

Cartografía e imaginarios de la narrativa latinoamericana reciente:

Argentina, Chile y México

MACARENA ARECO

Universidad Católica de Chile

Resumen: En la conferencia se propondrá una cartografía de la narrativa latinoamericana reciente que deslinda cuatro territorios expresivos —realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros— y se profundizará en algunas figuraciones imaginarias de espacio y de sujeto representativas de las visiones sociales del capitalismo tardío postdictatorial, como son la torre de espejos postmoderna, el acuario, el desierto, la colaboradora, la prostituta y el imbunche. Lo anterior se sustentará en algunas obras significativas de la narrativa argentina, chilena y mexicana de los últimos veinte años, entre ellas *Las Islas* (1998) de Carlos Gamerro, *Monsieur Pain* (1999) de Roberto Bolaño, *La vida privada de los árboles* (2007) de Alejandro Zambra, *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal, *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker, *Carne de perra* (2009) de Fátima Sime, *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza, *Canción de tumba* (2011) de Julián Herbert e *Ygdrasil* (2005) de Jorge Baradit.

Palabras clave: cartografía; territorios expresivos; realismos; experimentalismos; hibridaciones; subgéneros

La narrativa latinoamericana actual, es decir, la comprendida entre los ochenta, noventa y el presente, o, si se quiere, la del postboom y la siguiente, es, en términos cuantitativos y cualitativos, múltiple y variada. Frente a esta realidad proliferante y pluriforme diversos críticos se han negado a establecer ordenamientos. Por ejemplo Gustavo Pellón ha señalado “la imposibilidad de abarcar una materia sobrecabundante, prolija y dispersa” (280), a lo cual agrega que “se hace muy difícil registrar los nuevos desarrollos de la producción novelística justamente a causa del pluralismo que predomina durante el periodo” (282). No obstante, distingue la presencia de tres géneros: testimonial, histórico y policial. Por su parte, Gustavo Guerrero afirma que “los años noventa prolongan y agudizan esta tendencia a la multiplicación de los modelos de escritura, hasta el extremo de que toda descripción de la novelística de la década pareciera condenada de antemano a acabar o en una enumeración o en una casuística” (71). Para el estudioso venezolano, la singularidad reina en una época marcadamente individualista, donde se nos presenta “una realidad profusa y heterogénea que se nos escapa de mil maneras” (71). “Ya no existen etiquetas cómodas como Boom o postboom ni hay tampoco movimientos o corrientes que reivindicquen una estética determinada o al menos cierta idea del arte de narrar” (72). “En los 90 hay de todo: intrigas policíacas, dramas psicológicos e intimistas, novelas históricas”, por lo que “es inútil tratar de reducir la variedad de propuestas narrativas a una sola estética” (73). Sin embargo, Guerrero destaca McOndo, como el gran fenómeno de los 90 que formó parte del surgimiento de la literatura joven (la femenina en los 80), y la obra de Rodrigo Rey Rosa y de Roberto Bolaño.

En esta misma línea, Jorge Fornet se ha referido al proceso de balcanización de la literatura del presente, en contraste con la voluntad unificadora del boom (que antes también existió con el modernismo y las vanguardias). Su visión es generacional, pues se refiere a los nacidos en torno a (o a partir de) 1959, dentro de la cual destaca a McOndo y el Crack mexicano, y a autores como Pedro Lemebel, Carlos Cortés, Rodrigo Rey Rosa y Roberto Bolaño.

Finalmente podemos ver en Jorge Volpi, una suerte de coronación de esta perspectiva, según lo que afirma en *El insomnio de Bolívar* (2010): “Seamos radicales; la literatura latinoamericana ya no existe... existen cientos o miles de escritores latinoamericanos o, mejor dicho, . . . chilenos, hondureños, dominicanos. . . , pero un cuerpo literario único, dotado con rasgos reconocibles, no” (165). De modo similar a Fornet, Volpi vuelve subrepticamente al concepto de generación, al referirse a los escritores nacidos a partir de 1960. Utiliza, además, la idea de holograma, para aludir a ciertas peculiaridades, dentro de lo cual destaca también a Bolaño cuyas “descripciones de México o Chile. . . se convirtieron en hologramas de la región: fragmentos trancos y dispersos, movedizos y volátiles, sin un sustento ideológico claro, que no pretendían ser leídos como piezas coherentes de un rompecabezas. . . sino como trozos autónomos pero provistos con distintos niveles de información sobre América Latina en su conjunto” (176-77). Otros hologramas son, según Volpi, las políticas de la memoria y los nuevos exotismos, dentro de ellos la “novela del narco©”, que reemplaza al “realismo mágico©” (187).

I. Cartografía

Es cierto que en las obras de los escritores de los últimos años proliferan los estilos y los géneros, así como los proyectos narrativos que contemplan lectores ideales diversos y que aspiran a insertarse en distintos niveles de consagración, popularidad o ruptura. Pero ello no significa que debamos renunciar a proponer ciertos ordenamientos generales, que nos permitan ingresar en el campo cada vez más rico y complejo de la narrativa latinoamericana reciente. Con este fin propongo considerar la producción de las últimas décadas a partir de cuatro territorios genéricos, deslindados a partir de una matriz que, simplificando, combina fuentes de legitimidad discursiva (González Echevarría) con monofonía o polifonía (Bajtín): los realismos, los experimentalismos, los subgéneros y las hibridaciones. Este ordenamiento se plantea como un mapa y no como un calco (Deleuze y Guattari) que permite facilitar el ingreso y el tránsito de los lectores en un ámbito proliferante, diverso y hasta el momento poco estudiado.¹

1. Realismos

El realismo, entendido de una manera muy general, como la confianza en la posibilidad de reflejar fielmente por medio del lenguaje un referente contemporáneo y promedio, sigue operando hoy en un sector importante de la literatura latinoamericana reciente. Lo que ha cambiado es lo que se elige representar. Así, ya casi no se escogen personajes ligados al poder político y económico y a la construcción y el devenir de la nación, como ocurría por ejemplo, con *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana, novela que relata la consolidación de la burguesía, sino que se eligen los espacios de la intimidad, de la familia y de la subjetividad y, dentro de esto, a los sectores más desempoderados.

¹ Esta cartografía fue desarrollada en el marco del proyecto Fondecyt N°1100543, del que fui investigadora responsable, y en el cual trabajé con un equipo formado por Catalina Olea, quien estudió los realismos, Jorge Manzi, que se dedicó a los experimentalismos, y Marcial Huneeus, a la narrativa policial. Yo me hice cargo de la ciencia ficción y de la novela híbrida.

En los noventa, el gran fresco social va cediendo espacio a un realismo mediático, en que “el efecto de realidad” (Barthes) es generado por la tecnología, la industria popular y los medios de masas (*Mala onda* (1991) de Alberto Fuguet), mientras que en los dos mil un realismo minimalista en primera persona (*Camanchaca* de Diego Zúñiga, *El fumador y otros relatos* (2008) de Marcelo Lillo se vuelve recurrente.

Algunos ejemplos:

El despacho del vicepresidente del Banco Central de Chile no tiene nada de particular, pero quien haya estado allí, siquiera una vez, durante el período en que lo ocupó Antonio Barraza, recordará la sensación de ese cuarto que encerraba el poder del Estado sobre el bien más comerciable de todos, el dinero. Esas boiserías, esos muebles de cuero negro y respaldar alto y tieso, esas ventanas que dan a la plaza de la Constitución y de las cuales se divisan las proporciones serenas de La Moneda, quedan envueltas por el aura que les confiere el saber que desde ellos, que desde esos precisos muebles, sobre esa alfombra gris, se ejerce el monopolio de los medios de intercambio (*Oír su voz* 112).

Me asomo a la ventana. Desde aquí arriba se divisa un choque, parece que atropellaron a alguien, un caballo está tirado en el pavimento pero no cacho muy bien, sangra, la calle está hecha un asco. Hay una carreta dada vuelta, cualquier fruta esparcida por toda la calle, un fiat hecho mierda. Con el control cambio de canal. Tardes de cine. Una película con la Kristy McNichol, la de Family (*Mala onda* 54-5).

Lo único que hacíamos era mirar televisión. Hablo de mi mujer y yo; ninguno de los dos tenía trabajo y estábamos acostados todo el día. No pasábamos frío y a veces hasta nos olvidábamos de comer. (Marcelo Lillo, “La felicidad”).

En Argentina, un ejemplo de realismo tomado de *Ocio* de Fabián Casas:

Son las seis de la tarde y ya se pone oscuro, estoy tirado en mi pieza, escuchando Abbey Road, de Los Beatles. Escucho sobre todo el lado dos, ese es el que más me gusta. Canciones enganchadas o, mejor dicho, una melodía original que va sufriendo mutaciones. Los Beatles; esos sí que eran grandes. Lo puedo asegurar. No hay muchas otras cosas que pueda asegurar. A lo sumo puedo escribir, citar, poner fechas. Por ejemplo: el verano tardó muchísimo en irse. Un calor húmedo y terrible, sábanas húmedas, cigarrillos doblados, olor. Pero ahora estoy, o estamos —si es que afuera de esta pieza queda alguien vivo— en medio del invierno. Oscurece: ya casi es noche cerrada. Me imagino a las familias alrededor de las mesas, preparadas para cenar, con los hogares encendidos y los leños quemándose en su felicidad. Las rutinas cotidianas del verano modificadas hasta el próximo año. Pero no para mí: yo estoy, desde hace meses, hundido en el ocio. Como, cago, duermo; soy una biología que no tiene rumbo (Fabián Casas, *Ocio*, 9).

Dos últimos ejemplos mexicanos:

La troca se retorció en temblores; el humo negro del mofle trezaba remolinos de tierra en la calle sin pavimentar. Un grupo de perros vagabundos se acercó a olisquear y uno, menos desconfiado, levantó la pata para marcar una nueva frontera en su territorio.

Sí, va a llover, se repitió José Antonio cuando un concierto de ladridos corría tras de ellos. Respiró hondo y a su nariz acudieron el polvo, el aire enyerbado y el olor a la lluvia (Eduardo Antonio Parra 2009).

2. Experimentalismos

Otra porción relevante de la narrativa reciente, que se vincula con las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, ha profundizado en modalidades experimentales, en ocasiones neobarrocas, que privilegian una expresividad opaca, autorreferencial y subversiva, donde el significante tiene la palabra. Es éste el caso de Diamela Eltit, cuyas novelas, oscuras y conceptuales, se han posicionado en el centro del canon académico, y también lo es el de las obras de Antonio Gil, Andrea Jeftanovic, César Aira, Mario Bellatin y Valeria Luiselli, por dar solo algunos nombres. Su carácter teórico y metaliterario es lo que le otorga legitimidad, una suerte de ilegibilidad para la mayoría que es una legibilidad académica.

Algunas muestras de esta modalidad:

Ahora mamá no habla. No habla. Mamá es la TON TON TON Ta de las calles de la ciudad... La cabeza de mamá PAC PAC PAC PAC se golpea contra el suelo. Tiene hambre. Lo sé. Hambre. Debo buscar un poquito de comida con que alimentarla... Yo le tomo el dedo y se lo meto en la boca que no habla. No habla. Mamá, con su dedo, me mancha de baba la pierna y BAAAM, BAAAM, se ríe. Se ríe y se azota la cabeza PAC PAC PAC PAC contra el suelo” (Eltit 124).

Un río coagulado de desechos y heces. Las heces se transforman en eses. Eses que se cruzan con zetas y haches. Una trenza de estiércol es la columna que se desplaza en forma de ele por la ciudad (Jeftanovic 22).

Ésta es la historia de mis dientes. Es mi carta familiar a la posteridad, mi ensayo sobre los coleccionables y el reciclaje radical. Primero vienen el Principio, el Medio y el Fin, como en cualquier historia. Ya luego vienen las Parabólicas, Hiperbólicas, Elípticas, y todo lo demás. Y después de eso no sé qué viene. Posiblemente la ignominia, la muerte, y más tarde, la fama post mortem; pero de eso ya no me va a tocar decir nada en primera persona” (Luiselli 10).

3. Subgéneros

La tercera de las modalidades delimitadas en esta cartografía, la narrativa subgenérica, ubicada en el extremo más popular del corpus, abarca relatos policiales, folletinescos y de ciencia ficción, entre otros, en los que se narra dentro de los límites del código, es decir, en un marco monológico, en el sentido de que se obedece y se respeta una sola legalidad textual. Destaca dentro de ella el llamado neopolicial chileno, que adapta la fórmula de la serie negra a la realidad nacional, y que ha ocupado una parte importante del cuadro de la narrativa reciente, con las peripecias de Heredia, el escéptico detective creado por Ramón Díaz Eterovic, o de Cayetano Brulé, el cubano avecindado en Chile de Roberto Ampuero. También la llamada narconovela, con autores como Élmer Mendoza. Han tenido además importancia la ciencia ficción, por ejemplo con Rafael Pinedo en Argentina y Jorge Baradit en Chile, y el folletín romántico, con nombres como Marcela Serrano, Pablo Simonetti y Carla Guelfenbain.

4. Novela híbrida

Finalmente, la novela híbrida, en sintonía con la estética del capitalismo tardío, el posmodernismo, es una forma fundamental de la narrativa latinoamericana reciente. Esta se caracteriza por la mezcla de subgéneros narrativos y discursivos, entre los que destaca el policial, pero también la novela histórica y el testimonio, por la multiplicidad y la fragmentación en ámbitos como la estructura, el tiempo, el espacio, las voces y las tramas, por la desterritorialización que puede ser entendida como diseminación geográfica que supera el ámbito hispanoamericano o como el cuestionamiento de los límites entre literatura y ficción, seres y objetos y entre géneros narrativos, y por la transtextualidad, dentro de lo cual son fundamentales la metaliteratura y la relevante presencia de citas pertenecientes a la cultura popular mezcladas con referencias canónicas, además de la aparición de formas no discursivas, como los esquemas gráficos, la fotografía y el cine. Si bien es cierto que la novela como género es ya desde sus inicios híbrida, una buena muestra de lo cual es *El Quijote*, en los relatos híbridos del presente se trata de la presencia de géneros narrativos vinculados a la modernidad, como son el policial o la ciencia ficción.

Un ejemplo muy representativo de esta modalidad es la exitosa novela de Jorge Volpi *En busca de Klingsor*, premio Biblioteca Breve 1999, en tanto su acontecer se centra en una pesquisa –la que realiza el joven matemático estadounidense Francis Bacon para encontrar al responsable de los investigación científica del Tercer Reich, oculto bajo el nombre Klingsor-; trama que se fragmenta en una multiplicidad de otras historias; se produce una desterritorialización respecto del espacio mexicano, como asimismo de las identidades, entre otras; y se presenta una intertextualidad intensiva, principalmente en relación con el mito y la ciencia.

La siguiente cita expresa la relevancia del género policial, que, más allá de su empleo en la macro estructura de la novela, es tematizado y desplazado como un modo de narrar:

¿Qué es el electrón? Los físicos lo ven, antes que nada, como a un gran criminal. Un sujeto perverso y astuto que, tras haber cometido incontables y atroces delitos, se ha dado a la fuga. . . .

Hasta hace relativamente poco los investigadores –los físicos- poseían un ordenado manual de tácticas para hallar delincuentes, escrito por un criminólogo del siglo XVIII apellidado Newton. . . .

la mecánica cuántica ha surgido como el desesperado intento de la policía por actualizar sus procedimientos para la detección de delincuentes... pistas falsas ... apenas tenemos idea de quién se encuentra detrás de sus máscaras....

¿Cómo atrapar a alguien así?... otro de los nombres del electrón podría haber sido Klingsor (314-315). En este ejemplo también podemos ver cómo los códigos del policial se emplean para narrativizar una descripción científica, en lo que es una muestra de desterritorialización. De una manera parecida, en el siguiente párrafo se produce un desplazamiento del mito a la ciencia:

Con el cuidado con que los sacerdotes manipulan las hostias consagradas, quitan la cubierta de grafito del reactor.... A continuación, vacían el agua pesada en la enorme copa circular. Este es el cáliz de mi sangre, de la sangre nueva y eterna, piensa alguno. . . .

Eso es: un Grial, el trofeo que Heisenberg ha estado persiguiendo desde hace años, el resultado de una vida de búsqueda.... El elixir divino que habrá de convertirlo en alguien más sabio, más, fuerte, más virtuoso.... Imagina que hay algo heroico en su conducta, algo que lo emparenta con los ídolos de su juventud, con aquel joven que venció a Klingsor y fue bendecido con la gracia del Creador....

El silencio que reina es absoluto, sólo comparable, en efecto, al de los creyentes que esperan un milagro o al de los caballeros del Grial congregados en el castillo de Monsalvat. Todos observan el cáliz con espíritu contrito, todos rezan, todos buscan salvarse (394-395).

Asimismo, una parte importante de la obra de Roberto Bolaño, también puede considerarse como narrativa híbrida, en especial *Los detectives salvajes*, *Amuleto* y *2666*. *Los detectives salvajes* ya desde su título da cuenta de su vínculo con el policial, aunque se trata de una pesquisa literaria, realizada por jóvenes poetas descomedidos y chascones, que, lejos de ser exitosa, termina en la muerte y en la dispersión.

Los géneros no solo son importantes como vertebración de la trama y como transgresión de sus códigos en los relatos híbridos, sino que también como una modalidad metaficcional, en la medida en que existe una conciencia autorreflexiva respecto de su utilización, y su presencia es explicitada en estas novelas. Un ejemplo de *Los detectives salvajes* y otro de *Amuleto*:

Todo lo que empieza como comedia acaba como. . . . tragedia. . . . tragicomedia. . . . comedia. . . . película de terror. . . . marcha triunfal. . . . misterio. . . . responso en el vacío. . . . monólogo cómico, pero ya no nos reímos” (*Los detectives salvajes*, capítulo 23, 510-528).

Ésta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz (*Amuleto*, incipit).

II. Imaginarios de espacio y de sujeto

Una segunda forma en que he abordado el estudio de la narrativa latinoamericana reciente son sus figuraciones imaginarias. Para ello me baso en el concepto de imaginario social de Cornelius Castoriadis, quien lo entiende como “creación incesante, indeterminada y colectiva de imágenes (figuras, formas)”, que produce realidad (*La institución imaginaria de la sociedad*, 1975).² Operativizando este concepto de manera muy simple, se trata de buscar figuraciones presentes en la literatura que informan de las visiones existentes sobre aspectos como el espacio y el sujeto en el capitalismo tardío. Respecto a lo primero, algunas de las imaginaciones recurrentes que aparecen en los textos (y también en el cine, la música, la televisión, etc.) son las “japonerías”, el desierto, el laberinto y el acuario.

Con japonerías me refiero a imágenes de Japón –y secundariamente de otras zonas de Asia- que aparecen en diversos relatos, por ejemplo en *Wasabi* de Alan Pauls, *Bosque quemado* de Roberto Brodsky, *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* de Alejandro Zambra, “Bonsái” de Guadalupe Nettel y *El jardín de la señora Murakami* de Mario Bellatin. Esta recuperación de oriente en la narrativa latinoamericana reciente parece obedecer a un imperativo posapocalíptico, Japón como “la posibilidad de una isla” (Houellebecq) después de las esperanzas perdidas, públicas y privadas, o como un sofisticado remedio que promete un nuevo modo de vida calmo y estético. Pero esta recurrencia también responde a la necesidad de deconstruir ese imperativo, cuestionando su realidad, develando las imposturas de esta estetización y destruyéndola, como podría querer decir la historia de la señora Murakami y su jardín.

² “A lo largo de toda la historia las sociedades se entregan a un trabajo permanente de invención de sus propias representaciones globales como ideas-imágenes por medio de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder, elaboran modelos formativos para sus miembros” (Bronislaw Baczko *Los imaginarios sociales* 8).

Por otra parte el desierto está presente, con distintos significados, en un número importante de relatos recientes, entre ellos en *Sombras detrás de la ventana* de Eduardo Antonio Parra, en *El desierto* de Carlos Franz, en *2666* de Roberto Bolaño, en *El año del desierto* de Pedro Mairal y *Camanchaca* de Diego Zúñiga.

El acuario aparece y reaparece en obras como *Salón de belleza* de Mario Bellatin, *El matrimonio de los peces rojos* de Guadalupe Nettel, *El nadador* de Gonzalo Contreras (1995), *La vida privada de los árboles* (2007) de Alejandro Zambra, *Monsieur Pain* (1999) de Roberto Bolaño, etc. Algunos ejemplos:

No había nada más en la pecera. Ninguna piedra, ninguna cavidad donde esconderse. Los peces se veían todo el tiempo y cada uno de sus actos, como subir a la superficie del agua o girar alrededor del vidrio, afectaba inevitablemente al otro (Nettel 17).

Hace algunos años, mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha convertido en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo (Bellatin).

Desde el primer momento, pensé en tener peceras de grandes proporciones. Lo que buscaba era que mientras eran tratadas, las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en un agua cristalina (Bellatin).

De pronto, bajo las hojas flotantes y de aspecto antediluviano que cubrían casi toda la superficie de esa agua inmóvil, distinguí un pequeño pez de un vivo color naranja fosforescente, y uno de esos ojos redondos y estrábicos lo miró fijo por un segundo. . . . A Max siempre le asombraban esas pequeñas cosmogonías compuestas de un par de elementos; un agua casi estancada, nenúfares y unos cuantos peces anaranjados constituían un todo más perfecto que el desazonante mundo que veía a su alrededor (*El nadador* 47-8).

Los amplios ventanales enfrentados a una noche infinita que insistía en agolparse ansiosamente contra los vidrios para reflejarlos a ambos sentados a la mesa (*El nadador* 13).

[Julián] se acerca a Cosmo y Wanda, que continúan su invariable viaje por el agua sucia, y los observa con desmedida atención, pegado al vidrio. Súbita, teatralmente, Julián adopta la actitud de un vigilante, de un vigilante de peces, de un hombre especialmente entrenado en evitar que los peces abandonen el acuario (*La vida privada de los árboles* 51).

[Julián] Está echado en el suelo, como un león en la jaula —como un gato, más bien, o como esos peces excéntricos y horribles que la niña escogió (76).

En el fondo de la pecera, sobre una arena muy fina, reposaban miniaturas de barcos, trenes y aviones, ordenados de tal forma que simulaban catástrofes, infortunios detenidos en un mismo tiempo artificial, por encima de los cuales circulaban indiferentes algunos peces rojos.

Las miniaturas, conjeturé, eran de plomo y su fidelidad detallística notable.

—No hay cadáveres —murmuré, más para mí mismo que como una observación; el muchacho, no obstante, me oyó o tal vez adivinó mis palabras.

—Mire con cuidado —indicó.

En efecto, junto a uno de los trenes, a un lado del furgón de cola, yacía, semienterrada en la arenilla, una figurita con forma de hombre. Y no era la única: a poca distancia de un monoplaza, apoyada contra una piedra pómez, contemplaba el almanaque de calamidades otra figura, de metal sin pintar, gris oscura, y erguida, aunque uno adivinaba que si se retiraba la piedra la figura se derrumbaría sin remedio

....

por unos instantes no supe discernir qué podían ser unos puntitos negros que sobresalían del fondo de la pecera, esparcidos a lo largo del tren. Luego me di cuenta: se trataba de cabezas seccionadas o bien de figuras enterradas hasta el cuello. Un reguero de cadáveres... (Roberto Bolaño, *Monsieur Pain* (1999), 70-71).

El acuario, con sus imágenes de aguas estancadas y de peces que circulan apresados dentro de ellas, es una alegoría que da cuenta de una representación claustrofóbica de los espacios de la intimidad, de la familia nuclear y de la propia interioridad obsesivamente examinada, en la que se construye una subjetividad desagenciada, muchas veces inmóvil, centrada en la autoobservación y en la pasividad. Pero Roberto Bolaño invierte este imaginario, al insertar su acuario en un espacio público, abierto, un café, y al incorporar en él medios de transporte modernos que simulan catástrofes y cadáveres, que dan cuenta de otras visiones más amplias de la historia.

En cuanto a los imaginarios de sujeto, algunas figuras que he estudiado son el hombre del subsuelo, la prostituta, el sujeto como carne, como pieza, la mujer colaboradora y los colaboradores subalternos de la dictadura en novelas chilenas y argentinas y el fantasma. Este último es una presencia fundamental en la narrativa latinoamericana reciente.

A continuación, algunos de los múltiples fantasmas que es posible encontrar en novelas y relatos argentinos, chilenos y mexicanos de los últimos años:

En el pequeño corrillo que lo escuchaba con gran atención [al arquitecto de la obra]. . . se habían colado dos individuos. . . que estaban desnudos y con la piel cubierta de polvillo de cal. Ellos también escuchaban, pero sólo para soltar grandes y feroces carcajadas a cada momento. Más que risas eran tremendos aullidos, de exagerado sarcasmo. Como no los oían, ni los veían, la conversación proseguía con su ritmo cortés y relajado. Ellos gritaban más y más, como si compitieran uno con el otro. Por lo sucios, parecían albañiles, y también por la conformación del cuerpo, más bien pequeños, sólidos, de pies pequeños y manos gastadas. Tenían los dedos de los pies muy separados, como los salvajes. Su comportamiento era el de niños malcriados. Pero eran adultos. Un albañil que pasaba casualmente con un balde de escombros rumbo al tablón de la tolva estiró la mano que llevaba libre y sin detenerse tomó la verga de uno de ellos y tiró mientras seguía caminando.

El miembro se estiró dos metros, tres, cinco, diez, hasta la vereda. Cuando la soltó volvió a su lugar con un chasquido de raros armónicos, que siguieron resonando en las losas sin enyesar, las escaleras sin mármol y los largos huecos sin ascensores, como la cuerda más grave de un arpa japonesa. Los dos fantasmas multiplicaron sus risas frenéticas, más fuertes que nunca (César Aira *Los fantasmas* 17-8).

Era mágico: al contacto con la lluvia el fondo liberaba su fuerza oculta, los remolinos afloraban en la superficie, rugían las ráfagas entre las piedras. Son los muertos, le había dicho su padre. . . , las ánimas de los difuntos ahogadas en esta agua traidoras. . . No hay otro río en el mundo donde se ahoguen más

cristianos que en éste; por eso de cuando en cuando salen a gritar su rabia a los vivos (Eduardo Antonio Parra, *Sombras detrás de la ventana* 17).

Creo que fue una sombra en la ventana. . . era la cara del muerto pendiendo sobre la cama. . . lista para saltar sobre mí y tomar mi vida en pago por la del Gabacho. . . así tendrá que terminar todo, así me lo gritan a la cara estos fantasmas que me acompañan a cada momento; claman y exigen justicia (Parra 119).

En todas las novelas falta algo o alguien. En esa novela no hay nadie. Nadie salvo un fantasma que a veces se veía en el metro (Valeria Luiselli *Los ingravidos* 71).

En el metro, camino a casa, vi por última vez a Owen. Creo que me saludó con una mano. Pero ya no me importaba, ya no sentí ningún entusiasmo. El fantasma, me quedaba claro, era yo (Luiselli 78).

El sueño que tuve fue pausado, misterioso, mudo, con un aire de película: apenas un largo travelling flotante de los guerreros en la cima de los montes en el más absoluto silencio. . . . los guerreros eran tanto argentinos como ingleses, mezclados; acariciados por la mano del tiempo hasta volverse casi indistinguibles, y si de ellos emanaba como un aura la certeza de ser los verdaderos dueños de la tierra, los que ningún ejército podía expulsar, era porque en esos picos. . . solamente habitaban los muertos (Carlos Gamerro *Las Islas* 108).

Ahora mi cuerpo flota sobre el oleaje del Mapocho, mi cajón navega entre las aguas sucias haciéndole el quite a los neumáticos, a las ramas, avanza lentamente cruzando la ciudad completa. Voy cuesta abajo. El recorrido es largo y serpenteante. Viajo por un río moreno (Nona Fernández *Mapocho* 13).

Desde aquí puedo verme allá abajo, en uno de los puentes que atraviesan el río. Soy yo. Me diviso de pie el día que llegué a esta ciudad. Veo que todavía no me repongo bien del accidente (Fernández 14).

Veo pasar neumáticos allá abajo, ramas, un cajón con pinta de ataúd navegando por el oleaje del Mapocho. ¿Dónde he caído, Indio? El cuerpo de una mujer yace allí dentro con los ojos abiertos. Tiene el pelo claro como el mío y me mira, estoy segura. ¿En qué lugar estoy metida? Muertos navegan por el río y cruzan la ciudad completa? (Fernández 17).

LA MUERTE ES MENTIRA. Desde la M hasta la E. Todo mentira. Fausto lo sabe.... Los muertos viven. Son una realidad. Resucitan a diario y vagan por las calles del Barrio.... Los más inocentes hasta creen que están vivos” (Fernández 115).

Supe que la sombra que se deslizaba por el gran prado era una multitud de jóvenes, una inacabable legión de jóvenes que se dirigía a alguna parte.

Los vi. Estaba demasiado lejos para distinguir sus rostros. Pero los vi. No sé si eran jóvenes de carne y hueso o fantasmas. Pero los vi.

Probablemente eran fantasmas.

Pero caminaban y no volaban, como dicen que vuelan los fantasmas. Así que puede que no fueran fantasmas. . . .

Los niños, los jóvenes, cantaban y se dirigían hacia el abismo. . . .

Y los oí cantar, los oigo cantar todavía, ahora que ya no estoy en el valle, muy bajito, apenas un murmullo casi inaudible, a los niños más lindos de Latinoamérica, a los niños mal alimentados y a los bien alimentados, a los que lo tuvieron todo y a los que no tuvieron nada, qué canto más bonito es el que sale de sus labios, que bonitos eran ellos, qué belleza, aunque estuvieran marchando hombro con hombro hacia la muerte, los oí cantar y me volví loca, los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran. . . .

Así pues los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo. Un tránsito breve. Y su canto fantasma o el eco de su canto fantasma. . . siguió marchando al mismo paso que ellos. . . . Una canción apenas audible, un canto de guerra y de amor, porque los niños se dirigían a la guerra pero lo hacían recordando las actitudes teatrales y soberanas del amor. . . .

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto (Bolaño *Amuleto* 151-54).

Desde el fondo de la Alameda vienen caminando ellos, los que fueron arrebatados desde los brazos de sus familias, no entiendo por qué, pero ahí vienen todos ellos, los que estaban desaparecidos vienen. Y vienen todos, no falta ninguno. Miran extrañados en todas direcciones, sonriendo nerviosos, con sus ropas de siempre, los lentes en su lugar, las carnes limpias de heridas, y perfectos, tal como estaban justo antes de ser robados y desvanecidos. Los familiares se bajan de autos y buses, y corren entre la multitud buscando a los suyos, y los reconocen y se abrazan y lloran juntos y nunca más, y se hincan y yo me quedo en el suelo, solo y abrazado a mí mismo (Baradit *Lluscuma* 253-4).

Desde los espectros del neoliberalismo que parecen estar siendo representados en *Los fantasmas* de César Aira, hasta los de la violencia que aparecen en los relatos de Eduardo Antonio Parra o de Roberto Bolaño, pasando por los de la guerra en *Las Islas* de Carlos Gamerro, a los de la dictadura en *Mapocho* de Nona Fernández y los detenidos desaparecidos en *Lluscuma* de Jorge Baradit, la plasticidad de esta figura la convierte en una imaginación esencial de la narrativa del presente.

Termino con un intento por explicar la validez e incluso la necesidad de esta crítica cartográfica y de los imaginarios de la literatura actual. Se trata del valor de la literatura del presente como representación de las nociones actuales de realidad, fantasía, historia, utopía, de lo humano y de los espacios en que esto se desarrolla y también de los de más allá. La crítica cartográfica nos permite adentrarnos en esas figuraciones que nos informan, como el reportero desde el lugar de los hechos, de los modos en que estamos viviendo y pensando hoy en día.

Referencias bibliográficas

- Aira, César. 1990. *Los fantasmas*. Buenos Aires: Random House, 2007.
- Baczko, Bronislaw. 2005. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Baradit, Jorge. *Lluscuma*: Santiago: ediciones B, 2013.
- Bolaño, Roberto. 1998. *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama.

- ____. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- ____. 1999. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- Castoriadis, Cornelius. 2007. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Casas, Fabián. *Ocio seguido de Veteranos del pánico*. Buenos Aires: Arcos: 2008.
- Contreras, Gonzalo. *El nadador*. Santiago: Planeta, 1994.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2001. 2002. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Eltit, Diamela. *Los vigilantes*. Santiago: Sudamericana, 1994.
- Fernández, Nona. *Mapocho*. Santiago: Planeta, 2002.
- Fontaine, Arturo. *Oír su voz*. Santiago: Planeta, 1992.
- Fornet, Jorge. “Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana”. 2005
- Fuguet, Alberto. *Mala onda*. Santiago: Planeta, 1993.
- Gamerro, Carlos. 1998. *Las Islas*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Guerrero, Gustavo. “La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado”.
Cuadernos hispanoamericanos 599 (agosto 2000): 71–89.
- Jeftanovic, Andrea. *Escenario de guerra*. Santiago: Alfaguara, 2000.
- Lillo, Marcelo. *El fumador y otros relatos*. Santiago: Random House, 2008.
- Luiselli, Valeria. *Los ingrátidos*. México: Sexto piso, 2011.
- ____. *La historia de mis dientes*. México: Sexto piso, 2013.
- Nettel, Guadalupe. *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2013.
- Parra, Eduardo Antonio. *Sombras detrás de la ventana (Cuentos reunidos)*. México: Era, 2009.
- Pellón, Gustavo. “The Spanish American novel: recent developments, 1975 to 1990”. Volumen 2.
Cambridge history of Latin American Literature. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo Walker. 1996. 279-302.
- Volpi, Jorge. *En busca de Klingsor*. 1999. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- ____. *El insomnio de Bolívar*. México: Random House, 2010. 165-207.
- Zambra, Alejandro. *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama, 2007.