

Caribe hiperreal¹ Hyperreal caribbean

Mayra Santos-Febres

Recibido: 12 de julio 2011. Aprobado: 20 de Agosto de 2011

Resumen

En este ensayo la escritora demuestra el tránsito que ha tenido la literatura latinoamericana de realismo maravilloso hasta el actual hiperrealismo. El diálogo que se entabla entre la literatura y las artes plásticas desde el concepto Hiperreal, entrega la posibilidad de explorar esas técnicas de representación de la realidad en la manufactura literaria. El rastreo de diferentes artistas y tendencias evidencia que hay nuevos elementos incorporados a la narrativa latinoamericana, configuradores de un mundo diferente al del *boom* y al del *postboom*. La nueva literatura posautónoma opera desde los enlaces de la red virtual. Acercarse a estas literaturas implica desarrollar nuevas formas de lectura y de epistemologías.

Palabras clave Hiperrealismo; Literatura latinoamericana; Literatura posautónoma.

Abstract

In this essay, the writer shows that traffic has wonderful Latin American literature to the current hyper-realism. The dialogue established between literature and the visual arts from the Hyperreal concept, delivers the possibility to explore the techniques of representation of reality in literary workmanship. Tracing evidence of different artists and trends that new items incorporated in Latin American narrative, a different conformers of the boom and the postboom world. The new literature posautonomous operates from the links on the virtual network. Approaching these literatures involves developing new ways of reading and epistemologies.

Keywords: Hyperrealism; Latin American; Literature posautonomous.

En el 1944, en el prólogo de la novela de Alejo Carpentier *El reino de este mundo* nació un movimiento literario que más tarde se le conoció como realismo mágico. Este movimiento postuló se presentó desde ciertas prácticas literarias muy identificables: La experimentación lingüística a lo James Joyce y Juan Rulfo; el centro en la oralidad intercalada y en “montage” como manera primordial de narrar, la revisión de la historia, y la intrahistoria latinoamericanas, intentando que las novelas hicieran referencia a todo un bagaje histórico no nacional, sino pan-nacional de corte latinoamericano, la exploración de los personajes del dictador, el caudillo, el líder religioso o el patriarca regional, la

¹ Ensayo presentado por la autora en el Congreso de Literatura Latinoamericana (JALLA), realizado en Cali, Año 2012. Este trabajo hace parte de las reflexiones que viene haciendo la escritora sobre las nuevas corrientes de la narrativa contemporánea en el continente.

identificación (que no la contraposición) de lo real con lo maravilloso. Lo maravilloso era entendido como parte constitutiva de la identidad latinoamericana, como el lugar donde desembocaban las idiosincrasias, las racionalidades, los mitos y las sensibilidades nativas (léase indígenas, negras, chinas, étnicas) que componían el crisol de la identidad americana. Si lo real, según los europeos era lo racional; lo real maravilloso se erigió como lo racional de raigambre occidental entremezclado, misturado, mestizado, con los remanentes de los sistemas filológicos de las culturas esclavizadas y colonizadas. Esta “otra” racionalidad dictaba una manera diferente de escribir y de enfrentarse al mundo. Y esta y no otra era la semilla de los nuevos postulados del movimiento que más tarde se conoció como el “Boom”.

El célebre prólogo del novelista y ensayista cubano termina con la tan citada frase: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?”²

Desde entonces, lo real maravilloso se convirtió, al menos en el territorio de la literatura, en sinónimo de identidad latinoamericana. Mucho se ha escrito de esta reducción de términos. También, muchas veces se ha señalado que, coetáneamente con el movimiento del realismo mágico, hubo otras prácticas literarias en América Latina, algunas muy alejadas de las posturas éticas y estéticas del movimiento. Pero el “Boom” que desató lo real maravilloso ha sido y todavía es el epítome de lo que se considera a nivel global como literatura latinoamericana. Nos ha legado dos Premios Nobel, toda una escuela de escritores comprometidos con explorar, grafiar y reescribir nuestras historias. Sobretudo ha solidificado un pacto de lectura primordial que refuerza el mercado editorial global (y que inmiscuye a agentes literarios, traductores, ilustradores, exportadores y librerías). Este pacto literario es el siguiente: toda literatura que se escribe desde esta parte del planeta debe (no tiene, pero debe) fijarse, comentar, referenciar a, o por lo menos darle alguna vueltita visitatoria a los lectores por los predios constituyentes del Caribe y las playas, ron, sexo, tiranos corruptos, religiones populares, magia, violencia. Un texto que se salga de estas estipulaciones puede correr el riesgo de no ser considerado como literatura latinoamericana, o, en el peor de los casos, no ser considerado como literatura.

Sin embargo, y desde el Manifiesto del Crack,³ publicado por 5 escritores mexicanos en 1996, se habla del desgaste de este paradigma y de la necesidad de re-leer, visitar y

² Carpentier, Alejo. Prólogo *El reino de este mundo*. En www.lajiribilla.cu

reevaluar en serio esas otras prácticas literarias que sufrieron a causa del éxito internacional de los grandes escritores del Boom y de lo real maravilloso. Es por ello que, en su parte del Manifiesto Jorge Volpi insiste en volver a escribir como los “raros” como su maestro Cuesta. Por eso, Ignacio Padilla estipula la necesidad de asumir la escritura como juego y como contradicción. Por eso Chávez y Eloy Urrioz hablan de la necesidad de salirse de movimientos literarios. Por eso el Crack (y después Paz Soldán desde Bolivia y Fuguet desde Chile)⁴ echaron manos a prácticas literarias si no novedosas, marginales dentro de la cartografía que implantó el Boom. El regreso a la práctica “universalista” de Cuesta, Salvador Novo, Julián del Casal o en nuestra isla de José de Diego Padró o un Manuel Abreu Adorno fue una de las nuevas consignas del Crack.

Otra ha sido la inclusión de todo lo *pop*, todo lo tecnológico, de la música gringa, las leyendas urbanas, del cine, lo gore, de asesinos en masa como temas literarios. Edmundo Paz-Soldán, Fernando Iwasaki y Alberto Fuguet me matarían si supieran que los considero cercanos a Fadanelli y su propuesta de “literatura basura”, a Pedro Juan Gutiérrez y sus novelas de realismo sucio a lo Chandler. Aunque, ni el boliviano ni el peruano ni el chileno echan mano al lenguaje violento que abrazan los otros escritores que he mencionado (el cubano y el mexicano), cada vez son más los escritores latinoamericanos que se suman a esta última tendencia. En nuestras regiones, aparecen como maravillosos hongos después de la lluvia, más novelas y cuentos “hiperreales”; es decir, textos narrativos que abandonan la idiosincrasia “maravillosa” o “real maravillosa” de nuestros ancestros y se suman en el fértil humus de una realidad, ampliada hasta lo grotesco, violenta hasta lo morboso.

Propongo entonces, que se está dando un cambio de paradigmas. Que habría que rephrasear la célebre frase de Carpentier.

“¿Acaso no pasa que ahora, en el siglo XXI, la historia de América toda no es sino una crónica de lo hiperreal?”

³ Volpi, Jorge et al. *Manifiesto Crack*. Lateral. Revista de Cultura. N. 70 octubre de 2000. <http://www.lateral-ed.es/tema/>

⁴ Leer prólogo de la antología editada por Paz-Soldán, Edmundo, Alberto Fuguet. *Se habla español*. Miami, USA: Alfaguara, 2003

¿Para qué sirve el “arte”, “la literatura” en momentos en que la promesa moderna de prosperidad y civilización se ha deshecho? ¿Vale la pena imponer y promulgar ideologías y estéticas ahora? ¿Es posible practicar el ejercicio de algún saber o postura literaria -y pretenderlo superior- superador acaso de lo antiguo? ¿Es posible la representación de lo real (o de la Verdad) sin convertirla en discurso, dirigismo, superposición ideológica a dicha realidad? Estas preguntas son las que causaron la crisis paradigmática que por veinte años se llamó “posmodernidad” y que lentamente han ido fraguando un cambio de paradigmas en estos tiempos, un cambio de paradigmas que el sociólogo y filósofo francés Charles Lipovetsky⁵ ha llamado *hipermodernidad* y que va conduciendo las prácticas artísticas y literarias hacia una especie de hiperrealismo.

El hiperrealismo tiene un origen en la tradición pictórica estadounidense. En la década de 1920, los pintores del precisionismo ya trabajaron con la ayuda de fotografías fielmente reproducidas (como en el caso de Charles Sheeler, pintor y fotógrafo a la vez). Pero es innegable que el arte *pop* sigue siendo el precursor inmediato del hiperrealismo, pues toma la iconografía de lo cotidiano, se mantiene fiel a la distancia de su enfoque y produce las mismas imágenes neutras y estáticas.

Los fotorrealistas nunca se constituyeron en grupo, pero sí hicieron exposiciones que los presentaron como un estilo: *La Imagen fotográfica* (Museo Guggenheim, 1966) y *22 Realistas* (1972), ambas en Nueva York. En esa época la abstracción era la tendencia dominante y el realismo estaba mal visto; se consideraba un arte que copiaba de fotografías o de la realidad y sin ningún interés. Sin embargo, artistas como Chuck Close, Malcolm Morley o Richard Estes, desarrollaron técnicas totalmente nuevas de representación de la realidad, consiguiendo resultados asombrosos.

Chuck Close utilizó la fotografía como medio para hacer sus retratos, que se apartan totalmente del retrato tradicional y se acercan más hacia el cartelístico y sugestivo principio cinematográfico del primer plano en superpantalla, hacia la no-distancia de la técnica de la instantáneas y hacia el gesto objetivador de las fotografías clínicas y

⁵Ver Lipovetsky, Charles y Sebastián Charlés. *Los tiempos hipermodernos*. Trad. Antonio Prometeo Moya. Anagrama. Barcelona, 2006. 144 páginas.

policiales. Close no parte de la realidad sino que la aborda indirectamente a través de la fotografía que proyecta sobre el lienzo.

Los temas del hiperrealismo son diversos: Don Eddy pinta coches y David Parrish motoras. El francés Jean Olivier Hucleux pinta cementerios de personas y cementerios de coches. Ed Ruscha, a caballo entre el arte *pop* y el fotorrealismo, pinta gasolineras, cuadros de palabras y hace libros de fotografías.

Sin embargo, todos los fotorrealistas se esfuerzan por borrar toda huella de pinceladas de la material, los materiales del Arte. El artista parece estar ausente; los cuadros se cubren con una fina capa de pintura, aplicada con pistola y pincel, siendo raspada si es necesario, con una cuchilla para que no quede ningún relieve, ninguna materia. Otras características del fotorrealismo son la exactitud en los detalles, contrastada con la irrealidad del efecto espacial y la capacidad de convertir en temas pictóricos los detalles visuales de la realidad. Estos pintores ejercen un alto grado de conceptualismo al plasmar la diferencia entre el objeto real y su imagen pintada: lo real, trasladado al lienzo mediante la cámara fotográfica, fotografiado mediante recursos pictóricos. Al trasponer la fotografía al cuadro, lo real queda roto y manipulado dos veces, en el cuadro y en la fotografía, de ahí el aspecto de irrealidad que diferencia el fotorrealismo del realismo tradicional. Sin embargo, insisto, en esta doble (y a veces triple) manipulación, no debe quedar rastros de “arte”, es decir, de “artificio”. La representación misma debe jugar con las convenciones de parecer no- arte, sino acercarse lo más posible a convertirse en simulacro, en “modelo” de lo real. Es decir, la obra se disfraza de objeto, producto, o quizás modelo. Se quiebra la autonomía artística, aquella siempre que ha posicionado al arte en un lugar alejado del mercado, de los escaparates, de la venta, de la calle, de sus sucias transacciones; en el elevado lugar de lo trascendental/ de lo transreal.

Es decir, que el arte hiperreal está para la venta, para la diversión, el morbo y la “experiencia virtual” del espectador/lector. El arte hiperreal (y valga esta redundancia) ¡*is hyperreal*”!

Para muestra, un botón. Hablemos de los instaladores/escultores Ron Mueck y Damien Hirst.

A fines de los años 90, el hiperrealismo alcanza un nuevo límite con las figuras de estos dos instaladores/escultores. Mueck, nacido en Australia, se crió en las artes

cinematográficas como especialista en efectos especiales.⁶ No fue hasta el 1990 que decidió abandonar el cine y dedicarse a la escultura. Sus obras son la representación en primer plano cinematográfico supergigante de personas humanas. Utiliza todas las características del hiperrealismo pictórico llevado ya a una experiencia del espacio que instala al espectador en el territorio de la hiperrealidad. Sus figuras parecen gigantes sorprendidos en las poses más cotidianas (durmiendo, mirándose en un espejo, levantándose) pero lo que vemos son vaciados hiperhumanos (en tamaño y en la literalidad de su realidad representada). Estas obras juegan con la distancia del espectador clásica del hiperrealismo tradicional cuando cambia las dimensiones entre la imagen y el espectador. Ahora la imagen es mucho más grande, más apabullante que quien la mira, haciendo imposible el clásico distanciamiento frío y objetivizante del clásico espectador crítico del arte.

Otra de las pautas hiperreales con las que juega Mueck es la afirmación de la realidad mediante su plasmación fotográfica. Los fotorrealistas del 60 y 70 empleaban la fotografía para obtener información y como elemento (modelo) a partir del cual se construye el cuadro. Esto se evidenciaba mediante la utilización de perspectivas típicas de la fotografía con objetivos angulares, la aplicación de la pintura en capas finas y lisas, generalmente con pistola o aerógrafo, el uso del color realista, el empleo de medios mecánicos (proyección o retícula) para transferir las imágenes fotográficas al lienzo y la utilización de nuevos materiales tales como pintura acrílica, látex y resinas sintéticas para simular la realidad en sus texturas y detalles. Mueck sigue las pautas hiperreales al insistir en el lenguaje de la representación fotográfica. Sus esculturas, al igual que los cuadros de Chuck Close o las envolturas de edificios de Christo, parecen fotografías ampliadas. Lo que sobrecoge, sin embargo, es el carácter íntimo de dichas fotografías, algunas siguen evidenciando ese distanciamiento frío de la fotografía policial o forense. Pero, Mueck juega con ese distanciamiento cuando reproduce a tamaño exagerado, todos sus cuerpos hiperreales. Ya no estamos ante la pura representación fría de una realidad, sino ante una reflexión acerca del distanciamiento que se experimenta al enfrentarse con imágenes sobrecogedoras e íntimas.

⁶ Ver Mueck, Ron. 13 Hyper-realistic Sculptures by Ron Mueck. www.boredpanda.com

Todas las obras de Damien Hirst son controversiales.⁷ El instalador británico se ha encargado de armar escándalos cada vez que exhibe. Utiliza cadáveres de animales, cadáveres embalsamados, pedazos de cuerpos humanos y les superpone materiales chocantes. En *For the Love of God* por ejemplo, utiliza un cráneo humano para recubrirlo de brillantes verdaderos. Dicha obra rompió record de ventas en Sotheby's alcanzando los 22 millones de dólares. *Sebastian* un toro conservado en formaldehído, aparece erguido y traspasado de flechas. El toro está dentro de una caja de cristal y acero inoxidable chapada en oro, que mide 215,4 x 320 x 137,2 cm.

En cada una de sus obras Hirst echa mano a las técnicas fotorrealistas. Pero en sus instalaciones confecciona objetos, muy valiosos enchapes en oro, diamantes, etc. El uso de estos materiales borra la frontera entre el mercado y el arte.

Estas consideraciones suscitan de examinar el fenómeno en cuestión. Fenómeno que, utilizando el lenguaje artístico (de las artes visuales) ha sido bautizado como "hiperrealismo" Pienso que podría muy bien trasponerse dicho término al ámbito literario. Podría muy bien comenzarse a hablar de la existencia de un hiperrealismo literario que, tal y como lo hace el pictórico, intenta que el lenguaje desaparezca como material artístico. Un hiperrealismo que borronee las fronteras entre lo que es arte y lo que es "producto", lo que es experiencia artística (lo trascendental) y lo que es experiencia virtual y que apele a los mismos sentimientos que operan en los espacios de *myspace*, *facebook*, y las redes sociales- es decir, a los sentimientos de voyerismo, entretenimiento, morbo - o, en palabras de Baudrillard - a lo hiperreal - es decir, a lo real como simulacro. Y, como los hiperrealistas en el mundo del arte, los escritores hiperreales echan mano a una realidad doblemente manipulada, bien sea por la transposición literaria de los temas "realistas" (transposición que utiliza y manipula el lenguaje de la prensa amarilla, del blog o de las novelas basura, detectivescas, libertinas, gore, porno, rosita, manga, etc.) o bien por su otra manipulación al ampliar los detalles de estas operaciones literarias y, mediante las dimensiones que dichos detalles adquieren en la página, trastocar las distancias entre el lector y lo leído.

En el libro *La intimidad como espectáculo* la antropóloga de la comunicación Paula Sibilia compara y diferencia al blog del diario íntimo del siglo XIX y XX donde la vida

⁷ Ver: Hirst, Damien. *Tate Collection. Damien Hirst*. www.tate.org.uk

privada era primordial en la construcción del sujeto. Según Sibilia hoy “ser célebre se presenta como el gran ideal al que todos deberíamos aspirar y como un fin en sí mismo.” La escritora utiliza el neologismo “diario éxtimo” para referirse a los blogs -y para diferenciar a lo “íntimo” de los diarios decimonónicos- que dejan de ser privados al estar en la web. En general, lo que sucede en los blogs o fotologs standard, es que se genera una obra donde el principal contenido es el yo, la vida propia. Y cuando se producen obras en sentido tradicional –textos, fotos– valen en la medida que contribuyen a adornar la imagen del autor-narrador-personaje. Pasa, por ejemplo, con los autores que no tienen obra pero sí autobiografía, donde la principal obra es el personaje⁸, argumenta Paula Sibilia.

También sostiene que si bien no se privilegia en los blogs una buena narrativa en el sentido clásico aclara que “con la instalación de la cultura audiovisual la realidad está cuestionada: ya no es tan obvio su distinción de la ficción” entonces “se genera una sed de realidad que convierte a internet en lugar donde existe esa promesa de realidad: en la web sale la foto sin *photoshop* de la chica que posó en *Playboy* y los *blogs* muestran vidas supuestamente reales”.

También creo que ese tono que se enfoca en los detalles de una realidad inabarcable, sin dirección, errante y diseminada- surge de un imperativo moral- el de contar lo que pasa, ahora que es imposible encontrar una idea, un ideal o una sola ideología que abarque lo real.

El miedo a la invisibilidad puede hacer que la persona coincida con el personaje porque si no se nos ve, tal vez, no existamos.

En fin, que debajo del fenómeno del advenimiento del Web 2.0 eso se ha llamado narcisismo transmoderno, la espectacularización de la intimidad y una exacerbación del individualismo que ha levantado como derecho intocable y sagrado el derecho humano- sobre todo el derecho a la expresión y a la publicación de dicha expresión.

Se puede argumentar que el tono “descarnado” hiperrealista imperante en la literatura actual es un resultado del mercado, un intento del autor por acercarse al lector a través de un lenguaje desprovisto de artificios, de enrevesadas referencias intelectuales o literarias; un intento por adoptar formas prístinas y “fáciles”. También se ha argumentado que el

⁸ Sibila, Paula. *La intimidad como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, p144.

tono hiperrealista de muchas de las novelas actuales evidencia la ya incombustible influencia del cine, y de las tecnologías de las telecomunicaciones. La literatura ha tenido que asumir la estética de los *reality shows* o de los *thrillers* y del mercado cultural de masas para sobrevivir. Escritores como John Updike y sus acólitos del *new journalism*, desde los años 70 han ampliamente argumentado que la literatura “sin realidad” no tiene futuro en el siglo XX y XXI. Sus argumentos echan mano al imperio de la información y del periodismo para argumentar que la frontera entre realidad y ficción es cada día más porosa, más transitable e inestable.

Sin embargo, la crítica argentina Josefina Ludmer en *Literaturas posautónomas 2.0* (2007)⁹, propone otra explicación. Ludmer acuña el término “literaturas posautónomas” para explicar el fenómeno. Explica que muchas literaturas del presente atraviesan la frontera de la literatura y quedan “fuera y dentro”. Es decir, que siguen apareciendo como literatura, tienen el formato de libro, conservan el nombre del autor; pero no pueden ser simplemente leídas como literatura.

“No se las puede leer como literatura porque aplican a “la literatura” una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) quedan sin densidad, sin paradoja, sin indecibilidad, “sin metáfora” y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad. Representan a la literatura el fin de ciclo de la autonomía literaria, en la época de las empresas transnacionales del libro o de las oficinas del libro de las grandes cadenas de diarios, radios, TV y otros medios. Ese fin de ciclo implica nuevas condiciones de producción y de circulación del libro que modifican los modos de leer. Podremos llamarlas escrituras o literaturas posautónomas” (Kipus, 73)

Sigue argumentando Ludmer que las literaturas posautónomas atraviesan no tan sólo la frontera de la literatura, sino también las de la “ficción”. Es por esto que las relaciones que dichas literaturas establecen con los referentes de la realidad o de la verosimilitud no pueden ser leídas como mero realismo. Usan todos los mecanismos de los géneros “literarios” y los entremezclan para fabricar un “presente” que es a la vez una crítica de lo cotidiano y de lo real. Argumenta Ludmer:

⁹ Ver en Ludmer, Josefina, “Literaturas post-autónomas” Lima: Kipus: Revista *Andina de letras* no. 22, 2007, p. 71-78.

Fabrican presente con la realidad cotidiana y esta es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica, referencial y verosímil del pensamiento realista y su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada, porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores, lo potencial, lo mágico y lo fantástico (74)

Es por ello que la literatura posautónoma exhibe un muestrario global (a manera de la Web) de todos los realismos históricos, sociales, mágicos. Los costumbrismos. Los surrealismos y naturalismos. Los diferentes hiperrealismos, naturalismos, surrealismos se funden en una realidad desdiferenciadora y se distancian de la ficción clásica y moderna. Es por esta razón que las escrituras o literaturas del presente en Latinoamérica se distancian tanto de las operaciones y poéticas del *boom*. La “ficción”, entendida en términos clásicos, se definía por una relación específica entre la historia y la literatura. Cada una tenía una esfera bien delimitada que trabajaba según los límites precisos entre lo que era “historia” o lo que era “realidad” y lo que era “mito” o lo que era “ficción”. La operación era entonces, que la ficción resultaba de la tensión entre historia-realidad y mito, alegoría o pura subjetividad. La ficción se planteaba como realidad histórica pasada por o formateada a manera de mito, de fábula, árbol genealógico (como en *Cien años de soledad*, *Yo el Supremo* o *Historia de Mayta*.)

La discusión que abre Josefina Ludmer en *Literaturas posautónomas* establece un asunto importante qué tomar en consideración. Existe un cambio de paradigmas en la literatura y ese cambio pone en tela de juicio la misma idea de lo que podemos considerar como lenguaje literario, como estatuto de ficción o como relación con “lo real”. Estas categorías ni siquiera se organizan en opuestos binarios, ni en contradicciones. La nueva literatura posautónoma opera desde los enlaces. Viaja entre un cabo y el otro, entre uno y otro de los binarios y no se abandera con ninguno. Por ello, habría que acercarse a estas literaturas y empezar a desarrollar nuevas formas de lectura y de epistemología. Esta es una de las formas en que podemos superar el estatus imperante que insiste en categorizar estas literaturas como “buenas o malas”, “altas o bajas” “vendidas al mercado” o “autónomas de él” y por lo tanto verdaderamente literarias.

Enlace #4: muestrario de literatura hiperreal

No puedo empezar aquí a hacer crítica literaria. De hecho, de eso se tratan los otros capítulos de este trabajo. Lo que sí puedo hacer es una lista de las obras que hoy por hoy considero hiperreales en Latinoamérica y el Caribe.

En Puerto Rico; *La belleza bruta* (Font Acevedo 2010), *Mundo Cruel* (Luis Negrón, 2011), *Reyerta TV* (Juan Luis Ramos, 2009), *La velocidad de lo perdido* (Cezanne Cardona, 2009), *Nocturno y otros desamparos* (Moisés Agosto, 2007), *La Cabeza* (2007) *Trance* de Pedro Cabiya, *Ojos de luna*, *Historias para morderte los labios* y *Caparazones* de Yolanda Arroyo y *Fe en disfraz* (Santos-Febres, 2009) señalan hacia una nueva estética y una nueva ética de narrar donde los textos muestran claras operaciones de una práctica literaria que se aparta del compromiso social, la temática de la identidad y lo real maravilloso como estética.

Cuba y Santo Domingo amplían esta lista: toda la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez (sobre todo *Carne de perro*), de Zoé Valdés, Ángel Santiesteban y Danía Chaviano echan mano a técnicas hiperrealistas en su manufactura. En Sto Domingo, brillan tanto Junot Díaz como Aurora Arias y Pedro Antonio Valdés, sobre todo con su última novela *Palomos* (Alfaguara, 2010).

Estos escritores se suman a la larga lista de autores latinoamericanos contemporáneos que trabajan literatura parecida, una literatura post-autónoma e hiperreal: Iván Thays, Edmundo Paz-Soldán, Pilar Quintana, Antonio García Ángel, Pedro Mairal, Mario Mendoza y otros muchos más son autores que trabajan esta técnica en lugares donde la violencia y el miedo, la web y la corrupción han echado raíces ya demasiado duraderas.

Estamos ante un nuevo panorama en la historia de nuestras regiones. Vuelvo a proponer una pregunta y a intentar contestármela en los capítulos subsiguientes:

¿Acaso la literatura contemporánea de América Latina y el Caribe no es sino una narrativa de lo hiperreal?

18/10/2010

Bibliografía

Literatura:

Agosto, Moisés. *Nocturno y otros desamparos*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Terranova, 2006.

Arias, Aurora. *Emoticons*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Terranova, 2007.

Arroyo Pizarro, Yolanda. *Ojos de Luna*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Terranova, 2007.

Cabiya, Pedro. *La cabeza*, San Juan: Editorial Isla Negra, 2007, 60 pp.

_____. *Trance*. Bogotá Colombia: Grupo Editorial Norma, 2008 129 pp.

Diaz, Junot. *La corta y maravillosa vida de Oscar Wao*. New York: Vintage Español, 2008 347 pp.

Font Acevedo, Francisco. *La belleza bruta*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Tal Cual, 2008.

Gutiérrez, Pedro Juan. *Carne de perro*. Barcelona: Anagrama, 2003.

Piñera, Virgilio. “La isla en peso” en: *La isla en peso*, de Virgilio Piñera | Letras Libres www.letraslibres.com

Guillén, Nicolás; *Sensemayá* en home.wlu.edu

Palés Matos, Luis. “Hacia una poesía antillana” Luis Pales Matos, San Juan: *El Mundo* 26 Nov. (1932). 43

Valdés, Pedro Antonio. *Palomos*. Miami: Santillana USA Pub Co Inc, 2010, 201 pp.

Cine

De Root, Félix, y Norman de Palma. *Ava & Gabriel* - Un historia di amor. Neetherlands. 1990, 100 min.

León de Aranoa, Fernando (dir). *Princesas*. Madrir: España, 2005. 113min

Marston, Joshua (dir). *María Llena de Gracia*. Colombia-USA, 2004. 101min.

Crítica

Baudrillard, Jean. *Selected writings*. San Francisco: Stanford University Press, 1988, pp166-184 pp.

Benitez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. San Juan: Ediciones del Norte, 1989. 344p

Carpentier, Alejo. Prólogo *El reino de este mundo*. En: www.lajiribilla.cu

Chiampi, Irleamar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila Editores, 1983.

Debord, Guy. *La société du spectacle*, Champ Libre, 1967, traducción de Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano (1998) en www.sindominio.net/ash/espect0.htm

Glissant, Edouard. *Poétiques of relation*. trad. Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Lipovetsky, Charles y Sebastián Charlés. *Los tiempos hipermodernos*. Trad. Antonio Prometeo Moya. Anagrama. Barcelona, 2006. 144 páginas.

Ludmer, Josefina, “Literaturas post-autónomas” Lima: Kipus: revista andina de letras no. 22, 2007, p. 71-78.

Padura Fuentes y Luica Coll. *Variaciones en negro: relatos policiales iberoamericanos*. San Juan: Plaza Mayor, 2003.

Paz-Soldán, Edmundo, Alberto Fuguet. *Se habla español*. Miami, USA: Alfaguara, 2003

Quintero Rivera, Angel. *Cuerpo y cultura*. Madrid: Editorial Iberoamericana, 20010, pp

Sibila, Paula. *La intimidad como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, p144.

Volpi, Jorge et al. *Manifiesto Crack*. *Lateral*. Revista de Cultura. N. 70 octubre de 2000. <http://www.lateral-ed.es/tema/>

Caparrón Lera. María. *El cine del nuevo siglo*. Madrid: Ediciones Rialp, 2004, 288 pp.

Celis, Nadia. *La rebelión de las niñas: Cuerpos, poder y subjetividad en la literatura caribeña escrita por mujeres*. New Brunswick : Rutgers The State University of New Jersey, 2007, 331 pp.

Cuervo-Hewitt. *Voices Out of Africa in Spanish Caribbean Literature*. Cranbury: New Jersey: Rosemont Publishing and Pronting Corp.

Epstein, M. “Lo Hiper en la cultura del siglo XX: La dialéctica de la transición del modernismo al posmodernismo”. Quórum Académico, 2009 - revistas.luz.edu.ve [PDF].

Garcia-Canclini, Nestor. *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós, 1999. 238pp.

_____. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Random House, Mondadori, 2009, 365 pp.

_____. *Desiguales, diferentes y desconectados*. Barcelona: Greisa, 2004, 223pp.

Galiano León. “Movimientos migratorios y cine” Historia Actual Online, 2009 - historia-actual.org. [PDF]

Fernández Luna, Pedro. “Realismo crítico e hiperrealismo neoquínico como apuestas estéticas contundentes en el campo literario”- Análisis: 2008 - dialnet.unirioja.es

Hirst, Damien. Tate Collection | Damien Hirst. www.tate.org.uk

Jay, Paul. *Global matters: the transnational turn in literary studies*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2010.

Kozak Rovero, Gisela. *La rebelión en el Caribe Hispánico*.- Caracas, Venezuela: Ediciones la Casa de Bello, 1993. 132pp.

Leiwei-Li, Jason. *Globalization and the Humanities*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.

Martinez Muñoz, Amalia. *Arte y arquitectura en el siglo XX: la institucionalización de las vanguardias*. Madrid: Ministerio de Arte y Cultura, 2001. 234pp.

Mueck, Ron. 13 Hyper-realistic Sculptures by Ron Mueck. www.boredpanda.com, 2010

Quintana, Angel. “Hacia un hiperrealismo de la imagen digital”. Cahiers du cinéma: Rioja, España: Universidad de La Rioja, 2009 , pag. 24.

Renobell, Victor “Soñando espacios reales, realizando espacios soñados: la construcción antropológica del espacio hiperreal” en: Arte, arquitectura y sociedad digital. Cirlot, Lourdes, Anna Casanovas, *et. al.*

San Miguel. Yolanda. *Caribe two ways: cultura de la migración en el Caribe insular*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón. 2003 - 448 pp.

Valencia, M. “Principios estéticos de la novela urbana, crítica y contemporánea (primera parte)”. Calle14: www.revistas.udistrital.edu.co. 2011.