

## Reinventando la posmodernidad en la narrativa latinoamericana

Hallie J. Ritzu

### Introducción

La posmodernidad es un movimiento literario y artístico que surgió en los años setenta y continua hasta hoy. Se ejerce desde el occidente y llega hasta la periferia. Este movimiento se distingue por su aplicación no sólo en el mundo literario y artístico sino también en «the whole of contemporary human condition» (Shaw 167). La importancia de la filosofía—un método de explicar el papel del hombre dentro del mundo con cierto contexto histórico, político, y social—para el entendimiento de la posmodernidad muestra hasta que punto se aplica esta forma de pensamiento. La posmodernidad se caracteriza por su crítica a todo y su énfasis en algunos de los temas de la modernidad<sup>1</sup>, otro movimiento literario. Por eso, la posmodernidad se manifiesta en el mundo narrativo latinoamericano con la búsqueda de la identidad dentro de la literatura, el énfasis en el individuo, el habla polifónica, el escenario de la ciudad, la apertura a nuevas tendencias y la dualidad.

Existe una forma de pensamiento que promueve que Latinoamérica todavía no ha entrado a la edad moderna pero que ha estado en la edad posmoderna por mucho tiempo (Ortega 20). La dualidad, la existencia de dos realidades opuestas y contrarias, es la característica de la posmodernidad que explica esta posibilidad. Como el modernismo venía de una «negación de la tradición» (Lipovetsky 90) y la reacción a la industrialización y el consumo de masa, Latinoamérica no tiene la misma base en este desarrollo industrial porque no compartía estos mismos eventos históricos con el mundo occidental.

*Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research, School of Humanities and Social Sciences, School of Languages, Cultures, and World Affairs, College of Charleston*  
Volume 7, 2008: pp. 157-198

© 2008 by the College of Charleston, Charleston SC 29424, USA.

All rights to be retained by the author.

A pesar de que viene de la tradición moderna, la posmodernidad comparte algunos rasgos con este movimiento anterior. Estas características son la autonomía individual, especialmente el énfasis en el «yo» y el individuo. De esta característica también viene la personalización. La crítica de todo, fundamentalmente la crítica de la realidad, se manifiesta en la literatura moderna y reaparece con fuerza en la literatura posmoderna. Con esta crítica, surge una búsqueda de identidad propia latinoamericana de la creación de una literatura que pertenece a esta identidad. Criticando la realidad y enfocándose en sí mismo, en el yo, el autor posmoderno se ve dentro de su ser y de su identidad con la intención de entenderla y de construir una imagen más verdadera de lo que es. El movimiento posmoderno es un énfasis y continuación de la modernidad; no son opuestos. Al contrario, y como anota el sociológico Gilles Lipovestky, «ya no se trata de crear un nuevo estilo sino de integrar todos los estilos incluidos los más modernos» (121). Lipovetsky también reconoce las diferencias entre la edad moderna y la edad posmoderna. Al respecto él escribe lo siguiente: «La edad moderna estaba obsesionada por la producción y la revolución, la edad posmoderna lo está por la información y la expresión» (15).

La diversidad de temas, narrativas y autores posmodernos reflejan intrínsecamente una característica esencial de la posmodernidad: la apertura. El arte y la literatura posmoderna son representantes de todo lo posible en el sentido de que incluyen muchos temas que antes del movimiento no aparecían en la literatura o el arte. La posmodernidad incluye todo. Por ejemplo, las obras que analizo a continuación incluyen cuentos cortos de una antología latinoamericana y una novela de Roberto Bolaño. La posmodernidad no incluye simplemente todas las formas de escribir, es decir, ensayos, cuentos, novelas, poemas. Lo importante de la apertura posmoderna es que toma en serio todos los temas y todas las realidades que componen las obras porque representan una voz polifónica que reflexiona mejor sobre las varias partes, voces y realidades del mundo posmoderno.

Se reconoce la disparidad que existe entre todas las obras posmodernas nombradas por los críticos. Pero, como anota Donald L. Shaw, sí tienen los autores posmodernos una intención compartida. Esta intención compartida es criticar la realidad—la realidad de sus

contextos sociales, políticos e históricos—con la intención de encontrar, representar y/o explicar su identidad latinoamericana. Esta identidad está pegada al presente, no al pasado ni al futuro. Dice Carlos Fuentes que la identidad latinoamericana es «la que tenemos ahora mismo [...] La identidad es procesal pero su contenido es actual» (Ortega 32). También de la apertura intrínseca en la posmodernidad viene el rasgo globalizante del movimiento. La globalización, otro término que nos cuesta definir, tiene un papel importante en la posmodernidad porque refuerza la apertura que se aplica el movimiento al mundo contemporáneo.<sup>2</sup>

Con la búsqueda de la identidad, la posmodernidad latinoamericana nos lleva a la ciudad como el lugar simbólico del movimiento.<sup>3</sup> La población urbana latinoamericana es impresionante. Como escribe Julio Ortega, «la ciudadanía es el nacimiento comunitario de la identidad» (27). La ciudadanía es una parte esencial de la vida de un latinoamericano contemporáneo porque describe la realidad de un ser latinoamericano. No son los campos del pasado. La ciudad es un lugar ideal para la posmodernidad y la construcción de una identidad latinoamericana porque la ciudad es donde «convergen todas las voces posibles» (Ortega 50); éste es el lugar fundamental, «el diagrama que nos humaniza» (Ortega 49); la ciudad es la suma de hablas. La Ciudad de México, un ejemplo que propone Ortega y que también aparece como el lugar principal de la novela *Los detectives salvajes* (1998) que veremos más tarde, demuestra el papel de la ciudad latinoamericana en la identidad latinoamericana y el valor intrínseco del habla polifónica.

El rol del lector como «interlocutor» (Ortega 72) es otro rasgo de la manifestación de la posmodernidad en la narrativa latinoamericana que expone la importancia del individuo y el habla polifónica. El escritor posmoderno, en su búsqueda de la identidad e intención de comunicar la realidad, nota una carencia de esta relación que sólo el lector puede llenar. La participación del lector es otra habla, es otra voz, que contribuye la legitimación y otro nivel de realidad de la literatura. Involucrar al lector quita la distancia entre el escritor y el lector. La correspondencia entre el yo, o el escritor, y el otro, o el lector, demuestra otro ejemplo de la concordancia de la posmodernidad con la filosofía. En este caso, el intercambio entre el escritor y el lector crea una realidad y una verdad más legítima porque ambas

trabajan para reflejar una relación completa.

El período del tiempo en que se enfoca este estudio del posmodernismo coincide con otro movimiento literario latinoamericano: el Post-Boom. Con las palabras de uno de los escritores principales del movimiento Post-Boom, Antonio Skármeta, se demuestra que

Aquí es el punto de arranque de nuestra literatura: la urbe latinoamericana—ya no la aldea, la pampa, la selva, la provincia—caótica, turbulenta, contradictoria, plagada de pícaros, de masas de emigrantes de los predios rurales traídas por la nueva industrialización. Todo esto con unas ganas enormes de vivir, amar, aventurar, contribuir a cambiar la sociedad (Shaw 8).

El Post-Boom critica y parodia ambos mundos, presente y pasado, mientras incorpora los elementos contemporáneos que enfocan al lector en la época y entorno (Shaw 17). El Post-Boom y la posmodernidad no son dos maneras de nombrar el mismo movimiento sino dos movimientos que coinciden en la misma época contemporánea y coinciden en algunos rasgos de las obras principales.

Una gran diferencia entre los dos movimientos tiene que ver con sus orígenes. Mientras la posmodernidad es un movimiento mundial con sus raíces en la arquitectura alemana, el Post-Boom es un movimiento meramente latinoamericano, especialmente dado que proviene de otro movimiento latinoamericano anterior—el Boom.

Es importante reconocer que no se puede equiparar el Post-Boom y la posmodernidad *simplemente* porque coinciden en la misma época y porque comparten una palabra en inglés que significa algo que viene después. Como anota Donald L. Shaw, el Post-Boom y el posmodernismo no son equivalentes. Uno no puede crear conexiones que no existen porque «the concept of postmodernism fits the Post-Boom only where it touches» (Shaw 175).

Después de tanto tiempo justificándose ante el mundo occidental, Latinoamérica está enfocándose en sus diferencias, en las diferencias que la hacen distinta a otras partes del mundo, con la intención de modelar y promover su identidad, por medio de la literatura

posmoderna. Angel Rama considera la literatura Post-Boom como «urbana, muy sostenida en el habla...mucho más libre, más desembarazada y, al mismo tiempo, más realista» (en Shaw 17). Con las palabras acertadas que definen lo que es la literatura posmoderna latinoamericana, Julio Ortega describe las novelas latinoamericanas como cosas que

...[N]o son novelas urbanas que puedan leerse frente a las novelas del campo...son más bien, grandes espacios del habla, del recuento, del coloquio con que construimos espacios de comunicación que son un derecho de ciudad, un acta de fundación, una vía de acceso al lugar, si no central sí decisivo para ocupar, en el discurso de nuestro tiempo, el sitio de las articulaciones, de las identificaciones, del autorreconocimiento. No es casual que de nuestras ciudades sepamos más gracias a la interlocución de estas y otras novelas» (50).

De modo parecido a la relación entre el modernismo y el posmodernismo, el Post-Boom viene después del Boom en Latinoamérica. Y de modo parecido con la impresión del movimiento moderno en el occidente, el Boom, empezando a mediados del siglo XX coincidió históricamente con la Revolución Cubana, cambió la literatura latinoamericana con el «cuestionamiento del papel del escritor y de la realidad» (Shaw 39). La literatura del Boom es, quizás, la más reconocida afuera de Latinoamérica. Esa literatura, las novelas y cuentos de la primera etapa de la carrera de Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, por ejemplo, es la que llamó la atención y admiración del mundo occidental hacia Latinoamérica. Como la literatura del Boom convertía la literatura latinoamericana y la identidad literaria latinoamericana en algo más popular y reconocido, este tipo de literatura como algo que juega con las percepciones de la realidad, el tiempo y el lenguaje, empezaba a ser la literatura dominante; empezaba a ser la norma. Con la cumbre del Boom en los años sesenta, algunos escritores latinoamericanos, incluso los famosos García Márquez y Cortázar, cambiaron su punto de referencia por una literatura que favorecía a la realidad y al compromiso social; una literatura que regresaba a las estructuras lineales del tiempo narrativo con la intención de dar crédito

a la legitimación de su propia realidad e identidad contemporánea.

Shaw se pregunta, en su *Companion*, si un énfasis en ciertos rasgos de un movimiento creó al otro. En el caso del la distinción entre el Boom y el Post-Boom en Latinoamérica, yo diría que sí existe esta diferencia porque el impacto de ciertos rasgos en la literatura del Post-Boom, principalmente el establecimiento de una conexión entre el autor posmoderno y su realidad social e histórica, o sea un compromiso social, el enfoque en lo urbano, un regreso al romanticismo y un rechazo del pesimismo, son bastante evidentes. Es decir, la literatura del Post-Boom llena la carencia de la literatura que es orientada hacia la sociedad popular y esa característica se hace notar en la diferencia entre los dos movimientos más que su semejanza.

Esta única realidad latinoamericana, dice Gabriel García Márquez, «es mejor escritor que nosotros» y el escritor latinoamericano puede crear una literatura propia con la intención compartida de «hacer creíble su realidad» (Ortega 63).

Con toda la explicación de los movimientos literarios de los últimos cien años, uno se da cuenta de que las características de un movimiento influyen y cambian dentro de otros movimientos. Un buen ejemplo de este proceso es la relación del escritor o artista con la realidad. Cada escritor y artista tiene su propia comprensión de la realidad, pero los contextos sociopolíticos y el deseo de crear una nueva manera de comunicar esa realidad son las características de este tema, y de los argumentos perdurables del arte, que continúan influyendo el arte y literatura de cada época y generación. Los mismos temas de la realidad, el amor, la identidad, etcétera pueden seguir siendo los temas fundamentales de todas las nuevas generaciones de escritores y artistas. Las circunstancias de la vida, y los cambios de la vida dados al carácter dinámico de los entornos sociales y políticos nunca paran. Distintos movimientos literarios pueden afrontar los mismos problemas y llegar a explicaciones y soluciones opuestas.

Aquí, con el entendimiento de las características principales de la posmodernidad, partimos a la literatura que nos llevaba a esta investigación. Puesto que la posmodernidad es un movimiento internacional y no homogéneo, la antología *McOndo* (1996) de Alberto Fuguet y Sergio Gómez es un ejemplo impredecible de la literatura posmoderna latinoamericana y una antología que nos puede llevar

también al entendimiento del movimiento en sí. *McOndo* incluye varios cuentos de autores latinoamericanos y españoles. Con esta antología, los antologistas de *McOndo*, crearon un movimiento en sí como describen en «Presentación del País McOndo», la introducción del libro. La idea de construir esta antología viene de un viaje a los Estados Unidos y de la comprensión de que «lo latino está hot» (Fuguet y Gómez 9) pero también que el mundo tiene ciertas expectativas para la literatura latinoamericana que vinieron específicamente de la literatura del Boom y el realismo mágico. Fuguet y Gómez muestran con su antología que la literatura contemporánea es algo internacional que manifiesta el ser hispanoamericano y esta identidad, en vez de representar ciertos países o una sola forma de escribir. Es decir, *McOndo* suele incluirlo todo.

Alberto Fuguet, en un artículo que escribió poco después de publicar *McOndo*, defiende su posición en contra del realismo mágico. El artículo se llama «I Am Not A Magical Realist». Fuguet confirma que él quiere escribir literatura que es relevante pero que no quiere «caer en la trampa del realismo mágico» (mi traducción)<sup>4</sup> (Fuguet 4). Al respecto del realismo mágico, Fuguet escribe lo siguiente:

In the past, Latin American writers felt compelled to leave their home countries to be able to write about them...As expatriates, they idealized their countries to the point that they created a world that never really existed. I feel very comfortable at my desk in Santiago, writing about the world around me. A world that comes to me through television, radio, the Internet and movies, which I send back through my fiction. My Latin American fiction (4).

A continuación, investigaré la posmodernidad latinoamericana manifestada en los tres cuentos mencionados anteriormente de la antología de *McOndo* y en la novela *Los detectives salvajes*. Los tres cuentos que analizaré dentro de esta tarea son «Amor a la distancia» por Edmundo Paz-Soldán, «La vida está llena de cosas así» de Santiago Gamboa, y «La gente de látex» de Naief Yehya. Estos cuentos me sirven como un punto de lanza al estudio de la posmodernidad latinoamericana y demuestran las características de la posmodernidad para llegar, más tarde, a *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (1998),

que plasma las características posmodernas en las cuales he trabajado para conformar este estudio.

### **La apariencia posmoderna en *McOndo***

*McOndo*, una antología de cuentos cortos editada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez, es un ejemplo de la literatura posmoderna latinoamericana, especialmente considerando las características de la realidad y la mentira o la apariencia como parte de la posmodernidad. Escogí tres cuentos que muestran la identidad fragmentada latinoamericana y una sociedad que lucha contra la realidad y la apariencia. En la introducción de su libro, Fuguet y Gómez enfatizan que los escritores incluidos en la antología tienen poco en común. Al respecto de este tema, escriben lo siguiente: «Como en toda antología que se precie de tal, la elección de quienes participan en este libro es dudosa, antojadiza y teñida del favoritismo que se le tiene a los amigos. En *McOndo* hay mucho de esto; no podía ser de otra manera» (11). Dicen que establecieron una fecha de nacimiento entre 1959 y 1962 para crear algo en común y que todos los escritores tuvieron éxito a una edad muy temprana. Lo interesante de estos tres cuentos es que no sugieren un sentimiento compartido de todos los latinoamericanos. Más bien cuentan sus propias realidades, en este caso las realidades de la clase media alta en la sociedad latinoamericana, y las realidades de su generación (Hargrave y Smith Seminet 16). Esa minoría no es representativa de la población latinoamericana pero representa una dinámica latinoamericana: la apariencia *versus* la realidad. Y, de hecho, no pretende ser representativa de la población latinoamericana. Con este énfasis en la clase media alta, estos tres cuentos de la antología *McOndo*, muestran el conflicto entre la realidad y la apariencia que es un conflicto posmoderno latinoamericano. Fuguet y Gómez transmiten muy bien lo que una los escritores «mcondianos»:

Lo que nosotros queremos ofrecerle al público internacional son cuentos distintos, más aterrizados si se quiere, de un grupo de nuevos escritores hispanoamericanos que escriben en español, pero que no se sienten representantes de alguna ideología y ni siquiera de sus propios países. Aun así, son intrínsecamente hispanoamericanos. Tienen esa prisma, esa



forma de situarse en el mundo (16).

Los escritores de *McOndo* se presentan como individuos. Confiesan Fuguet y Gómez que «Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial» (13). Aunque no intentaban parecerse a un movimiento en particular ni crear su propio movimiento (Fuguet y Gómez 18), *McOndo* es una obra posmoderna porque, aparte de una representación de muchos temas posmodernos como el individuo y la dualidad, por ejemplo, la antología sí suele representar algo. Y sí representa la realidad posmoderna.

Kelly Hargrave y Georgia Smith Seminet entrevistaron a los «mcondianos», David Toscana, Alberto Fuguet, Rodrigo Fresán y Edmundo Paz-Soldán en los años 1996 y 1997. La información que recibieron de ellos desarrolla los temas posmodernos en *McOndo* y las características que hacen distinta esta antología. Según sus entrevistas, los «mcondianos» recopilaron esta antología para rechazar el realismo mágico y demostrar que «el realismo mágico no es el único estilo representativo de la literatura latinoamericana» (Hargrave y Smith Seminet 14). Los temas que distinguen a los autores de *McOndo* de los escritores del realismo mágico son el énfasis en espacios urbanos, el discurso del individuo, la importancia de la clase media alta en Latinoamérica, y una apertura a todos los temas que acercan en la vida posmoderna de los países desarrollados.

Los escritores de *McOndo* crean personajes que pertenecen al mundo que ellos conocen. Por eso representan la clase media alta latinoamericana.<sup>5</sup> No quieren aparentar más con personajes del lugares como Macondo que pretenden vivir en una América Latina que no es en la que han vivido ellos (Hargrave y Smith Seminet 17). Sentían que la literatura del Boom termina siendo reduccionista en el sentido de que se reduce a toda Latinoamérica a un lugar con magia y gente volando (Milian Arias 139). David Toscana, mostrando la influencia de la posmodernidad en su escritura, mantiene que los temas de su generación, por ejemplo la televisión, pueden ser parte de una literatura buena porque la literatura buena puede incluir todo. Según Toscana, hay «cosas que algunos quieren sentir como superficiales pero la propuesta literaria es que con cualquier tema se puede crear una buena

literatura» (en Hargrave y Smith Seminet 19). La característica de la literatura posmoderna está reflejada y justificada aquí con las palabras de Toscana. La literatura posmoderna incluye todo. No discrimina entre temas buenos y temas malos porque la vida consiste en varios temas que no se puede considerar con una visión maniquea, sino como cosas que llenan la vida, ya sean buenas o malas.

El énfasis en los espacios urbanos es un rasgo que comparten casi todos los cuentos en la antología. Este énfasis en lo urbano es un rasgo posmoderno que está reflejado también en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. De hecho, algunas de las ciudades más grandes del mundo están en Latinoamérica, por ejemplo la Ciudad de México y Buenos Aires (Argentina).

Al respecto de la imagen de la realidad latinoamericana, Paz-Soldán dice que «*McOndo* sugiere que no todo es *McOndo*, y que en una realidad tan multiforme como la nuestra hay espacio para múltiples y muy diversas estéticas» (Hargrave y Smith Seminet 24).

Admitieron abiertamente que no viven «en la realidad del realismo mágico» (Hargrave y Smith Seminet 18) y que sus puntos de vista y su deseo de escribir vienen del hecho de que son parte de la clase media alta latinoamericana y han viajado por muchas partes del mundo, incluso los Estados Unidos. Consideran el realismo mágico como algo que el resto del mundo quiere que tenga América Latina pero que, para ellos, no existe como parte de su realidad. Alberto Fuguet dice que «Más que nada, *McOndo* está luchando contra el estereotipo yanqui/europeo que tienen de nosotros» (Hargrave y Smith Seminet 19). Al fin y al cabo, los «mcondianos» están representando sus propias realidades en su escritura. David Toscana dice que «precisamente lo que más nos está influyendo es la realidad que vivimos [...] Para nosotros la novela y los cuentos no son literaturas, son vida» (Hargrave y Smith Seminet 20).

El siguiente análisis de tres de los cuentos incluidos en la antología *McOndo* de Sergio Gómez y Alberto Fuguet maneja con la perspectiva de esta literatura una escritura de elite que da voz a una parte de la sociedad latinoamericana porque estos temas son partes de su realidad latinoamericana posmoderna. Pero también se maneja con un énfasis en la realidad y la apariencia dentro de esta sociedad. Gamboa, Paz Soldán y Yehya se acercan a personajes que están inmersos adentro de

la realidad de una Latinoamérica desarrollada.

Para Edmundo Paz-Soldán, una realidad verdadera es una realidad que muestra su fidelidad con la polifonía. Tanto como Alberto Fuguet describe en la introducción de *McOndo* las luchas que tenía cuando era estudiante en Iowa y concibió la idea para la antología, este cuento de Paz-Soldán está representando la sociedad latinoamericana que puede viajar para estudiar. En su cuento «Amor a distancia» Paz-Soldán quiere ser fiel a los problemas personales que tiene un estudiante en la búsqueda por ser parte de la sociedad posmoderna. La diferencia entre el joven Alberto Fuguet cuando estaba en Iowa y el protagonista de «Amor a distancia» es que Fuguet decidió ser fiel a su ser latinoamericano, aunque este mismo ser latinoamericano iba en contra de la imagen concebida por los demás, mientras el protagonista del cuento de Paz-Soldán se pierde en la confusión acerca de la apariencia y la realidad.

«Amor a distancia» del escritor boliviano Edmundo Paz-Soldán (1967), es el cuento que mejor muestra, en términos más abstractos, los conceptos posmodernos. El discurso del amor y cómo se desarrolla este concepto bajo las condiciones de la relación a distancia del protagonista muestran las características de la literatura posmoderna latinoamericana y tendencia de los escritores de *McOndo* en describir la sociedad de élite de Latinoamérica. En este cuento, Paz-Soldán desarrolla el concepto fragmentado del amor con el ejemplo de una relación a distancia. El protagonista está buscando el amor verdadero pero su concepto del amor como algo ideal plantea problemas para su relación, especialmente porque él no vive bajo estas reglas concebidas por el amor ideal o verdadero. «Amor a distancia» se desarrolla en forma de una carta a su novia y una reflexión hacia el tema del amor a distancia y el hecho de engañar. El hecho de que la historia sea como una carta es un ejemplo de lo individual porque representa una voz reflexionando en una manera solitaria.

El género epistolar y el discurso epistemológico del discurso amoroso representa lo posmoderno porque, dentro de una crítica del amor, Paz-Soldán quiere investigar los límites y la justificación del amor, especialmente el amor a distancia. Según *La condición posmoderna* (1979) de Jean-François Lyotard, la posmodernidad trata de romper los discursos. Lyotard enfoca su libro en la crítica del saber científico

pero al respecto del saber y la legitimación del saber en sí, escribe que todos tienen que cuestionar «los conocimientos establecidos» (89). Es indispensable cuestionar el saber porque no hay una sola persona o institución que tiene el derecho de establecer el saber. Acerca de esta idea, Lyotard propone lo siguiente: «[a] partir del momento en que el saber ya no tiene su fin en sí mismo, como realización de la idea o como emancipación de los hombres, su transmisión escapa a la responsabilidad exclusiva de los ilustrados y de los estudiantes» (93). Mientras está contando la historia de sus engaños, el protagonista también está desarrollando su concepto del amor que está manejando en contra del concepto epistemológico. Por ejemplo, el protagonista dice:

Y así, Viviana, nuestro gran amor se convierte en un amor más, un amor que pudo no haber sucedido aunque nosotros creamos que el destino nos tenía reservados el uno para el otro, un amor lleno de debilidades y olvidos y traiciones como el de tantos otros, un amor que después de todo es lo único que tenemos y es lo único que nos va a redimir de una vida llena de debilidades y olvidos y traiciones (Fuguet y Gómez 74).

Aquí, el protagonista creía que su amor con Viviana es algo mejor que el amor epistemológico.

El protagonista es un boliviano que está estudiando en la Universidad de Berkeley en los Estados Unidos. Su novia, Viviana, le está esperando en Bolivia. A medida que transcurre la narración, el protagonista relata su engaño con una chica española, Cristina, que da lugar a su estudio discursivo del amor verdadero y el amor a distancia.

La trama de «Amor a distancia» empieza con el engaño del protagonista. Él sale a una fiesta y conoce a una chica española. Toman, bailan y terminan en la cama. La trama es simple y está salpicada con los pensamientos del protagonista acerca del amor verdadero y las relaciones a distancia. El hecho de que esté en primera persona enfatiza el rol del individuo como rasgo posmoderno. La trama transcurre dentro de la narración en primera persona del protagonista.

La relación con su novia que describe el protagonista está llena de

costumbre y frustración. Ellos quieren compartir los «pequeños detalles» de sus vidas separadas pero están impedidos por la distancia. Hablan por teléfono una vez cada semana hasta que se encuentran de nuevo durante las vacaciones de la universidad. Por una parte, el protagonista reconoce que su mismo ideal está limitando su relación. Dice, «No soy ingenuo, y probablemente tú tampoco la seas, pero lo cierto es que estamos atrapados por nuestras propias imágenes de lo que queremos pero no podemos ser...» (Fuguet y Gómez 77)

Igual como quiere seguir las normas del amor instituidas por los mitos, especialmente los mitos de la Edad Media que establecen las ideas de una mujer que necesita un hombre para salvarla, el protagonista engaña a Viviana. Este amor, el «amor cortés» no es un amor de «copulación y procreación—sino un sentimiento elevado [...] amor purificado, refinado» (Paz, *La Llama Doble* 76). Él engaña a su novia por una relación de «copulación» que no tiene que seguir el discurso amoroso. Porque él tiene la idea de que el amor verdadero parece así de perfecto e incluye ciertos hechos, como las llamadas semanales. El protagonista no se deja llevar por su propia realidad. En cambio, se pierde en las apariencias del amor verdadero.

«Amor a Distancia» es un cuento de una experiencia migratoria. El protagonista y su novia, Viviana, son paradigmáticos porque representan la experiencia migratoria y el amor a distancia. Dado que el protagonista es parte de la Universidad de Berkeley en los Estados Unidos, puede distinguirse como una persona con otra identidad diferente a su identidad boliviana; o sea, el protagonista no es tan boliviano o tan de Cochabamba como era antes de partir a los Estados Unidos para dedicarse a sus estudios. El protagonista puede identificarse con otra identidad, y la realidad de su existencia como un estudiante en los Estados Unidos. Es capaz de identificarse con otra realidad tan distinta a la de su país natal que ha creado problemas en su relación con su novia. Por ejemplo, describiendo las llamadas con su novia, el protagonista dice, «...pero siempre el mismo mensaje, por aquí no pasa nada, sin ti no pasa nada, me aburro mucho y me siento solo y no veo la hora de volver a verte» (Fuguet y Gómez 75). Están rechazando la realidad que viven en distintos lugares y distintos contextos. Pretender que no hay cambios en la vida, por ejemplo que «lo aburrida que es Cochabamba» (Fuguet y Gómez 74) les dan la

ilusión de que siguen existiendo en las mismas circunstancias. Como dice Paz-Soldán en su entrevista con Milian Arias, «My idea is that once you have been away from your city, region or country for a while, you are no longer fully from there...We need to accept a more fluid...concept of identity. We are always in the process of becoming somebody else» (144). Esta cita es aún más convincente porque habla el mismo Paz-Soldán en inglés.

La soledad que siente el protagonista, tan lejos de su país natal, es uno de los sentimientos que se puede identificar como el culpable de sus engaños. Esta soledad es característica de estar lejos del hogar y ser extranjero en otro país. El sentimiento de la soledad está incorporado en una mujer del mismo nombre con quien el protagonista también tiene relaciones. Soledad, «la morena de la linda sonrisa y el nombre poético» es un ejemplo de «la cadena de pequeñas traiciones» (Fuguet y Gómez 76). El protagonista sugiere que él mismo y su novia están tan ocupados con la imagen del amor verdadero que no pueden ser ni decir ciertas cosas porque tienen miedo de romper con la apariencia de un amor perfecto, aunque saben, sin decirlo, que su relación no cabe entre la descripción mítica de este tipo de amor.

El narrador repite varias veces la palabra «verdad». Por ejemplo, dice que «Es *verdad* que me siento muy solo pero no es *verdad* que no pase nada [...] Y es *verdad* que tú vales la pena, que no te quiero perder. Pero tampoco te puedo contar muchas cosas porque sin secretos ninguna relación subsistiría: imposible tolerar la *verdad* y la *verdad* y nada más que la *verdad*» (Fuguet y Gómez 75). Se enfoca el protagonista en la verdad, en la búsqueda del verdadero amor y el significado de esta sensación pero al final, con la última oración, niega todo esto cuando afirma a su novia que «todo lo que se relaciona conmigo es, de una forma u otra, ficción» (Fuguet y Gómez 78). Él insiste, hasta cierto punto, en definir la verdad pero al final, deshace todas las definiciones por una afirmación que todo es ficción, falso, mentira.

El problema del amor a distancia es un problema posmoderno y de la élite porque, como está reflejado en la entrevista de Hargrave y Smith Seminet con el autor Paz-Soldán, la gente de la clase media alta de Latinoamérica viaja en esta época posmoderna. Gracias a que viajan fuera de sus propios países, tienen una perspectiva distinta que también lleva ciertos problemas asociados con la distancia, el viaje, y el hecho

de experimentar con la percepción que tiene otra gente de sus países.

El protagonista termina con la conclusión de que es mejor tener secretos en una relación, esconder alguna información. La necesidad de aparentar en una relación en vez de pertenecer en total a la relación es esencial en un amor a distancia. El hecho de aparentar un amor a distancia sigue el mismo camino que aparentar a una parte de la sociedad. En ambos situaciones, los personajes quieren aparecer enamorados o conectados con la sociedad de un país desarrollado. El hecho de pertenecer a una sociedad también tiene lugar en el cuento del colombiano Santiago Gamboa.

Santiago Gamboa (1965), el único representante colombiano en la antología, explora la dualidad en la realidad colombiana por medio de una chica de la clase alta en la ciudad de Bogotá. «La vida está llena de cosas así» incorpora la dualidad de la realidad colombiana y la polifonía.

El cuento empieza con una descripción de la vida de lujo que vive la protagonista Clarita, una chica joven que se preocupa por su novio, su auto hecho en el extranjero, y sus sirvientas. La vida de Clarita es muy parecida a una vida de cualquier país desarrollado. Muy pronto el lector se da cuenta de que Clarita vive encerrada en su propio mundo. Además, este mundo es un mundo minoritario, un mundo que no representa la realidad de la mayoría de los colombianos. La existencia de, por lo menos, dos realidades en Colombia muestra la dualidad latinoamericana. Mientras que Clarita vive en un barrio con una verja dentro de la ciudad de Bogotá para que no entren los pobres que no pertenecen a esta clase social, la vida cotidiana de Clarita constituye un mundo cerrado dentro de una realidad colombiana que es bastante distinta a la suya. El mundo en que vive ella está imitando lo que está sucediendo en los Estados Unidos en este momento. Esta imitación se logra al destacar el lujo, por ejemplo su coche, el Alpine, y su costumbre de ir al club y de compras, para formar su identidad.

Clarita, la hija de un doctor, está en camino al Club en su coche. Está pensando en un amor fugaz con un chico que se llama Carlos. Súbitamente choca con un hombre andando en bicicleta en su barrio. El hombre no se levanta después de caerse y Clarita decide llevarlo al hospital. La travesía de Clarita lleva al lector a ver las características reñidas de Bogotá y la dualidad de realidades que crea esta dinámica

en Colombia.

Cuando rechazaron a Clarita y al hombre, que ahora está en un estado de *shock*, en el hospital privado de su barrio el lector se da cuenta de que la diferencia de clase social entre el Clarita y el hombre es obvia porque sus apariencias transmiten sus clases sociales. Por ejemplo, después de darse cuenta Clarita que el hospital no va a admitir al hombre sin una tarjeta de crédito, la enfermera dice «Vaya al dispensario de salud de Usaquén, o si no llévelo al Hospital San Juan de Dios. Ahí puede entrar por urgencias sin problemas. Pero le doy en consejo, señorita: déjelo rápido en algún lado y váyase para su casa» (Fuguet y Gómez 83). Con este rechazo, Clarita empieza un camino que la hace confrontarse con otra realidad colombiana que crea tensión entre su realidad y la de la gente marginal de Colombia. Clarita tiene una visión maniquea del mundo y la pobreza, que está presentada como algo monstruoso. Gracias a que para Clarita, la pobreza es un síntoma de menosprecio social, tiene que buscar ayuda psiquiátrica para aliviar el *shock* que sintió al final del relato.

Otro componente de la narración de este cuento es la voz tácita del psiquiatra de Clarita. El psiquiatra no habla pero tiene lugar en el relato porque el lector se da cuenta a la mitad del cuento que Clarita está contando la historia de este episodio a su psiquiátrica en Boston. Por ejemplo, cuando la narración cambia de tercera persona a primera persona con la voz de Clarita dice «Yo me sentía segura, sentía que podía hacerlo. Por eso fui. Ya le expliqué que era un día del sol lindo, doctor, que la noche anterior había tenido relaciones con un joven que frecuentaba y que más tarde tenía una fiesta sport en el Club» (Fuguet y Gómez 85).

Otro ejemplo de la voz tácita del doctor es cuando Clarita está contando el cambio en su actitud después de haber entrado a los barrios bajos de la ciudad, Clarita dice «Yo, doctor, si quiere que le diga la verdad, ya ni sentía miedo. Era como si estuviera dormido el músculo del miedo, ¿me entiende? Mi casa, el Club, el barrio, Unicentro, me parecían lugares inalcanzables de los que había salido hacía tres vidas. El sur era para mí la boca del lobo, ¿me va entendiendo?» (Fuguet y Gómez 87). Aquí el lector se da cuenta de que ella sí reconoce la diferencia entre la vida que tenía en su barrio de senadores y los barrios de las partes de la ciudad donde pertenece la gente que ataca su coche



en camino al hospital.

Cuando está parada en un semáforo, después de pasar por la zona sureña de Bogotá y llegar al hospital con su Alpine lleno de la calle, Clarita entra en un estado de confusión también. Describe así el encuentro con las personas que atacan su coche: «La cosa fue más bien sencilla: de una de las casas salieron tres hombres gritando:

¡Auxilio! ¡Un carro! La vieron venir y le hicieron señal de parar, pero Clarita se asustó y quiso acelerar para irse de allí. Imposible, los huecos no la dejaban avanzar. Mientras le daba con desesperación al pedal sintió un ejército de manos golpeando contra todos los vidrios del Alpine... Los hombres forcejearon para abrirle las puertas hasta que uno de ellos levantó un ladrillo y pulverizó el vidrio de atrás (Fuguet y Gómez 87).

El lector nota la violencia de este encuentro. Pero el *shock* de Clarita no viene de una enfermedad física sino de su comprensión de que existe otro mundo afuera del suyo y que este mundo, el mundo de sangre, pobreza, y violencia, es el mundo en que vive la mayoría de la gente de Colombia. El horror que siente Clarita viene de un vistazo hacia lo que es la realidad de toda Colombia.

La siguiente cita muestra el mundo cerrado de Clarita y la comprensión que tiene cuando se da cuenta de que vive una vida de aislamiento total: «Yo había estado dos veces por esa zona yendo al Salón Rojo del Hotel Teqendama, pero de ahí para allá nunca. Ni siquiera la Catedral o el Palacio de Justicia. Los conocía de haberlos visto en televisión» (Fuguet y Gómez 86). Esta cita muestra que se puede vivir en Bogotá sin darse cuenta de que no toda la gente vive como Clarita.

En este cuento, la polifonía representa la existencia de varias realidades y la tensión que existe entre estas realidades. El primer párrafo del cuento se introduce al narrador. El narrador describe unas «tardes llenas de sol y viento» en que se puede disfrutar de los placeres de una vida lujosa y sin preocupaciones. Las tardes que describe el lector son típicas de la vida de Clarita, otra voz en este cuento. La primera parte del cuento, llena de imágenes del lujo, describe un mundo

que es fácil de manejar para la protagonista. Sólo puede conducir entre su casa, el Club, y el Unicentro o el cine.

Con las conexiones que tiene Clarita con los Estados Unidos, por ejemplo en su American Express y en su llegada a Boston para ser psicoanalizada, se puede ver el valor social en Latinoamérica que viene de una relación no sólo con los Estados Unidos pero también con Europa. Clarita considera la American Express y su coche como objetos que muestran su estatus social.

El desfase de las realidades colombianas en el cuento muestra un problema de disparidad económica que es prominente en muchos países en Latinoamérica. En «La vida está llena de cosas así» Gamboa capta un aspecto importante de la realidad colombiana: la tensión entre las realidades de la clase alta y la clase baja. Clarita viene de una sociedad que Gamboa establece inmediatamente en los primeros párrafos del cuento: la sociedad de Clarita es una que pisotea las flores (Fuguet y Gómez 82). Las flores representan los esfuerzos de las personas que trabajan en cuidar las flores del barrio de Clarita, la clase trabajadora. Esta metáfora para su sociedad quiere decir que ella no aprecia las flores ni el trabajo que requiere el mantenimiento de las flores. Da por sentado toda la seguridad y belleza que existe en su mundo cerrado.<sup>6</sup> Con el descubrimiento de que el hombre que llevó al hospital tenía ganas de matar al padre de Freddy, un congresista, ella partió a un estado de *shock* porque se da cuenta de que su mundo es una mentira en el sentido de que existía violencia y armas y asesinatos pero ella lo veía como un mundo cerrado donde no llegaban los problemas de la periferia de Colombia. La dualidad que se presenta en este desfase de las realidades en Colombia también aparece en el cuento de Naief Yehya sobre la industria de los programas de «realidad».

Naief Yehya (1963), escritor mexicano, presenta una realidad que está basada en la televisión en su cuento «La gente de látex». «La gente de látex» empieza con las extrañas confesiones del narrador. Éste es ambiguo; el lector no puede situarlo geográficamente. Por medio de la descripción de varios modos de transportación, por ejemplo a terminales de camiones y estaciones de trenes, Yehya establece clandestinamente la escena como un país latinoamericano pero también presenta al narrador como un personaje transitorio. Aunque tiene la apariencia de una ciudad en los Estados Unidos, Yehya da pequeñas

señales de la escena como una ciudad latinoamericana, por ejemplo la terminal de autobús es la manera de viajar el protagonista, no es característica de los Estados Unidos. La incertidumbre acerca de la escena del cuento tiene que ver con las descripciones que se encuentran en la narración, especialmente la referencia hacia un sistema de seguridad social. La mezcla de imágenes latinoamericanas, por ejemplo la terminal de los autobuses, e imágenes norteamericanas como un sistema social, establece inmediatamente una desfase de realidades en el mismo sentido que se puede ver en el cuento de Santiago Gamboa. El protagonista, un actor en programas de televisión, soñaba con hoteles y la vida de los rockeros cuando era niño pero ahora que está viviendo una vida transitoria, se presenta como un personaje sin raíces a quien le falta una identidad propia. Tiene la apariencia del actor, y dice que «Me referiré a mí mismo y a mis colegas como actores aunque muchos se indignarán por esto» (Fuguet y Gómez 216) y que en su cuento «me sentía estrella» pero en realidad, no es estrella ni siquiera actor. No se puede ver la realidad a la que pertenece.

El lector se da cuenta rápidamente de la vida de un personaje en los programas televisivos que tratan de las historias grotescas de la vida, por ejemplo «una niña de once años que había sido violada a diario durante 8 años por su padre» (Fuguet y Gómez 216). Éstas no están llenas de glamour y lujo. Al contrario, las vidas transitorias y el trabajo al que se dedican estos personajes muestra la descomposición social de la época posmoderna. Hay «gente de látex» que ganan la vida trabajando en programas de televisión que muestran las historias más inquietantes de la vida contemporánea. ¿Qué puede explicar el deseo de la gente de ver programas así de «las pasiones más aborrecibles, los entusiasmos más vergonzantes y los crímenes más horrorosos [?]» (Fuguet y Gómez 217-218).

Los rasgos grotescos de los personajes presentados en el cuento de Yehya, especialmente X, la actriz enana que es también prostituta y drogadicta, sirven para destruir este mundo de la gente de látex para ver realmente lo que es. El papel de lo grotesco dentro de la literatura es uno de desmitificación y destrucción. Con la representación de los personajes como grotescos, Yehya está desmitificándolos como actores, como pertenecientes de la industria de los programas de «realidad» y como drogadictos y prostitutas. Incorporando la teoría de los monstruos

que propone Jeffrey Jerome Cohen en su libro *Monster theory: reading culture* (1996), «Every monster is [...] a double narrative, two living stories: one that describes how the monster came to be and another, its testimony, detailing what cultural use the monster serves» (12). Yehya hace exactamente lo que propone Cohen porque presenta los personajes grotescos como el protagonista y la mujer que se llama X pero también los emplea como representantes de una realidad. La cita a continuación refleja esta intención: «...en realidad era [...] un circuito repetitivo y monótono, recorrido continuamente por la misma gente. La gente de látex» (Fuguet y Gómez 215).

Aunque pasaron mucho tiempo juntos, el protagonista nunca sabe su nombre y ellos nunca llegan a conocerse aunque pasan mucho tiempo juntos. El protagonista dice que «La llamaré X por diversas razones, una de ellas es que nunca supe su verdadero nombre, otra es que cuando nos encontrábamos nos llamábamos por los nombres de los personajes que estábamos interpretando en ese momento» (Fuguet y Gómez 216). Esta cita muestra la transitoriedad de las vidas de los personajes y la ambivalencia del narrador porque con el hecho de que nunca supo el nombre de X, dice implícitamente que no importa quien sea. Más tarde, cuando ellos se acuestan, la escena de la supuesta realidad, cuando no están actuando sino pasando tiempo juntos afuera del trabajo, muestra que la realidad real es grotesca también. X niega la oferta del protagonista de tener relaciones sexuales pero ella termina masturbándose. Esta carencia de verdadero contacto entre ellos es otro ejemplo de la carencia de experiencias reales. El protagonista llega a reconocer lo curioso de esta escena cuando quería reaccionar pero no sabía como debe sentirse, «aunque no me queda muy claro qué clase de emociones me produce» (Fuguet y Gómez 217).

La confusión del protagonista acerca de la realidad de las experiencias en su vida tiene que ver con su elección de participar en la industria televisiva. Él encuentra una conexión entre sus papeles en la televisión y su aplicación al mundo real y considera sus actuaciones y la televisión en general como algo educativo.

La carencia de realidad, o la influencia de la apariencia, describe bien la vida del narrador. Esta vida que está llena de viajes, maquillaje, y voces falsas donde faltan nombres verdaderos, hogares, y estabilidad. El momento en que el protagonista deja de actuar y X actúa como ella

debe en esta realidad televisiva, se fragmenta la realidad televisiva que el protagonista creía que era su realidad. El discursivo televisivo se fragmenta porque está construido bajo la apariencia. «Me conmovió su actuación. Casi eché a perder el programa porque estaba realmente emocionado» (Fuguet y Gómez 218). Después la estación del programa lo despidió por haber actuado bastante bien. Esta escena es curiosa y contundente porque es el momento en que el protagonista rompe con la realidad televisiva. Este fracaso, que viene de una experiencia con los sentimientos verdaderos, inspiró la actuación (la mentira) de X.

El látex en este sentido aísla, separa la realidad de la experiencia. La televisión es un discurso mentiroso. Se edita y se manipulan la verdad y el discurso. La televisión también como un medio de difundir una realidad, tiene el papel de crear y destruir imágenes. Porque en la tele todo se ve mejor, «La gente de látex» se acerca a los temas posmodernos de la apariencia, esencia y la transitoriedad del individuo. El problema esencial del protagonista es que está intentando enfocarse en una realidad pero no sabe distinguir entre ésta y la mentira.

Decidí terminar esta parte del estudio con «La gente de látex» de Yehya porque demuestra un rasgo característico de la literatura que se encuentra en *McOndo* que, al principio, no es obvio. De hecho, con una segunda lectura, los otros cuentos que he investigado aquí, comparten la característica de dar voz a cierta parte de la sociedad latinoamericana. Es decir, se puede interpretar esta literatura como literatura elitista porque representa a la minoría de gente que están viviendo dentro de una realidad del país desarrollado—el estudiante en Berkeley, la chica del barrio de los congresistas, y el actor de los programas. Gamboa, Yehya y Paz Soldán han negado el espacio latinoamericano para favorecer otros espacios. Han elegido no pertenecer a estos lugares porque, para ellos, el paisaje rural latinoamericano no los representa bien. Su generación es la de «la Internet, la televisión, el cine...el sexo, la música rock las fiestas— todos elementos marcados por la hegemonía utilitaria de elementos culturales norteamericanos y universales de la vida moderna» (Hargrave y Smith Seminet 16).

Al respecto de la negación de los espacios latinoamericanos, Hargrave y Smith Seminet también han escrito lo siguiente:

El reconocimiento del entorno urbano y cosmopolita en casi todos los cuentos de la antología [*McOndo*] es testimonio de que este grupo de escritores no busca construir una identidad arraigada en un pasado mítico ni en la recreación de una historia nacional. Los *mcondianos*, igual que los escritores del boom, sienten el peso del pasado tumultuoso de sus países, pero la forma en que lo integran en su obra los distancia de este espacio (15).

Es decir, los escritores «mcondianos» y sus mismos personajes, niegan un espacio latinoamericano porque, para ellos, este lugar no es sólo un espacio sino muchos con múltiples voces que representan la historia del pasado y el presente (Hargrave y Smith Seminet 15).

Específicamente con el cuento de Naief Yeyha, al principio, no sabe el lector si Yeyha ha escrito un cuento latinoamericano o si quería crear un cuento universal en vez de uno latinoamericano. Pero, de hecho, Yeyha y los otros «mcondianos» no están intentando establecer un sentido de comunidad entre latinoamericanos como un método de «catarsis» (Hargrave y Smith Seminet 15). Más bien reflexionan sobre sus realidades que también son realidades latinoamericanas. La relación entre la apariencia y la esencia describe el contexto de una ciudad latinoamericana que, dentro de la televisión, está imitando la realidad norteamericana, y los rasgos posmodernos que tienen que ver con el acto de aparentar. El mundo de «La gente de látex» es un mundo en que la televisión es la realidad. Pero también es un mundo donde los personajes pertenecen a un mundo que entiende y en el que vive un porcentaje minoritario de la población latinoamericana.

La dualidad, que se nota muy bien en Latinoamérica y en que se enfoca este estudio de la posmodernidad latinoamericana, tiene que ver con esta convivencia de realidades en el mismo lugar. Los cuentos incluidos en *McOndo* no están cometiendo ningún error con ortogar la voz a esta parte de la sociedad latinoamericana. Más bien muestran una de las realidades latinoamericanas. Es justo que ellos tengan su propia perspectiva. Pero, ¿de quién es el trabajo de mostrar las otras realidades? ¿Y cuáles son las otras realidades? Estas preguntas nos llevan a la novela de Roberto Bolaño que toma otra posición al respecto de la realidad latinoamericana y la literatura de *McOndo*.

### **La posmodernidad en *Los detectives salvajes***

Los temas posmodernos mencionados anteriormente, la búsqueda de la identidad dentro de la literatura, el énfasis en el individuo, el habla polifónica, el escenario de la ciudad, la apertura a nuevas tendencias y la dualidad, trabajan juntos para crear una manifestación posmoderna en el mundo narrativo latinoamericano. Los cuentos de *McOndo*, que analicé antes muestran rasgos posmodernos también. *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño es la obra ejemplar que representa estos temas dentro de la literatura latinoamericana. *Los detectives salvajes* está dividido en tres partes: « Mexicanos perdidos en México (1975)», «Los detectives salvajes (1976-1996)» y «Los desiertos de Sonora (1976).» La primera y la tercera parte pertenecen a un solo narrador, Juan García Madero. La segunda parte tiene más de cincuenta narradores; algunos narradores, como Amadeo Salvatierra, tienen más de una entrada, pero otros narradores aparecen sólo una vez.

#### *La forma y el fondo*

La forma que presenta Bolaño en *Los detectives salvajes* (1998) es posmoderna en sí misma. Como ha escrito Gilles Lipovetsky en su obra *La era del vacío* (1986), el narcisismo es la característica sobresaliente de la época posmoderna. Lipovetsky investiga la sociedad posmoderna con una opinión negativa del movimiento y sus características. Junto con la característica del narcisismo, Lipovetsky plantea la idea de la «indiferencia» que plaga todas las partes de la vida posmoderna. Lipovetsky cree que la época posmoderna es «La era del vacío» y que «la indiferencia posmoderna, indiferencia exceso, no por defecto, por hipersolicitud, no por privación. ¿Qué es lo que todavía puede sorprender o escandalizar?» (Lipovetsky 39). El narcisismo es la idea de que lo que hace el individuo, el yo, es lo más importante en el mundo. Es decir que un individuo hace todo por sí mismo sin preocuparse de las necesidades o sentimientos del otro. Al respecto Lipovetsky ha escrito lo siguiente: «Hoy vivimos para nosotros mismos, sin preocuparnos por nuestras tradiciones y nuestra posteridad: el sentido histórico ha sido olvidado de la misma manera que los valores y las instituciones sociales» (51).

Como bien plantea Lipovetsky, el narcisismo, una característica importante de la posmodernidad, es una paradoja. Por ejemplo, parece

que la gente quiere estar en una relación amorosa pero que su preocupación por sí mismo suplanta esta necesidad de ser amados. Lipovetsky observa que

Cuanto más la ciudad desarrolla posibilidades de encuentro, más solos se sienten los individuos; más libres, las relaciones se vuelven emancipadas de las viejas sujeciones, más rara es la posibilidad de encontrar una relación intensa. En todas partes encontramos la soledad, el vacío, la dificultad de sentir, de ser transportado *fuera de sí*; de ahí la huida hacia delante en las «experiencias» que no hace más que traducir esa búsqueda de una «experiencia» emocional fuerte. ¿Por qué no puedo yo amar y vibrar? Desolación de Narciso, demasiado bien programado en absorción en sí mismo para que pueda afectarle el Otro, para salir de sí mismo, y sin embargo insuficientemente programado ya que todavía desea una relación afectiva (76).

Dado que el individuo es lo más importante en la época posmoderna, Bolaño suele configurar en el lector una multiplicidad de realidades de parte de una multiplicidad de voces, enfocándose en una voz una a una. La forma de la novela, primero como diario, y después como un serie de entrevistas, presenta una multiplicidad de realidades con el objetivo de construir un conocimiento de los personajes desde varias perspectivas.

Observa Lipovetsky que «*self-examination*» es el objetivo *cool* de esta sociedad de individuos (53). El Yo está buscando su identidad dentro de métodos que están de moda, por ejemplo el psicoanálisis y la terapia (ya hemos visto un ejemplo del rol del psicoanálisis con el cuento de Santiago Gamboa). También propone lo que se plantea como el Yo «reciclado» (Lipovetsky 60). La idea de algo reciclado quiere decir que el Yo no tiene nada fijo. No tiene una identidad fija porque siempre está vacilando entre las cosas que le van a dar sentido o identidad. No hay esencia solo presencia (Lipovetsky).

La multiplicidad de voces es una característica de *Los detectives salvajes* que distingue esta novela de ciertos ejemplos de la narrativa de Gabriel García Márquez.<sup>7</sup> Yuxtaponer a García Márquez con Bolaño presenta un contraste bastante interesante. Por ejemplo, Bolaño escribe,



en la voz de la narradora Simone Darrieux, «Cuando Ulises Lima llegó a París no conocía a nadie más que una poeta peruano que había estado exiliado en México y a mí. Yo sólo lo había visto una vez, en el café Quito, una noche que estaba citada con Arturo Belano. Hablamos un poco los tres, lo que duraron los cafés con leche, y luego Arturo y yo nos fuimos» (224).

Esta yuxtaposición de estilos narrativos de García Márquez, escritor del realismo mágico del movimiento del Boom, con Roberto Bolaño y su estilo posmoderno que, de hecho, quiere contraponerse con el estilo de García Márquez, reafirma la diferencia entre los dos autores y movimientos y, a la vez, muestra el camino de Bolaño alejándose del realismo mágico y la singularidad de la narración.

Algunos autores que han copilado sus propias ediciones de *Cien años de soledad* han incluido una especie de árbol familiar al principio del libro para ayudar en el entendimiento de las relaciones familiares de la novela (García Márquez 80). Bolaño, por otra parte, presenta un índice de narradores, fechas y lugares. Es posible que Bolaño esté jugando con la singularidad de la voz narrativa de García Márquez en el sentido de que Bolaño quiere contraponer la idea de que una sola voz no puede contar una historia que está realmente hecha por muchas voces, perspectivas y realidades.

La primera parte de *Los detectives salvajes* está ordenada como un diario. En este caso es el diario de Juan García Madero, joven estudiante universitario y poeta. Por otro lado, la segunda y la tercera parte de la novela están ordenadas como entrevistas. Cada entrada tiene el nombre del narrador con su ubicación y la fecha de su narración. Las distintas formas de la novela son importantes en sí y como partes de la novela entera porque dan la oportunidad al autor de crear una novela polifónica. Con este tratamiento de las voces narrativas, Bolaño le da al lector más de cincuenta voces en primera persona. Esta multiplicidad de hablas tiene que ver con la polifonía. El diario y después los múltiples narradores crean un caos. Es caótico leer una entrada de un narrador y otra entrada de otro narrador en una cadena confusa que sólo termina con otra parte del diario de Juan García Madero. Pero dentro del caos, el lector conforma a los personajes que sólo se pueda entender por la ventaja de tener muchas voces y perspectivas.

De hecho, cada unidad narrativa de la segunda parte de la novela está expresada en primera persona. Bolaño anota el lugar y la fecha porque, como propone Lipovetsky, el aquí y el ahora son elementos importantes en el tiempo posmoderno porque rechazan el pasado y tienen miedo al futuro.

*El escenario de la ciudad y la polifonía*

*Los detectives salvajes* es una novela globalizante y polifónica. Se compone de más de cincuenta narradores, y transcurre en ciudades de Latinoamérica, Europa y el Medio Oriente (Zalewski 2). El escenario de la ciudad está relacionado con la polifonía porque Bolaño enfatiza el escenario de cada narrador. Por ejemplo, la primera parte de la novela, «Mexicanos perdidos en México (1975)» pertenece a un solo narrador, el joven Juan García Madero. Las primeras 137 páginas sirven como un especie de diario de este poeta. Pero la segunda parte, «Los detectives salvajes (1976-1996)», más de la mitad de la novela, es donde aparece el habla polifónica de los narradores que se encuentran en todo el mundo.<sup>8</sup>

Con el escenario de la Ciudad de México, Roberto Bolaño quiere retomar la ciudad como el lugar donde todas las hablas están juntas. Al contrario de lo que hacían Gabriel García Márquez y los otros escritores del Boom en Latinoamérica, Bolaño no enfatiza el pueblo latinoamericano sino la ciudad que representa la vida posmoderna latinoamericana. Bolaño y los autores de *McOndo* presentan en sus obras respectivas un espacio urbano pero también un espacio bárbaro. En vez de intentar contar la historia de toda Latinoamérica con una voz y de parte de una familia, Bolaño y los «mcondianos» cuentan varias historias con varias voces con el fin de representar muchas realidades.

El papel de la ciudad en esta novela tiene que ver con el contexto histórico mexicano de los años 70.<sup>9</sup> La Ciudad de México era más estable y culturalmente más desarrollada que otras ciudades en Latinoamérica. Por eso fue un refugio para extranjeros, especialmente los que estaban involucrados con la vida literaria. Por ejemplo, el personaje de Arturo Belano es chileno. Llegó a México cuando era niño y regresó después del golpe de estado por Pinochet en 1973. De Arturo Belano, Simone Darrieux dice, «Una vez le dije: vosotros, los

mexicanos, sois así o asá y él me dijo yo no soy mexicano, Simone, yo soy chileno, con algo de tristeza, es cierto, pero con bastante determinación» (Bolaño 227).<sup>10</sup> París, Lima, Buenos Aires, y la Ciudad de México eran los centros culturales durante esta época.

La primera parte de la novela establece el escenario de la ciudad. Juan García Madero es un joven y huérfano de diecisiete años que ha venido desde las afueras de la Ciudad de México para vivir con sus tíos y estudiar derecho en la Universidad Nacional de México (UNAM). Al principio, García Madero se siente perdido en el D. F. pero después de relacionarse con Arturo Belano y Ulises Lima, los vicerrealistas, García Madero va conociendo la Ciudad de México, es decir, va conociendo las partes marginales de la ciudad como el bar de Bucareli con sus cafés con leche, el café Quito y los librerías donde roba los libros para conformar su propia biblioteca. Cuando se une con la «pandilla» de los real vicerrealistas, García Madero se hace parte de la ciudad. Escribe «...pero cuando empezaba a amanecer me dijeron si quería pertenecer a la pandilla. No dijeron <grupo> o <movimiento>, dijeron pandilla y eso me gustó. Uno de ellos, Belano, me estrechó la mano, dijo que ya era uno de los suyos y después cantamos una canción ranchera» (Bolaño 17).

Aunque se enfoca en el escenario de la Ciudad de México con el motivo de enfatizar el lugar del habla, de hecho la primera parte de la novela es más bien una introducción a la Ciudad de México en el año 1976 que también tiene el fin de explorar al individuo Juan García Madero y sus vivencias como parte de los real vicerrealistas. Se establece la escenografía en esta parte de la novela, pero se enfoca en el personaje y el conflicto entre su ser intelectual y su ser corporal. Por ejemplo, García Madero escribe de su experiencia de encontrar los real vicerrealistas en la calle sin querer: «Volví caminando hasta Sullivan. Cuando cruzaba Reforma, a la altura de la estatua de Cuauhtémoc, oí que me llaman. <Arriba las manos, poeta García Madero.> Al volverme vi a Arturo Belano y a Ulises Lima y me desmayé» (Bolaño 111).

Juan García Madero representa la voz de la juventud, de la ingenuidad y de la rebeldía. Pero después de unirse a los real vicerrealistas, García Madero deja de asistir a la universidad, pierde su virginidad y se va a vivir con una mujer. Su identidad se desarrolla, es

decir, cambia, de parte de sus relaciones y experiencias con los vicerrealistas. Lo importante de García Madero es su virginidad, su virginidad literaria, y su llegada a la Ciudad de México. Después de conocer a los vicerrealistas, García Madero tiene un desarrollo diario, físico, literario, poético, y narrativo. García Madero es un especie de tabula rasa para los vicerrealistas. Y al final él representa al grupo y sus vivencias porque García Madero termina la búsqueda original de Arturo Belano y Ulises Lima. Es decir, García Madero encontró Cesárea Tinajero y se quedó con sus cuadernos. Escribe lo siguiente en una de las últimas entradas de su diario: «He leído los cuadernos de Cesárea. Cuando los encontré pensé que tarde o temprano los remitiría por correo al DF, a casa de Lima o de Belano. Ahora sé que no lo haré. No tiene ningún sentido hacerlo. Toda la policía de Sonora debe de ir tras las huellas de mis amigos» (Bolaño 607).

La segunda parte y el capítulo que da nombre a la novela, «Los detectives salvajes (1976-1996)», es donde aparecen múltiples voces que forman la polifonía de la historia. Las voces representan distintas hablas, lugares, y años. Cada parte se presenta como una respuesta a una pregunta durante una entrevista acerca de los personajes de Arturo Belano y Ulises Lima o del movimiento de los real vicerrealistas. Todas las partes forman una cadena de información que da otra faceta a esta historia, misma que cobra múltiples continentes, personajes y años. Lo único que tienen en común Belano y Lima y la relación ambigua que han creado en sus alrededores. En la novela las voces están unidas por las relaciones e historias de Arturo Belano y Ulises Lima pero el lector nunca sabe de ellos directamente, sino a través de los relatos de otras personas.

Las voces que aparecen más en la segunda parte son Amadeo Salvatierra, Joaquín Font, Laura Jáuregui, Simone Darrieux, Jacinto Requena y Rafael Barrios. De ellos, me enfocaré en Amadeo Salvatierra, Joaquín Font y Laura Jáuregui para poder dar una imagen generalizada de la estructura narrativa y la polifonía de la novela. Esta parte de la novela empieza y termina con Amadeo Salvatierra en el año 1976 en la Ciudad de México. Salvatierra es un escritor viejo que conoció a Cesárea Tinajero, la enigmática escritora que están buscando los real vicerrealistas. Belano y Lima vienen a verle para obtener información sobre Tinajero. Sin embargo, Salvatierra pasa mucho tiempo de su

reunión reflexionando sobre su vida como escritor. Por ejemplo, «Y entonces yo les dije, muy orondo, que escribía, y creo que me reí o que tosí sus buenos segundos, yo me gano la vida escribiendo, muchachos, les dije, en este país de la chingada Octavio Paz y yo somos los únicos que nos ganamos la vida de esa manera» (Bolaño 200).

La voz de Amadeo Salvatierra representa la generación de Octavio Paz. Es decir, simboliza la vieja literatura, la misma tradición que rechazan los real vicerrealistas pero también la literatura que están buscando ellos. Belano y Lima están buscando a Cesárea Tinajero y Amadeo tiene una copia de la revista de Cesárea que se llama *Caborva*. La voz de Salvatierra aparece trece veces en la novela. Todos estos monólogos se unen para contar una noche que pasaron juntos los tres Amadeo, Belano y Lima. Esta noche, Amadeo les muestra el ejemplo de la escritura de Cesárea Tinajero y están convencidos que la tienen que buscar porque luego dicen, en la última entrada de Salvatierra, «no lo hacemos por ti, Amadeo [buscar Cesárea], lo hacemos por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, porque tenemos ganas de hacerlo» (Bolaño 553).

Belano y Lima quieren encontrar a Cesárea Tinajero porque, para ellos, representa otro movimiento literario, el realismo visceral, que rechaza la tradición. Aunque este movimiento es el mismo que intentan formular ellos. Pero al final relata Salvatierra, él también rechaza la tradición y que este hecho no es tan novedoso; «Como tantos mexicanos, yo también abandoné la poesía. Como tantos miles de mexicanos, yo también le di la espalda a la poesía. Como tantos cientos de miles de mexicanos, yo también, llegado el momento, dejé de escribir y de leer poesía» (Bolaño 552). Aquí, con esta voz de Amadeo Salvatierra al final de la novela, Bolaño critica al posmodernismo de la misma manera que está criticando sutilmente a los real vicerrealistas. Salvatierra los considera como parte de un movimiento que no está oponiendo las tradiciones literarias de sus antepasados sino siguiendo los mismos caminos que andaban ellos para encontrarse con su propia escritura.

Esta reunión que tienen Belano y Lima con Amadeo Salvatierra ocurre en enero de 1976, la fecha más temprana que aparece en la novela. También, todas las entradas que pertenecen a Salvatierra transcurren en enero de 1976 que es distinto a los otros narradores

que son entrevistados en distintos meses o años. Por eso, esta reunión, y las anécdotas que les cuenta Salvatierra, conforman el desarrollo del grupo de los real vicerrealistas. Las características de Cesárea Tinajero que describe Salvatierra serán reflejadas más tarde en las acciones y comportamientos de Belano, Lima, y los otros que pertenecen a la «pandilla.» Por ejemplo, Belano y Lima buscan a Juan García Madero, un huérfano, en su taller de poesía en la universidad y le piden que se una a su grupo. Cesárea también era huérfana. Esta característica demuestra el deseo de Belano y Lima en crear un grupo muy similar al de Cesárea.

#### *El individuo y su identidad*

Lipovetsky escribe que «La cultura posmoderna es descentrada y hereóclita, materialista y *psi*, porno y discreta, renovadora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y creativa...» (11). La cultura posmoderna es una cultura de contradicciones y de dualidad. La polifonía está hecha por las voces de muchas personas dentro de la novela. *Los detectives salvajes* es una recopilación de monólogos o de voces singulares.

La primera parte de la novela como he mencionado anteriormente empieza con la voz de Juan García Madero. El se le presenta al narrador y dice, «No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral. Tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero» (Bolaño 13). El uso de la primera persona en toda la novela crea varias percepciones pero también enfatiza la importancia de la voz del individuo.

Con el personaje de Juan García Madero, Bolaño muestra que uno puede buscar a los otros para hacerse el mismo. En el caso de García Madero, un joven que pertenece al grupo de los real visceralistas, él quiere establecerse como poeta pero también quiere establecerse, quizás un poco más, como un individuo sexual, un individuo conocido por su escritura, un individuo aparte de su identidad de niño. En su vida cotidiana, después de conocer a Lima y Belano, García Madero vaga por la Ciudad de México buscando a Lima, Belano y los otros real visceralistas. Por ejemplo, dice, «A las tres de la mañana volví a casa. Los real visceralistas no aparecieron. ¿No los volveré a ver más?» (Bolaño 18). Para construir su identidad frente otras personas, García Madero se establece como una persona que está aliada con los real

visceralistas.

La conformación del «yo», el yo de García Madero, el yo de Arturo Belano, el yo de Ulises Lima y el yo de los otros narradores de la novela, es una explosión del individuo y el conocimiento de la importancia de una voz narrativa y la historia o perspectiva de esta voz. Bolaño utiliza varias voces narrativas porque quiere demostrar que la realidad está compuesta por una enorme cantidad de voces y perspectivas.

Como propone Lipovetsky, «El ideal de autonomía individual es el gran ganador de la condición posmoderna» (Lipovetsky 116). El individuo es un componente importante para la posmodernidad. *Los detectives salvajes* es un diálogo del «yo» que habla de «tú» en el sentido de que la suma de los habla, las voces de los narradores, es, al final, una composición de perspectivas hacia los mismos temas: Arturo Belano, Ulises Lima y los real visceralistas.

El énfasis en el yo recuerda también del esquema filosófico de Bajtín respecto a su libro *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Según Bajtín, la relación entre el yo y el otro es especial porque «Yo no puedo ser autor de mi propio valor, como yo no me puedo levantar a mí mismo por el cabello» (Bajtín 77). La relación entre el yo y el otro crea la identidad y el valor de cada uno de ellos. La esencia del yo no existe sin la percepción del otro. Siguiendo esta forma de pensar, Bolaño ha creado una relación entre los narradores, muchas voces hablando en primera persona y usando el «yo», y las personas que quieren describir, Arturo Belano y Ulises Lima. Se necesita otra persona para crear su propia identidad. Por ejemplo, Perla Avilés le relata al lector un pasaje de la infancia de Arturo Belano cuando era niño, «...y me parecía el muchacho más bonito que jamás había visto...» (Bolaño 143). El lector se da cuenta, de parte de Hipólito Garcés, que Ulises Lima tiene un olor particular (Bolaño 231) y de parte de Simone Darrieux, se percata de que él «se duchaba con un libro...y él dijo que no lo podía evitar, que además sólo leía poesía» (Bolaño 237). Todos estos retazos de información van llenando el vacío de la identidad de estos dos personajes.

Aunque son personajes centrales de la novela, supuestamente son Los detectives salvajes, las voces de Arturo y Ulises nunca salen en la novela excepto en la narración de otra voz, otro narrador. Joaquín

Font dice que Arturo «era romántico...cursi...aunque nadie sabía realmente qué era lo que pensaba, probablemente ni él» (Bolaño 180) y que Ulises «olía raro...no olía mal, olía de forma extraña, como si de salir de un pantano y de un desierto al mismo tiempo» (Bolaño 180). Al final, ¿que quiere decir Roberto Bolaño con todos los pedazos de información de estas dos personajes salpicados entre las historias dispersas de narradores que representan muchas voces, países y épocas?

Las características posmodernas que forman parte de *Los detectives salvajes* tienen muchas cosas en común. La identidad latinoamericana posmoderna, desarrollada en esta novela también, es algo que tiene mucho que ver con la identidad del individuo que discutí más arriba.

Las identidades de Arturo Belano y Ulises Lima son formadas por la voz de otras personas. Los narradores tienen un rol principal en desarrollar a estos dos personajes. Tal como Bajtín reconoce la relación entre el «yo» y el otro, «La forma de la vivencia concreta de un ser humano real es la correlación de las categorías figuradas del yo y el otro; y esta forma del yo, mediante la cual me estoy vivenciando a mí, al único, es radicalmente distinta de la forma del otro, mediante la cual estoy vivenciando a todos los demás seres humanos, sin excepción» (55).

#### *Apertura y dualidad*

La apertura, una característica de la literatura posmoderna latinoamericana, sostiene que todo vale como arte, poesía y literatura. La apertura es otra expresión de la individualidad porque la posmodernidad, según Lipovetsky, es «una fase de expresión libre abierta a todos» (Lipovetsky 125). Todos pueden expresarse dentro del arte sin ocuparse de si sus obras valen como arte según las reglas normativas tradicionales del arte.

Gracias a que la literatura posmoderna suele incluir todo, Bolaño usa la poesía cotizada de Cesárea Tinajero para representar lo extremo de la apertura. Durante su visita con Amadeo Salvatierra, Lima y Belano tienen la oportunidad de leer la poesía de Tinajero porque Salvatierra tiene «el único número de *Caborca* que quedaba en el mundo» (Bolaño 375). El lector reconoce que la poesía de Tinajero no es poesía en el sentido tradicional pero que es, más bien, un serie de dibujos simples. El primer poema que aparece en la novela se



llama «Sión.» Aunque Amadeo ha tenido este poema en su posesión por muchos años, él admite que no lo entiende. Pero Arturo Belano y Ulises Lima lo encuentran como un juego o una broma. Dicen que el poema «es una broma que encubre algo muy serio» (Bolaño 376).

La última línea de la novela es otro dibujo pero esta vez es un dibujo de Juan García Madero. Después de viajar por el norte de México con Arturo Belano, Ulises Lima y Lupe, la prostituta y amiga de María Font, García Madero encuentra que los cuadernos de Cesárea Tinajero y las últimas tres entradas del diario de García Madero son todas dibujos. Siguiendo la innovación de Tinajero, García Madero hace dibujos en su diario pero los suyos son acompañados con palabras. Escribe tres veces, «¿Qué hay detrás de la ventana?»

Al principio de la novela, cuando Lima y Belano se encuentran con García Madero en su taller de poesía, Lima lee uno de sus poemas. García Madero se convence de participar en su grupo porque «[oyó] su voz que leía el mejor poema que [...] jamás había escuchado» (Bolaño 16). Pero lo curioso de la novela, que trata de un grupo de poetas, es que solo aparece un poema de Efrén Rebolledo, «El vampiro,» y los poemas de Cesárea Tinajero. Nunca aparece ningún poema de los real visceralistas. No sabemos si los dibujos al final de la novela en el diario de García Madero son simplemente dibujos o si son su intención de imitar el poesía de Tinajero.

La dualidad es un componente importante de Latinoamérica. Ésta siempre ha sido parte de Latinoamérica y muchas personas proponen que siempre ha estado dentro de la posmodernidad. Dualidad significa, para fines de este estudio, que existe más de una realidad en Latinoamérica. Como descubrimos en los cuentos de *McOndo*, especialmente en «La vida está llena de cosas así» de Santiago Gamboa, hay varias realidades en Latinoamérica. Puede que haya tantas realidades en Latinoamérica como voces. En este sentido, la polifonía de *Los detectives salvajes* funciona para representar la variedad de perspectivas pero también, a un nivel más profundo, sirve para expresar la multitud de realidades que existe. La posmodernidad se basa en la crítica de todo. Por eso, la dualidad de Latinoamérica, una consecuencia de la convivencia de muchas culturas y razas y la historia problemática de la conquista de la tierra por los españoles, es un rasgo importante que explica muchas de las cualidades que se puede ver en la literatura

latinoamericana.

Sin un conocimiento de esta época en la Ciudad de México, es difícil reconocer las implicaciones de las descripciones de las vidas cotidianas de Juan García Madero y sus amigos vicerrealistas. De hecho, García Madero y los vicerrealistas pertenecen a la sociedad marginal de México. Son un grupo marginado. Las señales de sus personajes que dan al lector esta imagen de su posición en la sociedad son, por ejemplo, los lugares que frecuentan. Se van, muy a menudo, a cafés y bares en la calle Bucareli y piden cafés con leche. Esto quiere decir, junto con su apariencia, especialmente de Arturo Belano y Ulises Lima como los típicos poetas malditos, que no son parte de la clase alta y que son la gente menospreciada de la ciudad.

Las meseras Brígida y Rosario y también la prostituta Lupe, amigas especiales de García Madero, también son personajes marginadas. Y ellas valen por los hombres que tienen. Por eso, Rosario quiere estar con García Madero porque él es un intelectual, es un poeta. Por ejemplo, Rosario dice «Quiero ser como tu mamá [...] pero no me malinterpretes, yo no soy una puta como la Brígida esa, yo quiero ayudarte, tratarte bien, quiero estar contigo cuando seas famoso mi vida» (Bolaño 89).

Dado que Latinoamérica es un lugar de conflictos y de igualdades, en el sentido de que en vez de ser el otro, todos son iguales, la dualidad sigue siendo una característica de lo latinoamericano. Un ejemplo de esta dinámica es la globalización. Todos están influidos por este mismo proceso de la globalización pero la influencia de la globalización no es igual. Este hecho está incorporado, otra vez, en las cifras del estudio de *Nexos*. Hay un margen de la población que tienen acceso al Internet en casa pero la mayoría de los mexicanos, más de setenta por ciento de ellos, no tiene este recurso (Castellanos Ribot 4).

#### *La crítica de la posmodernidad*

Dado que el rasgo característico de la posmodernidad es la crítica de todo, Roberto Bolaño la critica mediante elementos posmodernos que constituirían a la posmodernidad, una novela posmoderna. Al final de todo, el lector se da cuenta de que el desarrollo de la novela le ha llevado al principio. Después de leer la última parte, el lector reconoce que los vicerrealistas siguen el ejemplo de Cesárea Tinajero y su grupo

de estridentistas, en vez de crear algo completamente nuevo. Arturo Belano y Ulises Lima terminan intentando moldear su grupo así como el de Tinajero para no llegar a ningún lado. Tienen ganas de «cambiar la poesía latinoamericana» (Bolaño 17) pero al fin y al cabo Roberto Bolaño, en su propia novela, utiliza estos personajes para criticar la posmodernidad. Por ejemplo, en la última parte de la novela, cuando Belano, Lima, García Madero y Lupe están en el norte de México buscando las huellas de Cesárea Tinajero. Quieren encontrar los detalles de su vida y su escritura para que puedan imitar y formar su propio movimiento. Por ejemplo, después de encontrarse con una maestra que trabajaban con Cesárea, preguntan si ella recordaba los libros que leía ella (Bolaño 594).

La posmodernidad latinoamericana tampoco constituye una ruptura con la tradición del pasado, sino que enfatiza algunos rasgos características de otros movimientos anteriores. Según Lipovetsky, la posmodernidad «ya no se trata de crear un nuevo estilo sino de integrar todos los estilos incluidos los más modernos» (121). Como comprueba el lector, gracias al valor de la apertura de la literatura posmoderna latinoamericana hacia la poesía de Cesárea Tinajero, la posmodernidad latinoamericana incluye todo pero no cambia nada.

Un ejemplo de la semejanza entre estos dos grupos son los nombres que han puesto Belano y Lima para describir a su pandilla. Los real visceralistas eran los poetas que trabajaban con Cesárea Tinajero. Los vicerrealistas son a los que pertenecen Belano y Lima. Como dice al principio Juan García Madero «...conocí a los real visceralistas o viscerrealistas e incluso vicerrealistas como a veces gustan llamarse [...el] nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente en serio» (Bolaño 17).

Bolaño muestra con sus personajes, especialmente con Belano, Lima y García Madero, que piensan que están creando algo nuevo cuando, en realidad, están siguiendo el modelo de sus héroes mientras añaden un poco de su personalidad, dando a su poesía y su movimiento un toque individual. Esto justifica la posmodernidad en el sentido de que siempre hay algo nuevo cuando alguien añade parte de su ser individual.

El desenlace, específicamente desarrollado en la última parte de la novela, «Los desiertos de Sonora (1976)», deja todo abierto en vez

de resolver la trama de la historia. Además, dado que esta parte es otra narración del diario de García Madero, él mismo cuestiona su narración en la primera parte cuando dice «Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy [...] Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar» (Bolaño 557). Esta parte es donde se manifiesta más la crítica de Bolaño porque la apertura del fin también resuelve que el viaje de Lima, Belano, García Madero y Lupe ha sido en vano y que no se encuentra una resolución en toda la novela.

La muerte de Cesárea representa la muerte del movimiento de los real vicerrealistas porque muere para salvar a Belano, Lima, García Madero y Lupe. Su muerte también reafirma el comienzo de una nueva época. Belano y Lima afirman que «...habí[an] encontrado a Cesárea solo para traerle la muerte» (Bolaño 605). Sienten que se han equivocado y que han destruido lo que intentaban crear con el viaje a Sonora. Los dos personajes pasan el resto de la novela (en la segunda parte de la novela, la que viene antes) intentando «arreglarlo» (Bolaño 605). De esta manera vemos cómo la anulación y muerte del movimiento engendran su mismo producto: marginal, secundario y escondido dentro de un geografía polifónica que se les escapa.

### **Conclusión**

La conclusión de *Los detectives salvajes*, manifestada como una pregunta dejada abierta por parte de Juan García Madero en el 15 de febrero de 1976 («¿Qué hay detrás de la ventana?» (Bolaño 609)), le da al lector el mismo sentimiento de incertidumbre que el estudio de la literatura posmoderna latinoamericana. Dado que el estudio de la literatura posmoderna latinoamericana representa una búsqueda de identidad por cualquier individuo, la conclusión de la novela de Bolaño con una pregunta también representa una búsqueda que no ha tenido fin.

La literatura posmoderna latinoamericana, como la región desde donde viene, no puede ser generalizada bajo ciertas reglas fijas. Pero sí tiene ciertos temas en común. Espero haber comprobado dentro de este estudio que la posmodernidad se manifiesta en el mundo narrativo latinoamericano con la búsqueda de la identidad dentro de la literatura,

el énfasis en el individuo, el habla polifónica, el escenario de la ciudad, la apertura a nuevas tendencias y la dualidad. Las obras de Roberto Bolaño y los «mcondianos» nos dotan de ejemplos para mostrar estos temas en la literatura contemporánea.

Los rasgos mencionados anteriormente que unen las narrativa posmoderna latinoamericana también sirven como un método de mostrar la individualidad captada en cada obra. Fundamentalmente *Los detectives salvajes* y *McOndo* se desarrollan en ciudades, incluso comparten como escenario la Ciudad de México. Pero los personajes de cada historia representan distintas estratificaciones sociales.

Somos parte de la época posmoderna. Las características que se manifiestan como parte de esta época surgen en el arte y en la vida cotidiana. El intento de destacar estos temas, por medio de la literatura que compone este estudio, también es parte de la búsqueda de la identidad.

## Notas

<sup>1</sup> En esta tarea, yo empleo la definición de la modernidad desarrollada en *La casa de la presencia* (1991) de Octavio Paz. La modernidad, según Octavio Paz, un escritor mexicano y ganador del Premio Nobel en 1990, es «otra tradición» (Paz 408); es la «negación del pasado y [la] afirmación de algo distinto» (Paz 410). La modernidad en Latinoamérica rechazó la tradición española en busca de la independencia cultural de Europa. La modernidad se inicia con la crítica de la eternidad.

La verdadera modernidad empieza con el modernismo latinoamericano porque este movimiento fue una crítica formal a los españoles y afirmaba una independencia lingüística. El modernismo fue el primer movimiento latinoamericano. Escritores como Rubén Darío por ejemplo, el poeta nicaragüense reconocido como el primer escritor del modernismo latinoamericano, reunían la influencia de escritores franceses en vez de seguir la tradición española. Las obras de Darío presenta una vuelta al pasado pero el pasado de Europa no el pasado de Latinoamérica. Por esta razón, el modernismo latinoamericano sí fue un movimiento novedoso porque fue una crítica de la tradición española y una exploración de otra tradición literaria.

Paz exige esta opinión porque refuerza el rol de la crítica en la época moderna, escribe que «intent[ó] definir la edad moderna como una edad crítica, nacida en una negación [donde] los valores artísticos se separaron de los valores religiosos» (439). Tal como Paz describe la modernidad como una tradición de la crítica, también existe la opinión semejante de que Latinoamérica siempre ha estado en la modernidad. Esta opinión reconoce que el rasgo característica de la época moderna es la crítica. Si se reconoce que el cristianismo y la teoría de la eternidad, dos ideas que fueron muy importantes en la sociedad española, fueron impuestas por los conquistadores españoles, es fácil darse cuenta de que las primeras obras latinoamericanas, por ejemplo los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz o la escritura de Inca Garcilaso de la Vega eran críticas de la tradición española. El sistema del cristianismo y la teoría de la eternidad (también es muy importante para la modernidad estas teorías y el tratamiento del tiempo) fueron impuestas por la fuerza en Latinoamérica y la gente las criticaron. Con estas primeras críticas, expresadas en las primeras obras escritas después de la conquista de Latinoamérica por los españoles, se reconoce que hay pruebas de que la modernidad empezó en estos momentos.

<sup>2</sup> Según Thomas Friedman, escritor del *The Lexus and the olive tree* (1999), globalización «is the integration of markets, finance and technologies in a way that is shrinking the world from a size medium to a size small and enabling each of us to reach around the world farther, faster, and cheaper than ever before. It's not just an economic trend and it's not just some fad. Like all previous international systems, it is directly or indirectly shpaing the domestic politics, economic policies, and foreign relations of vitually every country» (1).

<sup>3</sup> La vanguardia latinoamericana, otro movimiento literario, es la última parte de la época moderna latinoamericana. Acaba la modernidad con la vanguardia. El movimiento surgió en las primeras décadas del siglo veinte. Según Octavio Paz y siguiendo las características que la posmodernidad heredó de la modernidad, la vanguardia «No fue sólo una estética [...] fue un estilo de vida» (513). La vanguardia seguía la tradición de la literatura francesa no la literatura española (Paz 561).

<sup>4</sup> La cita original dice, «without falling into the trap of magical

realism».

<sup>5</sup> Un estudio que hizo la revista mexicana *Nexos* en su número 363 de Marzo de 2008 que se llama «La cultura en cifras» investiga la infraestructura cultura con un registro de 50 mil personas. El estudio considera el consumo y acceso a los medios audiovisuales *versus* el consumo de literatura y lecturas. Lo que se puede ver en todos y cada una de las gráficas es que la asistencia a bibliotecas, librerías y recintos culturales y el promedio de libros leídos al año está concentrada en la gente joven de 15 a 22 años. Es decir, porque gente a esta edad generalmente están estudiando, es ellos quienes se aprovechan de los recursos. Al respecto de las realidades que se presentan en *McOndo*, algunas de las cifras del estudio de *Nexos* sí reflexionan estas realidades mientras que otras no. Por ejemplo, el consumo de televisión en México, 95.5 por ciento de los registros consuman la televisión. De modo parecido, 95.5 por ciento de los registros tienen acceso a la televisión pero solo 24.6 por ciento tienen acceso al Internet (Castellanos Ribot 3). Esta cifra reesfuerza la observación de que los «mcondianos» son parte de la clase media alta latinoamericana. La mayoría de la gente tiene acceso a la televisión pero otros medios audiovisuales como una computadora o el Internet, no son tan comunes. Otra cifra que muestra esta disparidad es el porcentaje de personas con una televisión en sus hogares (97.9) versus el porcentaje de personas con Internet (14.3) (Castellanos Ribot 4).

<sup>6</sup> Pero, como vemos también en un artículo reciente en *Harper's Magazine* que se llama «Go before you die: a road trip through the 'new' Colombia», la realidad de una mejor Colombia no es la realidad de todos. El artículo describe el viaje de un periodista en Colombia en Febrero de 2008 y él se enfoca en los supuestos cambios en Colombia que han cambiado el país a un lugar más seguro. Lo triste de Colombia es que es un país con mucha belleza natural, por ejemplo la Sierra Nevada de Santa Marta, la cordillera costera más alta del mundo (Graham 72), pero hasta ahora la gente, incluso los turistas, no han podido disfrutar de esta belleza porque viajar afuera de los caminos populares es peligroso. Los autodefensas, o paramilitares, y los narcotraficantes, han acosado Colombia, especialmente el Valle de Magdalena hasta los ochentas. El presidente de Colombia, Álvaro Uribe, ha trabajado en contra de la violencia, especialmente secuestros

y asesinatos, pero también ha intentado olvidar el pasado del la violencia. Graham observa que «Ruthless former paramilitary leaders are now holding public office, or walking about as legitimate businessmen» (67).

<sup>7</sup> Por ejemplo, especialmente en su obra maestra, *Cien años de soledad*, García Márquez construye los personajes con la voz de un solo narrador. Y con esta sola voz, García Márquez también se enfoca en una sola familia, con un estado de igualdad, que suele representar todo el continente latinoamericano y su historia, con una familia. García Márquez escribe: «José Arcadio Buendía, que era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea, había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor. En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. Era en verdad una aldea feliz donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto» (93).

<sup>8</sup> Volviendo a *Cien años de soledad*, García Márquez presenta la aldea como un lugar mítico y misterioso. Por ejemplo, García Márquez escribe que «Era en realidad una selección de clase, sólo que determinada por sentimientos de amistad, pues los favorecidos no sólo eran los más antiguos allegados a la casa de José Arcadio Buendía desde antes de emprender el éxodo que culminó con la fundación de Macondo, sino que sus hijos y nietos eran los compañeros habituales de Aureliano y Arcadio desde la infancia, y sus hijas eran las únicas que visitaban la casa para bordar con Rebeca y Amaranta» (García Márquez 155).

<sup>9</sup> En el mismo estudio de *Nexos* que mencioné anteriormente, muestra el promedio de libros leídos. El estudio dice que «las diferencias asociadas con la escolaridad son muy pronunciadas» (Ribot 6). Es decir, Cuadro 5 del estudio muestra que jóvenes de 18 a 22 años tienen el promedio más alto de libros leídos (Ribot 5). Al respecto de lo que se presenta Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*, él sí representa la realidad mexicana en el sentido de que los protagonistas, especialmente, Belano, Lima y García Madero, tienen la edad que el estudio muestra que es la más probable leer libros y asistir a bibliotecas y librerías.



<sup>10</sup> Quizás Arturo Belano es el personaje autobiográfico del autor Roberto Bolaño (Zalewski 3).

### Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl M. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México D. F.: Editorial Taurus, 2000.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Castellanos Ribot, Alfonso. «La cultura en cifras». *Nexos* 363, 25 Marzo 2008. <<http://www.nexos.com/mx/articulos>>
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Monster theory: reading culture*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.
- Friedman, Thomas. «Dueling globalizations». *Foreign policy* 116 (1999): 110-116.
- Fuguet, Alberto. «I am not a magical realist». *Salon* 11 Junio 1997. <<http://www.salon.com>>
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez, eds. *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.
- Gamboa, Santiago. «La vida está llena de cosas así». *McOndo*. Eds. Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Barcelona: Mondadori, 1996. 81-89.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Graham, Patrick. «Go before you die: a road trip through the 'new' Colombia». *Harper's* Febrero 2008: 66-74.
- Hargrave, Kelly y Georgia Smith Seminet. «De Macondo a *McOndo*: nuevas voces en la literatura latinoamericana». *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 28 (1998): 14-26.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1983.
- Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid: Catedra, 1991.
- Milian Arias, Claudia M. «*McOndo* and latinidad: an interview with Edmundo Paz Soldán». *Studies in Latin American popular culture* 24 (2005): 139-149.
- Ortega, Julio. *El principal radical de lo nuevo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Paz, Octavio. *Obras completas I. La casa de la presencia: poesía e historia*.

Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1991.

Paz-Soldán, Edmundo. «Amor a distancia». *McOndo*. Eds. Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Barcelona: Mondadori, 1996. 73-78.

Shaw, Donald L. *A companion to modern Spanish American fiction*. Rochester: Tamesis, 2002.

Shaw, Donald L. *The post-boom in Spanish American fiction*. Albany: State U of New York P, 1998.

Yehya, Naief. «La gente de látex». *McOndo*. Eds. Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Barcelona: Mondadori, 1996. 215-220.