepcionalidad que se vuelto, en estos tiempos, la norma. Surge, así, una política que busca describir y describirse como una manera *otra* de describir aquello que es visible, pensable y posible. Una política del radical desacuerdo.

Esta presencia de la política es impensable -y el texto de Nettel lo señala claramente- sin la reflexión sobre ese otro aspecto clave para comprender la producción literaria contemporánea. En mayor o menor grado, todos los textos que han sido hasta ahora mencionados, a los cuales se podría añadir una ingente lista, comparten un accidente original común. Todos ellos circulan como mercancía por los canales del mercado; todos ellos, unos más unos menos, a nivel local o a nivel transnacional, han tenido éxito (concepto evidentemente relativo, pero es aceptable proponer que la publicación en grandes casas editoriales es uno de los indicios de este éxito. Así, siguiendo ese criterio, la casi totalidad de los escritores y escritoras aquí mencionados

son “existosos”). Algunos de ellos, en particular los textos de *McOndo* y similares, que constituyen un ‘extremo’ del espectro literario presentado, han sido atacados por carecer de ‘peso literario’, de ser ‘literatura light’; y no solo eso, como referido anteriormente, son textos que al rescatar el individualismo exacerbado y borrar toda posibilidad de cambio social, funcionan como apología del sistema neoliberal, son su acompañamiento literario, y como tal, desde toda posición crítica de izquierdas, deben ser condenados. El problema es, como se señaló, mucho más complejo y, en parte importante, una apología o no se articula desde la perspectiva crítica que se adopta. De hecho, es posible aseverar que con todas sus múltiples variantes, estilos y estéticas, estos textos, que sí circulan en el mercado, que no existen fuera de él, construyen una constelación que posee una fuerza crítica radical en su novedad y en su modo. No son textos revolucionarios - no se preguntan ¿qué hacer? para transformar el mundo y probablemente sus autores no crean que los escritores son “ingenieros de almas”²⁸⁾ - pero sí son textos que por su misma participación en el mercado son capaces de mostrar y de problematizar un funcionamiento social y político contemporáneos. Indican y apuntan a la transformación del mundo y la sociedad y desde ese trabajo, donde la violencia y el sexo, la historia y las drogas, el fracaso y el exceso, permiten pensar alternativas para lo político y la política. En breve, estos textos pueden ser pensados como pertenecientes a una nueva forma de realismo. Un realismo que se puede denominar neoliberal, o mejor aún, realismos, en plural, neoliberales, en juego oximorónico entre la realidad a la que indican y la crítica que de ella se elabora. Un realismo que se ha hecho cargo del legado realista decimonónico, social y mágico, y que ha hecho suyo, también, las experiencias de las vanguardias, tanto las históricas como las posteriores. Lo que surge es la superación de ambas, o para hablar dialécticamente, una *aufhebung*. Se trata de una transformación de la literatura, como conjunto de particularidades y como institución social. Se trata de la visualización

²⁸⁾ La famosa expresión de Stalin para referirse a la labor de los escritores.

visceral y traumática de la realidad. Se trata de una posibilidad que queda, aún balbuceante, después de lo post; una que debe repensar la articulación alegórica que se establecía entre narrativa y nación, no para descartarla por completo, pero sí para reflexionar sobre el nuevo modo alegórico que estas novelas pueden tener. Si es que todavía sirve pensar en términos de alegoría, deberá ser una muy distinta a la articulada por Jameson. Una propuesta: la alegoría que sigue vigente en estas narrativas es la de la escritura misma; toda escritura, dicen estas novelas y cuentos, es un escribir sobre el acto, palimpsestico por naturaleza, de escribir.

Dos textos pueden pensarse como ejemplares al respecto:²⁹⁾ la novela de Leonardo Valencia, *El libro flotante de Caytran Dölpfin* (2006) y *Fruta podrida* (2007), de Lina Meruane. En la primera, el narrador y protagonista, Iván Romano, construye la novela como comentarios a fragmentos de un libro mítico escrito por Caytran, seudónimo del hermano mayor de su gran amigo y poeta Ignacio Fabbre. Al final, el lector se entera que aquel libro ha sido escrito por el propio Iván. La escritura se torna doble: escribir sobre lo que se ha escrito, hacer escritura de la propia escritura, que, a su vez, es escritura de todas las otras escrituras. “El hermoso traje nuevo -se escribe en el libro de Caytran- sólo tiene otros debajo: vidas pasadas”. Asimismo, se descubre que toda vestimenta del presente, toda su parafernalia esconde esos trajes del pasado que se han querido olvidar. La hecatombe que hundió media ciudad -media Guayaquil se encuentra sumergida- y que solo la escritura es capaz de mantener a flote. “Tener lugar es alegar un exilio demasiado largo”, se reitera en un par de ocasiones. La pregunta por nuestro lugar, entonces, la pregunta por la comunidad posible que se puede establecer -una comunidad de un exilio largo- se convierte en la escritura. Porque, ¿qué es escribir sino la insistencia en el exilio de uno mismo?

La novela de Meruane, *Fruta podrida*, en tanto, trabaja también con el

²⁹⁾ Claramente la lista podría ser mucho más extensa. Así, por ejemplo, el mismo texto que ha servido de epígrafe, *Basura* del colombiano Héctor Abad Faciolince, entrega también una interesantísima elaboración del problema del proceso de la escritura y su necesario carácter palimpsestico. Queda pendiente un análisis más detallado de la misma.

desdoblamiento de la escritura. Aquí no será la desolación de la ciudad, sino la destrucción del cuerpo de la protagonista que, como el texto, vivirá un proceso de paulatina descomposición. La protagonista Zoila del Campo padece una enfermedad degenerativa que hace que su cuerpo se vaya, literalmente, cayendo a pedazos. Su hermana, María, en tanto, es la ingeniera que trabaja en la empresa frutícola de la zona, encargada de evitar las pestes y, además, actuar contra los intereses de las trabajadoras, a la vez que macabramente obtiene sus hijos para experimentación científica. El aspecto alegórico de la enfermedad de Zoila se explicita desde el comienzo: “Lo que ha atentado contra su hermana, conjetura un médico, es su propio sistema defensivo, es como si ese sistema hubiera sufrido un lapsus, un trastorno, un golpe de Estado, y en su paroxismo se hubiera dedicado a aniquilar las propias células que lo mantienen vivo” (2007, 25). Y es esta enfermedad la verdadera peste que contamina simbólicamente la escritura de la novela Entre los cuatro capítulos de la novela³⁰⁾ e inserto en el

³⁰⁾ La novela se divide en cuatro capítulos. En el primero, en tercera persona, se presenta a Zoila y su hermana y la situación de ambas. El segundo y más extenso capítulo, “moscas de la fruta”, es narrado principalmente por Zoila. Se relata el avance de la enfermedad, por una parte, y el trabajo cada vez, más agotador de María, quien debe, además de procurar combatir las metafóricas pestes, acabar con las huelgas de las temporeras y, no expresado pero supuesto, dar sus bebés, sus guaguas, no adopción sino para experimentación científica. Al final termina rebelándose y provocando el envenenamiento de las frutas que deben ser exportadas, causando millonarias pérdidas. En la tercera parte, luego del arresto de María, usando la segunda persona, Zoila viaja a los Estados Unidos, donde vive su padre, quien se dedica al negocio de la fruta; pero su objetivo no es verlo a él, sino lograr penetrar en las salas de los hospitales donde se experimenta con niños, bebés, como con ella se ha experimentado, y cortar las cánulas que proveen de suero a esas criaturas: “lo harás una y otra vez y todas las veces que puedas, atacar la maquinaria, desenchufarla, boicotearla” (2007, 133). La cuarta es una suerte de monólogo de una enfermera de urgencia de un hospital, quien se encuentra con una mujer -que suponemos es Zoila, aunque ya es una mendiga que se abriga del frío con periódicos bajo su ropa- quien intenta establecer un diálogo con ella. Se sabe, entonces, que hay una comunista o terrorista suelta que se dedica a causar estragos en los hospitales. Enfermera y enferma -el cuerpo de Zoila se va desintegrando: cuando la enfermera la palpa, nota como no hay tobillo, no hay empeine, faltan los dedos de un pie- establecen una relación simbiótica. La novela concluye con el monólogo de la enfermera cada vez más desesperado, preguntándose: “dónde termina ese cuerpo, dónde está el punto final de esta mujer. Que ella o cualquiera por favor me lo diga, y quizá entonces sí pueda por fin callarme” (2007, 185).

segundo hay fragmentos de un “cuaderno de descomposición,” formado de “frases que luego descompongo en versos” (2007, 58), escritas por Zoila. La literatura como cuaderno de descomposición. El cuerpo es la escritura que es, simultáneamente, la literatura. Una literatura que se abre, a través de su descomponerse a una interpretación que queda siempre pospuesta, que siempre es y va más allá; es decir, toda interpretación se descompone al momento de efectuarse. Pero esto no ha de ser visto como un mero gesto propio de la deconstrucción: de lo que el texto de Meruane trata es de la radicalización de la noción que la literatura tiene un papel central que jugar hoy, que ese papel se despliega en su propio cuestionamiento, en su no ser para llegar a ser (la presencia recurrente de la muerte en la poética de Meruane puede y quizá deba leerse en esa línea³¹). Así, entonces, la descomposición, la podredumbre -como la hecatombe en la novela de Valencia- del cuerpo y del texto son el paradójico inicio de una alternativa, de una nueva y necesaria posibilidad política. El fracaso de la escritura es su nueva posibilidad.

De estos modos, y desde múltiples otras líneas de fuga³², la literatura

³¹) Véanse sus interesantísimas novelas *Las infantas*, *Cercada* y *Póstuma*.

³²) La producción del colombiano Efraim Medina Reyes, en particular su trilogía *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*, *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* y *Sexualidad de la Pantera Rosa*, permite observar otra línea de fuga posible de la literatura latinoamericana actual. Con su carácter ‘anti-literario’ y la centralidad que el ‘fracaso’ adquiere en sus textos, nos presenta una nueva posibilidad de articulación, una nueva escritura, que sirve para comprender nuestro tiempo y su fluir. En un mundo cambiante y ante una literatura que ya no puede ser la misma, su escriturase destaca como testigo y actor que da cuenta de esta transformación radical. Propone una nueva no-fundación de la nación; una nueva articulación y funcionamiento de la literatura, su devenir *out of joint*; y, como resultado, una paradójica y compleja relación con el paradigma neoliberal hegemónico, que provoca la emergencia de una política y una ética particulares. Violencia lingüística, violencia escatológica: nos volvemos a enfrentar con la oximorónica novedad de algo ya visto, con el sueño crónico de la modernidad, destrucción y creación. En cierta medida, y no en una irrelevante, lo que está también en juego es una concepción de la historia y del progreso. En Medina Reyes podemos observar un cuestionamiento, desde los desplazamientos que permite la parodia y la ironía, de las formas canónicas y tradicionales que se vinculaban con una idea iluminista del desarrollo. En ese sentido, no se aleja tanto de una visión *a la Benjamin* del progreso como una acumulación de ruinas o, en palabras de Medina Reyes, de fracasos.

latinoamericana en y después de la post-modernidad, en y después de las post-dictaduras (¿cuándo termina lo post?), esta literatura funciona como escollo a la realización del mercado total y al mismo tiempo muestra como la circulación veloz del capital en el mercado logra superar el mismo escollo. Es su negación y su posibilidad. Un juego más del éxito neoliberal: consume y transforma todo en consumo. De aquí, que la literatura devenga la ausencia de sí misma, que el realismo mencionado, el realismo neoliberal, da cuenta de una serie de ausencias y fracasos que se revelan en la imposibilidad de transformación (fin de los sueños), donde la única finalidad posible es el mercado mismo, cada vez más abarcador, más infinito, superándose a sí mismo.

Después de lo post ¿cuándo y qué? Toda profecía está condenada al fracaso: lo que es necesario es mantener abierta la interrogante. Pensar la literatura latinoamericana como una comunidad infinita y una finalidad sin fin. En esta apertura esta su posibilidad de pervivencia y el único rol significativo que puede tener en la sociedad: la apuesta por una verdadera democracia y justicia que se despliega desde una alternativa política diferente y totalmente inclusiva. La incompleta visión aquí dada de la narrativa de los últimos lustros, sugiere, así, la imperiosa necesidad de continuar reflexionando sobre la cultura, la historia y la política *desde* la literatura. Pues es desde ella y en ella donde y cuando es posible devolver los sueños de futuro, aquellos que jamás han sido realidad.

Abstract

This article proposes a reading and interpretation of recent Latinamerican literature, chiefly narrative. How do the new social economic and political conditions relate and connected to the cultural and artistic representations? The author suggests three main axis from which to begin the analysis: “Post-Velocity”, where he studies the idea of the “Post”, i.e., what does it mean to leave in a “post-everything” world. “Velocity” becomes a key category to explain and understand the new cultural situation. Some of the new narratives are great examples of this new ideology (Close readings of *Atacames Tonic*, by Ecuadorian writer Esteban Michelena and *Ruido de Fondo* by Guatemalan Javier Payeras). The second axis, “velocity and technology” specifically deals with texts that make of technological innovations and there impact to society a central topic. The third axis attempts to provide a broader perspective and relate politics, market, and realism. The emergence of a new kind of realism would constitute one of the main characteristic of the new narratives. Reference to and interpretations of several novels by authors of all Latin American provide a wide scope and general perspective of the recent trends of current narrative.

Key Words: Contemporary Narrative, Neoliberalism, Failure, Postmodernism, McOndo
/ 현대소설, 신자유주의, 실패, 포스트모더니즘, 맥콘도

논문투고일자: 2009. 08. 06.

심사완료일자: 2009. 11. 07.

게재확정일자: 2009. 11. 10

Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor(2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo.
- Adorno, Theodor(1973), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Atria, Rodrigo(2005), *Es tiempo ya*, Santiago: Sudamericana.
- Benavides, Jorge Eduardo(2002), *Los años inútiles*, Madrid: Alfaguara.
- _____ (2003), *El año que rompí contigo*, Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, Walter(1977), *Illuminationen*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Bolaño, Roberto(2004), *2666*, Barcelona: Anagrama.
- Cánovas, Rodrigo(1997), *Novela chilena. Nuevas generaciones: El abordaje de los huérfanos*, Santiago: Universidad Católica.
- Cárcamo-Huechante, Luis(2007), *Tramas del mercado*, Santiago: Cuarto Propio.
- Carreño, Rubí(2009), *Memorias del nuevo siglo: Jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*, Santiago: Cuarto Propio.
- Castellanos Moya, Horacio(2009), *Insensatez*, Barcelona: Tusquets.
- Cerda, Carlos(2002), *Tres novelas*, Santiago: Alfaguara.
- Costamagna, Alejandra(1996), *En voz baja*, Santiago: Lom.
- _____ (2007), *Dile que no estoy*, Santiago: Planeta.
- Electorat, Mauricio(2004), *La burla del tiempo*, Barcelona: Seix Barral.
- Eltit, Diamela(2002), *Mano de obra*, Santiago: Planeta.
- _____ (2005), *Puño y letra*, Santiago: Seix Barral.
- _____ (2007), *Jamás el fuego nunca*, Santiago: Seix Barral.
- Fanta, Andrea(2009), *Narrativas del abandono*, Tesis doctoral Universidad de Michigan.
- Fernández, Nona(2002), *Mapocho*, Santiago: Planeta.
- _____ (2007), *Av. 10 de julio Huamachuco*, Santiago: Uqbar.
- Franco, Jorge(1999), *Rosario Tijeras*, Barcelona: Norma.
- Fuguet, Alberto(1991), *Mala onda*, Planeta: Santiago.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez(Eds.)(1996), *Mcondo*, Barcelona: Mondadori.

- _____ (1993), *Cuentos con Walkman*, Santiago: Planeta.
- Gamboa, Santiago(1997), *Perder es cuestión de método*, Barcelona: Norma.
- Jameson, Fredic(1986), "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text*, No. 15, otoño, pp. 65-88.
- Ludmer, Josefina, "A propósito de íconos nacionales: Borges," *Ciberletras*, No. 4, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Ludmer.html>
- Lukacs, Georg(1968), *Sociología de la literatura*, Barcelona: Península.
- Maldonado, Tryno(2009), *Temporada de caza para el león negro*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2005), *Viena roja*, México: Joaquín Mortiz.
- Medina Reyes, Efraim(2003), *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo (Música de Sex Pistols y Nirvana)*, Bogotá: Planeta.
- _____ (2002), *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*, Bogotá: Planeta.
- _____ (2004), *Sexualidad de la Pantera Rosa*, Bogotá: Planeta.
- Mejía Rivero, Orlando(2002), *La generación mutante: Nuevos narradores colombianos*, Manizales: Universidad de Caldas.
- Mendoza, Mario(1998), *Scorpio City*, Bogotá: Planeta.
- _____ (2003), *Satanás*, Barcelona: Seix Barral.
- Meruane, Lina(1998), *Las infantas*, Santiago: Planeta.
- _____ (2000a), *Cercada*, Santiago: Cuarto Propio.
- _____ (2000b), *Póstuma*, Santiago: Planeta.
- _____ (2007), *Fruta podrida*, Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Michelena, Esteban(2002), *Atacames Tonic*, Quito: Paradiso.
- Nettel, Guadalupe(2006), *El huésped*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2008), *Pétalos*, Barcelona: Anagrama.
- Neuman, Andrés(2002), *La vida en las ventanas*, Madrid: Espasa.
- _____ (2004), *Leer la pobreza en América Latina: Literatura y velocidad*. Santiago: Cuarto Propio.
- Noemi Voionmaa, Daniel(2006), "Porque los sueños también se desvanecen

en el aire: realismo y muerte en América Latina,” *Persona y Sociedad*, Vol. XX, No. 2, pp. 145-160.

- Padilla, Ignacio(2000), *Amphytrion*, Madrid: Espasa.
- Palaverisch, Diana(2005), *De Macondo a McOndo: Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, México: Plaza y Valdés.
- Payeras, Javier(2006), *Ruido de fondo*, 2da Ed., Ciudad de Guatemala: Piedra Santa.
- Paz Soldán, Edmundo(2000), *Sueños digitales*, La Paz: Alfaguara.
- _____ (2003), *El delirio de Turing*, La Paz: Santillana.
- Peveroni, Gabriel(2004), *El exilio según Nicolás*, Montevideo: Punto de Lectura.
- Pron, Patricio(2007), *Una puta mierda*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Ranciere, Jacques(2006), *Política, policía, democracia*, Santiago: Lom.
- Rehermann, Carlos(2000), *El canto del pato*, Montevideo: Planeta.
- Roncagliolo, Santiago(2006), *Abril rojo*, Madrid: Alfaguara.
- Schmitt, Carl(2001), *Carl Schmitt, teólogo de la política*, (Ed.) Héctor Orestes Aguilar, México: Fondo de Cultura Económica.
- Terranova, Juan(2005), *El pornógrafo*, Buenos Aires: Gárgola.
- Valencia, Leonardo(2006), *El libro flotante de Caytran Dölpfin*, Quito: Paradiso.
- Vallejo, Fernando(1999), *La virgen de los sicarios*, México: Alfaguara.
- Vallejo, Raúl(1999), *Acoso textual*, Quito: Planeta.
- Virilio, Paul(1999), *Cybermonde, La politique du pire*, New York : Semiotext(e).
- _____ (2002), *Ground Zero*, London: Verso.
- _____ (2005), *Negative Horizon*, London: Continuum.
- Volpi, Jorge(1999), *En busca de Klingsor*, Barcelona: Seix Barral.