

La narrativa del «post» en Hispanoamérica: una cuestión de límites

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE
Universidad de Valladolid

1. Introducción

La *Nueva Novela* parte de una ruptura con la narrativa tradicional, allá por los años cuarenta, y encuentra su definitiva consagración con la internacionalización de la obra de esos autores que —sin abandonar absolutamente el experimentalismo pero declinando su intención de crear más «novelas totales»— buscan diferentes salidas a la situación literaria generada por los escritores del llamado «boom». Anclados ya en la denominada posmodernidad, se vuelve al relato, al contar de historias, pero esas narraciones pueden tornarse a reflexionar sobre sí mismas para contar el proceso de su escritura; se produce una regresión generada por la nostalgia y se lleva a cabo un renovado estudio de distintos tipos de marginalidad. Hay una reevaluación del concepto de Historia y las historias narradas son protagonizadas por personajes, en general débiles, antes habitualmente excluidos de la literatura. Por eso también se adopta la jerga popular, diferentes hablas locales o giros propios de determinadas clases o edades. El recurso de la intertextualidad resulta uno de los mecanismos fundamentales y la parodia —y el pastiche¹— alcanza a la estructura, al contenido y a temas y motivos que se recobran de la tradición o el arte más próximo para entreverlo desde diferente perspectiva, no siempre necesariamente irónica o humorística. Jun-

¹ Jean Franco analiza a Mario Vargas Llosa y Eduardo Galeano desde esta perspectiva posmoderna en «¿La historia de quién? La piratería posmoderna», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33, 1991, pág. 14.

to a lo considerado culto, se advierte otra novedad en lo que se refiere a la adopción de materiales y estructuras procedentes de los medios de comunicación de masas —cómico, cine, televisión, música popular—² y a la vez se recuperan viejos patrones narrativos —la narrativa histórica, policíaca, folletinesca, sentimental (con el componente epistolar), erótica, no sólo por parte de los narradores más jóvenes sino incluso por los ya consagrados³. Alguna de estas tendencias resulta de la adopción de ciertas vías ya abiertas por los escritores ya reconocidos, por lo que se puede afirmar que existe, a pesar de las diferencias, una continuidad entre los narradores ya afamados y los que cuentan con una obra aún en ciernes. Es decir, que hay que tener igualmente en cuenta el nuevo rumbo que toman los narradores de la generación anterior —o los excluidos del fenómeno «boom»—, como es visible, por ejemplo, en, primeramente, Julio Cortázar y después en la obra de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Donoso o Mario Vargas Llosa, en lo que parece evidenciarse un intento de popularización de la novela por los subgéneros que tratan.

Lo que seguramente ocurre es que (aun con el cambio) el deslinde radical entre una generación mal llamada del «boom» y otra peor llamada del «post-boom» no existe. Quizá los escritores que han sido alineados bajo ambos marbetes no cuenten con tantas diferencias para establecer esa definitiva distancia. Algunos autores del «post-boom» escriben en los sesenta y quedaron excluidos del «boom» por razones extraliterarias, mientras que las nuevas actitudes que muestran los jóvenes contaminan las obras de aquellos novelistas totalizadores que, tras una moda pasajera aún anclada en la modernidad, se dejan arrastrar por las tendencias que habían sido marcadas

² Ellen Marie McCracken ha indagado en este aspecto en la obra de Cortázar (*Libro de Manuel y Fantomas contra los vampiros multinacionales* y *Leñero (Estudio Q)*), en su *The Mass Media and the Latin American New Novel: Vicente Leñero and Julio Cortázar*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1977. Para ella, esos intentos responden ya a una intención desmitificadora de los productos de comunicación de masas. *Ibidem*, págs. 219-220. Jean Franco señala que el origen del gusto por la cultura de masas está en Borges. En su trabajo «Memoria, narración y repetición: La narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas», en David Viñas *et al. Más allá del Boom*, Buenos Aires, Folios, 1984, págs. 122-123.

³ Philip Swanson niega esa fusión de lo culto y lo popular en *Cien años de soledad* pero ya lo advierte en *El beso de la mujer araña*. En su *The New Novel in Latin America: Politics and Popular Culture after the Boom*, Manchester-Nueva York, Manchester University Press, 1995. Tal vez el cambio haya que encontrarlo ya en la Onda y en la primeras obras de Puig.

por Borges (quien viajó al futuro literario y trajo para la literatura, como Wells en su máquina, una flor que ha germinado y perdurado) y el posmodernismo internacional⁴. El concepto de verdad (cuestionado por Borges), que sustenta la obra de García Márquez⁵ y algún otro novelista de los sesenta, se diluye, se quiebra y se despedaza en una serie de fragmentos cuya unión es compleja para el narrador y para los personajes. Lo que se produce es una crisis de la representación y del concepto de verdad⁶. Efectivamente y de forma paradójica, por un lado, se denuncia la realidad socio-política y, por otro, las fronteras entre la realidad y la ficción se van difuminando ya no sólo en los personajes, como ocurrió en el *Quijote*⁷, sino incluso, y sobre todo, en los narradores, que caminan con paso dubitativo por el borde que marca el límite. Las nuevas mitologías y el nuevo orden que van cobrando los géneros⁸ provoca ese debilitamiento de las fronteras que separaban la realidad de la ficción. El llamado realismo mágico más americano se ha sustituido por lo que podría calificarse de «la magia de la realidad» de carácter más universal.

⁴ Para nuestro caso, véanse estudios como los de Julio Ortega, «Postmodernism in Latin America», en Theo D'Haen y Hans Bertens, eds. *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam-Antwerpen, Rodopi-Resant, 1988, págs. 193-208, donde se citan obvios casos posmodernos en los sesenta (Vargas Llosa, Cortázar, Cabrera Infante), aunque en otro momento se planteaba ese cambio en la década del setenta, en «La literatura latinoamericana en la década del 80», *Eco*, XXXV-5, 215, septiembre, 1979, pág. 538. Consúltense también los trabajos de Jorge Ruffinelli, que, inexplicablemente, marca una fecha demasiado tardía, en «Los 80: ¿Ingreso a la posmodernidad?», *Nuevo Texto Crítico*, 6, 1990, págs. 31-42; Beatriz Sarlo. «Un debate sobre la cultura», *Nueva Sociedad*, 116, 1991, págs. 88-93; Sergio Zermeno. «La tentación posmoderna», *Nexos*, 124, 1988, págs. 5-8; y mi *Más allá de la Modernidad: los cuentos de Alfredo Bryce Echenique*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998.

⁵ Para Raymond L. Williams es el concepto de verdad el que diferencia las dos etapas narrativas. En su *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture, and the Crisis of Truth*, Nueva York, St. Martin's Press, 1995, pág. 6.

⁶ *Ibidem*, pág. 10.

⁷ No sólo reivindicado por Borges sino también (igualmente su segunda parte), tras dudar con la novela principal de García Márquez, por su incondicional John Barth en «La conexión española», *Quimera*, 84, diciembre, 1986, pág. 43.

⁸ Esta es una de las razones que exigen el debate que ya ha iniciado Rita Gnutzmann en «Literatura hispanoamericana: por una ampliación del canon», *Letras de Deusto*, XXV, 68, julio-septiembre, 1995, págs. 69-81.

2. Los narradores del «Post»⁹

El curiosamente llamado «post-boom», «boom junior»¹⁰ o «novísimos» puede caracterizarse como una reacción de los más jóvenes —aunque no siempre lo son tanto— contra el convencionalismo al que llegó el «boom», contra la novela clásica en que se constituyó, como ha señalado José Donoso. Contra los intentos de totalización y universalización —que denunciaba el escritor chileno¹¹— de los autores del «boom», ya desde los últimos años de la década de los sesenta, intentan captar la realidad hispanoamericana teniendo en cuenta las innovaciones formales de la teoría literaria moderna¹². En su *Historia personal del «boom»* comenta Donoso: «La nueva generación encuentra que la novela de los años sesenta es excesivamente literaria, y se dedica, como todas las vanguardias, a hacer una «anti-literatura», una «anti-novela»¹³.

Las obras de la nueva generación fueron más rápidamente aceptadas; sin embargo ellos intentarán hollar nuevos caminos a pesar de que el público reclamara novelas del mismo corte que las de los narradores precedentes¹⁴. La totalización y el mito han sido sustituidos por la narración de lo real y

⁹ Véase también, parcialmente, en José Luis de la Fuente. *La nueva novela hispanoamericana (1940-1960). Antología*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, págs. 21-23.

¹⁰ Véase Donald L. Shaw. *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1983, págs. 161 y ss. En otros momentos, el término es diferente: «Towards a description of the post-boom», *Bulletin of Hispanic Studies*, 66, 1, 1989, págs. 87-94, y su libro *The Post-Boom in Spanish American Fiction*, Nueva York, State University of New York, 1998. Por lo que se refiere a una posible clasificación generacional de la narrativa hispanoamericana, véase, entre otros varios, la obra citada de José Donoso. *Historia personal del «boom»*, Barcelona, Anagrama, 1972, págs. 119-123. José Luis Martín, en *La narrativa de Vargas Llosa: Acercamiento estilístico*, Madrid, Gredos, 1974, pág. 20-39, expone su clasificación, acompañada de otras, con las técnicas y tendencias más sobresalientes en estos autores; previamente lo había consignado en la ponencia titulada «El experimentalismo en la actual narrativa hispanoamericana», en el Primer Congreso Continental de la Narrativa de Hispanoamérica, New York, julio de 1971.

¹¹ José Donoso. «Dos mundos americanos», *El Mercurio (Artes y Letras)*, 14, noviembre, 1982, pág. 1.

¹² Phil Swanson. «Conclusion: After the boom», *Landmarks in Modern Latin American Fiction* Londres-Nueva York, Routledge, 1990, págs. 222-226.

¹³ *Historia personal del boom*, cit., pág. 124.

¹⁴ Marina Gálvez. *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 54.

por lo cotidiano¹⁵. Los jóvenes se preocuparon más por el lenguaje —Severo Sarduy: *Cobra* (1972)— y evolucionaron para reivindicar la narración —Sarduy: *Cocuyo* (1990); Isabel Allende: *La casa de los espíritus* (1984)¹⁶. Aquello condujo a la creación de obras más formales —Salvador Elizondo: *Farabeuf* (1965)— y metanovelas —Vicente Leñero: *El garabato* (1967), Salvador Elizondo: *El hipógeo secreto* (1968)— cuyo marco acabó constituyéndose en un aspecto secundario, como mero encuadre estructural [la evolución queda clara en Bryce Echenique, desde la voluntariamente caótica *Tantas veces Pedro* (1977) hasta los *Cuadernos de navegación*].— Los autores hispanoamericanos continúan vinculándose en general a los fenómenos sociales, políticos y culturales más sobresalientes. En este compromiso cifra Marcos la ruptura del *postboom*¹⁷; no otras son las opiniones recogidas por Donald L. Shaw¹⁸.

Esta generación de narradores posteriores a los del *boom* será, como explica Antonio Skármeta¹⁹, la que primeramente se encontró frente a los medios de comunicación de masas y a una serie de acontecimientos sociales y políticos que propiciarán una nueva visión de la realidad hispanoamericana. En literatura supondrá el abandono de las tendencias ya caducas por referentes más acordes con la nueva ubicación del escritor hispanoamericano. Se recoge la jerga popular, los textos del rock o la música de la América hispana, las imágenes del cine, el deporte, las doctrinas de la filosofía existencialista o los programas de acción política, así como lo derivado de la transculturación norteamericana, si bien, todo ello, comienza ya a emerger en la narrativa de los escritores de la generación precedente. En otro momento, Skármeta enuncia unos cuantos componentes de esta nueva literatura: sexualidad (y, por supuesto, el sentimentalismo), exuberancia,

¹⁵ Teodosio Fernández, en «Sobre la última narrativa hispanoamericana: una aproximación provisional, en Victorino Polo, ed. *Hispanoamérica. La sangre del espíritu*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, págs. 164-166, apunta que un índice del cambio es *La tumba del relámpago* (1979) de Manuel Scorza.

¹⁶ Alain Sicard habla de la existencia de una «desconfianza hacia el lenguaje», en «Poder de la escritura: ¿el crepúsculo de los chamanes?», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIX, 38, 2ª sem., 1993, pág. 159.

¹⁷ Juan Manuel Marcos. *De García Márquez al postboom*, Madrid, Orígenes, 1986, pág. 11.

¹⁸ Donald L. Shaw. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*, op. cit., págs. 3-50.

¹⁹ Antonio Skármeta. «Una generación en el camino», en Ángel Flores, ed. *La generación de 1939 en adelante. Bolivia, Chile, Perú*, vol. 7 de su *Narrativa Hispanoamericana, 1816-1981*, México, Siglo XXI, 1983, págs. 11-19.

cotidianidad, fantasía, coloquialismo²⁰ (la oralidad, en definitiva) e intrascendencia²¹.

3. Las narraciones de la posmodernidad

3.a) Autoconsciencia de la narración

La narración, en un proceso que arranca de la modernidad, se vuelve, a partir de finales de los sesenta, sobre sí misma para hacer de ella el motivo principal de la obra. El protagonista reflexiona sobre el relato, traza el camino a seguir y va desvelando sus más íntimos secretos y penalidades, habitualmente a manera de parodia. En *El garabato* (1967), de Vicente Leñero, se nos muestra en varios niveles de ficción y a modo de una caja china cómo finalmente nos encontramos con una trama policíaca que es continuamente interrumpida por el personaje que ha de evaluar una novela que le han entregado en manuscrito y que no termina de leer; por esto, la historia de intriga queda truncada para él y el lector. El texto aparece adornado de citas de otros autores, de notas a pie de página, de reflexiones críticas e incluso del soporte paratextual de la novela que aspira a ser publicada. Novela en la novela y reflexión en su lectura, pero paródicamente por la detención de la estructura, la deconstrucción de la lectura que lleva a cabo el protagonista y aun la castración última al dejar de leer el manuscrito; él, y, en consecuencia, nosotros como lectores lamentamos finalmente que se nos desprenda de la conclusión del caso. La parodia alcanza por tanto incluso a lo policial, como en otras dos obras de Leñero, *Los albañiles* (1964) y la novela de investigación *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz* (1985), donde se acumulan fotogra-

²⁰ Rasgo fundamental también señalado por Juan Manuel Marcos en *Roa Bastos, precursor del Post-Boom*, México, Katún, 1983, pág. 11.

²¹ Manifestaciones de 1979. «Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano», en Raúl Silva Cáceres, ed. *Del cuerpo y las palabras*, Madrid, LAR, 1983, págs. 132-138. Cit. por Donald L. Shaw. «Towards a description of the Post-Boom», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVI, 1, 1989, págs. 87-94, y su *The Post-Boom in Spanish American Fiction*, op. cit., pág. 9. En el artículo se pasa vista a varias interpretaciones sobre la obra narrativa de los autores de esta generación, a cargo de Carpentier, Skármeta, Rama, Duncan, Epple, González Echavarría y Donoso. En el libro amplía las opiniones. Sobre Donoso, véase también Jacques Joset. «El imposible boom de José Donoso», *Revista Iberoamericana*, 118-119, 1982, págs. 91-101.

fías, dibujos, informes jurídicos, partes policiales y recortes periodísticos pero el final de la historia tampoco queda revelado²². En éstas, la parodia alcanza a la trama. Pero la parodia estructural de los procedimientos meta-ficcionales aparece más claramente —tras algunos cuentos y *Tantas veces Pedro* (1977)— en los *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire* (1981 y 1985) de Alfredo Bryce Echenique, donde el protagonista narrador no se siente aún escritor y sus textos proceden de dos cuadernos que no parecen pretender ser novelas. La parodia viene del carácter del protagonista y de la impresión de un estilo y una estructuración capitular al servicio de la propia parodia, que alcanza más altas cotas en *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988), donde la misma narración se automargina paródicamente al declarar el escritor que va a dejar a su obra sin capítulo primero. Así es puesto que tras la introducción «musical» empieza el capítulo segundo, pero tras él, en una parodia del mismo texto aparece un «Capítulo II (continuación)».

La metanarración ya era un procedimiento en *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, y tema en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, pero alcanzará a un buen número de obras de los más jóvenes, como *Percusión* (1982) de José Balza o parcialmente en *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño. Vinculado a ella, la novela de artista finisecular se recupera, como las propias de Bryce Echenique, *Los juegos* (1967) de René Avilés Fabila, *La Mafia* (1967) de Luis Guillermo Piazza o *La rompiente* (1987) de Reina Rofé, que han de ser vinculadas a la narrativa metaficcional²³.

3.b) Narración de la nostalgia

Tras el declarado fin de la historia hay una vuelta a ciertos patrones de la modernidad, en lo que resulta un movimiento nostálgico que abarca la revisión de un pasado que se evalúa por si es posible reinterpretar el presente.

²² Ni en la última edición ampliada, donde el desenlace del epílogo parece insatisfactoriamente abierto en cuanto a la trama pero cerrado con respecto al caso. Véase *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*, México, Plaza y Valdés, 10ª ed., 1995, págs. 431-442.

²³ John S. Brushwood considera el asunto tratado en *Los juegos* y *La Mafia* el del mundo literario, para advertir que la exigencia de una apertura en la vida literaria se parece a la metaficción en el sentido de que ésta sugiere una apertura al lector, el cual ya no queda fuera del acto creativo sino que interviene para participar en la narración». En *La novela mexicana (1967-1982)*, México-Barcelona-Buenos Aires, Grijalbo, 1984, pág. 21.

Especialmente desde los años setenta se produce un intento de recuperación de unos espacios perdidos, no necesariamente gratos, en lo que puede calificarse de literatura de la memoria, como en *La casa junto al río* (1983) de Elena Garro, *Sangre de amor correspondido* (1982) de Manuel Puig, o *Las iniciales de la tierra* (1987) de Jesús Díaz, *Para un jardín en otoño* (1985) de Nut Arel Monegal, o *La rompiente* (1987) de Reina Roffé, entre otras. Esa revisión es igualmente la de *Memorias de Atagracia* (1984) de Salvador Gardmendía, *Contravida* (1995) de Augusto Roa Bastos o *Los convidados de piedra* (1978) de Jorge Edwards. Es siempre una escritura de la memoria, de la nostalgia de un grupo o de una clase, habitualmente en primera persona, como *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), de Bryce Echenique, aunque no siempre, como en otras de sus novelas, *Un mundo para Julius* (1970) o *No me esperen en abril* (1995), en todas la cuales el elemento paraliterario y la cultura de masas sirven para caracterizar al personaje y evaluar su iniciación, al tiempo que homenajear a una época, como *Un baile de máscaras* (1995), del nicaragüense Sergio Ramírez. También se pueden mezclar la primera, segunda y tercera personas, como en *La mujer imaginaria* (1985) de Jorge Edwards. El cuento no se sustrae, obviamente a esta tendencia; así, por ejemplo, José Balza en «La sombra de oro», de *La mujer de espaldas y otros relatos* (1986), donde la iniciación del artista parte de la nostalgia de la infancia en un entramado simbólico²⁴. No siempre ha de hablarse de nostalgia sino de evaluación del pasado con el objeto de comprender el presente.

La memoria puede convertir el relato en un muestrario de acontecimientos que sirven para valorar la experiencia personal a manera de testimonio, como en *La noche de Tlatelolco* (1970) de Elena Poniatowska²⁵, que enjuicia la masacre de la capital mexicana en el 68, como la enciclopédica *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso, *La invitación* (1972), de Juan Gar-

²⁴ Carmen Ruiz Barrionuevo. «“Dioses del delta, silenciosos nudos del agua”: La narrativa de José Balza». Conferencia pronunciada en el Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal, Tordesillas, el 16 de agosto de 1995.

²⁵ Ese carácter testimonial de su obra ha continuado con *Fuerte es el silencio* (1980), *¡Ay vida, no me mereces!* (1985), *Tinísima* (1992) o *Nada, nadie: las voces del temblor* (1988), sobre el terremoto de 1985, dentro de la corriente de la crónica, también transitada por Carlos Monsiváis, Bryce Echenique, Vargas Llosa, Cabrera Infante, etc. en un mezcla de opinión y testimonio que va de lo personal a lo nacional e incluso a lo supranacional, en muchas ocasiones sirviéndose del marco periodístico.

cía Ponce, *Manifestación de silencios* (1979) de Arturo Azuela o *Amor propio* (1992) de Gonzalo Celorio²⁶, en lo que se ha llamado narrativa tlatelolca²⁷, habitualmente convertida en conciencia y rito iniciático²⁸. Jorge Edwards ofrece su experiencia en la Cuba castrista en *Persona non grata* (1973). El testimonio puede irse reproduciendo en la lectura en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) de Manuel Puig, en lo que se ha llamado la técnica del bricolage. También otros momentos, como en *No pasó nada* (1980) de Antonio Skármeta o *Los bogavantes* (1975) de Abel Posse. La decepción política está también presente en, por ejemplo, la obra de David Viñas hasta *Cosas concretas* (1969), que se revela en el doble discurso anunciado por la tipografía, y *Cuerpo a cuerpo* (1979). La autobiografía, ficcional o no, a menudo con humor y un tono distanciador, es en esos casos evidente, lo que sucede más a las claras en otros tales como *El perro de la escribana* (1982) de la mexicana María Luisa Mendoza, *La casa de las mil vírgenes* (1983) de Arturo Azuela, *Antigua vida mía* (1995), de la chilena Marcela Serrano, las novelas de Bryce Echenique, o la anécdota que genera *La gota de agua* (1984) de Vicente Leñero, *El cielo con las manos* (1982) y *Qué solos se quedan los muertos* (1986), entre lo policial y testimonial, de Mempo Giardinelli. Testimonial al tiempo que nostálgica es *Ardiente paciencia* (1985), retitulada *El cartero de Neruda*, de Antonio Skármeta. Luis Sepúlveda ofrece en *Patagonia Express. Apuntes de viajes* (1995) sus experiencias en el sur americano en un viaje iniciático que se toma en testimonio del proceso de aprendizaje en la vida y el viaje como metáfora. Próxima a esta tendencia se sitúa la autobiografía, ya sea ficcional como, entre otras muchas, *La Habana para un infante difunto* (1979) de Guillermo Cabrera Infante, o supuestamente auténtica, aunque no estén exentas de una cierta ficcionalización, como en las de Borges o Neruda o en *Permiso para vivir (Antimemorias)* (1994) de Bryce Echenique y *Las memorias de mi tribu* (1996) de José Donoso. También han comenzado a abundar las biografías sobre Borges y otros autores, como Vargas Llosa, Fuentes, García Márquez o Benedetti, así

²⁶ Sobre el tema de Tlatelolco y su relación con la novela mexicana, reflexiona J. S. Brushwood, loc. cit., págs. 27-29.

²⁷ Aralia López González. «La narrativa tlatelolca», *Signos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1987, págs. 335-350. Cit. en su artículo «Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (Dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1990)», *Revista Iberoamericana*, LIX, 164-165, julio-diciembre, 1993, pág. 670.

²⁸ *Ibidem*, pág. 671.

como las recopilaciones de aforismos o frases que han llamado la atención de los escritores y que, de una u otra forma, han levemente llegado a su obra narrativa, como son los casos de *Metaforismos* (1996) de Roa Bastos o *De jardines ajenos* (1997) de Bioy Casares. Esto da idea de la fusión entre los géneros y la no exclusividad de los autores en su dedicación a un sólo tipo de escritura. Prueba de ello son los ensayos críticos y creativos sobre diversos temas que han abordado los autores recientes, desde Borges, Cortázar y Fuentes a Vargas Llosa, Benedetti, Vargas Llosa, Cabrera Infante o Bryce Echenique.

Cercano al relatar de una vida se encuentra el rescate de lo más cotidiano, a lo que se subordina, en resumen, la Historia, desde la que se permite, por otra parte, la narración nostálgica o arbitraria. Esto ha significado la sustitución de las concepciones globalistas por un interés en lo diario y en lo autobiográfico, recuperado por la memoria gestada desde la infancia o la adolescencia²⁹.

3.c) *Marginalidad: personajes y modelos*

También el llamado por la posmodernidad fin de la historia —como lo califica Gianni Vattimo³⁰— trae como consecuencia el final de los «grandes relatos», según los designa Jean-François Lyotard³¹. Como consecuencia de esto las narraciones extienden su punto de mira a las vivencias de las minorías —*Cocuyo* (1990) de Severo Sarduy— y (como atraían a Borges) grupos marginales —como en *El amhor, los Orsinis y la muerte* (1969) de Néstor Sánchez—, habitualmente urbanos, patente ya en *Los pequeños seres* (1959) de Salvador Garmendia o en su obra *Los habitantes* (1961), ambientada en los barrios pobres, como en *No una, sino muchas muertes* (1958) de Enrique Congrains Martín, o la de Adriano González León, *País portátil* (1968), que recupera el tradicional contraste entre dos mundos pero ahora llevado hasta los límites impuestos por la última modernización. Son grupos juveniles, habitantes de los suburbios, sirvientes y personajes de las etnias marginadas.

²⁹ En este sentido, véase lo que señala Aralia López González, loc. cit., pág. 677.

³⁰ *El fin de la modernidad*, cit., págs. 12-14, y «Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?», en Gianni Vattimo et al. *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1994, págs. 11-13.

³¹ *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1986, págs. 73 y 109.

La clase media, asimismo, aparece en *De pétalos perennes* (1981) y *Melodrama* (1983) de Luis Zapata. Los nuevos habitantes de las narraciones van cobrando una importancia muy especial como ilusión especular sobre la que puede aparecer retratada la clase dominante, como ocurre en *Un mundo para Julius* o en *La última mudanza de Felipe Carrillo*; su narrativa muestra fundamentalmente barrios privilegiados en los que habita una clase que va entrando en un proceso de decadencia por diversos factores, internos o externos, como en *La casa de las mil vírgenes* (1983) de Arturo Azuela. La novela proletaria tuvo su más importante muestra en *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso. José Revueltas en *El apando* (1969) ofrece una novela carcelaria de personajes absolutamente marginales pero se evidencia que la prisión es una metonimia de la ciudad. De manera que desoyendo al protagonista de «El cuento ficticio», de Julio Garmendia, los héroes dejan de ser perfectos para encarnar la marginalidad en sus diferentes matices —incluso el que retoma la novela de artista—, y la debilidad suele constituirse en el perfil más común de esos personajes.

Aunque persisten las de ubicación urbana, no faltan a partir de los setenta algunas novelas de ambiente rural, ya urbanizado, y con problemáticas diferentes a las que presentaban en el pasado otras obras de temática provincial. En México pueden señalarse las obras de Luis R. Moya —*El aguacero* (1977)—, Jesús Gardea —*La canción de las mulas muertas* (1979) y *El sol que estás mirando* (1981)—, Eugenio Aguirre —*Pasos de sangre* (1989)—, Herminio Martínez —*Hombres de temporal* (1989)—, Alejandro Hernández —*Nos imputaron la muerte del perro de enfrente* (1989), o las obras policíacas de Jorge Ibarguengoitia, Paco Ignacio Taibo II, y, en otros países, las novelas ecologistas de Luis Sepúlveda y Mayra Montero.

Otras etnias, además de las indígenas, entran a formar parte importante de esta narrativa, como lo oriental en *De donde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy, o lo judío —sin necesidad de hablar de algunas novelas de Carlos Fuentes—, en *Morirás lejos* (1967), de José Emilio Pacheco, las memorias familiares de *Las genealogías* (1982) del mexicano Mario Glantz, o de *El error de la luna* (1995) de Héctor Aguilar Camín, pero también *El desfile del amor* (1984) de Sergio Pitol, vinculado a lo policial o de investigación personal, más propiamente, o a lo político en el díptico de Abel Posse formado por *El viajero de Agartha* (1989) y *Los demonios ocultos* (1988). La marginación puede ser política y entonces se desarrolla la narrativa del exilio, de abundantes muestras, como *¿ABCDErio-oABeCeDamo?* (1980) del mexicano Daniel Leyva, sobre los exiliados hispanoamericanos en París,

Libro de navíos y borrascas (1983) de Daniel Moyano y *La casa y el viento* (1984) de Héctor Tizón³². Otros rostros y avatares de la emigración ofrece Horacio Vázquez Rial en *Frontera Sur* (1994). La narrativa chicana y de otros escritores de origen hispanoamericano aunque de obra en inglés han entrado a formar parte de este espectro con obras de gran relieve como las de Sandra Cisneros, Óscar Hijuelos, Junot Díaz o Víctor Martínez.

Aparecen niños como protagonistas, como Julius, o *Cocuyo* (1990) de Severo Sarduy; adolescentes, desde *Los cachorros* (1967) de Vargas Llosa y los de *Crónica de San Gabriel* (1960) de Julio Ramón Ribeyro, los de José Agustín en *La tumba* (1964), Gustavo Sáinz en *Gazapo* (1965) y *Compadre Lobo* (1977), o *Cantando en el pozo* (1982) de Reinaldo Arenas, pero también ancianos en *Un viejo que leía novelas de amor* (1989) de Luis Sepúlveda, *Viejo* (1995) de Adriano Sánchez León e incluso en *Donde van a morir los elefantes* (1995) de José Donoso. El mundo de la homosexualidad aparece en *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, por ejemplo, pero también en las novelas mexicanas *Después de todo* (1969) de José Ceballos Maldonado, *El desconocido* (1977) de René Rodríguez Cetina, y, últimamente las novelas del peruano Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie* (1994), *Fue ayer y no me acuerdo* (1995) y *La noche es virgen* (1997), de aprendizaje y maduración en un mundo encrudecido por la droga. La homosexualidad femenina en Cristina Peri Rossi y las obras de las mexicanas Rosamaría Rofiel, *Amora* (1989), y Sara Levi Calderón, *Dos mujeres* (1990).

Igualmente, la mujer adquiere un mayor protagonismo, especialmente cuando son ellas las que escriben, así que se puede establecer una línea maestra desde finales de los cincuenta y los sesenta hasta la actualidad con nombres ilustres como Rosario Castellanos o Elena Garro, hasta Isabel Allende o Bárbara Jacobs. Elena Poniatowska relata en *Hasta no verte Jesús mío* (1969) la vida de una mujer que recorre casi por entero este siglo, en lo que subyace una deconstrucción del discurso revolucionario y sus ges-

³² Puede consultarse Claude Cymerman. «La literatura hispanoamericana y el exilio», *Revista Iberoamericana*, LIX, 164-165, jul.-dic., 1993, págs. 523-550. Para la narrativa argentina del exilio, deben consultarse algunos de los trabajos reunidos en *Literatura argentina hoy: De la dictadura a la democracia*, Karl Kohut y Andrea Pagni, eds., Frankfurt, Vervuert, 1993, págs. 133 y ss.

³³ Puede consultarse el estudio de María Inés Lagos-Pope. «El testimonio creativo de *Hasta no verte Jesús mío*», *Revista Iberoamericana*, LVI, 150, enero-marzo, 1990, págs. 243-253.

tas³³, e Isabel Allende penetra en lo femenino desde distintos puntos de vista, ya en *La casa de los espíritus* (1982) hasta, pasando por *Eva Luna* (1987), llegar a *Paula* (1994), más testimonial. Curiosa es la trama de *Como agua para chocolate* (1993), de Laura Esquivel, que se va gestando en un marco de recetas culinarias, vinculado a lo cual se halla *Afrodita* (1997) de Isabel Allende. Estas novelas, como otras de la chilena, o *Arráncame la vida* (1985) de la mexicana Ángeles Mastretta, muestran hasta qué punto está cobrando pujanza la narrativa femenina. No faltan muestras de un feminismo denunciante como el alegórico y desde la sexualidad extendido a la política en Luisa Valenzuela en el relato que titula *Cambio de armas* (1982) o la generación de jóvenes cubanas que podría ejemplificar *La nada cotidiana* (1995) y *Te di la vida entera* (1996) de Zoé Valdés o *El hombre, la hembra y el hambre* (1998) de Daína Chaviano. Las causas y consecuencias pueden ser la soledad de la mujer, como en *No sé si casarme o comprarme un perro* (1996) de Paula Pérez Alonso. La mujer también ha sido tratada por Gustavo Sáinz en *La Princesa de Palacio de Hierro* (1974), donde presenta una frívola protagonista que recuerda sus diversiones de los años de soltería; epistolarmente, por Bryce Echenique en *La amigdalitis de Tarzán* (1999); y, antes, confesionalmente, por Jorge Edwards en *La mujer imaginaria* al mostrarla como índice de evaluación política de la historia del país y como heroína, más evidente en *Matchball* (1989) de Antonio Skármeta.

El doble borgeano o la falta de identidad del personaje se advierte en varias novelas como el evanescente de *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, *El tañido de la flauta* (1972) de Sergio Pitlor, *Redil de ovejas* (1973) de Vicente Leñero o *Tantas veces Pedro* de Bryce Echenique. Esta identidad inestable, índice máximo de la marginalidad a la que queda sometido el personaje, aparece en buen número de obras³⁴.

Como parece evidente, el nuevo lenguaje también es marginal. En ocasiones, la marginalidad lingüística se evalúa como fundamental para el desarrollo de los protagonistas; así sucede en *Un mundo para Julius*, en *Hasta no verte Jesús mío*, o *Celestino antes del alba* (1967) de Reinaldo Arenas. La jerga popular también entra a formar parte de estas novelas, siguiendo los pasos de, por ejemplo, Vargas Llosa o Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* (1970). El humor es asimismo una

³⁴ Así lo señala J. S. Brushwood, loc. cit., págs. 24-25.

de las voces que tamizan el relato, como la burla en *Pantaleón y las visitadoras* (1973) de Vargas Llosa o *Tantas veces Pedro* (1977) de Bryce Echenique.

Hay una vuelta, además, a los géneros que la modernidad había considerado marginales³⁵. Este retorno a la paraliteratura³⁶ —con la ruptura kitsch y el gusto y actitudes *camp*— que persigue o trata de recuperar el barthiano placer textual, ha dado lugar a la reaparición del relato folletinesco en Manuel Puig y sus novelas *Boquitas pintadas* (1969) o *Pubis angelical* (1979), con una gran carga de sentimentalidad —y recursos a otros subgéneros en la imaginación de la protagonista, como lo pornográfico, la ciencia ficción o la parapsicología, como en el caso de Ignacio Solares—, que no han evitado Vargas Llosa en *El hablador* (1987), García Márquez en *El amor en los tiempos del cólera* (1985) o *Del amor y otros demonios* (1994) y Fuentes con *Diana o la cazadora solitaria* (1994) —sin escamotar, en diferente medida y manera, lo real en estas dos últimas—, soslayando los peligros presagiados en «Continuidad de los parques» de Cortázar. Otros ejemplos serían *Melodrama* (1983) de Luis Zapata o *Utopía gay* (1983) de José Rafael Calva, en las que la inversión arranca de la relación homosexual de la pareja, o *Ardiente paciencia* de Antonio Skármeta, y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985) de Bryce Echenique, quienes parodian el género por la contaminación intraliteraria de los amores de la pareja por su subordinación a modelos escritos previos, de modo que se impone lo intertextual a lo estrictamente amatorio.

El subgénero erótico ha sido practicado por Vargas Llosa en *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1998), Denzil Romero en *La esposa del Dr. Thome* (1988), pero también por Mayra Montero en *La última noche que pasé contigo* (1991) o por quien firma como Irene González Frei en *Tu nombre escrito en el agua* (1995). Asimismo hay inmersiones más esporádicas en lo pornográfico, como en *Frente a un hombre armado*

³⁵ Los de la novela culinaria, como, citando a Hans A. Jauss (*La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, pág. 175), los llama María Eugenia Mudrovic en «En busca de dos décadas perdidas: La novela latinoamericana de los años 70 y 80», *Revista Iberoamericana*, LIX, 164-165, jul.-dic., 1993, págs. 457-458.

³⁶ Myrna Solotorevsky extiende el concepto desde Borges hasta Vargas Llosa, pasando por Puig. Lo característico de la paraliteratura es su valor metafórico y su recurso a la repetición. En *Literatura. Paraliteratura* (Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa), Gaithersburg, Hispamérica, 1988, págs. 11-18.

(1981) de Mauricio Wázquez, y en lo escatológico en *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) de Bryce Echenique y en *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi, una crítica a la heterosexualidad³⁷.

La novela policial es uno de los subgéneros más practicados por los últimos narradores, habitualmente con una visión paródica de la propia investigación, lo que ya aparecía en «La muerte y la brújula», de Borges —y en sus colaboraciones con Bioy Casares—, como en *Los albañiles* de Leñero, o de la historia, como en *Las muertas* (1977) y *Dos crímenes* (1979) de Jorge Ibarguengoitia. En ocasiones, lo policial sirve de hilo estructural en una narración en la que se aglutinan diferentes narradores, distintas historias, intertextualidad, metanovela y reinención histórica, como en *La vida fácil*, (1987) y *Cuatro manos* (1994) de Paco Ignacio Taibo II, o se aprovecha además para revisar un período de la historia del país, como en *El desfile del amor* (1984) de Sergio Pitlor, o para reflexionar sobre la propia ficcionalización de la realidad literaria en *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano. Habitualmente, lo policial sirve para indagar en la realidad nacional, como en *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal, o en otras ocasiones está al servicio de la propaganda política como *El cuarto círculo* (1976) de los cubanos Luis Rogelio Noguerras y Guillermo Rodríguez Rivera³⁸. En *Noticia de un secuestro* (1996), el narrador de García Márquez presenta los casos de raptos mediante la forma de un rompecabezas temporal; bajo la bruma de crítica política, la intriga surge por esa estructuración particular y la mezcla de un narrador bicéfalo, literato y periodista.

Asimismo se ha tratado del espionaje en *La cabeza de la hidra* (1978) de Fuentes, o *El ojo de la patria* (1994) y *A sus plantas rendido un león* (1987), de Osvaldo Soriano, además de las numerosas de contraespionaje que se crean en Cuba, como, por ejemplo, *Y si muero mañana* (1978) de Luis Rogelio Noguerras. Otras obras que inciden en la investigación son algunas de Puig —*The Buenos Aires Affaire* (1973)—, Luis Sepúlveda —*Nombre de torero* (1994)—, Mempo Giardinelli —*Luna caliente* (1986)— y Saucedo Saleme con *Mi prima Daniela* (1987) o la novela negra *Linda 67: historia de un crimen* (1996) de Fernando del Paso. Ya tempranamente Rodolfo Usigli en

³⁷ Véase Gustavo San Román. «Sexual Politics in Cristina Peri Rossi», *Journal of Hispanic Research*, 2, 1993-1994, págs. 393-406.

³⁸ Véase Seymour Menton. «La novela de la revolución cubana, fase cinco: 1975-1987», *Revista Iberoamericana*, LVI, 152-153, jul.-dic., 1990, págs. 913-932, donde advierte la extraordinaria proporción de novelas cubanas policíacas y de espionaje en esa decena de años.

Ensayo de un crimen (1944) —seguidor de *Del asesinato como una de las bellas artes* de Thomas de Quincey— y Alejo Carpentier con *El acoso* (1956), y últimamente García Márquez con *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y Vargas Llosa con *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) y con el «sino protagonista en *Lituma en los Andes* (1994), han hecho alguna incursión en este subgénero narrativo.

El subgénero de la ciencia-ficción ha sido igualmente practicado desde Borges y Bioy al recoger una de las facetas de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *La reina del Plata* (1990) de Abel Posse, a veces contaminado por un nuevo realismo mágico y la historia ficción, como en sus otras novelas, *Daimón* (1978), *El viajero de Agartha* (1989), *Los demonios ocultos* (1988), e incluso en la imaginación de la protagonista de *Pubis angelical* (1979) de Puig. Un último acercamiento ha sido el de Laura Esquivel en *La ley del amor* (1995). Las novelas de Ignacio Solares³⁹, que evolucionan más desde la parapsicología hacia la magia del mestizaje de la historia en *Nen, la inútil* (1994).

Igualmente parece haber alguna revisión del llamado realismo mágico —cuestionado en «La noche boca arriba» de Cortázar y tal vez en su paralelo «La culpa fue de los tlaxcaltecas», de Elena Garro, si se advierte el ambiente dominante en el resto de los relatos de *La semana de colores* (1964)— en la obra de Posse, Isabel Allende, Laura Esquivel, en *Los hechos de Zacarías* (1990) de Guillermo Morón, aunque la nueva manera se caracteriza por aproximación ambiental y referencial pero carece de resolución mágica, como en *La trenza de la hermosa luna* (1987), *Del rojo de su sombra* (1992) y *Como un mensajero tuyo* (1998), de Mayra Montero, o en su *Tú, la oscuridad* (1995), donde se nos da además una nueva visión de la llamada novela de la selva, más ecológica —amén de ofrecer en paralelo estructural el discurso de la otredad, que emerge a menudo en las últimas obras—, como previamente *Un viejo que leía novelas de amor* (1989) de Luis Sepúlveda⁴⁰, que insistió en esa visión de defensa de la eco-

³⁹ John S. Brushwood. «La realidad de la fantasía: Las novelas de Ignacio Solares», *La Semana de Bellas Artes*, 143, 27, agosto, 1980, págs. 10-12, y «Narrating Parapsychology The Novels of Ignacio Solares», *Chasqui*, XVIII, 2, noviembre, 1989, 12-17.

⁴⁰ Eduardo Becerra parece adivinar el carácter aglutinador de esta obra (como otras), novedosa pero no olvidadiza de ciertos gestos de la novela de los sesenta. En «Una hipótesis sobre narrativa hispanoamericana de los noventa, basada en historias argentinas y viejos que leen novelas de amor», *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Paco Tovar, ed., Lérida, Universitat de Lleida-Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996, págs. 118-119.

logía en *Mundo del fin del mundo* (1994). Esa reconversión, aunque sin el matiz ecológico, se advierte en la transición de la obra de Manuel Scorza, de *El cantar de Agapito Robles* (1970) a *La tumba del relámpago* (1979), al revolver el carácter del mundo macondino⁴¹.

Lo fantástico ha tenido una continuación eficaz en las últimas obras publicadas por Adolfo Bioy Casares, como los relatos de *Una muñeca rusa* (1991), o la inversión paródica de la narración aventurera en *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1982) y *Un campeón desparejo* (1992). Más borgeana es la concepción de *El único lugar posible* (1981) de Salvador Garmendia, quien crea un mundo que pretende ser, al modo de un nuevo Tíón, metáfora especular que refleje el nuestro. Un cierto apego a la realidad y a la cotidianidad ha provocado la búsqueda de metáforas lejos de los mundos fantásticos generados por la ciencia y la metafísica; una nueva teoría del conocimiento, cuyo origen es más difuso, provoca un debilitamiento de las fronteras de lo real y una metafísica más terrenal permite encontrar mundos imposibles de alcanzar y dioses surgidos del cine o de la música, por ejemplo.

Por otra parte, se puede dar una fusión de géneros que impiden una exacta clasificación, como sucede en ciertas obras de Fuentes, Fernando del Paso, en *Asesinato* de Leñero, en *México negro* (1986) de Francisco Martín Moreno, y en otras, en las que se une lo literario y lo erudito, la ficción y la investigación que se hace patente en las notas y las bibliografías.

3.d) *La Historia*

Como la Historia ha terminado se vuelve a ella para revisarla y, como señalaba antes, para modificarla. Hay quien considera la década de los setenta la época de apogeo de la novela política y sus variantes, testimonial, histórica y periodística⁴² —y en particular la novela de dictador—, aunque,

⁴¹ Teodosio Fernández. «Sobre la última narrativa hispanoamericana: una aproximación provisional», en Victorino Polo, ed., *Hispanoamérica. La sangre del espíritu*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pág. 164.

⁴² María Eugenia Mudrovic señala: «La densidad histórica, por un lado, y la radicalización política que afectó los espacios públicos, por otro, hizo que la práctica literaria convergiera con la práctica política y que ambas compartieran finalmente un espacio común de enunciación. La coincidencia entre vanguardia estética y vanguardia política reconoció un territorio propio en lo que, a falta de una denominación acaso más adecuada, puede llamarse “novela política». Loc. cit., pág. 447.

si se advierte más detenidamente, se prolonga hasta los años noventa. El botón de muestra de esta nueva tendencia sería el *Libro de Manuel* (1973) de Cortázar, en el que el escritor argentino ofrecía «un gesto de autocorrección» a su postura anterior, cuando defendía la absoluta independencia artística del creador⁴³, además de apostar por el humor y acercar el género al periodismo⁴⁴. Sin embargo, como puede verse más adelante, el humor, lo político, lo histórico y lo documental ya eran materiales sobre los que estaban trabajando los más jóvenes e incluso algunos de los consagrados. Por encima de la imaginación, se asiste a una reevaluación de los poderes de la memoria que alcanza a la dimensión política del escritor⁴⁵. El diálogo que se establece en la novela no es unívoco y son requeridos otros textos de apoyatura que en última instancia repercuten en la multivocidad de la obra. Y esto llega a suceder en tres direcciones: la estructural —es el caso de los géneros paraliterarios—, la intertextual —la novela de artista o intelectualizada— y la documental —sea histórica, política o testimonial. La línea genérica de demarcación es ya tan difusa que las tendencias se funden o combinan.

Eso sucedía en Carpentier —*El arpa y la sombra* (1980)—, Vargas Llosa —*La guerra del fin del mundo* (1981)—, García Márquez —*El general en su laberinto* (1989)—, Arturo Uslar Pietri —*La visita en el tiempo* (1990)— Fuentes —*Terra Nostra* (1975) y *La campaña* (1991), como muestrario de fracasos— o Roa Bastos —*La vigilia del Almirante* (1992)—, y también en la obra mencionada de Posse, incluidas *Los perros del Paraíso* (1983), sobre Cristóbal Colón, *El largo atardecer del caminante* (1992), acerca de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, y *La pasión según Eva* (1995), en torno a Eva Duarte. Como ésta, más cercanos y testimoniales son los ejemplos de *El caso Satanowski* (1973) de Rodolfo Walsh, *Uchuruccay, testimonio de una masacre* (1983) de Guillermo Thorndike, y *La novela de Perón* (1986) de Tomás Eloy Martínez, por ejemplo. A éstas habría que añadir *Crónica del*

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Loc. cit., pág. 448.

⁴⁵ Me parece que es aquí donde debemos entender la razón de que generalmente sean historias de fracasos, como bien apunta y explica María Eugenia Mudroveic, loc. cit., págs. 452 y 453, y antes Gustavo Álvarez Gaideazábal en *Pepe Botellas* (1984). Esa derrota suele, alegóricamente, evidenciarse en el dominio de lo escatológico, pero no sólo en la novela política, sino también, por ejemplo, muy a las claras en el «vía crucis rectal» del protagonista de *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) de Bryce Echenique.

Descubrimiento (1980) de Alejandro Paternain⁴⁶, Miguel Otero Silva con *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1981), *El mundo alucinante* (1969), de Reinaldo Arenas, sobre Fray Servando Teresa de Mier, 1492. *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) de Homero Aridjis, y *Noticias del imperio* (1987), de Fernando del Paso, acerca del México de Maximiliano. También sobre Colón —aparte de Carpentier o Roa—, *Cristóbal Nonato* (1987) de Fuentes, y *El mar de las lentejas* (1979) del cubano Antonio Benítez Rojo, y *Tonatio Castilán o un tal Dios Sol* (1992), de Denzil Romero, que gira en torno a Pedro de Alvarado, en lo que se ha calificado como metaficción historiográfica⁴⁷, típica de la posmodernidad⁴⁸. Esta visión de la historia puede reescribirse desde la parodia, de la revolución como en *Los relámpa-*

⁴⁶ La parodia de la novela histórica en *Los perros del paraíso* y *Crónica del descubrimiento* la estudia Elzbieta Sklodowska, en «El (re)descubrimiento de América: la parodia en la novela histórica», *Romance Quarterly*, 37, 3, agosto, 1990, págs. 345-352. Según Sklodowska, «La dimensión paródica de la novela se funda, pues, en tres procedimientos fundamentales: la inversión defamiliarizadora de la perspectiva, la intertextualidad (transformación del modelo de la crónica renacentista europea) y las meditaciones metadiscursivas intratextuales», *ibid.*, pág. 347. Centrándose en Posse, Malva E. Filer, afirma que la reconstrucción histórica «es empresa de rescate a la vez que de liberación, ya que la obra de ficción cuestiona la legitimidad de una historia impuesta». En su estudio «La visión de América en la obra de Abel Posse», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, III, Barcelona, págs. PPU, 1992, pág. 599. Y añade que la parodia sirve «para establecer un diálogo crítico entre el texto novelístico y los discursos colectivos que hacen la historia», *ibid.*, pág. 600.

⁴⁷ Seymour Menton habla de nueva novela histórica y cita cada uno de los caracteres en su volumen *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, F. C. E., 1993. También son interesantes los puntos de vista de Walter Mignolo, «Ficcionalización del discurso historiográfico» en Saúl Sosnowski, ed. *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, De la Flor, 1986, págs. 197-210; Fernando Moreno Turner. «La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias (Sobre una modalidad de la novela hispanoamericana actual)», *Scriptura*, 8-9, 1992, págs. 151-157; o Amalia Pulgarín. *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Fundamentos, 1995.

⁴⁸ Esa inmersión en el pasado ya había sido advertida en las letras contemporáneas por Arthur A. Natella Jr. *Anacronismos de la nueva literatura latinoamericana*, Miami, Universal, 1990. La novedad de los últimos narradores es la reescritura de la historia y la indagación en su memoria, si bien parte este supuesto narrativo de lo ya expuesto en *Cien años de soledad*, aunque se retoma no ya como compromiso sino como ajuste de cuentas que se plantea como diálogo intertextual con el pasado, por tanto más cercano al modelo borgeano. Quizá el Aureliano Babilonia, encerrado en su biblioteca y que interpreta el mundo desde sus lecturas, sea una imagen especular del mismo Borges, autor de relatos como «La lotería de Babilonia», cuyo título recuerda al nombre del personaje macondino.

gos de agosto (1964) de Jorge Ibarguengoitia, donde los medios son el discurso político y militar que resulta doblemente satírico en contraste con la historia de la novela, o de la independencia como en *Los conspiradores* (1981) del propio Ibarguengoitia⁴⁹; la parodia alcanza al discurso revolucionario e independentista, respectivamente. La historia contemporánea de México se evalúa en *Hasta no verte Jesús Mío* de Elena Poniatowska, *El tamaño del infierno* (1973) de Arturo Azuela, *Un redoble muy largo* (1974) de Manuel Echeverría, y *Una piñata llena de memoria* (1984) de Daniel Leyva. Otras evalúan lo acontecido en una generación, como *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, *Pánico o peligro* (1983) de María Luisa Puga, y *No me esperen en abril* (1995) de Bryce Echenique.

Pero la Historia más reciente aparece igualmente consignada en las últimas novelas, como la revolución cubana en el mural histórico *La consagración de la primavera* (1978) de Carpentier, en *Los guerrilleros negros* (1976), luego *Capitán de cimarrones* (1982) de César Leante, o la narrativa postrevolucionaria como *El comandante Veneno* (1979) y *El ruso* (1980) de Manuel Pereira. Así, la ficción puede centrarse en una denuncia de la realidad política, como en Mario Benedetti —*Primavera con una esquina rota* (1985)—, Heberto Padilla —*En mi jardín Rastan los héroes* (1981)—, que cabe mostrarse junto a valores y anécdotas cercanas a lo biográfico, con problemas íntimos en diferentes aspectos, como en Jorge Edwards —*Los convidados de piedra* (1978)—, Julio Ramón Ribeyro —*Cambio de guardia* (1976)—, o las obras de Soriano *No habrá más penas y olvido* (1976) y *Cuarteles de invierno* (1983), en las que evalúa, respectivamente, al peronismo y a los militares argentinos. Manlio Argueta en *Un día en la vida* (1980) y Antonio Skármeta en *La insurrección* (1982) han novelado las revoluciones sandinista y salvadoreña, respectivamente, desde una perspectiva más esperanzada⁵⁰. Incluso se retoman componentes de historias ajenas para evaluar las propias en *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, y se novela la vida de Jesucristo en *La piedra que era Cristo* (1981) de Miguel Otero Silva. Las religiones marginales (curioseadas por Borges y su cábala, H. Bustos Domecq y sus drusos) pue-

⁴⁹ Y, sobre todo, *Los pasos de López* (1981).

⁵⁰ Raúl Rodríguez Hernández también utiliza el concepto de «nueva novela histórica» que caracteriza por la realidad de sus personajes, la ausencia del carácter propagandístico, la evaluación positiva en que se resuelven y la asunción de una decidida vanguardia estética. En su trabajo «“Nueva novela histórica” hispanoamericana: *La insurrección* y *Un día en la vida*», *Texto Crítico*, 36-37, enero-diciembre, 1987, pág. 157.

den servir de telón de fondo sobre el que se analiza un periodo reciente de la historia caribeña en *La trenza de la hermosa luna* (1987) y *Del rojo de su sombra* (1992), ambas de Mayra Montero (pero rara vez ausente en el Caribe, o en los cabalistas y herejes de las novelas de Angelina Muñiz-Huberman), que muestra unas islas y unos conflictos que sobrepasan las ficciones carpenterianas.

Retomado algunos postulados tlönianos se puede recurrir al no existente tiempo, como en *El anfitrión* (1988) de Jorge Edwards, o inventar una metáfora de nuestro mundo como en *El único lugar posible* (1981) de Salvador Garmendia o *Pájaros de la playa* (1993) de Sarduy.

3.e) Intertextualidad y parodia

Otro carácter de la narrativa última es la constante utilización de otros textos para el acabamiento de la obra. En ocasiones, los textos se utilizan hasta el punto de constituir éstos el soporte global de la obra; es decir, ellos conforman un viaje libresco y «sentimental», se señala, sobre el que se observa la evolución del personaje, como en *Vida con mi amigo* (1994) de Bárbara Jacobs, o llegan a confundirse los personajes literarios con la realidad, como en *Reencuentro de personajes* (1982) de Elena Garro, o servir de contrapunto para los movimientos de los protagonistas en algunos momentos de *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985) de Bryce Echenique. Angelina Muñiz-Huberman, en *Las confidentes* (1997), ofrece una serie de conversaciones que entre dos amigas se plantean como si fueran unas nuevas noches árabes o un contemporáneo decamerón. La iniciación de la protagonista de *Claudia conversa* (1995), de David Viñas, queda marcada por sus estudios de literatura y las imágenes de la cultura popular que la rodean. En *Cantando en el pozo* (1982) de Reinaldo Arenas se suspende la narración para ofrecer las citas en el blanco de la página (a la inversa, la página negra de Sterne que reapparece en *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante). Las anotaciones pueden proceder de personajes de la novela⁵¹, como en *Tantas veces Pedro* (1977), de Bryce Echenique, donde alguna de las citas inaugurales pertenecen al protagonista de la historia. Las citas provienen de obras literarias pero también del

⁵¹ Myrna Solotorevsky. «La relación escritura-mundo ejemplificada en textos de Reinaldo Arenas», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, IV, Barcelona, PPU, 1992, pág. 1000.

cine como en la erótica y policíaca *The Buenos Aires Affaire* y en *El beso de la mujer araña*⁵², o de la música popular, como en *La última mudanza de Felipe Carrillo* o *No me esperen en abril* (1995), e incluso ésa puede convertirse en elemento fundamental como en *La guaracha del Macho Camacho* (1976), de Luis Rafael Sánchez, hasta convertirse en parodia, por ejemplo del machismo que emana del bolero en *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), pues no en vano la paraliteratura es metafórica, o cumple una función estructural como en *La última noche que pasé contigo* (1991) de Mayra Montero, en la que que enlazan discursos y periodos amorios. Como en tantas obras, los tres relatos de *Delito por bailar el chachachá* (1995), de Guillermo Cabrera Infante, se refieren a la nostalgia del amor que es el bolero. *Pero sigo siendo el rey* (1983) de David Sánchez Juliao se organiza en torno al corrido mexicano en cuatro movimientos a los que precede la canción⁵³. Otra muestra es *Verdad de amor* (1994), de Sealtiel Alatraste, que recoge la música popular y aspectos de la paraliteratura, entre otros elementos que sobrepasan la modernidad. Algunos títulos de obras recientes de diferente carácter proceden de letras de conocidas canciones, como la anteriormente citada o *No habrá más penas ni olvido* (1980), de Soriano. Los ambientes juveniles propician la enmarcación de sus historias al lado de textos de la música rock, desde José Agustín en *La tumba* (1964) y Gustavo Sáinz en *Gazapo* (1965), hasta *No me esperen en abril* (1995) de Bryce Echenique. La música se llega a hacer físicamente presente en *La ley del amor* (1995) de Laura Esquivel, con cuya novela se regala un disco compacto que contiene piezas clásicas y populares que han de acompañar a la lectura.

Los propios escritores pueden llegar a ser, como en Borges y el alter-ego macondino, personajes de la obra, como en *Triste, solitario y final*, de Soriano, o en *La vida exagerada de Martín Romaña* y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, de Bryce Echenique, en las que además se refiere a otras obras del autor. Conexión más evidente en este aspecto puede encontrarse en *No me esperen en abril*, en la que aparecen referencias y personajes de *Un mundo para Julius*. En *Daimón* de Posse, aparecen personajes históricos pero también ficcionales, como en *Palinuro de México* (1975) de Fernando del

⁵² Ese interés por el cine lo demuestra igualmente el volumen *Cuentos de cine* (Madrid, Alfaguara, 1996), seleccionado y coordinado por José Luis Borau, quien incluye, desde Roberto Arlt y Horacio Quiroga, a una extensa nómina de autores de las últimas generaciones, como Cabrera Infante, Bryce Echenique, Sealtiel Alatraste, Jesús Díaz, Osvaldo Soriano o R. Humberto Moreno-Durán, por ejemplo.

Paso, y, como ya habían mostrado en mucho menor grado, algunas páginas de *Cien años de soledad*. En *La nave de los locos* (1984), de Cristina Peri Rossi, es un tapiz medieval el punto de partida de la narración que llega a conformarse en un viaje que recorre diversas estampas en distintos tiempos, en paralelo a diversas experiencias literarias.

Otros aspectos de la cultura popular —y no sólo la música— han entrado a formar parte de estas obras. En ocasiones surge como referente el mundo de la telenovela en *Estudio Q* (1965) de Leñero; el de las radionovelas para desmitificarlas, además del folletín y la novela rosa, en *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Vargas Llosa⁵⁴; utiliza el cómic Julio Cortázar en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975); y personajes vinculados a la novela negra y al cine, Soriano en el homenaje *Triste, solitario y final*, donde surge una trama orientada por la investigación. El mundo de la comunicación se pone en cuestión en *Los periodistas* (1978) de Leñero y *La guerra de Galio* (1991) de Héctor Aguilar Camín. Sirve de muestrario de experiencias y evaluación de un pasado en *Las hojas muertas* (1987) de Bárbara Jacobs o como crónica social e iniciación del protagonista en *Los últimos días de «La Prensa»* (1996) de Jaime Bayly. El quehacer periodístico de García Márquez se advierte, por ejemplo, en el tono y la facturación de obras como *La aventura de Miguel Littin, clandestino en Chile* (1986) o *Noticia de un secuestro* (1996). Vinculado a esta corriente que explota también Leñero en *Asesinato*, están obras próximas a lo testimonial, algunas de ellas ya mencionadas, como las tempranas de Rodolfo Walsh, —*Operación Masacre* (1957), *El caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?* (1969)—, entre otras, *Sabor a PRI* (1979) y *Entrada libre. Crónica de la sociedad que se organiza* (1988) de Carlos Monsiváis, o *El caso Banquero* (1973) y *Uchuraccay, testimonio de una masacre* de Guillermo Thorndike. Otro campo que, aunque levemente,

⁵³ Este recurso intertextual y re-escritural lo analiza Teobaldo A. Noriega, en «*Pero sigo siendo el Rey: musicalidad e intertextualidad del relato*», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, IV, cit., págs. 869-877. No es el único caso, como se muestra dialógica, paródica o estructuralmente en la narrativa de Bryce Echenique, desde «Yo soy el rey», de *Huerto cerrado* (1968), a la resonancia de «Ella» en *No me esperen en abril* (1995), si bien en éstas no se alcanza la dependencia de música y organización que alcanza la obra de Sánchez Juliaio, a quien se acerca más Mayra Montero en *La última noche que pasé contigo* o *Tú, la oscuridad, pero en este último caso por las conclusiones sustraídas de informes científicos que apoyan el carácter ecológico de la novela*.

⁵⁴ Véase Marina Gálvez. «*Mme. Bovary, la tía Julia y la Postmodernidad*», *La novela*, Victorino García Polo, ed., Murcia, Universidad de Murcia, 1987, págs. 103-125.

ha ido entrando en la última narrativa es el del deporte —amén del interés de Cortázar por el boxeo—, como en *Soñé que la nieve ardía* (1984) de Antonio Skármeta, *Tiempo al tiempo* (1984) de Isaac Goldemberg, *Cerca del fuego* (1986) de José Agustín⁵⁵, algunos de los relatos y novelas de Bryce Echenique, cuyas muestras de su fascinación por el fútbol llegan hasta el cuento «Pasalacqua y la libertad», recogido, junto a otros de esa línea, en *Cuentos de fútbol* (1995)⁵⁶. Con ese interés del peruano por el deporte, la música y el cine coincide Osvaldo Soriano, lo que se hace patente en las crónicas periodísticas que reunió bajo el título de *Artistas, locos y criminales* (1990)⁵⁷, y el peruano Fernando Iwasaki Cauti en algunos de sus cuentos así como en *El sentimiento trágico de la Liga* (1995) y en su volumen heterogéneo, de recuerdos, crítica y crónica histórica que lleva por título *El descubrimiento de España* (1996).

La parodia —y el pastiche⁵⁸— es otra forma de poner a los textos en comunicación⁵⁹. Como fieles discípulos del protagonista de «Pierre Menard, autor el *Quijote*» de Borges, la parodia de los narradores del «post» puede estar dirigida a los modelos narrativos de la modernidad. La parodia se entiende como una imitación en la que se contiene una variación, que parta de la repetición de clichés, de la exageración u otros mecanismos y cuyo efecto habrá de ser humorístico, irónico o de cualquier otro tipo⁶⁰. Es el caso

⁵⁵ Aunque no estoy muy de acuerdo en las conclusiones que establece, si atendemos a otras obras más contemporáneas que no evalúa, creo que hasta el momento el estudio más interesante en este aspecto es el de Benjamín Torres Caballero, «Apuntes sobre la función del deporte en la narrativa latinoamericana», *Hispanic Review*, 59, 4, otoño, 1991, págs. 401-420.

⁵⁶ Incluido en la antología de Jorge Valdano, *Cuentos de fútbol* (Madrid, Alfaguara, 1995), de gran éxito de ventas, en el que se incluyen también Augusto Roa Bastos, Julio Ramón Ribeyro, Mario Benedetti, Osvaldo Soriano o Eduardo Galeano, entre otros. Un segundo volumen ha aparecido en 1998.

⁵⁷ En su novela *Cuarteles de invierno* el protagonista es un boxeador.

⁵⁸ Jean Franco, «¿La historia de quién? La piratería postmoderna», *op. cit.*

⁵⁹ Véase el trabajo de Elzbieta Skłodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991. También Emir Rodríguez Monegal había trazado un estado de la cuestión que hoy debe extenderse hasta fechas actuales, en «Carnaval / Antropofagia / Parodia», *Revista Iberoamericana*, 108-109, julio-diciembre, 1979, págs. 401-412.

⁶⁰ Parte de Linda Hutcheon. «Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody», *Canadian Review of Comparative Literature*, V, 2, primavera 1978, págs. 201-211; y su libro *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forins*, Nueva York-Londres, Methuen, 1985. Véanse, más concretamente, Elzbieta Skłodowska. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)* cit., y Amalia Pulgarín, *op. cit.*, pág. 172.

de la metanovela, ya comentada, la novela de aventuras en *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas, la picaresca, como en *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska, en *Eva Luna* (1987) de Isabel Allende, *Las venturas, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata, en la neocrónica *El entenado* (1983) de Juan José Saer (1983), y personajes como el Fabricio Ele de *Fugas* (1990), de Óscar Collazos, o el Martín Romaña de los *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire* de Bryce Echenique, que con humor y exageración como parte de esta narrativa, parodia a Hemingway, Marx y otros santones de la modernidad⁶¹, en una igualmente novela itinerante aunque sin alcanzar los caracteres del conjunto de Álvaro Mutis *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1993). Curioso viaje es el narrado desde México por el catalán Avel. Artís Gener en *Crónica de Opotón el viejo* (1977 y 1992), en el que se invierten paródicamente los órdenes lingüísticos y geográficos de las clásicas relaciones de travesías trasatlánticas al plantear un viaje de los aztecas al norte de España en las cercanías del 1492. Fuentes parodia la novela gótica en *Aura* (1962); Braulio Arenas, en *El castillo de Perth* (1969); y Nut Arel Monegal, el relato gótico romántico en *Sosias* (1987); Hugo Hiriart parodia en *Galaor* (1972) la novela de caballerías; José Donoso, la modernista en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980) o Emiliano González hace uso de un lenguaje modernista pleno de erotismo en los relatos *Casa de horror y magia* (1989); y se llega hasta la autoparodia en *Pepe Botellas* (1984) de Gustavo Álvarez Gardeazábal o la parodia neotestamentaria en *El Evangelio de Lucas Gavilán* (1979) de Leñero. No falta la parodia a los intentos de totalización de la novela de los sesenta en *Enciclopedia de latinomericana omnisciencia* (1977) de Federico Arana, o de lo macondino, amén de otros textos prestigiados por la modernidad, en una anhelo deconstruccionista, como el novelista Arana de *Breve historia de todas las cosas* (1975) de Marco Tulio Aguilera Garramuño, quien no sólo lee paródicamente aquellos textos sino que también se sirve del recurso para poner en entredicho los procedimientos de cierta narrativa experimental.

También se parodian o varían obras de la modernidad, como la obra de Melville en *Colibrí* (1984) de Sarduy, en *Mundo del fin del mundo* (1994) de Sepúlveda como su versión ecológica, y *La fragata de las máscaras* (1996),

⁶¹ Véase mi «A través del espejo: la parodia en Alfredo Bryce Echenique», *Hispanic Review*, LXVII, 1, invierno, 1999, págs. 1-14.

de Tomás de Mattos. Rafael Humberto Moreno-Durán en *Juego de damas* (1977) parodia *La vorágine* de Rivera, e Isaac Goldemberg en *La vida a plazos de don Jacobo Lemer* (1980), el mestizaje fundador de las repúblicas del continente. En la novela corta *Un sapo en el desierto*, perteneciente a *Dos señoras conversan* (1990), Bryce Echenique invierte, según señala, la visión de Scorza de los relatos mineros⁶².

4. Conclusión

Como se ha podido ir comprobando, los puntos de conexión entre las (al menos) dos llamadas generaciones resultan evidentes. Por lo que se refiere a la edad, podría verificarse que, en la mayor parte de los casos, las diferencias resultan mínimas cuando no ocurre que los autores del «post-boom» son mayores que los del «boom». La duda terminológica, temporal y narrativamente esencial no reside tan sólo en la conocida exclusividad del llamado *gratin* del «boom» sino en la bola de nieve que fue creciendo por el empuje de una crítica surgida desde el mismo grupo y que parece haber dominado los trabajos confeccionados con posterioridad. Quizá lo que sucedió es que cuando en Hispanoamérica algunos autores están involuntariamente dando por clausurada la modernidad con las novelas y cosmovisiones globalistas del continente, otros (excluidos del «boom» y encajonados en el «post-boom»), a pesar de lo borgeano de *Rayuela* o *Cien años de soledad* que sirven igualmente de transición en ciertos momentos, como la obra de Donoso⁶³ como Sáinz y la Onda, Puig o Sarduy —por no citar a Skármeta y sus opiniones sobre esta época⁶⁴— marcan una ruptura con la novela totalizadora⁶⁵, por los mismos años en que se publica *La Casa Verde* o la obra más importante de García Márquez. Mientras que algunos de aquéllos —el caso de Sar-

⁶² Elzbieta Sklodowska aporta un enorme conjunto de datos perfectamente estructurados sobre este fenómeno en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, *op. cit.*

⁶³ Así opina Philip Swanson. Véase Shaw. *The Post-Boom...*, *cit.*, pág. 19. Lo mismo, como se ha señalado, en otros autores del *gratin*. Shaw también lo considera. *Ibid.*, pág. 20.

⁶⁴ «Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano», en Raúl Silva Cáceres. *Del cuerpo a las palabras: La narrativa de Antonio Skármeta*, Madrid, LAR, 1983, págs. 131-147. Shaw, en *The Post-Boom...*, ofrece varias de las opiniones del escritor chileno. *Ibidem*, págs. 7 y ss.

⁶⁵ D. L. Shaw, *op. cit.* «Towards a Description of the Post-Boom», *cit.*, pág. 93.

duy— militan en un neobarroquismo de timbre popularizante que evoluciona hacia su desdén y otros como Pacheco progresan de la estructura ácrata a la relación aparentemente inocente (sin que falte el cuestionamiento de la realidad), los miembros del que Donoso llamó el *gratin* se mueven hacia el exterior de su ámbito para aproximarse a las novedades *postborgianas*⁶⁶ (personajes marginados y géneros paraliterarios, intertextualidad y parodia, cultura de masas, etc.), de los más jóvenes⁶⁷. Asimismo, otros mayores, señaló David William Foster, conectan ambas épocas, como se aprecia en la obra de los «excluidos» Mario Benedetti y David Viñas⁶⁸. Parece obvia la continuidad⁶⁹. Tal vez cupiera, por fin, la posibilidad de (desde los años 40) entender que el cambio de la narrativa se inserta aún en los patrones de la modernidad y con el descubrimiento de Borges (por la concesión del Premio Formentor en 1961⁷⁰) el llamado posmodernismo arriba a tierras hispanoamericanas en los años 60⁷¹. Lo paradójico resulta que se pretende regresar a una forma de rea-

⁶⁶ Utilizo el término conforme a lo definido por el trabajo de Juan Manuel Marcos, en «Nueva narrativa latinoamericana: una escritura postborgiana», *Chasqui*, XIII, 1, noviembre, 1983, pág. 69.

⁶⁷ Alfonso de Toro (antes de hablar de lo que llama el «discurso borgesiano») es más tajante: «J. L. Borges inaugura con *Ficciones* (1939-1944) la postmodernidad, no solamente en Latinoamérica, sino en general». En su trabajo «Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmodern)», *Revista Iberoamericana* LVII, 155-156, abril-septiembre, 1991, pág. 455. A partir de ahí, defiende lo posmoderno en Borges, Cortázar, Puig, Skármeta y las novelas de los setenta de Carpentier, García Márquez, Roa Bastos, Fuentes y Vargas Llosa.

⁶⁸ *Alternate Voices in the Contemporary Latin American Narrative*, Columbus, Missouri University Press, 1985, pág. 2. Véase también Shaw. *The Post-Boom*, cit., págs. 25-32, donde explica detalladamente las opiniones de los escritores uruguayo y argentino en lo que se refiere a la posible transición entre los llamados «boom» y el «post-boom».

⁶⁹ En esa prolongación cree Juan Eduardo Epple, «El contexto histórico-generacional de la literatura de Antonio Skármeta», en Raúl Silva Cáceres, ed., *Del cuerpo a las palabras*, cit., pág. 42. También Shaw, en *The Post-Boom...*, cit., pág. 48, donde señala «the wider shift from Boom to Post-Boom».

⁷⁰ En 1952, Roger Callois había editado en francés *Labyrinthes*; en 1955, se publica en italiano La Biblioteca di Babele; y en 1961, André Maurois prologa la antología en inglés titulada *Labyrinths*.

⁷¹ Esa fecha apunta Iris M. Zavala en «On the Mis(uses) of the Postmodern: Hispanic Modernism Revisited», en Theo D'Haen y Hans Bertens, eds., *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, cit., pág. 84, en español, en *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pág. 217. La misma fecha de 1960 aporta Alfonso de Toro, en «Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)» cit., págs. 443 y 453. Sin embargo, apunta tres etapas. *Ibid.*, pág. 450.

lismo⁷², con los rasgos de sentimentalidad, compromiso definitivo⁷³, con estructura franca sobre la que se desliza un lenguaje coloquial a veces teñido de nostalgia, y, en cambio, se ponen en duda los límites entre la realidad y la ficción, el papel del narrador y el concepto de verdad que afecta a la esencia narrativa del relato. La paradoja cervantino-borgeana surge, se oculta y resurge en las obras de las cuatro últimas décadas, al menos: un breve paso separa el realismo mágico de «la magia de la realidad», la literatura fantástica de la fantasía ensoñadora de los personajes últimos. La cuestión terminológica habría de ser ampliada (tras admitirla) en la forma en que se establece en otros ámbitos culturales próximos⁷⁴; el dilema, el conflicto y el apuro con los límites, posiblemente, quedaría saldado si las etiquetas no se consideran exclusivas de un ámbito hispanoamericano que continúa entregándose, hasta hoy, al mestizaje con las culturas importadas, vecinas y que, por otra parte, mantiene sus aspiraciones a la simbiosis constante.

⁷² Son palabras de Shaw, *The Post-Boom...*, *op. cit.*, pág. 15.

⁷³ Las palabras de Sergio Ramírez pueden ser las más reveladoras: «el novelista toma el papel de intérprete entre otros muchos [...] y quiere hablar en nombre del inconsciente colectivo largamente silenciado y soterrado bajo un cúmulo de retórica falsa y perversa». En su *Las armas del futuro*, Managua, Nueva Nicaragua, 1987, pág. 323.

⁷⁴ Algo así ha sugerido Roberto González Echeverría, en *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Del Norte, 1987, pág. 249. Jonathan Tittler lo considera al hablar del autor de *El beso de la mujer araña*, en *Manuel Puig*, Nueva York, Twayne, 1993.