

11-1-2008

Y Cortázar ganó por nocaut. Realismo posvanguardista en la cuentística del Cono Sur

Alicia Carolina Mercado-Harvey
University of South Florida

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/etd>



Part of the [American Studies Commons](#)

Scholar Commons Citation

Mercado-Harvey, Alicia Carolina, "Y Cortázar ganó por nocaut. Realismo posvanguardista en la cuentística del Cono Sur" (2008). *USF Tampa Graduate Theses and Dissertations*.
<https://digitalcommons.usf.edu/etd/400>

This Thesis is brought to you for free and open access by the USF Graduate Theses and Dissertations at Digital Commons @ University of South Florida. It has been accepted for inclusion in USF Tampa Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ University of South Florida. For more information, please contact digitalcommons@usf.edu.

Y Cortázar ganó por nocaut.

Realismo posvanguardista en la cuentística del Cono Sur

by

Alicia Carolina Mercado-Harvey

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
Department of World Language Education
College of Arts and Sciences
University of South Florida

Major Professor: Pablo Brescia, Ph.D.
Madeline Cámara, Ph.D.
Manuel Sosa-Ramírez, Ph.D.

Date of Approval:
November 1, 2008

Keywords: Chilean, Argentine and Uruguayan short stories, McOndo, post-dictatorial
literature, literary disputes, recent writers, postmodernity

© Copyright 2008, Alicia Carolina Mercado-Harvey

Agradecimientos

Quisiera agradecer a quienes han contribuido en el arduo proceso de investigación y escritura de esta tesis de maestría. Me gustaría comenzar agradeciendo al Dr. Pablo Brescia por haberme estimulado a volver a la universidad, por haber sido un verdadero mentor, un excelente profesor y por haber leído cuidadosamente el texto, y haber hecho las sugerencias pertinentes en todas las etapas del proyecto. A la Dra. Madeline Cámara por su calidez, sus estimulantes clases y por haberme entregado valiosas observaciones sobre la postmodernidad. Al Dr. Sosa Ramírez por su apoyo, el enorme caudal de información proveniente de sus clases y comentarios siempre en su justa medida. Un agradecimiento especial a mi esposo, el Dr. David Harvey, quien con enorme paciencia me ayudó a lo largo del proceso, leyendo cuidadosamente las distintas versiones y entregándome valiosos comentarios.

Finalmente me gustaría agradecer a los profesores del departamento de español en USF y a mis queridos compañeros de clase por su apoyo, en especial a mis amigos Roberto Jiménez-Arroyo, Mariam Manzur y Margarita García.

Índice

Sinopsis.....	iii
Abstract.....	v
Introducción.....	1
Capítulo I: Realismo posvanguardista.....	12
En torno a la postmodernidad en Latinoamérica	15
Globalización, la vuelta al mundo en un segundo	21
Realismo	24
Posvanguardismo	29
Realismo posvanguardista con vertientes que se bifurcan.....	33
Notas	37
Capítulo II: Pugilatos literarios, parricidios y el impacto de las antologías en el país	
McOndo	42
¿Fugobro?	43
Box argentino: planetarios y experimentalistas	51
Choque frontal, Escandalar en Uruguay	55
Las antologías de Fuguet: McOndo y Se habla español	58
Líneas aéreas	62
Notas	68

Capítulo III: Realismo posvanguardista chilensis en los cuentos de los '90 y el 2000...	73
Sobredosis al mercado	75
Las dos vertientes del realismo posvanguardista	79
El surgimiento de la nueva generación en los '90 y 2000	85
Bolaño, el terremoto de la literatura chilena.....	90
Notas	95
Capitulo IV: Realismo posvanguardista en la cuentística rioplatense de los '90 y el	
2000	101
El fenómeno de Historia argentina	102
Los temas en las antologías argentinas del 2000	107
Mujeres arriba	112
El realismo posvanguardista en Uruguay: Courtoisie y Escanlar	115
El “plurisimbolismo” en las antologías uruguayas de los '90	119
Notas	124
Conclusión.....	129
Bibliografía.....	141

Y Cortázar ganó por nocaut.
Realismo posvanguardista en la cuentística del Cono Sur

Alicia Mercado-Harvey

SINOPSIS

En esta tesis postulamos que en el Cono Sur se produce un cambio literario post dictatorial, marcado por la apertura de mercados que provoca un “mini-boom” de ventas y, a la vez, un cambio estético que abandona los modelos alegóricos del post-boom en pos de una literatura realista que dialoga con la cultura popular. Esto es el signo de la postmodernidad y la globalización en Latinoamérica, que se ve reflejado en su literatura, particularmente en la cuentística del Cono Sur que no sólo ha emergido con fuerza sino que ha tomado la parodia y el pastiche de la era postmoderna sin la trivialización que ha ocurrido en otras partes del mundo. Sin embargo, por motivos de una periodización diferente que siempre ha tenido la literatura latinoamericana, proponemos el término de realismo posvanguardista para agrupar a la literatura de los '90 y 2000 en el Cono Sur. El realismo posvanguardista se bifurca en la vertiente macOndista con una estética minimalista y urbana, y la vertiente plurisimbolista que utiliza símbolos en forma efectiva y refleja muchos de los oscuros aspectos postdictatoriales no resueltos. Como todas las etapas de quiebre y comienzos de algo nuevo aparecen las polémicas y las disputas entre bandos literarios. Estas disputas que protagonizaron figuras de la Nueva Narrativa en Chile; experimentalistas

y planetarios en Argentina y Escanlar con los de la generación del 45 en Uruguay, no hacen más que reflejar esta nueva realidad comercial y estética. Pese a las diferencias locales en la cuentística y tradiciones literarias de cada país, estas las nuevas voces están sintonizadas por una estética similar, utilización de géneros literarios y temáticas por la afinidad histórica del Cono Sur y por la experiencia traumática de la dictadura y la globalización mundial.

And Cortázar Won by Knockout:
Post-Vanguardist Realism in Short Story Writing of the Southern Cone

Alicia Mercado-Harvey

ABSTRACT

This thesis argues that a literary change occurred after the fall of the dictatorships of the Southern Cone, characterized by the emergence of markets that provoked a “mini-boom” in sales and, at the same time, a change of aesthetics which abandoned the allegorical models of the post-boom in favor of a realistic literature in dialogue with popular culture. This is the sign of postmodernity and globalization in Latin America, reflected in its literature, particularly in the short story writing of the Southern Cone, which has utilized the parody and pastiche of the postmodern era without the trivialization that occurred in other parts of the world. With the goal of establishing a periodization that is different from that which has always prevailed in Latin American literature, the thesis proposes the term “post-vanguardist realism” to designate the literature of the 1990s and the twenty-first century in the Southern Cone. We also propose that this “post-vanguardist realism” veered in two directions, one that we have called “macOndista” with a minimalist, apolitical style and another one called “plurisimbolista” that uses symbols effectively and reflects many of the dark, unresolved postdictatorial issues. As is the case in all periods of rupture and new

beginnings, polemics and disputes appeared between literary bands. The disputes protagonized by members of the New Narrative in Chile, experimentalists and “planetarians” in Argentina, and Escanlar and the generation of ’45 in Uruguay, reflect this new commercial and aesthetic reality. Despite local differences in short story writing and the literary traditions of each country, the new voices are united by a common aesthetic, the use of literary genres and themes from the shared history of the Southern Cone, and by the traumatic experiences of dictatorship and globalization.

Introducción

En 1973, Emir Rodríguez Monegal anunciaba con firmeza la muerte del realismo mágico (Padilla 139). Desde entonces escritores de Skármeta a Fuguet intentaron matarlo. Sin embargo, el estilo persistió en parte por el éxito de ventas que se produjo en EEUU y en Europa, y por la mirada nueva que le otorgaron mujeres escritoras, siendo la más exitosa Isabel Allende. Alberto Fuguet y Sergio Gómez publican la antología *McOndo* con la clara intención de dar la última estocada al moribundo estilo que había hecho famoso a García Márquez. Un discurso que no fue nunca dominante en el Cono Sur, lo que devela la estrategia comercial detrás del “manifiesto-introducción” a *McOndo*. El mérito de esta antología es que reunió en su momento a las cabezas visibles de un cierto tipo de literatura urbana, realista, de jóvenes aburridos en medio de la cultura de sexo, música y drogas, que sintetizamos en *Sex, Drugs and Rock & Roll*¹. Un fenómeno que en el Cono Sur, nos da las claves de una dolorosa historia en común que pone en la misma sintonía a las literaturas de Chile, Argentina y Uruguay. Lo que ocurre luego de las dictaduras de los '70 y '80 en estos tres países crea conflictos, situaciones de mercado y temáticas literarias similares. Estas sociedades democráticas o semidemocráticas se encuentran con los mismos problemas: “The literature produced in the aftermath of the recent Latin American dictatorships, however, confronts not only the need to come to terms with the past but also to define its position in the new present ushered in by the military regimes: a global market in which every corner of social life has been commodified” (Avelar 1).

Estas sociedades que habían sido atravesadas por la muerte, que incluso se unieron en sus esfuerzos por eliminar a los supuestos “extremistas” en la conjunta Operación Condor durante las dictaduras de los '70 y '80, también parecen unidas en fenómenos de mercado, que tienen su origen en las dictaduras que tuvieron como papel central de limpiar al cuerpo social de todos los elementos que pudieran ofrecer alguna resistencia a la apertura generalizada al capital multinacional (36). Junto con la apertura de los mercados, aparecen nuevas estéticas que van dando paso a un realismo que deja atrás, aunque no por completo, a la literatura alegórica del período dictatorial de grandes como Ricardo Piglia con *Respiración artificial* (1980), Cristina Peri Rossi con *La nave de los locos* (1984) y Diamela Eltit con *Lumpérica* (1983). La situación política de los '90 a nivel mundial marca mucho de lo que estos ex jóvenes escritores plasmarán en su literatura. En el Cono Sur la caída del muro de Berlín no sólo coincide con una era postdictatorial, sino que marca un período de confusión en que las ideologías de izquierda ya no tenían cabida, cuando simultáneamente las de derecha estaban desprestigiadas por las dictaduras militares de Pinochet, Videla y Bordaberry-Demicheli-Méndez-Álvarez. Precisamente esta literatura de comienzos de los '90 de jóvenes desencantados y apáticos reunidas en *McOndo* es la que mejor representa el período. Por otra parte, las peleas generacionales también dan fe del conflicto entre escritores que habían defendido esas ideas de izquierda y los que no profesaban de ninguna, pero que abrazaban los favores de éxitos de ventas, propiciados por el neoliberalismo económico instaurado parcialmente en Argentina y Uruguay, y completamente en Chile. En este sentido, también es posible hacer la conexión en torno al realismo mágico y esas ideologías de izquierda, que muchos de

sus exponentes defendieron, frente a un nuevo realismo que reflejaba esta nueva Latinoamérica urbana, globalizada y neoliberal.

En el medio de estos conflictos estaba también la acalorada discusión sobre la supuesta postmodernidad en el continente, que para los ideólogos de izquierda era inaceptable porque significaba admitir completamente la caída de las grandes narrativas, entre las que estaba la interpretación marxista de la historia. Esto trae consigo divisiones estéticas y políticas entre los campos literarios de cada uno de estos tres países convirtiendo a la última década del siglo XX en un tiempo de manifiestos, peleas mediáticas que recuerdan a las que ocurrían en plena vanguardia entre los surrealistas de *Mandrágora* y Neruda en Chile². En esta época, aunque coexisten voces diversas de los que escribían utilizando elementos simbólicos, el estilo histórico, policial, el folletín, la literatura erótica y la literatura de mujeres, por un tiempo pareció predominar la narrativa a tono con la estética del *Sex, Drugs and Rock & Roll*. El que tiene mayor éxito de ventas en este estilo es Alberto Fuguet en Chile, y Rodrigo Fresán en Argentina, por citar un par de ejemplos. *Sobredosis* (1990) e *Historia Argentina* (1991) respectivamente vendieron miles de ejemplares, remecieron el mercado y se convirtieron en obras de culto. Este fenómeno que se venía gestando con el establecimiento de la editorial Planeta, promueve la publicación de gran número de antologías de cuentos y cuentistas en solitario que activaron a un mercado alicaído por la censura de las dictaduras.

Este “mini-boom” del que se habló en su época³ tanto en Argentina como en Chile y Uruguay sería, no obstante, efímero y las ventas no volverían a alcanzar los miles de ejemplares de los 90. Por otra parte, las nuevas generaciones están dejando

atrás las divisiones y parecen intentar su propia estética y sus propias voces con una literatura que ya no está ubicada ni en Macondo, ni en *McOndo*, es decir, que no se limitan ni al realismo mágico ni a la estética realista y urbana del *Sex, Drugs and Rock & Roll*. Lo que sí parece haber llegado para quedarse es un tipo de ficción de tipo realista, centrada en grandes urbes dentro y fuera de Sudamérica. Ésta es precisamente la razón que ha dado el título a esta tesis, puesto que nos parece que lo que argüía el argentino Julio Cortázar en los '60 contra el peruano José María Arguedas, finalmente se ha impuesto, es decir, la fuerte presencia de una literatura que en vez de destacar lo autóctono y folclórico del continente, apunta a lo cosmopolita y lo urbano. Esta literatura urbana y globalizada produjo como consecuencia una “des-exotización” del continente latinoamericano en la que pareciera revivirse, cuarenta años más tarde, la antigua disputa de estos escritores.

La realidad de la cuentística latinoamericana actual parece darle la razón a Cortázar, quien enfatizaba lo planetario del escritor⁴, mientras que Arguedas señalaba lo autóctono indígena del continente⁵. Sería erróneo, sin embargo, extrapolar estas ideas mucho más porque Cortázar como fiero defensor del izquierdismo de los '60 no sería precisamente defensor de la globalización y el neoliberalismo, y Arguedas tampoco estaría de acuerdo con la exotización de un continente que en esas condiciones fácilmente sería visto como “el otro”. Con esta salvedad, nos parece que aún es posible afirmar que el cosmopolitismo que defendía Cortázar se ha impuesto en el Cono Sur por sobre el localismo⁶ que defendía Arguedas, con evidencias de que esto se ha expandido al resto del continente, porque las raíces y tradiciones del Cono Sur así lo avalan, y porque el exotismo de otrora estaba enraizado en un mundo

predominantemente rural *vis à vis* un mundo urbano que predomina hoy en Latinoamérica. Pese a la declaración de Neil Larsen respecto al arcaísmo de *Rayuela* por su visión del lector cómplice y el lector hembra (60), Cortázar parece estar más vigente que nunca para los escritores contemporáneos del Cono Sur. Gustavo Escanlar ha señalado su influencia⁷, críticos han reconocido la importancia de su cuentística en la generación NN en Chile y la tradición literaria cortaziana es evidente en la obra de Roberto Bolaño, que se ha convertido en su mejor heredero.

En el desarrollo de este trabajo intentaremos mostrar, entregando una panorámica general, cómo la cuentística de los tres países del Cono Sur ha evolucionado dentro de una estética realista posvanguardista, que se bifurca en dos vertientes. Una primera vertiente contiene un tipo de literatura que hemos denominado “macOndiana”⁸ que coexiste con una cuentística más diversa y plural, que corresponde a la segunda vertiente del realismo posvanguardista. Ambas vertientes con el elemento común de un predominio del relato realista en primera persona, ambientado en una gran urbe.

Parte del problema que se generó en torno a cuestiones ideológicas fue el establecimiento o no de la postmodernidad en Latinoamérica, asunto que se debatía agitadamente en los '80 y '90 y que hoy parece haberse diluido sin resolución. Nos parece que las evidencias de que el continente entró a la postmodernidad están absolutamente a la vista, pero esto no resuelve un problema de periodización literaria, asunto que intentaremos ayudar a dilucidar proponiendo el concepto de realismo posvanguardista, que definimos en el primer capítulo, una vez establecidas las bases de una realidad postmoderna en el Cono Sur.

En el segundo capítulo señalamos las bases de las confrontaciones generacionales que se produjeron en los tres países como resultado de los cambios a nivel mundial y a nivel local ya mencionados. Específicamente nos referimos a las divisiones internas que ocurrieron en Chile dentro de la llamada Nueva Narrativa chilena y al papel que cumplió Fuguet como promotor cultural a nivel continental, mostrando su maestría en el uso del pastiche, reciclando ideas de todas partes para reinventarlas como nuevas en la introducción a *McOndo*. A modo de señalar los cambios en el mercado interno que se producen por la irrupción del neoliberalismo en el campo literario nos referimos específicamente a la disputa que ocurre en Argentina entre “planetarios” y “experimentalistas”, que no es más que el reflejo de estos cambios a nivel de mercado y los cambios en un público cada vez menos lector, según las cifras de los estudios de Roland Spiller y Daniel Link. También utilizamos la disputa que sostienen los nuevos escritores con los de la generación del 45 en Uruguay, para demostrar que estos intentos de parricidio son siempre estrategias muy mediáticas, pero fallidas. Por último, exploramos en los cuentos y propuestas de tres antologías continentales la heterogeneidad cuentística que comienza a echar por tierra el proyecto *McOndo*, y que muestra la presencia creciente de relatos con los rasgos de la segunda vertiente posvanguardista.

En el tercer capítulo nos adentramos en la realidad del mercado literario chileno, señalando la bifurcación de las dos vertientes del realismo posvanguardista entre la literatura de “Zona de Contacto” y la de la Nueva Narrativa Chilena que se produce en los ‘90. Además hemos escogido una gama de antologías que dan cuenta de la evolución que se va produciendo en la cuentística desde comienzos de los ‘90 hasta

mediados del 2000. En esta muestra, sin duda incompleta, hemos seleccionado antologías intergeneracionales y sólo de la generación más joven para mostrar la gama de estilos y sobre todo para ilustrar la evolución de la generación del 2002, que parece haberse establecido definitivamente y que con el impulso del “factor Bolaño” comienzan un giro en la literatura chilena con figuras prominentes como Alejandra Costamagna y Alejandro Zambra.

Finalmente, en el último capítulo, nos centramos en la realidad rioplatense comenzando con la obra clave de la cuentística argentina de los '90, *Historia Argentina* de Rodrigo Fresán. Luego señalamos la evolución que se produce en la cuentística argentina de la década del 2000 que privilegia la publicación de antologías tanto intergeneracionales como de la nueva generación, a diferencia de los '90 en que con la irrupción de grandes casas editoriales se había privilegiado la publicación de individualidades como Rodrigo Fresán, Juan Forn y Daniel Guebel, mientras el resto publicaba en pequeñas editoriales. Precisamente en esas pequeñas publicaciones comienzan su carrera cuentistas que luego se convertirían en prometedoras figuras publicadas en *La joven guardia* (2005), y que dan cuenta de una renovación similar a la chilena en la década del 2000. Por último, mostramos cómo en el caso uruguayo aparecen individualidades que corresponden a las dos vertientes del realismo posvanguardista en las figuras de Rafael Courtoisie y Gustavo Escanlar. A su vez, coexisten narraciones más tradicionales y otras transgresoras, en una variedad de estilos que parece ser la marca de la cuentística uruguayana en los '90.

Luego de esta panorámica cuentística establecemos en la conclusión varios de los elementos que aparecen comunes a los tres países como una emergencia de gran

cantidad de mujeres escritoras de gran calidad, que además intentan alejarse del molde de la llamada “literatura de mujeres” que críticas feministas clasifican como enfoque de estudios académicos. Además señalamos muchas de las condiciones de mercado en común en los tres países junto con destacar estilos y temáticas que se repiten y que consideramos parte de la afinidad literaria que siempre ha tenido el Cono Sur.

Nos parece importante señalar los criterios de selección de este trabajo. El primer criterio fue el cuento por ser un género tradicionalmente privilegiado en Argentina y Uruguay, y que como nunca tuvo exponentes en los '90 en Chile. El segundo criterio fue escoger antologías que reunieran a la generación pre y post-golpe para mostrar diferencias y afinidades, y también antologías que sólo reunieran a las nuevas generaciones. La muestra es, sin embargo, incompleta por razones de espacio y también por la disponibilidad o no de algunas obras en bibliotecas norteamericanas. Si bien se evitaron trabajos individuales y novelas, hemos seleccionado tres autores, uno en cada país, publicados por Planeta como representantes del fenómeno de mercado y de renovaciones estilísticas en cada país. Las dos novelas comentadas tienen un propósito claro dentro de la tesis⁹. No obstante estas puntualizaciones, esperamos que la panorámica cuentística e intento de conceptualizaciones nuevas, que exponemos en este trabajo, puedan ser un granito de arena en el estudio de un género y una región fascinantes.

Notas

¹ Este concepto se generó en los EEUU durante los '60 como la contracultura hippie, y en este caso lo utilizamos para referirnos a una estética que dialoga con la cultura popular cargada de intertextos con la música rock, con personajes que disfrutaban del sexo y las drogas como actividades recreacionales.

² Nos referimos específicamente a la disputa que protagonizaron el grupo de poetas Braulio Arenas (1913-1988), Teófilo Cid (1914-1964) Enrique Gómez-Correa (1915-1995) y Jorge Cáceres (1923-1949) con Neruda, quien se convirtió en su blanco predilecto al que llamaron “Nefthalí Reyes Cordero alias Pablo Neruda” (Mussy 76). La revista *Mandrágora* se publicó en Chile entre 1938 y 1944.

³ En Argentina es Hojman el que usa este término, Blixen en Uruguay y el mismo Fuguet, entre otros, en Chile.

⁴ Cortázar expone sus ideas tanto a nivel literario como a nivel de crítica literaria. En el primer ámbito *Rayuela* (1963) es el mejor exponente de sus ideas respecto a lo planetario del escritor. En términos de crítica literaria aparece mejor expresado en la carta enviada a Roberto Fernández Retamar, autor de *Calibán* (1971), en *Casa de las Américas* y luego publicada en *Último Round*, donde señala: “Al margen de la circunstancia local, sin la inevitable dialéctica del challenge and response cotidianos que representan los problemas políticos, económicos o sociales del país, y que exigen el compromiso inmediato de cada intelectual conciente, su sentimiento de proceso humano se vuelve por decirlo así más planetario (...) Es obvio que desde el punto de

vista de la mera información mundial, da casi lo mismo estar en Buenos Aires que en Washington o en Roma, vivir en el propio país o fuera de él” (Cortázar 67).

⁵ Como bien resume Larsen (67) la disputa entre los escritores es imposible de recapitular por completo, pero la posición de Arguedas respecto a Cortázar es mejor expresada en el prólogo a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde señala: “(...) y este Cortázar que agujonea con su “genialidad”, con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional” (Arguedas 22). Luego agrega en un tono sarcástico: “Todos somos provincianos, don Julio (Cortázar). Provincianos de las naciones y provincianos de lo supranacional que es, también, una esfera, un estrato bien cerrado, el del “valor en sí”, como usted con mucha felicidad señala” (28).

⁶ Cortázar decía claramente en su época lo lejano que se sentía a este tipo de literatura: “El telurismo como lo entiende entre ustedes un Samuel Feijóo, por ejemplo, me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor “de zona”(...)” (270).

⁷ Escanlar declara en una entrevista: “(...) el comienzo de mi segunda vida, fue durante y después de la lectura de Rayuela (...) Y Rayuela hizo que largara todo”. Disponible en línea en http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_10168_1.html

⁸ Término definido en el primer y segundo capítulo.

⁹ Dos novelas que por su extensión parecen cuentos largos y que representan a la segunda vertiente del realismo posvanguardista: *Natalia* de Pablo Azócar y *Bonsái* de Alejandro Zambra como fiel heredero de Roberto Bolaño.

Capítulo I

Realismo posvanguardista

En 1996 Alberto Fuguet y Sergio Gómez, en la introducción/manifiesto de la antología de cuentos *McOndo*, declaran la muerte del realismo mágico latinoamericano señalando que su generación de escritores es post-todo, pasando del realismo mágico al realismo virtual¹ (10). La pregunta que lógicamente se desprende de tal afirmación sería: ¿qué es realismo virtual? Fuguet y Gómez no lo definen, y nos parece que la razón es que realismo virtual si no se explica, se convierte en un término vacío. Lo mismo podría decirse del realismo mágico², término que se confunde con lo real maravilloso de Carpentier³, que tiene su origen en un concepto pictórico⁴ y que parece ser una contradicción de términos. Sin embargo, es una contradicción intencional que nos lleva directamente al corazón del concepto mismo del realismo como estilo de ficción (Volek 7). El problema del realismo virtual es que nunca se definió y por tanto la contradicción nunca fue explicada, ¿cómo se puede hablar de realismo si es virtual? Virtual es alternativo como simulación de lo real. Esto parece tener sentido sólo si se conecta al concepto de simulacro de Jean Baudrillard, es decir, lo hiperreal⁵. Lo problemático es que Fuguet nunca hizo esta conexión; por lo tanto, quedó en el aire. Esto ha dado pie a variadas interpretaciones; incluso hay quienes han apuntado que no hay tanta diferencia entre realismo mágico y realismo virtual, ya que no habría mucha diferencia entre la simulación de la realidad y la naturalización de lo irreal. En el volumen *Memoria, duelo y narración* de 2004, Karin Hopfe hace un análisis de la obra de Fuguet encontrando más de un nivel de lectura en sus novelas y

concluyendo que la técnica narrativa de Fuguet no se distingue de sobremanera respecto a la del “realismo mágico”, sino que se sustituye el principio mágico realista por uno de “realismo virtual” en que predomina la perspectiva subjetiva de los protagonistas (128). Con más de una década transcurrida de la antología *McOndo* el mismo Fuguet enfatiza un punto que casi pasa desapercibido en la introducción de *McOndo*: “(“Era broma”, McOndo era “un homenaje a Macondo” (...))” (Pérez 3). En la introducción a la antología el homenaje a García Márquez es bastante ambiguo: “Puede ser considerado una ironía irreverente al arcángel San Gabriel, como también un merecido tributo” (Fuguet y Gómez 14). Lo que sí se anuncia con claridad es que es una broma: “El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual)” (15). En esta cita, precisamente hay un punto muy válido y es el énfasis de que tanto el realismo que Fuguet preconiza como el de García Márquez son productos literarios, es decir, creaciones estéticas que poco tienen que ver con la realidad, entendiendo en términos bartheanos el realismo como una forma de ficción literaria⁶. En este sentido lo que señala Fuguet apunta a la representación de dos Latinoamérica, una rural y a veces exótica, y otra urbana y globalizada. Lo cierto es que el continente tiene ambas y las diferencias regionales sobre cuál prevalece y dónde son bastante marcadas, inclusive dentro de cada país.

En el presente capítulo, pretendemos plantear cómo en nuestra opinión lo que se ha venido gestando en Latinoamérica, y particularmente en el Cono Sur en los últimos tres lustros es un tipo de realismo que no es mágico ni virtual, sino posvanguardista.

Para llegar a este término nos hemos apoyado en la periodización de Saúl Yurkiévich, quien señala la diferencia de conceptos en el contexto literario latinoamericano.

Muchas de las confusiones respecto a equivalencias con la literatura mundial vienen del hecho de que la periodización europeo-norteamericana no se condice con la que existe en Latinoamérica, razón por la cual hay críticos que conectan al realismo mágico con el realismo postmoderno o quienes analogan postboom con postmodernidad. Un buen ejemplo de la primera postura es la afirmación de José David Saldívar, para quien realismo mágico está dentro de la postmodernidad: “For Saldívar, postmodern realism is embodied in the idiom of Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Toni Morrison or Maxine Hong Kingston. In his view, novels that, as Angel Flores puts it, transform “the common and the everyday into the awesome and the unreal” are realistic precisely insofar as they make visible the problems raised by realism under postmodernity” (Den Tandt 123). Un ejemplo de la confusión entre postboom y postmodernidad es planteada por Roberto González Echevarría, quien señala que habría otro ritmo en la literatura hispanoamericana, puesto que lo moderno irrumpe cuando lo postmoderno se había establecido en Norteamérica y Europa: “En todo caso, me parece plausible decir que moderno equivale a *Boom*, y que por lo tanto, postmoderno equivale a post-*Boom*” (248). En defensa de estos críticos, el problema surge con el concepto mismo de la postmodernidad desde Lyotard hasta Jameson. El término es tan amplio que a momentos parece simular “un saco sin fondo”. Aunque una tarea bastante ambiciosa, nos ha parecido necesario para nuestra fundamentación intentar deshilvanar, en parte, la verdadera “bola de lana” en que se ha convertido el término de postmodernidad particularmente aplicado a la realidad latinoamericana.

En torno a la postmodernidad en Latinoamérica

Es imposible sintetizar en pocas líneas el debate sobre la postmodernidad, pero podemos señalar que gran parte del problema tuvo que ver con una pugna ideológica, que luego tendrá ecos en Latinoamérica durante los '80 y '90. El cataclismo comenzó cuando Jean-François Lyotard señalaba en los '70 el agotamiento del discurso científico y la noción monolítica del conocimiento, anunciando la pérdida de credibilidad de las grandes narrativas (37). Con esto Lyotard comenzó a cuestionar la noción binaria de la modernidad⁷. Este es el punto de partida para una discusión que enfrentó ideológicamente a quienes defendieron el proceso incompleto de la modernidad⁸ y los que veían el comienzo de una nueva era: la postmoderna. En el centro del debate Jürgen Habermas planteaba que el proyecto de la modernidad estaba incompleto (12), apuntando al problema de hablar de postmodernidad cuando aún no se había agotado el proceso de la modernidad. Desde este momento comienza la polémica entre Lyotard y Habermas que pareció responder a tradiciones historiográficas diferentes⁹, a una reacción y contrareacción entre pensadores marxistas y neoconservadores¹⁰, y a entendimiento de términos diferentes¹¹. Por su parte, Fredric Jameson, exponente de la corriente marxista al igual que Habermas, produce su propia interpretación y expande la noción de lo postmoderno a diferentes áreas. El académico norteamericano plantea que el postmodernismo es la etapa que ocurre cuando el proceso de modernización se completa y la cultura se convierte verdaderamente en “second nature” (9), es decir, que luego de un proceso económico capitalista, en la tercera etapa (multinacional), la cultura se convierte en un bien de

consumo más. A partir de estas afirmaciones han aparecido las voces que plantean la imposibilidad de postmodernidad en Latinoamérica debido al atraso económico del continente. Paloma Vidal señala que para muchos críticos de izquierda la postmodernidad era una cuestión que no cabía discutirse al sur del Ecuador (134). De este modo, el postmodernismo fue afrontado inicialmente como un tema de moda que no merecía respeto, sin embargo, paulatinamente fue captando la atención de los críticos como un modo de renovar el agotado y desacreditado imaginario político de izquierda (134).

Las afirmaciones que cuestionan la postmodernidad en Latinoamérica son ciertamente atendibles, y a su vez, discutibles desde varios frentes. Una primera observación es que las categorías antes conocidas parecen diluirse dentro de la postmodernidad, por lo tanto, pensar en primer mundo y tercer mundo sería irrelevante. Por otra parte, tal como señala Nelly Richard los márgenes adquieren centralidad debido a la crisis de centralidades y dominios (49). La crítica chilena entiende la postmodernidad en América Latina como una desinhibición de la dicotomía modelo/copia (56-57) y, por tanto, una revitalización que le da una ventaja a la condición periférica latinoamericana (58). Esto significa que debido a la caída de las jerarquías en el mundo postmoderno los conceptos de centro/periferia y modelo/copia, pierden relevancia produciendo un fenómeno de igualdad respecto a culturas periféricas y centrales. La fractura del discurso monolítico permite precisamente que los discursos “marginales” y las culturas fuera del centro adquieran relevancia. Esto habría puesto a la literatura “tercermundista” en una situación de privilegio¹².

Aunque los criterios no son uniformes, es posible rescatar una serie de características que varios críticos¹³ señalan como parte de la postmodernidad: la fuerte presencia de los medios de comunicación; la poética del desencanto; la apropiación del centro por los márgenes y la nueva relevancia que adquirió la literatura de los márgenes. Precisamente este último punto permite una liberación y alude a la desinhibición de la copia a la que aludía Richard, que se traduce en una literatura latinoamericana que ya no se conforma a los márgenes de la exotización que había producido el realismo mágico, sino que despegaba hacia un realismo posvanguardista que privilegia el cosmopolitismo que no enfatiza las diferencias, sino que acentúa las similitudes entre centro y margen, categorías que cada vez se disuelven más en la realidad postmoderna.

Es imprescindible señalar, en este punto, que lo que se conoce como postmodernidad y postmodernismo no serían necesariamente equivalentes: “First, we more or less consistently distinguish between postmodernity and postmodernism- the former referring to a general cultural atmosphere or *Zeitgeist* which supposedly results from a change in the conditions of industrial production, the emergence of new information technologies, and the globalization of the market for products and ideas; the latter to postmodern manifestations in literature and the arts, partly reflecting postmodernity, partly reacting to modernist literature and art” (Bertens et al. 7). Desde este punto de vista se podría afirmar que pese a que Latinoamérica no ha llegado la postmodernidad a nivel económico (estado tardío del capitalismo), sí existe a nivel cultural.

Sin embargo, ambos conceptos van de la mano y tampoco se puede llegar a afirmar que la modernidad ha llegado recién al continente como sostiene José Joaquín Brunner: “Incluso hoy, la modernidad cultural de la región recién está en sus comienzos (...)” (*Cartografías* 165). “(...) no ha existido ni podría existir una conformación cultural moderna (...) sino a partir de los años 50 de este siglo (175). “La vida cultural latinoamericana está cambiando sin pausa. Ha transitado en pocas décadas desde el lento ritmo de las sociedades rurales a algo que se asemeja mucho a las culturas posmodernas, aunque sin haber producido todavía su propia modernidad” (*Bienvenidos a la modernidad* 244). El discurso de Brunner, influenciado por las ideas de Habermas, cae perfectamente dentro de la ideología de críticos de izquierda que, como plantea Paloma Vidal, dudan o niegan la postmodernidad en Latinoamérica y que como bien explica Francine Masiello estaría enraizado en el hecho de que la discusión en torno a la postmodernidad se haya instalado sobre el eje norte-sur (183). La vehemente negación de la postmodernidad por parte de pensadores de izquierda pareciera ir de la mano con el concepto marxista de la historia. Según las ideas de Lyotard, la postmodernidad presume la caída de las grandes narrativas, lo que sería inaceptable para los que aplicaban el modelo marxista, puesto que éste fue una de las grandes narrativas del siglo XX que ellos defendieron.

En Latinoamérica el asunto es bastante más complejo, así lo pone de manifiesto Néstor García Canclini en varios de sus trabajos, particularmente en *Imaginario urbanos*, donde se refiere específicamente al tema de la modernidad y postmodernidad. García Canclini parte de la hipótesis de que: “(...) la industrialización ha dejado de ser el agente económico más dinámico en el desarrollo

de las ciudades, como lo fue, por ejemplo, en período de la posguerra, y ha dado paso a un nuevo modelo de relaciones que se basa en la trama comunicacional en la que está emplazado un país o una región” (Quevedo 14). Este argumento fácilmente echa por tierra la noción de que Latinoamérica (o parte de ella) no puede estar en la modernidad por falta de industrialización, puesto que la modernidad dejaría de medirse de acuerdo al estado de industrialización de una sociedad. En forma bastante contundente, Canclini argumenta que pese a las diferencias en pensadores como Habermas, Berman, Bourdieu, Becker y Jameson es posible extraer como punto en común el comprender la modernidad en torno a cuatro procesos: emancipación, renovación, democratización y expansión (22). Desde este punto en adelante, Canclini argumenta cada una de estas etapas en forma sólida y convincente. El proceso de emancipación ocurre en las sociedades latinoamericanas a medida que éstas secularizaron los campos culturales (22)¹⁴. El proceso de renovación estaría ligado a la secularización de creencias y costumbres que hizo posible la innovación cultural y social¹⁵. Esta renovación se produce, puesto que la inversión cultural en Latinoamérica viene de las transnacionales de la comunicación como Televisa y O Globo, que aumentan sus inversiones en áreas de recuperación seguras (televisión, video y revistas masivas) (26). El tercer proceso, la democratización, que también enfatiza Brunner¹⁶, es bastante fácil de percibir puesto que en los últimos veinte años se ha producido una vuelta a la democracia a nivel continental (incluyendo a México) y particularmente en el Cono Sur, donde las dictaduras de los '70 gradualmente vuelven a la democracia en los '80 y '90. Lo que resalta Canclini en este punto es el cambio democrático que algunos sociólogos han visto como una reorganización postmoderna de lo público¹⁷.

Finalmente el proceso de expansión, según Canclini, es el rasgo menos logrado de la modernidad latinoamericana, entendido como extensión del conocimiento y apropiación de la naturaleza, producción y consumo de bienes, que habría reducido su fuerza con la urbanización, industrialización y euforia desarrollista de los años '50 y '60¹⁸.

Nos parece que estos argumentos no sólo solidifican la idea de la existencia de la modernidad en Latinoamérica, sino que señalan la presencia de una postmodernidad que llegó al continente en forma muy acelerada y que va de la mano del proceso de globalización mundial. El proceso de modernización y la llegada a la era postmoderna en menos de medio siglo, es precisamente lo que plantea Canclini, bien apoyado de datos estadísticos precisos. Esta aceleración del proceso, por ejemplo, es lo que explicaría que la población universitaria en Ecuador en los años '80 contara con más del doble respecto a la de Alemania, Francia y Gran Bretaña después de la segunda guerra mundial¹⁹. Precisamente el proceso de modernización que se produce en América Latina no es lineal ni ocurre en los tiempos, ni bajo los estándares en los que ocurrió en Europa, precisamente por una diversidad de tiempos que se yuxtaponen en Latinoamérica (Vidal 135). Tal como apunta Canclini, el problema no reside en nuestra modernización, sino que en la forma contradictoria y desigual en que se desarrolló la modernidad en el continente (136). Esto, a su vez, tiene un punto de contacto con lo que planteaba Lyotard: en la era postmoderna lo ecléctico es el grado cero de la cultura general contemporánea que permite que uno escuche música reggae, mire películas de western, coma en McDonald's y use ropa "retro" (76). Este proceso

se ha visto acelerado por un creciente proceso de globalización del que nos ocuparemos a continuación.

Globalización, la vuelta al mundo en un segundo

Sin la pretensión de hacer un examen exhaustivo sobre la globalización, nos parece relevante mencionar su importancia dentro de la postmodernidad en Latinoamérica, puesto que es un fenómeno que claramente se refleja en la literatura del Cono Sur. La globalización pareciera ser un componente central en el proceso de modernización de América Latina, lo que no necesariamente ayuda en el proceso de desarrollo del continente. Esto se podría explicar porque, tal como plantea Daniela Osorio, las políticas como la liberalización del mercado de capitales fue empujada hacia Latinoamérica antes de que existiera cualquier evidencia de que esto produciría crecimiento, y como resultado las economías latinoamericanas se mantuvieron volátiles y el progreso económico fue flojo. La inequidad en el ingreso aumentó dentro de cada país y la brecha entre las economías desarrolladas y Latinoamérica se agrandó (15). De este modo, la globalización además de transferir las instancias de decisión de la política nacional a una difusa economía transnacional, contribuye a reducir los gobiernos nacionales a administradores de decisiones ajenas (Plotnik 128). Sin embargo, la globalización permitió también acortar distancias en términos de comunicación: “Globalization leads to the shrinking of the world’s physical barriers by connecting people and facilitating the transportation of products, ideas and information across different countries” (10). De este modo, se ha acentuado el proceso postmoderno de eclecticismo del que nos hablaba Lyotard, y permite que tanto los

bienes de consumo como el acceso a información ocurran indistintamente en países desarrollados, en vías de desarrollo y subdesarrollados. La Internet es precisamente un excelente ejemplo de los resultados de la globalización, que ha producido un efecto de inmediatez imposible antes de su invención.

Otro símbolo inequívoco es la cadena de restaurantes de comida rápida McDonald's, que vendría a representar una especie de paradigma de la globalización (19). Ambos elementos están presentes en la introducción/manifiesto de *McOndo*: "En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos" (15). Como bien argumenta Viviana Plotnik a la globalización se le atribuye el surgimiento de una generación de escritores hispanoamericanos que comparten puntos de referencia que trascienden las fronteras geográficas (128). Esta sería la razón por la cual estos escritores presentan narraciones en *loci* urbanos cargados de símbolos comunes a cualquier parte del mundo tal como los malls, McDonalds y las computadoras Mac.

Este es un punto que, según Renato Ortiz, es otro factor fundamental dentro de la globalización, la posición destacada que tiene la cultura del consumo: "Refletir sobre sua manifestação é tocar num dos eixos centrais das sociedades globalizadas" (10). Esto aparece no sólo reflejado en la literatura postdictatorial del Cono Sur, sino que es también expuesto en el esencial libro de Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida postmoderna*, donde la escritora argentina hace evidente los comportamientos de una sociedad de consumo notando, por ejemplo, la homogeneización de los shopping center a nivel mundial (18). Sarlo además observa que esta globalización no significa exactamente riqueza económica, sino todo lo contrario: "Como otras naciones de

América, la Argentina vive el clima de lo que se llama “postmodernidad” en el marco paradójico de una nación fracturada y empobrecida. Veinte horas de televisión diaria, por cincuenta canales, y una escuela desarmada, sin prestigio simbólico ni recursos materiales (...)” (7).

Otro factor de crucial importancia respecto al postmodernismo y la globalización en el Cono Sur tiene que ver con las dictaduras de los '70, y la continuación del mismo modelo económico en la era democrática que le sigue, como bien analiza Vidal: “No Cone Sul em particular, qualquer discussão a respeito do postmodernismo deve levar em conta os efeitos das ditaduras. A transição para a democracia veio acompanhada por uma abertura ao mercado internacional globalizado, com a implantação do modelo neoliberal. Isso legitimou a apropriação do discurso pós-moderno enquanto descrição de uma nova etapa de esgotamento das alternativas de emancipação idealizadas pela modernidade. A partir desse esgotamento tornou-se necesario pensar formas de resistência mais heterogêneas e menos centralizadoras ao projeto de hegemonia neoliberal em sua versão local” (136). Como veremos en el desarrollo de este análisis, precisamente por el establecimiento de economías neoliberales que comenzaron con las dictaduras y continuaron durante la democracia, la globalización es uno de los elementos del mundo postmoderno más palpables en la literatura del Cono Sur y en buena parte del resto del continente, que sobrepasa la región sureña. Como bien conecta Viviana Plotnik, la postmodernidad va de la mano con el proceso de globalización (127). Una evidencia clave de este proceso se ve reflejada en la literatura, como ilustra Daniela Osorio, en una diversidad de

novelas y cuentos de los '90 y 2000 provenientes de países como Bolivia, Chile, Perú, Argentina, Cuba y Colombia²⁰.

Realismo

Nos parece relevante comenzar por puntualizar lo que entendemos por realismo en el contexto latinoamericano. Si bien las raíces del realismo como género literario están en la literatura europea del siglo XIX, lo que entendemos por realismo se asemeja poco a lo que se consideraba realismo en esos tiempos. Como bien explica el crítico búlgaro Tzvetan Todorov: “Pour les écrivains du XVIIIe et XIXe siècle comme pour leurs lecteurs, le réalisme en littérature (même si le mot n’y est pas toujours) est un idéal : celui de la représentation fidèle du réel, celui du discours véridique, qui n’est pas un discours comme les autres mais la perfection vers laquelle doit tendre tout discours ; toute révolution littéraire s’accomplissait alors au nom d’une représentation encore plus fidèle de la ‘vie’”(7) . Tal como plantea Todorov, en el siglo XIX se pensaba en el realismo como una representación fiel de la realidad objetiva, sin embargo, lo que consideramos hoy como realismo dista de tal precepto.

De este mismo modo lo vieron muchos escritores importantes en su época: “Realism, then, is to be distinguished from traditional definitions, such as that of George Eliot who declared that her aim was to ‘give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind’ (*Adam Bede*, Chapter 17), or that Erich Auerbach for whom it was ‘the serious treatment of everyday life’ ” (Livingstone 12). Georg Lukács comienza el proceso de cambio respecto a la visión sobre el realismo en la literatura debido a su ideología marxista y las condiciones

materiales (la historia) del ser humano: “(...) the crucial fact for Lukács is that what we see is only appearance, whereas the great novelist reveals ‘the driving forces’ of history which are invisible to actual consciousness” (12). Sin embargo, nos parece que Lukács aún tiene una visión idealizada del realismo cuando plantea que el escritor realista busca la verdad, sus personajes adquieren vida propia y que la marca de un gran escritor realista es que la visión subjetiva de mundo del escritor, aunque en conflicto con la realidad, se suprime en el intento de mostrar la realidad: “A great realist such as Balzac, if the intrinsic artistic development of situations and characters he has created comes into conflict with his most cherished prejudices or even his most sacred convictions (...) set aside these his own prejudices and convictions and describe what he really sees, not what he would prefer to see” (11). Esta idea de sacrificar las ideas del autor en favor de presentar la realidad objetiva es comprensible en el contexto decimonónico como una fuerte reacción al subjetivismo romántico; sin embargo, hay que tener en cuenta que es una modalidad estética y que como estilo ha evolucionado y ha tomado distintas encarnaciones. El realismo al que nos referimos dista de este concepto porque no puede entenderse como el reflejo de una realidad objetiva, sino como un estilo de ficción.

Nos parece que uno de los críticos que ha contribuido más efectivamente a la comprensión del término realismo es Roland Barthes, con su planteamiento sobre el realismo como un efecto de lo real. El crítico francés pone énfasis en que el realismo es un género literario de ficción, un producto estético tanto como lo es, por ejemplo, la literatura fantástica o el realismo mágico. Para Barthes la literatura realista se sitúa además en el corazón de la modernidad: “(...) il se produit un *effet de réel*, fondement

de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité" (89). Precisamente este efecto de lo real es lo que permite a un género como el realismo mágico llamarse realismo. Emil Volek precisamente plantea que el 'realismo' en el concepto de realismo mágico nos remonta a Derrida con el cuestionamiento ¿qué es el 'realismo' en el arte? a lo que Volek responde: "Lo único que está claro es que el realismo no es ninguna "realidad", sea "real" o "mágica", sino que es un concepto estético" (7). Desde este punto de vista entendemos el realismo no como un reflejo de la realidad, sino como una forma que produce un efecto de realidad. Este es precisamente el concepto de realismo que aplicamos cuando acuñamos el término realismo posvanguardista, aunque planteamos que este tipo de realismo tiene sus raíces en el realismo decimonónico como un género separado de otros tipos de realismo. Es decir, un género de ficción que como bien define Edmundo Paz Soldán: "Se trata, en suma, de una ficción que privilegia lo no ficcional, en la que la imaginación es dejada de lado en provecho del testimonio de la experiencia real" (156). O más bien de la simulación de una experiencia real.

Dentro del contexto latinoamericano, tal como plantea Ramón Xirau, es innegable la existencia de una larga tradición realista en las letras hispanoamericanas. Este autor parte con el *Cantar del mío Cid* pasando por la novela picaresca, aunque hace la distinción con el realismo como un género del siglo XIX proveniente de Francia. Xirau observa que este género es de corta duración en Latinoamérica, pero que luego revive, a comienzos del siglo XX, con las novelas de la revolución mexicana como *Los de abajo*, y las novelas regionalistas de autores como Güiraldes, Rivera y Gallegos (185-187), estilo que otros críticos han llamado neorrealismo (Leal

37). Quizás como una especie de primo lejano de este género estaría el realismo que encontramos en la literatura actual en el Cono Sur. Los personajes de esta literatura serían más bien unos pícaros indiferentes, drogados, escuchando rock en inglés y dados al sexo casual. Sin embargo, el género literario realista como tal, aún es identificable y es por eso que algunos rasgos del realismo decimonónico se encuentran presentes en el realismo finisecular del siglo XX, lo que fortalece la idea del realismo como un género específico de ficción.

Si tomamos en cuenta como características del realismo, según Muñoz Marquina²¹:

1. Observación y descripción precisa de la realidad que convierte a la vida real en objeto estético.
2. Ubicación próxima, tanto espacial como temporal, de los hechos.
3. Dos tipos de protagonistas: o bien individuos que se relacionan problemáticamente con su mundo, o bien grupos sociales completos que permitían dar al novelista una visión global de la sociedad contemporánea. Aquí aparece la burguesía, el proletariado, los mendigos y los desclasados de todo tipo.
4. Frecuente propósito de crítica social y política.
5. El autor como ente imparcial que debía desaparecer del relato, pero con la presencia de un narrador omnisciente.
6. Estructura lineal de la novela o cuento.
7. Descripciones minuciosas de ambientes y personajes.
8. Lenguaje narrativo que se aproxima a la lengua coloquial.

De estas características claramente más de la mitad no corresponden al realismo posvanguardista: los personajes son siempre individuos aproblemados, pero nunca grupos sociales concretos, aunque representan en su mayoría la realidad de una clase media alta. El propósito de crítica social y política existe en forma implícita, aunque los narradores parecen indiferentes y desencantados de la política y las ideologías (sobre todo las de izquierda), esto constituye una crítica precisamente a los otrora idearios de izquierda. El narrador está casi siempre en primera persona y es muy subjetivo, lo que ciertamente difiere del realismo decimonónico. Tampoco hay descripciones minuciosas de ningún tipo. Sin embargo, nos encontramos con la simulación de la realidad (efecto de lo real), la narración lineal, el lenguaje en extremo coloquial, la crítica socio-política indirecta y la estructura lineal, rasgos que nos parecen suficientes para categorizar este tipo de literatura como realista y diferente al realismo mágico o a la literatura fantástica que fueron parte de la experimentación de la segunda vanguardia. En consecuencia, podemos señalar que si bien hay una evolución en lo que se entiende por realismo decimonónico y el realismo finisecular del siglo XX, aún existen elementos propios del género que permiten una línea de parentesco entre ambos. Tal como el realismo decimonónico había surgido como una respuesta al romanticismo, el finisecular del siglo XX aparece como una respuesta a la experimentación de las vanguardias, razón por la cual lo hemos denominado posvanguardista.

Posvanguardismo

Si bien parece existir un gran número de críticos que coinciden respecto a la existencia de la postmodernidad en América Latina, hay otros que negaron su existencia vehementemente. Este es el caso del ensayista y poeta mexicano Octavio Paz, que ve la postmodernidad como un antifaz²²: “(...) la expresión “la era postmoderna”. Denominación equívoca y contradictoria, como la idea misma de modernidad” (26). En un punto acierta Paz, pese a su negación de la postmodernidad, y es en su planteamiento del ocaso de la vanguardia en “Los hijos del limo” cuando señalaba: “No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la *idea del arte moderno*” (195). Nos parece que Octavio Paz se entrapa con los términos, pero acierta respecto al fin de las vanguardias. Tal como señala Hugo Verani: “Esta metamorfosis del arte vanguardista de la periferia de la sociedad industrial en componente integral de la sociedad posindustrial, es uno de los síntomas más reveladores de la transformación cultural que ha experimentado el mundo occidental” (126).

Como planteamos al comienzo, en el corazón del uso del postmodernismo literario en el contexto latinoamericano está el problema de la periodización, como bien planteaba González Echevarría la literatura hispanoamericana sigue otro ritmo respecto de Europa y Norteamérica (248). Un primer alcance a este respecto se refiere a la diferencia entre modernismo y *Modernism*. A fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX se producen cambios a nivel mundial como el fin de la fe ciega en la ciencia, como una reacción al positivismo decimonónico, las tensiones políticas en Europa que culminarán en la primera guerra mundial, etc. Estos cambios son los que darán paso en

Europa y EEUU a lo que se conoce como *Modernism*, movimiento artístico-cultural que renovará las artes en su rechazo a lo previamente establecido. Aunque tienen puntos de contacto, *Modernism* y el modernismo en las letras hispanoamericanas corresponden a dos movimientos diferentes. La principal diferencia está en que el modernismo es anterior y separado de las vanguardias, mientras que *Modernism* incluye a todos los movimientos vanguardistas en pintura, arquitectura y literatura. Por tanto, en el contexto latinoamericano cubismo, surrealismo, expresionismo, dadaísmo y futurismo se pueden considerar parte del *Modernism*, a diferencia del modernismo que responde a un fenómeno específico de la literatura, principalmente en poesía, respecto a la profesionalización del escritor en un mundo que comienza a producir en serie y que es quizás mejor sintetizado en el cuento de Rubén Darío “El velo de la reina Mab”. Debido a este problema de periodización, por ejemplo, el postmodernismo y el posmodernismo significan cosas diferentes. En el caso del primero es el término que definen Lyotard y Jameson, y que es mucho más amplio que un movimiento literario. Posmodernismo se refiere a un movimiento literario hispanoamericano, que se manifiesta en la poesía, que convive con la vanguardia, pero que se diferencia porque rechaza la idea del “arte por el arte”, recoge elementos del modernismo y tiene entre sus mejores y más conocidos exponentes a mujeres poetas²³.

En la literatura latinoamericana el modernismo es un fenómeno que se extiende entre 1880 y 1910, y es seguido por dos movimientos que se bifurcan: la vanguardia y el posmodernismo. Al mismo tiempo se genera el fenómeno de las vanguardias, que es lo que en inglés se conoce como *Modernism*. Al respecto Yurkiévich señala: “Si nuestro romanticismo empieza dos décadas después del europeo, el modernismo

reduce el retardo, la primera vanguardia es ya sincrónica de la francesa y la segunda surge como manifestación independiente dentro del contexto mundial” (7). Yurkévich además plantea que el modernismo es gestor de la vanguardia, porque la modernidad latinoamericana habría comenzado con el modernismo (10-11). Lo interesante de la clasificación de este crítico es que señala dos vanguardias en América Latina, la primera es la que se produce en la poesía liderada por Vicente Huidobro, seguida por César Vallejo, Borges y Neruda. Esta primera vanguardia es la vanguardia poética que coincide con el *Modernism* y que está repleta de ismos, tanto europeos (futurismo, dadaísmo, surrealismo) como locales (creacionismo, ultraísmo, estridentismo). La segunda vanguardia de la que nos habla Yurkiévich coincide con lo que se conoce como el boom y sus precursores, con escritores como Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Juan Rulfo y Alejo Carpentier. Lo interesante es que en este grupo tenemos a quienes escriben entre los '40 y '50 como Carpentier, Rulfo y Borges y los que publican en los '60, se internacionalizan y son parte del fenómeno de ventas que impulsa Carlos Barral conocido como el boom.

Esta periodización, sin duda dificulta la posibilidad de considerar al realismo mágico como postmoderno, puesto que lo clasifica dentro de la segunda vanguardia, lo que todavía se podría situar dentro del *Modernism*. Esto tiene bastante sentido si se toma en cuenta que los autores que sirvieron de modelo a los del boom se consideran parte del *Modernism*, este es el caso de James Joyce, Virginia Woolf y William Faulkner. No obstante, hay que señalar que varias de las características que plantea Lyotard respecto a las grandes narrativas sí coinciden con la narrativa de los autores del boom. Esto calza perfectamente con lo que planteaba el crítico francés respecto a

que la modernidad llevaba en sí los gérmenes de la postmodernidad. En consecuencia, nos parece razonable plantear que las narrativas anteriores al fenómeno de ventas y la narrativa del boom mismo son parte de la vanguardia o *Modernism*, pero ya comienzan a presentar rasgos del postmodernismo.

Por su parte, la literatura del post-boom podría considerarse en los comienzos del período posvanguardista o de postmodernidad, sin embargo, nos parece más apropiado situarla como una especie de puente entre vanguardia y posvanguardia. La literatura del post-boom aún contiene rasgos del boom, pero comienza a señalar un diálogo con el *Pop-Culture* que se acrecentará en la literatura de los '90 y 2000. Esta literatura es la que hemos denominado realismo posvanguardista, puesto que nos parece que el término es descriptivo y evita confusiones como llamarlo realismo postmoderno. Este último término en rigor es correcto, pero el problema es que ya fue utilizado, erróneamente en nuestra opinión, para referirse al realismo mágico. Es importante clarificar que entendemos postmodernidad como un término mucho más amplio que un movimiento literario, de ahí el concepto de la era postmoderna que se extiende a todos los ámbitos desde la cultura hasta la economía. El realismo posvanguardista que proponemos estaría inmerso en la era postmoderna, tanto a nivel temporal como a nivel artístico, lo que pareciera estar en acuerdo con lo que el mismo Lyotard planteaba respecto al realismo. El pensador francés consideraba que un signo de modernidad (*Modernism*) es precisamente la falta de realidad, que conlleva a la invención de otras realidades. Esto calza perfectamente con la literatura modernista de Joyce y Faulkner tanto como la literatura fantástica de Borges y Cortázar y luego con el realismo mágico de García Márquez y lo real maravilloso de Carpentier,

entendiendo que literatura fantástica y realismo mágico son tipos literarios completamente diferentes²⁴. Estos estilos, por tanto, estarían inscritos aún dentro de la segunda vanguardia, a lo que le seguiría el pastiche y lo ecléctico que ya veíamos en parte de la literatura del postboom, con la obra de Manuel Puig y Antonio Skármeta como dos de sus mejores ejemplos. Al respecto, Lyotard señalaba que el eclecticismo es la zona cero de la cultura contemporánea en que se escucha reggae y se camina por las calles de Tokio (76). Esta descripción calza con lo que planteaban Fuguet y Gómez en la introducción a *McOndo* al decir: “Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y la CNN en español y el Nafta y Mercosur y la deuda externa y, por supuesto, Vargas Llosa” (16). Lo que señala Lyotard coincide con lo que plantean los chilenos, y sin duda nos hace pensar en la literatura de Rodrigo Fresán, Alberto Fuguet y Gustavo Escanlar, por citar un ejemplo de cada país del Cono Sur. Por tanto, lo que se iniciaba con el postboom como puente, se consolida en los '90 en una literatura que deja atrás el quiebre con el realismo y las alegorías, y se caracteriza por el cosmopolitismo, la globalización y la des-exotización de Latinoamérica.

Realismo posvanguardista con vertientes que se bifurcan

Una vez establecido qué entendemos por realismo posvanguardista es importante distinguir las dos vertientes que coexisten. Una primera variante es la de los escritores reunidos por Fuguet en sus antologías que se circunscriben a la estética del *Sex, Drugs and Rock & Roll*, que llamaremos “macOndista”, y que pareciera reunir los siguientes rasgos:

1. Narraciones que simulan experiencias personales.
2. La música como elemento intertextual.
3. Las drogas y el sexo como modo de escape a una realidad tediosa.
4. El protagonista enajenado y pesimista que deambula sin rumbo.
5. La figura femenina como objeto de deseo masculino.
6. Narración lineal sin grandes saltos temporales y menor experimentación narrativa.

Una segunda vertiente, que hemos denominado “plurisimbolista” por la pluralidad de voces, estilos y la utilización de símbolos e intertextualidades literarias, en Chile podría asociarse a la Nueva Narrativa y en Argentina a los “experimentalistas”²⁵ y que despegó con mayor fuerza en los primeros años de la década del 2000. En esta variante encontramos los siguientes rasgos:

1. Diálogo intertextual con la literatura universal y latinoamericana (particularmente del boom).
2. Cruces genéricos de autores que narran con una protagonista mujer, y autoras que narran con un protagonista masculino.
3. Utilización de símbolos que conectan la narración.
4. Mayor experimentación narrativa con saltos temporales, pero también con la utilización de estilos como el policial que permite la exploración del pasado dictatorial.
5. Espacios oscuros, la muerte, la violencia y el desarraigo como temas que se repiten.

6. Relatos que presentan extremos en el distanciamiento del narrador que van desde el ojo frío o estética del desapego (desarrollado por mujeres) hasta el relato con una gran carga emotiva o sentimental (desarrollado en su mayoría por hombres).

Lo que parece unir a estas dos vertientes es el pastiche, la parodia, el *locus* urbano y cosmopolita que son rasgos de la literatura postmoderna a nivel mundial. Sin embargo, el elemento diferenciador está dado por la dimensión que adquieren los símbolos. En el caso de la primera vertiente “macOndista” la parodia y el pastiche, aunque apuntan a la crítica social, no alcanzan la dimensión simbólica que se logra en literatura de la segunda vertiente “plurisimbolista”. Según Francine Masiello, la mayor dimensión simbólica tiene que ver con una experiencia postdictatorial (25) que claramente se ve desarrollada por el grupo de escritores de la vertiente “plurisimbolista” que pertenecen a la generación que vivió la dictadura o a la generación posterior que retoma las heridas postdictatoriales que no han sido curadas. La vertiente “macOndista”, parece corresponder a la “generación del sándwich” (Delgado 222) que creció durante la dictadura, pero que está desencantada con las ideologías de izquierda y muchas veces con la democracia misma.

Como veremos en los próximos capítulos al comienzo de los '90 se genera un estilo marcadamente cosmopolita, urbano, con las constantes temáticas de sexo, drogas y música que corresponde a la vertiente “macOndista” del realismo posvanguardista. Paralelamente coexiste la vertiente “plurisimbolista” que desarrolla otros estilos de tipo policial, sentimental, simbólico que mantiene lo urbano y cosmopolita, pero que comienza a tener mayor diálogo con la literatura universal que recoge el legado borgeo-cortaziano, legitimizado en Chile por la irrupción de Roberto

Bolaño. Lo que se mantiene como continuo en las vertientes del realismo posvanguardista es un tipo de ficción que simula lo real en un estilo autobiográfico típico del realismo (experiencia que parece real narrado en primera persona), correspondiente a la era postmoderna, y en Latinoamérica, posterior a la vanguardia literaria.

¹ La cita completa dice: “(...) La moral walkman es ‘una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual’” (10).

² Alexis Márquez Rodríguez señala que frecuentemente realismo mágico y real maravillosos se han confundido (43), planteando que en el primer concepto se parte de una realidad concreta (39) mientras que lo real maravilloso parte de la intuición (*Lo barroco* 43).

³ Autores que se han referido al concepto de lo real maravilloso son Ángel Flores y Márquez. Este último señala que: “(...) Carpentier rechaza lo maravilloso que brota de lo onírico y de lo patológico (...) Lo maravilloso es, así, producto de una simbiosis: aquella peculiar *presencia de la realidad* (...) unida a la *credulidad sin reserva*, a la fe, dan el producto acabado de la fantasía, de lo maravilloso (*La obra narrativa* 52-53).

⁴ El alemán Franz Roh en 1925 es el primero en utilizar el término para referirse a cierta pintura postexpresionista (Picasso, Otto Dix, Mark Chagall, Paul Klee, Max Ernst) (Márquez, *Lo barroco* 37-38).

⁵ “Simulation is no longer that of a territory, a referential being or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal” (343).

⁶ En el artículo “L’effet de réel”, Roland Barthes señala que el estilo realista no es tal sino que produce un efecto de realidad (89).

⁷ “Lyotard directly challenges the two great Hegelian metanarratives (...) Lyotard’s assault on the concept of ‘totality’ and the notion of sovereignty confronts Habermas notion of a rational society modeled on communication processes” (Woods 34).

⁸ Tim Woods señala que los ataques más fuertes vinieron de la izquierda marxista (Habermas, Jameson, Eagleton y Harvey) quienes plantearon que la modernidad ignoraba a la historia, instalando una concepción subjetiva reaccionaria, reconstruyendo los mecanismos de representación, actuando como un discurso representante de los intereses del capitalismo tardío (33).

⁹ In Germany, it is arguable that modernity was indeed cut short by Nacional Socialism, but Lyotard also develops his definition of the “postmodern condition” out of a particular “report on knowledge” undertaken specifically for the Quebec government” (Natoli y Hutcheon 11-12)

¹⁰ Lyotard parece escribir reaccionando a una tradición marxista agotada en Francia, mientras que Habermas reacciona hasta cierto punto defendiendo la interpretación marxista de la historia y Jameson lo explica como el período tardío del capitalismo, aún dentro de la concepción marxista.

¹¹ “(...) the debate between Habermas y Lyotard, between seeing the modern or the postmodern as emancipatory, is in the end undecidable because the two theorists are forming different connections between words and their referents” (Natoli y Hutcheon 7).

¹² El mismo Jameson se refiere, por ejemplo, a la literatura del “tercer mundo” en “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. En este artículo, con

un planteamiento bastante discutible señala que la literatura del tercer mundo es alegórica y lo plantea como algo que falta en la literatura del primer mundo (315). En este caso vemos claramente como una literatura de los márgenes es utilizada como ejemplo para ilustrar lo que le falta a la del centro.

¹³ Críticos tales como Gianni Vattimo planteaba que: “(...) el término postmoderno sigue teniendo un sentido, y que este sentido está ligado al hecho de que la sociedad en que vivimos es una sociedad de los medios de comunicación (“*mass media*”)” (9) con lo que coincide Juan José Saer cuando habla de la consolidación de la cultura de masas en Latinoamérica (303). Norbert Lechner se refirió al *ethos* de la postmodernidad como el desencanto y señala que ése es el ambiente político de Latinoamérica de los 90 (123). Por su parte, George Yúdice planteaba el tema de la marginalidad y el centro postulando que la marginalidad ha llegado a ser un foco de interés para el centro y que la marginalidad no es ya periférica, sino central (214), con lo cual coincide John Beverley, quien agrega que la problemática de la dislocación del centro respecto a los márgenes (que sería el nuevo centro) por la composición étnica de los EEUU, que será en el 2076 mayoritariamente compuesto por minorías (23). Es decir, que para entonces los márgenes se habrán apropiado completamente del centro.

¹⁴ Para demostrar este punto da cifras estadísticas concretas e incluso cita ejemplos en que un país latinoamericano como Argentina se adelanta a Europa; la reforma universitaria, que logró universidades laicas, organizadas con la participación democrática de los estudiantes, ocurrida cincuenta años antes que los movimientos

estudiantiles de 1968 que lograron lo mismo en Francia, Alemania e Italia (García Canclini 24).

¹⁵ En este sentido señala aspectos contradictorios, por un lado apoyándose en cifras presentadas por Eric J. Hobsbawm plantea que tres de los países más desarrollados y educados (Alemania, Francia y Gran Bretaña) con una población total de 150 millones, no contaban antes de la segunda guerra mundial con más de 150 mil estudiantes universitarios, mientras que un país como Ecuador en los años 80 contaba con más del doble (25). Por otro lado, Canclini plantea que en Latinoamérica en los 90 se achica el presupuesto educativo, baja la matrícula en universidades, cierran masivamente librerías y cines, editoriales locales son compradas por empresas españolas, italianas o estadounidenses.

¹⁶ Al respecto señala: “Los principales elementos institucionales de la modernidad residen en la democracia” (Brunner, *Bienvenidos a la modernidad* 19).

¹⁷ Canclini se refiere específicamente a la farandulización de la política, el descreimiento a partidos y sindicatos, el debilitamiento de movimientos sociales alternativos, la corrupción y burocratización de los líderes intermedios y la videopolítica (28-29).

¹⁸ Según el autor: “Lo único que aumenta es la especulación financiera y la corrupción, la deserción escolar y la inseguridad urbana” (30). Canclini cita también la crisis financiera internacional iniciada en diciembre de 1994, con la fuga de capitales de la región y además señala que incluso en países como Chile, donde la reactivación económica fue más prolongada, no se aprovecha en el gasto social ni cultural (31).

¹⁹ Ver nota 3.

²⁰ Osorio analiza los textos *Mala Onda* (1991) del chileno Alberto Fuguet, *No se lo digas a nadie* (1994) del peruano Jaime Bayly, *Trilogía sucia de la Habana* (1998) del cubano Pedro Gutiérrez, *Rosario Tijeras* (1999) del colombiano Jorge Franco, *El delirio de Turing* (2003) del boliviano Edmundo Paz Soldán y *Literatura y otros cuentos* (2005) del argentino Martín Rejtman.

²¹ Estas características son extraídas de la introducción a *Cuentos del realismo y del naturalismo* editada por Francisco Muñoz Marquina.

²² Es notable la fijación de Paz con las máscaras que aquí también aplica, llamándolo antifaz. Ver capítulo 2 del *Laberinto de la soledad*, titulado: “Máscaras mexicanas”.

²³ Sus principales representantes fueron: Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Carlos Sabat Ercasty, Luis Llorens Torres, Manuel de Magallanes Moure y Carlos Mondaca (Jiménez 171). Este movimiento literario se caracteriza por tomar elementos e imágenes modernistas y reinterpretarlos.

²⁴ En el realismo mágico coexiste el plano “real” y el irreal mientras que en la literatura fantástica tal coexistencia no es posible (Márquez, *Lo barroco* 39-40).

²⁵ Esto puede ser problemático porque lleva a clasificaciones un tanto maniqueas, pero nos parece que a grandes rasgos las características de esta vertiente coinciden con la literatura de estos grupos.

Capítulo II

Pugilatos literarios, parricidios y el impacto de las antologías en el país *McOndo*

En los últimos quince años una buena parte de la cuentística del Cono Sur se ha enfocado en el tema de la identidad personal, en un realismo posvanguardista que dialoga con la cultura popular, el cine, la televisión y que destaca el topo urbano, cargado de sexo, drogas y violencia. Esta literatura con una visión personal e individual corresponde a la vertiente de realismo posvanguardista “macOndista”, que responde a un *Zeitgeist* contemporáneo con un espíritu cínico, negativo, acomodado y apático (Vidal 172)¹. Alberto Fuguet (1964-) declara enfáticamente en la introducción de *McOndo* que aunque saben que el libro se leerá como tratado generacional o como manifiesto, no les alcanza para tanto (Fuguet 11). Lo cierto es que la crítica pescó el anzuelo y hoy en día es tratado como manifiesto y desde la década del 2000, comienza a aparecer en más estudios académicos sobre el tema. Aunque los análisis pueden ser discutibles, estos estudios ponen a la literatura de Fuguet en un nivel si no canónico, semi-canónico. Además esto plantea que la crítica norteamericana compró el producto *McOndo* que Fuguet les vendió. Por ejemplo, Elizabeth Lowe y Earl E. Fitz analogan la “revolución MacOndo” con la generación del Crack en México (123). Señalan además, citando el artículo del *New York Times* del 2003, que los escritores de *McOndo* tienen una visión más oscura, más urbana y con más sentido del humor que el facilismo del realismo mágico cargado de abuelas que levitan y mariposas con cualidades surrealistas (123).

Fuguet luego intentaría extender esta idea a los EEUU, luego de la publicación de *Se habla español* (2000). Al respecto, el autor teoriza en un congreso brasileño, lo que ya había planteado en la introducción/manifiesto *Se habla español*: “McOndo, ahora está claro para mí, no es más que una sensibilidad, una cierta forma de ver la vida, o mejor aún, de reconstruir una América Latina (léase América, porque está claro que los Estados Unidos están cada día más latino-americanizados²)” (“Não é Taco Bell” 103). Este intento claramente no tuvo la misma repercusión que *McOndo* porque le falta cohesión y lo que se propone en el prólogo no se desarrolla en los cuentos³. Además aunque Fuguet haya vivido en EEUU los primeros doce años de su vida, parece desconocer ciertas idiosincrasias de un país multicultural; por ejemplo, ignorando por completo a los “Latino Writers” al decir que USA: “Recién se está pavimentando narrativamente” (*Se habla español* 21).

¿Fugobro?

Lo interesante del caso Fuguet, como “promotor cultural”, es que se ha dedicado a iniciar polémicas y a venderse como el iniciador de un movimiento que verdaderamente no es ni nuevo ni original. Guardando las abismales proporciones del caso, nos parece que Fuguet pareciera emular los pasos de un Vicente Huidobro a principios del siglo pasado con el creacionismo, por supuesto, sin la calidad literaria ni la originalidad del poeta. A lo que nos referimos específicamente es a la labor de promoción de un tipo de literatura que habría sido creada a partir de ideas ya existentes. Así como Huidobro recoge ideas vanguardistas europeas a principios del siglo XX en su elaboración del creacionismo, Fuguet parece haberle tomado bien el

pulso a su época promocionando y recogiendo en antologías literatura del realismo posvanguardista “macOndista” con la estética del *Sex, Drugs and Rock & Roll*, que es un tipo de relato con un protagonista que deambula dentro de una urbe, con intertextos musicales en vez de literarios y con personajes que intentan evadirse a través del sexo, las drogas o ambas.

Pese a que parte de la crítica ha apuntado a problemas con la creación literaria de Fuguet, esto no han mermado en absoluto logros mediáticos notables como la acogida positiva de revistas, tales como *Time* y *Newsweek* (Palaversich 38), y el haber sido nombrado en 1999 por *CNN* y *Time* como uno de los cincuenta líderes latinoamericanos del nuevo milenio (49). Lo problemático es que en este intento de vender algo nuevo como producto literario, Fuguet desconoce (a propósito o no) la historia cultural tanto chilena como continental. Como bien observa Diana Palaversich, el elemento común a los cuentos de la generación McOndo es el sentimiento de enajenación, desencanto que sienten los personajes que se aburren y deambulan de una fiesta a otra, recurren al exceso de drogas o alcohol y piensan en el suicidio (39). Esta enajenación del individuo como sujeto literario no es nueva ni tampoco la realidad de jóvenes de clase alta, particularmente en el Cono Sur, donde se desarrolla una literatura similar en las décadas del '50 y '60, en la llamada “literatura de balneario” (39), como la bautizó peyorativamente Mario Benedetti, por la frivolidad de jóvenes desencantados que se aburren cómodamente en balnearios taquilleros que aparecieron en relatos de uruguayos como Sylvia Lago, Fernando Aínsa, Juan Carlos Legido y Alberto Paganini (Verani 38).

Aunque no pertenece a la “literatura de balneario”, un ejemplo de literatura de jóvenes desencantados de los ’60 está en el cuento “Verde y negro” del argentino Juan José Saer. Originalmente aparecido en 1967 en *Unidad de lugar* (Freidemberg 13), aparece re-publicado en la antología *Cuentos después de hora* (1995) y en *La Venus de papel* (1997), lo que no deja de ser un hecho significativo a nivel editorial, en medio del auge en los ’90 de este tipo de literatura. Este cuento, pese a que tiene el componente del conflicto social (13) ausente en los ’90, reúne las características apuntadas por Palaversich, a las que agregaríamos: la narración en primera persona, el topo urbano, la presencia de la mujer como objeto sexual y un lenguaje coloquial sin grandilocuencias. Si tomamos estos rasgos, podríamos incluso retroceder a la vanguardia misma con autores como Roberto Arlt que, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, plantea una literatura absolutamente urbana, de personajes desquiciados y completamente enajenados. Por otra parte, el *locus* urbano también es de antigua data, llegando hasta modernistas como el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera con *Cuentos frágiles*. Como bien argumenta Jorge Franco: “La ciudad como argumento no es, como tanto se ha dicho, un invento de las nuevas generaciones. Desde principios del siglo pasado ya las ciudades eran escenario de buena parte de nuestra literatura; lo que ha cambiado es la percepción que tiene el hombre de sus ciudades y su papel dentro de ellas” (42).

Por otra parte, el realismo mágico tampoco fue el estilo imperante en el Cono Sur, sino que fue un fenómeno geográficamente caribeño (Gamboa 80) desde Carpentier hasta García Márquez. Tampoco fue un movimiento imperante en Chile, tal como observa Palaversich: “El realismo mágico nunca ha sido parte de la tradición

literaria chilena y, por otro lado, tampoco constituye un elemento que haya sido adoptado por la mayor parte de los escritores del continente” (46). Más aún, lo que plantea Fuguet no hace más que revivir viejas polémicas y pugilatos literarios como el de indigenismo y cosmopolitismo que protagonizan Arguedas y Cortázar en los '60.

En el volumen de ensayos críticos *Palabra de América*, Roberto Bolaño sentencia en forma irónica: “¡El estado actual de la literatura en lengua española es muy bueno!” (22). A lo que se refiere el fallecido escritor chileno es al estado de comercialización de la literatura hispanoamericana y a la condición del escritor exitoso que va de gira firmando libros y vendiendo su producto. Bolaño hace alusión a un fenómeno que no es nuevo en la literatura latinoamericana, puesto que desde el boom el éxito de ventas creó a un escritor-celebridad. Sin embargo, a lo que se refiere el chileno es al suceso comercial de escritoras como Isabel Allende, traducida a casi todos los idiomas de la cultura occidental y a otros escritores que identifica con nombre y apellido: Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez y Luis Sepúlveda (31). No menciona a Alberto Fuguet, quien también goza de gran éxito comercial y que en los '90 quiere atraer a jóvenes lectores que nunca habían tomado un libro, como él mismo señala en la época de *Sobredosis*. Precisamente la literatura urbana y cosmopolita, que ha tenido una fuerte presencia en el escenario literario de los '90 y principios del 2000, responde al poder adquisitivo de una clase media que se identifica con historias que ocurren indistintamente en metrópolis latinoamericanas como europeas o estadounidenses, es decir, producto de un mundo crecientemente más globalizado.

Nos parece que un punto interesante en torno a la aparición de *McOndo*, es el momento histórico en que se declara la muerte del realismo mágico y el hecho que Fuguet señala que están concientes de la ausencia femenina en el libro y que se debe al desconocimiento de los editores y a los pocos libros de escritoras hispanoamericanas que recibieron (14). Curiosa afirmación si se toma en cuenta que dos años antes había aparecido en la escena chilena la antología *Música ligera* (1994), producto del taller de Antonio Skármeta, es decir, con bastante difusión y publicado por una editorial grande como Grijalbo. En esta antología aparecen varias mujeres escritoras que a comienzos del 2000 se proyectarían como importantes dentro de la literatura chilena: Nona Fernández (1971-), Andrea Jeftanovic (1970-) y Alejandra Costamagna (1970-). Si bien es cierto que Jeftanovic escribe un cuento influenciado por su paso en el taller de literatura erótica de Pía Barros, y los de Fernández y Costamagna se refieren a temas narrados desde una perspectiva femenina, aparece también el cuento “Después del Lexotanil” de María José Viera-Gallo (1971-) claramente en la línea urbana y juvenil de Fuguet; de hecho la autora participó del taller literario de Sergio Gómez, co-editor de *McOndo*.

Por otra parte, en 1995 se publica la colección *Zona de contacto presenta disco duro: cuentos con Walkman 2*, en que aparecen relatos de escritoras que fueron parte del movimiento literario que preconizó *McOndo*. En esta colección aparecen los relatos de Viera-Gallo y Bárbara Mayer que calzan perfectamente con el mantra “macOndiano”. Más aún, en 1995 aparece en Argentina la breve colección de cuentos *Chica fácil* de Cristina Civalé, que calza casi perfectamente con el estilo “macOndiano” del *Sex, Drugs and Rock & Roll* con constantes referencias a la cultura

Pop, a través de películas, televisión y música (“No existes”, “Rap”, “Una y mil noches”); narración en primera persona que simula experiencias personales; el uso de drogas (“Una y mil noches”); hastío existencial (“El penúltimo romántico”); narraciones realistas con un lenguaje extremadamente coloquial y el contexto urbano en todas las narraciones. El único componente que no se ajusta a la estética “macOndiana” es la parodia que hace Civalde de los roles de género, puesto que las mujeres que aparecen en sus cuentos se comportan como cualquier hombre y de ahí el juego con el título de *Chica fácil*.

Nos parece que lo que Fuguet hace al más puro estilo postmoderno es un pastiche de ideas que él presenta como nuevas y originales, pero que en la realidad es material reciclado. Por ejemplo, la idea de comenzar un pugilato literario y hacer divisiones generacionales ya había ocurrido en Chile con la aparición del “manifiesto” de la Nueva Narrativa Chilena, por parte de Jaime Collyer, lo que puede verse como resultado del fenómeno de orfandad literaria al que se vieron enfrentados estos autores por la ausencia física de la generación de los Novísimos⁴. El autor de *Gente al acecho* publica en 1992, en una emblemática revista de izquierda como Apsi “Casus Belli: todo el poder para nosotros” en que destrona a los Novísimos y anuncia la llegada de su generación señalando que: “Nuestra obra se sostiene por sí misma, sin necesidad de interesados padrinzagos, porque escribimos como los dioses, con nuestras cicatrices a cuestas y también con humor” (40). Otro elemento de esta proclama que nos parece es común a las ideas de Fuguet en el prólogo de *McOndo* es la idea del cosmopolitismo y la globalización: “Somos cosmopolitas y universales, internacionalistas hasta la médula (...) Vamos a reproducir a nuestro modo, en nuestro agitado fin de siglo, el

auge de las décadas pasadas. El *boom* de la literatura hispanoamericana ha muerto, ¡qué viva el *boom!*” (40). Collyer incluye a Fuguet dentro de este grupo de escritores; sin embargo, éste se separará diciendo que no pertenece a la Nueva Narrativa Chilena y es entonces cuando intenta formar nuevos escritores en el suplemento periodístico de *El Mercurio*, “Zona de Contacto”. Lo cierto es que la división no es tan arbitraria, puesto que el peso literario de algunos de los escritores identificados bajo la Nueva Narrativa no se compara a la literatura “Light” que desarrollan los discípulos de Fuguet en “Zona de Contacto”. Aunque ambos grupos tienen en común los rasgos que hemos denominado como realismo posvanguardista de una literatura urbana, globalizada y cosmopolita, el diálogo con la literatura misma y los niveles de experimentación es lo que los divide en las dos vertientes diferentes de realismo posvanguardista.

Sin embargo, tanto Fuguet y compañía como la llamada Nueva Narrativa Chilena fueron vistos por parte de la crítica como un fenómeno de mercado impulsado por Planeta (Bianchi 32), de quien Jaime Collyer fue editor en los '90. Omar Pérez señala al respecto que estos escritores: “Estaban ansiosos en ser globalizados, obsesionados por las ventas, el “ranking”, la foto del autor en la revista *Capital* y el éxito en el exterior” (1). Por su parte, Soledad Bianchi plantea justamente que la originalidad de este grupo fue la de promover, impulsar, difundir y publicar, es decir, una estrategia comercial que va de la mano con una sociedad de consumo a ultranza establecida en la dictadura y ratificada por los gobiernos democráticos (33). La diferencia es que algunos abrazaron esa estrategia y otros se resistieron, lo que demuestra que este grupo no estaba cohesionado, con diferencias estéticas⁵ y políticas. Esto es precisamente lo plasmado en la reacción de Pedro Lemebel cuando

la Nueva Narrativa en pleno ofrecía una cena a Roberto Bolaño y Lemebel le dice: “no me siento con fachos” (García 1). A lo que se refería el escritor chileno es a la antigua asociación que tuvieron Carlos Franz, Carlos Iturra y Gonzalo Contreras, quien además fue escupido por Lemebel (Pérez 2), en las tertulias en la casa de Mariana Callejas, casada con Michael Townley, doble agente de la DINA⁶-CIA. En este lugar se torturó y se crearon gases de exterminio, en plena dictadura, todo descrito en detalle en la gran novela del mismo Bolaño, *Nocturno de Chile* (2000). Esta disputa además refleja diferencias internas en Chile de sectores de izquierda que rápidamente se acomodaron al mercado neoliberal y quienes se resistieron.

Otro elemento reciclado que toma Fuguet en su prólogo de *McOndo* son las ideas propuestas por José Joaquín Brunner a principios de los '90. El sociólogo señalaba al Macondo⁷ de Gabriel García Márquez como un símbolo de América Latina, y su recepción y utilización en determinados círculos intelectuales extranjeros (52). Nos parece que Fuguet, utilizando el pastiche postmoderno, tomó elementos e ideas que ya estaban en el aire y las presentó como algo nuevo en el prólogo de *McOndo*, rasgo que veremos también desarrollado en su obra literaria. Fuguet parece también haberse alimentado de las ideas que surgen en torno al pugilato literario que ocurre del otro lado de la cordillera, al que nos referiremos a continuación. Aún más, el chileno pareció nutrirse de la metaficción que propone Fresán en *Historia argentina* (1990) en que, como veremos en el último capítulo, el argentino mata simbólicamente al realismo mágico, a modo cervantino-borgeano.

Box argentino: planetarios y experimentalistas

En los '90 un pugilato literario, heredado de los '80 es el que protagonizan dos bandos: el de “experimentalistas” y “planetarios”. El primer grupo se asoció a la revista de libros *Babel*, un proyecto que finalmente no funcionó, y en la que sus colaboradores trataban de mostrar los modos de leer de una generación (Mora 80) y que fue conformada por escritores cercanos al mundo académico como Martín Caparrós, Alan Pauls, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec, Daniel Guebel y Sergio Bizzio. Parte de este grupo también fue conocido como “Shangai”, por el escenario oriental de novelas de Guebel, Sánchez, Caparrós y Pauls (Caparrós 169). Por otra parte, el grupo de los “planetarios”, llamados también neotradicionalistas o estéticamente conservadores, estuvo conformado por Rodrigo Fresán, Juan Forn y Guillermo Saccomano. Un número importante de este conglomerado provenía del mundo periodístico de periódicos (*Página /12*, *Sur* y *Clarín*), y varios estaban asociados a la editorial Planeta, de ahí el título de “planetarios”.

Como bien nota Carmen Mora estos rótulos son bastante arbitrarios, puesto que pueden conducir a gruesos errores (68); basta con tomar en cuenta la obra maestra de Fresán, *Historia argentina*, para refutar la idea de que estos autores eran neotradicionalistas o estéticamente conservadores. Lo que es posible afirmar es que este grupo profesaba de una estética urbana, con un lenguaje directo cargado de coloquialismos, dialogando por igual tanto con la cultura popular como con la cultura clásica. Esta es precisamente la piedra de toque entre ambos grupos, como bien puntualizó Luis Chitarroni en la presentación de *Historia Argentina* en 1991, al decir: “Para los asociados con *Babel*, digamos, una herencia que suponía el manejo de bienes

de la alta cultura, referencias a la literatura alemana y a las tramas de la literatura argentina, erudición crítica; para Fresán, una línea que va de la narrativa americana de los 60 e inglesa de los últimos años a la cultura de masas” (Benzecry 19).

Esta disputa se tornó bastante mediática y virulenta, tal como cita Claudio Benzecry al referirse a la presentación de *Infierno Albino* de Sergio Bizzio en 1992, cuando éste repartió a los asistentes copias de un capítulo de un libro de Fogwill, corregido por Forn, entre risas y comentarios irónicos⁸ o los enfrentamientos a raíz de diferencias estéticas, definición de literatura y la función del escritor entre Saccomano, Guebel y Forn en el periódico *Página 12* y la revista *La Maga*⁹ (20). Sin embargo, Carmen Mora plantea que estas disputas fueron realmente más una cuestión de pose o destinada a llamar la atención del público que a una realidad, puesto que finalmente las polémicas fueron cediendo paso a un compartido espíritu generacional y a una amistad surgida en muchos casos en las redacciones de diarios y revistas o a través de relaciones editoriales (67). Tanto así que Fresán llegó a decir que ellos fueron herederos de disputas de las capillas literarias, pero que eran una generación a la que lo único que le importaba era escribir bien (Benzecry 20) y a Martín Caparrós, por el otro lado, a admitir que no eran tan distintos: “Parece que al final lo que diferenciaba a una banda de la otra es que ustedes se juntaban por la tarde y nosotros a la una y media de la mañana” (20). Por su parte, otro “experimentalista” como Chitarroni se refiere a *Historia argentina* en elogiosos términos calificándola como “un punto alto de la nueva narrativa” (442), también mencionando a Juan Forn, a quien elogia por su volumen de cuentos *Nadar de noche*. La percepción de que finalmente ambos grupos no eran tan distintos tiene bastante sentido si se toma en cuenta que ambos grupos

pertenecen, según nuestra clasificación, al realismo posvanguardista. La diferencia es que difieren entre las vertientes “macOndista” y la “plurosimbolista”, aunque es importante notar que en el caso argentino esta división no es tan efectiva como en los casos chilenos y uruguayos¹⁰.

Nos parece que estas polémicas más bien artificiales y artificiosas, como plantea Mora, tienen más que ver con el recrudescimiento de posturas intelectuales debido a un cambio real en el mercado argentino, que vemos repetirse en los casos chileno y uruguayo, este último en menor escala. Rolland Spiller se refiere a dicho cambio en su artículo “Die argentinische Literatur nach Borges und Cortázar” (La literatura argentina desde Borges y Cortázar), donde analiza con datos estadísticos los cambios a nivel editorial y los hábitos de lectura de la población argentina. Respecto al primer punto, Spiller da cuenta de la tragedia editorial argentina, que lideró¹¹ numéricamente en el mundo hispano parlante, vendiendo 40.000 copias en pleno boom, mientras que en los '90 la mayoría de los libros vendían entre tres y cuatro mil copias (465). Esto explica las observaciones de Caparrós cuando dice en los '90 que el mercado no existe y que nadie vive de los libros que escribe, refiriéndose irónicamente al éxito comercial de Rodrigo Fresán¹².

Spiller señala además que en los '90 casas editoriales argentinas como Emecé, Fausto y Losada fueron vendidas a multinacionales y se establecieron subsidiarias de grandes editoriales españolas como Plaza y Janés (470) y Planeta, que además comienza su importante premio en 1992. Estas grandes casas editoriales privilegiaron la publicación de cuentistas en su obra en solitario como Fresán y Forn por sobre antologías, a diferencia del caso chileno. Sin embargo, las antologías de nuevos

escritores aparecen publicadas por editoriales locales que aparecen en los '90 como Beatriz Viterbo, Simurg y Estudios Culturales. Según Spiller, esto ocurre como símbolo de la autonomía del arte frente al mercado, pero que publican pocos ejemplares y a veces al costo propio de los narradores (474). Un ejemplo de ello es la antología *Cuentan*, publicada por Metáfora Editorial, breve colección que publica a ocho escritores argentinos nacidos entre 1952 y 1970. En estos cuentos¹³ que son introducidos con una cita de Jorge Luis Borges¹⁴ es palpable la presencia de la sólida tradición cuentística argentina en constantes intertextos, lo que no coincide con la vertiente “macOndista”, acercándose a la vertiente “plurisimbolista”, aunque no en todos los casos debido a la presencia del estilo fantástico, fuera del realismo.

La crisis editorial pareciera ir de la mano del fenómeno del declive de lectores, que también ocurre en Chile actualmente, y se convierte en un lujo para los que tienen mayor poder adquisitivo (Spiller 462)¹⁵. Lo más trágico es que la situación no parece mejorar en el nuevo siglo, al menos en el campo editorial, las cifras siguen en caída libre: durante el 2002 la industria editorial sufrió una caída del 50% en la cantidad de títulos editados y el volumen de ventas de libros escolares se redujo en un 70% (Link 17). Esta situación parece haber recrudecido la polémica entre quienes como Fresán lograron éxito de ventas en los '90 y quienes intentaban defender otro tipo de literatura, de modo que los enfrentamientos mediáticos fueron exacerbados por cambios concretos en el mercado editorial. Como apunta Geneviève Fabry: “(...) Argentina fue el laboratorio donde se ensayaron las fórmulas más puras de la farmacéutica neoliberal¹⁶” (7). Aquí se produjo, por tanto, una división entre quienes defendían una postura aún de izquierda, una literatura más de elite y los que no se

interesan o parodian lo político, que hasta cierto punto reflejan la globalización, lo neoliberal, gozan de éxito de ventas y comprenden el sinónimo entre lector y consumidor. Este es precisamente el grupo que Fuguet reúne en *McOndo* donde incluye a escritores como Fresán, Forn y Escanlar.

Choque frontal: Escandalar en Uruguay

La irrupción de Gustavo Escanlar (1962-) en la escena literaria uruguaya a principios de los '90 ciertamente no pasó inadvertida, porque el ataque fue mucho más frontal que lo que habían hecho con sus obras Fuguet y Fresán. Escanlar fue parte de la polémica que se inició en 1987 con una carta que él enviara al semanario *Aquí* como respuesta a lo que Mario Benedetti (1920-) habría declarado sobre los jóvenes escritores uruguayos¹⁷, lo que según Hugo Achugar representó un conflicto generacional surgido con el retorno a la democracia, que enfrentó a un grupo de jóvenes escritores con el proyecto estético-ideológico de la Generación del 45¹⁸ (51). Estos jóvenes proclamaron el fin de las corrientes literarias inauguradas por los del 45, ejemplificadas en Benedetti, de quien el poeta y *performer* Héctor Bardanca (1954-) señala: “Pero todo espejo sabe tener una esquina rota: había algo en esa literatura (...) que no acababa de convencernos; había algo en aquel espejo que no alcanzaba a reflejarnos” (178). Según Achugar, el paternalismo de los del 45 hizo más mal que bien; mientras el debate careció de sustancia, puesto que la nueva generación habría fracasado en ofrecer la re-visión de la historia literaria del país que había prometido (52). Como admite el mismo Bardanca estos escritores no producen una obra que

respalde una actitud tan agresiva (255). Por tanto, el intento de “parricidio” parece haberse quedado en lo mediático sin convertirse en una discusión sustancial.

Como bien puntualiza el escritor Mario Delgado en los '80 aparecen ya las tribulaciones de lo que él llama la “generación del sándwich”: (...) los que el día del golpe de estado del 73 tenían quince años y que hoy, ya con los treinta años a cuestas, experimentan la extraña sensación de haber llegado demasiado temprano a la dictadura y demasiado tarde a la democracia” (222). Si bien esto los aún ellos presentan, según Delgado, un complejísimo espectro de pautas de conducta y valoración de la realidad que se derivan de la clase social, sutiles grados de formación política familiar, conciencia y alienación, “insilios” y exilios y, sobre todo, a los grados de persecución y sufrimientos a manos de la dictadura o a la inexistencia de ellos. Esto produce como resultado que dicha generación tendió a descalificar su propio entorno y buscó un lugar en lo atemporal de la globalización. De este modo, los jóvenes adoptan otras paternidades literarias e: “(...) insisten en una progresiva descalificación de los “viejos”, que llega a la sorda implosión de la ausencia de autoridad intelectual con la caída del muro de Berlín y el caos ideológico de la primera hora” (222). Esto es precisamente lo que veremos parodiado en la obra de Gustavo Escanlar *Oda al niño prostituto* (1993).

Hasta hoy envuelto en polémicas, acusaciones de plagio, difamación y otras estrategias mediáticas¹⁹, Escanlar continúa refiriéndose en duros términos a los ídolos literarios uruguayos como Eduardo Galeano, a quien trata de mentiroso²⁰. Al igual que Fuguet en Chile, y hasta cierto punto Fresán en Argentina, la obra de Escanlar se convierte en objeto de culto y de rechazo, y se podría decir que el nivel de aceptación

y rechazo es proporcional al nivel de provocación de su primera obra, *Oda al niño prostituto*. Elvio E. Gandolfo al hacer la crítica del libro²¹ señala que: “Existe desde hace un tiempo un “público de Escanlar” de contornos inciertos, que se divierte, se ríe o aprueba su particular estilo. Existe también un “público anti-Escanlar” que detesta su exhibicionismo, su gusto por lo desagradable (...) (Blixen 130). Gandolfo observa además que *Oda* es un libro que tiene material suficiente para conformar al grupo pro-Escanlar y para alentar la condena del público en su contra. Esto es evidente en los ataques que ha recibido a través de blogs y el desprecio que Escanlar profesa por ellos²².

Estas polémicas en el Cono Sur no hacen otra cosa que confirmar el fuerte conflicto que se suscita a raíz de la caída de las utopías de izquierda pre-dictatoriales y una joven generación que ha internalizado los valores de un mundo postmoderno y globalizado. Si bien las modalidades son diferentes en cada país; este grupo, perteneciente al realismo posvanguardista “macOndista”, es el que se reúne en la antología *McOndo* donde los parricidios locales de la nueva generación de escritores pareciera extenderse a uno continental intentando “matar” al padre más visible de la literatura latinoamericana: Gabriel García Márquez. De este modo, las polémicas no hacen otra cosa que reflejar a nivel local y continental cambios en el mercado literario de grupos que difieren estéticamente, pero que además se disputan a un número decreciente de lectores.

Las antologías de Fuguet: McOndo y Se habla español

Fuera de las proclamas, tal como observa Diana Palaversich la antología *McOndo* (1996) suscita una serie de problemas, puesto que la propuesta estética no es coherente en algunos relatos y nos parece, que esto responde a las diferencias en el propio continente. Sin embargo, tal cohesión sí existe en los cuentistas del Cono Sur aparecidos en esta antología. Los elementos que cohesionan a los cuentos son temáticos y estéticos correspondiendo, según nuestra clasificación, al realismo posvanguardista “macOndista”. En los cuentos de los tres autores argentinos, Juan Forn, Rodrigo Fresán (1963-) y Martín Rejtman (1961-), aparece la idea del perdedor que se convierte en una constante en los relatos de la corriente “macOndista”. Este perdedor toma distintas encarnaciones; desde el suicida contando en *racconto* la historia con su ex mujer (Forn); Willi, el eterno enfiestado, reventado por las drogas, en un relato repleto de intertextos cinematográficos (Fresán) y el perdedor que relata su historia con Lisa, en un cuento que ata efectivamente el simbolismo en la carne y la falta de apetito por el desamor (Rejtman). Los relatos de los chilenos Fuguet y Sergio Gómez (1962-), y el uruguayo Escanlar también van en esta línea, particularmente los de Fuguet y Escanlar. El perdedor de Fuguet, Pablo, narra su accidentada historia en EEUU que sólo tiene sentido cuando se lee como parte de su libro *Cortos*. El perdedor de Escanlar es un periodista que inventa avisos de corte sexual, narrado en el habitual estilo paródico de este autor. Por su parte, el relato de Gómez contiene una temática similar de “Pelando a Rocío” de Fuguet con dos perdedores, ex compañeros de colegio, que desentrañan la historia de Charito. Estos cuentos, sin duda, están más cohesionados estéticamente que los que aparecen en *Se habla español* y *Líneas aéreas*.

De estas tres antologías los cuentos de mayor diversidad aparecen en esta última antología publicada en España, y dan cuenta de una mayor variedad de escritores que muestra cómo la literatura latinoamericana actual no es ni Macondo ni McOndo (Becerra 19).

Se habla español (2001) claramente es la que menos se sostiene en términos de lo que plantea en la introducción, donde señala la idea de un país (EEUU) cada vez más latinoamericanizado, puntualizando que las divisiones del pasado ya no son tal: “Más que centrarse en un *ellos* y *nosotros*, la mayoría de los textos explora lo que hay de “ellos” en “nosotros”, y de “nosotros” en “ellos” (21). En este punto, Fuguet pareciera tomar la larga tradición ensayística latinoamericana de Rodó y Retamar²³, pero realmente no elabora lo suficiente ni da una respuesta convincente a la problemática. Como observa Palaversich esto no se sostiene por lo que promete en la introducción y lo que dicen los cuentos: para esta autora tiene que ver con la estrategia comercial de los antologadores y Alfaguara, que por primera vez publicaba en los EEUU en español (52). Si nos concentramos sólo en los escritores del Cono Sur es posible ver una mayor diferencia estilística y de temáticas que los autores de *McOndo*, que estaban en sintonía con el realismo posvanguardista “macOndista”. Los cuentos de *Se habla español* hablan de experiencias diversas, y distintas formas de hacer literatura, que reflejan las dos vertientes del realismo posvanguardista. El cuento de Gustavo Escanlar, “Pequeño diccionario Spanglish ilustrado”, es uno de los más originales porque con su pastiche, humor e ironía habituales va definiendo una serie de palabras en inglés castellanizadas en que va contando cuentos que parecen anécdotas, a modo de bitácora de viaje por los EEUU. Por su parte, Fuguet, en su reciclaje

habitual, incluye otro relato que proviene de *Cortos* que está narrado en una estructura cinematográfica de escenas, narrando la historia de un cineasta fracasado que se hace pasar por otro, continuando con el tema del perdedor dentro de un ambiente urbano y globalizado. Según nuestra clasificación, ambos cuentos contienen características del realismo posvanguardista “macOndista”. Dentro de los autores chilenos, los cuentos que se salen del molde de la estética “macOndista” y que corresponden al realismo posvanguardista “plurosimbolista” provienen de los jóvenes narradores chilenos Alfredo Sepúlveda (1969-), Alejandra Costamagna (1970-) y Lina Meruane (1970-). El cuento de Sepúlveda, “Ángel de la guarda”, narra con un dramatismo que se ha convertido en un sello de autoría, la historia de un hombre que va a visitar a su ex mujer después de enterarse de la muerte de su hijo en común. Por su parte, las autoras presentan relatos que nada tienen que ver con la estética “macOndiana”. Meruane en su habitual estilo de narraciones barrocas y conceptuales presenta “Tijeretazos” que, como su nombre anuncia, es un relato fragmentado como tijeretazos donde incluso escuchamos el sonido del instrumento, a modo “valleinclanesco”²⁴. Por su parte, Costamagna presenta “Santa Fe”, relato que a su vez abre la colección *Últimos fuegos* (2005). Este cuento narra, breve pero concisamente, los problemas de comunicación de un par de mujeres chilenas llegadas a Nuevo México por tren, planteando el problema idiomático, la precariedad y el juego de expectativas que atraviesa varios de los relatos de esta antología.

En esta antología sólo aparecen dos autores argentinos: Martín Rejtman y Pablo Brescia (1968-). El primero nos presenta la historia de un escritor fracasado que viaja a Chicago por un *Money Order*, y termina despertando en un lugar extraño con una

mujer desconocida. Este cuento contiene elementos de ambas vertientes del realismo posvanguardista. Como su título lo sugiere, “El pasado” nos confronta con la memoria y lo perdido, como lo harán otros relatos argentinos de la misma época. Por su parte, Brescia publica un cuento titulado “La manera correcta de citar” que en un intertexto con *Rayuela* de Cortázar, nos presenta una especie de “Club de la Serpiente” versión californiana con constantes referencias literarias. Este cuento, al igual que los de sus pares chilenos, poco tiene que ver con la estética “macOndiana” y es más cercano al realismo posvanguardista “plurisimbolista” por las intertextualidades que presenta. El único libro de Brescia publicado hasta ahora, *La apariencia de las cosas* (1997), es una colección de cuentos en constante diálogo con las vanguardias, la filosofía, Kafka y Borges.

En esta antología aparece una mayor variedad de narraciones en forma y contenido. Parte del problema con su propuesta inicial es que los relatos no tienen mucho que ver con el entrecruce de culturas, sino que narran diferentes situaciones, desde diversos ángulos, que sólo tienen en común estar ambientadas en los EEUU. Según nuestra propuesta, la menor coherencia de los relatos tiene que ver, en parte, con que algunos relatos corresponden a la vertiente del realismo posvanguardista “macOndista” con una estética de *Sex, Drugs and Rock & Roll*, en ambientes urbanos, narrados en primera persona. Otros cuentos responden a una mayor diversidad creativa con intertextos literarios, simbolismo, estética desapegada o sentimental, correspondiente a la vertiente del realismo posvanguardista “plurisimbolista”, según nuestra propuesta, y que como veremos aparece más marcadamente en la antología española *Líneas aéreas*.

Líneas aéreas

Eduardo Becerra en el prólogo de esta antología española, sin pretender ser manifiesto de nada, hace una excelente síntesis de la relación de los escritores latinoamericanos y el mercado editorial español. Según plantea Becerra *Líneas aéreas* (1999) pretende ser una guía de la nueva narrativa latinoamericana, razón por la cual incluyen sólo a autores nacidos después de 1960 (13). El prologador es además bien claro al señalar que después de 10 años de introducción de editoriales españolas en Latinoamérica, que ayudó a revitalizar el mercado interno, ahora se pretendía potenciar la publicación de estos nuevos autores dentro del mercado español (16). Becerra también se refiere a la llamada “tropicalización del gusto literario ibérico” (21) y el malestar que esto provocó entre escritores latinoamericanos, cuya expresión más visible fue el prólogo a *McOndo* (22). El crítico también hace explícitos los cambios en términos de globalización y cómo la fragmentación del imaginario narrativa facilita el viaje hacia el individuo, en el cual la nueva narrativa hace un intento por lograr una representación nacional y no continental, destacando la contradicción de que en la aldea global el narrador de América Latina desconoce a sus vecinos (23). Frase un tanto irónica, si se toma en cuenta que Becerra se refiere a la crisis de la novela y cómo los autores antologados en *Líneas aéreas* podrían contribuir en el futuro, cuando justamente en España desarrollaba su carrera y era premiado uno de los mejores, sino el mejor autor latinoamericano de nuestro tiempo: Roberto Bolaño²⁵.

Es importante señalar que Becerra hace un buen trabajo de selección de cuentos porque la muestra es mucho más heterogénea y completa que las de *McOndo* y *Se*

habla español, aunque no da cuenta de la vigorosa literatura de escritoras que se desarrolla a ambos lados de los Andes. Entre los cuentistas del Cono Sur aparecen muchas voces, algunas pertenecientes al realismo posvanguardista “macOndista” y otras al “plurosimbolista”. Esto se traduce en que las temáticas ya no son exclusivamente de jóvenes desafectados, drogados y sin rumbo, sino que se comienzan procesos de revisión histórica con el uso de símbolos. Dentro de los autores argentinos antologados, finalmente aparecen voces femeninas, aunque lamentablemente los dos cuentos aparecidos de Cristina Civalé (1960-) y Patricia Suárez no son los más representativos de la fuerte presencia de mujeres escritoras en la Argentina. La mayor parte de los relatos pertenecen al realismo posvanguardista “plurisimbolista” con un amplio rango temático desde la mirada al pasado traumático de la guerra de las Malvinas en “El Dolmen” de Federico Andahazi (1963-); la mirada al pasado familiar y el simbolismo en “El cuadro” de Marcelo Birmajer (1966-) y el pasado combinado con la narración policial en “Malturian” de Pablo de Santis (1963-). Este último cuento merece especial mención porque presenta una ingeniosa historia sobre un periodista empeñado en descubrir la verdadera identidad de un mago que continúa desapareciendo en diferentes partes del mundo y que él sospecha son distintos magos. Esta intriga es prueba de un estilo que de Santis desarrollará con excelentes resultados en la novela premiada en 2007 con el Premio Iberoamericano Planeta-Casa América, *El enigma de París*, donde el argentino construye una intriga policial, ambientada en el París de 1889, con una magnífica historia cargada de referencias literarias y de la pseudo filosofía ocultista, que dialoga intertextualmente con “La muerte y la brújula” de Borges.

El tema de los magos también aparece en el cuento de Gustavo Nielsen (1962-), “Marvin, aquella noche”, en que se narra a través de los ojos de una profesora de escuela rural la llegada de un ilusionista a la escuelita donde ella enseña. Este cuento es un buen ejemplo del cruce genérico (un escritor narrando como mujer o viceversa) en una narración sentimental como rasgo de la corriente “plurisimbolista”. Otro punto interesante es que, junto al relato de Suárez y al del chileno René Arcos Leví (1964-), dan cuenta del mundo rural, saliéndose de los márgenes de la corriente “macOndista” con narraciones exclusivamente en un *locus* urbano. Los cuentos correspondientes al realismo posvanguardista “macOndista” se hacen presentes en los relatos de Civale y Retjman, con historias bien narradas de personajes sumidos en el mundo de las adicciones. Especial mención merece el cuento de Rodrigo Fresán, “La chica que cayó en la piscina aquella noche”, una narración que está inscrita en la mejor narrativa de Fresán con *Historia argentina*. Este relato dialoga con la profesión literaria con un claro intertexto borgeano en la “chica aleph” (40), es decir, el imposible de crear a una chica que contenga a todas las mujeres. También encontramos en común con la tradición borgeana la autoreferencia intratextual, ya que el protagonista debe escribir el cuento que le han pedido por encargo para una antología.

La memoria y el pasado, temáticas del realismo posvanguardista “plurisimbolista”, son una constante en muchos de estos relatos argentinos y chilenos. Las temáticas en el caso de los narradores chilenos van desde un pueblo desolado y perdido en “Lobo” de Arcos Leví, pasando por el encuentro con las raíces y el pasado en “La noche a ti debida” de Marcelo Electorat (1960-) y el humor negro en “El necrófilo revividor” de Patricio Riveros Olavaría, donde se relata la macabra historia

de un hombre que luego de tener sexo con un cadáver en la morgue produce su reanimación. Este cuento es particularmente interesante por el intertexto con la película *Hable con ella* (2002) de Pedro Almodóvar, en el símbolo de dar vida desde la muerte. En la colección aparecen sólo dos relatos de escritoras chilenas, el primero es el de Andrea Maturana (1969-) titulado “Interiores”, también incluido en *Uno en quinientos*, en que se utiliza bien el entramado de símbolos dentro de la historia de hastío existencial de un ginecólogo abandonado por su mujer. El otro es “Extranjeros” de Alejandra Costamagna (1970-), quien con un sello de autoría relata el dramático encuentro de un ex matrimonio con una especie de “ojo frío” y que, al igual que Maturana, hace un efectivo uso de símbolos.

Por su parte, Fuguet publica el primer cuento de su libro *Cortos* (2004), titulado “Prueba de aptitud” y que en *Líneas aéreas* aparece bajo el título de “Ojos que no ven”. Este relato narra la historia de un grupo de fracasados a fines de los '80 que estudian en un preuniversitario porque les ha ido mal en la prueba de aptitud académica. Nos parece que *Cortos* en general intenta el estilo de Rodrigo Fresán en *Historia argentina* por el entrecruce de personajes en las historias, pero que no llega al nivel simbólico del argentino. Tal como observa Camilo Marks: “Fuguet ya no escribe como en *Sobredosis* o *Mala onda*, aunque mantiene todavía un estilo único, en la actualidad más pausado, más cerebral, transformado (...)”²⁶. Es cierto que el Fuguet de *Cortos* está mejor escrito que *Sobredosis*, y que el escritor tiene un estilo inconfundible de personajes perdedores que deambulan por la vida, pero nos parece que el chileno sigue proponiendo cosas como nuevas cuando no lo son.

Los escritores uruguayos que aparecen en *Líneas aéreas* dan cuenta de la diversidad de estilos en la cuentística uruguaya actual y de las dos vertientes del realismo posvanguardista. El único ejemplo de la primera vertiente es “Una fiesta popular” de Escanlar que toca temas ya habituales en su narrativa como las drogas, a los que agrega el travestismo. El cuento del académico Amir Hamed²⁷ (1962-), “Tabby y el desafiante de Texas”, narra, en su estilo neo-barroco, una historia cruzada por el jazz en medio de la historia en un tugurio norteamericano, dialogando intertextualmente con “El perseguidor” de Cortázar. Hamed había entrado en la escena literaria uruguaya desde los EEUU con su libro de cuentos *Qué nos ponemos esta noche* (1991). “Blanco” de Daniel Mella (1976-), narrado con el sentimentalismo característico de la vertiente “plurisimbolista”, relata la dramática historia de la desintegración familiar que se produce a raíz de la muerte del padre y que juega con el estado de pérdida y el estar perdido en la vida luego de un impacto de este tipo. El relato de Gabriel Peveroni (1969-), “El agujero”, trata el tema del voyerismo a través de un hoyo que el narrador encuentra en la pared, a través del cual espía a sus vecinos homosexuales y que se convierte en un comportamiento compulsivo que no puede parar. Estos tres últimos relatos dan cuenta de la diversidad a la que nos referíamos anteriormente, correspondiendo al realismo posvanguardista “plurisimbolista”.

Nos parece que esta antología muestra, a nivel continental y dentro de la literatura del Cono Sur, el predominio de un mayor número de relatos del realismo posvanguardista “plurisimbolista” entre los escritores más jóvenes. Si bien esta literatura continúa siendo primariamente realista con un predominio del topo urbano, empieza a salirse de esos márgenes en la literatura fantástica, que con una larga

tradicción, parece seguir gozando de buena salud en el Cono Sur. Si bien en Chile, Argentina y Uruguay se produce una literatura de relatos personales en primera persona que apela a un público más joven, con una estética minimalista, ya a fines de los '90 se comienza a producir una cuentística diversa que se sale de estos márgenes, lo que sugiere una nueva generación que no se circunscribe a moldes estrictos o comerciales sino que comienza a despegar con ideas propias y con diversidad de temáticas, y que a diferencia de la generación anterior, no se ha visto envuelta en pugilatos literarios, ni intentos fallidos de parricidio, sino que se ha dedicado a la creación literaria. Este es un cambio que ha persistido en el tiempo, evidenciado por la afirmación de Maximiliano Tomas en una antología argentina de 2005: (...) tal vez, la generación creadora literariamente más libre que ha existido hasta hoy” (18). Sentencia que, pese a haber sido pronunciada seis años después dentro del contexto argentino, se ajusta al cambio observado en *Líneas aéreas*, señalando a una generación en el Cono Sur que literariamente no se ubica ni en Macondo ni en McOndo.

¹ Paloma Vidal sintetiza en estos tres rasgos lo que desarrolla Peter Sloterdijk en su libro *Critique of Cynical Reason* (1987) donde el autor hace una crítica completa de los pilares de la modernidad, partiendo con la Ilustración y como bien plantea su prologador: “First and foremost, the *Critique of Cynical Reason* should therefore be read as an attempt to theorize a central aspect of that culture we have come to call postmodern, as an intervention in the present aimed at opening up a new space for a cultural and political discourse” (Huysen 10).

² La traducción del portugués al español es mía.

³ En el prólogo Fuguet plantea que la antología es sobre EEUU en español, vista por escritores latinoamericanos (14). El problema es que sólo algunos cuentos realmente plantean esa problemática, la mayoría divergen a otros discursos que sólo tienen en común situarse dentro de los EEUU.

⁴ Esta es la generación de 1972 nacida entre 1935 y 1949 que incluyó a autores como Antonio Skármeta, Poli Délano, Ariel Dorfman e Isabel Allende (Vargas 77).

⁵ Esto es evidente en la diversidad de obras, desde las neo-barrocas como las de Eltit y Lemebel, y las propuestas de una literatura minimalista de escritores como Collyer y Contreras.

⁶ La DINA era la dirección nacional de inteligencia chilena en los años de la dictadura de Pinochet que encarceló y asesinó a miles, y fue vital en la cooperación entre los tres países del Cono Sur conocida como “Operación Cóndor”.

⁷ “Es decir, Macondo sería la metáfora de lo misterioso, o mágico real, de América Latina; su esencia innombrable por las categorías de la razón y por la cartografía política, comercial y científica de los modernos” (*Cartografías* 168).

⁸ Benzecry señala que Bizzio comentó: “todo lo que se podía aprender” y “es algo muy interesante”, referido a las correcciones que había hecho Forn al texto de Fogwill.

⁹ Para este efecto consultar la entrevista de Miguel Russo “Entrevista a Saccomano”, *La Maga* 29.29; “Forn y Guebel polemizan sobre estética literaria”, *La Maga* 49. 18-9; “Un libro es interesante cuando llega a la mesa de saldos” (entrevista a Saccomano), *La Maga* 113 (marzo 1994): 45 y “Daniel Guebel asegura que siempre contó una historia” *La Maga* 117 (abril 1994): 43.

¹⁰ Esto se debe en parte al hecho de que algunos de los “planetarios” no abandonan completamente la intertextualidad literaria o el uso de símbolos. Un buen ejemplo del es *Historia argentina* de Fresán; sin embargo, esta colección de cuentos no es clasificable fácilmente en ninguna de las dos vertientes porque se nutre de ambas.

¹¹ Entre 1930 y 1970.

¹² “Ahora se supone que existe el mercado porque un par de jóvenes vendieron cinco mil libros. La Argentina en general rinde culto al mercado, y cierta literatura no quiere ser menos” (Caparrós, *Maneras del silencio* 166).

¹³ Los temas de la colección son diversos desde el perspectivismo (“Sala de espera” de Solange Camauer (1965-). Los intertextos con Borges son constantes (“Domingos” de María Fasce (1969-) y Gervasio Landívar (1967-) con “Éfeso, 47 D.C”); el sentido irónico y el humor negro (“Por amor a la simetría” y “¿Dudar o no dudar?” de Marta

Fowler) y la intertextualidad con la literatura de Edgar Allan Poe (“El cuaderno” de Landívar) y Franz Kafka (“Cuento inédito del abogado de Franz Kafka” de Omar Amadeo Ramos (1952-)).

¹⁴ “Dicen (lo cual es improbable) que...” (7).

¹⁵ Spiller ofrece cifras dramáticas como un analfabetismo creciente (24% en 1998), un 51% de la población no había leído un libro en 1992 (cifra que aumenta a un 63% en la clase baja) y otro 24% había leído solamente uno ó dos libros en un año. Es claro que esto está directamente relacionado a la crisis educacional que describe en detalle Guillermo Jaim Etcheverry, quien además señala que es una realidad que los argentinos se niegan a aceptar al hacer aseveraciones imposibles como que un 80% de la población entrevistada en 1997 señaló que la educación en Argentina era regular, mala o muy mala y el 60% dijo estar conforme con la educación de sus hijos (17).

¹⁶ Aunque esta cita ilustra la situación de mercado en Argentina, nos parece importante establecer que las fórmulas más extremas del mercado neoliberal realmente fueron experimentadas en Chile, puesto que Argentina no se puede considerar un país completamente neoliberal debido al proteccionismo estatal.

¹⁷ Al respecto Escanlar declaró: “Simultáneamente el semanario *Aquí* publicó una entrevista a Benedetti donde decía no sé qué de los jóvenes, medio que los puteaba, decía que estaban en otra. Y yo, que había leído al viejo en libros forrados para que los milicos no supieran lo que leía, que me había emocionado con *La tregua* y con *Montevideanos*, esperaba que el viejo hubiera (sic) vuelto un poco más generoso con nosotros, con los pendejos que lo llegamos a adorar y no tuvimos más remedio que

comérmola acá (...) Me calentó esa soberbia de don Mario y escribí una carta a Aquí diciendo todas las cosas que estaban haciendo los jóvenes y que los viejos ninguneaban desde Brecha, sobre todo (...) Y Benedetti se enojó tanto con que Aquí publicara mi carta de lector que renunció a seguir en el consejo editor del Semanario”.

Entrevista disponible en Internet en el sitio:

http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_10168_1.html

¹⁸ “The return of the survivors, the re-evaluation of the past and the commemoration of past glories were not possible without confrontation” (Achugar 51).

¹⁹ Nos referimos tanto a la acusación de difamación de 2004 contra la periodista Sonia Breccia y a Federico Fasano en 2006. La acusación de plagio data de 2005, lo que le costó a Escanlar la salida de Sarandí, Plagio y Zona Urbana.

²⁰ Esto lo dice como parte de una entrevista realizada por Petinatti en el programa televisivo *Mundo cruel*, el 22 de noviembre de 2007 y disponible en www.youtube.com bajo el nombre de Entrevista a Escanlar (II).

²¹ Se refiere específicamente a la función que cumplió Escanlar como *performer* y promotor cultural.

²² Esta afirmación aparece en la misma entrevista disponible en youtube.

²³ Nos referimos específicamente a la problemática de “ellos” vs. “nosotros” que se plantea en “Calibán” de Rubén Darío y en *Ariel* (1900) del uruguayo José Enrique Rodó, quien señala la diferencia entre un país con un espíritu práctico como el de EEUU versus el humanismo de los pueblos Latinoamericanos. Este ensayo dialoga directamente con *Calibán* (1971) del cubano Roberto Fernández Retamar en el que,

dentro del marco de la guerra fría, plantea una visión postcolonial en que se rescatan las culturas indígenas y aunque se revierten los conceptos de Ariel/Calibán y se continúa viendo a EEUU como un peligro para Latinoamérica.

²⁴ Nos referimos al efecto que crea Valle Inclán en su novela *Tirano Banderas* cuando imita el sonido del protagonista masticando: chac, chac.

²⁵ Reconocemos que Becerra señala que sólo antologa a autores nacidos después de 1960 y Bolaño escapa a ese criterio de selección, pero nos parece que podría haberlo mencionado en la introducción como un autor importante que su selección dejaba fuera.

²⁶ Este artículo apareció en la Revista de Libros de *El Mercurio* del 22 de octubre de 2004 bajo el nombre “Nada de cortos, y contundentes”, disponible en línea en www.letras.s5.com bajo el nombre de Fuguet.

²⁷ Este breve libro, ganador del premio de Letras de Oro en la Universidad de Miami (1989-90) está compuesto por cinco relatos que dialogan con la literatura y la cultura popular, se diferencia de otros por un tipo de narración neobarroca, por la mezcla lingüística entre francés, español e inglés y el juego con distintos estilos, desde el puramente realista de “Manjar del diablo”, “Clichés modernos” o “El lado oscuro de la luna” y la narración fantástica de “Historia de un turbio/Rosa”.

Capítulo III

Realismo posvanguardista chilensis en los cuentos de los '90 y 2000

En los años '90 en el Cono Sur convergen varios factores que parecieran cohesionar la literatura de esos años mucho más de lo que se pudiera pensar a primera vista. Tanto Argentina como Uruguay terminan un período de dictadura en los '80, mientras que Chile con un período más prolongado (1973-89) termina la época dictatorial en las postrimerías de los '80. Esto produce una renovación cultural y un fenómeno editorial que se inicia en Argentina a mediados de los '80, que en Chile no llega hasta 1988. Sin embargo, cuando llega la eclosión es mayor que cualquier otra dentro de la industria literaria criolla, a tal punto, que algunos la han denominado “mini-boom”¹. Alberto Fuguet lo identifica claramente con una estrategia comercial: “La idea nació en la editorial Planeta”². Ellos fueron los inventores. No creo que hayan sido genios ni pitonisos. Sí tuvieron olfato y cojones” (“21 notas” 120). Al parecer, la presencia de Planeta tuvo un efecto muy parecido tanto en Chile como en Argentina, creando un fenómeno editorial que privilegió la publicación de autores de los respectivos países, lo que generó o canalizó la lectura de literatura local: “Así como Planeta publica, promociona (e impone) una ‘literatura argentina’ que alimenta su gigantesco sistema de distribución local, pero de la que nada saben los mexicanos o los colombianos o los peruanos, Planeta también publica, promociona (e impone) en Chile una ‘literatura chilena’(...)” (Link 19).

Este fenómeno editorial orquestado por la editorial española Planeta produce quizás más impacto en Chile que en Argentina, puesto que el país vecino solía tener

una industria editorial vigorosa y aún mantiene una tradición cuentística sólida con figuras internacionales como Borges y Cortázar. El caso chileno es bastante diferente; si bien hubo cuentistas notables como Baldomero Lillo, María Luisa Bombal, Manuel Rojas, Oscar Castro y Poli Délano, éstos no gozaron de la misma figuración internacional ni la atención de la crítica confirmando la idea de que el cuento “no vende”³ (Bianchi 32).

Otro factor relevante es la situación socio-política del Cono Sur que tal como concluye Paloma Vidal estaba inserto en un mundo en el que proliferaba el discurso del fin de las grandes utopías; caía el muro de Berlín, que era el símbolo más visible de la división del mundo en dos bloques ideológicos, y el escenario mundial se describía como globalizado, transnacional y sometido a las leyes del mercado. A nivel local, Latinoamérica vería consolidar la apertura política y se tornaba visible la implantación de regímenes neoliberales, con las contradicciones propias de su historia: “Tanto aquí como no resto do mundo, o discurso mercadológico predominou sobre o político. Tornou-se lugar-comum a constatação do fim dos ideais revolucionários e do desnorteamento das gerações presentes”(22). A nivel literario quizás lo más evidente de esta irrupción de un mundo neoliberal, globalizado, sujeto a leyes de mercado y desencantado con las grandes utopías es el movimiento o fenómeno que significó la publicación de la antología de cuentos *McOndo* en 1996. Como veremos a continuación, este es un proceso que ya se venía fraguando en Chile con Fuguet y Gómez en la sección “Zona de Contacto” del diario *El Mercurio*.

En Chile aparecen dos grupos bastante visibles en la escena nacional de principios de los '90. Uno de ellos es el catalogado como la Nueva Narrativa Chilena,

que intentó encabezar Jaime Collyer (1955-), que viene ya desde mediados de los '80 y que incluye a escritores de la llamada generación NN⁴. El otro, es el que encabeza Fuguet, que aunque pertenece por año de nacimiento (1964) a la misma generación⁵, no se siente parte de él⁶ y forma su propio “clan” en la revista “Zona de Contacto” del periódico de derecha *El Mercurio*, y que algunos han analogado con la generación X (Cortínez 18). Lo cierto es que ambos grupos producen tipos de literatura bastante diferentes, pertenecientes a las dos vertientes del realismo postvanguardista.

Sobredosis al mercado

Independientemente de la calidad o de la opinión de cierto sector de la crítica, la colección de cuentos *Sobredosis* tiene un lugar importante desde la óptica de mercado y de la renovación de estilos. El libro fue un fenómeno de ventas en el alicaído mercado chileno. Fuguet además recibió el reconocimiento literario al haber ganado un concurso para narrativa inédita, en forma unánime⁷. Como bien observa Pérez si bien el estilo no era nuevo en la literatura chilena, basta recordar obras de Antonio Skármeta⁸ y Carlos Olivares, el libro tenía el mérito de la agilidad narrativa y el flirteo con el *pulp* (2). A esto agregaríamos la introducción de un grupo más bien ignorado literariamente hasta entonces, conformado por los jóvenes santiaguinos de clase media alta o ABC1⁹. Otro aspecto que introduce Fuguet en estos cuentos es la intertextualidad exclusiva con la cultura popular. Este elemento, si bien no era nuevo en la literatura, siempre iba acompañado de intertextualidad literaria como es el caso de la novela *Natalia* de Pablo Azócar. Nos parece que este elemento, si bien contiene el aspecto de novedad que destacamos, le hace perder a los cuentos peso literario,

convirtiéndolos en narraciones ágiles y entretenidas que no entregan mucho más al lector. Esto es precisamente lo que pretendía Fuguet, presentar otro tipo de literatura, sin el virtuosismo y la pretensión afectada de muchos escritores de su época. Lo cierto es que Fuguet logró su objetivo, que era captar una audiencia joven como él mismo lo describe: “De gente, ponte tú, de 17 años (...) Es ésa la gente que me interesa (...) Por supuesto que me interesa la opinión de José Donoso. Él me ha ayudado mucho a dar este salto. Pero yo no escribo para Donoso. Escribo para los que no leen, éstos son los que me interesan (...) yo he tenido la suerte de representar a un sector, la voz de ese sector”¹⁰.

La dicotomía de Fuguet es precisamente descrita en la cita, es decir, recibir la aprobación de la crítica y del público, objetivos bastante logrados, pese al sinsentido de querer escribir para un público no lector. Desde entonces Fuguet se convirtió en una estrella literaria en la escena nacional y de acuerdo a parte de la crítica, *Sobredosis* aún no ha perdido ese lugar privilegiado¹¹. Los primeros cuentos que componen el libro, “Deambulando por la orilla oscura”, “Amor sobre ruedas” y “Los muertos vivos” presentan un cuadro de los adolescentes de Vitacura¹² hacia arriba que aparecen drogados, aburridos o “lateados”, cantando música en inglés, intentando afanosamente escapar de la realidad. En ellos se recoge el lenguaje juvenil de la época, las modas y se mencionan tangencialmente las complicaciones de la diversión nocturna en época de toque de queda (22). El tema de la dictadura militar aparece con mayor profundidad en “Los muertos vivos” y sobre todo en “Pelando a Rocío”. Lo interesante es que lo hace desde el punto de vista de la gente que apoyaba al régimen, con ideas confusas y contradictorias tales como: “Todos cachaban que estaban en

contra el Pinocho y sus matones, pero hasta ellos mismos tenían que reconocer que eran grossos” (32). Del mismo modo aparece la temática de los *slogans* pinochetistas y los detenidos desaparecidos: “Desde chicos: no se metan, nada que ver, *estamos bien, mañana mejor*¹³. O se acuestan temprano o los matamos. Si los Vivos volvían a aparecer, allí había que estar. Costara lo que costara” (33). En este caso el nombre de la banda “Los muertos vivos” adquiere un doble significado por la condición de los desaparecidos. Los relatos mejor logrados de esta colección son “Pelando a Rocío” y “No hay nadie allá afuera”.

“Pelando a Rocío” retrata en cuerpo y alma a un sector de la sociedad chilena de clase media alta empobrecida, clasista y defensores del régimen político dictatorial. A nivel de estructura el cuento también se desarrolla de una forma para entonces “novedosa” en la escena chilena; el relato transcurre en forma de diálogo, pero en realidad es un monólogo puesto que la interlocutora no responde. En este relato de una mujer que se reúne con otra para hablar de una ex compañera de colegio, Fuguet realiza un trabajo muy efectivo y verosímil respecto al registro lingüístico de esta mujer y rompe con el esquema formal de un diálogo en párrafos largos sin los cortes tradicionales de este tipo de narración. El cuento además refleja ideas de un grupo social en un momento histórico específico (fines de los '80 en Chile) en que una parte de la población tenía una actitud más bien desinteresada de la política: “Igual hubiera votado que sí yo cacho, no tengo nada contra el gobierno, en realidad no lo pesco, pero a decir verdad, a mí Pinocho no me ha hecho nada así que nada que ver que yo vote contra él (...)” (59). La ironía está en que al final, Rocío desaparece y pasa a engrosar la lista de los detenidos desaparecidos. Aunque el cuento es un tanto inverosímil, nos

parece que revela la mentalidad de un grupo social específico que no había sido retratado antes de este modo. El último cuento de la colección, “No hay nadie allá afuera”, nos traslada al otro de los espacios narrativos de Fuguet, los EEUU, en una historia que al igual que “Pelando a Rocío” desnuda el “arribismo” de la clase media chilena. De este modo, *Sobredosis* sienta las bases de una literatura fuguetiana con constantes referencias al *Sex, Drugs and Rock & Roll* y que, como señalábamos en el capítulo anterior, el escritor chileno intentó expandir al exterior. Los cuentos de este libro plantean una literatura que aunque evoluciona, como vimos en el segundo capítulo, también continúa con los mismos *leitmotifs* que se mantienen en *Cortos*.

Aunque no nos ocuparemos de la novelística en este trabajo nos parece relevante¹⁴ mencionar la primera novela de Pablo Azócar, *Natalia*, también publicada por Planeta en 1990 porque es un buen ejemplo de una obra que contiene elementos de las dos vertientes del realismo postvanguardista, y nos señala la coexistencia simultánea de las dos vertientes. Hasta cierto punto *Natalia* se lee como un cuento largo (175 páginas) y se conecta con *Sobredosis* en el rescate del lenguaje juvenil de principios de los '90 y la presencia de una estética de *Sex, Drugs and Rock & Roll*. Azócar, al igual que Fuguet, es periodista y comparte la agilidad narrativa; sin embargo, los paralelos llegan hasta ahí. Esta novela dialoga tanto con la cultura popular como con la literatura y la labor del escritor. El narrador en primera persona cuenta su tormentosa relación con Natalia, personaje que, guardando las proporciones, nos recuerda a La Maga de Cortázar. Natalia, como La Maga, se convierte en un objeto de deseo que el protagonista finalmente no puede tener. La novela está plagada

de referencias literarias, dialogando constantemente con textos de la tradición literaria del Cono Sur, con citas y referencias a Roberto Arlt, Borges y Onetti, entre otros.

Las dos vertientes del realismo posvanguardista

En Chile no parece producirse el fenómeno mediático de ataques entre dos grupos literarios diferenciados por búsquedas estéticas diversas, en parte porque muchos de los escritores que comienzan y consolidan sus carreras en esta época son agrupados en la generación de la Nueva Narrativa. De este modo escritores tan diferentes como Jaime Collyer, Alberto Fuguet y Gonzalo Contreras fueron catalogados en un mismo grupo. Sin embargo, se produce una división natural que sí coincide con los bandos literarios argentinos; por un lado, se agrupan los escritores que ya habían comenzado a publicar en los '80, mayoritariamente pertenecientes a la izquierda de oposición al régimen de Pinochet, con sus propias divisiones internas, que dialoga intertextualmente con distintas formas narrativas; por otro, el grupo que se aglutina en torno a la figura de Alberto Fuguet, en su mayoría del mundo periodístico, con una narrativa que descuida el lenguaje; y por último, el grupo de escritores emergentes de la generación del 2002 como Alejandra Costamagna y Nona Fernández.

El primer grupo se había reunido en la antología *Contando el cuento*¹⁵ (1986) editada por Ramón Díaz Eterovic (1956-) y Diego Muñoz Valenzuela (1956-)¹⁶. A diferencia de la literatura aglutinada en torno a Fuguet en “Zona de Contacto” que pretendía ser “apolítica”, la literatura de estos escritores se refiere directamente al tema de la dictadura militar y contiene varios de los rasgos que señalamos en el primer capítulo como característicos del realismo posvanguardista “plurisimbolista”. Esto

ocurre tanto en la antología de 1986 como en la de 1992. En *Andar con cuentos* (1992) el relato de Hernán Rivera “Réquiem para un perseguidor-R” es un buen ejemplo del tratamiento del tema de la violencia, en este caso de la violencia de estado, a través de un hombre que ha interiorizado a tal punto la tortura que se espía a sí mismo y se tortura. Otro relato destacado que trata la violencia es *Las malas juntas* de José Leandro Urbina que confronta a dos amigos en que uno es victimario y el otro, víctima durante la dictadura. Otros relatos se refieren al tema alegóricamente tratando la violencia en diversas formas, en esta categoría se ubican “Los estilistas” de Carlos Franz y “Artemisa” de Pía Barros. El cuento de Franz transcurre durante la remoción de escombros de dos obreros que se encuentran con un esqueleto y un par de estilistas, que parecen esperpentos del Quijote y Sancho, asesinos de sus clientes. Lo interesante del cuento es que en la representación que hacen del asesinato del senador, aparece el discurso político que dominó al país desde la segunda mitad del siglo XX.

Por otra parte, el cuento de Barros relata un episodio común en la vida de las madres, el rechazo al bebé recién nacido producto de la depresión post parto. En este caso la violencia de la naturaleza arremete con esta mujer que muere ahogada por su propia leche que sale de múltiples tetillas. Un aspecto interesante de esta narración es la estructura del cuento fantástico, que al igual que en Argentina, encontraremos desarrollado mayoritariamente por mujeres. Este es el caso también del cuento de Sonia González Valdenegro titulado “Mudanzas”, en el que encontramos la influencia de Cortázar, específicamente en un intertexto con “Casa tomada”. La violencia aparece representada en la violencia intrafamiliar y en la del detenido desaparecido que aparece en los sueños de una de las narradoras. Otra narración que dialoga con

grandes cuentistas latinoamericanos tales como Augusto Monterroso es el relato “Última cena” de Jaime Collyer, cuento cargado de ironía que cuenta la historia de un ex miembro de la iglesia anabaptista de Amsterdam que se salva de ser devorado por indios caníbales del Amazonas. Otro relato en tono de parodia es el de Ana María del Río, titulado “Templo”, que relata la confesión de una mujer que comete adulterio y está aporreada por no poder comulgar. En un registro paródico, la escritora logra develar la mojigatería de un cierto estrato de la sociedad chilena, que en forma muy diferente había retratado Fuguet en “Pelando a Rocío”.

Un elemento central para la crítica es que esta antología presenta una muestra bastante completa de la generación NN y que en todos sus cuentos se encuentran las características que varios críticos han señalado como propias de esta generación, bien resumidas por Jorge Vargas Roa. Dichos rasgos constitutivos serían: la temática testimonial, que se manifiestan en proyectos de vida escindidos; un mundo y una cotidianeidad alterados; temor y represión; “apagón cultural” y exilio; orfandad literaria, lo que los hace recurrir a modelos del pasado, principalmente del boom latinoamericano con dos temáticas fundamentales: la violencia y el desarraigo, rasgos estructurales del cuento que serían espacios urbanos caracterizados por lo “oscuro, cerrado y asfixiante” (115). Los personajes corresponden a un carnaval pesadillesco de esperpentos desolados y frustrados, y con una poética del desencanto en un lenguaje y actitud crítica, en que dicho lenguaje sería alusivo o encubierto. Un punto que destaca Jorge Vargas es que entre los rasgos que caracterizan a esta generación está una configuración de mundos de raíz realista, en que se establece una complicidad con el lector a través de estrategias de reconocimiento elusivo, figurativo y desacralizador de

la realidad (123). El cuento de Pedro Lemebel (1955-), “Bésame otra vez forastero”, es el que mejor ejemplifica algunos de los rasgos destacados por Vargas. Este relato se diferencia de otros por su estilo neo-barroco, que recoge más de una voz narrativa en la historia de una vieja nonagenaria que le gustaba tener sexo con púberes, éste es quizás el personaje más esperpéntico de la colección y quizás el más representativo del horror y la asfixia que transmiten estos cuentos. Esta muestra, si bien, no reúne a los escritores más jóvenes de la literatura chilena de los '90, por contraste, representa bien al realismo posvanguardista “plurisimbolista”, mostrando además variedad narrativa y madurez literaria que luego retomarían los escritores de la generación del 2002.

Por su parte, Fuguet intenta su propio proyecto, junto a Sergio Gómez, a través del trabajo periodístico y literario que desempeñan en la revista “Zona de Contacto” de *El Mercurio*. Parte de estos talleres es compilado en *Cuentos con Walkman* (1993) y *Zona de contacto presenta Disco duro: cuentos con Walkman 2* (1995). En ambas antologías hay un predominio de cuentos con las características que Fuguet y Gómez señalan en el prólogo de McOndo. Alfredo Sepúlveda y Ernesto Ayala, quienes prologan *Cuentos con Walkman 2*, defienden el periodismo “light” que no tiene una “misión profunda” excepto la búsqueda de una buena historia, declaran no estar interesados en elevar el nivel cultural de la juventud, ni están por ninguna causa filantrópica (12).

En *Cuentos con Walkman*, en una obvia alusión al cuento de Fresán “Gente con Walkman”¹⁷, Fuguet y Gómez introducen a veinte otrora jóvenes como las futuras figuras de la escena literaria chilena: “(...) en los cuales no sólo confiamos sino apostamos como los futuros escritores para el dos mil y tantos” (11). De los veinte

sólo cuatro publicaron luego trabajos en solitario¹⁸. Nos parece que los cuentos reunidos en esta edición son de una pobreza literaria notable¹⁹. El problema radica en un hecho del cual se jactan Gómez y Fuguet en su introducción: “Criados por la cultura de la imagen, saben más de rock y de videos que de literatura” (13). Esto es notorio, sin que los editores lo admitan, a estos aprendices de escritores les faltaba en su propio lenguaje “carrete literario”, lo que es evidente en sus relatos. Esta situación además evidencia que los autores que intentan emular a Fresán, realmente no entendieron su literatura, que sin duda, está impregnada de intertextos literarios. De este grupo, a nuestro juicio el más destacado es el de Alfredo Sepúlveda, titulado “Bestias”, cargado de nostalgia y con una fuerte noción de “barrio”, en la historia de niños de Las Condes. Una de las escritoras que comenzaba su carrera al mismo tiempo que el grupo de “Zona de Contacto”, Andrea Jeftanovic, hace quizás la mejor síntesis y análisis respecto a esta literatura: “En cuanto a su estética, se puede decir que a propósito descuidan el lenguaje, usan mucha jerga juvenil, con una gran recepción (...) Manejan una estética muy asociada al evento, a la anécdota. Trabajan textos narrativos donde ocurren muchas cosas, con ambientes ultramodernos y cosmopolitas, llenos de cultura *pop* y de la tecnología al servicio de la comunicación masiva” (García Corales 200).

En medio de todo este frenesí *Pop*, se forma otro taller literario liderado por Antonio Skármeta, quien prologa la antología *Música ligera* (1994), producto del taller. Sin grandilocuencias Skármeta no anuncia a los escritores del futuro. Sin embargo, varios de los escritores que debutan en esta colección sí se convertirían en escritores de calidad, premiados y reconocidos por la crítica. Nos parece, que en esta

antología se encuentran los gérmenes de una cuentística chilena que dará un giro gradual desde fines de los 90 y comienzos del 2000. En esta colección, a diferencia de la antología de Gómez, hay sólo dos cuentos “macOndistas”, con mujeres objeto, fáciles de llevar a la cama, como los de Hernán Rodríguez Matte (1972-), quien también participó en *Cuentos con Walkman*, y Francisco Ortega (1974-). El resto de los cuentos versan de experiencias diversas, desde el abuso sexual en “Dedos para el piano” de Alejandra Costamagna (1970-), la narración en estilo policial de Marcelo Leonart (1970-) en el “Submarillo amarillo”; la narración intimista de Patricio Tapia (1968-) y Paola Dueville (1970-); los temas sexuales de los cuentos de Franz Ruz y Andrea Jeftanovic (1970-) y el simbolismo de Leonardo Boscarín (1967-), Nona Fernández (1971-), Marcia Álvarez-Vega (1968-) y Alejandro Cabrera (1970-). Destaca en esta colección el cuento de Alejandra Costamagna²⁰, quien tempranamente comienza una estética que García-Corales ha calificado como de desapego (179), puesto que presenta a narradores que relatan las situaciones más espeluznantes con total desafección. Lo interesante de esta colección es que en muchos de los cuentos se combinan rasgos de ambas corrientes del realismo posvanguardista.

Lo que estos cuentos tienen en común con *Sobredosis* y *Cuentos con Walkman* son: el registro lingüístico juvenil; la narración en primera persona; narración de experiencias que son o parecen personales y cotidianas; las constantes referencias a la cultura popular, en este caso por epígrafes de canciones y letras de rock intercaladas en la narración; conversaciones sobre música, etc. Sin embargo, son cuentos de una calidad bastante superior a los de *Cuentos con Walkman*, particularmente la primera versión. También se observa, como elemento común en estas antologías de narradores

posdictadura, la ausencia absoluta de la temática política, aunque estos son los primeros años de retorno a la democracia, las nuevas generaciones no se interesan en absoluto por el tema. La narrativa de estos autores está mucho más a tono con el “destape” que se produce en la sociedad chilena en democracia y con una creciente bonanza macroeconómica que produce un espíritu de éxito traducido en el auto-rótulo de “jaguares latinoamericanos”, derivado del fenómeno económico de los “tigres asiáticos”. Otro elemento en común en estas antologías es la notoria ausencia de cuentos que hablen sobre literatura o tenga referencias literarias.

El surgimiento de la nueva generación en los '90 y 2000

A mediados de los '90 y a principios del 2000 aparece un gran número de antologías en Chile, algunas con escritores jóvenes y otras que son intergeneracionales en torno a un concepto. El fenómeno editorial es particularmente notorio respecto a grandes casas editoriales españolas que publican varias antologías a fines de los '90 y a principios del 2000²¹. Dos de las colecciones de Alfaguara, *Cuentos extraviados* y *No te acerques al Menotti*, compilan los ganadores y finalistas del concurso literario de la revista “Paula”, inaugurado en 1968, eliminado durante los años de la dictadura de Pinochet, y reinstaurado en 1997. Estas colecciones contienen los relatos ganadores de Pablo Simonetti “Santa Lucía”²² y “No te acerques al Menotti” de Roberto Fuentes (1973-), lanzando las carreras literarias de ambos escritores que se perfilaron en su momento entre los mejores de su generación.

En *Cuentos extraviados* (1997) aparece una gran variedad de temáticas y comienzan a aparecer relatos que traspasan las fronteras nacionales. Tal como señala

el editor Marcelo Maturana: “Los quince cuentos seleccionados- un ganador y catorce finalistas- evidencian una amplia variedad de temas, estilos y escenografías, y un cierto cosmopolitismo que no excluye a las más tradicionales vertientes de nuestra narrativa” (10). Si bien nos parece que el cuento ganador “Santa Lucía” es un cuento de calidad, hay varios destacables en esta antología. Particularmente como cuentistas se ve una evolución narrativa notable en escritores que habían debutado en *Música ligera*. Entre ellos destacamos el relato de Marcelo Leonart²³, “Noticias de Milo”²⁴. En este cuento, ubicado en Barcelona, se narra la historia de Helena y su hermano, relatado por el marido de Helena. En “Noticias” destacan los dobles y los espejos, Helena y Sandra por un lado, el narrador y Milo por otro. También aparecen los temas de la infidelidad y la relación semi-incestuosa de los hermanos, además de aparecer el tema del duelo sin un cuerpo (García Corales 218), que sugiere la temática de los detenidos desaparecidos. La narración está tan bien entrelazada, puesto que realmente no se conoce el motor del cuento hasta el final. También destacan los cuentos “Grito de Leningrado” de Alejandra Costamagna y “Blanca” de Nona Fernández, que cuenta la historia de la abuela muerta y su relación amorosa extramatrimonial, apareciendo nuevamente la figura del fantasma que la escritora explora en otros cuentos y en su novela *Mapocho* (2002), que también sugiere la problemática de los desaparecidos. Por su parte, “Santa Lucía” es un cuento bien construido en torno al cerro como símbolo de los deseos homosexuales del narrador, que finalmente se liberan causando el drama familiar. Hasta cierto punto este cuento muestra una narración desapegada que, sin embargo, se diferencia de Costamagna porque demuestra una fuerte carga emocional²⁵. La maestría de este cuento es que mezcla efectivamente ambos rasgos

del realismo posvanguardista “plurisimbolista”, citada en el primer capítulo, es decir, la emocionalidad en cuentos escritos por hombres y el “ojo frío” en cuentos de mujeres.

En la década del 2000 aparecen varias antologías de grandes editoriales en torno a un concepto. Este es el caso de *Ecos urbanos* (2000)²⁶, prologada por Marco Antonio de la Parra. En esta colección destaca el relato premiado de Marcelo Leonart “Cartier a medianoche”, en que el reloj funciona efectiva como símbolo de una dignidad casi perdida en medio de un mundo de ilícitos. En la antología aparecen dos cuentos que desentonan con la narración realista: “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos” de Flavia Radrigán (1964-) y “Manú” de Nona Fernández. En ambos relatos los protagonistas están muertos; sin embargo, en el tejido de la narración esto no se sabe hasta el final. Destaca también “Crónica urbana” de Andrea Jeftanovic que explora tanto el voyerismo como el exhibicionismo y que pone en relieve el elemento teatral de la exhibición. Este cuento dialoga con “Ver” de la argentina Tununa Mercado en que también hay un hombre y una mujer que se excitan en la observación del otro. Nos parece además destacable la evolución de Alfredo Sepúlveda, quien había comenzado en “Zona de Contacto”. El relato de Sepúlveda, “Ejército Republicano Irlandés”, está ambientado en Londres y es narrado en primera persona por un terrorista de la IRA. El motor narrativo del cuento es la pérdida (del padre, de Raquel, de la madre, de la nación), transmitiendo un dramatismo que habíamos señalado como rasgo del realismo posvanguardista “plurisimbolista”, y que se ha convertido en un sello de autoría de Sepúlveda.

Por otra parte, *Uno en quinientos* (2004) cohesiona a diecinueve escritores en torno a una causa²⁷. El concepto literario en común de los relatos es querer rescatar la belleza de las situaciones más oscuras e incluso morbosas (Fuentes 10), dejando atrás definitivamente el cinismo de la cuentística “macOndista”. Nos parece que debido a la calidad de los relatos es difícil destacar unos sobre otros, lo que sí es apreciable es que pese a que la colección contiene relatos de eximios escritores de la generación NN como Collyer, Pía Barros y Díaz Eterovic no se diferencian en absoluto en calidad narrativa a los de la generación del 2002, nacidos del '65 al '79 (Vargas 77). Nos parece que la calidad y profundidad de los relatos es un signo de la madurez literaria de varios de los cuentistas que habían debutado en *Música ligera*. Un buen ejemplo del crecimiento narrativo se observa en el cuento “Kinderkopjes” de Nona Fernández. Este relato, narrado en forma epistolar por la protagonista desde Holanda a su hermana en Chile, cuenta la dramática historia de una madre que pierde a su hijo raptado por su extraña y joven niñera. Lo interesante es la intertextualidad con la literatura infantil y el tema subyacente de los desaparecidos, planteado desde la desaparición del niño. El cuento “La invención del silencio” de Alejandra Costamagna, también aparecido en *Últimos fuegos*, experimenta con el narrador que tiene un carácter más demiúrgico, en que se desautoriza a la narradora, utilizando un lenguaje descalificativo sobre sí misma. También aparece la figura del *stalker*, que revela la soledad que comparten ambos personajes.

Cabe destacar aquí el libro de cuentos *Últimos fuegos* (2005) que contiene una serie de narraciones en que el motor dramático es algún tipo de incendio, real o metafórico. Un aspecto interesante de este libro es que al igual que Fresán en *Historia*

argentina tiene personajes que se entrecruzan en distintas historias. Según Gonzalo Garcés la clave de este libro está en un mundo desarreglado que presenta la autora, desordenado y reordenando²⁸. Nos parece que lo que hace Costamagna es perfeccionar el perspectivismo que había desarrollado en cuentos esparcidos en diferentes antologías de los '90 y 2000. Uno de los mejores relatos que muestra esta interconexión y perspectivismo es “La epidemia de Traiguén”, que se conecta con “Noticias de Japón”. En el primer cuento se narra la historia de una secretaria obsesionada con su jefe que la ha dejado y a quien sigue a Japón, para sobrevivir trabaja de niñera y en una de sus salidas con el bebé, en su obsesión por seguir al ex jefe, lo deja olvidado en el auto, lo que provoca la muerte del pequeño. La prensa japonesa erróneamente reporta que el niño había sido abandonado por la madre y esta es la noticia que impacta a una pareja en “Noticias de Japón”.

Esta muestra, sin duda incompleta, nos presenta a una nueva generación de escritores, que se circunscribe a un tipo de literatura que se distancia de la primera vertiente del realismo posvanguardista y se sitúa en la segunda, acercándose más a la narrativa de la generación NN, pero con un sello propio. El viraje literario que se produce en estos años es bien puntualizado por Andrea Jeftanovic, quien observa: “En los noventa se produce un giro al respecto. Con este giro se cayó tal vez en el otro extremo y se generó mucha literatura *light*, mucho *best seller* como referente legitimado. (...) En suma, si es que hay alguna contribución de la narrativa actual al debate cultural, esa contribución es una búsqueda por esbozar al país, nuestra historia con una visión mucho más apegada al sujeto, al ciudadano sin grandes utopías que se puedan compartir con otros” (García Corales 198).

Bolaño, el terremoto de la literatura chilena

Roberto Bolaño (1953-2003), continuador del legado borgeo-cortaziano, se perfila como el escritor más importante de fines del siglo XX y comienzos del XXI por la renovación del estilo que dialógicamente se relaciona con la literatura, el destacado nivel narrativo y la perfecta dosis de cultura popular y clásica. Lo problemático del “factor Bolaño” es que no vive en Chile, por lo que se dificulta ponerlo dentro del contexto literario chileno, razón por la cual su influencia se ve con atraso, a diferencia de Fuguet, cuya influencia fue inmediata²⁹. El crítico Camilo Marks dice al respecto: “Irrumpe en la narrativa hispanoamericana, él no tiene nada que ver con la narrativa de acá, no sólo por su calidad, sino por los temas que trata” (García 2). Si bien Marks tiene algo de razón, tampoco se puede llegar al extremo de decir que no tiene nada que ver con Chile, puesto que precisamente sorprende la presencia constante del país en la literatura de alguien que vivió tan poco en Chile (particularmente concentrado en *Nocturno de Chile*).

Bolaño irrumpe casi al mismo tiempo a nivel nacional e internacional con la publicación de *Llamadas telefónicas* (1997), premiada con el Premio Municipal de Santiago, y luego con su novela *Los detectives salvajes* (1998) laureada simultáneamente y por unanimidad con el Premio Herralde, el Rómulo Gallegos y luego con el Premio del Consejo Nacional del Libro. Una primera contribución

importante de este autor es que le da una nueva dimensión al estilo de la narración policial. Es importante puntualizar que con anterioridad a la aparición de Bolaño en la escena literaria chilena, se había comenzado a escribir la llamada novela negra y el cuento policial, que si bien tiene una antigua tradición en Chile³⁰, no lograría una salida masiva hasta la aparición de los detectives Heredia de Ramón Díaz Eterovic y Cayetano Brulé de Roberto Ampuero (1950-). Ambos autores hacen una tremenda contribución al género, que nos parece es parte del resurgimiento del cuento policial como un fenómeno postdictatorial, también observado en Uruguay.

En *Llamadas telefónicas*, Bolaño recoge sus propias experiencias de vida con una técnica narrativa impecable comentando sobre literatura, la vida de personajes disfuncionales y el mundo literario. La narración que encabeza la colección, “Sensini”, es un relato que narra la experiencia de un escritor latinoamericano que intenta vivir de la literatura enviando cuentos, a diversos concursos literarios españoles y que en el proceso comienza un intercambio epistolar con Sensini³¹, escritor experimentado y respetado, pero pasado de moda que envía los mismos cuentos a distintos concursos españoles cambiándoles de nombre. Las temáticas que explora Bolaño en este libro son diversas desde el mundo del cine porno (“Joana Silvestri”); la narración policial (“Detectives”, “La nieve”); las relaciones disfuncionales (“Llamadas telefónicas”, “Clara”, “Vida de Anne Moore”) y el mundo del mercado literario (“Sensini” y “Una aventura literaria”). Sin embargo, lo que distingue a Bolaño de otros escritores de su generación (correspondiendo por fecha de nacimiento a la Nueva Narrativa) es el nivel de compenetración que tiene con la literatura y los niveles intertextuales que, como Borges y Cortázar, se salen de las fronteras de la literatura hispanoamericana. Bolaño

recibe influencias narrativas de todo el mundo junto a la mexicana y la chilena, que están siempre presentes. Por ejemplo, en *Detectives salvajes* hay una influencia clara de Franz Kafka (1883-1924), pero también es posible que fuese influido por el mexicano Juan José Arreola (1918-2001), lo que se hace presente en sus cuentos “Una aventura literaria” y “Llamadas telefónicas”. El diálogo intertextual con Kafka proviene del relato “Una confusión cotidiana”³² por el uso de letras para nombrar a sus personajes, y también con Arreola por la despersonalización en el uso de letras, lo que recuerda a su cuento “Baby HP”. Por otra parte, la intertextualidad con la literatura chilena parece siempre ir de la mano con lo político, siempre unidos para este escritor, presentes en el cuento “La nieve” y en su novela *Nocturno de Chile* (2000).

Parece haber dos constantes temáticas en la obra de Bolaño: el cine porno y la literatura, que encontramos tanto en los cuentos de *Llamadas telefónicas* como en su novela *Los detectives salvajes* (1998), lo que señala lo peculiar del escritor ya que su literatura contiene elementos de las dos vertientes del realismo posvanguardista. Estos *motifs* son moldeados en un estilo propio que toma tanto de la cultura clásica como de la cultura popular y que es lo que Omar Pérez reconoce como “Cult-Pop”, estilo con el cual Bolaño ha retratado al zoológico literario en pleno: los críticos, los premios, la política, los lectores de las casas editoriales, los profesores universitarios y los escritores fracasados (Pérez 5). Si bien Bolaño toma elementos de la cultura popular como lo hicieron los de la Nueva Narrativa, incluyendo a Fuguet, la diferencia está en el recorrido intertextual que Bolaño hace por la literatura universal, y particularmente por la del Cono Sur. Nos parece que el balance perfecto entre elementos de la primera

y la segunda vertiente del realismo posvanguardista convierten al escritor chileno en el más prolífico representante de la literatura que hemos denominado realista posvanguardista.

Lo interesante es que la irrupción de Bolaño parece haber eclipsado a algunos de la Nueva Narrativa y parece haber impulsado a otros de la generación del 2002. La prueba más evidente de que este estilo literario ha dejado una huella en el medio chileno, y podría convertirse en un parte aguas en la literatura chilena, es la aparición de la breve novela *Bonsái* del crítico literario y académico Alejandro Zambra (1975-). Zambra, junto a Cristián Barros y Rafael Gumucio son parte de la renovación que se habría producido, según el escritor Germán Marín, en la literatura chilena después de la irrupción de Bolaño (García 2). Su novela *Bonsái* narra la historia de Julio, un escritor fracasado que termina inventando que transcribirá la novela de un famoso novelista, titulada *Bonsái*, en una historia que parece trivial, pero que va adquiriendo cuerpo durante su transcurso. Como dice su propio autor: “una historia liviana que se pone pesada”³³ y que, como anuncia su título, es una novela-bonsái en que las historias se entrecruzan como ramas del diminuto árbol, un arbusto cargado de intra e intertextos. Al igual que Bolaño, la historia de Zambra está cruzada por la literatura y por experiencias de vida plasmadas en relatos que desnudan a un mundo literario y editorial cargado de mezquindades.

Nos parece que esta nueva ola de escritores, renovación o no, muestra que la literatura chilena ha dado un giro enorme desde comienzos de los '90 con la literatura del realismo posvanguardista “macOndista” que se niega a desaparecer como evidencia la publicación de *MP3*³⁴ (2004). Esta antología, heredera de *Cuentos con*

Walkman, ha recibido una dura sentencia del propio Zambra: “(...) parece que no cuesta conseguir un puñado de cuentos y agarrarse de un vago pretexto generacional para posar de culto”³⁵. Aunque no exentas de estrategias comerciales, ya veíamos una evolución en las antologías del 2000 en adelante, con mayor calidad narrativa y el desarrollo de temáticas que eran germen en *Música ligera*, que se transforma en madurez literaria y que ayudaría a consolidar las carreras de autoras como Nona Fernández, Andrea Jeftanovic y Alejandra Costamagna.

En consecuencia, nos parece que el proceso iniciado en los '90 de una literatura urbana, de realismo posvanguardista y postmoderno³⁶ reafirma una tradición literaria del Cono Sur, en la que está inserta la literatura chilena, que nunca fue fiel representante del realismo mágico. A su vez, esto nos plantea una escritura planetaria, que ya había anunciada por Julio Cortázar en los '60, y que se ve exacerbada en las décadas de los '90 y 2000 por la globalización mundial. Si bien en Chile se produce una literatura de relatos personales en primera persona que apela a un público más joven, a fines de los '90, que corresponde al realismo posvanguardista “macOndista”, se comienza a producir una cuentística diversa, que pertenece a lo que hemos denominado realismo posvanguardista “plurisimbolista”. Esto sugiere una nueva generación que no se circunscribe a moldes estrictos o comerciales, sino que comienza a despegar con ideas propias y diversidad de temáticas, y que con el impulso e influencia de la narrativa de Roberto Bolaño siguen haciendo una literatura que continúa dialogando con el mundo literario.

Notas

¹ La relación con el fenómeno del boom parte con el mismo Jaime Collyer que declara en su manifiesto generacional: “El boom de la literatura latinoamericana ha muerto, ¡qué viva el boom!”(Collyer 40).

² Planeta se establece en Chile en 1988 con la colección Biblioteca del Sur a cargo de Mariano Aguirre. Esto marca un hito porque es la primera vez que una editorial se abocaba exclusivamente a autores chilenos (Bianchi 32).

³ Es interesante que Hojman en la introducción a *Cuentos argentinos* también habla de la noción de que el cuento no vende en Argentina.

⁴ También llamados generación del 87, Post Golpe o Marginales, nacidos del 50 al 64, según el esquema generacional de Cédomil Goic (Vargas 77).

⁵ Esto según la clasificación generacional de Cedomil Goic, que a su vez se basa en la que había establecido Ortega y Gasset en 1920 (Espinosa 67).

⁶ Fuguet dice que no se siente parte de la Nueva Narrativa: “(...) ni por la edad, el currículo ni la estética, ni siquiera por la ética. Tampoco son mis amigos” (Olea, 35).

⁷ Otorgado por el jurado compuesto por Poli Délano, Martín Cerda y Alfonso Calderón (Pérez 2)

⁸ Un buen ejemplo es su novela corta *Match Ball* (1989), ambientada en Berlín en la época de la locura por el tenista Boris Becker.

⁹ Este es un término socio-económico que describe al grupo de mayor ingreso económico en el país.

¹⁰ Esta cita ha sido extraída de la contratapa de la edición original de Planeta Veintiuno (ver bibliografía).

¹¹ Según Hugo Quintana en las últimas 2 décadas algo habría pasado con el cuento en Chile, y se han producido libros notables, entre ellos destaca 5 títulos: *Sobredosis* (1990), *Soy de Plaza Italia* (1994) de Ramón Griffero, *Ángeles Negros* (1994) de Juan Pablo Sutherland, *Mujer desnuda fumando en la ventana* (1999) de Marcelo Leonart y *Llamadas telefónicas* (1997) de Roberto Bolaño. Este crítico señala además que *Sobredosis* es: “un librazo, una intensa y potente selección de cinco cuentos que nos dejarán la sensación del “boquiabierto”, de habernos quedado completamente sorprendidos” (1). Quintana hace una selección bastante dispar en calidad y trascendencia entre sus 5 títulos destacados.

¹² Barrio de Santiago que concentra a buena parte de la clase alta de la ciudad.

¹³ Las itálicas son mías para subrayar el conocido *slogan* de la dictadura de Pinochet.

¹⁴ El motivo por el que consideramos a esta novela importante es porque al mismo tiempo que *Sobredosis* desarrolla un tipo de literatura en la tradición borgeo-cortaziana que luego será legitimizada por la obra de Bolaño y quienes continúan el estilo, como Alejandro Zambra.

¹⁵ La introducción es una especie de manifiesto de la generación y es la primera vez que se habla de Nueva Narrativa Chilena (4). También se establecen las dificultades

que tuvo este grupo para publicar bajo la dictadura, la situación de orfandad literaria y la influencia de los escritores del “boom” latinoamericano.

¹⁶ Esta colección había introducido formalmente a varios escritores que habían publicado en revistas literarias tales como Pía Barros (1956-), Gregory Cohen (1953-), Álvaro Cuadra (1956-), Ana María del Río (1948-), Carlos Franz (1958-), Sonia González (1958-), Juan Mihovilovic (1951-), Antonio Ostornol (1954-) y José Leandro Urbina (1949-), entre otros. Este grupo inicial de 17 escritores se extiende a 37 en la segunda antología del grupo, *Andar con cuentos* (1992). En esta nueva antología se incluyen a escritores de la misma generación que continuarán publicando y que se destacarían en la escena literaria chilena, tales como Jaime Collyer, Marco Antonio de la Parra (1952-) Lilian Elphick (1959-), Pedro Lemebel (1955-), Carolina Rivas (1961-) y Hernán Rivera Letelier (1950-).

¹⁷ Este cuento apareció originalmente en *Historia argentina* (1991) y luego fue reproducido en diversas antologías como *Cuentos después de hora* (1995) y *Cuentos argentinos* (2004). Fuguet y Gómez señalan al final del libro que le copian a Fresán más de lo que admiten (287).

¹⁸ Pablo Illanes con *Mujer brutal* (2000); Ernesto Ayala con *Noche ciega* (2000); Hernán Rodríguez Matte con *La vida según San Benito* y Alfredo Sepúlveda con *Sangre Azul*.

¹⁹ Se destaca por su baja calidad la narración, “Mi tía es una sirena”, del periodista de farándula José Miguel Villouta, que entonces tenía 17 años.

²⁰ En este cuento, Antonia es una niña abusada sexualmente por su profesor de piano, lo que es descrito en tercera persona por la narradora: “Si no fuera por el malestar que se siente entre las piernas, probablemente se hubiera encaramado sobre la mesa a bailar el *allegro non molto* que por fin retumba en la sala”.

²¹ Por ejemplo, Alfaguara publica en esos años: *Cuentos extraviados* (1997), *Ecos urbanos* (2000), *No te acerques al Menotti y otros cuentos* (2003) y *Uno en Quinientos* (2004). En la misma época, Planeta publica *Cuentos con Walkman 2* (1995), *Salidas de madre* (1996), *Relatos y resacas* ²¹(1997) y *Desafueros* (1999).

²² Este escritor publicaría luego con gran éxito comercial (alrededor de 20.000 ejemplares) la novela *Madre que estás en los cielos* (Planeta, 2004) y en 2008 continúa su exitosa carrera con *La razón de los amantes* (Plaza y Janés).

²³ Cuentista y guionista que ya había recibido un par de premios importantes en la escena literaria chilena tales como el 1er premio en los juegos literarios Gabriela Mistral por su novela *Es amor lo que sangra* en 1995, y el premio Oscar Castro, mención cuento por su relato “Cartier, 12 am”.

²⁴ Este cuento se filmará próximamente como película.

²⁵ Tal como señaló uno de los jurados: “(...) junto a una escritura ágil y precisa coexisten una desesperada intensidad y una suerte de distancia, de “ojo frío” que se observa a sí mismo sin piedad ni sentimentalismo alguno, evidenciando a pesar de todo una poderosa carga emocional” (esta cita aparece en la contratapa del libro).

²⁶ Esta colección de ocho cuentos que como anticipa su título transcurre en la ciudad contiene relatos casi exclusivamente de la generación del 2002, con la excepción de Sergio Gómez y Flavia Radrigán.

²⁷ Esta antología donó sus ganancias a la fundación Edudown, para niños de escasos recursos con el Síndrome de Down.

²⁸ En artículo apareció en el diario *La Nación* del 2 de octubre de 2005, bajo el título de “El desarreglado mundo de Costamagna”, disponible en línea en www.letras5.s.com, bajo el nombre de Costamagna.

²⁹ El elemento diferenciador es que Bolaño era prácticamente desconocido en el contexto chileno de entonces, mientras que Fuguet gozaba de amplia difusión y tenía la habilidad de promocionar ampliamente su “producto literario”.

³⁰ Con cuentistas como Oscar Castro, René Vergara, José Miguel Vallejo, L.A. Isla, Manuel San Martín y Poli Délano (*Crímenes criollos* 15).

³¹ Según la información de la contratapa de la edición de Anagrama el personaje se habría construido en torno a las figuras de Onetti y Moyano, entre otros.

³² Es interesante que paralelamente el escritor y académico argentino Pablo Brescia escribe “Historia de un hombre en diez capítulos breves” en su libro *La apariencia de las cosas* (1997), cuento que también parece influenciado por este mismo texto de Kafka en el uso de letras en vez de nombres de personajes.

³³ Esta cita aparece en la contratapa de la edición de Anagrama de la novela.

³⁴ Pablo Illanes es el que edita esta colección. Hoy es conocido como escritor de telenovelas y había debutado en 1993 en *Cuentos con Walkman*.

³⁵ Esta cita aparece en el artículo de Alejandro Zambra “Cocinando con Pablo Illanes” del 14 de enero de 2004, disponible en <http://www.letras.s5.com/mp3.htm>

³⁶ Costamagna señala: “(...) en los últimos años se produce un retorno a una perspectiva centrada más en el ser humano individual que en lo colectivo. Hay una visión más fragmentada, menos abarcadora de la totalidad” (García Corales 182). Lo que describe Costamagna, podría considerarse como parte de la postmodernidad que, pese a la vehemente negación de su existencia en Chile por José Joaquín Brunner, es una realidad tangible en la literatura chilena actual.

Capítulo IV

Realismo posvanguardista en la cuentística rioplatense de los '90 y 2000

Del otro lado de la cordillera el fenómeno editorial tiene enormes similitudes con lo ya descrito en el mercado literario chileno. En el caso particular de la literatura argentina la estrategia de ventas orquestada por Planeta, a cargo de Juan Forn en la colección Biblioteca Sur, parece haber tenido resultados similares respecto al volumen de publicaciones locales. El fenómeno es percibido de forma similar en ambos países y tanto en Chile como en Argentina aparece una cabeza local visible a cargo de la selección de textos locales para ser publicados bajo el alero editorial de la colección Biblioteca del Sur, en Chile primero a cargo de Mariano Aguirre y luego de Jaime Collyer, y en Argentina a cargo de Forn, siendo ambos casos calificados con el nombre de “mini-boom” (Hojman 12). Aunque el mercado editorial uruguayo no contó con la misma atención por parte de Planeta, sí se habló internamente de un “mini-boom” por la multiplicación de editoriales uruguayas, aunque el fenómeno no se comparaba con el boom de los 60¹ y el volumen de ventas no acercó a los miles de ejemplares que se vendieron en Chile y Argentina. Es también notorio el descuido casi total de la editorial Planeta, que se había instalado en los otros países. Esto produce que editoriales locales sean las que florezcan y a través de concursos literarios impulsen sus publicaciones, como ocurrió en el caso de *Cuentos de la costa* y *Cuentos de inmigrantes*, ambos publicados por Trilce.

Por otra parte, las diferencias tienen que ver con una cronología y tradiciones literarias diferentes. En términos cronológicos la cercanía se produce entre la literatura

argentina y uruguay. La dictadura militar en ambos países va de mediados de los '70 a mediados de los '80, lo que produce una literatura de la dictadura que se comienza a esfumar alrededor de 1985 (Kohut 10). Por otra parte, el fenómeno de la orfandad literaria debido a la dictadura, es un fenómeno que parece más presente en la literatura chilena y uruguay. Tal como apunta Mario Delgado: “Se fueron Onetti, Eduardo Galeano, Mario Benedetti, Cristina Peri Rossi, Carlos Martínez Moreno y muchos otros al exilio y muchos otros a los cuarteles militares” (221). En el caso chileno hay varios críticos que destacan este fenómeno², y autores que denuncian esa orfandad literaria por el abandono del territorio nacional de autores como Poli Délano, Antonio Skármeta, Jorge Edwards y José Donoso que no volverán a Chile hasta mediados de los '80. Este fenómeno de orfandad es quizás lo que explicaría la mediática lucha generacional. Al igual que en Chile y Argentina la era de posdictadura marcará la escena literaria uruguay, aunque la lucha generacional, como veíamos en el segundo capítulo, es quizás más confrontacional que en los otros dos países.

El fenómeno de Historia argentina

Si bien el tipo de literatura con una estética urbana y cosmopolita no es nuevo en las letras argentinas, nos parece relevante mencionar la importancia del cuento “Muchacha Punk”³ de Rodolfo Enrique Fogwill (1941-) escrito en 1979. Aunque es un relato cifrado acerca de una trama de contrainteligencia del Estado argentino, que tiene múltiples capas y niveles interpretativos⁴, en lo narrativo tiene una estética realista y urbana. El espacio narrativo del cuento, Londres, precisamente nos ubica en un centro urbano y cosmopolita. Fogwill nos introduce en un mundo extraño en que la

muchacha punk, proveniente de una familia adinerada, se gasta su mesada en mantener una cicatriz falsa, que ya anuncia el simulacro de la postmodernidad. La conexión de este cuento con la narrativa de los '90 es el topo urbano y cosmopolita, y el efecto de lo real que el autor señala claramente en su texto, a través de su narrador: “El arte-pienso-debe testimoniar la realidad, para no convertirse en una torpe forma de onanismo, ya que las hay mejores” (48). Esta estética realista⁵ y la agilidad narrativa es lo que consideramos como conexión con la literatura de los '90, que es precisamente el tipo de literatura que dominará la cuentística argentina y uruguaya de los '90 y 2000. La maestría de este texto es que en un estilo propio rescata la tradición cuentística argentina establecida por Borges y Cortázar, en los frecuentes comentarios al lector⁶, pero renueva en el estilo realista y la estética urbana, lo que nos parece será continuado en los '90 por Rodrigo Fresán.

La irrupción de la obra de Rodrigo Fresán, *Historia argentina* en 1991, fue un fenómeno similar a lo que ocurrió en Chile con *Sobredosis*. La obra de Fresán tuvo una extraordinaria recepción por parte del público, y se convirtió también en “objeto de moda”, permaneciendo seis meses en la lista de los libros más vendidos (Ángeles Menacho 2). Sin embargo, la colección es mucho más que el objeto de culto de una generación, convirtiéndose en una parodia postmoderna: “Una obra de estructura compleja, paródica y metaficcional hasta la saturación, donde ha querido integrar la Historia de Argentina durante uno de sus períodos más negros (1976-1983)” (Mora 75). Este libro, sin duda concebido como una sátira de la historia argentina, contiene en sí mismo muchos de los elementos que señalábamos en el primer capítulo como rasgos de la postmodernidad y que el propio Fresán ha calificado como irrealismo

lógico (Ángeles Menacho 63). Lo interesante es el pastiche y el diálogo tanto con la literatura como con la cultura popular, que era lo propuesto por el bando de “planetarios”. Este libro se presenta como una obra postmoderna, paródica e intertextual, donde el autor plantea sus propias ideas sobre la literatura en la metaficción. En una actualización de un recurso literario antiguo⁷, los personajes aparecen en los distintos cuentos, de tal forma que un personaje secundario (Lucas Chevieux en “Histeria argentina II”) luego será protagonista de otra (“El lado de afuera”), donde se parodia a las alicaídas ideologías de izquierda con un guerrillero impostor y corrupto.

El relato que abre el libro, “Padres de la patria”, parodia la temática gauchesca en sus protagonistas Chivas y Gonçalves en una clara referencia a Martín Fierro. Carmen Mora además señala que esta pareja parodia a García Márquez y Borges (78), lo que tiene sentido si se lee este cuento como crítica literaria y se interpreta el naufragio de la pareja como el destino del realismo mágico (Plotnik 130). Fresán lo hace directo al referirse al “*formidable realismo mágico de Gonçalves y su fiel amigo Chivas*” (19) como una invención de éste para hacerse rico: “(...) exhibiendo a Gonçalves como un fenómeno inédito, como un digno representante de la poderosa imaginería de las novísimas tierras del novísimo continente” (18-19). Precisamente en este pasaje Fresán hace explícita su parodia del exotismo latinoamericano que se había iniciado con las crónicas de relación, que había exacerbado el realismo mágico y que él mata simbólicamente en el cuento a través del naufragio, idea de la cual parece haberse nutrido Fuguet en la introducción a *McOndo*.

El segundo relato que compone este libro, “El aprendiz de brujo”, tiene un obvio intertexto con la película *Fantasia* de Walt Disney, lo que ya había anunciado en el primer cuento al referirse al ratón Mickey (19). El protagonista, Mike, es el “aprendiz” de cocinero en Inglaterra en el Savoy Fair⁸ en medio de la guerra de las Malvinas. A nivel alegórico los personajes en el texto son vehículos de ideas, opiniones y comportamientos (Mora 79) que tienen que ver paralelamente con el autoritarismo del escritor y el autoritarismo político, señalando al menos dos niveles de lectura. La alteración de orden y categorías implícita en esta historia, que tiene que ver con un mundo postmoderno y globalizado (Plotnik 128), permite el entrecruce dentro de la narración con referencias al ratón Mickey y a Borges, quien es derrumbado como un anciano ciego atropellado por un joven escritor en “Histeria argentina II” cuando el narrador dice: “Cayó boca arriba y entonces descubrió que casi había matado a Jorge Luis Borges. Justicia poética, pensó entonces” (101). Esta mezcla entre literatura y política se vuelve a unir cuando el narrador al leer sobre la muerte de Borges en el diario dice que eso lo lleva de regreso a la visibilidad (102), lo que ocurre al mismo tiempo en que termina la guerra de las Malvinas. Lo curioso de este querer “matar” a Borges por parte de Fresán, y muchos otros escritores argentinos, es un imposible en el que terminan atrapados; en este caso Fresán desarrolla su propia teoría literaria en un libro de cuentos, tal como lo hacía Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote” o en “El Aleph”.

El cuento que eleva la parodia quizás al nivel más álgido es “Soberanía nacional”, uno de los mejor logrados de la colección, donde desarticula los discursos de identidad nacional y nacionalismo (132), en un país con un orgullo patrio elevado.

Esta narración transcurre durante la guerra de las Malvinas con tres perspectivas a través de tres soldados: un héroe falso (Alejo), un fanático de los Rolling Stones que quiere ser capturado y uno que quiere ser héroe, pero huye de un torpe asesinato que ha cometido en Argentina. Lo absurdo del relato, nos parece, podría representar alegóricamente la falta de sentido en una guerra impulsada por motivos políticos y no realmente estratégicos.

El cuento que quizás mejor refleja las ideas del narrador respecto a la literatura están en “El sistema educativo”, en que el protagonista dice: “Mariana siempre discutió mi compulsión a contar una historia por encima de todo, por encima de maniobras estéticas” (177), lo que se contrapone a Mariana que representa narraciones con estructuras más complejas, debate que da cuenta de la polarización a la que nos referíamos en el capítulo anterior. Coincidimos con Carmen Mora en que Mariana tiene además un simbolismo metaficticio en el *Postscriptum* del cuento, que recuerda a la célebre narración surrealista de Cortázar: “Carta a una señorita de París” (76). Finalmente “La vocación literaria” nos da varias claves respecto a la lectura del libro, en este cuento Argentina ya no existe y en el Tercer Milenio intenta explicar cómo convertirse en escritor. En este relato se comprende que el protagonista es un escritor que narra una novela y reflexiona sobre el proceso de creación literaria y su relación con la historia tanto nacional como personal, de ahí la inclusión de un episodio real en la vida de Fresán, secuestrado por la Triple A durante la dictadura cuando aún era un niño. Como bien observa Plotnik: “El narrador destaca los aspectos míticos de la historia nacional enfatizando el proceso de ficcionalización, válido tanto para construir la narrativa de la nación como su autobiografía” (133).

Este libro señala claramente una literatura que captura muchos de los postulados de la postmodernidad, en que se mezclan las categorías tanto de arte popular como del clásico, se utiliza la parodia como vehículo, y se cuestiona a la historia y las grandes narrativas. Lo interesante de esta obra es que como observa Mora, nos enfrentamos: “(...) a algo similar, *mutatis mutandi*, a la experiencia vivida por el fotógrafo de ‘Las babas del diablo’ (80). Este efecto se produce porque que tenemos las piezas del puzzle, donde las significaciones no son dadas con antelación en una narración fragmentada, de cajas chinas, en la mejor versión de la desacralización de la historia y la narrativa argentina. Otro elemento importante, según nuestra tesis, que diferencia a *Historia argentina* de otras obras es que tiene elementos de las dos vertientes del realismo posvanguardista, que da como resultado tanto intertextos con la literatura, la música, la política y el *Pop-Culture*.

Los temas en las antologías argentinas del 2000

En la primera década del 2000 aparece un mayor número de antologías de cuentos que evidencian una madurez literaria, al igual que en el caso chileno. De esta mayor cantidad de antologías que aparecen en el 2000 hemos seleccionado tres, dos por su relevancia a nivel local y una por la estrategia de marketing en el mercado español. Esta última titulada *Cuentos argentinos* (2004) fue publicada en Madrid con el claro intento de introducir a cuentistas argentinos en el mercado español⁹. Si bien la selección es arbitraria como lo admite Hojman, nos parece que es una buena muestra intergeneracional de la cuentística argentina actual, con escritores nacidos entre 1937 y 1975. Tal como nota Hojman, diez de los dieciocho cuentos incluidos son

atravesados por la violencia (16) y muchos de ellos también por la nostalgia, lo que se explicaría en parte porque varios de estos escritores residen en el extranjero. Nos parece relevante destacar que la violencia y el tono oscuro, si se compara con las antologías de los '90, pudiera tener que ver con el antes y el después que significó la crisis económica y el caos que se desató como consecuencia del desastre financiero ocurrido en diciembre de 2001. Si bien, no es un tema explícito en ninguno de los cuentos, a diferencia de algunos cuentos aparecidos en *La joven guardia* (2005) y *Cuentos al oído* (2004), sí hay un tono general bastante sombrío tanto en la forma de narrar como en las temáticas escogidas. Nos parece que la violencia, lo sombrío, la memoria y la nostalgia son parte de los rasgos que hemos identificado como parte del realismo posvanguardista “plurisimbolista”.

Esto se observa claramente en el cuento de la laureada escritora¹⁰ Paola Kaufmann (1969-2006), “La ninfómana y el trepanador”. Este cuento narra el desencuentro de una pareja en una situación extraña, cargada de humor negro que cuenta el devenir de marginales o desadaptados que sobreviven en su disfuncionalidad, dialogando intertextualmente con la mejor cuentística de Cortázar¹¹. Por su parte, Samanta Schweblin (1978-) en su relato “Matar un perro” presenta la historia de un aprendiz de mafioso que debe matar a un perro para probar que es capaz de ultimar a un ser humano. Lo interesante de este relato es que presenta una estética que se asemeja a la que propone la chilena Costamagna por el desapego u “ojo frío” de los personajes a la situación dramática que están viviendo. Estos dos relatos se destacan en particular por la exploración de la crueldad y el horror, que parece representar en forma efectiva el lastre del absurdo de la violencia durante la dictadura

como un tema no cerrado, que se repite en la cuentística de Cono Sur en estos años y que hemos identificado como parte de los rasgos del realismo posvanguardista “plurisimbolista”.

La narración de Gustavo Nielsen, “El café de los micros”, también relata un episodio de violencia en una gasolinera que luego desencadenará el ataque al auto en el que padre e hijo se movilizan de Buenos Aires a Necochea. Nos parece que en este relato se destaca la habilidad de Nielsen para retratar las relaciones familiares y las obsesiones del padre con un tinte sentimental que hemos identificado como un rasgo del realismo posvanguardista “plurisimbolista”. La violencia es además evidente en relatos como “Quería tapparla con algo” de Jorge Accame, que junto con “La ahogada” de Patricio Pron (1975-) y “La partida definitiva” de María Fernanda Cano (1965-) son muestras¹² de que el género fantástico continúa haciendo su aparición en la cuentística argentina. El único de los relatos que pertenece al realismo posvanguardista “macOndindista”, también atravesado por la violencia, es “Rocanol” del escritor Osvaldo Aguirre (1964-), narrando la historia de un grupo de jóvenes que se pierden en el círculo de la drogadicción, en el relato de los trágicos eventos de la muerte de Dieguito¹³ por sobredosis.

La temática de la nostalgia, uno de los rasgos del realismo posvanguardista “plurisimbolista”, está claramente representada en el cuento de Eduardo Berti (1964-), “Volver”, donde se relatan las distintas perspectivas del retorno de un argentino desde París. Por un lado, está la perspectiva del que vuelve y la de los amigos, quienes aseguran que nunca se fue. El cuento juega con las percepciones y la duda sobre quién dice la verdad, los amigos o el viajante. Un escenario común a muchos de los cuentos

publicados en el 2000, es la ubicación geográfica fuera de las fronteras nacionales¹⁴, elemento que como señalábamos también ocurre en los cuentos chilenos. Otro punto destacable, al igual que en las antologías intergeneracionales chilenas, es la nivelación entre los relatos de escritores más o menos consagrados, con más o menos experiencia literaria o de diferentes edades¹⁵. Nos parece que la nivelación en *Cuentos argentinos*, en parte, indica la solidez de una generación joven que emerge y se consolida como veremos en las antologías *La joven guardia* y *Una terraza propia*.

En *La joven guardia* (2005) aparecen por primera vez reunidos sólo escritores nacidos después de 1970. A pesar de las voces que claman crisis en la narrativa argentina¹⁶, como Alberto Fuguet, quien declara que dio mucho en un tiempo y ahora no está dando nada (García Corales 165). Esta antología parece probar lo contrario, que la cuentística Argentina goza de buena salud, otro asunto es la caída libre a nivel de ventas y el mercado. Este grupo de veinte escritores, como bien señala Maximiliano Tomas en el prólogo, han sido influenciados por los grandes autores argentinos, pero sin asfixiarlos (18). Las temáticas y los géneros son diversos; pero, al igual que en el caso chileno, observamos: el predominio de lo cosmopolita, lo urbano y la narración de tipo realista. Temas similares como la violencia y la profesión literaria que encontrábamos en *Cuentos argentinos* aparecen nuevamente en esta antología, ya que casi todos tienen rasgos del realismo posvanguardista “plurisimbolista”. Lo que llama la atención en esta antología es la diversidad y el predominio del *locus* fuera de Argentina. Las narraciones se trasladan desde Alemania (“Argentinidad”, “Dos huérfanos”), hasta China (“El emperador insomne”), Sudáfrica (“Morfan dos”), España (“Recomendaciones de un padre argentino para un cuento español”), Francia

(“Las cosas los años”, “El imbécil del Foliz”) y Japón (“En silencio”). Las ubicaciones y/o personajes asiáticos, al igual que en la sección “Desde otro lugar” en *Una terraza propia* (“Retrato de mujer en kimono azul” de Anna Kazumi Stahl y “Las amigas chinas” de Marisa do Brito Barrote) dan cuenta de los inmigrantes asiáticos en Buenos Aires.

En esta antología encontramos por primera vez, mención directa del desastre económico, conocido como “el corralito”. En el cuento “Diario de un joven escritor argentino” de Juan Terranova (1975-), no sólo se menciona la contingencia, sino que con gran sarcasmo se describen las condiciones del mercado literario. Otro cuento que hace algo similar en un tono paródico es “Recomendaciones de un padre...” de Gonzalo Garcés (1974-). Un relato que refleja la influencia borgeo-cortaziana por el acto de leer es “Una mañana con el Hombre de Casco Azul” de Washington Cucurto (1973-). Varios relatos se refieren a rasgos nacionales; pero el que, suponemos en términos paródicos, desentraña una serie de mitos es “Argentinidad” de Diego Grillo Trubba (1971-), en una fábula en que todas las alemanas son fáciles y rubias, y el protagonista argentino da cátedras de ser buen amante a un grupo de alemanes. Éste es quizás el único relato de la colección que tiene rasgos del realismo posvanguardista “macOndista”. Los desencuentros amorosos también tienen un lugar en esta colección destacando el “Imbécil del Foliz” de Gabriel Vommaro (1976-) y “Un lugar más alejado” de Alejandro Parisi (1976-), este último es particularmente interesante por los fragmentos de la narración y el buen uso del símbolo del gnomo de jardín, como lo que no encaja en la vida del protagonista. Estos cuentos son buenos ejemplos de lo

sentimental desarrollado por escritores, lo que habíamos identificado como un rasgo del realismo posvanguardista “plurisimbolista”.

Mujeres arriba

Un elemento llamativo en *La joven guardia* es que pese no haber gran cantidad de escritoras, las que en ella publican destacan por la calidad de sus cuentos. Los mejores son los de Mariana Enriquez (1973-), titulado “El aljibe” que corresponde al género fantástico y el de Samantha Schweblin (1978-) “El cavador” que narra una situación totalmente “kafkiana”. También cabe destacar “La edad de la razón” de Romina Doval (1973-), quien relata con una infantil lógica implacable el drama de una niña que mata a su hermano por ser “culpable” de la depresión postparto de la madre. Aunque no es un relato completamente “desafectado”, nos parece que tiene el elemento del distanciamiento por la narración de la niña, lo que lo encuadra dentro de los rasgos del realismo posvanguardista “plurisimbolista”.

El creciente número de escritoras argentinas se hace presente en la breve antología intergeneracional titulada *Cuentos al oído de Buenos Aires*, en que publican autores de entre diecinueve y setenta años ¹⁷(Guariglio 3). En general estos cuentos se caracterizan por su brevedad y diversidad, y al igual que en *Cuentos argentinos* se observa una nivelación en los relatos. Lo que llama la atención de esta antología, a diferencia de otras de la misma época, es el re-visitar de episodios ambientados durante la dictadura militar y la contingencia política¹⁸. Un elemento central en esta antología es la presencia mayoritaria de escritoras por sobre escritores con una relación numérica de diecisiete sobre diez, lo que sólo viene a confirmar una tendencia

en la narrativa argentina de los últimos años. Tal como nota Karl Kohut: “Entre los escritores de los últimos dos decenios, llama la atención el gran número de escritoras (...) se puede afirmar que las autoras tienen hoy en día, en la Argentina, más importancia que la que jamás tuvieron” (28). Esta antología junto a las otras tres que hemos seleccionado evidencian este fenómeno, en que no sólo aparece un mayor número de escritoras, sino que en algunos casos una mayor calidad de relatos que los de sus colegas escritores.

Este fenómeno se ve confirmado con la publicación de *Una terraza propia* (2006), colección que reúne sólo a mujeres. En esta antología nos encontramos con varios relatos bien contruidos, en que al igual que las chilenas Costamagna, Jeftanovic y Fernández, la perspectiva narrativa en muchos de los cuentos es masculina. Esta antología parece romper con el estereotipo de la narrativa “femenina”, pese a lo sugerido por el título. Además es notoria la ausencia de estrategias comerciales como había ocurrido en Chile con la publicación por parte de Planeta de *Salidas de madre*¹⁹ (1996). *Una terraza propia*, destaca precisamente porque todos los cuentos son de calidad, unos más otros menos, pero todos están bien escritos y se alejan de la pretensión de una “literatura femenina”, que anunciaba Alejandra Rojas en el prólogo de *Salidas de madre*²⁰. Por el contrario, Florencia Abbate puntualiza que: “(...) me alegra tener la sensación de que la mayoría de los relatos de esta antología le escapan al repertorio de temas y tonos que se supone femenino” (Abbate 14).

Los veintitrés cuentos que componen la colección están divididos en cinco secciones en torno a un concepto, y temáticamente giran en torno al dolor, la muerte y la memoria contienen los rasgos que hemos señalado como parte del realismo

posvanguardista “plurisimbolista”. La primera sección, titulada “Insania”, reúne cuentos que tienen que ver con enfermedades. De esta sección el cuento que mejor captura la idea de locura en el término *Insane* es “Ni cumpleaños ni bautismos” de Mariana Enríquez (1976-), que narra la extraña historia de Marcela, una muchacha que se masturba compulsivamente. Este relato no sólo juega con la perspectiva de la enfermedad sino que arma una historia en torno al concepto de las obsesiones. Otro relato que captura bien el concepto del sufrimiento en torno a una enfermedad es “Felicidad” de Alejandra Laurencich (1963-) narrando la travesía en taxi de una mujer que visita a su hijo enfermo en el hospital. Ambos relatos se pueden contrastar y conectar porque el primero es narrado con la estética del “ojo frío”; y el segundo, muestra la rabia de la madre, en vez de centrarse en el dramatismo. La segunda sección, titulada “Entre sueños turbios”, contiene varios relatos menos cohesionados que versan de la muerte (Merli), la inmortalidad (Pace), juegos lingüísticos (Bêgné) y la memoria (Coria). El relato de Julia Coria (1976-), “La certeza de Alberto Rodríguez Vargas”, es particularmente interesante porque juega con el tema de la memoria, en una historia que efectivamente en su construcción simula la pérdida paulatina de la memoria, narrando pasajes una y otra vez con distintas interpretaciones. La cuarta sección “Politik pornoshop”, como bien observa Pablo Brescia, tiene una estética de reality-show (69) porque es la sección que más dialoga con la cultura popular, conteniendo más elementos del realismo posvanguardista “macOndista”, con narraciones que parodian íconos femeninos de la cultura argentina como Susana Giménez y Evita. Por último, en “Derivas” los relatos parecen tener menor cohesión temática. De este grupo destacamos “Un poco más allá” de Ana Quiroga (1967-) y

“Hacia la alegre civilización de la capital” de Samanta Schweblin. El primero nos presenta una narración en el estilo policial con la estética del “ojo frío”, y el segundo es el único relato en el estilo fantástico, que recuerda a las historias de la serie televisiva *The Twilight Zone*.

El realismo posvanguardista en Uruguay: Courtoisie y Escanlar

Así como Fuguet y Fresán recibieron la atención de Planeta con sus primeros libros, nos encontramos con la obra de Rafael Courtoisie (1958-) titulada *Cadáveres exquisitos* (1995) publicada por la colección Biblioteca del Sur. Esta colección de cuentos es el mejor ejemplo del realismo posvanguardista “plurisimbolista” en la cuentística uruguaya, por la temática de la muerte y la constante utilización de símbolos. Esta obra como anticipa su título es una exquisita compilación de cuentos sobre la muerte, metafórica o real, vista desde diferentes perspectivas, que además sirven de ejercicio de limpieza respecto al pasado dictatorial, con una dramática historia de cuerpos desaparecidos. Esta colección de relatos está atravesada por la violencia e incluso por lo macabro, construyendo un cosmos como un espacio degradado que no deja lugar a los afectos, la solidaridad y la justicia (Rivero 84), lo que parece simbólico de lo que ocurre con las sociedades democráticas del Cono Sur. La gama de narraciones se divide en narraciones de tipo realista (“Civilizaciones antiguas”, “Peces”, “Vida mía”), que componen la mayoría del libro, los de tipo simbólico-alegórico (“Cero a uno”, “Los cuentos chinos”, “El arco de Leonardo”, “Víbora”, “Goldfinger”, “La palabra no”) y los de realidad alternativa o fantástico (“Diario del puma”). Este autor incorpora efectivamente la fragmentación tanto del

cuerpo, en que no está ausente la mutilación física (“Goldfinger”) y narrativa (“Algo feroz”, “Cero a cinco”, “Aventuras de la mujer barbuda”). Un aspecto llamativo de este libro es la extremada creatividad, la variedad de ángulos y la constante irrupción de la cultura popular, particularmente a través de la televisión, elemento central en el cuento “Aventuras de la mujer barbuda”, donde la violencia intrafamiliar es narrada entre medio de la obsesiva actitud del niño por ver el inverosímil dibujo animado “Aventuras de la mujer barbuda” que a la vez sirve de intratexto. Estas narraciones que se van conectando como cajas chinas, aparecen en la mayoría de los relatos. También se destaca el cuento que abre la colección “Civilizaciones antiguas”, que narra la excavación de ruinas prehispánicas y que termina develando un lugar de osamentas de detenidos desaparecidos. En su conjunto, este libro con una estética claramente postmoderna en lo ecléctico, la destrucción de mitos y la mezcla de la cultura clásica y de masas, parece ser una de las mejores y más sólidas obras de la cuentística uruguaya de los ’90.

Francine Masiello plantea que elementos de la postmodernidad como la parodia y el pastiche adquieren un nivel mayor de profundidad y múltiples lecturas como resultado de la experiencia postdictatorial (25), éste es precisamente el elemento que encontramos en obras como *Cadáveres exquisitos* o *Historia argentina* y que las diferencia de obras como *Oda al niño prostituto*. Las dos primeras adquieren ese nivel de profundidad y lecturas múltiples mientras que la segunda parece quedarse en la parodia y el pastiche, en una ácida crítica social que no adquiere el nivel intertextual que tiene particularmente la obra de Fresán. Como bien observa el escritor y crítico Elvio Gandolfo, Escanlar utiliza la estética del choque (Blixen 16) llevado a su mayor

extremo con el uso de viñetas que al comienzo de cada sección tiene cartoons pornos. Este autor llevará mucho más lejos la estética “macOndiana”²¹ con el uso del lenguaje coloquial y la narración en primera persona en el uso de un lenguaje directo y explícito en el tratamiento de escenas sexuales (Rivero 88). Es claro que Escanlar intenta en este libro producir una reacción en el lector, explorando todo tipo de tabúes y acciones políticamente incorrectas como el deseo sexual del niño hacia la madre (“El primer amor”); la experimentación sexual entre muchachos púberes (“Grono”); crueldad contra los discapacitados (“Cría ciegos”); discurso antifeminista (“No más dolor”); anti-ecologista (“un día perfecto”) y anti-izquierdista (“Como conseguir chicas”). Estos dos últimos convergen, ya que se que plantea el reemplazo del discurso de izquierda por el ecologista: “(...) cuando la izquierda en todo el mundo salvo en Uruguay se entró a deshilar, las mentes progresistas buscaron desesperadamente algo contra lo que seguir luchando. Y lo primero que encontraron, claro, fue la ecología” (36).

Si bien es cierto que en este libro predomina una estética del choque, de lo desagradable (Blixen 130) junto a un discurso masculino adolescente de un narrador que parece no tener una mentalidad por sobre los doce años, todo esto es un artificio literario y la obra es una fábula posmoderna que recicla, a la que no le falta ingenio y creatividad. Es llamativo el diálogo con las vanguardias, particularmente con el ultraísmo respecto a la puntuación, elemento que se repite en la obra de Héctor Bardanca²². Al igual que en las vanguardias, se juega con la falta de mayúsculas, pero en un contexto postmoderno como una forma de desacralización, que va de la mano con las ideas de Lyotard sobre el término de las grandes narrativas. Una forma de

simbolizar la pérdida de relevancia de jerarquías y discursos aparece gráficamente representada en estas variaciones ortográficas. Es rescatable además el negro sentido del humor del autor y la sátira de la que no se escapa ni él mismo.

Algo similar ocurre en el segundo libro de Escanlar, la colección de cuentos *No es falta de cariño* (1997), que está estructurado como obra de teatro en 4 actos. El primer acto, “Allá en el Rancho Grande” corresponde a un conjunto de narraciones sobre el barrio del narrador en primera persona en que continúa temas tabúes como las experiencias sexuales de púberes del mismo género. El segundo acto titulado “Los monstruos (historias de familia)” cuenta anécdotas familiares que parecen propias. El acto tres, “Gritos y susurros”²³ y parte del acto cuarto, “Sin documentos”, contiene la sección “100 cosas que amo”²⁴ que es el relato más interesante por la estructura que presenta conectando el relato y enumerando al mismo tiempo. Además contiene una sección que es una parodia del nuevo testamento en que se presenta a un Jesús que trafica drogas, intertexto bíblico que sólo encontramos en el caso uruguayo. De este modo, nos enfrentamos a otro pastiche postmoderno que dialoga tanto con la cultura popular, desde el título del libro en adelante²⁵, hasta con la cultura clásica en los intertextos bíblicos y la literatura del Siglo de Oro. Esto último por la emulación de las secciones narradas como las novelas de pícaros con nombres descriptivos de cada sección o capítulo y con un estilo que parece autobiográfico, creando a pícaros postmodernos.

A nivel general, lo interesante del caso uruguayo es que las diferencias producen cuentísticas bastante diversas y, hasta cierto punto, menos cohesionadas que las de sus pares argentinos y chilenos. Como bien señala el escritor Tomás de Mattos: “En la

actual narrativa uruguaya, se advierte la misma tendencia a traspasar los límites de los géneros o subgéneros que opera a nivel mundial. Las categorías se están haciendo inservibles: narraciones cuyo asunto lo constituyen delitos e investigaciones no son, a juicio de sus autores, novelas históricas; narraciones cuyo asunto lo constituyen delitos e investigaciones no son, a escuchar las fundadas razones de sus creadores novelas policiales” (226). Este espectro narrativo que se desarrolla en la novela en distintas formas también aparece en la cuentística de los '90 en el Uruguay. Tal como plantea Carina Blixen: “(...) la narrativa actual toca todos los registros de la escala literaria. Quizás no abunde la reflexión explícita, la densidad “metafísica” o la interrogación existencial. Puede verse, sin embargo, un pensamiento generacional que asoma tras la más desbordada fantasía (Gallo)” (23-24). Sin duda la antología que ella prologa, *La cara oculta de la luna*, muestra ese variado espectro en la cuentística de fines del siglo XX en el Uruguay.

El “plurisimbolismo” en las antologías uruguayas de los '90

La antología más importante de los '90 es *La cara oculta de la luna*, no sólo porque contiene exclusivamente a autores jóvenes uruguayos²⁶, sino porque muestra una gama enorme de estilos y temáticas, sobre todo comparado con las otras tres antologías que hemos incluido en esta selección. Esto ocurre, en parte, porque a diferencia de las antologías por concursos literarios *La cara oculta de la luna*, como *La joven guardia*, intenta ser una muestra de lo mejor de una generación. Si bien es una antología representativa en ese sentido, queda en deuda respecto a la fuerte presencia de la literatura femenina que se produce en Uruguay, al igual que en Chile y

Argentina, y que según Achugar es una “eclosión” postdictatorial (Blixen 20). De los treinta y seis autores compilados, sólo seis son mujeres. Un primer elemento notorio de esta antología es la casi absoluta presencia de relatos urbanos, algunos del realismo posvanguardista “macOndista” (Aguilera, Escanlar, Fernández Romar, Rehermann y Solari) y un predominio de las narraciones en primera persona. Otro elemento importante es la variedad de temáticas y géneros narrativos. De este modo, encontramos la narración de estilo neo-barroco (Hamed), el policial (Folle, Invernizzi, Pacheco, Rosello), y el histórico (Bracco). También es notoria la diversidad de formas narrativas desde la epistolar (Argañaraz y Fernández Romar) y la parábola (Erosa y Dalto). Estas narraciones parecen corresponder al realismo posvanguardista “plurisimbolista”. También es notoria la ausencia del cuento fantástico, sólo “El placer de dormir” de Martín Dalto (1972-) corresponde a este estilo, que quizás se explique por la ausencia de mujeres escritoras que están cultivando este género.

No es casual la aparición de cinco cuentos policiales en esta antología²⁷, debido que al igual que en Chile, el relato policial y la novela negra aparecen como estilos postdictatoriales²⁸. Precisamente es en los '90 es cuando el género despegó con autores como Omar Prego (1927-), Mario Levrero (1940-) y Mario Delgado Aparain (1949-) entre otros (102). De la nueva generación el nombre que se destaca es el de Renzo Roselló (1960-) con su novela *Trampa para ángeles de barro* (1992). Según estos mismos autores la razón de este interés en lo policial: “(...) obedecen al propósito de escribir una “novela política” (...) hallar una veta subterránea de la historia del país” (de Mattos 228-29), a lo que agregaríamos un modo de hablar de la muerte.

El lado oscuro de la luna, además reúne relatos que tienen rasgos que la crítica ha considerado como generacionales: “el clima opresivo y la incomunicación- una dominante en la nueva literatura uruguaya-, se retoma el problema de los límites entre la cordura y la locura, prosiguen las búsquedas de una prosa experimental” (Blixen 91-92). Estas características sin duda describen al cuento de Pablo Casacuberta (1969-), “Dulce agonía de la modorra”, sino que también al de Amir Hamed y el de Raúl Benzo (1967-), “Ad majorem Dei gloriam”. Por su parte, la muerte y los escenarios oscuros también son rasgos en común, capturados muy bien en los relatos de Andrea Blanqué (1959-) “Última sesión”, Helena Corbellini (1959-) “Puerto Platero”, Rafael Courtoisie (1958-) “El juego de la yunta” y “Algo que debe hacerse” de Renzo Rosello (1960-). Las parodias bíblicas es otro elemento que encontramos no sólo en esta antología y que parece particular a la cuentística uruguaya de estos años, como una muestra evidente de una era postmoderna de desacralización discursiva. En esta línea se encuentra “Fiebre de sábado en la noche” de Vera Chizzola (1972-), “Ad majorem Dei gloriam” de Raúl Benzo y “Más vale nunca que tarde” de Luis Antonio Beauxis (1960-). El humor negro presente en “El contador” de Franklin Rodríguez (1963-) es otro elemento que muchos de estos relatos tienen en común y los hermanan con muchos de los relatos argentinos y chilenos correspondientes al realismo posvanguardista “plurisimbolista”.

Al igual que en Chile, las antologías que aparecen por concursos literarios tienen una presencia importante en Uruguay, publicándose tres de ellas en los '90; sin embargo, nos parece que estas colecciones no presentan la misma variedad y originalidad en sus relatos. Los temas que atraviesan los relatos en *Cuentos de la costa*

(1996) y *Cuentos de inmigrantes*²⁹ (1997) son: el desamparo y las carencias (Corbellini, Castiglioni, Biurrun, de Rocha); la desterritorialización (Blanqué, Rosiello); la nostalgia (Bravo, Castiglioni) y la desilusión (Helguera). En términos de estilo, nos encontramos con el registro fantástico (Gómez Guerrero, Alanís y Gril), histórico (Berterretche) y satírico (club cultural). Por su parte, la antología *Muestra de la narrativa uruguaya. Concurso de cuentos de la asociación uruguaya de escritores* (1999), a diferencia de las anteriores, no tiene un núcleo temático que reúna a los relatos. Algunos de los cuentos en esta antología están más a tono con los de sus pares chilenos y argentinos, comparativamente con las antologías de Trilce³⁰. También aparece una mayor cantidad de escritoras, que conforman la mitad de los autores publicados, coincidiendo con lo que ocurría en Chile y Argentina. Sin embargo, es la única en que encontramos narraciones ambientadas en medio de la naturaleza (Drexler, Soriano Lagarmilla, Caballero y Scasso Rossi). La diversidad de temáticas en esta antología va desde la caída libre (Drexler), una estafa (Borelli), el condicionamiento social (Vera) hasta una pelea de box (Prego). Por otra parte, aparecen estilos que quiebran con el realismo, como son la ciencia ficción (Haym Fielitz) y lo fantástico (Meyer).

Tal como en *El lado oscuro de la luna*, aparecen los intertextos y parodias bíblicas³¹ (San Martín Speranza). La creación literaria aparece también como temática central en los ingeniosos relatos “El asesino” de Myriam Broder y “Sustracciones” de Roberto Meyer, único cuento en el estilo fantástico. El humor negro también está presente en “Julia, la sinfónica” de Pablo Tambucho Calegari, relato que presenta una narración demiúrgica y desapegada, en sintonía con la cuentística de la chilena

Costamagna. El juego de perspectivas está también presente en los relatos “Secretaria” de Cecilia Castiglioni y “El ascensor” de Raquel Borelli. Esta antología muestra ciertas dicotomías en la cuentística uruguaya que se debate entre la narración en tercera persona, formas clásicas del cuento, narración sentimental femenina y las narraciones urbanas, en primera persona con los rasgos del realismo posvanguardista en sus dos vertientes, más en sintonía con lo que se hace en el resto del Cono Sur.

Es importante señalar el predominio del relato realista posvanguardista, aunque encontramos paralelamente la presencia de una literatura fantástica, que fuertemente enraizada en la cuentística argentina y uruguaya. Pese a lo incompleta de esta muestra, es posible ver ciertas divisiones y rasgos en común en la cuentística del Cono Sur. Al parecer las divisiones entre posiciones estéticas y generacionales, el “mini-boom” de los ’90, la divergencia estética entre “macOndistas” y “plurisimbolistas” y el creciente número de escritoras son elementos comunes que confirman no sólo elementos culturales afines, sino un pasado dictatorial y un presente de democracias no bien cimentadas, dejando temas inconclusos que siguen manifestándose en cuentos sombríos, con la muerte y la violencia como protagonistas que se circunscriben dentro de la segunda vertiente del realismo posvanguardista.

¹ “Los tirajes de libros de narradores nacionales son bajísimos: doscientos, trescientos ejemplares, frente a los mínimos mil de otrora” (Blixen 15).

² Rodrigo Cánovas lo resume bien en su artículo “La novela de la orfandad” en el libro *Nueva Narrativa Chilena* (ver bibliografía).

³ Pese a que nuestra selección de cuentos argentinos se circunscribe a las décadas de los '90 y 2000 nos pareció importante destacar este cuento, por su importancia y por la concordancia estética con los escritores de los '90.

⁴ Lo fundamental de este relato, escrito en una sola noche, es la dislocación geográfica (Vidal 61) que le permite al autor hablar del horror, una estrategia para hablar de la nación a partir de sus márgenes, de la nación al borde de sí misma (64).

⁵ Esto no significa que la narrativa de los '80 no fuese realista, en lo que se diferencia con la de los '90 es la presencia de alegorías nacionales que desaparecen por completo en los '90 y 2000.

⁶ Un buen ejemplo de esto se encuentra al comienzo de la narración cuando dice: “Primera decepción del lector: en este relato soy varón” (12).

⁷ Esto es tan antiguo como *Don Quijote de la Mancha* (1605; 1615) de Miguel de Cervantes y Saavedra.

⁸ Nótese la similitud que plantea Carmen Mora con la pronunciación en francés *savoir faire* (79) que significaría “saber hacer”, lo que refuerza la idea de la parodia.

⁹ “(...) el propósito es que quien lea estos cuentos sepa, o crea saber un poco más de Argentina que antes” (Hojman 15).

¹⁰ En 1998 recibió una mención del Premio del Fondo Nacional de las Artes con su libro *La noche descalza*. Recibió el Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes en el 2002 con su libro *El campo de golf del diablo*, que además incluye varios cuentos premiados a nivel internacional. En el 2003 con la novela *La hermana* obtuvo el premio Casa de las Américas y en el 2005 ganó el premio Planeta por la novela *El lago*, ambientada en su natal Patagonia.

¹¹ Nos referimos particularmente a la habilidad que tenía este autor para narrar situaciones extraordinarias en medio de la cotidianeidad.

¹² “La ahogada” es la historia de una mujer que encuentra el amor ya muerta, y “La partida definitiva” es sobre una partida de ajedrez en que las piezas dialogan en un paralelo entre la creación literaria de ficción y el juego.

¹³ Nos parece que la ironía es obvia en el nombre del personaje referente a los problemas de adicción del ídolo futbolístico Diego Armando Maradona.

¹⁴ Algunos ejemplos de esto en la antología son el cuento de Lázaro Covadlo (1937-), “No te conozco” que transcurre en Barcelona, y el de María Martoccia (1957-) titulado “Mr. Black” ubicado en Brighton, Inglaterra. El relato de Covadlo narra lo que le ocurre a un hombre que se encuentra con un viejo amigo del colegio, a quien no recuerda. En este cuento el papel de la memoria es central y se emparenta con el relato de Julia Coria, “La certeza de Alberto Rodríguez Vargas”, publicada en *Una terraza propia*.

¹⁵ De hecho, en esta muestra hay una división exacta de nueve escritores nacidos de la década de los '60 en adelante y nueve nacidos entre las décadas del '30 y '50.

¹⁶ Una interesante discusión al respecto aparece en el artículo de María Luján Picabea, titulado “Libros de ficción: ¿por qué no aparece un best seller argentino?”, disponible en <http://www.clarin.com/diario/2005/10/02/sociedad/s-05001.htm>

¹⁷ No obstante, desconocemos quién es quién porque no aparecen las fechas de nacimiento de los escritores.

¹⁸ En la sección titulada “cuentos realistas” aparecen dos cuentos con este tipo de temáticas, el primero de Andreina Santander, titulado “La llamada” narra la experiencia de Micaela, hija de un diplomático que ayudaba a sacar del país a opositores al régimen de Videla, quien recibe una llamada telefónica intimidatoria. Esta historia está bien narrada y efectivamente transmite la ansiedad de la niña como símbolo de lo que muchos vivieron en dictadura. Otro relato que se refiere a la contingencia política es “La ventana detrás de la paloma” de Hernán Petit, en que se narra la asistencia de un hombre a una protesta en pleno centro de Buenos Aires, resume y expresa la frustración de un hombre que ama a su patria y no es correspondido. Este relato es una excelente síntesis de las frustraciones que se fueron acumulando en el pueblo argentino desde la vuelta a la democracia hasta hoy, mencionando también el desastre de diciembre de 2001.

¹⁹ Este volumen reúne la colección más desigual de cuentos de escritoras chilenas, desde los puramente anecdóticos (“Mandarinas de Estambul” de Carolina Díaz) hasta relatos de calibre literario como los de Diamela Eltit (“Consagradas”), Costamagna (“Micro”) y Meruane (“Función triple”).

²⁰ “El segundo aspecto que convierte esta temática en un asunto eminentemente femenino, es más complejo y tiene que ver con la identidad de nuestro género en sí mismo (...)” (13). “En este momento crucial de la historia femenina en que por primera vez sufrimos la pesada carga de la libertad, *Salidas de madre* resulta una antología plenamente necesaria” (16).

²¹ En la crítica a *Oda*, Gandolfo señaló estas características con claridad: “(...) la droga, la desorientación profesional, afectiva y existencial o el mal humor de quienes tienen entre 20 y 30 años en un país hasta hoy fabricado para otras edades, se convierte en rabia, pero también en retobada ternura, en cinismo extremo pero también en ganas de creer” (*Nuevo diccionario de literatura uruguaya*, 197).

²² Nos referimos específicamente a *Polaroid* (1994) que al igual que obras surrealistas revierte la dirección de las páginas como ocurre en el libro sobre las vanguardias: *Dadá, surrealismo y pop*. Santiago: Facultad de arquitectura y urbanismo de la Universidad de Chile, sf.

²³ Republicado enteramente en *McOndo* (1996).

²⁴ Republicada en la antología *La cara oculta de la luna* (1996).

²⁵ Nos referimos al título que es parte de la letra del bolero “Nosotros”.

²⁶ Nacidos después de 1957.

²⁷ Nos referimos a los relatos de Folle, Invernizzi, Pacheco y Rosello.

²⁸ Aunque tuvo precursores en Horacio Quiroga, Enrique Amorim y Clara Silva (Rivero 101).

²⁹ Esta colección parece responder a un creciente interés por las particularidades de las distintas colectividades que integran la ciudadanía, como son los inmigrantes (Rivero 24). Esto se hace evidente con la publicación de *Perfumes de Cártago* (1994) de Teresa Porzecanski²⁹, quien ha planteado que con posterioridad a 1985 se produce en el Uruguay un replanteo de la “europeidad”, la “indianidad” y la “africanidad” de la población (24)

³⁰ *Cuentos de la costa y Cuentos de inmigrantes.*

³¹ En el relato “Caín” de Marcelo Zorrilla de San Martín Speranza se reescribe la historia bíblica a través de un hombre que delira en un psiquiátrico; por su parte, Dios aparece como posible personaje en “Quizás sea Dios” de Eric D. Haym Fielitz.

Conclusión

La región sudamericana más austral, denominada Cono Sur, siempre tuvo mucho en común histórica y culturalmente. Con la ola de dictaduras militares en los '70 y '80 las experiencias de los tres países fueron tan similares que su literatura reflejó realidades y sensibilidades comunes. Eso explica por ejemplo que la novela de Mario Benedetti *Primavera con una esquina rota* (1982), convertida en obra de teatro, se mantuviera por meses en la cartelera del Ictus en Santiago en plena dictadura (1984). Esto también explica que durante la dictadura las representaciones alegóricas fueran un elemento en común de las literaturas de Chile, Argentina y Uruguay, puesto que el duelo está en el origen mismo de la alegoría (Avelar 3), razón por la cual estas formas no desaparecieron por completo ni en los '90 ni en el 2000.

Uno de los elementos en común en los campos literarios del Cono Sur postdictatorial fueron los recambios generacionales que dieron origen a disputas entre los que se fueron del país y aquella generación que se quedó, llamada en Uruguay la “generación del sándwich” que tenía unos 15 años al momento de los golpes militares (Delgado 222). Esto ocurrió en los tres países, pero más notoriamente esta pelea se hizo mediática en Chile con el intercambio que tuvo Jaime Collyer con su proclama “Casus Belli” y la respuesta que da Jorge Edwards, y en Uruguay con Escanlar en el semanario *Aquí* y los de la generación del 45. Esta fricción entre quienes se fueron y los que se quedaron crea una orfandad literaria e intentos de parricidios fallidos que bien sintetiza Tununa Mercado: “Cada cual en sus países, en Argentina y en el Uruguay, en Chile más recientemente, ha de haber palpado cómo persistió la desconfianza, cómo se agudizaron las divisiones, y consecuentemente cuánto exigió la

convivencia, y acaso fue mejor que todo terminara por aflorar para que una discusión que se apoyaba ciertamente sobre una falsa alternativa- los que se quedaron y los que se fueron- cobrara un relieve distinto, a saber, aportara lucidez sobre viejas expectativas y recientes y perdurables derrotas” (46).

La importancia del mercado y las ventas se hizo presente en los tres países que luego del retorno a la democracia experimentaron un llamado “mini-boom”, que en Chile y Argentina significaron publicaciones que alcanzaron miles de ejemplares. En los dos países escritores, Jaime Collyer y Juan Forn respectivamente, se hicieron cargo de la división Biblioteca del Sur de la editorial española Planeta. Esto se tradujo en un gran número de publicaciones de autores nacionales, lo que a su vez significó un mayor interés del público por leer a autores nacionales, como bien nota Camilo Marks: “Nunca se había leído menos que ahora en Chile y nunca se había publicado más. (...) el lector chileno del presente parece sentirse más identificado con los escritores y escritoras que hoy publican y, desde luego, los prefiere a los extranjeros. Esto sí que es novedoso y es positivo” (Marks, “El nombre”19). Como señalábamos en el segundo capítulo las cifras en la baja de lectura y el aumento de publicaciones es también un fenómeno que ocurre en Argentina, con el mismo énfasis por una literatura local. En Uruguay ocurre algo similar, aunque Planeta no publica allí hasta 1995 y no logra la presencia que en los otros dos países, pero sí florecen editoriales locales que comienzan a publicar a los autores uruguayos.

Por otra parte, dentro de cada país aparecen diferencias estéticas, también marcadas por el mercado, que generarán un grupo con sensibilidades similares, que astutamente Alberto Fuguet tiene la idea de recopilar en la antología *McOndo*. Este es

el grupo que había abrazado por completo la globalización y la postmodernidad, creando una estética urbana, con personajes “perdedores” que deambulan sin rumbo, drogados, escuchando música en inglés, con una estética minimalista, de relatos lineales, como señala Collyer: “(...) una narración de tinte realista, muy ordenada y convencional” (García Corales 134). Este tipo de literatura correspondiente a lo que hemos denominado realismo posvanguardista “macOndista” claramente tocó una cuerda sensible con un tipo de público que convirtió obras como *Sobredosis* e *Historia argentina* en objetos de culto, lo que ocurrió también en Uruguay con el público seguidor de Gustavo Escanlar, pero que a su vez tuvo más rechazo dado la estética de choque de *Oda al niño prostituto*. Nos parece importante en este punto puntualizar, que si bien obras como *Sobredosis* remueven un espacio literario alicaído por la censura dictatorial, no es comparable a la dimensión literaria de *Historia argentina*, pastiche postmoderno tal como lo es *Oda*, pero con una profundidad literaria e intertextual que la convierten en una obra clave de la literatura argentina, título que no nos parece mantendrán con el tiempo ni *Sobredosis* ni *Oda*. La diferencia parece estar en las múltiples lecturas de la obra de Fresán que mezcla efectivamente la política y la crítica literaria, lo que le da un nivel de profundidad que simplemente no alcanzan las obras de Fuguet y Escanlar. *Historia argentina* es además una obra que toma elementos de ambas vertientes del realismo posvanguardista con escenarios urbanos, referencias al *Pop-Culture* e intertextos musicales que se entrecruzan con los literarios y la metaficción.

Es importante establecer que la corriente “macOndista” no dominó el mercado literario, quizás dominó por un tiempo en las ventas, pero no fue la única voz en los

'90 y menos en el 2000. Precisamente la fragmentación que se da como resultado de las dictaduras presentan una gama de voces heterogéneas, que como bien observa Díaz Eterovic: “(...) entre los escritores de los noventa hay escrituras muy diversas, distintos lenguajes, unos son más directos, otros más elípticos, se abordan los mal llamados subgéneros, la experimentación. O sea, es difícil decir que todos los narradores que publican en los años noventa escriben de tal o cual manera. Tal vez uno pueda comparar y agrupar a tres o cuatro, pero es difícil destacar un estilo que una a todos los autores (García Corales 113). Ciertamente no hay un estilo, pero sí hay temas recurrentes y el predominio de lo que hemos definido como realismo posvanguardista en sus dos vertientes, que es precisamente a lo que apunta esta cita de Díaz Eterovic cuando dice que no todos escriben igual. Lo que predomina es un tipo de ficción que simula la narración de una experiencia real en primera persona, que corresponde a una época postmoderna, y en Latinoamérica, posterior a la vanguardia en narrativa.

En el caso particular chileno la presencia de talleres literarios ayudaron enormemente en la formación de la generación NN y la generación del 2002. Estos talleres que se establecieron a mediados de los '80, son un fenómeno más global como bien apuntaba Camilo Marks: “Es un hecho público que gran parte de los escritores y escritoras que hoy publican provienen de talleres literarios. Los talleres literarios se han extendido por todo el país y según parece, también por todo el mundo” (18). Según los datos biográficos aparecidos en *El lado oscuro de la luna*, en Uruguay también los talleres literarios tienen una presencia importante en la formación de la generación más joven de narradores uruguayos. Este fenómeno no se evidencia del

mismo modo en las antologías argentinas, sin embargo, el caso de la fallecida escritora Paola Kaufmann, formada en el taller literario de Abelardo Castillo, es un buen ejemplo del mismo fenómeno. Por su parte, Ricardo Piglia nota la importancia de concursos literarios en el medio argentino como único medio de financiamiento (Spiller 471). En Chile también aparecen los concursos literarios como forma de lograr atención por parte de las editoriales y a modo de lanzar carreras literarias, como evidencia el ejemplo del concurso de la revista *Paula* o las publicaciones de antologías en Uruguay originadas por concursos.

Otro elemento en común entre muchos de los escritores jóvenes del Cono Sur es su proveniencia del mundo del periodismo, esto es particularmente notorio en los autores que desarrollaron una estética “macOndiana”, un fenómeno nada nuevo si tomamos en cuenta que García Márquez era también periodista. Dentro del mercado chileno otra característica agrupa a los escritores de la generación del 2002 y es que muchos de ellos son o fueron guionistas de teatro y de teleseries, este es el caso de Marcelo Leonart, Nona Fernández, Alejandro Cabrera y Larissa Contreras. Como una avenida con dos vías, por un lado la literatura de estos escritores tiene una estética más visual o gráfica y, por otro, el cambio en el género de la teleserie es notorio, incluso con intertextos literarios como fue el caso de una de las telenovelas chilenas más exitosas, *Amores de mercado* (2001), que dialoga con la obra *The Prince and the Pauper* de Mark Twain, o el intertexto con *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams en *Amor por accidente* (2007), por citar un par de ejemplos. Nos parece que a su vez, esto es un buen ejemplo de las barreras que se cruzan constantemente dentro de la postmodernidad.

Dentro de las temáticas que parecen repetirse en muchos cuentistas representantes del realismo posvanguardista “plurisimbolista” está la presencia de la violencia, la memoria o desmemoria y la muerte. Esto es claramente observable en la cuentística tanto de la generación NN en Chile como en cuentistas argentinos que corresponden a la misma época que aparecen en la antología *Cuentos argentinos* y en antologías intergeneracionales uruguayas como *Cuentos de la Costa*. Precisamente estas temáticas son comunes a la generación pre y post golpe porque como prueban los cuentos de autores jóvenes publicados en *Cuentos argentinos* y *La joven guardia*, y los que quedaron diseminados en diferentes antologías chilenas de autores como Alejandra Costamagna, Lina Meruane, Andrea Jeftanovic, Nona Fernández y Marcelo Leonart. La violencia y la muerte son constantes, especial afinidad encontramos en torno a esta temática en los relatos de estos chilenos y los que encontramos en el libro de Rafael Courtoisie, *Cadáveres exquisitos*. Lo mismo ocurre con relatos “Matar un perro” de Samanta Schweblin, “La ninfómana y el trepanador” de Paola Kaufman y “Un poco más allá” de Ana Quiroga. En el caso de los cuentistas chilenos es notoria la aparición de fantasmas en cuentos de Nona Fernández y Flavia Radrigán. Nos parece obvio sostener que estas temáticas en común intergeneracionalmente y entre países, reflejan que los fantasmas de la ola dictatorial que azotó al Cono Sur no han dejado de rondar, y que la región está lejos de haber cerrado sus heridas, por lo que esta temática seguirá reflejándose en su literatura por mucho tiempo más, dado que los regímenes democráticos no han podido dar respuestas a las altas expectativas que el retorno a la democracia creó en cada una de estas sociedades.

Esta situación ha creado un tipo de literatura en que: “(...) se advierte la misma tendencia a traspasar los límites de los géneros o subgéneros que opera a nivel mundial. Las categorías se están haciendo inservibles: narraciones de tema histórico no son, a juicio de sus autores, novelas históricas; narraciones cuyo asunto lo constituyen delitos e investigaciones no son, (...) novelas policiales (...) Pero más allá de esa confusión de géneros (...) son detectables (...) las huellas de la cultura de la impunidad. Sus personajes están atrapados; no cuentan ni acuden a ningún auxilio; no se sienten ni asistidos ni vinculados a ninguna propuesta institucional; carecen de la orientación de cualquier sistema ético; y no vislumbran otra salida que la violencia o la transgresión” (de Mattos 226). Aunque este juicio, que da fe del proceso de postmodernidad en la literatura, fue formulado específicamente para la narrativa uruguaya actual, nos parece que el panorama expuesto en esta tesis muestra que esta cita podría bien corresponder también a la literatura argentina como chilena.

Así como la apertura al mercado neoliberal generó en un tiempo una literatura del realismo posvanguardista “macOndista”, con jóvenes conectados por Internet, en grandes urbes, envueltos en sexo casual y drogas, que ciertamente reflejó a un sector de la sociedad en pleno “destape” luego de un período de represión. Como señalábamos en el tercer y cuarto capítulo *La Venus de papel* en Argentina y *Voces de Eros* en Chile dan cuenta del auge que tiene este tipo de literatura prácticamente inexistente antes de las dictaduras.

Las voces femeninas comenzarán a tomarse el campo literario paulatinamente en estos años y dejarán de hacerlo en el modo tradicional. Como señalábamos en el último capítulo estudios ya señalan el creciente número de escritoras en Argentina y

Uruguay, más aún asociándolas mayoritariamente al género fantástico, una vez dominado por hombres. En Chile esto también es evidente, tanto el mayor número de escritoras como su incursión en el género fantástico. Pese a que en Chile aparecen antologías de literatura femenina a modo tradicional como *Salidas de madre*, donde se habla de las reivindicaciones en un mundo falocéntrico también aparecen muchas otras voces femeninas que se salen del molde y comienzan a escribir relatos desde la perspectiva de ambos géneros. El modo de escribir de Alejandra Costamagna también es llamativo en este sentido porque se sale totalmente de la idea de la emocionalidad femenina en la escritura con una estética de “ojo frío” que también comparten escritoras como Samanta Schweblin, Mariana Enríquez o Julia Coria en Argentina. La introducción de la antología *Una terraza propia*, nos dan aún más claves de un creciente número de escritoras que no tienen interés en continuar un repertorio de temas o tonos narrativos tradicionalmente considerados como literatura de mujeres.

Otro notorio elemento en común en la región es la emergencia de la literatura policial, que según Díaz Eterovic: “(...) es la novela social de nuestra época. El lector reconoce en ella el mundo en el que está viviendo. Con la novela policial se pone énfasis en otro fenómeno social que tiene que ver con el crecimiento de las urbes, de las grandes capitales latinoamericanas. Es un crecimiento que está relacionado con la aparición o incremento de fenómenos como la marginalidad urbana, la drogadicción y el delito a gran escala” (123). Nos parece que este género particularmente presente en Chile y en Uruguay precisamente logra reflejar la vida en las grandes urbes, pero también permite explorar un pasado cargado de crímenes no resueltos. Aquí convergen tanto el pastiche postmoderno y un fenómeno postdictatorial que también

ocurrió en España con autores como Antonio Muñoz Molina con *Beltenebros* (1989). Por otra parte, el género policial logró renovados aires con la aparición de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño que permitió una mezcla borgeana entre lo policial y la intertextualidad literaria y que, como evidencia *El enigma de París* de Pablo de Santis, es un estilo que ha llegado para quedarse.

Es importante clarificar que si bien postulamos un predominio de un tipo de narrativa realista en el Cono Sur, en varias antologías aparecen cuentos que caen dentro de la clasificación de literatura fantástica, que dan testimonio de la fuerza de un género que adquirió nuevos rumbos bajo la dirección de grandes como Borges y Cortázar, razón por la cual no es un género que vaya a desaparecer en el Cono Sur, sobre todo ahora que ha adquirido una nueva gama de voces al ser cultivado mayoritariamente por mujeres escritoras.

También parece relevante notar que pese a la gran cantidad de similitudes en la literatura de los tres países hay diferencias notorias que evidencian procesos específicos en cada país. En Chile es notoria la disparidad entre los escritores de “Zona de Contacto” con la literatura producida por la generación NN y la del 2002, también ocurre un fenómeno de “auge” del cuento como género narrativo, tradicionalmente menos cultivado que la poesía en Chile (Díaz Eterovic, *Contando el cuento* 4). Por el contrario, en Argentina y Uruguay la fuerte tradición cuentística heredada de grandes como Borges y Quiroga es continuada por escritores de las generaciones truncadas por la dictadura y la postdictadura. En Argentina se observa una mayor cantidad de antologías intergeneracionales a partir del 2000 y la presencia de una fuerte generación de jóvenes escritores, también es notoria la presencia de la

violencia y escenarios oscuros a partir de la década del 2000, que permite especular la influencia que pudo haber tenido el período negro de caos vivido durante el “corralito” en diciembre de 2001. En Uruguay se observa la convivencia de cuentistas más apegados a la forma tradicional del género y aquellos más al día con temas y formas cultivadas en la región.

Parece ineludible concluir que como queda demostrado en los cuentos referidos en esta tesis existe una mayoría ubicados en grandes urbes de distintas partes del mundo, en un registro realista. Sin embargo, las variaciones narrativas son múltiples desde el racconto, hasta la narración puzzle, el efecto “Memento”, el neo-barroco y la prosa experimental. Estas variadas formas no hacen otra cosa que demostrar la fuerte tradición cuentística del Cono Sur que como péndulo fue desde el realismo posvanguardista “macOndista” a una que vuelve a ser más intertextual, más simbólica y más variada dentro del realismo posvanguardista “plurisimbolista”. Un factor que parece destacar tanto en la obra de Rodrigo Fresán como a la obra de Roberto Bolaño es que contienen elementos de ambas vertientes del realismo posvanguardista. Dada la cercanía temporal es difícil afirmar cuánta influencia ha tenido verdaderamente la emergencia de la narrativa de Bolaño, pero en Chile es ya evidente su influencia en el recambio generacional que hemos ejemplificado en Alejandro Zambra. En Argentina y Uruguay con sus propios gigantes literarios es posible que la influencia del “factor Bolaño” sólo tenga el efecto de reactivar un tipo de literatura que lleva en sí las semillas de Quiroga, Borges y Cortázar.

Como bien ilustra Beatriz Sarlo en *Escenas de la vida postmoderna* en la Argentina, al igual que en el resto del Cono Sur, conviven los avances tecnológicos

con infraestructura pública que se cae a pedazos, lo que hace evidente la disparidad que ha acentuado la globalización. Este fenómeno tuvo un colapso total en el país en 2001 donde además se produjo una debacle del sistema económico por una apertura acelerada al mercado mundial y la corrupción tanto pública como privada, evidenciado en el documental canadiense *The Take* (2007). En Chile los casos de corrupción han comenzado a emerger, pero no se han producido ni a la misma escala ni con las mismas consecuencias, puesto que el país aún avanza en lo que se ha denominado “en vías al desarrollo”, meta proyectada para después del bicentenario del 2010. Con vaivenes económicos más o menos, nos parece razonable concluir que la postmodernidad se instaló en el Cono Sur tanto a nivel económico como a nivel literario. El pastiche, la parodia, la trivialización de los grandes discursos, particularmente el histórico, son rasgos evidentes de una cultura posmoderna que se instaló en la región desde la década de los '90.

Historia argentina se convierte en un icono de esta narrativa postmoderna, puesto que contiene en sí todas las características del pastiche postmoderno, pero que conserva un nivel de profundidad y múltiples lecturas que, como evidencia Francine Masiello, sería resultado de la experiencia dictatorial. Este fenómeno, sin duda, explicaría la diferencia de productos literarios producidos en el Cono Sur bajo en signo de la postmodernidad, refiriéndose al pastiche y la parodia, planteando que: “(...) son algunas de las numerosas técnicas que aceitan la máquina de la postmoderna, sin embargo, cuando se aplican a aquella literatura que ofrece una reflexión sobre la ley autoritaria, los términos adquieren sentidos nuevos e insospechados” (25). También es rasgo de esta literatura posvanguardista, a diferencia

del boom y postboom, la aparición de un discurso individual que no pretende representar alegorías nacionales. La ambientación en escenarios europeos o asiáticos evidencia una dislocación geográfica del discurso, pero también el reflejo de un mundo globalizado y de la movilidad que tiene el escritor hoy en día. La poética del desencanto y la igualdad de niveles entre cultura clásica y masiva son también rasgos de una posvanguardia, junto al resurgimiento del género realista de ficción que ha dominado la cuentística en los últimos dieciocho años y parece haber vitalizado una forma narrativa que en otras partes del mundo ha perdido presencia para dar lugar a nuevas formas como las novelas gráficas. Este hecho evidencia que por la fuerte tradición cuentística de la región y por la traumática experiencia dictatorial en común, la cuentística del Cono Sur no sólo ha emergido con fuerza, sino que ha tomado la parodia y el pastiche de la era postmoderna sin la trivialización que ha ocurrido en otras partes del mundo. La aparición de un discurso que está a tono con las literaturas de otros rincones del mundo, que se ha salido del espacio geográfico de Latinoamérica y la ausencia cada vez más pronunciada de un espacio rural, mágico y exótico es lo que nos permite afirmar, en forma simbólica, que este pugilato literario Cortázar lo ganó por nocaut.

Bibliografía

- Abbate, Florencia, ed. *Una terraza propia*. Buenos Aires: Grupo Norma, 2006.
- Adoum, Jorge Enrique. "El realismo de la otra realidad". *América Latina en su literatura*, ed. César Fernández Moreno. México, DF: Siglo XXI, 1980. 204-18.
- Achugar, Hugo. "Postmodernity and fin de siècle in Uruguay". *Studies in 20th Century Literature* 14 (1990): 45-59.
- Aguirre, Mariano, ed. *Relatos y resacas*. Santiago de Chile: Planeta, 1997.
- , *Voces de Eros*. Santiago de Chile: Mondadori, 1997.
- Aínsa, Fernando. *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya, 1960-1993*. Montevideo: Trilce, 1993.
- Amícola, José. "La incertidumbre de lo real. La narrativa de los 90 en la Argentina en la confluencia de las cuestiones de género". *La literatura argentina de los años 90*, ed. Geneviève Fabry e Ilse Logie. Ámsterdam: Rodopi, 2003. 29-41.
- Ángeles Menacho, Francisco. "Una historia muy real. Apuntes de *Historia argentina* de Rodrigo Fresán". 22 de Julio de 2008. <http://revistamiriada.org>
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Editorial Horizonte, 2001.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham, NC: Duke UP, 1999.
- Azocar, Pablo. *Natalia*. Santiago de Chile: Planeta, 1990.
- Bardanca, Héctor. *Polaroid: crítica de la cabeza uruguaya*. Montevideo: YOEA, 1994.

- Barthes, Roland. *Littérature et réalité*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- Baudrillard, Jean. "The Precession of Simulacra". *A Postmodern Reader*, eds. Joseph Natoli y Linda Hutcheon. Albany, NY: State University of New York Press, 1993. 342-75.
- Becerra, Eduardo, ed. *Líneas telefónicas*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 1999.
- Benzecry, Claudio E. "El almuerzo de los remeros. Profesionalismo y literatura en la década de los 90". *Hispanamérica* 87 (Dec. 2000): 17-30.
- Bertens, Hans et al. *International Postmodernism Theory & Literary Practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1997.
- Beverly, John. "Postmodernism in Latin America". *Siglo XX/20th Century* (1991-92): 9-29.
- Bianchi, Soledad. "De qué hablamos cuando decimos nueva narrativa chilena". *Nueva Narrativa Chilena*, ed. Carlos Olivares. Santiago de Chile: Lom, 1997. 29-34.
- Biurrun, Walter et al. *Cuentos de la Costa*. Montevideo: Trilce, 1996.
- Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- , *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- , *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- , "Los mitos de Cthulhu". *Palabras de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. 22-37.
- Brescia, Pablo. *La apariencia de las cosas*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- , "Una terraza propia: Nuevas narradoras argentinas". *WLT* 82.1 (Jan.-Feb. 2008): 69-70.

- Brunner, José Joaquín. *América Latina: cultura y modernidad*. México D.F: Grijalbo, 1992.
- , *Bienvenidos a la modernidad*. Santiago de Chile: Planeta, 1994.
- , *Cartografías de la modernidad*. Santiago de Chile: Dolmen, 1994.
- Camauer, Solange et al. *Cuentan*. Buenos Aires: Editorial Metáfora, 1993.
- Cánovas, Rodrigo. “La novela de la orfandad”. *Nueva narrativa chilena*, ed. Carlos Olivares. Santiago de Chile: Lom, 1997. 21-28.
- Caparrós, Martín. “Maneras del silencio”. *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Kart Kohut y Hans-Joachim Köning, ed. Frankfurt: Aey, 1996. 165-70.
- Civale, Cristina. *Chica fácil*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.
- Chitarroni, Luis. “Narrativa: nuevas tendencias. Relato de los márgenes”. *Cuadernos hispanoamericanos* 517.519 (1993): 437-44.
- Collyer, Jaime. “Casus Belli: todo el poder para nosotros”. *Apsi* (24 de febrero-8 de marzo 1992): 40.
- Cortázar, Julio. *Último Round*. Madrid: Siglo veintiuno, 1974.
- Cortínez, Verónica, ed. *Albricia: la novela chilena del fin de siglo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Costamagna, Alejandra. *Últimos fuegos*. Buenos Aires: Ediciones B, 2005.
- Courtoisie, Rafael. *Cadáveres exquisitos*. Montevideo: Planeta, 1995.
- Delgado Aparain, Mario. “El largo camino de la vida rioplatense”. *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Kart Kohut y Hans-Joachim Köning, ed. Frankfurt: Aey, 1996. 221-23.

- Díaz Eterovic, Ramón, ed. *Crímenes criollos. Antología del cuento policial chileno*.
Santiago de Chile: Mosquito Editores, 1994.
- Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela, Diego, eds. *Contando el cuento*. Santiago de
Chile: Editorial Sinfronteras, 1986.
- , *Andar con cuentos. Nueva narrativa chilena (1948-1962)*. Santiago de Chile:
Mosquito Editores, 1992.
- , *Cuentos en dictadura*. Santiago de Chile: LOM, 2003.
- De Toro, Alfonso. "Posmodernidad y Latinoamérica". *Plural*, 233 (Feb. 1991): 47-61.
- Den Tandt, Christophe. "Pragmatic Commitments: Postmodern Realism in Don
DeLillo, Maxine Hong Kingston and James Ellroy". *Beyond Postmodernism.
Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, ed. Klaus Stierstorfer.
Berlin: Walter de Gruyter, 2003. 121-41.
- Escanlar, Gustavo. *Oda al niño prostituto*. Montevideo: YOEA, 1993.
- , *No es falta de cariño*. Montevideo: Aymara, 1997.
- , "Las cosas en su sitio (II parte)" 18 de octubre de 2008. [http://www.
montevideo.com.uy/nottiempolibre_10168_1.html](http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_10168_1.html)
- Espinosa, Patricia. "Narrativa chilena hoy". *Nueva Narrativa Chilena*, ed. Carlos
Olivares. Santiago de Chile: Lom, 1997. 65-74.
- Etcheverry, Guillermo Jaim. *La tragedia educativa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura
Económica, 2007.
- Fabry, Genevière. "Presentación". *La literatura argentina de los años 90*, ed.
Geneviève Fabry e Ilse Logie. Ámsterdam: Rodopi, 2003. 7-12.

“Falleció la escritora Paola Kaufmann”. 8 de agosto de 2008.

<http://www.rionegro.com/ar/diario/2006/09/25>.

Fernández, Nona. *Mapocho*. Santiago de Chile: Planeta, 2002.

Freidemberg, Daniel, ed. *Cuentos después de hora*. Santiago de Chile: Editorial Antártica, 1995.

Fresán, Rodrigo. *Historia argentina*. Buenos Aires: Fábula Tusquets Editores, 1998.

---, “Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano”. *Palabras de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. 47-74.

Fogwill, Enrique. *Muchacha Punk*. España: H Kliczkowski, 2006.

Fuentes, Rodrigo. *No te acerques al Menotti y otros relatos*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2003.

---, ed. *Uno en quinientos*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2004.

Fuguet, Alberto y Sergio Gómez, eds. *Cuentos con Walkman*. Santiago de Chile: Planeta, 1993.

---, *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.

Fuguet, Alberto y Edmundo Paz Soldán, eds. *Se habla español*. Miami, FL: Alfaguara, 2000.

Fuguet, Alberto. *Sobredosis*. Santiago: Planeta, 1990.

---, “21 notas sobre la nueva narrativa”. *Nueva Narrativa Chilena*, ed. Carlos Olivares. Santiago de Chile: Lom, 1997. 119-22.

---, *Cortos*. NY: Rayo, 2005.

- , “Não é a Taco Bell: Apontamentos sobre McOndo e neoliberalismo mágico”. A *literatura latino-americana do século XXI*, ed. Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. 101-9.
- Gamboa, Santiago. “Opiniones de un lector”. *Palabras de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. 75-87.
- Garcés, Gonzalo. “El desarreglado mundo de Costamagna”. 22 de julio de 2008.
<http://www.letras.s5.com>
- García-Corales, Guillermo. *El debate cultural y la literatura chilena actual: un diálogo con cinco generaciones de escritores*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2007.
- García, Javier. “La evolución de las especies”. 24 de junio de 2008.
<http://www.lanacion.cl>
- García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- Giardinelli, Mempo y Gliemmo, Graciela, eds. *La Venus de papel*. Buenos Aires: Planeta, 1998.
- González Echevarría. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1987.
- Gril, Sylvia et al. *Cuentos de inmigrantes*. Montevideo: Trilce, 1997.
- Guariglio, Mónica, prol. *Cuentos al oído de Buenos Aires (Antología de narradores heterogéneos)*. Buenos Aires: Secretaría de cultura, 2004.
- Habermas, Jürgen. “Modernity vs. Postmodernity”. *New German Critique* 22 (1981): 3-22.

- Hamed, Amir. *Qué nos ponemos esta noche*. Miami, FL: University of Miami, 1991.
- Hojman, Eduardo. *Cuentos argentinos (una antología)*. Madrid: Siruela, 2004.
- Hopfe, Karin. "Talking 'bout my generation"-*McOndo* y las novelas de Alberto Fuguet". *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, ed. Roland Spiller et al. Frankfurt: Vervuet Verlag, 2004.
- Huyssen, Andreas. "Foreword: The Return of Diógenes as Postmodern Intellectual".. *Critique of Cynical Reason*, ed. Peter Sloterdijk. Minneapolis, MN: Minnesota UP, 1987. 9-25.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- , "Third-world Literature in the Era of Multinational Capitalism". *The Jameson Reader*, ed. Michael Hardt and Kathi Weeks. Malden, MA: Blackwell, 2000.
- Jiménez, José Olivio, ed. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1987*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Kohut, Karl. "Introducción. De las utopías al desencanto. La novela argentina de los últimos dos decenios". *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, ed Kart Kohut y Hans-Joachim Köning. Frankfurt: Aey, 1996. 9-33.
- Larsen, Neil. "Cortázar and Postmodernity: New Interpretive Liabilities". *Julio Cortázar: New Readings*, ed. Carlos J. Alonso. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 57-75.
- Leal, Luis. "El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad". *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*, ed. Alfredo Pavón. Puebla, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991. 29-43.

- Lechner, Norbert. "A Disenchantment Called Postmodernism". *Boundary*, 2 (Fall, 1993): 122-39.
- Lehan, Richard D. *Realism and Naturalism: The Novel in an Age of Transition*. Madison, WI: Wisconsin UP, 2005.
- Link, Daniel. *Literatura de compromiso. La literatura argentina de los años 90*, ed. Geneviève Fabry e Ilse Logie. Amsterdam: Rodopi, 2003. 15-28.
- Livingstone, Rodney. "Introduction". *Essays on Realism. George Lukács*. Cambridge, MA: MIT Press, 1981.
- Lowe, Elizabeth y Fitz, Earl E. *Translation and the Rise of Inter-American Literature*. Gainesville, FL: Florida UP, 2007.
- Luján Picabea, María. "Libros de ficción: ¿por qué no aparece un best seller argentino?". 22 de julio de 2008.
<http://www.clarin.com/diario/2005/10/02/sociedad/s-05001.htm>
- Lukács, Georg. *Essays on Realism*. Cambridge, MA: MIT Press, 1981.
- , *Studies in European Realism. A Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and others*. London: The Merlin Press, 1989.
- Lyotard, François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: Minnesota UP, 1989.
- Muñoz Marquina, Francisco. *Cuentos del realismo y del naturalismo*. Zaragoza: Ed. Luis Vives, 1991.
- Marks, Camilo. "El nombre no es lo de menos". *Nueva Narrativa Chilena*, ed. Carlos Olivares. Santiago de Chile: Lom, 1997. 15-20.
- , "Nada de cortos, y contundentes". 22 de julio de 2008. <http://www.letras.s5.com>

- Márquez Rodríguez, Alexis. *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- , *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México, D.F: Siglo veintiuno, 1982.
- Martínez, José Luis. “Unidad y diversidad”. *América Latina en su literatura*, ed. César Fernández Moreno. México, DF: Siglo veintiuno, 1980. 73-92.
- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Mattos, Tomás de. “Narrativa uruguaya y cultura de la impunidad”. *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Kart Kohut y Hans-Joachim Köning, ed. Frankfurt: Aey, 1996. 224-32.
- Maturana, Marcelo, ed. *Cuentos extraviados*. Santiago de Chile, 1997.
- Montaldo, Graciela. “Diez años de democracia: Los cambios en el Canon”. *Hispanamérica* 72 (1995): 39-48.
- Mora, Carmen de. “El cuento argentino en los años 90”. *La literatura argentina de los años 90*, ed. Geneviève Fabry e Ilse Logie. Amsterdam: Rodopi, 2003. 65-83.
- Muestra de la narrativa uruguaya. Concurso de cuentos de la asociación uruguaya de escritores (A.U. D.E.)*. Montevideo: Melibea Ediciones, 1999.
- Mussy, Luis G. de. *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*. Oxaca: Universidad Finis Terrae, 2001.
- Natoli, Joseph y Hutcheon, Linda. *A Postmodern Reader*. Albany, NY: State University of New York Press, 1993.

- Nitschack, Horst. "Modernización e identidad en la ensayística chilena del siglo XX". *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, ed. Roland Spiller et al. Frankfurt: Vervuet Verlag, 2004. 151-71.
- Olea, Raquel. "La niña sudaca irá a la venta". *Nueva Narrativa Chilena*, ed. Carlos Olivares. Santiago de Chile: Lom, 1997. 35-42.
- Oreggioni, Alberto, ed. *Nuevo diccionario de literatura uruguaya*. Montevideo: Banda Oriental, 2001.
- Ortiz, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Editora brasiliense, 1994.
- Osorio, Daniela. "La generación McOndo: How the Effects of Globalization in Latin America are illustrated through modern Latin American Literature". Tesis de licenciatura. Darmouth College, 2007.
- Padilla, Ignacio. "McOndo y el Crack: dos experiencias grupales". *Palabras de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. 136-47.
- Pagni, Andrea. "El lugar de la literatura en la Argentina de fin de siglo. Reflexiones en torno a la revista cultural *Punto de vista*. *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Kart Kohut y Hans-Joachim Köning, ed. Frankfurt: Aey, 1996. 185-97.
- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2005.
- Parra, Marco Antonio, ed. *Ecos urbanos*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2000.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: 1974.
- , "El romanticismo y la poesía contemporánea". *Vuelta*, 127 (Junio de 1987): 26-7.

- Paz Soldán, Edmundo. "La literatura latinoamericana en la era de la saturación mediática". *Palabras de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. 148-66.
- Pérez, Omar. "Fuguet y Gómez: escritores de la indiferencia". 23 de junio de 2008.
<http://www.omarperezsantiago.galeon.com/cvitae676929.html>
- Picabe, María Luján. "Libros de ficción: ¿por qué no aparece un best seller argentino?". 22 de julio de 2008.
<http://www.clarin.com/diario/2005/10/02/sociedad/s-05001.htm>
- Plotnik, Viviana. "Mitos de la nación y posmodernidad en *Historia argentina* de Rodrigo Fresán". *Hispanamérica*. 29.87 (2000): 127-36.
- Quevedo, Luis Alberto. "Prólogo". *Imaginarios urbanos*, Nestor García Canclini. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997. 11-15.
- Quintana, Hugo. "¿Y quiénes nos han contado el "Cuento" estos últimos años?" 22 de julio de 2008. <http://www.letras.s5.com>
- Raviolo, Heber y Rocca, Pablo. *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Montevideo: Editorial de la Banda Oriental, 1996.
- Richard, Nelly. "Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia". *La estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editores, 1989.
- Risso, Alvaro J. y Blixen, Carolina. *La cara oculta de la luna*. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1996.
- Rivero, Elizabeth G. "Visiones y re-visiones: el espacio de la nación en la narrativa uruguaya del retorno a la democracia". Tesis de doctorado. University of Maryland, 2005.

- Rojas, Alejandra, ed. *Salidas de madre*. Santiago de Chile, 1996.
- Saer, Juan José. “La literatura y los nuevos lenguajes”. *América Latina en su literatura*, ed. César Fernández Moreno. México, DF: Siglo XXI, 1980. 301-16.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida postmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Sepúlveda, Alfredo y Ayala, Ernesto, eds. *Zona de contacto presenta Disco duro: cuentos con Walkman 2*. Santiago de Chile: Planeta, 1995.
- Skármeta, Antonio, ed. *Música ligera*. Santiago de Chile: Grijalbo-Mondadori, 1994.
- Sloterdijk, Peter. *Critique of Cynical Reason*. Minneapolis, MN: Minnesota UP, 1987.
- Spiller, Roland. “Die argentinische Literatur nach Borges und Cortázar”. *Argentinien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*. Klaus Bodemer et al, comp. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 2002.
- The Take*. Dir. Avi Lewis & Naomi Klein. DVD, 2004.
- Tomás, Maximiliano, ed. *La joven guardia*. Buenos Aires: Grupo Norma, 2005.
- Vattimo, Gianni. “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”. *En torno a la posmodernidad*, ed. Gianni Vattimo et al. Barcelona: Anthropos, 1994. 9-19.
- Vargas, Jorge Marcelo. “La narrativa post-golpe ante la crítica. Caracterización del cuento de la generación del 87”. *Literatura y lingüística* 7 (1994): 107-25.
- , “Reflexiones sobre la nueva narrativa en Chile”. *Nueva Narrativa Chilena*, ed. Carlos Olivares. Santiago de Chile: Lom, 1997. 75-81.
- Vázquez, María Celia y Pastormerlo, Sergio, comp. *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

- Verani, Hugo J. *De la vanguardia a la pomodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)*. Ediciones Trilce: Montevideo, 1996.
- Vidal, Paloma. “Diálogos entre Brasil e Chile- Em torno às novas gerações”. A *literatura latino-americana do século XXI*, ed. Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. 167-79.
- , “Depois de tudo. Trajetórias na literatura latino-americana contemporânea”. Tesis de doctorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.
- Volek, Emil. “Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana”. *INTI* 31 (1990): 3-20.
- Woods, Tim. *Beginning Postmodernism*. Manchester, UK: Manchester UP, 1999.
- Xirau, Ramón. “Crisis del realismo”. *América Latina en su literatura*, ed. César Fernández Moreno. México, DF: Siglo XXI, 1980. 185-203.
- Yúdice, George. “Marginality and the Ethics of Survival”. *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, ed. Andrew Ross. Edinburgh: Edinburgh UP, 1989. 214-36.
- Yurkiévich, Saúl. *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984.
- Zambra, Alejandro. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- , “Cocinando con Pablo Illanes”. 2 de julio de 2008.
- <http://www.letras.s5.com/mp3.htm>