
AVANCES FORMALES Y TEMÁTICOS DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA DESDE LOS TIEMPOS DEL BOOM

FORMAL AND THEMATIC ADVANCES IN THE LATINAMERICAN NARRATIVE SINCE THE TIME OF THE BOOM

Resumen

Desde la década de los sesenta del siglo que nos precedió, la narrativa latinoamericana ha sufrido notables cambios que han afectado a la manera de narrar. En este artículo nos proponemos analizar tanto la evolución de las formas como la transformación que han experimentado los principales géneros narrativos (realismo, testimonio, autobiografía, policial, novela histórica, fantástico, realismo mágico, indigenismo, narrativa de la escritura) a lo largo de más de cuatro décadas.

Palabras clave: Narrativa latinoamericana, *boom*, *posboom*, posmodernidad, temáticas.

Abstract

Since the 1960s, Latin American narrative has experienced notable changes that have affected its mode of narration. In this article we propose to analyze the evolution of forms and the transformation experienced by the principle narrative genres (realism, testimony, autobiography, detective, historic novel, fantastic, magical realism, indigenismo) over more than four decades.

Key words: Latin American narratives, *boom*, *postboom*, postmodernity, subject matters.

A nadie le es ajeno que en la década de los sesenta confluyeron en América Latina un nutrido grupo de narradores -algunos ya en plena madurez literaria y otros recién ingresados al mundo de las letras- que publicaron obras que la perspectiva temporal ya nos permite calificar de sobresalientes. Esta concurrencia fue también fruto de la labor previa y más callada de algunos narradores (Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Arturo Uslar Pietri, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti) que desde la década de los cuarenta, pero quizá ya desde los tiempos de la vanguardia, fueron desprendiendo a la narrativa latinoamericana de lastres excesivamente realistas y autóctonos (Gálvez 1987, Becerra 1995, Oviedo 2001, Barrera 2003).

A esta evidencia se unirán otros factores relacionados con el mercado literario que permitieron el reconocimiento de esta narrativa en las más variadas latitudes; pero también la aparición de un nuevo tipo de lector, el incremento del índice de alfabetización en los países de habla hispana, cambios en el gusto estético –fomentado en gran parte por revistas literarias-, o el interés de las editoriales (las bonaerenses Fabril Editora, Sudamericana y Losada; las mexicanas Fondo de Cultura y Juan Mortiz; la catalana Seix Barral y la francesa Gallimard) por buscar nuevos valores literarios. Un último factor, éste de índole extraliterario, fue el triunfo de la Revolución en Cuba, que como señaló José Donoso en *Historia personal del boom* (Donoso 1972) contribuyó desde su espíritu latinoamericanista a estrechar los lazos entre escritores de diferentes países.

La narrativa de los años sesenta fue identificada muy tempranamente con el término *boom*, lo que redujo la novela latinoamericana de aquellos años a unas pocas figuras del género narrativo (Julio Cortázar, Carlos

Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, y para algunos también José Donoso) sobre las que se concentró el mercado editorial ignorando, consecuentemente, al resto o situándolos inmerecidamente en una segunda fila. Fue Ángel Rama el que insistió en el carácter elitista que había tomado la narrativa por influencia y presión de las editoriales al elegir solamente a un reducido grupo de escritores (Rama 1981); también Mario Benedetti se hizo eco de la situación y evidenció que no fueran incluidos “ni Rulfo ni Onetti ni Arguedas ni Garmendia ni Manuel Rojas ni Antonio Calado ni Roa Bastos ni Carlos Heitor Cony ni Marechal ni Viñas ni Sábato ni Revueltas ni Marta Traba ni Galindo” (1969 47). A estos nombres se podrían añadir otros como el propio Benedetti, o el del peruano Julio Ramón Rybeiro, o el del argentino Manuel Puig, o el del chileno Jorge Edwards, o de narradoras tan significativas como las mexicanas Elena Garro o Rosario Castellanos, o la chilena María Luisa Bombal, escritores que ni por asomo aparecían en ninguna lista. Y es que además de elitismo, el *boom* no estuvo exento de cierto machismo editorial.

Los narradores de los años sesenta, a través de novelas particularmente complejas (*Hijo de hombre*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Rayuela*), pretendían construir imágenes significativas de la realidad americana, de la identidad, y con este fin desplegaron un vasto conjunto temático caracterizado por una literatura que se seguía inmiscuyendo en lo rural pero que al mismo tiempo abría ampliamente las puertas a la narrativa urbana. Este discurso complejo se alió en ocasiones con un discurso comprometido, aunque en otras se prescindía de éste y derivaba hacia posiciones existencialistas que enriquecían la visión de lo real. Asimismo, la narrativa apostó fuertemente por el discurso de índole fantástica entendiéndose éste como metáfora de la existencia humana; como también lo será, aunque más enraizado en la identidad, el discurso del realismo mágico que pasará a convertirse en patrimonio de América Latina. Más allá del espacio de lo real y de lo sobrenatural, nacieron novelas que experimentaron sobre el lenguaje y éstas eran fiel testimonio de un tipo de narrativa que se inició en la vanguardia con autores como Macedonio Fernández o Roberto Arlt.

No sólo los contenidos experimentarán cambios notables, la forma de las novelas, alimentadas ahora por complejas técnicas narrativas, adquirirán tanto protagonismo como el argumento, sin olvidar la importancia de lo que Carlos Fuentes denominó “un nuevo lenguaje” (1969). En esa fruición por elaborar novelas complejas tuvo que ver que a ningún narrador de esta década le fueron ajenas ni las principales novelas europeas de comienzos del siglo XX, ni la significación de autores fundamentales y revolucionarios, literariamente hablando, como Franz Kafka, James Joyce, William Faulkner, Malcolm Lowry, Ernest Hemingway o Virginia Wolf; ni tampoco la teoría psicoanalítica de Sigmond Freud, ni el existencialismo de Jean Paul Sartre. Será Carlos Fuentes, con su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* publicado en 1969 (es decir, cuando el fenómeno editorial del *boom* ya estaba en sus últimos días), el que dio coherencia a esa entelequia que se conocerá con el nombre de *boom* al precisar sus hallazgos, entre los que destacó no sólo la renovación del lenguaje –como ya hemos citado–, sino también la importancia de los procedimientos con que se desmantelaban los viejos esquemas políticos, geográficos, étnicos, culturales o literarios.

Finalizada la década de los sesenta, y tras el cansancio de fórmulas retóricas que se convirtieron en caricaturescas, la narrativa se replegará hacia otros modelos más directos, menos metafóricos y complejos que pondrán fin a un largo ciclo que comenzó en la vanguardia, que se reforzó en los años cuarenta y que llegó a su término a finales de la década de los sesenta.

Una forma distinta de concebir la ficción se evidenciará en los años setenta. Los nuevos escritores (*novísimos* los denominaron algunos; otros, narradores del *posboom*) no se centrarán ni en el poder de la colectividad ni en el esfuerzo por encontrar los cauces de identidad, ni acudirán a la imaginación desbordante promovida por la vanguardia estética y por las estrategias discursivas; sino que buscarán otros rumbos por los que encauzar su arte literario. Guiados por el valor de la credibilidad y la verosimilitud narrativas mostrarán un marcado interés por reflejar directamente lo real a través del documento historiográfico, social o periodístico, tal como en esos momentos lo propuso Julio Cortázar en *El libro de Manuel* (1973). No hay que olvidar que el momento histórico, marcado por las brutales dictaduras que se iniciaron en algunos países latinoamericanos, requería un tipo de narrativa que reflejase con toda su crudeza la situación que se estaba viviendo.



Con los citados antecedentes, el canon literario instituido por la narrativa de los años sesenta comienza a ser reemplazado por otro denominado por la crítica como “nueva novela” (Sklodowska 1991), o novela del “postboom” (Shaw 1999), y empezará a ser cada vez más usual la denominación de “novela postmoderna” u otros términos con vida más efímera como “novela postpatriarcal” o “novela postmacondiana”. Esta terminología no trata más que reflejar el paso del relato grandioso, épico y trascendental característico de la novelística de los sesenta, a un relato aparentemente intrascendente e insignificante y no exento de parodia; ese tránsito podría ser ejemplificado con *El beso de la mujer araña* (1976) del argentino Manuel Puig.

La narrativa de estos años, analizada por la crítica desde términos foucaultianos, supondrá la reivindicación de la periferia frente a los centros del poder (Mudrovcic 1994) como lo expresan *Soñé que la nieve ardía* (1975) del chileno Antonio Skarmeta, *El principio del placer* (1972) del mexicano José Emilio Pacheco, *En este lugar sagrado* (1977) de Poli Délano o *La noche de Tlatelolco* (1970) de la mexicana Elena Poniatowska. Con estos innegables cambios, la narrativa latinoamericana se abrirá a un nuevo ciclo que se mostrará indeciso en sus primeros años, pero que en décadas posteriores afianzará sus modelos hacia propuestas en las que la preeminencia de lo latinoamericano será sustituida por otros cánones más próximos a la idea de posmodernidad.

En los años ochenta, y coincidiendo con la implantación de regímenes democráticos en gran parte de los países latinoamericanos, así como con la puesta en marcha de procesos de pacificación en otros, la narrativa se orienta decididamente hacia una visión más cínica y descreída de la realidad en la que autor y lector no esconden ya su individualismo. El discurso tenderá a la matización ideológica de los espacios discursivos y a crear textos más lúdicos, más directos -*La ciudad está triste* (1987) del chileno Ramón Díaz Eterovich, o *Que solos quedan los muertos* (1985) de Mempo Giardinelli-, en los que la metaforización se reservará para aludir al horror vivido en los años pasados, como en la novela *Libro de navíos y borrascas* (1983) de Daniel Moyano. Como ha señalado María Eugenia Mudrovcic (1994), se trata de una novela que elige explorar formatos fuertemente codificados como la novela policial, el melodrama, la parábola, la picaresca, el *western* o la novela gótica: los años Foucault se transformaron en los años Bajtin, y el matiz de resistencia que ideologizaba la categoría excluyente de *el otro*, tan popular en los setenta, sobrevivirá ahora en la categoría de lo *heterogéneo*.

Asimismo, el término posmodernidad, importado de otras latitudes, se empleará para definir nuevos modos narrativos proclives al eclecticismo, a la fragmentación o a la irreverencia; pero algunas voces latinoamericanas pondrán serios reparos a la aplicación de este término sobre sus propios modelos narrativos. A pesar de ello, no son pocos los teóricos anglosajones -Douwe Fokkema, John Barth, Hanns-Josef Ortheil o Brian MacHale entre otros- que han utilizado la novela latinoamericana como paradigma de las teorías posmodernas.

Uno de los fenómenos reveladores de esta década será la proliferación de narradoras que, de forma abrumadora, participan activamente en el desarrollo y configuración del proceso narrativo último. Sus narraciones se centrarán fundamentalmente en novelas de formación, en la presencia de lo erótico -*Apariciones* (1995) de Margo Glantz-, en la reinterpretación de lo mítico -*La mujer habitada* (1988) de Gioconda Belli-, o en la recuperación del realismo mágico -*La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende- que sirve ahora para reivindicar la sensibilidad y la subjetividad femeninas.

En los años noventa, nuevas visiones realistas (la llamada realidad virtual o el realismo sucio) y otras revisiones de lo fantástico, entre las que sobresale la abundante publicación de novelas de ciencia ficción, nos remiten a una narrativa de escaso afán experimental orientada por una clara tendencia al hiperrealismo y al desplazamiento de la acción hacia nuevos contextos geográficos; y como telón de fondo, un voluntario alejamiento del llamado realismo mágico. El resultado es un tipo de novela calificada como *roman fusion* o “novela fusión”, o bien como novela “transgénica, transgenérica y transmediática” (Courtoisie 2002), y con anglicismos como *slipstream* o neologismos como *novelíbrida*. Sin duda, la proliferación de términos de

este tipo refleja la comercialización imparable del tiempo que vivimos, empeñado en el consumo de objetos, también literarios, más reconocibles por su membrete publicitario que por sus posibles aportaciones.

Y así, algunos narradores de países tan distantes como Chile, con la antología *McOndo* (Fuguet y Gómez 1996), y México, con el “Manifiesto del *crack*”, propondrán nuevos términos y otras denominaciones. El denominador común de estas dos manifestaciones será dar a conocer los derroteros por los que discurría la narrativa latinoamericana de los noventa y derribar ciertos tópicos asociados a ésta: el tropicalismo y la realidad mágica, así como la identificación con “lo indígena, lo folclórico, lo izquierdista” (Fuguet y Gómez 1996 13). No sólo los escritores de estos grupos sino la gran mayoría de los nuevos narradores aparecerán “asociados al concepto de Posmodernidad”, y serán denominados “con nombres tan sonoros como *mutantes*, *novísimos*, *macondianos*, *petit boom*, *babélicos*, *planetarios o crackeros*”, descubriéndose a sí mismos “como hijos claros de la globalización” (Noguerol 2008 167). Por su parte, el escritor mexicano Carlos Fuentes, hábil creador de términos mediáticos, propondrá el nombre de “Territorio de La Mancha” con el que pretenderá dar una imagen unitaria de las letras hispánicas (Becerra 2004).

En nuestros días, y tras el filón del conocido *boom* que tanto vinculó lo mítico y el antirracionalismo con la narrativa latinoamericana, y que tan provechoso fue en los años sesenta para algunas editoriales y para algunos escritores, y tras el no tan exitoso del *posboom* de los setenta, asistimos a un nuevo marchamo editorial, el de *boomerang*, que podríamos explicar como la voluntad de los *mass media* de resurgir el *boom* de los sesenta (Alemany 2008). Sin embargo, los tiempos son otros y la recepción de la narrativa latinoamericana ya no es la misma, ni son tan evidentes los valores literarios de antaño.

Tras algunas décadas en las que la narrativa latinoamericana se dejó contagiar por lo efímero, lo intrascendente, lo apolítico, y miró de reojo el compromiso, hay muestras hoy en día de que la palpitante realidad latinoamericana con sus desajustes, con su situación económica siempre al límite, sus problemas sociales y políticos, ha vuelto a seducir a los narradores latinoamericanos. Muestra de ello son algunas novelas de reciente publicación como *Palacio quemado* (2007) de Edmundo Paz Soldán o *Un millón de soles* (2008) de Jorge Eduardo Benavides. Quizá estemos asistiendo a la abertura de un nuevo ciclo narrativo.

Evolución temática de la narrativa latinoamericana desde el *boom*

La narrativa de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, que reflejó de forma directa la realidad, se dejó imbuir en no pocas ocasiones por una actitud comprometida. Los escritores se propusieron reflejar su realidad a través de la denuncia o de la crítica -*El silenciero* (1964) de Antonio di Benedetto o *Gracias por el fuego* (1965) de Mario Benedetti- con la finalidad de narrar la violencia en sus respectivos países (*La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa); o bien reflejar la realidad en la que vivían las clases medias de los años sesenta como podemos leer en muchas de las páginas que José Donoso publicó en aquellos años.

Junto a la pervivencia del compromiso, y a veces mezclándose con éste, la narrativa de estos años se caracterizará por cierto halo existencialista como podemos observar en *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato y en *El astillero* (1961) o en *Juntacadáveres* (1964) de Juan Carlos Onetti; aunque esta narrativa de lo existencial tuvo especial incidencia en los países del cono sur mientras que en el resto de América Latina esta corriente del realismo fue frecuentada con menor intensidad.

Si la novela realista de los años sesenta estuvo mediatizada por un compromiso que intentaba reforzar la idea de identidad, en los setenta se optará por un tipo de realismo renovado que se distancia de sus predecesores y cuyas características serán más afines a la realidad vivida en aquella década (*Tantas veces Pedro* (1977) de Bryce Echenique, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel. En cualquier caso, estamos ante un realismo que, a diferencia del tradicional e incluso del que se desarrolló en Latinoamérica



en los años sesenta, no tiene ningún afán totalizante y huye de cualquier discurso autoritario del que sí, en alguna medida, pecó el de la década anterior.

En la década de los ochenta, y con la existencia de una crítica de carácter cultural amplio, asistimos a una vuelta de tuerca del realismo como forma de representar las acuciantes crisis sociales y políticas: será delirante, atolondrado, caótico, tal como podemos leer en *La noche navegable* (1980) de Juan Villoro o en *El fuego secreto* (1986) de Fernando Vallejo; pero en cualquier caso, se trata de un realismo capaz de asumir el carácter fragmentario de la realidad. El realismo comprometido de antaño, aquel de los sesenta y setenta, será para los jóvenes narradores un vestigio del pasado y optarán por contar sus propias experiencias desde posiciones ausentes de valores y en las que destacan la falta de ilusiones, el descreimiento, la apatía; pero también la violencia, la agresividad o la supervivencia cotidiana. Estamos hablando, naturalmente, de un realismo que se identifica con términos como realismo sucio y que tiene su origen en los postulados de autores norteamericanos como Raymon Carver, Richard Ford, Tobias Wolf o Bobbie Ann Masson. Son obras provocadoras, sórdidas, con claras influencias cinematográficas y que argumentalmente se sostienen con la presencia del mundo de las drogas, el sexo y la violencia; ejemplos de esta vía son claramente las obras del cubano Pedro Juan Gutiérrez o del colombiano Efraim Medina Reyes.

La narrativa realista de la Latinoamérica de hoy -y en claro contraste con la de los sesenta e incluso con parte de los setenta- matiza el compromiso, se evade en el decadentismo ético y renuncia a cualquier búsqueda nacional o territorial. Una nueva visión de lo real que es clara deudora de la tecnología y de la comunicación multimedia porque es su propio y puro simulacro.

En la versatilidad que ha manifestado el realismo, fundamentalmente en los últimos cincuenta años, entraría la narrativa testimonial que ha sufrido notables cambios desde los años sesenta. Obras señeras de este tipo de realismo serían *Historia de un cimarrón* (1966) del cubano Miguel Barnet, o *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska; ambas, pero fundamentalmente la primera, intentó la recuperación de un realismo más puro para la literatura convirtiéndose en una alternativa al simbolismo imperante en las narraciones de aquellos años y éste estrechó sus vínculos con el discurso sobre la identidad. A partir de los años ochenta, el testimonio, lejos de representar la verdad histórica, buscará una visión más subjetiva y más estética y se acogerá sin rubor a lenguajes procedentes del periodismo, de la historia y de las nuevas tecnologías.

Otra forma de testimonio es la autobiografía y sus múltiples variantes (memorias, diarios, etc.) en las que relevantes escritores latinoamericanos han querido ofrecernos un recuento de su vida para, al mismo tiempo, trasladarnos la imagen de la realidad que les tocó vivir y la de aquellos que directamente tuvieron relación con ellos. La autobiografía, sin duda, ha tenido un notable desarrollo en las últimas décadas: empezó a tener relevancia en los setenta, a partir de la publicación de *Confieso que he vivido* (1974) y *Para nacer he nacido* (1978) de Pablo Neruda, y ha seguido con notable vigor en *Permiso para vivir* (1993) y *Permiso para sentir* (2005) de Alfredo Bryce Echinique, *El pez en el agua* (1993) de Mario Vargas Llosa y *Vivir para contarla* (2002) de García Márquez, por sólo mencionar algunos ejemplos carismáticos. El auge de este género puede ser debido al deseo por parte de algunos escritores de incursionar en un terreno no muy practicado en nuestra lengua; asimismo, las editoriales han visto en este tipo de narraciones un buen filón para aumentar sus ganancias, sin olvidar que una sociedad como la de hoy, cada vez más individualista, gusta de escudriñar en vidas ajenas.

Si la autobiografía ha sido una de las vías temáticas que ha tenido un fuerte revulsivo en la última década, la recuperación de la novela histórica no ha tenido menos protagonismo. En el caso latinoamericano ha supuesto una vuelta a los orígenes del género en cuanto a la preocupación por el problema de la identidad y el interés por los personajes destacados de la historia. Entre los hilos conductores del género estarán, asimismo, la actitud crítica ante el período colonial, el distanciamiento respecto a la idealización del pasado que, en líneas generales, había caracterizado a la narrativa histórica en América Latina desde sus orígenes.

En la década de los setenta, pero sobre todo en los años ochenta, un amplio grupo de escritores cuestionarán desde sus ficciones la versión “canónica” de los hechos impuesta por la Historia y cierto convencimiento de que esa tarea debía ser realizada desde la literatura. La nueva novela histórica nos ofrecerá obras excelentes como *El mar de las lentejas* (1979) de Antonio Benítez Rojo, *La tejedora de coronas* (1982) de Germán Espinosa o *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse. Sólo una pequeña observación, ya en el nuevo milenio, y agotadas las principales figuras históricas, parece que la tendencia actual de la llamada nueva novela histórica deriva hacia otras propuestas que podríamos resumir en una menor preocupación por la búsqueda de la identidad que tendrá como punto de mira convertir la historia colonial, los tiempos de la Independencia, o los comienzos del siglo XX en un espacio idóneo para contar historias que nunca ocurrieron en la Historia con mayúsculas. Muestras de estos nuevos planteamientos podrían ser *Del amor y otros demonios* (1994) de Gabriel García Márquez o *Margarita está linda la mar* (1998) de Sergio Ramírez en las que se nos retrata, en un complejo mural, la posible vida cotidiana del tiempo en que transcurren las citadas ficciones.

Asimismo, la novela histórica de la última hornada tenderá a la transnacionalidad, como en *El Zorro* (2005) de Isabel Allende o *La otra mano de Lepanto* (2005) de Carmen Boullosa (Alemany 2007): los autores no se cierran en lo colonial americano sino en historias que corren paralelas a uno y otro lado del Atlántico; sin duda, otro tipo de acercamiento a lo histórico que busca enriquecer un género que sigue gozando de excelente salud.

Dentro de la nueva novela histórica podríamos incluir, sin duda con matices, la novela sobre dictadores cuyo ciclo coincide casi plenamente con el inminente desarrollo de la nueva novela histórica. Su especificidad conllevará a ciertas particularizaciones como una acusada alegorización del sistema represor que convierte a los tiranos en divinidades maléficas y míticas; y estas novelas tendrán como modelo el *Tirano Banderas* de Valle Inclán o *Nostromo* de Joseph Conrad. Por razones obvias será en la década de los setenta cuando abunden este tipo de novelas donde la figura del autócrata, con tintes carnalescos, invada la narrativa: *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* de Alejo Carpentier –ambas de 1974– y *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez será la gran tríada.

En estos últimos años, y ya con nuevas publicaciones, la presencia de la realidad en este tipo de ficciones será más directa, más palpable, restándole sin duda alegorismo. Asimismo, la personalidad del tirano aparecerá más diluida y atenuada por la presencia significativa de otras voces en permanente contraste; la descripción de dictador no cae en lo caricaturesco, como solía ser habitual, sino que se subrayará el aspecto más humano de aquel que se ha caracterizado por la falta de humanidad, un buen ejemplo sería *La fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa.

Otra de las líneas narrativas más en boga en las últimas décadas es la narrativa policial. En la década de los sesenta el policial se aclimata a una realidad convulsa y agitada que se irá acrecentando con los años. Hacia mediados de los años setenta empezará a conformarse el llamado “neopolicial latinoamericano”, desplazando a la novela de corte detectivesco -muy presente en la Argentina de los años cuarenta-, y optando, según Leonardo Padura (1999), por modelos más próximos al llamado arte posmoderno: parodia de ciertas estructuras narrativas, creación de estereotipos propios, empleo de discursos populares y marginales, mirada burlona y desacralizadora. Sírvanos las siguientes novelas como paradigma de lo anotado: *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano, *No habrá final feliz* (1981) de Pablo Ignacio Taibo II y *La ciudad está triste* (1987) de Ramón Díaz Eterovich.

La razón de este resurgimiento podríamos cifrarlo en los cambios sociopolíticos surgidos en América Latina y fundamentalmente en las secuelas de los procesos dictatoriales y postdictatoriales; y es en este punto en el que la narrativa policial ofrece una vía por la cual criticar la autoridad política y poner en evidencia las brutalidades del poder y la ausencia de justicia. La figura del investigador (detective privado, periodista, abogado o policía de poca monta), desde su situación de héroe marginal (el Heredia de las obras de Díaz



Eterovich, la pareja de Juan y Jorge Menie de Mauro Iberra o el Mario Conde de Leonardo Padura), pondrá en evidencia los abusos de poder y buscará establecer la justicia, aunque sólo sea como gesto ético o moral.

Como peculiaridad, la novela policial latinoamericana tenderá a dar la vuelta a los modelos clásicos y a presentar contenidos vistosamente defectuosos que tienden a falsificar el modelo. Asimismo, la de las últimas décadas, estará muy influida por la llamada novela negra norteamericana (Dashiell Hammett o Raymond Chandler como modelos), pero adoptará como prurito propio ciertos tintes humorísticos que llegarán a la caricatura. Como será habitual en otros géneros narrativos, también éste se aunará con la novela de índole política y social potenciando de este modo el uso ideológico del espacio literario.

El realismo, como ha sido habitual en la literatura occidental, es predominante en las ficciones; pero en el caso latinoamericano la narrativa que aborda el espacio de lo sobrenatural tuvo un protagonismo muy notable en los años del *boom*, aunque ha ido decayendo en los últimos tiempos. La narrativa fantástica, que tantos excelentes cultivadores tuvo desde comienzos del siglo XX, estará determinada a partir de los años sesenta por lo que Jaime Alazraki denominó neofantástico y que consistía “en convertir la trivialidad de todos los días en un territorio insólito, pero sin violar arbitrariamente las leyes físicas de esa realidad primera”. Frente al terror que tanta importancia tuvo en la narrativa fantástica clásica ahora se potencia “el extrañamiento y la sorpresa, la ambigüedad y la indefinición” (Alazraki 1983 35), y como ejemplos paradigmáticos los cuentos de Julio Cortázar, las obras de Salvador Garmendia y, más recientemente, algunos relatos de Fernando Iwasaki. Desde estas premisas se escribirá la narrativa fantástica, aunque en los últimos años lo fantástico se aproximará cada vez más a la ciencia ficción, o a la novela gótica, como podemos leer en la obras del mexicano Alain Derbez.

Siguiendo en el terreno de lo sobrenatural, si hay un tipo de narrativa que más se haya identificado con América Latina y su cultura, al menos en el exterior, ésta es la del realismo mágico. Sandro Abate llega a la conclusión de que éste “fue un movimiento americano cuyo eje temático es América, la búsqueda de su identidad, el rescate de su constitución antropológica y etnográfica plural” (1997 155); y sus límites temporales, según la crítica, estarían marcados por la aparición de sus primeras manifestaciones en obras de Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, en la década de 1940, y finalizaría en 1970.

La narrativa del realismo mágico se caracteriza, y al mismo tiempo se diferencia de la otra narrativa que abarca lo sobrenatural, por la presencia de elementos mágicos que parten de la realidad y que son percibidos por los personajes como hechos cargados de “normalidad”; a su vez son intuitos pero nunca explicados. Se vislumbra, asimismo, una especial actitud ante la muerte: los muertos y los vivos pertenecen a una misma realidad, y el amor es entendido como una fuerza sobrenatural y tan poderosa que puede anular a la soledad infinita.

Si el modelo mágico realista, como hemos apuntado, prácticamente se extinguió a finales de los años sesenta con la publicación de *Cien años de soledad* (1967), en los años ochenta sufrirá una notable transformación. Serán algunas narradoras las que continuarán explorando en este terreno que en el pasado se identificó con lo americano y que ahora ha pasado a convertirse en reino atemporal de lo femenino (Becerra 2000 641); aunque en ocasiones, esas revisiones no estarán exentas de parodia respecto a los modelos precedentes, sobre todo el macondismo (Becerra 2000 642). Sin embargo, las narradoras del realismo mágico (Isabel Allende, Laura Esquivel o Mayra Montero) parece que en sus últimas entregas atenúan la presencia de ciertos elementos excesivamente estereotipados y optan por mezclar la estética del realismo mágico con la historia americana.

Este modelo fue asimismo decisivo para la regeneración del indigenismo que ya estaba en franca decadencia a comienzos de los años cuarenta. En los años del *boom* nace una nueva literatura indigenista en la que convergen la fusión de culturas -lo español y lo indígena- tal como puede vislumbrarse en parte de la narrativa de Augusto Roa Bastos y en la de José María Arguedas; pero también en la de otro escritor peruano, Manuel Scorza. Estos tres autores y otros más se apoyaron en la estética mágico realista para expresar el carácter mítico de las culturas indígenas y resaltar su cosmovisión del mundo; sin embargo, será Manuel Scorza quien

en la última novela del ciclo *La guerra silenciosa, La tumba del relámpago* (1979), desmitificará la imagen mítica del indio y propondrá la necesidad de que el indio se adaptase a nuevos modelos sociales. El autor fue consciente de que con estas manifestaciones hería mortalmente a la narrativa del indigenismo y también la vinculación de éste con el realismo mágico, prueba de ello es que la literatura sobre el indígena optará en las últimas décadas por otras vías, fundamentalmente la del testimonio.

Desde una perspectiva más actual y cargada de hibridez, la nicaragüense Gioconda Belli no se centrará en la problemática indígena sino en la fuerza que la cosmogonía indígena sigue ejerciendo en el presente tal como podemos apreciar en *La mujer habitada* (1988) o en *Waslala* (1996). Sin embargo, creo que ya no estamos hablando de realismo mágico y de indigenismo propiamente dichos, aunque ambos participen en sus textos; sino de la recuperación de un pasado indígena que, sin duda, está más próximo a los objetivos de la nueva novela histórica, o bien a un modelo estético que guarda relación con los mitos y los ciclos de la naturaleza.

De esta narrativa que centra su focalización en el terreno de lo sobrenatural participa plenamente, con sus códigos y formas propias, la ciencia ficción. Si bien existían buenas e incluso excelentes muestras de este género en décadas anteriores, fue a partir de los ochenta cuando los personajes y los ambientes pasaron a tener un marcado carácter hispano y se hizo efectiva la identificación de la ciencia ficción con lo latinoamericano. Será una década después cuando se mezclará con otros géneros: el fantástico, la novela gótica, la policial o recurrirá a la historia y a los mitos.

Una nueva corriente dentro de la ciencia ficción, la literatura cyberpunk, ofrecerá otro dinamismo al género; autores norteamericanos como William Gibson, Bruce Sterling o John Shirley, pero sobre todo películas como *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, las japonesas *Akira* (1987) de Katsuhiro Otomo o *Ghost in the Shell* (1995) de Mamoru Oshii, son a buen seguro los principales referentes de la literatura cyberpunk latinoamericana y de autores tan señeros en este metagénero como el cubano *Yoss* (José Miguel Sánchez) o el mexicano Gerardo Horacio Porcayo. La intencionalidad, al igual que en la ciencia ficción, será la de crear verdaderos mitos modernos y lanzar acertadas visiones de un futuro a menudo amenazado por la técnica deshumanizada.

La narrativa de la segunda mitad del siglo XX, fiel a su tradición, no sólo retratará la realidad de forma diversificada, o pretenderá contarnos la cara oculta de las cosas, o nos mostrará una realidad que sólo puede convertirse en mágica en América Latina; sino que, como herencia de la vanguardia, seguirá elaborando escritos que tendrán como finalidad la atención sobre el texto mismo o la reflexión sobre la literatura y el lenguaje dentro de la misma ficción.

La llamada narrativa de la escritura, que tuvo su máximo apogeo en la década de los sesenta gracias a obras tan significativas como *Farabeuf o la crónica del instante* (1965) de Salvador Elizondo, *Siberia blues* (1967) de Néstor Sánchez o *De dónde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy, iniciados los años setenta sufrirá un profundo cambio. Si la narrativa, en general, comenzó a dar prioridad a los contenidos; la narrativa de la escritura por su parte tuvo que emprender otros caminos más afines a estas nuevas directrices, tal como ya lo advirtió Jorge Enrique Adoum en la ficción *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976).

Este hecho, sumado al fracaso de ciertas maneras de concebir la ficción, provocará un cambio que se materializará en posturas menos radicalizadas en las que ya no se forzará con tanta insistencia la esencia de lo verbal y, por otra parte, los sistemas literarios no pretenderán ser tan acabados y perfectos. La narrativa de la escritura, al igual que ocurrirá con otras líneas temáticas, se mezclará con otros géneros narrativos —a veces con claro fin paródico—, en un afán de heterogeneidad (Fernández 1985 y Becerra 1996). Y será en la novela de la escritura, como también ha ocurrido con la continuidad del realismo mágico, en donde las narradoras —a partir de los años ochenta— marcarán las nuevas pautas para ofrecernos un discurso que se caracteriza por la adopción de posturas liberadoras que afectan a la propia escritura y que se basan en la recuperación de lo mítico y de lo erótico en sus relaciones con lo verbal.

En conclusión, la narrativa latinoamericana a partir del *boom* ha sufrido una serie de modificaciones que podríamos calificar de trascendentales: ha desaparecido la idea mítica de América Latina y ésta ha sido sustituida por visiones más posmodernas. Por otra parte, se cierra un ciclo marcado por la complejidad narrativa y por la idea de que América podía encontrar su identidad a través de la literatura y se abre otro, a partir de los años setenta, en el que los textos pretenden ser más directos, en ocasiones paródicos, y no rehuyen de contaminaciones genéricas que sin duda ofrecen otro aliento a la literatura.

Bibliografía

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico.* Madrid: Gredos, 1983.

Abate, Sandro. “A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas”, *Anales de literatura hispanoamericana* 26 (1997): 123-156.

Alemaný Bay, Carmen. “Recuento de las aportaciones de las narradoras latinoamericanas a la historia colonial”, *En torno al personaje histórico. América sin nombre* 9-10 (2007): 7-11.

-. “Mario Benedetti entre el *boom*, el *posboom* y el *boomerang*”. *Mario Benedetti, Contemporary Uruguayan Author: Studies on His Literary and Political Commitments/ Mario Benedetti, autor uruguayo contemporáneo: estudios sobre su compromiso literario y político*, ed. Greg Dawes. Lewiston, Nueva Cork: The Edwin Mellen Press, 2008. 149-162.

Barrera, Trinidad. *Del Centro a los Márgenes. Narrativa hispanoamericana del siglo XX.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.

Becerra, Eduardo. “La narrativa contemporánea: sueño y despertar de América”. *Historia de la literatura hispanoamericana*, eds. Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra. Madrid: Universitas, 1995. 283-400.

—. *Pensar el lenguaje; escribir la escritura. Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea.* Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1996.

—. “La narrativa de Mayra Montero en el contexto de la escritura femenina hispanoamericana”. *Literatura de las Américas 1898-1998.* Tomo II, eds. José Carlos González Boixo, Javier Ordiz Vázquez y M^a José Álvarez Maurín. León: Universidad de León, 2000. 639-647.

—. “Visita al Territorio de La Mancha”. *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, ed. Antonio Orejudo. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2004. 151-163.

Benedetti, Mario. *Letras del continente mestizo.* Montevideo: Arca, 1969.

Courtoisie, Rafael. “Crisis o vigencia de los géneros narrativos: la literatura transgénica, transgenérica, transmediática”. *Desafíos de la ficción*, ed. Eduardo Becerra. Alicante: Cuadernos de América sin nombre, 2002. 67-76.

Donoso, José. *Historia personal del boom.* Barcelona: Anagrama, 1972.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana.* México: Joaquín Mortiz, 1969.

Fernández, Teodosio. “El problema de la ‘escritura’ y la narrativa hispanoamericana contemporánea”, *Anales de literatura hispanoamericana* 14 (1985): 167-173.

Fuguet Alberto y Gómez, Sergio. *McOndo.* Barcelona: Mondadori, 1996.

Gálvez, Marina. *La novela hispanoamericana contemporánea.* Madrid: Taurus, 1987.

Mudrovcic, María Eugenia. “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los 70 y 80”, *Revista Iberoamericana* 168-169 (1994): 445-468.

Noguerol Jiménez, Francisca. “Últimas tendencias y promociones”. *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX.* Tomo III, ed. Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 2008. 167-179.

Padura, Leonardo. “Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica”, *Hispanamérica* 84 (1999): 37-50.

Rama, Ángel. “El *boom* en perspectiva”. *Más allá del boom: literatura y mercado*, ed. Ángel Rama. México: Marcha editores, 1981. 51-110.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo.* Madrid: Cátedra, 1999.

Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana.* Ámsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1991.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente.* Tomo 4. Madrid: Alianza Editorial, 2001.