

**FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITY KARLOVY**

Ústav románských studií

Španělština

Jorge Zúñiga Pavlov

**LA NARRATIVA GLOBAL
LATINOAMERICANA ENTRE LOS DOS
MILENIOS**

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Hedvika Vydrová

Diplomová práce

Praha 2008

Este trabajo ha sido realizado por el autor de manera individual e independiente, utilizando ideas personales. Todas las referencias a otros autores han sido debidamente señaladas.

A mi hijo y a mi madre

Mis más sinceros agradecimientos a mi profesora guía la Doctora Hedvika Vydrová; a todos los amigos que en sus viajes, o en los de sus amigos, buscaron, adquirieron y trajeron hasta Praga gran cantidad de los libros estudiados: a Gisela López Gutiérrez en Buenos Aires; a Chufu Concha mexicano de Praga, por los libros que buscó en D.F. y por traducir el resumen al inglés; a Pedro Delgado en Lima por traerme los libros de Rodrigo Fresán; a Anežka Charvátová en Praga, por los libros que facilitó y por su aporte; a Berta Acarín en Barcelona, Santiago de Chile y Praga, a la vez; finalmente a mi hijo nuevamente, por su inocente paciencia y por supuesto a Michaela por su apoyo estos últimos meses.

I. Índice

I. Índice	5
II. Acercamiento	6
III. Causas y Azares. El <i>boom</i>	16
IV. McOndo y crack: destruyendo los viejos mitos para mitificar nuevos	32
V. Los límites de lo nacional. Cosmopolitismo o Marketing, el falso problema del tema	51
VI. El fraude de la utopía	75
VII. McOndo como arquetipo de aldea global	88
VIII. El imperio de lo visual. Lo individual: personaje y autor. La saturación mediática y los nuevos poderes	99
IX. Alejamiento	131
X. České résumé: Latinskoamerická globální Výpravná próza na přelomu tisíciletí	135
XI. Anglické résumé: Latin American Narrative In the Turn of the Millennium	140
XII. Bibliografía	144
XIII. Apéndice I: Prólogo libro McOndo	
XIV. Apéndice II: Manifiesto <i>Crack</i>	

II Acercamiento

Hace algunos años, -o más bien decenas, el término *global* no había aun adquirido una connotación tan específica y concreta como sentimos o sospechamos que el vocablo posee hoy en día. La globalización, sabemos, ha sido un fenómeno poderoso de homogeneización e integración mundial; con las consabidas consecuencias directas en el acercamiento entre realidades culturales, generando un diálogo entre culturas y disciplinas, con los inevitables efectos de transculturación e hibridez social, de simbiosis y sincretismo. El objetivo y tema de este trabajo es identificar los rasgos más significativos de este fenómeno y ver de qué manera han repercutido en la creación y la narrativa contemporánea latinoamericana.

Si bien las zonas rurales e indígenas de Latinoamérica, con toda su producción cultural simbólica, han sido también objeto de una fuerte influencia, es al interior de las ciudades y las metrópolis donde la globalización ha cobrado su mayor expresión. Nos interesan aquí principalmente las obras narrativas que a partir de la ciudad como centro y como escenario, tanto creativo como de objeto de creación, dan cuenta de *lo global*.

Como sabemos, el fenómeno llamado globalización posee una dinámica propia de rasgos inherentes que han sido materia de estudios y definiciones durante las últimas décadas. Estos estudios nos servirán de guía para identificar nuevos

tópicos y paradigmas al interior de la narrativa latinoamericana de fines de milenio.

Las artes tienen la virtud de reflejar en mayor o menor medida y de diversas maneras lo que rodea o no rodea a sus autores. La literatura y en particular la novela, género literario por excelencia de la modernidad, no ha quedado exento de esto. Consideramos el fin de siglo y a la vez del milenio, no sólo un hito cronológico para reflexionar, si no que a su vez vemos que lo que estaba en ciernes se ha instalado plenamente. Aquella época que algunos denominaban hace unos años como la postmodernidad o por lo menos de crisis de la modernidad. El reconocimiento de las pistas epocales a la luz de las obras identifica rasgos esenciales del tiempo finisecular o de fin de milenio. Consideramos oportuno señalar algunas de esas obras (novelas) que de un modo o de otro nos dejan ver los cambios. Desde el interior mismo de ellas percibimos los síntomas de lo global. Por una parte, observamos consecuencias positivas, en la medida en que vemos la aparición de una literatura que se renueva y que es, a su vez, culta y capaz de enriquecer el género novelístico. Tanto en sus aspectos formales, como tipológicos.

La lectura de estas obras nos plantea de manera inevitable la re-edición de preguntas cardinales de la narrativa latinoamericana, puesto que sentimos que ellas mismas ofrecen nuevas respuestas. Aunque algunas obras en sí nos merezcan dudas respecto de su calidad literaria respecto del género, en su interior encontramos nuevos puntos de vista. Buscamos aquí aventurarnos en la mención de esas preguntas y respuestas, buscando no agotarlas, si no entregar una pauta para futuras

reflexiones particulares sobre los distintos aspectos que demandarán de un tratamiento más extenso y profundo.

Como decíamos, dentro de esta nueva narrativa se imponen tópicos que nos llevan a reflexiones acerca de:

1) El problema de la polémica sobre las temáticas extra-latinoamericanas y el declarado cosmopolitismo de los nuevos autores. ¿Son algo nuevo? ¿Poseen antecedentes previos?

2) El problema de la misión social de la narrativa de otras épocas y la supuesta carencia de utopía de las obras de hoy.

3) ¿En qué medida estas obras apuntan a cambios en la identidad y en la manera de verse a sí mismos de los latinoamericanos?; surge un cuestionamiento respecto de la identidad latinoamericana y la identidad nacional, o regional, o lingüística, o multicultural del escritor.

4) ¿Cuál es el nuevo rol de la ciudad y cómo se ha ido transformando en cuanto espacio literario?.

5) El problema de la saturación mediática y la consiguiente referencia semiótica a otras disciplinas de la creación humana, en particular las relativas al mundo de la imagen visual (cine y TV). ¿De qué manera la novela dialoga con otras artes u oficios de su época y con otras formas de comunicación?, etc.

6) ¿Podemos reconocer una nueva tipología de personajes?

Como vemos la lista de interrogantes y temas de análisis puede llegar a ser larga. Conviene sentar las bases de este fenómeno señalándolo, presentando a sus actores y los

hitos que lo hicieron posible -y quizá inevitable-, independientemente de que a la vuelta de los años, asistiéramos a una ramificación de aquellos en corrientes y estilos diversos y disímiles.

Cabe señalar que no eludiremos la mención de aquellas consecuencias, que consideramos más bien negativas del fenómeno global y que repercuten en la literatura de fines de milenio.

Somos de la opinión que dentro de la producción literaria de cada época sobresalen obras que pasan a integrar la literatura universal, otras no. La labor de este trabajo por su carácter es hincar el diente en la producción novelística, en la buena y la no tan buena. No es este el lugar para enumerar los criterios, ni menos tomar decisiones sobre autores aun vivos.

Vivimos una era en que la literatura se democratizó, una época en que se multiplicaron los escritores. La escritura y la lectura ya no pertenecen a una élite ilustrada. A la literatura le ha salido al camino el libro como fenómeno industrial, la literatura de la entretención, el libro-pasatiempo, el libro para no-pensar, que ha adoptado los géneros clásicos y que confunde a los lectores. Algo similar le ocurrió al cine con la aparición de la TV. Pero sabemos que no son los éxitos de venta, ni la publicidad, ni la *legibilidad* de la que hablaba Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953 – Barcelona, 2003), ni ninguna de esas patrañas lo que determina que una novela pase a ser parte de la herencia narrativa de un idioma. Son su mundo narrativo interior, el tratamiento del lenguaje y la capacidad de remecer al género y hacerlo avanzar y renovarse. Son aquellas obras que nos atañen y nos recuerdan temas cardinales con nuevos vestuarios. Sabemos, sin embargo, que

una época produce no sólo obras maestras y que la producción es variada y diversa, y que el climax de los autores tiene sus raíces en otro tiempo. Es por eso que consideramos importante intentar abarcar el espectro de las diferentes expresiones que se presentan y estudiar tanto la manifestación literaria, como la producción de libros, de una generación, poniendo más bien el acento en los aspectos que relacionan a las obras –buenas y malas- entre sí. Seleccionaremos a los autores a partir de los elementos epocales, a pesar del abismo que intuimos entre algunos de ellos mismos.

Los dos movimientos¹ de escritores -ya no tan contemporáneos- más significativos y representativos que reúnen elementos suficientes como para situarlos en lo arriba dicho y que representaron una reacción en contra de la literatura que se estaba escribiendo en Latinoamérica surgieron en 1996. Fueron; por una parte, cinco escritores mexicanos agrupados en torno al denominado Manifiesto *crack*: Miguel Angel Palou (1961), Eloy Urroz (N. York 1967), Ignacio Padilla (México D.F. 1968), Ricardo Chávez Castañeda (México D.F. 1961) y Jorge Volpi (México, 1968). Y por otra, fue *McOndo*, una antología de cuentos que en el título parodiaba a Macondo, la ciudad arquetípica de Gabriel García Márquez. Quienes gestionaron esta antología fueron los chilenos Alberto Fuguet (Santiago de Chile, 1964) y Sergio Gómez (Temuco, 1962), -auto-proclamados editores de un total

¹ El uso de la denominación “movimiento” me parece tan sólo de carácter funcional para efectos de este trabajo, si bien en un principio parecieron constituir una unión sólida, ambas iniciativas hoy por hoy carecen de una continuidad programática. Propio de la época que los vio nacer, prontamente los escritores siguieron caminos más bien propios e individuales. Eso no quita que algunos de ellos dialoguen hasta el día de hoy. Incluso en el carácter de sus obras.

de otros 10 autores de más de siete países de habla española, incluida España.

Nos parece importante, al margen de los juicios y gustos personales, dar noticia de la aparición de estos nuevos hitos de la palabra escrita latinoamericana y ante todo buscar sus raíces generacionales. Nos preguntamos: ¿de dónde vienen y a dónde van, estos nuevos novelistas?

Advertimos que de ningún modo buscamos reducir la literatura latinoamericana de fines de milenio a estos dos momentos puntuales como lo fueron el *crack* en México y *McOndo* en Chile. Es más, salvo escasas excepciones, sabemos y estamos seguro que los autores jóvenes más importantes de hoy, no tienen mucho que ver con estas iniciativas de hace 10 años.

Probablemente *crack* y *McOndo* se remitan tan solo a ser manifiestos o más bien manifestaciones, que cronológicamente coincidieron en torno al año 1996. Estamos concientes de la simultaneidad de corrientes, estilos, movimientos, generaciones que coexisten en la narrativa de una región determinada; más aun en la actualidad, donde se impone la llamada diversidad postmodernista. Sin embargo, nos debe llamar la atención cada vez que asistimos a la aparición de nuevas expresiones narrativas, más aun si van a la búsqueda de una ruptura premeditada y declarada con los modelos vigentes; nos interesan los nuevos planteamientos críticos de las nuevas generaciones; sus motivos y alcances. Probablemente señalaremos problemáticas que pueden parecer obvias y de conocimiento general, sin embargo, por lo mismo, ameritan un mínimo de sistematización y de reflexión.

Como decíamos, en la narrativa latinoamericana de los últimos años aparecen voces nuevas que producen obras en mayor o menor medida apreciables. Estas obras cobran una relevancia editorial –por ende comercial-, lo que las hace ser ampliamente leídas y pasan a representar la errada idea de lo que es la literatura latinoamericana de hoy. Otras poseen una relevancia – desde un criterio subjetivo y académico, pero por lo mismo valioso- en cuanto obras propiamente tal y en cuanto al valor artístico y su calidad intrínseca. Algunas de ellas, merecen una especial atención, otras no tanto; sin embargo, todas nos aportan elementos a la reflexión respecto de lo que hoy sucede con la palabra escrita en Latinoamérica.

Los arriba mencionados *crack* y *McOndo* fueron los hitos más visibles. Intentaron reflejar una voz generacional de Latinoamérica, o si se quiere, de una parte de ella. Aquella que gritaba por la vuelta a una literatura *difícil*, como es el caso del *crack* mexicano, o aquella que se levantaba en contra de la imagen exótica y exotizante de la literatura y de Latinoamérica, es decir en contra del neo-realismo mágico de los imitadores; exigiendo ser tomada en cuenta la urbe y su nuevo rostro. Este fue el caso del proyecto editorial *McOndo*.

De cierto modo, ambos grupos se identificaron con quienes se sintieron desplazados (no marginados) y que hasta entonces parecían no tener una expresión literaria propia, o si la tenían, hacían más bien las veces de una comparsa tímida de movimientos mucho más arraigados en las casas editoriales, en las acomodadas cátedras universitarias, en los reduccionistas medios de comunicación y sus opinólogos.

Este trabajo identifica estas manifestaciones literarias con lo que hemos titulado como *narrativa global*. Como decíamos, a la luz de algunas obras escritas por autores de la primera generación de escritores del siglo XXI intentaremos tipificar rasgos de la *globalización*. En la medida que el espacio de este trabajo lo permita, ofreceremos una guía de análisis que nos ayude a situarlos y entenderlos a la luz de las obras.

Creemos útil, en primer lugar, situarnos dentro del contexto histórico y de la narrativa latinoamericana del siglo XX, establecer los lazos y las distancias con las generaciones anteriores. Luego acercarnos a algunos autores y novelas y intentar una reflexión acerca de las interrogantes más arriba expuestas.

Hemos puesto en este trabajo una mirada más detallada en autores ligados a *McOndo*, por abarcar más países, por razones de acceso puntual a las fuentes y por considerar que representan mejor ciertos aspectos del fenómeno global, fundamentalmente el problema de la saturación mediática; hemos seleccionado a algunos autores cuyo desarrollo posterior ha sido disímil y cuyas obras nos parecen –en sí- de calidad diversa. Hemos tipificado cuatro novelas como material básico de trabajo, sin descartar la existencia de otras que pudieran dar cuenta de lo que aquí tratamos. Estas son:

Mantra, 2001 de Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963)

Sueños digitales, 2000 de Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, 1967)

Por favor, rebobinar, 1994 de Alberto Fuguet (Santiago de Chile, 1964)

Frivolidad, 1995 de Juan Forn (Buenos Aires, 1959)

No pretendemos entregar una nueva definición de lo que conocemos como globalización, ni ofrecer una clasificación *a priori* de las obras, ni mucho menos de los autores, los cuales aun escriben, algunos de ellos hoy incluso cultivan otras disciplinas creativas, como es el caso de Alberto Fuguet y sus incursiones como cineasta. Esto no hace más que confirmar que estamos frente a una literatura escrita de otro modo y bajo otras motivaciones, las que no siempre parecen ser estrictamente literarias. Dice Domínguez Michael, un crítico del *crack* que

“El escritor de ese tipo de novelas sufre una angustia sólo proporcional a la recompensa financiera y mediática, uniendo por fuerza y con éxito las siempre urgentes ansiedades metafísicas y la aceitada maquinaria de la intriga. Por ello es frecuente que esos libros, más que mirarse en la tradición de la novela, ansien proyectarse en el cine, pues la verdad que ofrecen facilita su traducción en imágenes”²

Sentimos en estas palabras una pista y una clave de entendimiento de la manera cómo la palabra escrita es puesta al servicio de otros fines y como ha cobrado fuerza aquella escisión o variante de la escritura de ficción, -de ningún modo nueva y siempre presente-, que antes ocupaba folletines y

²Cf. Christopher Domínguez Michael, *La patología de la recepción*, en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9427>

revistas, las cuales se hacían cargo de lo que se conoce como subgénero -ya sea policiaco, rosa u otros- y que estaba destinado a consumidores de entretención, más que a lectores de libros. La sustancial diferencia es que en la actualidad esta ficción ha adquirido en el idioma español el formato libresco, más común en otras latitudes.

Si bien recurriremos aquí a los trabajos de algunos pensadores es porque nos han parecido los más apropiados respecto de los consensos que ellos mismos ya han establecido respecto de lo que hoy el término global significa. Tampoco nos atribuimos la capacidad para agotar el tema, ni menos ofrecer una definición exacta de la terminología que hemos adoptado para trabajar y que más bien sirve para identificar algunos aspectos al interior de las obras narrativas.

Nos permitimos afirmar que la globalización, fenómeno complejo, posee muchísimas aristas dignas de ser elaboradas de modo interdisciplinario con las ciencias de la comunicación, la sociología y otras. Estas páginas buscan tocar algunas de esas aristas poniendo acento en los aspectos narrativos.

III
Causas y Azares.
El *boom*

En los años sesenta y décadas posteriores, hasta fines de los ochenta, la terminología académica que pontificaba sobre la literatura hispanoamericana desarrolló todo un abanico de nuevos conceptos y definiciones en torno a los *entonces* nuevos rasgos característicos que acompañaban a las *entonces nuevas grandes obras* de la época; época que pasó a la posteridad con el apelativo de *boom*. Cuarenta años atrás, cualquier asociación a la idea de algo global era ajena a Latinoamérica. Más bien se amasaba el concepto de *totalidad*; es decir lo global era visto como sinónimo del todo dentro de una realidad determinada y no como algo que encerraba y relacionaba muchas o todas las realidades. Lo total era uno de los nuevos conceptos por entonces en boga. Y esto, a pesar de que fuera de la parcela latinoamericana los ensayos y estudios de Marshall McLuhan, con nombres tan expresivos como *The Gutenberg Galaxy (1962)*, *The Medium Is the Massage (1967)*, o *War and Peace in the Global Village (1968)*³, ya por esos días llamaban a la reflexión y pre-anunciaban la época que hoy vivimos.

³ Marshall McLuhan, *Člověk, Média a Elektronická kultura*, Praha, Nákl. Jota, 2000.

Aquellas nuevas expresiones literarias pusieron sobre los pupitres, términos como *realismo mágico*, *realismo fantástico*, *lo real maravilloso*, *realismo simbólico*, *narrativa total* y otros. Sus más altos pilares eran por entonces jóvenes escritores. Entre ellos, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, o Carlos Fuentes, y otros. De modos diferentes, estos autores, conciente y/o inconcientemente, dieron un carpetazo a la narrativa de su tiempo y transformaron la literatura latinoamericana. Ese cambio fundamentalmente sacó al escritor de las fronteras para él entonces conocidas.

“El novelista de los países de Hispanoamérica escribía para su parroquia, sobre los problemas de su parroquia, y con el idioma de su parroquia, dirigiéndose al número y a la calidad de lectores [...] que su parroquia podía procurarle, sin mucha esperanza de más”⁴.

Estos autores no sólo provocaron un giro e impusieron en algunos casos una nueva modalidad a nivel local, sino que encontraron y recogieron referencias de otras tradiciones literarias, sembrando una semilla cuyos frutos tendrían largo alcance; miraron hacia fuera del continente, para describir el propio continente. En palabras de José Donoso:

“Éramos huérfanos, [...] mi generación de novelistas miró casi exclusivamente no sólo fuera de América Hispánica, sino también más allá del idioma mismo”⁵

⁴ José Donoso, *Historia personal del boom*, Barcelona, Alfaguara, 1998, pág. 22.

⁵ *Ibid.*, pág. 29.

Los escritores del -para algunos- *mal* llamado *boom* hicieron trascender la literatura latinoamericana más allá de sus fronteras, -paradójicamente suerte de miniglobalización de la misma, o internacionalización, usando las palabras de José Donoso⁶. Esta llamada internacionalización de los escritores, tanto en la búsqueda que ellos hicieron fuera, como en la acogida que de pronto tuvieron en otras latitudes son, a nuestro juicio, la antesala de un fenómeno en ciernes que va a cristalizarse dos generaciones más tarde y que traerá consigo cambios radicales tanto en la escritura, como en la literatura.

Desde fines del siglo XIX y a comienzos del XX, -salvo algunas notables individualidades como Jorge Isaacs, Rómulo Gallegos, José Eustacio Rivera y otros-, parecía prevalecer la idea en el exterior de que Latinoamérica brillaba principalmente por su lírica. América Latina tenía en otras latitudes la imagen de ser territorio de poetas, la huella de los modernistas: de José Martí, Ruben Darío, José Asunción Silva, y más tarde de Gabriela Mistral o de César Vallejos o Neruda era fuerte. Es por eso que el nuevo ateneo latinoamericano de los años sesenta causó sensación en Europa, el continente de la novela. Los entonces jóvenes escritores irrumpieron fuertemente, asumiendo la obra literaria de un modo muy diferente al criollismo, regionalismo y costumbrismo imperante hasta entonces; estos asumieron la obra como un *todo*, como un espacio semántico en el cual cabía todo.

“Ellos querían asir la realidad. Esas obras aspira[ba]n a captar toda la realidad, busca[ba]n incorporar todas sus facetas y reflejarlas en la novela

⁶ Ibid., pág. 21.

misma, mediante la incorporación de elementos extraliterarios”⁷

e introducirlos al interior del texto narrativo para que este diera cuenta de la realidad misma como un todo complejo y total; con una globalidad intrínseca. Quizá uno de los trabajos reflexivos más interesantes respecto del carácter totalizador de una obra emblemática como *Cien años de soledad* lo realizó Vargas Llosa al definir la totalidad como

“...un acto retroactivo que va hacia atrás, hacia lo que antecede a la ficción añadiendo nuevos elementos a la realidad, suplantando a Dios, proponiendo una imagen plural en que la imaginación se mezcla con lo real, como si fuera un imaginario omnipresente que evoca un mundo cerrado en todos los niveles que comparte: el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el cotidiano y el místico”⁸.

Emil Volek, citado en el libro de la doctora Housková, en su enumeración de características del realismo mágico habla de una “totalizante y universal proyección mítica y simbólica de la realidad cotidiana”⁹.

A nuestro parecer los antecedentes de la globalidad – término que iremos completando paulatinamente- debemos buscarlos justamente en la corriente anterior a ella, en la Nueva

⁷ Jorge Zúñiga, “Acercamientos a la Hipérbole alegórica en *El oscuro pájaro de la noche* de José Donoso”, *Ibero-Americana Pragensia* 34, 2005. pág. 191.

⁸ Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral ed. 1971

⁹ Cf. Emil Volek, “Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: Hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana” obra citada por Anna Housková, *Imaginace Hispánské Ameriky*, Praha, Torst, 1998, pág. 104.

Novela Latinoamericana. La generación del *boom* provocó que el mundo descubriera nuevamente América, generó una masificación de los lectores. Ser escritor desde entonces pasó a ser una alternativa más para los intelectuales con ambiciones artísticas, incluso con posibilidades de beneficios económicos.

En cambio la generación de escritores de fines de milenio se manifiesta como descubridora -ella misma- del mundo. Si la Nueva Novela Latinoamericana fue la que en su intento totalizante abrió la puerta a la incorporación de una escala variada de elementos de otro orden, como lo fueron las costumbres, los mitos y creencias, el lenguaje oral, etc.; los representantes de la generación actual finisecular, van a realizar un mecanismo similar pero inverso de incorporación a sus obras, de manera estructural, de elementos ajenos y de otro orden, incluso más allá de lo estrictamente narrativo, haciendo de ellos los rasgos más visibles de sus novelas.

Si a mediados del siglo XX predominaba en la literatura la cultura de la superstición por encima de la cultura de la tecnología; hoy asistimos a un énfasis opuesto. Los escritores adoptan no sólo los temas y los lugares extralatinamericanos; si no que hacen suyo todo el imaginario mundial: el imaginario histórico, muchas veces percibido como algo ajeno y exótico, resultado del aislamiento y la homogeneidad lingüística; o bien todo el imaginario visual del cine y la TV. La presencia de estos elementos está en estrecha relación con los elementos más típicos y latentes del fenómeno de la globalización, y en muchos casos son los elementos estructurales de las obras mismas.

Como señalamos anteriormente, esta generación de nuevos escritores tiene su fecha hito en el año 1996 con la

aparición del Manifiesto *crack* en México y la publicación de *McOndo*, una antología de nuevos cuentos latinoamericanos, prologados por dos escritores chilenos. Los títulos de ambas iniciativas hablan por sí mismos.

En los sesenta, obras como *Cien años de soledad*, *Rayuela*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Conversación en la Catedral*, y otras se impusieron con una nueva manera de narrar la realidad. Surgieron nuevos estilos, enfoques, perspectivas, nuevos lenguajes y recursos, que a la sombra del imperio de la ideología de la época, revitalizaron el interés de Europa por las letras de habla hispana. Surgía así el *boom*. Todo esto parecía ir acorde a la época que les tocaba vivir a sus creadores, dentro de la sociedad occidental, por entonces dividida en dos bloques y que parecía estar a punto de desmoronarse en la lucha ideológica o de autodestruirse en la era nuclear¹⁰. América Latina, la renovada *patria grande* de estos autores, era parte del llamado tercer mundo, o bien, como diguiera Octavio Paz era “un extremo de Occidente”¹¹.

Así el escritor había dado un primer paso; había dejado de ser un *escritor nacional*, de su país correspondiente, y había pasado a ser un *escritor latinoamericano*.

El mundo parecía entonces estar parcelado en áreas culturales y políticas. Los idiomas y sus habitats sociales no comunicaban de manera fluída entre sí, o lo hacían parcialmente; salvo aquellos cuyo parentesco era firme. Tal es

¹⁰ La revolución cubana primero y la crisis de los misiles después terminaron por situar a América Latina en un lugar geopolíticamente distinto. Estos hechos marcan el inicio de la paulatina internacionalización política del continente, siendo a mi juicio la antesala de la globalización.

¹¹ Octavio Paz: “Alrededores de la literatura hispanoamericana”. *In/mediaciones*. Barcelona, Seix Barral, 1981, pág. 36.

el caso del diálogo entre México y España¹², con nombres claves como Luis Buñuel, Max Aub, León Felipe, Luis Cernuda, José Bergamín. Todos productos del exilio español en las Américas, donde México es tan sólo uno de tantos destinos¹³. Desde otro vértice, como puede serlo el interior mismo de la obra como tal, tenemos el diálogo entre París y Buenos Aires que trasluce una obra como *Rayuela* y que sin embargo hace a un parisino Julio Cortázar seguir siendo un autor argentino.

Dentro de esta misma pléyade de autores asistimos a obras mayores; leemos una Lima destapada y profunda en las obras de Mario Vargas Llosa y somos testigos de la aparición de un novedoso arquetipo con el *Macondo* de García Márquez. Justamente por su capacidad de mirar hacia adentro del continente como epicentro de estos cambios y por su capacidad de crear escuela, este último, Premio Nobel, ha de ser quien causará mayor estremecimiento en el terreno del género narrativo a raíz de lo que se conocerá con el nombre de *realismo mágico*. El impacto de esta variante del género novelístico latinoamericano –por sobre las otras-, llega a tal nivel fuera del continente, que provocó una marca que llevó a la larga a cierto reduccionismo en donde se produjo la siguiente ecuación:

Literatura Latinoamericana = Realismo Mágico

¹² Para mayores antecedentes consultar: José María Naharro Calderón, coord.: *“El exilio de la Españas de 1939 en las Américas: ¿adónde fue la canción?”* España, Anthropos, 1991.

¹³ Sergio Pitol al recibir el Premio Cervantes del año 2005 aclara que entre los escritores que considera “maestros” suyos están María Zambrano, José Bergamín, Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda y que sin la influencia de estos su obra “no hubiera sido la misma”.

El novedoso fenómeno del *boom* trajo inevitablemente consigo la institucionalización y canonización de nuevas formas y estilos. Con los años, los entonces audaces se transformaron en clásicos; fueron objetos de sesudos estudios en casi todas las universidades; en la prensa especializada y lo peor: las obras empezaron a ser imitadas por sus contemporáneos menores y de modo sintomático, por la generación siguiente de escritores (Isabel Allende, Laura Esquivel, Angeles Mastreta, Luis Sepúlveda, etc). Esto implicó un segundo reduccionismo

Realismo Mágico = Epígonos e Imitadores de García Márquez

con la consiguiente adulteración de la imagen de la realidad narrativa del subcontinente americano. Nació así un nuevo estilo y un nuevo dogma. Incluso sus mismos representantes exarcarbaron -y aun exacerban- al máximo las posibilidades que les ofrecieron en su momento las nuevas técnicas, las mismas que en la actualidad, siguen repitiendo en sus obras posteriores, a pesar de parecerlos superadas y lo más grave aun: anacrónicas y definitivamente poco representativas. Las obras tardías de los mismos, hoy –después de treinta años-, revitalizan temas emparentados con las primeras obras y recrean los ya repetidos estilos. ¿Por qué?¹⁴ Sin duda que una

¹⁴ No es este el lugar para buscar respuesta a esta pregunta, dejémosla planteada. Es de esperar que futuros estudiosos del fenómeno busquen mayor rigurosidad respecto a este asunto y pronto veamos un estudio sociológico y económico serio respecto a los tirajes de las diferentes ediciones de las obras más importantes de la literatura latinoamericana a través de la historia y podamos así hacernos una imagen real del cambio de conducta que tuvo el libro como tal y su influencia directa en las preferencias de las editoriales y en los mismos escritores consagrados del *boom*. En qué medida los autores se volvieron dependientes de su propia producción. También que a la luz del hecho de seguir aquellos criterios más comerciales que artísticos podamos explicarnos fenómenos del tipo: Isabel Allende, Paulo Coelho, Luis Sepúlveda, u otros.

de las razones tuvo su carácter comercial. La internacionalización de los autores del *boom* coincidió con la aparición de nuevas tecnologías de la imprenta y la consiguiente industrialización del libro. Esta provocó la *profesionalización* del escritor, pasando a ser en la mayoría de los casos, la escritura de columnas en la prensa internacional – *ad hoc* a sus obras- el medio principal de subsistencia. Si en otra época, -los escritores eran médicos cirujanos (Mariano Azuela), militares (Jorge Isaacs), abogados (José Eustacio Rivera, José Lezama Lima), hijos de adineradas familias (Jorge Isaacs, Ricardo Güiraldes) o políticos (Rómulo Gallegos, Alcides Argüedas) y publicaban sus obras en folletines, periódicos y en ediciones de tiraje limitado y tapas de cuero-, ahora en los sesenta y setenta la literatura está en la calle, en las barricadas, en los cafés; las obras se venden por miles y los escritores se han volcado al oficio artístico de manera militante, comercial y competitivo.

Conciente de los riesgos, Donoso dirá ya en 1972:

“uno no puede dejar de preguntarse con algo de temor si dentro de un tiempo el *boom*, que hoy parece tan fresco y audaz, será equiparado por los jóvenes venideros con un *establishment*”¹⁵

La llamada Nueva Novela Latinoamericana irrumpió a nivel mundial en la conciencia de los lectores, ya sea por lo estilísticamente novedoso de las obras, como por el acento social de ellas y la comunión de sus autores con la Revolución Cubana, al menos los primeros años. Esta revuelta

¹⁵ José Donoso, 1998, op. cit. pág. 32.

abrió la década de los sesenta y catalizó nuevas esperanzas de occidente ante las frustraciones de la postguerra. La Nueva Novela Latinoamericana suscitó un especial interés en Europa y particularmente en España, donde la censura franquista provocó la consiguiente autocensura de los escritores, la cual vino de la mano con una decadencia general en el género novelístico español. De ahí a la inevitable influencia de los nuevos latinoamericanos había un pasito. Tanto en el lector como en el mundo académico europeo, la Nueva Novela Latinoamericana significó un renacimiento. Desde los años sesenta en adelante la lista de publicaciones teóricas acerca de la literatura latinoamericana creció a tal punto que hoy sería casi imposible acceder a todas las obras escritas sobre el tema.¹⁶

Este creciente interés significó la paulatina institucionalización de los gustos literarios tanto de los editores, como en la visión de los académicos y teóricos, llegando a un verdadero maniqueísmo que trajo consigo una imagen de América Latina como un continente exótico, rural, patriarcal y simbiótico. Tzvetan Todorov advierte en su libro *La conquista de América, el problema del otro* dos aspectos esenciales que quinientos años después aun siguen presente en el pensamiento europeo:

“por un parte el egocentrismo del que descubre, se maravilla e interpreta a su manera y esto debido a la construcción previa de lo que desea ver, y

¹⁶ Los estudiosos de la historia de la literatura latinoamericana aun nos deben un trabajo acabado acerca de la historia de las ideas sobre la literatura latinoamericana y una historiografía de la misma. Como reflexionaba Marc Bloch en su famosa *Introducción a la Historia*, la historia son los hechos, pero la historia es también la historiografía, la ciencia que los estudia y los narra, como lo es a su vez la historia de la misma.

por otra el hecho de que esto mismo es dado por un sentimiento de absoluta extrañeza”¹⁷.

Sostenemos que esta manera de pensar no ha cambiado y debido a esto los europeos aun, de tiempo en tiempo, siguen descubriendo América, siempre para fines más bien relativos a las necesidades de su cosmovisión racionalista del universo o bien meramente comerciales. Europa descubre e imagina lo que perdió. Manera de pensar que de tiempo en tiempo vuelve sobre la añoranza de un pensamiento mágico primitivo propio y perdido. A propósito de esto mismo, hace unos años atrás el hispanista alemán Michael Rössner habló de

“la repetición estéril de los modelos de éxito que, si bien habían sido caracterizados despectivamente bastante tiempo atrás por la generación siguiente con el término de ‘macondismo’¹⁸, en las recepciones estadounidenses y europea seguían determinando la elección de las obras que se traducirían”¹⁹

Será la reacción a esta dogmatización, -y aclaremos no al *boom* ni al realismo mágico, aunque encarne las furias de los nuevos escritores (probablemente los más urbanos)-, la que vista, más bien como una actitud renovadora en la que los escritores persiguen honrar a los maestros siendo diferentes,

¹⁷ Tzvetan Todorov, *Dobyti Ameriky*, Praha, Mladá Fronta, 1996, pág 12 - 54.

¹⁸ El termino Macondismo fue acuñado por el sociólogo chileno José Joaquín Brunner en “Tradicionalismo y Modernidad en la Cultura Latinoamericana”, en Herlinghaus, H. y M. Walter ed. “¿Modernidad Periférica” versus “Proyecto de la Modernidad”? *Experiencias Epistemológicas para una Reformulación de lo ‘Pos’Moderno desde América Latina*”, en Herlinghaus, H. y M. Walter, 2000

¹⁹ Cf. Michael Rössner, *Latin Literature’s New Look im “alten” Europa*, conferencia pronunciada en el Iberoamerikanisches Institut, Berlín, 2004.

“mutándolos”²⁰, en palabras de Rodrigo Fresán-, de la mano con la revolución de las comunicaciones de fines de milenio, la que va a abrir la puerta a una nueva -o si se quiere- novísima literatura latinoamericana. La que hemos de denominar como *narrativa global*, cuyas características iremos acotando.

Esta reacción se centró en las dos manifestaciones que hemos mencionado: *crack* y *McOndo*. Ignacio Padilla (México, 1968), uno de los *crackeros*, años más tarde reconocerá que algunos de ellos mismos incurrieron en un error de planteamiento, respecto del ataque que ellos hicieron en contra del realismo mágico, queriendo más bien condenar

“la frivolidad que de sus obras hicieron sus imitadores, perversión de la que sin embargo [fueron] partícipes los lectores, los editores, la prensa y, sobre todo la academia”²¹.

Aquí debemos considerar que la acusada imitación de la que fueron objeto los autores del *boom*, no sólo responde al encandilamiento que ellos en su momento provocaron a autores que recién comenzaban. Hay en esto a su vez serias razones comerciales, puesto que los epígonos han visto una veta de beneficios económicos no despreciables. El *boom* revolucionó la recepción de la literatura latinoamericana en España, en EEUU y de allí se expandió a toda Europa y al mundo. Es así que surgieron verdaderos departamentos de

²⁰ Rodrigo Fresán, “Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: Páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano”, en *Palabra de América*, Varios autores, Barcelona, Seix Barral, 2004, pág. 63.

²¹ Ignacio Padilla, “McOndo y el Crack: dos experiencias grupales”, en *Palabra de América*, Varios autores, Barcelona, Seix Barral, 2004, pág. 140-141.

negocios en las editoriales, de la mano de la necesidad de la fabricación cultural; es decir, la constante búsqueda y promoción de nuevos escritores que mantuvieran los beneficios. Esto ha generado un serio conflicto y una disociación entre una crítica académica fundamentada, basada en la literatura comparada por un lado; y los simples opinólogos o comentaristas que buscan elevar los rangos de ventas y que trabajan por los libros y no para la literatura, por otro. Es por esto que, incluso hoy, debemos constatar que las opiniones de los críticos se divorcian respecto del valor literario real de las obras del *crack* y *McOndo*. Puesto que el nuevo fenómeno de estas dos manifestaciones ha sido principalmente de carácter comercial. Para Domínguez Michael el “*crack* es un fenómeno propio de los abalorios mundanos del mercado editorial”²²

Incluso con visos neocoloniales, puesto que nuevamente la periferia produce bienes intelectuales de consumo para el centro (léase primer mundo) que este comercializa, sumando el supuesto valor agregado de la crítica. Es por esto que no podemos obviar este aspecto a la hora de asistir a cualquier intento de revitalizar el *boom* o bien de encontrar un reemplazo. Rodrigo Fresán, probablemente el más inteligente y honesto –literariamente hablando– de los integrantes de la antología *McOndo*, dice que

“la idea de integrar un *boom jr.* es una idea tentadora pero es, también, uno de esos contratos con traicionera letra pequeña. El *boom jr.* es un animal clónico que –como Dolly– envejecerá rápido por más que esté mefistofélicamente asentado sobre la idea de la

²² Cf. Christopher Domínguez Michael, *La patología de la recepción*, en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9427>

juventud eterna y el recambio. La diferencia [...] es que si él fue escrito después de los libros del *boom*; el *boom jr.* [...] pretende instaurarse antes de los libros.”²³

Va a ser justamente una generación sin urgencias sociales, sin mesianismos ideológicos; aquella que después de la caída del Muro de Berlín se verá enfrentada a cierto desamparo; a la necesidad de aplicar los nuevos dogmas liberales del mercado; a cierto cinismo televisivo y mediático; aquella en donde el escritor coquetea con el *showbusiness* o los *reality shows*, la que no tendrá reparos en la mediatización y la búsqueda de lo que Roberto Bolaño llamó, la *sed de reconocimiento*. Esa nueva generación aparecerá como el mejor referente para esta nueva época. Época que el narrador de *Frivialidad* de Juan Forn sumarisa:

“Si es verdad lo que dicen ciertos historiadores, que nuestro siglo empezó tarde, en 1914, y terminó convulsiva e inesperadamente, con la caída del Muro y de los regímenes comunistas, estamos viviendo en una tierra de nadie, que ya no es este milenio y todavía no empieza a ser el milenio que viene.”²⁴

El momento no pudo ser más oportuno para la –ya mencionada- maquinaria comercial de las editoriales -fabricadora industrial de *talentos-*, que instalada ahora en el *ring* industrial, se frota las manos antes las pingües ganancias que promete un nuevo *boom*; esta vez global. Esto se confabula con el hecho de asistir cada vez más a una falta de buena crítica

²³ Rodrigo Fresán (2004), op.cit., pág. 58.

²⁴ Juan Forn, *Frivialidad*. Madrid, Punto de Lectura, Santillana, 1995. pág. 350. Todas las citas son de esta edición

en los medios de comunicación masivo, los cuales se han puesto al servicio del mercado editorial. Este factor es capaz de generar invenciones, como veremos más adelante, donde una de ellos es la ilusión de que en la literatura hispanoamericana surge hoy en día algo así como un universalismo novedoso respecto de los temas, que sin embargo, sabemos ha estado siempre.

La experiencia comercial les ha enseñado, hoy por hoy, a los editores a reconocer algunas claves con el objetivo de saber cómo

“alcanzar al comprador que busca un libro para la playa y [a la vez] al académico ansioso de currícula, pretendiendo una doble legitimidad, [...] la que otorgan los públicos nacionales y la elite aristocrática que rige (o debería regir) la literatura mundial”²⁵.

Para el crítico Domínguez Michael, probablemente el más severo, el *crack* y *McOndo* despertaron

“el interés de esa sociedad mundana, compuesta por editores, agentes y lectores complacientes, que [...] suele creer que las novelarías de actualidad (ficción en la mayoría de los casos) son la literatura.”²⁶

Esta titulada *Patología de la recepción* de Domínguez nos lleva a reflexionar frente a los criterios válidos de canonización de las obras. ¿Cuáles son? ¿La tan cuestionada *legibilidad*? a la que hacía críticamente acotación Roberto

²⁵ Christopher Domínguez Michael, *La patología de la recepción*, en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9427>

²⁶ Ibid.

Bolaño, meses antes de morir. ¿Su poder de ventas? ¿O sigue siendo el imperativo de que una obra nos sitúe dentro de temas cardinales del ser humano? Temas que trascienden el espacio y el tiempo, que a su vez mediante lo formal la obra sea capaz de recrear y hacer avanzar el género como tal. Es válido preguntarnos por los recursos que han poseído otras épocas - otras generaciones- para establecer un vínculo con los lectores y el público. ¿Qué ha hecho a un tal García o a un tal Vargas, ser hoy García Márquez y Vargas Llosa? Verdaderas marcas registradas de las letras. Y ¿qué faltó a un Novas Calvo, a un Fernando del Paso, o a un José Emilio Pacheco? ¿Exotismo? ¿publicidad? o ¿marketing? Quizá ¿calidad?.

Pero no nos llamemos a engaño, porque a pesar de esta novedosa manera de producir y editar autores, son al final las obras mismas las que; o se han de imponer con el tiempo dentro del género; o caerán en el olvido, como simples ofertas coyunturales de navidad. Aun es demasiado pronto como para coincidir con Domínguez en su impresión de que el *crack* pueda dejar *algunos* libros de valor, si bien compartimos sus apreciaciones.

Cabe decir que tanto los mexicanos del *crack*, como los *mcondianos* son tan solo la punta de un iceberg más complejo, puesto que asistimos a un enmarañado y numeroso círculo de autores. Incluso a más de diez años del surgimiento de estas iniciativas, cada uno de ellos ha tenido un desarrollo peculiar e individual. Además no todos han tenido la misma repercusión fuera del continente, es por eso que los escritores que en este trabajo mencionamos sirven de referente y no de canon.

IV

McOndo y crack:

destruyendo los viejos mitos para mitificar nuevos.

El arriba señalado temor del escritor chileno José Donoso, resultó justo y profético. No sólo contó con la repetida e insistente fertilidad de los mismos autores –ya consagrados– que repitieron hasta el cansancio las fórmulas probadas; esto además de la creciente y estéril escuela que formaron; todo ellos ya *muertos* de “anemia y autocomplacencia”,²⁷ como afirmara Eloy Urroz, otro de los escritores del *crack*. Si no que también se coludieron los ateneos académicos y la crítica periodística, que habían descubierto un nuevo producto intelectual. Este nuevo producto, si bien heterogéneo, definitivamente fue del todo legible y clasificable. Y lo más importante aun: era un producto cultural capaz de dialogar con la literatura europea y norteamericana, debido a las declaradas influencias de estas sobre aquellos, de autores como William Faulkner, Thomas Mann, Henry James, James Joyce, así como de Proust, de Sartre, de Kafka y de tantos otros, incluyendo a sus propios contemporáneos: los *Angry Young Men*.

¿Qué sucedió? Lo que sucede siempre. Simplemente se convirtieron en *vacas sagradas*. Sobretudo para las editoriales y sus respectivos intereses comerciales.

²⁷ Cf. Eloy Urroz, “Genealogía del Crack”, en *Manifiesto Crack*, Madrid, Lateral, Revista de Cultura, Nro. 70, 2000, pág. 4.

Fernando Iwasaki (Lima, 1961), joven autor peruano de origen japonés y radicado en España, -por tanto del todo global-, contemporáneo al *crack* y *McOndo*, ha hecho mención al problema de la recepción. Por una parte nos advierte que

“lo latinoamericano es una ‘unidad de negocio’ más [bien] dentro de las grandes editoriales españolas... [y que d]urante los últimos años la cultura ha dejado de ser una sensibilidad o la expresión de una sensibilidad, para convertirse en un negocio que cada día exige más imagen, diseño y publicidad, y bastante menos crítica, creación y conocimiento.”²⁸

Esta actitud anquilosada, a parte generó una depresión en lo referente a la capacidad de innovación de los demás escritores. La anécdota con visos de mito original que se relata en el prólogo de *McOndo*, situando al editor de una *prestigiosa revista literaria de Iowa*, durante el *International Writer Workshop* de la universidad local, buscando escritores exóticos, se nos ofrece como lugar común o punto de comienzo que desencadena la avalancha. El realismo mágico es requerido por el mencionado editor a toda costa y su luz -otrota tan brillante- incluso ha opacado a aquellos pocos que propusieron en ciernes modelos diferentes y que debemos hoy considerar como los antecesores directos de los cambios que han de instalarse en pleno en los años noventa con la aparición de *McOndo* y el *crack* (1996). Esos pocos casos fueron las obras de Manuel Puig, el primer o temprano Antonio Skármeta o la llamada Literatura de la Onda en México, con escritores como

²⁸ Fernando Iwasaki, “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados”, en *Palabra de América*, Varios autores, Barcelona, Seix Barral, 2004, pág. 111.

José Agustín y Gustavo Sainz. Todos ellos anunciaron tempranamente una potencial reacción a los cánones del *boom*. Puig, por sobretodos, será el autor anterior que con más elementos parece anticiparse a la narrativa de algunos *mcondianos*. No es este el lugar para un análisis respecto de su obra, baste decir que

“Puig es importante [...] a la hora de entender la escritura en una época saturada de soportes visuales porque ofrece una idea de realidad que no tiene por qué estar reñida con lo irreal.”²⁹

Sin duda Puig, este autor lateral al *boom*, es uno de los antecesores directos de los escritores, sobre los cuales este trabajo hará principal hincapié y que incorporan el imaginario virtual urbano de los medios de comunicación y la cultura Pop a la literatura. Señalemos ahora aquí que es justamente el papel de los medios de comunicación en la narrativa lo que para nosotros constituirá uno de los rasgos cardinales de lo que hemos querido llamar como *narrativa global*. Aclaremos aquí de inmediato que *lo global* en la narrativa tiene relación directa con aquellos rasgos que teóricos y pensadores de la globalización como Vattimo, Lyotard, Brünner, Baudrillard y otros han definido como unas de las características más significativa de la llamada globalización: la falta de un orden total y único en la idea de progreso de la historia y los efectos de los medios de comunicación o *mass media*.

Se dice que todo lo que sube tiene que bajar. En palabras del *crackero* Jorge Volpi, “a toda época de esplendor

²⁹ Rodrigo Fresán, 2004, op.cit., pág. 69.

le sigue una de decadencia”³⁰. Y en definitiva cuarenta años más tarde los cambios aparecieron como reacción a esa decadencia, y de manera radical, pero sobretodo con propuestas novedosas llenas de nuevos planteamientos, aunque no del todo programáticos; y algunos –como veremos- no del todo bien argumentados.

Debemos sí decir, que los mexicanos del *crack* adoptan frente al realismo mágico una actitud diferente a la de los *mcondianos*. Eloy Urroz, en su llamado a la creación de novelas *profundas*, más bien sitúa -ufanamente- las novelas del *crack* dentro de la misma tradición que dio origen a *Rayuela*, *La vida breve* o a *Cien años de soledad*. Urroz denuncia más bien la actitud de las grandes editoriales que

“comienzan a titubear hace algunos años y prefieren venderle al público títulos apócrifamente ‘profundos’, apócrifamente literarios, dándoles así a los lectores cantidad inenarrable de ‘gatos por liebres’ y desactivando de paso la avidez de exigencia”³¹

Padilla por su parte agrega en el mismo manifiesto que la actitud de ellos es la propia de toda fatiga, que es de donde surgen las rupturas. Para él,

“hay una reacción contra el agotamiento; cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico;”³²

³⁰ Jorge Volpi, “El fin de la narrativa Latinoamericana”, en *Palabra de América*, Varios autores, Barcelona, Seix Barral, 2004, pág. 207.

³¹ Eloy Urroz, op. cit., pág. 4.

³² Ignacio Padilla, “Septenario de Bolsillo”, en *Manifiesto Crack*, Madrid, Lateral, Revista de Cultura, Nro. 70, 2000, pág. 5.

Esto nos confirma que el problema de los escritores del *crack*, no es la figura de Gabriel García Márquez, ni el realismo mágico como tal. Sino que más bien los épigonos del mismo, que fosilizaron la literatura latinoamericana.

No se puede decir lo mismo respecto de los antologadores y prologadores *mcondianos*.

Al ejercerse sobre una literatura *aun* demasiado juvenil, las antologías vienen cargadas de arbitrariedad, más aun cuando quien antologa es a su vez uno de los antologados. “*McOndo* es incompleto, parcial y arbitrario”³³ reconocen Fuguet y Gómez. Pero hay, reconocemos, después de todo, una intención de búsqueda dentro de un espacio determinado, tanto geográfico como generacional, que conlleva al diálogo. Este diálogo hace que los involucrados escritores y sus obras sean objeto de observación y análisis. Lo cual promueve la renovación de los criterios con la lamentable e inevitable intención de establecer nuevos cánones.

McOndo, es tanto un acertado proyecto comercial, respecto de los principios que declara; como un fallido, limitado y parcial proyecto antológico. Por los elementos nuevos que aporta respecto a otro tipo de literatura que se hace en el continente, su aporte es innegable. Pero su poca capacidad ensayística de ofrecer un análisis más serio en el prólogo es evidente y su pobreza teórica es sintomática. Caminan cojeando. Como advirtiera Rodrigo Fresán en Sevilla en el 2003, *McOndo*,

³³ Alberto Fuguet y Sergio Gómez eds, *McOndo*, Barcelona, Mondadori, 1996, pág. 13.

“con el correr de los años –para mal o para bien- [...] se ha convertido en otra cosa: en un prólogo.”³⁴

Y esto es realmente cierto, primero porque los buscadores de noticias literarias y nuevos *booms* se han centrado en la polémica que les otorga ventas, más que en la estética de los relatos antologados y segundo porque los mismos autores en sus obras posteriores han tomado caminos que –o bien- se alejan de *McOndo*, -o bien- lo convierten en un texto aun vigente, a pesar de su superficialidad y liviandad.

A lo largo de este trabajo trataremos de identificar los rasgos narrativos en algunas obras de los *mcondianos*. Valga constatar por ahora, que el rechazo que Fuguet y Gómez hacen del realismo mágico y del *arcángel San Gabriel* como denominan a García Márquez refleja cierta ignorancia tanto del género novelístico como de la Nueva Novela Latinoamericana. La profesora Diana Palaversich considera que

“al rechazar apasionadamente toda forma de realismo mágico borran las diferencias entre la literatura de los maestros del género [...] y sus emuladores tipo Isabel Allende o Laura Esquivel quienes astuta y cínicamente explotan el género, cocinando best-sellers que arrojan excelentes dividendos. Si [...] García Márquez es el padre de la literatura latinoamericana ¿qué lugar les corresponde, [...] a Borges, Lezama Lima, Onetti, Cortázar, Donoso, [...] cuya escritura no tiene nada que ver con la veta mágicorrealista? ¿Contra qué canon de hecho se rebelan [...] cuando el denominador común que caracteriza los cuentos reunidos es

³⁴ Rodrigo Fresán, 2004, op. cit., pág. 58.

enajenación, angustia existencial, aburrimiento, fiestas, drogas, música rock, sexo y suicidio, que ya constituían tópicos predilectos de la literatura canónica de otras épocas...”³⁵

Difícil aceptar de los *mcondianos* la diatriba cuando carece de solidez teórica, aunque posea una riqueza de elementos intuitivos que nos llevan ciertamente a una reflexión seria.

La iniciativa de estos dos conglomerados tuvo carácter literario, pero su puesta en escena fue ante todo un fenómeno mediático. Este elemento es quizá uno de los que más llama la atención, y a su vez más polémico. Tanto México como Chile en la década de los noventa se han instalado dentro del contexto latinoamericano como economías estables de rasgos neoliberales. México y Chile parecen ser los países donde la globalización resuena con mayor fuerza.

La mirada de los escritores, -sin ser algo nuevo en las letras de ambos países- recae nuevamente sobre tópicos menos tradicionalistas. Si sumamos esto al hecho de que hasta entonces nadie se había vuelto a plantear el problema de ¿qué se estaba escribiendo en latinoamérica?, y menos, atrevido a encarar de manera grupal el fenómeno, nos es posible entender que ambas iniciativas adquirieran tal publicidad.

No es posible afirmar que por esos años no haya habido nada nuevo, pero sí debemos reconocer que hasta ese momento las nuevas expresiones literarias estaban marcadas por cierta individualidad y claro aislamiento. No tenemos el espacio aquí como para detallar el fenómeno y sus razones. Basten algunos nombres aislados: los chilenos Pablo Azócar

³⁵ Cf. Diana Plaversich, “Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual”. *Hispanérica*. Maryland, U.S.A, vol. 29, nro. 86, 2000, pág. 55-70.

(San Fernando, 1959), Roberto Bolaño; el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa (Guatemala, 1958), los argentinos Ricardo Piglia (Adrogué, B.A., 1941), Alan Pauls (Buenos Aires, 1959) y César Aira (Coronel Pringles, 1949); el mexicano Juan Villoro (Ciudad de México, 1956), etc. Todos estos autores y muchos otros, ya han publicado sus primeros libros, algunos de ellos incluso en España, la meca editorial. Pero ninguno de ellos es lo suficientemente joven como para desentenderse de los valores ideológicos de su generación, -indirectamente contagiada por la generación de sus padres, la del *boom*-, aunque sí se hayan desentendido estilísticamente de manera magistral como es el caso de Roberto Bolaño con sus *Opes Magna: Los detectives salvajes* y *2666*.

Lo que caracteriza a estos autores de esta pre-generación, es ser ellos prácticamente los últimos escritores que, de manera directa o indirecta, se ven involucrados en la contienda social y han visto y sentido en su propia piel el fracaso de la utopía marxista. Ellos no son hijos de la Revolución Cubana, pero sí lo son de Pinochet o Videla. Son aquella generación intermedia que demostró que sí era posible dar vuelta la página llamada Nueva Novela Latinoamericana y no ser epígonos de ella. Pero es importante tener en cuenta que fueron parte de la generación que vivió las dictaduras. Y las dictaduras, como sabemos, son la parte fracaso del sueño utópico anterior a ellos. Estos autores, no buscaron un nuevo planteamiento teórico, ni se han agrupado en cofradías para hacerse de una publicidad que los lance a la fama mediático-virtual. Para quienes saben de literatura, las opiniones sobre ella vertidas por Roberto Bolaño o Ricardo Piglia, no son ya un secreto. Pero como no constituyen polémica escandalosa para

las masas semi-iletradas y sí reflexión sarcástica e irónica para los más cultos, no son un producto que se pueda comercializar fácilmente. No olvidemos que comercializar algo significa vender mucho en poco tiempo, bajo el polémico criterio que Bolaño llamó: *legibilidad*. Esa es la idea esencial del *best seller*, ejemplos en la literatura de hoy tenemos de sobra: Isabel Allende, Dan Brown, Paulo Coelho, Pérez Reverte y previsiblemente algunos representantes de esta generación mediatizada del *crack* y *McOndo*.

Es por un lado, la figura de Gabriel García Márquez, -suerte de patriarca de las letras-, y por otro, el dogma del realismo mágico -que supuestamente se desencadenó a partir de su obra, quienes fueron objeto de crítica de todos estos nuevos escritores. “Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual”³⁶, dice el prólogo de *McOndo*, al presentar el estilo de los autores antologados. Como veremos más adelante, el aspecto de lo *virtual* jugará un rol fundamental en el tema, la concepción y la manera de presentar una realidad local de estos autores mediante códigos visuales transnacionales. Y es justamente este aspecto el que cobrará una expresión semiótica narrativa bastante concreta en algunos libros de los autores antologados en *McOndo*, la que a su vez los sitúa en lo que llamamos: *lo global*.

Mito y mitificaciones

Consideramos importante aquí recordar que fue Carlos Fuentes, unos de los primeros que instituyó que las

³⁶ Alberto Fuguet y Sergio Gómez eds., 1996, pág. 12.

novelas de los autores referenciales de su generación eran “mito, lenguaje y estructura”³⁷ y aventuró, a nuestro juicio erradamente, una conclusión acerca de la fugacidad de la burguesía debida a su

“incapacidad, en señalado contraste con otras culturas ‘clásicas’ y ‘primitivas’, para crear mitos renovables, impedida por la voraz futuridad que fue su sello de origen”.³⁸

Nos parece que en las nuevas novelas de fines del milenio asistimos a un afán mitificante ya no en la reconstitución artística del pasado remoto, sino que en la creación de, y recurrencia a, una mitología del presente inmediato. Como si la trastienda de la conciencia, aquel imaginario (los mitos) que intuimos actuando sobre los personajes fuese ahora reemplazada por las imágenes del mundo que los rodea junto a sus íconos mediáticos, elevándose estos a un nivel de importancia ontológica para nuestro actos cotidianos.

En la sociedad en que el hombre ha sido violentamente separado del conocimiento de sus orígenes y del mito, no ha desaparecido su capacidad de pensar metafísicamente. Vemos simplemente que ha sido domesticado en la ilusión virtual y en la ejecución onírica de la imitación de pseudo-arquetipos que, aunque falsos, banales, frívolos y fatuos, ejercen una presión similar en el inconciente humano y marcan presencia en la acción cotidiana de los personajes y de los hombres reales. Recordemos que según Mircea Eliade

³⁷ Carlos Fuentes, *La Nueva Novela Hispanoamericana*, México, Ed. Joaquín Mortis, 1969, pág. 20.

³⁸ *Ibid*, pág. 20.

existe en el pensamiento mítico una actitud religiosa que dialoga con otra actitud onírica e imaginativa del hombre; en la primera hay una manifestación implícita de un referente arquetípico que es creativo y ejemplar y que explica su conducta. En la segunda observamos un terreno singular que va desde los sueños hasta lo que solemos denominar mitificación y que también influye en la conducta humana. Esta última es precisamente la que lleva a los hombres a generar nuevos íconos y a elevarlos a nivel de nuevas referencias.

La literatura latinoamericana del siglo XX trae la marca indeleble del mito y refleja a una sociedad latinoamericana aun sujeta a una identidad básica y esencial, diríamos que aun no contaminada. Pero además, las obras en sí son recreación de lo mítico y depuran la realidad, muchas veces obviando aspectos de ella con fines literarios. Y está muy bien que así sea, cuando los resultados son obras cumbres de nuestra narrativa cuyo universo interior funciona -en sí y para sí- como una obra del espíritu humano. Sin embargo, en las postrimerías del mismo siglo XX, los registros narrativos buscan poner acento justamente en lo que las obras del *boom* han obviado. Evidentemente no podemos hablar de un grado similar de referencia arquetípica del mito y lo mitificado, puesto que el

“el mito no apela sólo a la inteligencia o a la imaginación del hombre, más bien el hombre lo recibe en toda su existencia. Si el mito no es aceptado como la revelación de un ‘misterio’, socialmente ‘decae’, es incomprendible y se vuelve leyenda o cuento.”³⁹

³⁹ Mircea Eliade, *Mýty, sny a mystéria*, Praha, Oikoymenth, 1998, pág. 9. (checo: mýtus se neobrací jen k inteligenci nebo představivosti člověka, člověk jej přejímá celou svou bytostí. Jestliže už není mýtus přijímán jako

Es justo esto a lo que apuntamos aquí. Creemos que el mecanismo de la mitificación contemporánea funciona de un modo similar.

No son mitos propiamente tal, los que juegan un rol de referente semiótico al interior de las nuevas obras, sino *mitificaciones*, las que encierran en sí un momento y potencial onírico. En ello los personajes, al igual que los hombres reales proyectan de un modo conciente, el inconciente colectivo poblado de personajes-íconos, los cuales participan de la idiosincracia y el imaginario contemporáneo, sobretudo en las ciudades, donde la heterogeneidad ha llegado a su máxima expresión, convirtiendo cada referente de valor en un referente igual de válido que cualquier otro. Eliade advierte que

“es poco probable que una sociedad pueda deshacerse del mito, puesto que los rasgos básicos de la conducta mítica –ejemplaridad, repetición, eliminación del tiempo mundano y confluencia con el tiempo primigenio- al menos los primeros dos rasgos, están inseparablemente unidos al destino del hombre. En aquello que la sociedad moderna llama escolaridad, formación, educación didáctica, no es difícil reconocer la tarea que tenía el mito en las sociedades arcaicas”⁴⁰

odhalení „mystérií“, společensky „upadá“, je nesrozumitelný a stává se legendou či pohádkou.)

⁴⁰ Ibid, pág. 20. (checo: Je málo pravděpodobné, že by se nějaká společnost mohla zcela oprostít od mýtu, neboť základní rysy mytického chování – příkladný vzor, opakování, zrušení světského času a splynutí s prvotním časem – přinejmenším první dva z nich, jsou nerozlučně spjaty s každým lidským údělem. V tom, co moderní společnost nazývá školství, výchova, didaktické vzdělání, není obtížné rozeznat úlohu, kterou měl mýtus v archaických společnostech.)

Entonces la presencia de nuevos arquetipos ejemplares nos lleva a situarlos dentro de la ambición humana de construir de nuevo el mundo, con fines formativos. Si bien la educación es parte de esa búsqueda, Eliade va aun más allá y denomina este fenómeno como *mitología indeterminada*, en la cual al hombre moderno -y más aun al postmoderno-, se le ofrecen nuevos prototipos. Dice Eliade:

“Los héroes inventados o reales tienen un rol importante en la formación de los muchachos y muchachas europeos: los personajes de las novelas de aventura, los héroes de guerra, las estrellas de cine, etc.”⁴¹.

A lo que el antropólogo rumano-francés apunta es exactamente a aquello que nos parece relevante de considerar en la literatura globalizada de fines de milenio y que consideramos aspecto cardinal. Esta literatura que ha sido penetrada por los espacios de expresión artística ubicados en el centro de la sociedad de hoy, saturada por los medios de comunicación y el mundo del espectáculo y la entretención, refleja un intento arcaico del hombre de re-hacer el mito, aun más en la eliminación del tiempo real mediante la mitificación ejemplar. Eliade nos dice que la lectura “hace vivir otras vidas”⁴² al hombre moderno.

“El hombre moderno [...] se esfuerza por salirse de su ‘historia’ y vivir un ritmo temporal diferente. [...] [esta conducta mítica se manifiesta] en dos vías de ‘escape’ tomadas por [él]: el espectáculo y

⁴¹ Ibid, pág. 21. (checo: Smyšlení či skuteční hrdinové mají významnou úlohu při utváření evropských dospívajících mladíků a dívek: postavy dobrodružných románů, váleční hrdinové, filmové hvězdy atd.)

⁴² Ibid, pág. 23. (checo: ...dává mu prožít jiné životy.)

la lectura. [...] basta recordar el origen ritual de las corridas de toros, la hípica, los encuentros deportivos: todos tienen algo en común, se dan bajo una gran intensidad y en un ‘tiempo concentrado’, [...] [Este tiempo] es a su vez típico en el teatro y en el cine.”⁴³

Así también hay un ejercicio similar al querer incorporarse a la historia general saliéndose de la propia, así a modo de ejemplo en una de las obras seleccionadas, Pixel personaje de *Sueños digitales* de Paz Soldán se inserta a sí mismo digitalmente en fotos famosas como si fuera un personaje más, como si fuera...

“acaso esa sensación de poder insertarse en la historia, ser capaz de vivir mil vidas al mismo tiempo y que en una de ellas al menos hubiera un roce con algún acontecimiento trascendente, algo que marcara la vida de una comunidad o un país o un continente o el universo al menos por algunos años (¿meses? ¿horas?)”⁴⁴

Los medios de comunicación no sólo acercan los hechos de la realidad, verdaderos o falsos, sino que también nos ejemplifican la distancia insalvable que los seres humanos tenemos con ellos y la mediatización irremediable del hombre de hoy y el mundo. El paréntesis que el autor boliviano ubica al final del párrafo arriba expuesto, nos lleva a un aspecto clave

⁴³ Ibid, pág. 22. (checo: Moderní člověk se mnohými, ale srovnatelnými prostředky snaží vyjít ze své „historie“ a prožívat odlišný časový rytmus. [...] dvě základní „únikové cesty“ převzaté modernism člověkem: podívaná a četba. [...] stačí připomenout rituální původ býčích zápasů, dostihů, sportovních klání: všechny mají společný bod, probíhají totiž s obrovskou intenzivitou v „soustředěném čase“, [...] je typickým pro divadlo a film.)

⁴⁴ Edmundo Paz Soldán, *Sueños digitales*, La Paz, Alfaguara, ed. de 2000, pág. 81. Todas las otras citas son de esta edición.

de la época que vivimos, como es la fugacidad temporal. En los autores seleccionados esta es una constante:

“Lo que sospechamos que está por ocurrir ya ha ocurrido.” (Forn, p. 74)

O bien,

“No hay nada más pasado de moda que lo que recién pasó de moda. ¿No crees?”⁴⁵

O

“ Es raro esto del tiempo –le digo-. Esto que todo pasa y nada queda...” (Fuguet, p. 285)

Esta fugacidad lleva a los personajes de los autores globales a ser seres que habitan una sociedad cargada de artificialidad e incertidumbre, aquel *vivir al día*, que tanto pavor causa. Un pensador latinoamericano de la globalización nos dice:

“La fugacidad se ha vuelto parte del paisaje cultural que habitamos. Podemos estar aquí y en cualquier otro lugar, satélites y pantalla del televisor mediante. Pero al precio de aceptar la fugacidad. La globalización ensancha hasta el infinito el horizonte. La mirada posmoderna lo reduce al instante.”⁴⁶

Es este aspecto, presente en forma permanente en las obras de rasgos *mcondianos*, un rasgo significativo, puesto que la trama de los libros se mueve hacia delante en un constante devenir, donde sólo el presente cuenta. Volveremos

⁴⁵ Alberto Fuguet, *Por favor, rebobinar*, Santiago de Chile, Planeta, 1997, pág. 82. Todas las otras citas son de esta edición

⁴⁶ José Joaquín Brunner, *Globalización Cultural y Posmodernidad*, Santiago de Chile, FCE, ed. 2002, pág. 16.

al final de este trabajo sobre este aspecto en relación a la saturación mediática de la información.

Volviendo a lo que anotábamos en la introducción, respecto del libro hoy. Creemos que la fusión de ambos aspectos (entretención y lectura) no será -nada más y nada menos- que la expresión de una época global en que la lectura se intenta revalidar, revitalizando su condición de diversión del siglo XIX o del hombre moderno, -la que luego dará paso al espectáculo como diversión del siglo XX, en las postrimerías de la modernidad y en plena posmodernidad. La lectura busca ofrecerse nuevamente como una alternativa simbiótica en donde ambas variantes se reconcilian al interior del libro.

Paz Soldán inserta una escena curiosa en *Sueños digitales*, haciendo alusión irónica a este problema, cuando un adolescente escritor le dice a Sebastián que, ahora se publica en internet para llegar a lectores de otros países. Sebastián le propone la revista dominical en donde él digitaliza, pero el joven reacciona

“con desdén, como diciéndole que lo suyo era la literatura, no las variedades para leer en el retrete” (Paz Soldán, p. 101)⁴⁷

La literatura de fines de milenio es también hoy entretención de masas, al ser expresión de la sociedad que vivimos: la sociedad de la entretención masiva; y a su vez, es lectura, estructura y arquetipo. La frontera entre la mala

⁴⁷ Si tomamos en cuenta lo que afirmamos en la introducción a este trabajo respecto al fenómeno al cual se ha visto enfrentada la literatura respecto de su continente tradicional, el libro, asistimos a una broma del autor boliviano que nos invita a reflexionar si toda la literatura está en los libros, y si todos los libros son literatura.

literatura y la buena literatura pasa por el predominio de uno u otro de estos aspectos. En ambos casos refleja una conducta mítica y recrea aquello de *in illo tempore*.

La actitud persistente de los autores de mitificar, como la de los personajes de incorporarse a un nuevo panteón es propia de una sociedad en la que las expresiones tradicionales del mito se ven mermadas: la religión (mito cristiano) por un lado y la utopía por otro, dan paso a un universo de nuevos arquetipos. Esto no es otra cosa que la expresión literaria de otra de las manifestaciones de lo postmoderno: la atomización; en un mundo en que -en palabras de Fernando Savater- la Ilustración y sus proyectos han demostrado su imperfección, o -de Lyotard- un mundo donde han desaparecido los *grandes relatos*.

Por otra parte el significado último de la búsqueda de nuevos referentes en la creación de nuevos héroes o falsos semi-dioses, en una sociedad que *nietzcheanamente* ha matado a su Dios principal y a todos sus dioses menores, es en sí, esencialmente, un acto de paganismo, en que la realidad se reduce a una simple fugacidad o a un juego de apariencias, de tal modo que las obras que representan esa realidad nos muestran

“ciudades que son como bosques de símbolos, donde nos hallamos expuestos cada día a una mayor abundancia de mensajes, y donde todo se presta a lecturas superpuestas y a dispares interpretaciones”⁴⁸

⁴⁸ José Joaquín Brunner, 2002, op.cit. pág. 15.

Así estas interpretaciones paganas de la realidad y sus problemas, -individuales o sociales-, pasan a ser simples lecturas, y por tanto signo, donde lo novedoso se acoge

“con interés y espíritu de tolerancia; siempre dispuesto a alargar la lista de los dioses, [concibiendo] la adición y la alternancia, pero no la síntesis”⁴⁹

Sobre el problema de la síntesis nos referiremos en otro momento, puesto que nuestra sensación es que lo híbrido, no tiene por qué ser a la vez algo sintético.

Este nuevo imaginario, además pasa a formar parte de los mecanismos de apropiación de y aproximación a la realidad y cobran vida, existen, están presentes y actúan sobre los personajes. Así en *Sueños digitales* es absolutamente coherente y posible, incluso virtualmente real, que mientras Sebastián –el personaje principal- planifica la adulteración digital de una fotografía (que a la larga influirá en su vida real (real literariamente hablando))

“desde la pared enfrente [...], Naomi Campbell y Nadja Auermann (dos personajes de la farándula mediática internacional) [lo miren a él] observando a la [Raquel] Welch” (Paz Soldán, p. 16)

Como si ellas estuvieran presente o actuaran sobre sus pensamientos.⁵⁰ La mezcla o cruce de realidades virtuales y materiales se presenta en sí como una nueva concepción de lo que es la realidad.

⁴⁹ Cf. Marc Augé, “Genie du paganisme”, citado por Fernando Savater, en “El pesimismo ilustrado” en G. Vattimo y otros *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2003, pág. 127.

⁵⁰A nuestro juicio, de la misma manera como para los Buendía actúa el recuerdo de Melquíades.

O bien que el uso del imaginario mitificado sirva como mecanismo de comparación.

“Un paréntesis en los labios gruesos, al estilo de Gina Gershon...” (Paz Soldán, p. 139)

O bien en Fresán:

“La virgen de Guadalupe es el Bob Dylan de las vírgenes: siempre está en gira, *The Never Ending Tour*.”⁵¹;

o en Fuguet:

“Felipe Iriarte es un tipo muy piola y es vecino de por aquí. Es idéntico a Eduard Furlog en Terminator 2.” (Fuguet, p. 27)

Podemos con certeza afirmar que la actitud de mitificación de los ídolos mediáticos, no es más que la variante conciente de lo onírico inconsciente, y esta se encuentra relacionada con lo mítico, ya que

“las características de tiempo y espacio están transformadas en los sueños de una manera que recuerda en cierta medida la abolición del tiempo y el espacio del mito.”⁵².

⁵¹ Rodrigo Fresán, *Mantra*, Buenos Aires, Mondadori, ed. de 2002, pág. 291. Todas las otras citas son de esta edición. Esta novela forma parte de la “Colección año Cero”, un curioso proyecto de fin de milenio de la editorial Mondadori que consistió en el “encargo” a seleccionados autores latinoamericanos de pasar treinta días en alguna ciudad y escribir una novela en torno a ella. La ciudad de *Mantra* es México. Entre los autores más importantes junto a Fresán estuvieron el chileno Roberto Bolaño con su novela *Una novelita lumpen* ambientada en Roma; el colombiano Santiago Gamboa con *Octubre en Pekín*; el cubano José Manuel Prieto con *Treinta días en Moscú*; el guatemalteco Rodrigo Rey Rosas con el *El tren a Travancore (Cartas Indias)*; otro colombiano, Héctor Abad con *Oriente empieza en El Cairo* y el español Gabi Martínez con *Hora en Time Square*.

⁵² Mírcea Eliade, op. cit., pág. 9. (checo: vlastnosti času a prostoru jsou ve snech pozměněny způsobem, který do určité míry připomíná zrušení času a prostoru v mýtech.)

V

Los límites de lo nacional

Cosmopolitismo o *Marketing*, el falso problema del tema.

Ya en 1986, Fernando Aínza, en su libro sobre la identidad latinoamericana⁵³ demostró que existe una actitud y tendencia hacia la universalidad en la narrativa de nuestros países que el pensador uruguayo calificó de agudizada por ese entonces.

“El estallido de particularismos y especificidades en lo ‘micro’ cultural, se acompaña simultáneamente de la gravitación de las categorías ‘macro’ culturales a dimensión planetaria.”⁵⁴

Aínza constata la existencia de una visión globalizada del mundo en donde la literatura se instala en el patrimonio colectivo del hombre. Aínza ya por entonces intuye lo que hoy es una verdad evidente. Si tomamos las palabras que de Goethe él cita y prescindimos del contexto europeo en que fueron formuladas y de la época, podemos decir que estamos ante una situación similar en América Latina. El gran alemán dice:

“El concepto de literatura nacional no significa gran cosa hoy en día. Vamos hacia una época de

⁵³ Fernando Aínza, *Identidad Cultural de Iberoamérica en su Narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

⁵⁴ Ibid, pág. 479.

la literatura universal y cada uno debe esforzarse por *hacer* esta época”.⁵⁵

Viendo lo que acontece hoy en las letras no nos queda más que extender a la realidad actual latinoamericana aquello, que Goethe, (curiosamente contemporáneo a Hegel, quien negaba a Latinoamérica su condición histórica), formuló como un imperativo. Desde esta perspectiva corresponde preguntarnos cual sería o es la manifestación de ese hacer la época en nuestros días. Sostenemos que nuestra época ya se está haciendo y que su expresión son las obras que coronan el fin del milenio.

Si Siebenmam, citado también por Aínza, llamaba a mediados de los ochenta a reformular el concepto de *Weltliteratur*, acusándolo de anacrónico y eurocentrista, hoy nos vemos en la necesidad de acudir a una reflexión similar que apela a la aceptación de la literatura latinoamericana no sólo como una variante y una parte de un mundo cada vez más amplio, sino que como una literatura capaz de reflexionar, narrar y ficcionar todo ese mundo en el cual adquirió cartas de ciudadanía. Si los escritores criollos nacionales pasaron a ser en su momento escritores latinoamericanos; hoy estos pasan a ser escritores a secas.

Es este aspecto: la acción de ficcionar las realidades ajenas -que nos parece legítimo y parte de una constante ya existente en las letras latinoamericanas- otro rasgo de lo global. Pero lo que resulta sintomático de los rasgos globalizadores, es la fuerza inusual y no casual que ha cobrado en el último

⁵⁵ Ibid, pág. 480.

tiempo, a pesar de que en algunos casos se sitúe dentro de una tendencia mundial con temas

“maleables, [en que se] sustituye las viejas recetas de intriga por la presentación a modo del mal absoluto; suscita el horror de la humanidad y ejerce (desde siempre) una morbosa fascinación aun en sus más impolutos enemigos”⁵⁶

Así visto, lo narrativo enmarcado en lo global adquiere un significado distinto a la simple elección de temas no-latinoamericanos, puesto que la búsqueda de temas con un tratamiento estético y moral que responda a un común denominador masivo traerá como consecuencia lamentable, cierta estética de la homogeneización, con el consabido cercenamiento de las realidades particulares.

Las obras están allí, existen, no podemos obviarlas. Nos queda la búsqueda de una valoración relacionada a la manera de tratar los temas, a la cosmovisión que se esconde dentro de las obras; es decir cómo los autores nacidos en otros rincones perciben las problemáticas de países lejanos. Como afirmamos, el problema del tema no es algo novedoso. Lo nuevo es el lugar preponderante que hoy tiene esta literatura desde el punto de vista de la recepción, donde una clave de entendimiento es el fenómeno del *best seller*, en el sentido que los escritores buscan la llegada a una mayor cantidad de lectores a nivel global. Esto los lleva a la elaboración de temas que el mercado dicta, por encima de las preocupaciones

⁵⁶Cf. Christopher Domínguez Michael, *La patología de la recepción*, en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9427>

existenciales del autor, (en muchos casos si es que las tiene).

Domínguez Michael acertivamente dirá:

“Obedientes en variada medida a ese contexto, las novelas del *crack* son un conjunto heteróclito de narraciones desiguales (y algunas pésimas) cuya bandera de salida es un falso cosmopolitismo, una literatura escrita por latinoamericanos que han decidido abandonar, como si esto fuese una novedad radical, los viejos temas nacionales y presentarse como contemporáneos, ya no de todos los hombres, sino de las grandes estrellas de la narrativa mundial. Estos nuevos autores se mueven con facilidad en los archivos del recién enterrado siglo XX, tomando a la carta sus lemas comerciales: la frialdad, el vacío, el eterno retorno del apocalipsis, la muerte de las ideologías, y otras mitologías de la actualidad”⁵⁷

Los latinoamericanos comparten, directa o indirectamente el destino común y la historia contemporánea de muchas naciones participando de la transculturización y destrucción de las fronteras culturales. Primero por ser herederos de la cultura europea, ya que

“se calcula que entre 1846 y 1930 dejaron Europa unos 52 millones de personas, de las cuales... [viajó] el 21 por ciento a América Latina... De los europeos que en ese periodo llegaron a América Latina, el 38 por ciento eran italianos, el 28 por ciento españoles, y el 11 por ciento portugueses.”⁵⁸

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 5ta edición 2005, pág. 77

Si sumamos a esto que en la segunda mitad del siglo XX se produce un éxodo de latinoamericanos en dirección contraria, ya sea por razones económicas, como políticas o bien incluso de disparcimiento, -puesto que obviar el fenómeno turístico, como factor de intercambio sería iluso- a nadie le cabe duda hoy que la cultura latinoamericana rebasa las fronteras de los países y que va mucho más allá hoy de los chicanos, cubanos y latinos, peyorativamente llamados *espaldas mojadas*, *gusanos* o *sudacas* en EEUU, Miami, o España, respectivamente. Uno de los factores de cambio lo constituyen las grandes migraciones de la segunda mitad del siglo XX que provocaron

“en el pensamiento posmoderno a hacer del nomadismo una clave de nuestra contemporaneidad.”⁵⁹

Ya no se trata de redimirnos con un supuesto pluralismo multipolar reducido al diálogo comparativo entre las expresiones literarias de diferentes partes del mundo que se remiten a reflexionar sobre sí mismas o a narrarse; sino más bien se trata de la capacidad que hoy tienen los narradores de ser habitantes tanto de su región, como del mundo -a la vez- y de expresarlo en sus obras. Sin tener que verse enfrentados a una opción maniquea, si no que más bien sus obras sean el reflejo de lo que está sucediéndoles a ellos, a sus personajes, a su entorno y a sus lectores: una profunda hibridez, basada en la apropiación de lo que está ubicado más allá de las fronteras formales y convencionales. Por lo mismo Padilla en el manifiesto *crack* anunciará una propuesta estética que asuma y ansíe lo arriba dicho:

⁵⁹ Ibid, pág. 77.

“lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno.”⁶⁰

Elsy Rosas Crespo, de la Complutense de Madrid, en un artículo del año 2006 dedicado a la oralidad como contrapartida de la palabra escrita, señala que para el caso de la literatura contemporánea colombiana -al que ella le dedica su reflexión- habrían dos caminos posibles, una búsqueda de la literatura hacia adentro, hacia lo regional y originario, con categorías locales, o bien un camino en que el escritor se asume como parte de algo universal y mayor que lo trasciende, entonces recurre a

“las ideas y expresiones extranjeras (europeas) para tomarlas como paradigma, ya que en éstas hay una tradición cultural consolidada que debe ser asimilada”⁶¹

Si seguimos en esta misma línea de reflexión, las obras de los *crackeros* mexicanos o los *mcondistas* se nos hacen coherentes. Allí donde leemos Europa, hoy podemos y debemos reemplazar por el Mundo, con EEUU como uno de sus epicentros más importantes. Dice por otra parte Ianni:

“El mundo entró en la era del globalismo. Todos están siendo desafiados por los dilemas y horizontes que se abren con la formación de la sociedad global.

Es ésta una realidad problemática, atravesada por movimientos de integración y

⁶⁰ Ignacio Padilla, 2000, op.cit. pág. 6.

⁶¹ Elsy Rosas Crespo en:
http://www.wikilearning.com/ficcionalizacion_de_la_oralidad_y_fetichizacion_de_la_escritura-wkc-18727.htm

fragmentación. Simultáneamente a la interdependencia y a la acomodación, se desarrollan tensiones y antagonismos. Estos envuelven a tribus y naciones, colectividades y nacionalidades, grupos y clases sociales, trabajo y capital, etnias y religiones, sociedad y naturaleza.⁶²

Allí donde leemos *ideas y expresiones* debemos ampliar nuestro horizonte y comprender además el plano de todo el imaginario contemporáneo, el cual ha adquirido especial fuerza con el mundo de las imágenes y que también funciona paradigmáticamente como referencia valórica. Lo mismo como referencia explicativa de una realidad por medio de otra.

Es decir que asistimos a un momento global de la literatura en que un mexicano puede escribir sobre Alemania, un colombiano sobre Japón, otro colombiano sobre China, un argentino sobre Ciudad de México, parasitando de estilos diversos, del mismo modo como hoy un australiano (Louis de Bernières) puede escribir una trilogía acerca de Colombia, parasitando de García Márquez. Todo esto independientemente de si las obras han de tener un valor literario universal en el tiempo como podríamos hoy decirlo de *Viajes a América* de Chateaubriand.

La transculturalidad a la que aludía Aínza, como un rasgo continental de nuestra universalidad, hoy se amplía a todo el planeta. Y la participación en el contexto universal de los sesenta como mera imitación de modelos, da paso hoy a un intento de opinar sobre todo. Es decir; ya sabemos quienes

⁶² Octavio Ianni. *La era del globalismo*, México, Siglo XXI, 1999, pág. 9.

somos y sabemos quienes somos para los *otros*; también sabemos cual es la versión que tienen los *otros* sobre sí mismos, ahora intentamos tener nosotros mismos una opinión propia sobre *ellos*, los *otros*. Y los *otros* no son otros que el resto de la cultura occidental, incluso más, el resto del orbe. Lo que no es poco.

La supuesta intención de integración totalizadora, como actitud estética universalizante, da paso a una actitud de intención globalizante. Qué lugar más apto para ello, que Latinoamérica aquel espacio donde lo híbrido es ley.

Ese propuesto “juego de espejos múltiples de las comunicaciones [ha] hecho del mundo un plano de igualdad”⁶³, según Aínza. Los ejemplos citados por el pensador uruguayo confirman nuestra línea de pensamiento, pero esto no podemos remitirlo meramente a una cuestión de influencias de forma. En cierto sentido Aínza no va más lejos y sólo refiere a un aspecto formal en donde la originalidad es propuesta como la intención de proponer lo *propio*. Diferimos en esto, puesto que vivimos una cultura en que lo *propio* y lo *ajeno* dejan de tener fronteras claramente delimitables. Además es esta misma delgada frontera entre los *propio* y lo *ajeno* lo que lleva a una renovación literaria, en que percibimos al género novela en un movimiento de búsqueda formal, estética y de contenido, en que lo híbrido lo traspasa todo. Así G. Canclini –si bien se refiere al trabajo de los sociólogos, percibimos amplia validez en la narrativa-, advierte ante una tensión actual en la problemática de los límites, al decir que,

⁶³ Fernando Aínza 1986, op-cit. pág. 485.

“las tensiones entre globalización y la interculturalidad pueden ser concebidas como una relación entre épica y melodrama.”⁶⁴

Esto es valido debido a que sentimos que a todo nivel los artistas e intelectuales viven la disyuntiva de la opción global versus la defensa de una identidad local, a ratos –esta última- un tanto anquilosada.

Efectivamente sentimos al leer obras como *Mantra* o *Sueños digitales*, que dentro de su ambición alegórica intentan la narración a partir de la localidad como la búsqueda de una narrativa que en su condición de ficción funda el relato que busca explicar la realidad a partir de un héroe sufriente y simbólico, sin embargo este relato se verá enfrascado en una dimensión mundana que transforma al personaje en anti-héroe (tanto en *Frivolidad* y *Mantra* el narrador es un muerto, en *Sueños digitales* el narrador-personaje termina suicidándose), así en lo cotidiano el relato se ironiza y melodramatiza. La influencia de lo melodramático mexicano en la novela mexicana del argentino está innegablemente bien logrado, sirva como ejemplo el siguiente pasaje:

“Martín Mantra nos miró a todos, a uno por uno, antes de sacar del bolsillo de su delantal un revólver, abrirlo con el mismo movimiento seguro con que se quiebra una rama o el espinazo de un animal pequeño pero peligroso, ponerle una bala en el tambor, hacerlo girar, cerrarlo, llevarse el largo caño a la boca sin arruinar su sonrisa rara y apretar el gatillo. [...] Después...[...] preguntó quién iba, quién quería, quién se atrevía a ser el próximo.” (Fresán, p. 34-35)

⁶⁴ Néstor García Canclini, 2005, op.cit. pág. 34.

En toda una página aparte Fresán pone la respuesta solitaria y tensa del narrador: “Fui yo” (Fresán, p.36)

No nos resulta casual que sean justamente los del *crack*, pero no sólo ellos, quienes se aventuren más allá de México, si ya el mismo Alfonso Reyes –citado por Aínza– pontificaba que

“la única manera de ser provechosamente nacional [consistía] en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo.”⁶⁵

Dicho lo anterior debemos agregar que ambas iniciativas, *crackeros* y *mcondistas*, se manifestarán con matices diferentes. Ambas nuevas *pleyades*, con todo, van a encontrarse en algunos puntos y separarse radicalmente en otros. A ambos les concierne de manera directa el fenómeno de la globalización. Tengamos en cuenta que la globalización cultural y artística es parte de un fenómeno complejo y a la vez un proceso vivo en el cual nos encontramos inevitablemente inmersos. Es un momento presente, no acabado, en el cual se siguen escribiendo obras que pueden ampliar, confirmar o refutar las posibles tipologías propuestas.

Afirmamos aquí que la globalización, posee una cantidad de aristas dignas de ser estudiadas, como los son los aspectos históricos, políticos, tecnológicos, coyunturales, etc. No es este el lugar para desarrollarlas. Al hacer una lectura de las obras citadas, leídas y estudiadas o al leer trabajos sobre ellas y otras que aquí tan sólo citaremos y mencionaremos,

⁶⁵ Fernando Aínza 1986, op.cit. pág. 486.

optamos por preferenciar ciertos rasgos y ciertas líneas posibles de análisis de toda la gama que se nos ofrece.

Uno de los aspectos directamente emparentados a lo global es el llamado cosmopolitismo. Sin duda el más controvertido y polémico es el supuesto renacimiento para unos de una narrativa de carácter cosmopolita. Esta nueva narrativa, supuestamente ajena a los grandes temas de la literatura latinoamericana, ha sido cuestionada por la renovación de uno de los aspectos más vertebrales del análisis crítico de la narrativa latinoamericana: el problema del tema.

El tratamiento que los autores hacen de nuevos temas y lugares, -para algunos con una *supuesta* perspectiva latinoamericana-, causó gran efervescencia en su momento. Esta capacidad de moverse *world wide*, permite considerarlas obras globales. Con esto entregamos una primera respuesta al término que proponemos, -como ya digimos- la literatura latinoamericana, es ante todo ahora literatura. Literatura o narrativa escrita por latinoamericanos. Latinoamericano es el autor, el lugar donde nació, o el pasaporte que lleva bajo el brazo, siquiera.

De los dos hitos literarios nombrados en este trabajo, el *crack* y *McOndo*, mencionaremos aquí algunos ejemplos que ilustran este aspecto.

En lo que se refiere a los *crackeros* mexicanos, la novela detectivesca *En busca de Klingsor* de 1999 de Jorge Volpi, galardonada en 1999 con el re-aparecido Premio Biblioteca Breve, -curiosamente el mismo que lanzara a la fama a Mario Vargas Llosa con *La ciudad y los perros*-, es considerada una *novela alemana escrita en español* por

Cabrera Infante, quien fuera parte del jurado del concurso arriba mencionado;

“Cuando leí la novela en un manuscrito creí que el autor era alemán, tal era su mimetismo”⁶⁶.

Esta, está ambientada –principalmente en la Alemania nazi (la trama refiere la búsqueda de la bomba atómica por los nazis). El libro enfatiza los aspectos morales de la ciencia. Un teniente americano, Bacon, busca a Klingsor, el científico responsable de la fabricación del arma. Otro científico Links es el narrador desde un manicomio en el momento en que cae el Muro de Berlín. Volpi no sólo hace suya la historia europea con la pregunta que más de alguno nos haremos al leer la novela: ¿Qué hubiera sucedido si Hitler llega antes a dominar el átomo?; sino que a su vez, para hacer tal exposición, Volpi debe introducirse en la física cuántica, en la fisión nuclear; salvo Ernesto Sábado, un aspecto poco común en la narrativa latinoamericana. En su obra siguiente, *El fin de la locura* de 2003, Volpi se pasea por la filosofía europea relacionada con los movimientos revolucionarios ligados al marxismo, anclando en una serie de países. Otro ejemplo *crackero* es Ignacio Padilla con *Amphitryon* del año 2000, por nombrar tan sólo una de sus obras, la que trata también sobre un tema alemán, como es el de la identidad de los jefes nazis. Ambos mexicanos se distancian del espacio americano y establecen una determinada relación de contenido temático con otros espacios culturales, ubicados fuera de los límites de Latinoamérica. Salen de las fronteras del continente hacia la

⁶⁶ Guillermo Cabrera Infante, “Cita en Sevilla”, prólogo a *Palabra de América*, varios autores, Barcelona, Seix Barral, 2004, pág. 10.

narración de otras áreas y donde lo único que queda es el nombre del autor y su estilo.

Si apuntamos a los autores aparecidos en *McOndo*, el ejemplo más notable es Rodrigo Fresán con *Mantra* del año 2001, ambientada en la Ciudad de México, novela que hemos seleccionado para este trabajo y sobre la cual volveremos repetidas veces. Otra obra de Fresán es por ejemplo *Jardines de Kensington* del año 2003, cuyo teatro de operaciones esta vez es Inglaterra. Y así toda una serie de otros autores contemporáneos a estos van por el mismo camino, incorporando a su bibliografía una cantidad considerable de obras ambientadas fuera de sus países de origen. Tal es el caso de Edmundo Paz Soldán (*La materia del deseo*, 2001); Mario Bellatín (*El jardín de la señora Murakami*, 2000); Alberto Ruy Sánchez (*Los jardines secretos de Mogador*, 2001) entre muchos otros. Todas estas obras sitúan el epicentro narrativo fuera del continente o de sus países. El escritor joven latinoamericano es capaz de mimetizarse a tal punto con otras realidades que resulta casi imposible adivinar su procedencia real. La discusión posterior a esta suerte de herejía no ha llegado a su fin. Para Jorge Fornet ellos

“no están más que sistematizando una tendencia que tiene antecedentes ilustres en la narrativa latinoamericana y que se ha potenciado en los años recientes, desde las exitosas novelas del argentino Federico Andahazi, lejanas temporal, espacial y temáticamente del contexto latinoamericano, hasta las noveletas ‘japonesas’ del mexicano Mario Bellatín, y aun aquellas en las que la ausencia de referencias reconocibles llega a alcanzar auténticos ‘cronotopos

cero'. Al preparar el volumen *A whistler in the nightworld. Short fiction from de Latin Americas* (2002), Thomas Colchie se sorprende de que muchos de los antologados se sientan cómodos ubicando sus historias lo mismo en Egipto que en Alaska, en el desierto de Gobi que en Edison, New Jersey. Mayormente urbanos - nos explica-, sus visitas a la selva nos recuerdan más a Conrad que a Macondo⁶⁷.

Esto nos lleva a concluir que la manera en que estos autores se han visto inmersos en la contemporaneidad global es haciéndose ellos mismos interlocutores válidos ya no de una región si no del mundo entero. La vivencia narrativa de estos autores ha superado aquello que Donoso llamaba la parroquia de los vecinos. Como si el traslado que propusiera el escritor chileno hacia otras latitudes no fuera suficiente, por tratarse, a fin de cuentas, siempre de parroquias de una misma iglesia, para usar la metáfora del novelista chileno. Es decir la creación de nuevos localismos, sólo que más grandes. Al parecer estos autores hoy buscan catequizar en otras iglesias, con fieles que responden a otras religiones, si seguimos con la figura elegida por Donoso. Si para los autores del *boom* lo vanguardista era explorar en otras tradiciones lingüísticas; los autores del *crack*, o bien sus narradores y/o sus personajes pueden

“desentenderse no sólo del peso específico [...] del español, sino hacer que sus personajes tengan otras lenguas maternas, otras nacionalidades”⁶⁸.

⁶⁷ Cf. Jorge Fonet, 2005, op. cit. pág 10.

⁶⁸ Guillermo Cabrera Infante, op. cit, pág. 11.

Quienes hablan otros lenguajes son ahora los mismos personajes, creando una ficción metalingüística donde el escritor es incluso traductor del narrador o de sí mismo.

Pero creo que debemos ser cuidadosos puesto que lo que hoy, a la luz del mundo global aparece como algo nuevo, no lo es del todo. Estaban allí, solo que no estaban al centro de nuestros análisis y no constituían la corriente más fuerte. Recordemos la novela *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, - escritor de transición entre los últimos de la revolución y la nueva narrativa, según Donald L. Shaw⁶⁹-, que escrita en 1967 toma la problemática nazi; la que, por lo demás, influyó en América Latina de manera subrepticia y secreta, mediante la emigración de muchos jerarcas que buscaron asilo en los países donde sus execrables ideas eran bienvenidas y donde las dictaduras, no menos execrables, les protegieron. Pero aparte de Pacheco la lista de autores y obras *cosmopolitas* es extensa, citando la lista que tan sólo Domínguez propone:

“uno de los primeros cuentos de Juan José Arreola se titula *Gunther Stapenhorst* y transcurre en Alemania. Eso fue en 1946. Uno de los grandes escritores vivos de la lengua, Hugo Hiriart, escribió *Galaor* en 1972, una novela de caballerías, a la que siguió la invención completa de una civilización (*Los cuadernos de Gofa*, 1981) y después, en ese mismo tono, *El agua grande* (2002). También incurrieron en esa extraterritorialidad Héctor Manjarrez (*Lapsus*, 1972), Emiliano González (*Los sueños de la Bella Durmiente*, 1973), María Luisa Puga (*Las posibilidades del odio*, 1978); Jordi García Bergua (*Karpus Minthej*, 1981),

⁶⁹ Donald L. Shaw, *Nueva narrativa Hispanoamericana*, Madrid, Catedra, 1988, pág 163.

Carlos Fuentes (*Valiente mundo nuevo*, 1991), Alejandro Rossi (*El cielo de soto*, 1987), Alberto Ruy Sánchez (*Los nombres del aire*, 1987), Pedro F. Miret (*Insomnes en Tahití*, 1989) y un largo etcétera que incluye varios de los cuentos y relatos de Sergio Pitol, Álvaro Uribe, Alain-Paul Mallard, Javier García-Galiano o Enrique Serna, donde los mexicanos, venturosamente, no aparecen.⁷⁰

El imperativo patrioterico por temas locales es artificioso y mal intencionado de parte de algunos críticos. Más bien corresponde hacernos otra pregunta: ¿podemos analizar estas obras en esta época a la luz del espíritu de los conceptos de „*independencia, originalidad y representatividad literaria*“⁷¹ acuñados en los años ochenta por Ángel Rama en su trabajo acerca de la transculturación al interior de Latinoamérica y en vista a la ficcionalización de la oralidad que el pensador uruguayo proponía? Y ¿son aplicables también para esta nueva forma de transculturación global? ¿Merecen los conceptos de Ángel Rama una reformulación pensando en la literatura latinoamericana como una literatura que dialoga con otros espacios culturales y los ficcionaliza? Rama en su libro recuerda la situación del continente después de la Primera Guerra Mundial y después de la crisis de 1929; cómo

“se intensifica el proceso de transculturación en todos los órdenes de la vida americana. Uno de sus capítulos lo ocupan los conflictos de las regiones interiores con la modernización que dirigen capitales y

⁷⁰ Cf. Christopher Domínguez Michael, *La patología de la recepción*, en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9427>

⁷¹ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, pág. 10.

puertos, instrumentada por las élites dirigentes urbanas que asumen la filosofía del progreso. La cultura modernizadora de las ciudades, respalda en sus fuentes externas y en su apropiación del excedente social, ejerce sobre su *hinterland* una dominación (trasladando de hecho su propia dependencia de los sistemas culturales externos) a los que prestan eficaz ayuda los instrumentos de la tecnología nueva, [...] A las regiones internas, que representan plurales conformaciones culturales, los centros capitalinos les ofrecen una disyuntiva fatal en sus dos términos: o retroceden entrando en agonía, o renuncian a sus valores, es decir, mueren.⁷²

En este sentido podemos tomar el pensamiento de Rama y proyectarlo a la realidad de hoy. A fines de este convulsionado siglo XX vivimos la certeza de una transculturación global que tiene una manifestación fundamental en el lenguaje y en la oralidad; aquella que de todos los confines invade nuestras conciencias mediante los medios de comunicación por una parte, pero también por el creciente flujo de personas por otra. Hoy en la grandes ciudades ya no se vive la misma intensidad que hace cien años, la contradicción campo-ciudad y al parecer la tensión misma se ha desplazado hacia el grado de mayor o menor medida de la aceptación de lo que proviene del exterior, no como un espacio aun conocido y en contradicción, si no lo exterior como lo extraño y lejano. Esto se manifiesta también en la literatura mediante el surgimiento de obras en que se refleja una corriente anti-globalización, insistiendo en redimir y resucitar las temáticas pasadas, donde parece obviarse la existencia del

⁷² Ibid., pág. 28.

resto del mundo y donde Latinoamérica sigue siendo un espacio cerrado.

Las comunicaciones y su poder viral parecen ponernos frente a una nueva disyuntiva (igual de fatalista), pues ahora son las regiones externas (el resto del planeta) las que nos dicen: o nos aislamos o nos incorporamos a un mundo plural y cada vez más híbrido, donde por una parte somos partícipes de todo y por otra corremos el riesgo de la atomización y enajenación postmoderna. Si la conocida contradicción de Sarmiento entre ¿civilización y barbarie? fue reformulada por Carlos Fuentes a una modalidad *años sesenta*, pasando a ser: “¿imaginación o barbarie?”⁷³ hoy podríamos nuevamente reformularla a otra modalidad siglo XXI, la de ¿globalización o barbarie?

Vivimos un tiempo en que la realidad de un país centroeuropeo como Alemania puede provocarnos al interior de nuestro imaginario cotidiano, los mismos cuestionamientos de identidad que una aislada tribu huichol. Europa Central, espacio exótico para los intelectuales latinos, y en particular Alemania, ofrece a través de estas nuevas voces, también nuevos mentores como referentes literarios, como es el caso de nombres como Max Brod o Joseph Roth⁷⁴. Lo que no parece para nada casual, ya que lo que la Revolución Cubana significó para la Nueva Novela Latinoamericana, lo fue en 1989 la caída del Muro de Berlín, para los jóvenes de esta generación. 1989 es el año en que la sociedad occidental pareció recuperar la unidad perdida. Definitivamente Alemania era un símbolo de la

⁷³ Carlos Fuentes, op. cit. (1969), pág. 58.

⁷⁴ Michael Rössner, op. cit.

guerra fría. La recuperación de esa unidad provocó un proceso integrador, seguido de la fiebre globalizadora resultado de las nuevas tecnologías de la comunicación y del triunfo del capitalismo. Así la sociedad capitalista se instaló como una única supuesta alternativa aglutinante. Sin embargo, es necesario tener en cuenta ciertos aspectos. Primeramente, que la caída del Muro de Berlín, sí bien significó la unión de las Alemanias -herida que se arrastraba desde la post-guerra-, no fue sólo eso, si no que fundamentalmente viene a ser el hito representativo del fracaso de la utopía marxista y por ende cierra la puerta a una tipología de representatividad narrativa al interior de las letras hispanoamericanas. Berlín dejó de manifiesto y desenmascaró al comunismo como sistema totalitario para los latinoamericanos jóvenes de manera definitiva (esto porque para Europa y Estados Unidos el desenmascaramiento fue primero en 1956 y luego en 1968, con las invaciones rusas a Budapest y Praga, respectivamente).

El año 1989 visto como triunfo del humanismo y de las libertades, de los derechos humanos europeos destruye una quimera para muchos latinoamericanos; al menos para muchos de esos ancianos representantes de la generación contra la que se levantan los nuevos autores de los noventa y no pocos prosélitos discípulos⁷⁵.

⁷⁵ En el libro *Los 68* de Carlos Fuentes, (México D.F. Debate, 2005) Milan Kundera, hoy autor de origen europeo, en diciembre de 1968 le dice al autor mexicano, al hablar de Jaromil, el personaje de *La vida está en otra parte* que “todos los jóvenes contestatarios alrededor de ustedes, tan simpáticos por lo demás, hubiesen reaccionado, en la misma manera. Si Paul Éluard hubiese sido checo, hubiese sido poeta oficial y su corazón puro e inocente se hubiese identificado perfectamente con el régimen de los procesos y de las horcas. Me siento estupefacto ante la incapacidad occidental de ver su rostro en el espejo de nuestra historia.”

Con la caída del Muro de Berlín se sientan las bases también para la unificación de los puntos de vistas de los intelectuales humanistas del mundo. Nos resulta paradójal la cantidad de elementos en común en términos de valores y prioridades que poseen hasta entonces, tanto las nuevas vanguardias intelectuales -incluidas las de las nuevas izquierdas latinoamericanas-, como las disidencias antitotalitaristas de los países bajo el dominio soviético. Europa inicia en 1989 una profunda reflexión que busca reparar las heridas, aun abiertas de la Segunda Guerra Mundial; heridas que hasta el día de hoy sentimos abiertas. Basta recordar los Decretos de Beneš y las deportaciones de las minorías alemanas o las venganzas de la post-guerra. Por lo tanto no es casual que los jóvenes autores miren hacia Europa y recreen en la ficción algunas de las temáticas tabúes relacionadas con la Segunda Guerra. Esto deja de manifiesto una tendencia a una nueva búsqueda o al menos la necesidad de un nuevo cuestionamiento. Por otra parte debemos tomar en cuenta que si el año 1959 provocó un giro de los intelectuales del mundo hacia Latinoamérica, resulta obvio que treinta años más tarde, ante la magnitud de los hechos, el vuelco sea en dirección contraria y que eso incluya a los escritores latinoamericanos. Aunque no todos van a necesariamente reflejar esto de la misma manera en sus obras. Huelga decir entonces que somos testigos de aquellos flujos que Fernando Aínza⁷⁶ denominara como fuerzas de carácter centrífugo y centrípeto⁷⁷. Ya que

⁷⁶ Fernando Aínza, *Identidad Cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986, pág 231 – 412.

⁷⁷ Volveremos en su momento sobre algunos aspectos de la obra del pensador uruguayo al analizar con detalle la problemática de la identidad alterada dentro de la ciudad, y de la nueva identidad latinoamericana, esto a la luz de las obras seleccionadas, para este trabajo.

otros hechos, como los fueron la Primavera de Praga en Europa o el Mariel en Cuba, van a influir en la dirección de estos flujos que a finales de siglo han de converger en una sola corriente de pensamiento; aquella que hoy observa y sitúa las cosas dentro de un solo contexto, el global, en el cual todo está relacionado con todo. La literatura no escapa a esto.

De este modo el circunstancial localismo o universalismo de los temas no es algo nuevo, sin embargo en la época del capitalismo global y del mercantilismo literario aparecen vistos a la luz de otros factores. No podemos obviar, por cierto, que ello implica además la llegada a nuevos mercados. No es banal tomar en cuenta que dentro del contexto latinoamericano son precisamente México y Chile, los países donde el neoliberalismo se ha granjeado más adeptos y se ha instaurado con mayor fuerza. Las problemáticas sociales han desaparecido de los primeros planos en las novelas del *crack* y en los autores de *McOndo*. Sin embargo, la instauración de este liberalismo global le ha dado carta de ciudadanía a sus intelectuales para que ilusoriamente, como recién llegados al primer mundo, se permitan pronunciarse literariamente sobre él. Es esto lo que me parece sustancial y característico de estas obras. No obstante, a casi diez años del manifiesto, percibimos ya nuevos matices y una evidente distancia estética y de contenido entre los que en un principio parecían estar muy cerca. Dice Ignacio Padilla:

“No hay una propuesta estética que unifique al *crack* y a *McOndo*, ni siquiera percibo una que vincule a sus miembros entre sí. El atractivo de estos grupos y de la generación en la que surgen es

precisamente su diversidad, una pluralidad que no empobrece en modo alguno el carácter intensamente gregario de estos escritores,⁷⁸

Aquí merece mención un aspecto que se nos manifiesta, principalmente en la obra de Fuguet, menos en la de Paz Soldán y en cierta medida en Forn. Nos referimos al tratamiento que se hace de las expresiones culturales, fundamentalmente audiovisuales, léase cine y televisión. Nos referiremos aquí más que nada a un aspecto cultural relacionado con la extraterritorialidad, puesto que al final de este trabajo nos dedicaremos al aspecto netamente ligado a los medios de comunicación y a la saturación mediática.

Es importante tener en cuenta que el fenómeno llamado globalización, está aun en pañales y que la época que vivimos es aun la prehistoria de ese mundo global que nos espera y cuyo verdadero rostro aun no somos capaces de imaginar. La interrelación existente entre las culturas se nos presenta como una máxima ficticia a la hora de analizar en detalle los verdaderos flujos y el poder de imposición que poseen –generalmente por factores económicos– las expresiones culturales de un territorio sobre otro. El verdadero tránsito migratorio es aun algo mínimo. “Entre 130 y 150 millones, o sea un 2.3 por ciento de la población mundial⁷⁹

En las obras que hemos seleccionados vemos esta realidad, primero por la fuerte americanización de los países latinoamericanos. Así por ejemplo en *Data*, la revista de *Frivialidad*

⁷⁸ Cf. Ignacio Padilla, op. cit.(2004), pág. 143.

⁷⁹ Néstor García Canclini, 2005, op. cit. pág. 53.

“Unas de las secciones preferidas de la revista, [...] Ferradas la había copiado de una revista americana...” (Forn, p. 221)

Esto concierne a sectores urbanos y sociales que –si bien cada vez son más vastos- aun sospechamos representan tan sólo a un sector. Las obras nos hablan de personajes que pertenecen más bien a sectores pudientes de la clase media alta, esto desde ya es sintomático.

Sí bien en el caso de Fuguet, no podemos evitar recordar la obra de Puig, sobretodo en lo referente al tratamiento de la cultura Pop, debemos advertir el posible error, puesto que el tratamiento en Fuguet cumple una función diferente de analogía de una realidad con otra. Más fuerte en Fuguet es la degradación que él hace de Chile.

“Unos freaks [...] organizaban un ciclo de películas... [...] En ese ciclo vi [...] *El topo*, de nuestro sobrevalorado compatriota Alejandro Jodorowsky...” (Fuguet, p. 30)

Lo hace por lo general utilizando las fuentes culturales de EEUU, sin ofrecer un tratamiento que nos sitúe dentro de esas fuentes como tal.

En otro lugar uno de sus personajes mira por una ventana ve una cinta de casete enredada que cuelga de un árbol y ofrece una explicación:

“seguramente [...] cayó de una avioneta, alguien la botó porque se cortó, porque se le atascó, seguro que era nacional” (Fuguet, p. 290)

Así en este sentido sentimos la transterritorialidad de los diferentes tópicos de las obras como un fenómeno literario complejo de representación del sujeto dentro de un espacio que cada vez le pertenece menos. Esto invita a buscar una explicación a un problema de identificación cultural que está viviendo toda Latinoamérica.

VI

El fraude de la utopía

Ignacio Padilla, proclamaba en su ponencia, en *pensamiento negativo* como la describe él, al interior del manifiesto *crack* (1996), otra característica singular que él mismo a la vuelta de los años ha modificado. Hablaba por aquel entonces de la ausencia de contienda como uno de los elementos que los unían. Esto resulta del todo válido también para los antologadores chilenos y sus antologados. Dice Padilla:

“No hay más propuesta que la falta de propuesta”⁸⁰

Por otro lado, los antologadores en *McOndo* se expresan sobre sí mismos afirmando que

“se centran en realidades individuales y privadas. [...] estos escritores se preocuparon menos de su contingencia pública...[...] No son frescos sociales ni sagas colectivas. Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh.”⁸¹

⁸⁰ Ignacio Padilla, 2000, op.cit. pág. 5

⁸¹ Alberto Fuguet y Sergio Gómez eds, op. cit., pág. 15.

Vemos en estas palabras una clara tendencia separarse de las generaciones anteriores, ya sea por un cansancio existencial o por el propio vacío de la contemporaneidad.

Al final de *Frivolidad* leemos:

“En una época sin respuestas, ¿qué hacer con las preguntas“ (Forn, p. 350)

El prólogo de los chilenos es evidentemente una caricatura, más o menos fidedigna de lo que en definitiva ellos profesan: una literatura apolítica.

“Nuestra única convicción era no volver a tener ninguna” (Fuguet, pág 298)

Estos escritores se sienten parte de una generación posterior a todo:

“post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono.”⁸²

Ambas declaraciones se asientan sobre la necesidad de establecer una diferencia con la época inmediatamente anterior, la aparición de la idea de lo postmoderno no es casual. Los autores se sienten en una época posterior a todo, ajenos a la literatura que había estado teñida de un sentido social que albergaba la creencia común a varias generaciones de escritores en el advenimiento o construcción de otra Latinoamérica.

Dice uno de los personajes de Forn:

“...los predicadores que se vayan a las iglesias.” (Forn. P. 66)..

⁸² Idem, pág. 12.

Latinoamérica en cuanto versión utópica, posee su última expresión en la Revolución Cubana, en un primer momento y la Revolución Nicaragüense,⁸³ más tarde. Ambos hechos incidieron en las generaciones literarias inmediatamente anteriores a estos jóvenes de fin de milenio, cuyo compromiso es únicamente la obra en sí, retornando a una postura más bien creacionista. Aunque dice el propio Padilla:

“no escribimos desde el apocalipsis [...] sino desde un mundo situado más allá del final. [...] se juzga necesario construir ese cosmos grotesco para tener mayor y más verosímil derecho a destruirlo”⁸⁴.

La historia de la utopía en las letras de Latinoamérica es un tema complejo y repetidamente tratado. No es este el lugar para un nuevo análisis. En cuanto proyecto de la razón europea tuvo sus cultivadores desde temprana edad en Latinoamérica. Los escritores han sucesivamente pensado América; los inicios provienen de la visión europea renacentista de Thomas Moro o de Campanella. Mediante la razón se establece en la dimensión temporal, la llegada o construcción en el futuro de una sociedad ideal. O bien, en cuanto dimensión espacial, la búsqueda de la Arcadia, espacio utópico primigenio, ya sea como búsqueda o bien como

⁸³ En particular la revolución nicaragüense juega un papel singular incluso al interior de los escritores del *boom*. Los matices y las diferencias que el Movimiento Sandinista tenía con Cuba llevó a muchos escritores a cuestionar la soviétización de Cuba. Causando las primeras fisuras en la idea de la viabilidad de la utopía socialista. Es conocida la crítica que hace Julio Cortázar a Cuba y su libro *Nicaragua tan violentamente dulce* es testimonio de sus inclinaciones. Sumemos hechos como el asesinato de Roque Dalton en 1979 perpetrado por sus mismos compañeros; o la emigración de la generación de escritores cubanos conocidos como los “marielitos” un año después. Y veremos que hay ya a comienzos de los 80 un caldo de cultivo para el fin de la utopía.

⁸⁴ Ignacio Padilla, op. cit. 2000 pág. 6.

creación en un determinado lugar. Un ejemplo literario de esto respecto de la primera categoría, de espacio, sería Macondo, donde el mito se oculta en el nombre de su fundador José Arcadio. Los personajes emigran a buscar el lugar donde fundaran el paraíso, aquel lugar idílico y feliz, “donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto.”⁸⁵

Si ponemos atención en lo utópico vemos como Anna Housková al analizar la obra de Thomas Moro y comentar la categoría relativa al espacio, en su tangencial comentario entre paréntesis llama la atención sobre el rol de las emigraciones como una búsqueda del lugar anhelado:

“la emigración europea a América es relacionada con esto, de igual modo [como] la de dirección inversa”⁸⁶

Nos parece que, aquí se encuentra una clave para entender la actitud de esta generación de escritores de fines de milenio. Una clave para entender otra forma contemporánea de la utopía. Ante el fracaso de la utopía, aquí surge la visión utópica de otros lugares, aspecto que no se manifiesta en cada autor de la misma manera. La utopía es ahora la búsqueda de la huida de Latinoamérica. Consideramos, a su vez, esta actitud de emigración como una característica ascendente en el último tiempo y una consecuencia directa de la integración global y de la desaparición de fronteras gracias a los medios de comunicación y la industria turística. La emigración es tanto temática: (Volpi, Padilla, Fresán, etc); como el *leitmotiv* de los

⁸⁵ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Barcelona, Plaza y Janés. 1999, pág. 19.

⁸⁶ Anna Housková, *Imaginace Hispánské Ameriky*, Praha, Torst, 1998, pág. 65. (checo: “S tím souvisí i pozdější emigrace z Evropy do Ameriky –anebo opačným směrem.”)

nuevos personajes (Fuguet, Paz Soldán, Forn, etc), que aparecen como seres cosmopolitas herederos de un sin número de nuevos referentes valóricos, y culturales de la cultura Pop de los países del primer mundo, fundamentalmente de los Estados Unidos. Llenos de información sueñan con emigrar de sus países. Sin embargo esta actitud globalizadora y escapista encierra visos utópicos también en la intención de acercar o mostrar como cercano algo que no necesariamente deba estarlo. En palabras de G. Canclini:

“En los relatos e imágenes aparece lo que la globalización tiene de utopía y lo que no puede integrar, por ejemplo las diferencias entre anglos y latinos, los desgarramientos de la gente que migra, que no vive donde nació y se comunica con otros a los que no sabe cuándo volverá a ver.”⁸⁷

Entonces desde el punto de vista de la dimensión espacial la utopía de la tierra prometida se ha trasladado hacia los países ricos y su manera de hacerla real es la emigración. Pero la emigración no se manifiesta como un acto de salvación vital o sobrevivencia, -hoy podemos no sólo constatar la existencia de todo un género de literatura de la emigración hacia los países del norte⁸⁸. Las mismas obras que ofrecemos como referencia hablan por sí solas y sugieren la existencia de

⁸⁷ Néstor García Canclini, 2005, op. cit. pág. 14.

⁸⁸ La tercera iniciativa antologizadora de Alberto Fuguet, esta vez junto a Edmundo Paz Soldán (Las dos anteriores son: la local (Chile) *Cuentos con Walkman*, 1993, y la hispanoamericana *McOndo*, 1996) lleva por título *Se habla español, Voces latinas en USA*, (Alfaguara, Miami, 2000), es un intento de recapitular la literatura en español de los Estados Unidos. El intento adolece de graves desaciertos como demostrara Diana Palaversich (<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/palaversich.html>)

otros lugares, mejores que el propio. Dice Lucas, el primer personaje de *Por favor, rebobinar*:

“Si bien nunca he pisado los EEUU, me encantaría que la película sobre la historia de mi vida se filmara en USA, con actores yanquis”(Fuguet, p. 60)

Se asume además, que el lugar en que se vive es mediocre y donde la gente ni siquiera sabe que lo es:

“Para desconuelo de ambos, el país en que vivimos, es el país del argentino medio. Y el argentino medio [...], además, no se da cuenta de lo que hace.”(Forn, p. 66)

Se describe un entorno que ha vuelto su mirada a otras regiones y que busca otra identidad, como lo describe Sebastián, el personaje de *Sueños digitales*:

“Proliferaban videoclubs y cibercafés, y restaurantes y floristas cambiaban sus nombres en español por otros en inglés y portugués” [...], vivimos de prestado, pronto a alguien se le ocurrirá importar toda una ciudad,... (Paz Soldán, p. 21-22)

Cierto es que muchos de estos escritores jóvenes han emigrado de sus países, casi ninguno por razones de fuerza mayor, sino muchas veces por decisión propia, por curiosidad o bien por cierto complejo de inferioridad y admiración a un referente cultural poderoso y actual, como el que en la coyuntura actual representa el idioma inglés. Prácticamente la mayoría de los autores lo hablan fluído, ora por estudios en literatura, ora por *stages* en universidades de EEUU. La

afirmación o advertencia de Alberto Fuguet y Sergio Gómez confirma lo anterior al decir que

“es cierto que no todos los autores antologados viven dentro de sus países (aunque muchos tienen la intención de regresar y pronto); aun así, estos escritores han producido textos que fueron escritos desde el interior para lectores internos”⁸⁹

Pero una de las razones cardinales que ellos señalan como fundacionales de su actitud es justamente su malestar ante la recepción de la literatura latinoamericana fuera de Latinoamérica. La afirmación de los chilenos nos parece contradictoria, es decir, por una lado sus motivaciones surgen de la recepción exterior, pero sabemos que declaran escribir y lo hacen para un receptor local: los de su tribu urbana. Tribu urbana, que sin embargo, sabemos traspasa las fronteras nacionales.

La expresión literaria de la búsqueda de la construcción del idilio utópico en la segunda mitad del siglo XX la podemos asociar a la intención de crear un nuevo orden, con miras a la renovación del concepto bolivariano de la unidad del continente. La última expresión de lo utópico la encarnó la figura del Che Guevara. El cuento *Reunión* de Julio Cortázar o su novela *El libro de Manuel* o *Historia de Mayta* de Vargas Llosa, o *El beso de la mujer araña* de Puig y tantos otros pertenecen plenamente a esta vertiente. Valga la pena tener en cuenta que, si bien desde mediados de siglo, América Latina fue fuertemente influenciada por las ideas socialistas,

⁸⁹ Alberto Fuguet y Sergio Gómez, eds, op. cit., pág. 19.

hubo intelectuales preclaros, como Octavio Paz, que advirtieron sobre las atrocidades del estalinismo.⁹⁰ Estos intelectuales anticiparon el fin y fracaso de la utopía y predijeron nuestra época.

Sintomática expresión de que estamos ante una generación irreverente ante los referentes de la última utopía es el libro del chileno Sergio Gómez, co-autor de *McOndo*, en *Adiós Carlos Marx, nos vemos en el cielo*, no sólo el título ironiza y niega la ideología marxista, si no que en uno de los relatos el escritor resucita al Che Guevara. Pero no para revitalizar la utopía, si no más bien para hacerla menos posible aun. Esta actitud, casi herética e irónica nos anuncia la filosofía de estos nuevos autores. Más aun, los héroes reales –antes sagrados- pasaron a ser frívolos íconos virtuales, que se confundieron con otros, propios del imaginario colectivo comercial, perdiendo su significado original, pasando a ser una imagen más entre tantas posibles.

“Todo había comenzado con la cabeza del
Che y el cuerpo de Raquel Welch“ (Paz Soldán, p. 11),

Así inicia su novela Edmundo Paz Soldán en la que el personaje se gana la vida como diseñador gráfico, modificando digitalmente las imágenes de la realidad, creando otra realidad. Si consideramos aquí la idea de otra realidad no ya como intento utópico, sino más bien como espacio de una narrativa nueva, será inevitable recurrir al vicio de los *ismos*. Se propone uno entre muchos posibles; el que formulara

⁹⁰ Octavio Paz, “Nuestros días”, en *El laberinto de la soledad*, México, F.C.E. edición de 1989, pág. 166-171.

Rodrigo Fresán como contrapartida al realismo mágico: el *irrealismo lógico*.

“Mientras el realismo mágico propone una realidad pública puntuada por reflejos fantásticos, mi irrealismo lógico apuesta por una irrealidad privada en la que, de tanto en tanto, es bombardeada por las esquirlas del orden.”⁹¹

Sebastián, el personaje de Paz Soldán, a raíz de su oficio se verá involucrado en un trama de conspiración política. Esta obra, con ciertos rasgos alegóricos, perteneciente a lo que el mismo Paz Soldán ha llamado como novelas de la saturación massmediática, muestra –en Río Fugitivo (ciudad ficticia boliviana)- un mundo en que lo virtual inside directamente en lo cotidiano, en la vida de los personajes y viceversa. Volveremos más adelante sobre la problemática de los medios de comunicación. Bástenos aquí anunciar la hipótesis de trabajo en la que percibimos el problema de lo utópico aun desde otro vértice.

Como decíamos más arriba, la saturación mediática y el acto mitificador, llevan a la creación de un nuevo imaginario de íconos procedentes de los medios de comunicación y en particular del mundo de la imagen (cine y TV). Estos se manifiestan al interior de la narración, semióticamente, ofreciendo como referentes metafóricos y valóricos capaces de funcionar como signos complejos que enuncian una realidad a partir de otra mucho más compleja. Pensamos aquí que tal realidad responde también a una dimensión del pensamiento utópico, en la que queda de

⁹¹ Rodrigo Fresán (2003), op.cit. pág. 63.

manifiesto la búsqueda de la inmortalidad. Desde tiempos inmemoriales el pensamiento sagrado del hombre lo ha llevado a la búsqueda de la eternidad. Qué otro espacio más propicio para la eternidad que los medios de comunicación de la imagen; el cine y la TV. Si en los sesenta tan sólo algunos poseían un aparato de televisión en las casas o iban al biógrafo, a fines del milenio, es impensable la vida cotidiana de las ciudades sin estos. El nuevo panteón de héroes mitificados, que mueren y renacen en las pantallas con personajes diferentes de un nuevo Olimpo, aparecen como inmortales. A veces no nos enteramos de la verdadera vida de los actores, nos entusiasman sus roles, sus personajes. Queremos ser como ellos, queremos viajar a los lugares míticos que se nos ofrecen en las pantallas. Es por eso que ahora más que nunca también la literatura nos refleja la identidad compleja e híbrida del hombre latinoamericano del tercer milenio.

¿En qué medida las obras nos ofrecen relatos que sobrevivan y resistan lo coyuntural o lo banal y trasciendan?, es materia de un análisis estrictamente literario y de otro orden.

No cabe duda acerca de la reducción que sufrió el concepto de utopía después de la Revolución Cubana a un asunto mera y urgentemente económico y material. Ya el mismo Pedro Henríquez Ureña, más de medio siglo antes, en su celebrado ensayo advierte de ello, advirtiendo los riesgos sobre lo que suele o parece quedar de lado: el aspecto espiritual de la utopía:

“Devolverle a la utopía sus caracteres humanos y espirituales, [...] cuyas normas únicas,

después del *neminem laedere*, sean la razón y el sentido estético”⁹².

No sabemos si exista una relación directa entre el incumplimiento del *neminem laedere* de Henríquez Ureña y el hastío de las nuevas generaciones, o sea mera coincidencia, o quizá repetido síntoma. Lo que sí sabemos es que en nombre de la utopía sí que se hizo daño a los semejantes. La generación del *crack* y de *McOndo* es la heredera de esa frustración. De ahí que estamos frente a una expresión literaria donde no hay reducción utópica de ningún tipo; ni económica, ni espiritual. Todo lo contrario, la única actitud que parece imponerse es la del esteticismo, buscando “desbrozar una estética olvidada”⁹³, al menos en los del *crack*.

La actitud del *crack* y de los *mcondianos* ha sido reprochada por cierta crítica que aun exige a los escritores un compromiso social. Nos inclinamos a considerar de un maniqueísmo irrisorio toda crítica que exiga de las obras literarias -cualquiera sea su tiempo- y de sus autores una suerte de declaración social de principios. Tampoco es aceptable considerar como urgente, ahora, que hemos dejado atrás un sangriento siglo XX, la re-formulación de la utopía social. ¿No son más bien deplorables los resultados de ese tipo de pensamiento? La historia del pensamiento utópico es la historia de un engaño de la razón, sometida a la antojadiza tentación de inventar lo imposible. El engaño es más absurdo aun porque la utopía se niega a sí misma. En este sentido el siglo XXI llega

⁹² P. Henríquez Ureña, “La utopía de América”, en *Ensayos*, Pedro Henríquez Ureña, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1998, pág. 271.

⁹³ Cf. Ricardo Chávez Castañeda, “Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del crack”, en *Manifiesto Crack*, Madrid, Lateral, Revista de Cultura, Nro. 70, 2000, pág. 7

cargado de pragmatismo, el cual suele ser igual de peligroso, por la capacidad que posee de justificar cualquier cosa. Hoy la utopía no es más parte del vocabulario intelectual, puesto que la intención ya no es la ejecución de lo ideal, si no que de lo posible. Jorge Franco, escritor colombiano contemporáneo al *crack* y a *McOndo*, pero no perteneciente a estos conglomerados, asume los cambios en la narrativa como resultado del cambio del entorno y

“porque ha pasado el tiempo, y es precisamente este transcurrir el que ha propiciado, [...] una de las razones más decisivas para que la literatura de hoy haya tomado rumbos diferentes: la desaparición de la utopía. Con ella se fueron los sueños, los ideales políticos y sociales, los compromisos que no sean estrictamente literarios o estéticos, a pesar de que en lo más íntimo seguimos soñando con un mundo mejor y una sociedad más justa, pero no nos hemos dejado llevar por el engaño de la historia y de ahí que se haya pasado de la utopía al desencanto, del ímpetu a la resignación.”⁹⁴

En las palabras de Franco sentimos las claves del nuevo pensamiento de los escritores de hoy. Hay ante todo un compromiso con la obra y la honestidad de sacudir el mantel de la mesa ideológica, primer paso antes de una búsqueda mayor. Y decimos mayor porque los escritores de hoy en Latinoamérica hablan de un mundo mejor y no de una Latinoamérica mejor, hablan de una sociedad mejor y no de

⁹⁴ Cf. Jorge Franco, “Herencia, ruptura y desencanto”, en *Palabra de América*, Varios autores, Barcelona, Seix Barral, 2004, pág. 39.

una clase determinada que mejore su situación. En este sentido los escritores han dado un paso hacia delante. Una vez más.

Síntoma de la libertad de pensamiento o de eclecticismo, el mismo Padilla ha reflexionado asumiendo otro rol y moviendo sus anteriores posiciones. En su ponencia sevillana se deja ver que desde que ellos lanzaron el manifiesto, los acontecimientos mundiales ya no les son indiferentes y

“una contienda literaria no basta para autorizar al espíritu creador, ni siquiera para legitimar lo que escrib[en].”⁹⁵

De tal modo Padilla realiza una suerte de *mea culpa* autocriticándose a sí mismo y a sus pares por la excesiva abstracción para con la realidad en que ellos mismos han caído:

“Mucho me temo, [...] que mis pasiones y mis terrores recientes han empezado a hacerme dudar de mi propia capacidad para existir y escribir dignamente al margen de la realidad, pues me parece que un mundo donde los artistas no piensan ni dicen lo que piensan de él corre el serio riesgo de ser también un mundo donde ni siquiera valdrá la pena que escriban.”⁹⁶

⁹⁵ Cf. Ignacio Padilla, 2004, op.cit. pág. 145.

⁹⁶ Ibid, pág. 147.

VII

***McOndo* como arquetipo de aldea global**

La literatura latinoamericana del siglo XIX y XX nos entregó obras fundamentales que imaginaron o describieron *la ciudad*. Primero la nombraron y pronto la situaron como lugar común y como espacio narrativo. Este lugar común adquirió todas las formas posibles: probablemente el primer momento de su aparición fue la insinuación sin descripción o bien puesta en escena de Sarmiento al ubicarla en la contradicción con el *hinterland* salvaje en la dicotomía conflictual *civilización versus barbarie*, donde ella representaba lo civilizado. Desde entonces el conglomerado urbano inicia su viaje literario y ha de ir adquiriendo todas las formas de su evolución real e imaginada. Con Macondo de García Márquez fue ciudad arquetípica, modelo de aldea arcádica mítica fundacional y primigenia. Fue lugar de muertos en Comala. Fue suburbio idílico en Nicomedes Guzmán y Roberto Arlt. Fue también dimensión histórica imaginaria y existencial en la Santa María de Onetti, encarnada en la relación de ella con el individuo. Onetti es una figura clave en lo que podemos considerar la lenta transformación literaria de la ciudad en algo que hoy conoceremos como metrópolis, en la que la ciudad aparece en pleno siglo XX como un espacio, menos idealizado y mucho más caótico y carente de un orden. La Nueva Literatura Latinoamericana será recién la que instale

a la ciudad como espacio narrativo en su condición, hasta hace pocos años, más lograda, mostrándonos un espacio narrativo complejo y lleno de motivos que la representaron como un espacio con una estructura propia, en cierto modo unitaria y con una variedad de personajes-arquetipos. Sin embargo, la Lima de Vargas Llosa no es el Buenos Aires de Sábato o Cortázar; Santiago de Chile de Donoso no es La Habana de Cabrera Infante; ni Ciudad de México de Fuentes se nos mimetiza con todas las anteriores. Si bien estábamos ante la ciudad, cada una de ellas poseía una lógica interna que la hacía -en cierta medida- única, aunque sentíamos que había algo que las emparentaba a la distancia con las otras. Algo en ciernes que sentíamos presente y que habrá de cobrar vida recién en la generación de fines de milenio.

Para nadie es ya un misterio que la mayoría de los habitantes de Latinoamérica habita sus mega-ciudades, estas “pasaron a contener entre el 60 y 70 por ciento de los habitantes.”⁹⁷ Hoy Ciudad de México aglutina a casi 20 millones, y es la segunda aglomeración a nivel mundial; El Gran Buenos Aires, casi 13 millones; Santiago de Chile y Caracas sobrepasan los 6 millones. Esta realidad inapelable ha significado el surgimiento de una cultura urbana compleja cuyo centro es una masa de seres humanos que conviven bajo variados signos y lenguajes que conforman lo que algunos hoy definen como un espacio híbrido, “algo monstruoso y épico al mismo tiempo” (Fresán, p.84), donde convergen todas las versiones posibles del ser humano de hoy. Así:

⁹⁷ Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas ,estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo, 16ª. Edición, mayo 2003, pág. 203.

“Resultan insuficientes las definiciones que la muestran como un ‘conjunto de calles y edificios’ y a su habitante, el ciudadano, como ‘natural o vecino de una ciudad’”⁹⁸

Es en las ciudades, las megalópolis de hoy, y en aquellas menores que se esfuerzan por igualarlas, donde se centran los motivos y conflictos que cruzan la narrativa de los últimos años. Incluso Río Fugitivo, la ciudad imaginada de Paz Soldán, -título de otra de sus obras- a pesar de ser una ciudad pequeña, reúne todo lo que una metrópolis anuncia, sobretodo en la sensación de sus habitantes de estar ya absolutamente arraigados al modelo urbano de vida y parecer ignorar que existe aun otro espacio, el rural, por muy cercano que se lo presente.

“El espacio urbano no duraba más de diez minutos; luego el campo, la desoladora pobreza. Se sintió mal: era fácil, en su mundo, olvidarse del país en el que vivía.” (Paz Soldán, pág. 135)

Así asistimos a una dicotomía extrema de negación de lo no-urbano, en que la memoria juega un factor decisivo. Pareciera que al interior de las ciudades existiera un clima que las aleja de lo que las ciudades una vez fueron y de lo otro que existe fuera de ellas, aun más, como si ya no tuvieran mucho que ver con el resto del territorio de sus respectivos países. Un ciudadano, si es que aun podemos aplicar este término, es capaz de adaptarse a otra gran ciudad, mucho mejor que a otras regiones de sus propios países.

⁹⁸ Luz Mary Giraldo, *Ciudades escritas*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2001, pág. xi

El mecanismo que la sociedad de hoy ha encontrado para hacer funcionar estos espacios son los medios de comunicación. Es por eso que la literatura que los recrea hace hincapié en ellos, buscando dar noticia de ese hombre urbano de hoy, hombre cuya mayor característica es su latente juventud. En la literatura de fines de milenio, principalmente en los escritores derivados de *McOndo*, asistimos a este intento de centrarse en un tipo de personaje cuya edad no es casual, puesto que este mundo de hoy es visto como el mundo que ante todo se apropian los jóvenes.

En esta literatura vemos –en mayor o menor medida– como al interior de las grandes ciudades se ha instalado un modelo de vida global resultado de la internacionalización de la economía, y de la consiguiente transnacionalización. Dice Octavio Ianni que:

“La ciudad global que se torna real a fines del siglo XX es la que se produce como condición y resultado de la globalización del capitalismo. Se vuelve una realidad propiamente global en la época en la que el capitalismo, visto como proceso civilizador, invade, conquista, asimila, desafía, recubre, convive, se acomoda o incluso recrea las más diversas formas de vida y de trabajo en todos los rincones del mundo. [...] ...muchas ciudades son reinventadas en los horizontes de la globalización.”⁹⁹

En la ciudad de hoy se anuncia así misma la *aldea global* en que vivimos, manifestándose con rasgos propios,

⁹⁹ Octavio Ianni, op.cit. 1999, pág. 50.

como son los productos simbólicos globales (este aspecto ocupará un capítulo aparte), lo ajeno visto como extranjero.

Aquellos rasgos o elementos que ante el proceso de asemejación de los núcleos urbanos a nivel global adquieren un ritmo irreversible. Aquello que sentimos hoy también presente en las grandes urbes latinoamericanas y que las ha mimetizado con otras ciudades del planeta y que nos atrevemos a denominar como *aldea global*. Esta aldea global es el nuevo arquetipo literario de lugar que sirve como telón de fondo, es la escenografía de algunas obras de fines de milenio; obras que también por su condición de extraterritorialidad y carencia de fronteras fijas merecen considerarse como globales. Esta aldea global es posible tan sólo en las postrimerías del siglo XX, debido a que la ciudad, hoy entendida más bien como metrópolis ha adquirido un rostro diferente al que tenía en décadas pasadas. El hombre-joven que hoy habita las grandes conglomeraciones de seres humanos ya no es el joven que se ve enfrentado a la ciudad como si esta fuera la vorágine de cemento que años atrás lo sometiera a una angustia existencial, en medio de petrificados escenarios donde hay pobreza, caos, violencia, prostitución, vicios, contaminación, etc. La nueva ciudad es todo eso al mismo tiempo y a su vez sus contrarios.

“En su diversidad de imágenes se muestra, al borde del siglo XXI, un notable y vertiginoso cambio de valores y conceptos que convergen en la expresión de crisis de la modernidad y resuenan en la vida de las ciudades. Desde ellas se refieren espacios íntimos o ajenos, internos o externos, modos de vida, costumbres, ideas, ideales, corrientes ideológicas, religiosas o políticas, épocas, períodos y formas de

pensamiento, a la vez que se deambula, se indaga y cuestiona, se vive, se muere y se ama, en algunos casos con profunda angustia o con inmensa soledad, en otros con determinante intensidad y en otros con pasiva resignación o abulia”¹⁰⁰

Los autores de esta generación de fin de milenio nos manifiestan esa crisis, con la que han aprendido a co-existir y que incluso asumen como algo normal. Así en Fuguet, una columnista que cubre la noche, y busca entrevistar a Pascal Barros un rockero, definirá la sociedad de su época en Santiago afirmando que Pascal Barros es

“el enemigo número uno del establishment criollo. Barros no es peligroso en sí; es peligroso porque ve. Porque entiende. [...] el espejo trizado de toda una generación desencantada, idiotizada, apática, solitaria, traumada, sobreestimulada y adicta” (Fuguet, pág. 96)

Se puede estar a su vez dentro del sistema, en su condición mediática y a su vez encarnar la crítica. La idea de una salida es tan solo una sensación de latencia que nunca llega a concretarse. La ficción se queda en la constatación sin aventurarse a imaginar una salida. Esta cita incluso nos muestra el nuevo papel de la visión, el personaje ve, luego entiende. Sobre la fuerza de lo visual en relación a los medios de comunicación nos referiremos más adelante. Estos en su relación íntima con la ciudad adquieren sentido y razón de ser, son en cierta medida el espejo roto en que la sociedad-ciudad se mira a sí misma.

¹⁰⁰ Luz Mary Giraldo, 2001, op. cit. pág. xvii

Hoy la mayoría de los latinoamericanos habita en las ciudades. Y ese enfrentamiento del que hablábamos, si bien existe y es permanente, ya no se nos presenta con el mismo dramatismo, puesto que después del trauma, ha surgido una actitud de sumisión y renuncia, incluso de convivencia deshumanizada, en la cual se asume la metrópolis como algo que ha estado allí siempre, y que siempre estará, con todos sus males y virtudes. Así algunos autores autodefinen su prosa como *realismo sucio*. Los seres humanos que habitan las páginas que muestran esta realidad se saben *ya* parte de esa ciudad globalizada, no la enfrentan, más bien se corrompen con ella, se sirven de ella. Ya no hay nostalgia de paraísos perdidos, ni de ciudades arcaicas. El hombre-joven de hoy no los recuerda. No los ha conocido, ni ha escuchado de ellos. Así el personaje literario que hoy se nos presenta, identifica al hombre de hoy en su condición global conformista e individual, sin ningún ánimo real de implicarse en ninguna transformación, puesto que esa transformación está ajena a las fronteras que él conoce. “David ya no sabe dónde está Goliath”¹⁰¹ dice simbólicamente García Canclini. El personaje literario es ese hombre sin utopía, que se refugia en su propia micro-historia personal dentro de un telón de fondo que puede serle, según le convenga, indiferente. Pero ante todo el hombre de hoy es público, y por tanto la narrativa que lo representa se vuelca sobre él en cuanto a su condición de receptor y sobre aquellos medios que lo mediatizan. Todo esto en un acto interior en que el hombre vive el *temor a sobrar*, como mencionase el informe *Desarrollo humano en Chile de 1988*.

¹⁰¹ Néstor García Canclini 2005, op. cit. pág. 11.

El hombre actual ha perdido la condición de asombro real mediante un acto propio e íntimo y se ha convertido en un producto destinado a ser asombrado, sorprendido, informado y adoctrinado. En este acto personal intervienen los medios de comunicación que le administran el grado de su *shock*, tanto como los mecanismos de auto-enajenación que le permitan escapar y sobrevivir su condición atomizada, que en un momento fue crisis y hoy ha pasado a ser, en muchos casos, comodidad individualista y conformismo.

Pero hay algo más, digno de ser tomado en cuenta y que ha definitivamente influido a los autores de fines de milenio. Esto es la impronta de la imagen de ciudad que tienen los propios personajes y que no es otra que la de los autores. Una imagen fuertemente influenciada por la televisión y el cine que ha mostrado *otras* ciudades del planeta, para que luego se nos presenten los fenómenos urbanos de nuestras ciudades como transposiciones antojadisas de motivos que se asemejan pero que no tienen por qué tener los mismos orígenes. Esto se ha manifestado principalmente con la proliferación de la novela negra y el género detectivesco, generando artefactos literarios que se leen bien, pero dicen poco de la realidad latinoamericana, o bien dan cuenta de una intención intelectualizante, puesto que hacen la operación a la inversa, primero re-inventan la ciudad que a ellos les gusta, luego la escriben. Algunos autores de la manifestación *McOndo*, a modo de ejemplo son –en algunas obras– el caso de Santiago Gamboa o el mismo Paz Soldán. Ellos responden fielmente a esa suerte de intención analógica en que se intenta la creación de una literatura urbana que no llega al meollo de los conflictos urbanos de hoy; sin embargo, al menos tocan varios aspectos

puntuales que son partes de la realidad global y que tienen su manifestación local. Esto debido a que esta misma intencionalidad de los autores responde a la constante homogenización del tejido urbano que hace que las ciudades hoy no se puedan concebir sin otras, sin su relación con otras. Allí es donde adquirimos la noción de red global. Los escritores asumen *a priori*, aquella condición latente de globalidad. Debemos sí tener en cuenta que si bien existe una actitud *a priori* de urbanidad de los propios autores, algo hay de verdad en su visión. Sirva como ejemplo Jorge Franco, un autor colombiano contemporáneo a ambas manifestaciones tratadas aquí, es sin duda hoy un autor reconocido, fundamentalmente en el tratamiento de un personaje, ya varias décadas presente en el tejido urbano, como es el sicario. El autor de *Rosario Tijeras* nos confirma que

“en la medida en que nuestras ciudades latinoamericanas han crecido, se ha dado en ellas una universalización en el referente social, es decir, nuestras ciudades cada vez se parecen más las unas a las otras al compartir problemáticas comunes”¹⁰²

Por esto mismo lo mecanismo de comparación y referentes extranjeros cobran especial fuerza a la hora de buscar la identidad de la aldea global.

“Según la Reyes, [la ciudad del sur de Chile] Valdivia es el Seattle chileno” (Fuguet, pág. 41),

nos dice el primer personaje de *Por favor, rebobinar*.

¹⁰² Cf. Jorge Franco, 2004 op. cit. pág. 42.

Sin duda otro de los factores que han intervenido en la visión de esta aldea global es la aparición frecuente de *lo extranjero*. Vivimos un mundo extremadamente ligado, en que

“...las certezas locales pierden su exclusividad y pueden por eso ser menos mezquinas, donde los estereotipos con los que nos representábamos a los ajenos se descomponen en la medida en que nos cruzamos con ellos a menudo...”¹⁰³

Pero entendemos esto no sólo como la saturación de marcas, topónimos o símbolos de origen ajeno, lo que nos parece aun más decisivo es la aparición constante del extranjero como personaje literario (difícil imaginar *Frivolidad* de Forn, sin la brasileña Bahiana, o sin el juego de ausencia presente de Aram Elderian, un legendario escritor armenio; incluso el juego de alter-ego urbano que se le ofrece a Buenos Aires en lugares extranjeros cercanos como los son Montevideo y Punta del Este en Uruguay; otro ejemplo aun más claro es Martín Mantra en *Mantra* de Rodrigo Fresán, que se estructura a partir de la *otredad* del personaje como emigrante temporal y de los narradores en su condición de visitantes).

El habitante de las ciudades literarias está en permanente fluctuación y refleja su condición de migrante, como si esa condición no provocara o activara la posibilidad de vernos en la medida más justa, así el personaje se Forn se cuestionará:

¹⁰³ Néstor García Canclini, 2005, po.cit. pág. 30.

“por qué sería que necesitamos irnos de nuestra ciudad para aprender a mirarla con ojos más o menos atentos” (Forn, p. 48)

Sólo en los EEUU vemos que Los Angeles es la tercera ciudad mexicana en tamaño, Miami la segunda ciudad cubana y Buenos Aires la tercera urbe boliviana. Es imposible que los autores hoy obvien esas realidades, puesto que los personajes van y vienen, siempre cruzando fronteras. ¿Cómo pensar una nación que en gran medida está en otra parte?, se pregunta G. Canclini, con absoluta razón.

Incluso más aun, los mismo personajes supuestamente nacionales, se nos difuminan, al mostrar la pretensión de imitación de lo que está más allá de las fronteras de sus países, la novela de Fuguet resulta ilustradora constante de referencias extraterritoriales. De este modo cuesta cada vez más establecer los límites nacionales de la literatura latinoamericana de hoy. ¿Es *Mantra* una novela argentina o una novela del D.F. de Ciudad de México? ¿O es ambas cosas? La novela de Rodrigo Fresán demanda urgente un tratamiento que estas páginas no pueden permitirse.

VIII

El imperio de lo visual.

Lo individual: personaje y autor.

La saturación mediática y los nuevos poderes.

Decíamos más arriba que respecto de *lo global* en la narrativa recurriríamos a elementos teóricos de pensadores de la globalización como Vattimo, Lyotard, Brünner, Baudrillard y otros que han definido como la característica más significativa de la llamada globalización: los efectos de los medios de comunicación o *mass media*.

El fenómeno global en la literatura, con su recurrencia a lo virtual, apunta indefectiblemente a la constatación de un hecho semiótico que en otros tiempos estuvo presente al interior de la obra literaria, pero que ahora ha adquirido carta de ciudadanía definitiva. Este apunta a algo que nos parece evidentemente parte de toda obra literaria como es la presencia de los signos. Recurriendo a un manual básico de semiótica leemos que

“el signo (signum, signans) es algo, tras lo cual se esconde otra cosa (signatum, referent, algo), y que existe alguien que toma conciencia de o percibe ese determinado signo”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Jiří Černý a Jan Holeš, *Sémiotika*, Praha, Portal, 2004, pág. 16.

Los signos literarios poseen aspectos que le son propios y su complejidad radica en la fuerte carga de subjetividad que suelen tener y en la mayor o menor medida en que el receptor descifra su real significado, evidenciando el conocimiento de los códigos que hacen posible el mensaje narrativo. Los tropos y las figuras literarias en la retórica literaria son signos complejos de representación, su enumeración aquí sería larga e innecesaria. Lo que nos interesa aquí es advertir la existencia de un fenómeno relativo a ciertos tropos y figuras literarias que recurren a los signos ligados a los medios de comunicación esencialmente visual. Estos, mediante un mecanismo de representación semiótica, hacen uso del imaginario de los medios de comunicación para lograr un objetivo de descripción, o si se quiere, aproximación, invadiendo la narrativa o la palabra escrita, y generando un lenguaje complejo de elementos semánticos, que hacen del tejido narrativo una estructura de figuración, donde se hace imprescindible la co-participación del lector, al menos el conocimiento del imaginario que es utilizado como signos. Sin embargo, la complicidad del receptor es un elemento, a su vez, relativo, puesto que la narrativa nos ofrece hoy estos mismos elementos estructuradores, como imaginario imaginado, pasando a ser estos elementos parte de un intrincado sistema de recursos en donde su existencia da cuenta, ya no de una realidad de signos y referentes determinados y ajenos a la obra, sino que de una realidad de pensamiento que puede ser creada y que muestra y demuestra la penetración de lo visual y comunicacional en la cotidianidad de la vida del ser humano y por tanto de los personajes. Las narrativas de hoy dan cuenta mediante ambas vías de esta realidad. En este último capítulo

de este trabajo, intentaremos establecer nuestra definición de narrativa global, en función de este fenómeno de representación y lenguaje que recurre a códigos globales del mundo audiovisual como mecanismo de estructuración de la obra, pero además como realidad de ficción en donde los personajes habitan. Así los nuevos autores de la globalización nos dan noticia de una realidad al interior de Latinoamérica de la que hasta ahora casi nadie daba noticia, aquellos micromundos globales, si es que este oxímoron nos ayuda a hacernos entender.

Como decíamos dedicamos mayor interés a la literatura plagada de referencias al mundo de los medios de comunicación masivos. Esta situación ha emparentado las reflexiones acerca de la posmodernidad con aquellas sobre las nuevas obras de la literatura de fin de milenio, las cuales se oponen a la existencia de magia en la realidad, recurriendo en cambio a una existencia virtual como contrapartida. Visión –a nuestro juicio no menos mágica en su esencia tecnológica¹⁰⁵- cuyo eje es la fabricación de nuevos signos y símbolos dentro de la industria cultural con la cual accedemos a una cultura sensible a otros lenguajes que constituyen la realidad y cuyo pilar es el símbolo visual, la imagen.

“Ya no es la realidad, como sea que se la defina, lo que importa. Ahora son los lenguajes que la constituyen y le comunican lo que interesa. No el mundo, sino las visiones de mundo.”¹⁰⁶

¹⁰⁵ ¿No hubo cierta magia al hacer que los espectadores escaparan de las butacas al ver como se venía sobre ellos una locomotora desde la pantalla de los hermanos Lumiere?

¹⁰⁶ José Joaquín Brünner, op.cit. 2002, pág. 13.

Los autores que hemos seleccionado y nombrado en la introducción nos proporcionan una narrativa que da cuenta del fenómeno mediático. Dentro de este nuevo modelo narrativo se siente presente la cultura de fines de milenio en su más plena fugacidad en cuanto productora cultural, en cuanto industria cultural que ha llegado a las letras. Lo que el mismo Paz Soldán llamará *fast-culture*¹⁰⁷.

Sentimos que esta industria cultural fugaz y de masas a diferencia de generaciones anteriores es hoy una rasgo estable que se cuele dentro de toda narrativa como elemento que es mucho más medio que objetivo. Así *mcondianos* literariamente tan diferentes como Paz Soldán, Forn, Fuguet y Fresán estructuran sus obras con la cultura mediática de masas. Y con resultados definitivamente diversos.

Las visiones de mundo de autores y personajes nos remiten a una realidad plural que queda reflejada al interior de las obras mediante la aparición de un tipo nuevo de personajes y de nuevos hábitats urbanos, donde el mundo ha sucumbido a lo visual: fotografía, imagen, televisión, video, cine. Ejemplo de esto son: Leo Ferradás, el director de la revista *Data* o Manú Pujol uno de los columnistas de la misma en *Frivolidad* de Juan Forn; o los personajes de *Sueños digitales* de Paz Soldán: el digitalizador Sebastián de la revista dominical *Tiempos Posmodernos*, o incluso su colega Pixel -ya el propio apodo del personaje es sintomático-, quien cada vez se hace más adicto a un juego virtual de computador, en el cual desarrolla una doble

¹⁰⁷ Edmundo Paz Soldán, “La Literatura latinoamericana en la era de la saturación mediática”, en *Palabra de América*, Varios autores, Barcelona, Seix Barral, ,2004, pág. 148.

personalidad *on line*, la cual llega a su cúlmene al morir su padre, abstrayéndose por completo de la realidad. Es justamente este aspecto el que los autores globales ponen al centro, una redefinición de lo que entendemos hoy por realidad.

“La tecnología digital había alcanzado un grado de sofisticación tal que podía crear versiones de la realidad más verosímiles que la misma realidad.” (Paz Soldán, p. 51)

La novela de Paz Soldán sitúa la red de internet y el mundo digital como un eslabón importante de la realidad de hoy. La relación del hombre y su ordenador, no había sido objeto recurrente de la narrativa, al menos en Latinoamérica. El mundo de hoy se nos presenta en *Sueños digitales* como algo impensable sin la red. Al internet podemos verlo como una ventana en nuestra mesa que nos lleva a muchos lugares, así se nos presenta como la imagen *borgesiana* de *El Aleph*, es decir, todos los lugares en un solo lugar.

La abolición del espacio y el tiempo en la novela de Fresán sobre Ciudad de México se manifiesta en la imagen de los muralistas:

“...y para eso están los murales: para conseguir lo que las fotos de los vivos y de los muertos jamás podrán revelar, para poner todo junto y en el mismo preciso instante. El mural es una de las expresiones clave del arte mexicano porque su misión y destino es la de abolir el tiempo y el espacio” (Fresán, p. 382)

En la novela de Paz Soldán la permanente duda respecto de la realidad arrastra al personaje hasta su muerte, en Fresán es un muerto el narrador. Esta duda se refleja justamente en la disyuntiva que algunos pensadores perciben en nuestros días. ¿Utopía o catástrofe? se pregunta Brünner. En la primera opción asistimos a otra variante del problema de la utopía, en ella se percibe la idea

“de intercambiar experiencias e información sin tener barreras o fronteras que nos separen. [...] Reinará la diversidad y las minorías podrán por fin expresar sus diferencias...”¹⁰⁸

Pero al mismo tiempo hay un constante temor *orwelliano*, representado por la cámara que vigila

“un ojo reluciente vigilando los movimientos de las personas...” (Paz Soldán, p. 111)

En la otra esquina la visión de catástrofe anuncia el miedo a la pérdida del sentido de la realidad en la cual el mundo se inunda de imágenes irreales y donde

“la cultura se banaliza al perder su centro de gravedad. [con el temor a convertimos en] seres humanos acoplados a máquinas electrónicas, sin real sentido de identidad, de valores locales y de nación”¹⁰⁹

En este sentido el personaje de la obra de Fresán es ilustrador. Martín Mantra, el adolescente de *Mantra*, busca hacer un vídeo de toda su vida, nos dice como un oráculo que

¹⁰⁸ José Joaquín Brünner, op. cit. pág. 102-103.

¹⁰⁹ Ibid., pág. 103.

“En el futuro todos seremos directores de cine, todos filmaremos la película de nuestras vidas.[...] Se nos implantará una minúscula filmadora en nuestras pupilas en el momento mismo de nuestro nacimiento y a partir de entonces registraremos hasta el más mínimo detalle de nuestras existencias.” (Fresán, p. 67)

En esta imagen Fresán nos está insinuando aquello que hoy vivimos, la sociedad del registro visual, el mundo como una gran pantalla que nos rodea. “Pantallas trazan las señas de nuestra identidad subjetiva y nuestro inconsciente colectivo”¹¹⁰

Asistimos en la narrativa global a lo visual como un acto de los sentidos de los personajes que causa saturación y confusión.

“Ojos malditos...[...] traidores, con los que siempre he mirado, con los que he visto mucho más de la cuenta.” (Fuguet, p. 54-55)

En Paz Soldán leeremos otro tanto sobre lo mismo, suponiendo la idea no sólo del registro, si no de la multiplicidad de versiones de uno mismo.

“...ellos podían vivir tantas vidas como quisieran al mismo tiempo, todo dependía de la cantidad de cámaras que los capturaba.” (Paz Soldán, p. 59)

Cabe destacar otro aspecto, presente en la novela de Fuguet. En ella se nos muestra la influencia de la cultura visual

¹¹⁰ Eduardo Subirats, *Culturas Virtuales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pág. 7

en la cotideaneidad de Lucas. Aceptemos que Lucas representa hoy al joven latinoamericano o chileno de fines de milenio de las grandes ciudades, cuyo patrimonio de referentes culturales en gran medida no tiene mucho que ver con el país en el que habita, pero que además su manera de vivir lo hace verse a sí mismo como personaje filmico y que la medida de su éxito personal pasa por el grado de similitud a los códigos de éxito mediáticos. Las primeras líneas de la novela de Fuguet son del todo demostrativas:

“Está claro: soy un extra en mi propia vida.

No he tenido dirección, me he confundido con los decorados, mi personaje no aparece siquiera en los créditos” (Fuguet, p. 13)

El tema del registro visual es una constante en la novelas que hemos denominados como globales, en ellas se presenta la imagen como alternativa y contradicción de la palabra escrita. Si en las novelas de la generación del *boom*, fuimos testigos de la presencia de la oralidad, hoy la palabra escrita se enfrenta a otro sentido, la visión; somos testigos de lo visual. Así los matices de esta nueva contradicción serán diversos en estas obras. Si en *Frivialidad* impera la palabra, falsa o verdadera, la fotografía es aun un instrumento de apoyo que al final de la obra resulta fatal para el narrador-personaje. Allí mismo dos hermanas gémelas, Conzuelo y Valentina representan una dicotomía particular; Conzuelo trabaja de azafata y su hobby es la fotografía, en cambio, su hermana, con la que no mantiene mayor relación es modelo publicitaria. Como si Forn nos tratara de sugerir que en la realidad de hoy

los hombres se dividen entre los que están delante o detrás del teleobjetivo.

En Paz Soldán la imagen como realidad trastocada y adulterada se presenta ya como el aspecto central de la comunicación y como el medio de convencimiento

“La gente está acostumbrada a creer en las fotografías –decía Alissa, y no se da cuenta de lo fácil que es intervenir en el producto final...” (Paz Soldán, p. 229)

El libro de Paz Soldán incluso nos presenta a Inés, una fotógrafa y personaje secundario que fotografía suicidios, capaz de acordar con un suicida los honorarios por la fotografía de su muerte en forma previa, planteándonos nuevamente un aspecto ético y moral que parece rodear la obra y los medios de comunicación.

Es en la obra de Fresán donde encontramos quizá de manera mejor tratada y acabada ciertas reflexiones complejas respecto al problema de la imagen. A cada momento nos topamos con referencias y situaciones engarzadas con la trama de la novela, que nos invitan a la reflexión, tan sólo una de ellas a modo de ejemplo:

“los aborígenes que sostienen que las fotos roban el alma para no devolverla, tienen razón” (Fresán, p. 23)

La novela de Fresán merece un tratamiento individual que el espacio de este trabajo no permite, y esto por la gran cantidad de tópicos que propone respecto del imaginario visual para el objetivo de describir la ciudad y las

problemáticas, como la arriba mencionada, que se nos proponen.

La sola ficción propuesta, por una parte por Fresán, en que el personaje central ve la posibilidad del registro total de la vida mediante una cámara nos propone problemas -de claro matiz *borgesiano*- ligados a la memoria, la inmortalidad y la creación de un nuevo panteón. A lo largo de la novela asistiremos a varios enunciados que anuncian esto,

“Martín Mantra sabía que en la filmación de una película total residía la posibilidad de crear una nueva familia de dioses para que ahí adentro, después de muertos, se volvieran inmortales y desde ahí, sin necesidad de salir, conquistaran todo el planeta.” (Fresán, p. 400)

Esta ambiciosa intención del personaje de algún modo representa la negación de la realidad, puesto que cualquier intento de registro total implica la negación de la vida del que registra. Algo en la búsqueda de lo inmortal recuerda a *La invención de Morel* de Bioy Casares según Paz Soldán¹¹¹.

Otro enunciado es ver la vida como imitación de lo visual ya registrado por los medios:

“Si hay algo mejor a que una película imite la vida, ese algo es que, después, no importa el tiempo que se tome, la vida imite a una película...” (Fresán, p. 280)

Lo arriba mencionado como a su vez la imagen ofrecida de la percepción de los imaginarios como si fuesen

¹¹¹ Edmundo Paz Soldán, 2004, op.cit. 164.

vistos en un televisor, nos invita a múltiples reflexiones acerca de la autenticidad del hombre de hoy. Allí se nos plantea el cuestionamiento en que medida los medios de comunicación visual enajenan al hombre de hoy alejándolo de sí mismo.

“Me acuerdo, sí, que llegó el momento ese de nuestra vida que lo único que hacíamos era ver televisión. Ver televisión, [...], nos servía para no vernos a nosotros” (Fresán, p 465)

Fresán le otorga al *ojo* del televisor un lugar primordial en la ficción que construye para representar la realidad de la vida en la ciudad. Fundamentalmente en *Mantra* y en *Por favor, rebobinar*, nos resulta de particular interés constatar que los riesgos de la soledad existencial se ven matizados en el refugio de la entretención. Para Subirats el televisor

“en el espacio objetivo de la privación y en el espacio imaginario de la existencia individual, puede compararse sin duda con el de los antaño fuegos sagrados del hogar. Sus luces hipnóticas brillan incansablemente como la llama perenne de un lugar santo, y los mensajes, los colores y emociones, los grandes relatos del acontecer histórico o las narraciones triviales de la que esta pantalla es sujeto, poseen algunas características de un ritual sagrado y socializador”¹¹²

Otro enunciado presente es la muerte vista como la incapacidad de registro e imagen:

¹¹² Eduardo Subirats, 2001 op. cit., pág. 90.

“La muerte es como el avance de una película, [...] compaginado por una ciego” (Fresán, p. 382)

Las novelas del registro mediático latinoamericano de hoy, son, en cierta medida una confirmación del fracaso de las promesas estéticas de la generación anterior, aquellas que funcionaban a la luz de una época y de ciertas ideologías totalizantes, entre ellas el marxismo. Esa propuesta del género novelístico que se nos presenta hoy como superada, se confirma en una novela como *Mantra*, esto debido a que ella misma se anuncia como un intento en su parodia a un enciclopedismo de *forma*. Hay un acto en que se caricaturiza a sí misma, dejando de manifiesto la imposibilidad de la totalidad, esto al final cuando el autor agradece a modo de créditos filmicos a quienes hicieron posible el libro, todo en más de seis páginas. Todo además, haciendo mención a una novela que se le perdió de su computador por culpa de un virus, que bien pudiera ser una versión ¿mejor?, ¿mayor? ¿original? de la novela que llega hasta el lector. ¿Qué tanto es esto real o recurso que busca la inestabilidad del registro narrativo?. Si no supiéramos del uso de un recurso similar en otro libro de Fresán¹¹³ aceptaríamos la acotación como un dato más.

En este sentido Fresán vuelve al interior de su novela con otro motivo importante como es el de las máscaras mexicanas. En palabras de Paz Soldán, esta novela despliega

¹¹³ Entre la obras que hemos leído de Rodrigo Fresán a modo de indagación y curiosidad está *Historia Argentina*, donde tengo la impresión de que el autor nos habla de un primer libro que él pierde, y que luego re-escribe.

una ecología mediática respecto de la Ciudad de México, como una

“puesta en abismo de sus posibilidades de representación, [en] que la literatura es un medio que se halla en continua competencia con otros medios, y que ha sido desplazada por ellos de su lugar central en el imaginario cultural”¹¹⁴.

En este sentido la novela de Fresán nos hace reflexionar a su vez respecto de la linealidad de la palabra escrita. La problemática del posible conflicto entre imagen y palabra se nos presenta como algo novedoso en la literatura latinoamericana de fines de milenio. Por un lado la incapacidad de lo narrativo de abarcar un mundo cada vez menos narrable.

“¿Se puede contar la historia de una ciudad, [...] como se cuenta un cuento? No estoy del todo seguro. En especial si esa ciudad es [...] una novela sin vértebras...” (Fresán, p. 236)

Por otro lado, en Fuguet, aunque de manera una tanto tosca que no convence del todo, se nos ofrece la *palabra escrita* como una suerte de catarsis que busca liberar a los personajes de aquella prisión mediática. Lucas, el personaje más emblemático de *Por favor, rebobinar*, es objeto de un tratamiento después de haber incendiado su casa, su psicólogo le hace aplicar la escritura como mecanismo de sanamiento, que él mismo percibe de modo irónico: “”Me he transformado en Ana Frank...” (Fuguet, p. 16). Fuguet intenta –sin convencer– mediante ciertas referencias a personajes periodísticos revitalizar la palabra escrita, o bien en el taller de

¹¹⁴ Edmundo Paz Soldán, 2004, op. cit. 161.

literatura que instala al final de la novela, donde un profesor de apellido Quijano pareciera predicar algún teorema sobre qué es la literatura asociándola al dolor. Probablemente las reducciones de Fuguet no son más que intentos de auto-justificar la idea de un libro que nos parece, más bien, haber sido escrito para ser filmado. Los últimos años de su creación nos dan de cierto modo la razón. El vago intento de mantener la *palabra escrita* como algo viable y actual se derrumba en la imagen en que Lucas dice:

“para dar vuelta la página a veces hay que
rajar un libro” (Fuguet, p. 69)

De ningún modo sentimos que la catarsis se logra, puesto que Lucas no abandona por completo aquello virtual que funciona como tranquilizante y que adquiere la figura del *zapping*, al final del primer capítulo-relato. Esto a pesar de que el personaje borra con el incendio de su casa aquello que lo tenía atrapado –quemando hasta sus cuadernos de cine- y que se manifiesta como saturación mediática, resultado de una carencia al interior de la familia, en que el personaje busca a sus héroes en el imaginario televisivo para suplantar la ausencia paterna y la distancia generacional que se anuncia en el libro y que sitúa a esta novela, a su vez, de algún modo en la novelas latinoamericanas de tema juvenil o de reflexión infantil¹¹⁵.

¹¹⁵ Algunas de las novelas a las que nos referimos bajo este lema podrían ser la ya clásica *Un mundo para Julius*, de Alfredo Bryce Echeñique, las más recientes *Yo amo a mi mami*, de Jaime Bayly, *Río Fugitivo* de Edmundo Paz Soldán; *Mala Onda* del mismo Fuguet. Probablemente todas estas novelas le deben algo a *The Catcher in the Rye* de J.D. Salinger

La visión de temor que Brünner anuncia tiene mucho que ver con lo que ya hemos mencionado respecto a la fragilidad de la realidad. Las obras de la narrativa de los autores globales pone en el tapete esta problemática y la sitúa en medio de la sociedad latinoamericana de hoy. El miedo a perder la noción de la realidad lo insinúa el personaje-narrador de Fresán:

“Yo miraba la pantalla y lo que ocurría en la pantalla y ya no podía discernir si, en realidad, aquello era la realidad y la película yo. Ya no importaba lo que ocurría ahí adentro o ahí afuera” (Fresán, p. 131)

La fragilidad de la realidad se completa con la idea de un traslado en la percepción del espacio y el tiempo. A la imagen *borgesiana* que hemos propuesto más arriba podemos sumarle el problema del tiempo. Se nos ofrece una reflexión en la que podemos pensar los personajes como seres en un tiempo presente en que tanto el espacio, como el tiempo se vuelven relativo. En palabras de Brünner

“la distancia y el tiempo se comprimen, resultando en una nueva experiencia: la de la instantaneidad.”¹¹⁶

Respecto del tiempo, la idea de permanencia de lo presente se impone ligada a la idea de inmediatez, incluso de improvisación de la vida: “A cada día su propio afán.” (Fuguet, p.15). En la novela de Paz Soldán un bar de Río Fugitivo – nótese el nombre de la ciudad- lleva por nombre *Tomorrow Now*; en la obra de Forn, la versión en español de este título

¹¹⁶ J.J. Brünner, op.cit. pág. 134.

Mañana, ahora es el nombre de una columna de *Data*, la revista en que se centra la obra. O bien, el muerto que narra la parte central del libro, el Durante en *Mantra*, reflexiona sobre su vida y la relación de amor con su mujer aun viva, diciendo

“Vivíamos ahí, en un mix de ahora y mañana simultáneo” (Fresán, p. 193).

Estos son rasgos elocuentes de la fugacidad que mencionábamos más arriba. En Fuguet, Chile y sus personajes parecen querer vivir ese presente permanente de la nueva democracia y el consumo neo-liberal, los jóvenes buscan borrar un pasado traumático.

“Creo que debería empezar a planear mi futuro, puesto que el futuro va a estar conmigo el resto de mi vida, no así el pasado que, con un poco de suerte y un poco de esfuerzo, perfectamente podré exterminarlo de mi sistema. Ese es mi primer objetivo futurista: borrar el pasado.” (Fuguet, p. 14)

Sin embargo, el libro de Fuguet parece dar una vuelta completa en la búsqueda de una conclusión moralizadora con la que Fuguet pretende redimirse como autor. Después de tanta confusión, desorden y drogas acepta otro personaje que

“la manera más limpia y sana para salir de un presente que agobia y que no vislumbra ningún futuro es poner marcha atrás e interesarse al pasado. Sólo el pasado con sus hechos y sus recuerdos, podrá esclarecer lo que hoy nos parece tan enredado y oscuro. Quizás” (Fuguet, p. 297)

Aunque deje en el *quizás* un espacio para la duda.

Asistimos por otro lado, también en Fresán a una tensión de la memoria, puesto que esta busca anularse o pasar a ser un ejercicio innecesario, debido a la idea de que toda la realidad es registrable y por tanto almacenable y recordable.

“No me acuerdo, me lo recuerda mi televisor” (Fresán, p. 278)

Así se nos ofrece una reflexión acerca de la memoria individual engarzada con la memoria colectiva de las sociedades de hoy en su relación con la cultura del registro, la administración y la acumulación de la información. Así los imaginarios son posibles en la medida que tenemos memoria y a su vez la memoria los recrea.

“Todo podrá ser proyectado más tarde y por lo tanto, recordado a la perfección. Vidas como largometrajes. No puedo asegurar que seremos más felices pero sí más sabios, porque ya no necesitaremos recordar. El olvido será olvidado.” (Fresán, p. 67)

Pero la actual sociedad global nos anuncia además la contradicción entre lo registrable como información y lo registrable como conocimiento. Las obras tratadas dan cuenta del fenómeno. Volveremos más adelante sobre este aspecto.

En la novela de Fresán, la idea de la trascendencia informática de los imaginarios vista desde un personaje que mira un televisor adquiere una dimensión aun más profunda, al estar recreando su vida y la de la Ciudad de México D.F desde ese personaje que está en el *más allá*, un muerto que ve la vida y la memoria a través del aparato de TV. A su vez, la idea de

un pasado presente y que no se olvida gracias a las imágenes es, en cierta medida, una recreación de la idea de la pirámide de Octavio Paz y visto como un problema mediático tomará una dimensión pragmática que sitúa la problemática de los imaginarios colectivos al interior del problema de la concepción del tiempo como algo no lineal. Respecto de la no linealidad, la novela de Fresán, como la de Fuguet apuestan en la forma a esa idea de circularidad. En *Por favor, rebobinar* se muestra este aspecto en la estructura de micro-relatos elejida por Fuguet. Incluso ya el mismo título del libro nos induce a la idea de circularidad. Allí no queda nunca claro que sucede antes y que después, y algunos personajes secundarios se cuelan de un relato a otro. La apuesta del chileno es considerada por su colega Paz Soldán como una prueba de “una cultura acostumbrada a la fragmentación y el montaje”¹¹⁷. El mismo Paz Soldán advierte la posibilidad de la crítica a la falta de unidad, al citar el libro de Rodrigo Canovas.¹¹⁸ Sólo al final de la novela hay una propuesta –aunque escéptica- de Fuguet respecto a la posibilidad de salir del fugaz caos de lo presente mediante el ejercicio de la memoria.

Algo similar leemos en *Mantra*:

“La memoria es el playback de nuestra vida”

(Fresán, p. 169)

En Fresán vemos que, si bien la estructura en categorías temporales de lo lineal se mantiene en lo formal,

¹¹⁷ Cf. Edmundo Paz Soldán, “La literatura latinoamericana en la era de la saturación mediática” en *Palabra de América*, varios autores, Barcelona, Seix Barral, 2004, pág. 150.

¹¹⁸ Nos referimos al libro que Paz Soldán cita : Rodrigo Cánovas, *Novela chilena, nuevas generaciones: El abordaje de los huérfanos*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica, 1997.

mediante la estructuración del libro en tres partes (Antes, Durante, Después), es en el Durante, la parte mayor de la novela, estructurada en pequeños capítulos -que bien podrían ser leídos en desorden, *cortazarianamente*-, donde se manifiesta la ruptura con el orden lineal de ver el presente; el Durante, no es necesariamente una categoría propia del presente, no es el Ahora. Así se perciben

“nuevas multiplicidades a través de ordenamientos formales novedosos y narrativas [donde se hace efectiva esa suerte de encuentro de] las más heterogéneas formas de información”¹¹⁹

Esta narrativa nos está insinuando que somos testigos de un mundo en que la información y todos sus múltiples imaginarios han sobrepasado la capacidad de la conciencia de reunirla en un orden.

Otro ejemplo del mismo cuestionamiento acerca de la no linealidad o de los quiebres de la realidad, puede ser la pregunta de un personaje de Forn:

“¿No te pasó nunca sentir que entre un instante cualquiera y el siguiente de pronto hay como una hendidura, muy pero muy finita, casi invisible... pero lo suficientemente nítida como para que el tiempo deje de ser esa... cosa continua y homogénea” (Forn, p. 115)

Lo que Vattimo denominara “explosión y multiplicación general de *Weltanschauungen*, de concepciones del mundo”¹²⁰ es el resultado inherente de la absoluta invasión de los mensajes que rodean al hombre urbano de hoy en las

¹¹⁹ Edmundo Paz Soldán, 2004, op.cit. pág. 159.

¹²⁰ Gianni Vattimo, 2003, op. cit. pág. 13.

grandes metrópolis latinoamericanas, donde se nos muestran de modo descontrolado.

Los pueblos que otorgan un lugar marginal a sus filósofos, antropólogos y sociólogos no tienen más remedio que recurrir a sus artes, la literatura en este caso viene a cumplir aquella premisa *unamuniana* de hacer la reflexión. De este modo la narrativa global hace eco de los problemas de hoy, de la invasión mediática en el hombre de hoy que bien puede llegar a sentirse

“desencantad[o], apátic[o], solitari[o],
traumad[o], sobreestimad[o] y adict[o]” (Fuguet, p.
96).

Todo esto se manifiesta mediante la profundización de lo que más arriba mencionábamos como contradicción entre conocimiento e información. Es la saturación de esta la que altera la idea de conocimiento y remece las nociones de educación. Pero por sobretodo incide en la memoria. Sentimos que en la Latinoamérica de hoy se han trastocado los valores y es mucho más importante *estar informados* que *saber*.

Así los personajes-narradores de Fuguet –por ejemplo– confesarán aquella realidad de hoy al decir:

“Estoy aburrido de tanta ficción, de tanto nombre, de tanto dato” (Fuguet, p. 16)

O bien:

“Parte de mi problema radica en la información. En el exceso de información...” (Fuguet, p. 18)

O:

“Tengo una memoria extraña. Me acuerdo de las cosas que no debo y olvido lo vital” (Fuguet, p. 141)

O en Forn:

“Porque entre las escasas cualidades que nadie le había discutido nunca, podía incluirse su prodigiosa memoria para lo inútil;” (Forn, p. 41)

O bien en la novela de Fresán. Allí asistimos a una curiosa metáfora relativa al problema de la memoria. Vemos como el primer personaje narrador se ve afectado por un extraño tumor cerebral que borra su memoria, descarta la información, en su lugar se va instalando la *Memoria Mínima Absoluta*, una suerte de único recuerdo del pasado: “un fragmento de tiempo ascendido al rango de eternidad” (Fresán, p. 103) Por ello utiliza el personaje un grabador en donde registra lo que sucede para no olvidar. Hay algo que Fresán nos sugiere en esta metáfora y que definitivamente se relaciona a lo que algunos llaman el poder viral de la información. En este sentido –y no sólo en este lugar- la novela de Fresán es mucho más profunda que la de Fuguet. No se queda en la constatación del fenómeno, utilizándolo en la estructuración narrativa. Lo que en Fuguet es cierto fluctuar entre un realismo posmodernista a uno casi desconstruccionista, en Fresán es realismo virtual y fantástico, propio –esto último- por lo demás de un autor argentino. Podemos concordar con las palabras de Paz Soldán cuando afirma que Fresán no sólo registra si no a su vez reflexiona, por lo mismo el autor boliviano sitúa a su par argentino dentro de la casta de novelistas que han incursionado en la multiplicidad informativa, citando a autores

norteamericanos de hoy como Thomas Pynchon y Don DeLillo. Ellos

“dejan que ingresen en su red una serie diversa de signos y discursos que les sirven para dar cuenta de las nuevas formas de subjetividad que emergen en esta ecología mediática-tecnológica. [...]... intentan registrar en su escritura, de manera más directa, los efectos de esas tecnologías mediáticas en el mismo momento en que están siendo transformadas por esas mismas tecnologías”¹²¹

En *Sueños digitales* sucederá otro tanto en la misma línea, al verse contratado el protagonista para corregir digitalmente las fotos del presidente y ex dictador Montenegro. “Toda memoria era maleable” (Paz Soldán, p. 136) dice el personaje de la novela.

Dejemos hasta aquí este aspecto de las obras.

Los personajes y/o narradores involucrados en las reflexiones relativas al poder de lo visual y los medios aparecen dentro de los distintos y disímiles discursos como estructuradores de una realidad mediática oficial o pseudo oficial, que arman a partir de sus respectivos fueros internos y sus maneras de ver el mundo que los rodea o de cómo el mundo que los rodea se les impone. En este sentido la narrativa impone la subjetividad como eje principal. En esas maneras de ver la realidad se prescinde de la historia y la sociedad como un todo unitario; se instala una versión de la realidad basada en la historia personal, o bien codo a codo a la historia personal de los otros, o de un sector social particular y en muchos casos incluso enajenado. Brünner citando a Giddens dice que “las

¹²¹ Edmundo Paz Soldán, 2004, op.cit. pág. 159.

personas no tienen otra opción que hacer opciones; y tales opciones definen quienes son.”¹²²

Dice Ferradás, el editor de *Data* en *Frivialidad* de Forn:

“A veces tengo la ingenua esperanza de llegar a ver alguna vez a alguien de este país arañar las nubes o dejar un pozo profundo con su cuerpo cuando caiga...[...] *Data* existe para eso. Ni más ni menos. Para registrarlo cuando ocurra y garantizar que no pase inadvertido a nadie en este país.” (Forn, p. 28)

Aquí sociedad (léase la ciudad, pero también público) es un lugar común donde los acontecimientos parecen estar fuera de un posible control central y funcionan en esferas de acción particular que se encuentran en la noción de público como lugar común. Es válido citar la advertencia al respecto de G. Canclini cuando dice que

“en las sociedades complejas, donde la oferta cultural es muy heterogénea, coexisten varios estilos de recepción y comprensión, formados en relaciones dispares con bienes procedentes de tradiciones cultas, populares y masivas. Esta heterogeneidad se acentúa en las sociedades latinoamericanas por la convivencia de temporalidades históricas distintas.”¹²³

Estas obras narrativas de lo global nos muestran otra cara de la realidad latinoamericana, que no se diferencia en

¹²² Cf. Antony Giddens, “La transformación de la intimidad”, en J.J Brünner, op. cit. pág. 76.

¹²³ Néstor García Canclini 2003, op.cit., pág. 142.

nada de la realidad de cualquier otro lugar del mundo, a pesar de que debemos tener en cuenta cierta exuberancia de los fenómenos en Latinoamérica, rasgo propio del continente, según las palabras arriba citadas de G. Canclini. Los autores nos muestran la sociedad como algo distorsionable en la medida de que se prescinde de un orden objetivo, donde se exponen tantas versiones de la sociedad, como imágenes de ella se presenten en los medios.

Así en Paz Soldán, Sebastián el personaje verá a:

“Su hermana [publicista] y sus jefes, duchos en el arte de presentar las mentiras de siempre con tanta imaginación que uno se olvidaba de su esencia de mentiras” (Paz Soldán, p. 94)

En Forn:

“Era esa la clase de ideas de Ferradás: hacerle creer a los demás lo que él supone ver en un fenómeno determinado.” (Forn, p. 59)

En este sentido asistimos a una narrativa que nos advierte la existencia de una sociedad latinoamericana que ha alcanzado todos los vicios mediáticos del primer mundo, pero que aún no posee los mecanismos de control sobre ellos, como es la democracia real, más que aquella formal.

Ya no importan los hechos, sino como ellos se presentan, así el poder se traslada al ámbito de la opinión y de los índices de credibilidad, siendo los medios de comunicación el instrumento de poder. El control ahora parecen tenerlo aquellos encargados de presentar la realidad a partir de los medios, a manera de un *show*. El traslado de las esferas del poder tradicional hacia otros espacios surge como un rasgo

evidente de las nuevas narrativas. Nos parece casi anacrónica hoy la imagen del problema del poder que nos entregaban las novela de mediados del siglo pasado.¹²⁴

Así Ignacia Urre personaje de Fuguet, periodista de la noche santiaguina le dirá a otro personaje de *Por favor, rebobinar*:

“Quieren... [...] que escriba cuentos a partir de aquellos que sienten la compulsión de ser observados. [...] Tendría muchos más lectores y hasta una cuota de poder.” (Fuguet, p. 81)

De un modo u de otro los personajes de estas novelas viven el mundo como algo mediatizado e inestable y ven en ello a su vez los caminos de realización personal; a su vez ellos han de representar la negación de la sociedad como un todo asimilable y su atomización en micro-mundos en que la individualidad propone múltiples lecturas, muchas de ellas sólo válidas para sus propios actores. Estos micro-mundos se presentan como espacios de poder, ajenos a la idea de poder tradicional. Estos micro-mundos, bien pueden ser los recovecos sociales de un determinado ambiente social; así percibimos que la narrativa ha abandonado la intención de cubrir *toda* la sociedad.

“*Data* era el ojo de la cerradura por donde los infelices mortales espiaban desde su mundo a la Casta de los Glamorosos y los Malditos...” (Forn, p. 11)

¹²⁴ Nos referimos a los hitos literarios conocidos y tratados: *El señor Presidente* de M.A. Asturias; *El otoño del patriarca* de G.G. Márquez; *Yo el supremo* de A. Roa Bastos o *El Recurso del método* de Alejo Carpentier; lo mismo que algunos menos tratados y más recientes como el caso de *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia o bien *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel, entre otros.

Pero la relación entre el poder tradicional y el poder mediático es íntima y la contradicción está presente frente a *la idea de poder* de lo medial. Así lo que algunos personajes verán como acceso, otros sentirán como un conflicto entre lo anónimo y lo público, así Sebastián en *Sueños digitales* de Paz Soldán se referirá al poder como una entidad sin rostro y los nombrará como los

“secretos dueños del secreto...[entendiendo que ser parte de ellos] es controlar la ciudad y que nadie, ni siquiera su esposa, supiera de ello. Sueños de grandeza que, sospechaba, de una manera u otra, cualquier hombre común debía tener” (Paz Soldán, p. 23)

O en otra reflexión el personaje:

“Prefería el anonimato, saberse creador pero que los otros no lo supieran: la zona de sombra le daba cierta sensación de poder...” (Paz Soldán, p. 38)

Los personajes de Forn, Fresán, Fuguet y Paz Soldán son activos creadores de la realidad mediática, falsa o verdadera, pero se muestran, a la vez, como víctimas de ella. Todos, sin embargo, asumen una condición de profunda individualidad y soledad interior, en esta soledad la angustia se atenúa en la medida en que se sienten parte ya no de la sociedad, si no de un ente más complejo que es la idea de ser parte del *público-lector-espectador*. La individualidad se acrecienta con la proliferación de discursos mediáticos que ofrece la ilusión de que el espectador-consumidor está optando libremente dentro de un sin límite de opciones. Vattimo lo manifestará de la siguiente manera:

“El Occidente vive una situación explosiva, una pluralización irresistible [...] hecha posible por los medios de comunicación [...] intensificar las posibilidades de información acerca de la realidad en sus más variados aspectos hace siempre menos concebible la idea misma de *una* realidad. [...] el mundo real a la postre se convierte en fábula.”¹²⁵

Otro aspecto digno de ser tomado en cuenta es la impresión que nos causa la lectura de las obras propuestas en que el ejercicio de la individualidad resulta de la negación, de lo que ya más arriba mencionamos, de un orden universal que sentíamos regía el actuar de las sociedades latinoamericanas y que desapareció en la vorágine de la llamada posmodernidad. En el capítulo relativo a la desaparición de la utopía nos hemos referido a la desaparición de estos *grandes relatos* universalizantes, término acuñado por Lyotard. Esto cobra importancia al momento de analizar las obras a la luz de una perspectiva narrativa de las individualidades en la cual la imagen de las ciudades latinoamericanas se nos presenta como un tejido de micro-espacios, modas, grupos, cuyo único hilo relacionador pareciera ser el ser objetos de un mismo fenómeno: receptores y proporcionadores de *verdades* tan válidas las unas como las otras. Así los personajes son presentados por los autores en un mundo sin las ataduras de los

¹²⁵ Cf. Gianni Vattimo, “Posmodernidad: ¿Una sociedad Transparente?” en G. Vattimo y otros *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2003, pág. 14-15.

discursos universales pero a su vez “sofocados por las diferencias”¹²⁶.

El regreso hacia la individualidad de los personajes, es la expresión de un intento de los mismos autores -o de su propio inconsciente- por desunificar la visión de la realidad ceñida a un único orden posible, así el diálogo entre un editor y un columnista en *Frivolidad* apuntará, ya no a la objetividad, pues ella ha dejado de ser válida.

“-¿Y sobre qué tendría que escribir?,

[pregunta Pujol]

-Ése es mi problema. El tuyo es darme el mundo según Pujol, en entregas mensuales de trescientas líneas.” (Forn, p. 31)

O bien dice otro personaje en *Por favor, rebobinar*, de Fuguet:

“Escribe sobre tu vida, es lo único que importa, es lo único que vale.” (Fuguet, p. 157)

El retorno a la individualidad de los autores se ofrece hoy como todo un tema particular que pide un tratamiento que este trabajo no busca. Bástenos decir aquí que para el caso de Fuguet y sus contemporáneos nos resulta significativo que haya asistido a los talleres literarios de su antecesor generacional Antonio Skármeta, quien en 1979 sostuviera una ponencia titulada: *Al fin y al cabo, es su propia*

¹²⁶ Cf. José María Mardones, “El neo-conservadurismo de los posmodernos” en G. Vattimo y otros *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2003, pág. 24.

*vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano.*¹²⁷

Luego el mismo Skármeta, según Fornet, constatará

“haber tenido al impresión, y luego la confirmación, de que la dictadura habría segmentado férreamente a una sociedad antes entramada, y que los distintos sectores no se interpretaban, ni se interesaban mutuamente, no se oían siquiera, y mucho menos podrían influirse y retroalimentarse”¹²⁸

En este aspecto de atomización distinguimos una diferencia con la actitud de los autores mexicanos, debido a que en estos la individualidad no adquiere la misma connotación que en los *mcondianos*, al decir dentro del manifiesto *crack*, Miguel Angel Palou que

“las novelas del Crack no tienen edad. No son novelas de formación [...] tentaciones de autobiografía, del primer amor [...] estas novelas exacerbaban el hecho buscando el continuo desdoblamiento de sus narradores. Nada más fácil para un escritor que escribir sobre sí mismo; nada más aburrido que la vida de un escritor”¹²⁹

En los autores del *crack* la individualidad es más bien la actitud o punto de vista de los autores la que prima, junto a la construcción de los personajes individuales. Aunque

¹²⁷ Cf. Skármeta, Antonio. “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano.” Rama, Angel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. ed. Ángel Rama. México: Marcha Editores, 1981, pp. 263-285.

¹²⁸ Cf. Jorge Fornet, *Nuevos Paradigmas de la Narrativa Latinoamericana*, en Working Series Nro. 13, Latin American Studies Center, The University of Mariland The College Park, 2005, pág 9.

¹²⁹ Miguel Angel Palou, “La feria del Crack (Una guía)”, en *Manifiesto Crack*, Madrid, Lateral, Revista de Cultura, Nro. 70, 2000, pág. 3.

en esto el camino de los mexicanos es bastante diferente en su intención narrativa de temas -si bien ajenos a Latinoamérica- siempre con un fondo en que se siente la sociedad como un todo.

Lo que en definitiva se nos presenta como un orden estructural en *McOndo* es la búsqueda por desestructurar aquel orden anterior que ofrecían las novelas totalizantes de las generaciones anteriores. Fuguet y Gómez pregonan que

“[e]l gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas.”¹³⁰

Los personajes de las obras globales, marcadas por la saturación mediática se nos presentan en una actitud emancipante y se buscan a sí mismos como expresión de algo único y original; en esto

“la emancipación consiste más bien en el desarraigo (*dépaysement*) que es también, y al mismo tiempo, liberación de las diferencias, de los elementos locales, de lo que podríamos llamar el dialecto. [Así los personajes representan a esas nuevas identidades individuales] que toman la palabra y dejan de ser finalmente acallados y reprimidos por la idea de que sólo existe una forma de humanidad verdadera digna de realizarse, con menoscabo de todas las peculiaridades, de todas las individualidades, limitadas, efímeras, contingentes.”¹³¹

¹³⁰ Alberto Fuguet y Sergio Gómez eds, op. cit., pág. 15.

¹³¹ Gianni Vattimo, 2003, op. cit. pág. 17.

No nos resulta casual que la revista en la que trabaja el personaje de *Sueños digitales*, la novela de Paz Soldán, lleve por título *Tiempos Postmodernos* y que así parodie e ironize a la revista de Sartre *Tiempos Modernos*, y nosotros sabemos que Sartre constituyó un referente ideológico para el *boom* y para la cosmovisión anterior a esta época. Creemos que las obras que proponemos, entre ellas la de Paz Soldán, –sin ser sometidas aquí a un análisis estricto de orden literario- nos proporcionan antecedentes acerca de aquella nueva fábrica de signos de nuestra civilización y que viene muy ligada al mundo de la imagen. Pero estos signos juegan un rol, más que contradictorio del pensamiento mítico y mágico, de complemento. Por esto más que comulgar con el pensamiento de los autores de fines del milenio, en cierta oposición a la literatura de las generaciones anteriores, las que son desterradas al pasado como obsoletas por estos, como si fueran simples modas, creemos que las nuevas expresiones dan cuenta del carácter intrínsecamente sincrético e híbrido de la identidad latinoamericana y de su narrativa. Podemos cuestionar a los plagiadores de estilo, pero no podemos cerrar los ojos antes sus obras, pues son el resultado y la expresión de una realidad existente que coexiste con las nuevas realidades de hoy. Esto nos permite aseverar que las obras de la nueva narrativa buscan conciente o inconcientemente responder a la interrogante de la identidad latinoamericana, quizá desde otro extremo; sin embargo vemos palpable la hibridez de la realidad de hoy, manifestada en la coexistencia y superposición de distintas épocas, esto no sólo ya al interior de los países mismos en su modalidad clásica -lo colonial en algunos casos, junto a lo

indígena- en contraste con la ciudad; sino que más importante aún, su modalidad urbana, pues al interior mismo de las ciudades percibimos una dicotomía nueva de alta tecnologización y virtualidad por una parte y miseria y atraso, por otra.

IX

Alejamiento

Después de casi dos años de largas lecturas, anotaciones diversas al margen de textos y libros, nos queda (a mí que leí, y al otro J. Zúñiga que escribió) cierta extraña sensación de que en este caso, la única manera de intentar concluir algo es evitar una conclusión. Los efectos de los fenómenos más evidentes de la globalización en la narrativa recién desvelan sus rasgos y no es posible saber cuales serán los caminos venideros. Ni la globalización es algo quieto; ni los autores tratados han finalizado su creación. El fenómeno palpita día a día y nos sorprende con elementos propios de la vorágine que lo conduce. Vale por lo tanto dejar aquí algunas impresiones de aquellas sospechas que fueron surgiendo a lo largo de largas lecturas, en que el intento original de escribir un texto que acercara un tema absolutamente nuevo en estas latitudes -un texto a la vez arriesgado por la fragilidad que siempre ofrecen los experimentos teóricos cuando se hacen con materiales vivos- abriera la puerta de nuevos caminos para otros. No creemos posible el acto de concluir, ni de cerrar, sobre una literatura que aun no se ha terminado de hacer. En esto yo y Zúñiga estamos en absoluto acuerdo.

Es útil sin embargo intentar algunas palabras de distanciamiento, sin poder evitar la sensación de estar en deuda con el tema. Aun revolotean demasiadas sensaciones: la desaparición del escritor apellidado latinoamericano y el

surgimiento de un escritor –bueno o malo- pero a secas y sin adjetivos; la aparición de protagonistas o personajes que son héroes y anti-héroes en sí, en donde la disyuntiva del bien y el mal se encarna como una unidad en el interior de los personajes y no fuera de ellos; etc. Hubiera sido posible abarcar otras aristas y escribir el doble de páginas, a ratos ignorando si el tema realmente lo merece. La lista de asuntos pendientes no es desestimable: la pregunta acerca de la identidad latinoamericana de hoy. Si bien es mencionada y sugerida aquí una línea de análisis, queda claro que merece un tratamiento particular y riguroso; el autor, los personajes y los lectores inevitablemente se encontrarán con el cuestionamiento ¿Quiénes son los latinoamericanos hoy? o quizá vale reemplazar esta pregunta ante lo vertiginoso del mundo de hoy y preguntar en gerundio ¿Quiénes están siendo los latinoamericanos día a día? La capacidad de elegir una identidad propia parece, a la luz de estas obras, ser puesta en tela de juicio, y se muestra como una ilusión.

Otros temas que merecen urgente un tratamiento podrían ser: a) la problemática de la desintegración de la familia y sus cambios en el tratamiento literario; b) la aparición de un tratamiento de lo erótico distinto al tratamiento tradicional; c) la relatividad de lo religioso, con la aparición de lo ateo; d) las menciones respecto del rol de la palabra escrita en el mundo de la imagen, al interior mismo de las obras; etc.

Vivimos una era en que el libro no es ya sinónimo exclusiva y necesariamente de literatura, en que la industria cultural impone otras lógicas, la más de las veces anti-estéticas. A ratos analizar un fenómeno se vuelve un camino tortuoso, más cuando surgen obras que no merecen demasiada atención

en cuanto a obras literarias propiamente tal. Su importancia – que de seguro la tienen – es más bien sociológica o antropológica. Tal es a nuestro juicio (el del Zúñiga lector y del que redacta estas páginas) sobre la obra de Fuguet, Forn y Paz Soldán, libros bien pensados, bien escritos, pero nada más que eso. Esta aseveración es cruel, si se tiene en cuenta que los escritores después de todo no tienen la culpa de satisfacer nuestros gustos, probablemente desvirtuados por cierto academicismo y búsqueda constante de una alta literatura.

De este cuadrilátero literario que hemos seleccionado ha sido Rodrigo Fresán, quien ha escrito una obra mayor, su estudio es una deuda pendiente. Este argentino va más allá que los otros en una obra que –sorprendentemente– fue escrita bajo intenciones distintas a las de los otros autores tratados. *Mantra* es un libro que ha sido pensado, planificado y financiado *a priori*, dentro de un curioso proyecto de la Editorial Mondadori, en que no todos los resultados valen la pena (rescatable es el resultado de Fresán y el de Bolaño, de los otros no diremos nada). En su obra, Fresán vuelca toda su imaginación y su capacidad de elaboración y trabajo para darnos un libro mexicano global, global en la medida que está escrito con los códigos de lo global y global pues es un autor argentino que es capaz de trascenderse a sí mismo sumando su tradición literaria y de entrar en un México de un modo profundo y en su tradición literaria, escribiendo una obra que no sólo moviliza el género novelístico, sino que abre un camino, por donde ya está transitando el autor mismo hace rato y por donde de seguro buscarán huella otros. Probablemente, a fin de cuentas, las buenas obras se reconocen por sus malos imitadores. Fresán de seguro los tendrá.

Queda tras la lectura de las obras seleccionadas y el trabajo escrito, la sensación de que ellas dan cuenta de una Latinoamérica de hoy con sociedades nacionales y urbanas complejas, donde la oferta cultural se ha vuelto heterogénea, y donde se manifiesta en gran medida la coexistencia de diversos estilos de recepción y comprensión. Estos han sido formados debido a relaciones desiguales con bienes culturales procedentes de tradiciones cultas, populares y de masas. La fuerte presión de la convivencia de temporalidades históricas diversas acentúa esta heterogeneidad. De este modo resulta adverso establecer una estética de la recepción con interpretaciones únicas o correctas, mucho menos definir estéticas falsas. A pesar de que llevados por cierta intuición, algunas obras sobresalgan y iluminen el género y otras lo rebajen.

Las obras de fines de milenio cuentan con discursos complejos, con semióticas que traspasan disciplinas artísticas. A su vez también están llenas de espacios vacíos, silencios, murmullos y rendijas que hacen que la última palabra la tenga el lector, sobre todo cuando se intenta la elaboración de la *mimesis* de una realidad que incorpora, -después de todo igual que las generaciones anteriores- elementos inmateriales novedosos, donde el conocimiento de los códigos o bien la ilusión imaginada de su existencia por el lector se hace imprescindible. Recordemos aquí finalmente las palabras de Umberto Eco que en su libro *Lector in fabula* nos dice que las obras son “mecanismos perezosos” en donde el lector coopera para completarlas.

X
České résumé:
Latinskoamerická globální výpravná próza na přelomu tisíciletí

Ve své práci jsme se pokusili najít styčné body nebo kritéria pro analýzu několika výpravných děl současných latinskoamerických autorů konce tisíciletí. Umění a literatura, výpravná próza obecně a román zvláště různým způsobem odrážejí okolnosti tvorby. Základní osou našich úvah je tzv. globalizace a její bezprostřední dopady na latinskoamerickou literární tvorbu.

Rozpoznání stop naše epochy v dílech samých nám pomáhá k poznání podstatných rysů této doby. Chtěli jsme proto poukázat na díla, která nám zprostředkovávají jistou změnu a v nichž vnímáme příznaky globalizace. Ve své práci jsme se pokusili tyto příznaky reflektovat v jejich formálním i typologickém aspektu.

Globalizace je mohutný jev, pokud jde o homogenizaci a integraci současného světa, a její přímé důsledky ve sbližování různých kulturních reálií jsou dnes evidentní. To znamená, že dnes převažuje dialog mezi kulturami a mezi obory, a také to přináší nevyhnutelné důsledky v transkulturaci, smíšenosti, symbióze a synkretismu společnosti. V této práci jsme se pokusili postihnout několik nejvýznamnějších rysů tohoto jevu ve vztahu k literárním mezníkům.

Rok 1996 se stal mezníkem. Dvě skupiny spisovatelů, dnes již ne tak současných, kteří se spíše negativně vymezovali vůči dosavadní latinskoamerické výpravné próze. Skupiny tvořilo na jedné straně pět mexických romanopisců sdružených okolo tzv. manifestu *crack*, na druhé straně autoři souboru povídek *McOndo*, jehož úvod představoval také jakýsi manifest. Sám titul knížky evokuje a parafrázuje Macondo, archetypální vesnici Gabriela Garcíy Márqueze. Shrnujeme informace o vzniku těchto dvou spisovatelských iniciativ, abychom tyto mezníky historicky situovali v rámci latinskoamerické výpravné prózy 20. století. Dále určujeme vazby a vzdálenosti mezi nimi a jejich předchůdci a podrobněji se věnujeme některým autorům a dílům se zřetelem k novému způsobu vyprávění, jehož záměrná roztržka s dosavadními modely je více než zřetelná. Zajímají nás nové postoje a názory, jejich motivace a důsledky.

Crack a *McOndo* byly nejviditelnější mezníky, vyjadřující názory nové latinskoamerické generace. Nebo minimálně jedné její části, která volala po návratu k těžké literatuře (v případě Mexičanů), nebo se stavěla proti exotickému a exotizujícímu obrazu literatury a Latinské Ameriky vůbec, jinak řečeno proti magickému neorealismu napodobitelů Garcíy Márqueze, a žádala, aby se bralo v úvahu i velkoměsto a jeho nová tvář. Tohle byl případ nakladatelského projektu *McOndo*.

Více či méně obě iniciativy se ztotožnily s těmi, kdo se cítili odložení (nikoliv marginální) a doposud jako by neměli vlastní literární projev. Tato práce navrhuje pro tyto nové literární projevy pojem *globální vypravěčství* a ve světle dvou děl 21. století a dvě díla, publikovaná v 90. letech 20. stol., se

pokusila postihnout rysy *globalizace* v jakémisi analytickém průvodci.

Kladli jsme důraz spíše na autory spojené s fenoménem *McOndo*, jednak protože zahrnuje více zemí, jednak kvůli dostupnosti pramenů a děl. Ale hlavně proto, že nejlépe ukazují jevy spojené s globalizací. Například problematiku nadměrného zasahování vizuálních sdělovacích prostředků do látky vyprávění. Ze souboru *McOndo* jsme vybrali čtyři autory, jejichž další pozdější vývoj byl odlišný. Jejich díla se nám kvalitativně zdají různorodá. Nevylučujeme tím existenci dalších děl, která mohou rozšířit náš základní seznam:

Mantra, 2001: Rodrigo Fresán (nar. 1963, Buenos Aires)

Sueños digitales, 2000: Edmundo Paz Soldán (nar. 1967, Cochabamba)

Por favor, rebobinar, 1994: Alberto Fuguet (nar. 1964, Santiago de Chile)

Frivolidad, 1995: Juan Forn (nar. 1959, Buenos Aires)

Analýzou těchto děl chceme znovu vymezit základní a typické otázky latinskoamerické prózy. A to proto, že v nich cítíme nové odpovědi. Zkusili jsme dobrodružně spojit staré otázky s novými řešeními. Nikoliv je vyčerpat. Spíše přenechat úkol dalším, aby tato práce sloužila jako základní kámen budoucích komplexnějších studií jednotlivých dílčích témat. Máme na mysli zejména tyto tematické okruhy:

1) Polemika ohledně nelatinskoamerických motivů a látek děl nových autorů a jejich takzvaného kosmopolitismu. Je to něco nového? Existují historické předpoklady?

2) Problém údajného společenského poslání prózy předchozích dob a předpokládané zmizení utopie ze současných děl.

3) Do jaké míry tato díla ukazují posun v pojetí identity Latinoameričanů a způsobu vnímání sebe samých; jak se mění identita současného spisovatele na rovině národní, regionální, jazykové, nebo dokonce multikulturní.

4) Jak vypadá nová role a místo velkoměsta a jak se měnilo jakožto literární prostor.

5) Problém nadměrného zasahování vizuálních sdělovacích prostředků a významové odkazy na jiné oblasti umělecké tvorby, zvláště spojené s světem obrazů, jako je film a televize. Do jaké míry vede současný román dialog s jinými uměleckými a řemeslnými disciplinami této doby a jinými způsoby komunikace.

6) Můžeme rozpoznat a vymezit novou typologii postav?

Tady uvádíme základy jevu, jeho činitele a mezníky, které ho umožnily. Bez ohledu na to, zda se o několik let později autoři rozštěpí v absolutně odlišných proudech a stylech.

Přestože kulturní tvorba venkova a indiánského světa Latinské Ameriky také podlehla velkým změnám a vlivům, nejvíce se globalizace projevuje ve velkoměstech a metropolích, proto se na tyto prostory zaměřujeme a

navrhujeme pojem *globální vesnice* jakožto jakési nové, tragické a ironické „locus ameni“.

Víme, že v každé době nevznikají jen velká literární díla, že produkce a tvorba je různorodá a že každý autor dosahuje vrcholu v jiné tvůrčí fázi. Proto považujeme za důležité pokusit se zahrnout různá díla různých kvalit a studovat na nich písemnou slovesnost také jako výrobu knih jedné generace nebo doby s důrazem na společné aspekty děl – dobrých i méně dobrých. Vybrali jsme autory podle typifikovaných kritérií i přes možnou propast mezi nimi. Neusilujeme tady o novou definici globalizace ani nenabízíme klasifikaci děl či jejich autorů. Jestli jsme zde odkazovali na díla některých myslitelů, sociologů a filozofů, bylo to proto, že se nám zdají jejich myšlenky jasné a jejich názory na základní pojmy globalizace dostatečně shodné.

Vůbec nepovažujeme tuto práci za definitivní a téma spíše nabízí celou řadu nových otázek.

XI
Anglické résumé:
Latin American Narrative in the Turn of the Millennium

This thesis intends to establish a criterion for the analysis of the work of several contemporary Latin American writers at the end of the last century.

The central point of this work is the phenomenon of globalization and its immediate consequences on the creative process of Latin American literature.

Globalization, a powerful phenomenon of homogenization and world wide integration, has direct consequences in the approach between cultural realities. This generates a dialogue between cultures and disciplines with the inevitable effects of transculturation and social hybridism, symbiosis and syncretism.

Two conglomerates of writers, currently not so contemporary, were chosen as the most representative and significant examples for this analysis. They date from 1996 and represent a premeditated and declared rupture against the literature that was being written in Latin America.

The first conglomerate: five Mexican writers gather together around the denominated Crack Manifesto. The second:

McOndo is an anthology whose title makes a parody of Macondo, the archetypical city of Gabriel Garcia Márquez.

The appearance of these new points of reference in Latin American literature draws our attention and we find it convenient to put them into its historic context and place in the Latin American narrative of the 20th century. We are also interested in establishing their links with previous generations, their criticism, motives and scope.

Crack and McOndo are the responses to the cry of a generational voice of Latin America (or a part of it). Crack shouts for a return to a difficult literature. McOndo shouts against the exotic image of Latin America and its literature; against the magic neorealism of the imitators and demands to consider the big city and its new face.

This thesis identifies these literary manifestations under the name of *global narrative* and attempts to categorize the characteristics of globalization. It also serves as a guide for the analysis that will help to contextualize and understand these movements.

We pay detailed attention to McOndo because this includes more countries. The sources are detailed and better represent certain aspects of the global phenomenon: fundamentally the problem of mass media saturation.

We have categorized four novels:

Mantra, 2001, Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963)

Sueños digitales, 2000, Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, 1967)

Por favor, rebobinar, 1994 Alberto Fuguet (Santiago de Chile, 1964)

Frivolidad, 1995, Juan Forn (Buenos Aires, 1959)

The reconsideration of the cardinal questions of the Latin American narrative is necessary because they offer new answers. Therefore this work deals with the following issues:

1) The controversy about the extra Latin American thematic and the self declared cosmopolitanism of the new authors. Is it something new? Does it have antecedents?

2) The problematic of the social mission of the narrative in other times and the supposed lack of Utopia of the literary works of today.

3) The way these works reflect a change of identity and the way Latin Americans see themselves and the identity of the author at different levels including the linguistic identity.

4) The new role of the city and its transformation as a literary space.

5) The problem of mass media saturation and the consequent semiotic reference to other disciplines of human creation, especially the ones related to the world of the visual image (cinema and TV). Also, the way the novel establishes a dialog

with other arts and trades of its time and with other forms of communication, etc.

6) Can we recognize a new sort of characters?

It is inside the cities and the metropolis where globalization has reached its greatest expression. For that reason we have dedicated special attention to the metropolis and we enunciate the idea of the *global village*.

We tried to include different expressions of the literary manifestation of a generation, emphasizing the relationships between them. We do not try to offer an a priori classification of these works or the authors. We will resort to the ideas of some authors that we think are the most appropriate to describe the meaning of globalization.

XII Bibliografía

Bibliografía de obras analizadas

Forn Juan, *Frivolidad*. Madrid, Punto de Lectura , Santillana, 1995.

Fresán Rodrigo, *Mantra*, Buenos Aires, Mondadori, ed. de 2002.

Fuguet Alberto, *Por favor, rebobinar*, Santiago de Chile, Planeta, 1997.

Paz Soldán, *Sueños digitales*, La Paz, Alfaguara, ed. de 2000.

Bibliografía de obras citadas

Aínza Fernando, *Identidad Cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986

Augé Marc, “Genie du paganisme” citado por Fernando Savater, “El pesimismo ilustrado” en G. Vattimo y otros *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2003

Brunner José Joaquín, *Globalización cultural y Posmodernidad*, Santiago de Chile, FCE, 2002

Cabrera Infante Guillermo, “Cita en Sevilla”, prólogo a *Palabra de América*, varios autores, Barcelona, Seix Barral, 2004

Černý Jiří a Holeš Jan, *Sémiotika*, Praha, Portál, 2004.

Chávez Castañeda Ricardo, “Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del crack”, en *Manifiesto Crack*, Madrid, Lateral, Revista de Cultura, Nro. 70, 2000

Domínguez Michael Christopher, *La patología de la recepción*, en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9427>

Donoso José, *Historia personal del boom*”, Barcelona, Alfaguara, 1998

Doubravová Jarmila, *Sémiotika v teorii a praxi*, Praha, Portál, 2005.

Eliade Mircea, *Mýty, sny a mystéria*, Praha, Oikoymenh, 1998

Fornet Jorge, *Nuevos Paradigmas de la Narrativa Latinoamericana*, en Working Series Nro. 13, Latin American Studies Center, The University of Mariland The College Park, 2005.

Fuentes Carlos, *La Nueva Novela Hispanoamericana*, México, Ed. Joaquín Mortis, 1969

_____, *Los 68*, México D.F. Debate, 2005, pág. 138

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

Fuguet Alberto, *Por favor, rebobinar*, Santiago de Chile, Planeta, 1997

García Canclini Néstor, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 5ta edición 2005

_____, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo, 16ª. Edición, mayo 2003.

García Márquez Gabriel, *Cien años de soledad*, Barcelona, Plaza y Janés. 1999

Giraldo, Luz Mary, *Ciudades escritas*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2001.

Henríquez Ureña P., “La utopía de América”, en *Ensayos*, Pedro Henríquez Ureña, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1998.

Housková Anna, *Imaginace Hispánské Ameriky*, Praha, Torst, 1998.

Ianni Octavio, *La era del globalismo*, México D.F. Siglo XXI, 1999.

Mardones José María, “El neo-conservadurismo de los posmodernos” en G. Vattimo y otros *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2003

McLuhan Marshall, *Člověk, Média a Elektronická kultura*, Praha, Nákl. Jota, 2000

Naharro Calderón José María, coord.: “*El exilio de la Españas de 1939 en las Américas: ¿adónde fue la canción?*” España, Anthropos, 1991

Padilla Ignacio, “Septenario de Bolsillo”, en *Manifiesto Crack*, Madrid, Lateral, Revista de Cultura, Nro. 70, 2000

Paz Octavio, “Nuestros días”, en *El laberinto de la soledad*, México, F.C.E. edición de 1989

_____, “Alrededores de la literatura hispanoamericana”. *In/mediaciones*. Barcelona, Seix Barral, 1981

Paz Soldán Edmundo, *Sueños digitales*, La Paz, Alfaguara, ed. de 2000

Plaversich Diana, “Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual”. *Hispanamérica*. Maryland, U.S.A, vol. 29, nro. 86, 2000

Rama Angel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982

Rössner Michael, *Latin Literatura's New Look im “alten” Europa*, conferencia pronunciada en el Iberoamerikanisches Institut, Berlín, 2004

Shaw Donald L., *Nueva narrativa Hispanoamericana*, Madrid, Catedra, 1988

Skármeta, Antonio. “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”. En Rama, Angel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. ed. Ángel Rama. México: Marcha Editores, 1981, pp. 263-285.

Subirats Eduardo, *Culturas Virtuales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001

Todorov Tzvetan, *Dobytí Ameriky*, Praha, Mladá Fronta, 1996

Urroz Eloy, “Genealogía del Crack”, en *Manifiesto Crack*, Madrid, Lateral, Revista de Cultura, Nro. 70, 2000

Vargas Llosa Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral ed. 1971

Varios autores, *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

Vattimo Gianni, “Posmodernidad: ¿Una sociedad Transparente?” en G. Vattimo y otros *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2003

Vattimo Gianni, *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2000.

Volek Emil, “Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: Hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana” citado por Anna

Housková, *Imaginace Hispánské Ameriky*, Praha, Torst, 1998

Zúñiga Jorge, “Acercamientos a la Hipérbole alegórica en *El Oscuro pájaro de la noche* de José Donoso”, *Ibero-Americana Pragensia* 34, 2005

Bibliografía de obras relacionadas con el tema

Amar Ana María, *Juegos de seducción y traición, Literatura y cultura de masas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

Cánovas Rodrigo, *Novela chilena, nuevas generaciones: El abordaje de los huérfanos*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica, 1997.

Fresán Rodrigo, *Historia Argentina*, Buenos Aires, Anagrama, 1991.

Fuguet Alberto, *Mala Onda*, Santiago de Chile, Planeta, 1991.

_____, *Sobredosis*, Santiago de Chile, Planeta, 1990.

Giddens Antony, *La transformación de la intimidad*, Madrid, Cátedra, 1995.

Gómez Sergio, *Adios Carlos Marx nos vemos en el cielo*, Santiago de Chile, Alfaguara, 1992.

Paz Soldán, Edmundo, *Río Fugitivo*, La Paz, Alfaguara, 1998.

XIII
Apéndice I
Prólogo libro McOndo

Prólogo libro McOndo

(una anotología de nueva literatura hispanoamericana)

Ed. Grijalbo-Mondadori/Barcelona 1996

Presentación del País McOndo

Por Alberto Fuguet & Sergio Gómez, editores

Esta anécdota es real:

Un joven escritor latinoamericano obtiene una beca para participar en el International Writer's Workshop de la Universidad de Iowa, suerte de hermano mayor cosmopolita del afamado Writer's Workshop de la misma universidad, algo así como la más importante fábrica/taller de nuevos escritores norteamericanos.

El escritor rápidamente se da cuenta que lo latino está hot (como dicen allá) y que tanto el departamento de español, como los suplementos literarios yanquis, están embalados con el tema. En el cine del pueblo Como agua para chocolate arrasa con la taquilla. Para qué hablar de las estanterías de las librerías, atestadas de "sabrosas" novelas escritas por gente cuyos apellidos son indudablemente hispanos, aunque algunos incluso escriban en inglés.

Tal es la locura latina que el editor de una prestigiosa revista literaria se da cuenta que, a cuerdas de su oficina, en pleno campus, deambulan tres jóvenes escritores latinoamericanos. El señor se presenta y, sin más ni más, establece un literary-lunch semanal en la cafetería que mira el río. La idea, dice, es armar un número especial de su prestigiosa revista literaria centrado en el fenómeno latino. Los tres jóvenes (bueno, no tan jóvenes) quedan relativamente extasiados. Se dan cuenta que, sin esfuerzo ni contacto alguno, van a ser publicados en "América" y en inglés. Y sólo por ser latinos, por escribir en español, por haber nacido en Latinoamérica, ese "pueblo al sur de los Estados Unidos", como sentenció el grupo rock Los Prisioneros. Las cosas agarran prisa y el programa de escritores contacta a gente del departamento de lenguas y arman un taller de traducción. Antes que termine el semestre, los cuentos y trozos de novelas de los tres latinos son entregados al ávido editor. Los otros participantes extranjeros, algunos bastante más establecidos y añosos que los codiciados latin-boys, observan atónitos y asumen que quizás el lugar es el adecuado pero el momento definitivamente no. Adiós a los asiáticos y los centroeuropeos. Welcome all Hispanics.

Pues bien, el editor lee los textos hispanos y rechaza dos. Los que desecha poseen el estigma de "carecer de realismo mágico". Los dos marginados creen escuchar mal y juran entender que sus escritos son poco verosímiles, que no se estructuran. Pero no, el rechazo va por faltar al sagrado código del realismo mágico. El editor despacha la polémica arguyendo que esos textos "bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo".

Esta anécdota es, como dijimos, real aunque los nombres y las nacionalidades fueron omitidas para proteger a los inocentes. Creemos, además, que ilustra el conmovedor grado de ingenuidad de ambas partes interesadas.

Para dejar un registro histórico: ese día, en medio de la planicie del medioeste, surgió McOndo. Su inspiración más cercana es otro libro: Cuentos con Walkman (Editorial Planeta, Santiago de Chile, 1993), una antología de nuevos escritores chilenos (todos menores de 25 años), que irrumpió ante los lectores con la fuerza de un recital punk. Ese libro, que ya lleva más de diez mil ejemplares vendidos sólo en el territorio chileno, fue compilado por nosotros dos a partir de los trabajos de los jóvenes que asistían a los talleres literarios que ofrecía la Zona de Contacto, un suplemento literario-juvenil que aparece todos los viernes en el diario El Mercurio de Santiago. Como dice la franja que anuncia la cuarta edición, la moral walkman es "una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual".

David Toscana, representante de México en Iowa, leyó el libro y tuvo la idea de armar un Cuentos con Walkman internacional. Aceptamos el desafío y decidimos, a diferencia del primero, incluirnos en el libro. Quizás no hay excusas pero aquí estamos. Ya que íbamos a estar detrás, por qué no adentro también.

Aunque por momentos sentimos que no íbamos a ninguna parte, al final llegamos a la meta. Como todo libro que vale, McOndo es incompleto, parcial y arbitrario. No representa sino a sus participantes y ni siquiera. Es nuestra idea, nuestro volón. Sabemos que muchos leerán este libro como un tratado generacional o como un manifiesto. No alcanza para tanto. Seremos pretenciosos, pero no tenemos esas pretensiones.

Como en todo acto creativo, lo más entretenido (y agotador) fue coordinar y encontrar a los autores que cabían dentro del canon preestablecido. El primer desafío de muchos fue conseguir una editorial que confiara en nosotros, nos convidara infraestructura y redes de comunicación y, por sobre todo, nos asegurara una distribución por toda Hispanoamérica para así tratar de borrar las fronteras, que hicieron de esta antología no sólo una recopilación sino un viaje de descubrimiento y conquista. No fue fácil puesto que tuvimos que atravesar una maraña de burocracia y mala fe, además de erradas ideologías de distribución, increíbles aranceles y simple desidia. En todas las capitales latinoamericanas uno puede encontrar los best-sellers del momento o autores traducidos en España, pero ni hablar de autores iberoamericanos. Simplemente no llegan. No hay interés. Recién ahora algunas editoriales se están dando cuenta que eso de escribir en un mismo idioma aumenta el mercado y no lo reduce. Si uno es un escritor latinoamericano y desea estar tanto en las librerías de Quito, La Paz y San Juan hay que publicar (y ojalá vivir) en Madrid. Cruzar la frontera implica atravesar el Atlántico.

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.

A pesar de las maravillas de la comunicación, el país desde donde surge esta antología sigue estando entre el cerro y el mar. La comunicación con el exterior, por lo tanto, fue difícil, atrasada, escasa, y surgió a un ritmo más lento del que esperábamos. Los contactos existían, pero más a nivel de amistad en países como Argentina, España y México. El resto del continente era territorio desconocido, virgen. No conocíamos a nadie. Llegamos a pensar que América Latina era un

invento de los departamentos de español de las universidades norteamericanas. Salimos a conquistar McOndo y sólo descubrimos Macondo. Estábamos en serios problemas. Los árboles de la selva no nos dejaban ver la punta de los rascacielos. No conocíamos siquiera un nombre en muchos de los países convocados. Nos topamos con panoramas como que los libros de ciertas estrellas literarias no estaban disponibles en el país fronterizo. Los suplementos literarios de cada una de las capitales no tenían ni idea de quienes eran sus autores locales. Podíamos escribir en el mismo idioma, tener la misma edad y las antenas conectadas, pero aún así no teníamos idea quiénes éramos.

Cuando decidimos lanzar nuestras señales de humo recurrimos a todo lo imaginable: amigos, enemigos, corresponsales extranjeros, editores, periodistas, críticos, rockeros en gira, auxiliares de vuelo, mochileros que salían de vacaciones. Recurrimos al fax, a DHL, a la incipiente Internet. Apostamos por el correo tradicional (estampillas con la cara de próceres muertos) y el correo electrónico (bits, no átomos) y abusamos del teléfono (usamos discado directo, cambiamos varias veces de carrier dependiendo de las ofertas del mes y nos aprendimos todos los códigos de los países).

Poco a poco, comenzó a aparecer eso que sabíamos que existía, aunque estaba oculto en auto-publicaciones de segunda o ediciones de pocos ejemplares. De alguna manera comprobamos que el fenómeno editorial joven en Latinoamérica es irregular, a veces mezquino y en la mayoría de los casos, sufrido. La mayoría de los textos que recibimos eran ediciones feas, publicadas con esfuerzo y con poca resonancia entre sus pares.

El criterio de selección entonces se centró en autores con al menos una publicación existente y algo de reconocimiento local. Esta opción algo severa descalificó a ciertos autores y países de un brochazo. Exigimos, además, cuentos inéditos. Podían versar sobre cualquier cosa. Tal como se puede inferir, todo rastro de realismo mágico fue castigado con el rechazo, algo así como una venganza de lo ocurrido en Iowa.

El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quienes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de McOndo se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial. Nos arriesgamos a señalar esto último como un signo de la literatura joven hispanoamericana, y una entrada para la lectura de este libro. Pareciera, al releer estos cuentos, que estos escritores se preocuparan menos de su contingencia pública y estuvieran retirados desde hace tiempo a sus cuarteles personales. No son frescos sociales ni sagas colectivas. Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh. La decisión final tuvo que ver con los gustos de los editores y la editorial, además de las presiones de ciertos agentes

literarios, la cambiante geopolítica (nos tocó guerras y relaciones diplomáticas tensas), el azar de los contactos y eso que se llama suerte. Hay autores vagando por el continente y la península que tuvimos que rechazar porque ya teníamos muchos representantes de ese país (Argentina, México, España) o porque la demanda excedió la oferta. Otros autores representativos están ausentes porque no pudieron llegar a tiempo, estaban bloqueados o no tenían nada que ofrecer. Existen, por cierto, muchos países que faltan y deberían estar presentes. Hicimos lo posible. Reconocemos

nuestra incapacidad. A lo mejor sí debimos viajar por cada uno de los países pero no tuvimos ni el presupuesto ni el tiempo. Quizás confiamos demasiado en las embajadas y en los agregados culturales que, dicho sea de paso, fueron incapaces de ayudarnos. Una embajada dijo que sólo había poetas en su país (lo que resultó ser falso) y en otra nos aseguraron que el autor más joven de su territorio era un chico de 48 años que, para más remate, era inédito.

No nos cabe duda que cuando este libro se edite, vamos a encontrarnos con la ingrata sorpresa de que un autor McOndiano está dando mucho que hablar y ni siquiera sabíamos que existía. Son los riesgos que uno corre. Casi todos los autores aquí incluidos son absolutos desconocidos fuera de su país. Y muchos son apenas conocidos en su propia casa. Así y todo, pensamos que la muestra es grande, variada y comulga absolutamente con nuestro criterio de selección.

Sabemos que hay carencias y errores, pero también hay aciertos y sorpresas. estamos consientes de la presencia femenina en el libro. ¿Por qué? Quizás esto se debe al desconocimiento de los editores y a los pocos libros de escritoras hispanoamericanas que recibimos. De todas maneras, dejamos constancia que en ningún momento pensamos en la ley de las compensaciones sólo para no quedar mal con nadie. Optamos por establecer una fecha de nacimiento para nuestros autores que nos sirviera de colador y acotara una experiencia en común. Nos decidimos por una fecha que fuera desde 1959 (que coincide con la siempre recurrida revolución cubana) a 1962 (que en Chile y en otros países, es el año en que llega la televisión). La mayoría, sin embargo, nacieron algún tiempo después.

Otra cosa en que nos fijamos: todos los escritores recolectados han publicado antes de los treinta con un relativo éxito. Han creado polémicas, revueltas y exageraciones críticas con lo que escriben.

Sobre el título de este volumen de cuentos no valen dobles interpretaciones. Puede ser considerado una ironía irreverente al arcángel San Gabriel, como también un merecido tributo. Más bien, la idea del título tiene algo de llamado de atención a la mirada que se tiene de lo latinoamericano. No desconocemos lo exótico y variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y muchos más cercano al concepto de aldea global o mega red.

El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo ésto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos.

En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados.

Latinoamérica, y de alguna manera Hispanoamérica (España y todo el USA latino) nos parece tan realista mágico (surrealista, loco, contradictorio, alucinante) como el país imaginario donde la gente se eleva o predice el futuro y los hombres viven eternamente. Acá los dictadores mueren y los desaparecidos no retornan. El clima

cambia, los ríos se salen, la tierra tiembla y Don Francisco coloniza nuestros inconscientes.

Existe un sector de la academia y de la intelligentsia ambulante que quieren venderle al mundo no sólo un paraíso ecológico (¿el smog de Santiago?) sino una tierra de paz (¿Bogotá?, ¿Lima?). Los más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista. Nuestros creadores culturales sería gente que usa poncho y ojotas. Mereces Sosa sería latinoamericana, pero Pimpinela, no. ¿Y lo bastardo, lo híbrido? Para nosotros, el Chapulín Colorado, Ricky Martin, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanas como el candombe o el vallenato. Hispanoamérica está lleno de material exótico para seguir bailando al son de El cóndor pasa o Ellas bailan solas de Sting. Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje. Latinoamérica es el teatro Colón de Buenos Aires y MacchuPichu, Siempre en Domingo y Magneto, Soda Stereo y Verónica Castro, Lucho Gatica, Gardel y Cantinflas, el Festival de Viña y el Festival de Cine de La Habana, es Puig y Cortázar, Onetti y Corín Tellado, la revista Vuelta y los tabloides sensacionalistas.

Latinoamérica es, irremediamente, MTV latina, aquel alucinante consenso, ese flujo que coloniza nuestra conciencia a través del cable, y que se está convirtiendo en el mejor ejemplo del sueño bolivariano cumplido, más concreto y eficaz a la hora de hablar de unión que cientos de tratados o foros internacionales. De paso, digamos que McOndo es MTV latina, pero en papel y letras de molde.

Y seguimos: Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y CNN en español y el Nafta y Mercosur y la deuda externa.

Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral.

El trasfondo tras la ilusión del realismo mágico para la exportación (que tiene mucho de cálculo) lo aclara el poeta chileno Oscar Hahn en una introducción a una antología de cuentos ad-hoc:

"Cuando en 1492 Cristóbal Colón desembarcó en tierras de América fue recibido con gran alborozo y veneración por los isleños, que creyeron ver en él a un enviado celestial. Realizados los ritos de posesión en nombre de Dios y de la corona española, procedió a congraciarse con los indígenas, repartiéndoles vidrios de colores para su solaz y deslumbramiento. Casi quinientos años después, los descendientes de esos remotos americanos decidieron retribuir la gentileza del Almirante y entregaron al público internacional otros vidrios de colores para su solaz y deslumbramiento: el realismo mágico. Es decir, ese tipo de relato que transforma los prodigios y maravillas en fenómenos cotidianos y que pone a la misma altura la levitación y el cepillado de dientes, los viajes de ultratumba y las excursiones al campo".

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. Tiene ese prisma, esa forma de situarse en el mundo.

En estos cuentos hay mas cepillado de dientes y excursiones al campo (bueno, al

departamento o al centro comercial) que levitaciones, pero pensamos que se viaja igual.

Los autores incluidos en McOndo son, como ya lo hemos reiterado (y lamentado) levemente conocidos en sus respectivos países. Esto tiene su lado positivo puesto que no tienen una reputación internacional que proteger. No sienten, como escribió el crítico David Gallagher en el suplemento literario TLS de Londres, "la necesidad de sumergirse en las aguas de lo políticamente-correcto. Puesto que no tienen la ventaja de vivir afuera, difícilmente sabrían qué elementos usar para escribir una novela políticamente correcta".

Es cierto que no todos los autores antologados viven dentro de sus países (aunque muchos tienen la intención de regresar y pronto); aún así, estos escritores han producido textos que fueron escritos desde el interior para lectores internos. Como bien acota Gallagher, refiriéndose específicamente al caso de Chile, "no le están escribiendo a una galería internacional, por lo tanto, no tienen que mantener el status-quo del estereotipo de cómo debe o no debe ser el retrato (de Hispanoamérica) para la exportación".

España, en tanto, está presente porque nos sentimos muy cercanos a ciertos escritores, películas y a una estética que sale de la península que ahora es europea, pero que ya no es la madre patria. Los textos españoles no poseen ni toros ni sevillanas ni guerra civil, lo que es una bendición. Los nuevos autores españoles no sólo son parte de la hermandad cósmica sino son primos muy cercanos, que a lo mejor pueden hablar raro (de hecho, todos hablan raro y usan palabras y jergas particulares) pero están en la misma sintonía.

La pregunta que inició la búsqueda de este libro fue si estábamos en presencia de algo nuevo, de una nueva literatura o de una nueva perspectiva para ver la literatura. Pregunta que parece ser el afán de toda nueva horneada de escritores. Las respuestas después de tener el libro terminado fueron sólo dudas. Como es típico, lo más interesante, novedoso y original no está en la primera línea del mercado y aún menos entre el oficialismo literario.

El verdadero afán de McOndo fue armar un red, ver si teníamos pares y comprobar que no estábamos tan solos en esto. Lo otro era tratar de ayudar a promocionar y dar a conocer a voces perdidas no por antiguas o pasadas de moda, sino justamente por no responder a los cánones establecidos y legitimados.

Comprobamos que cada escritor ha elegido el camino que más le acomodaba, con los temas que consideraba más adecuados. ¿Trabajo inútil entonces? Creemos que no: debajo de la heterogeneidad algo parece unir a todos estos escritores, y a toda a una generación de adultos recientes. El mundo se empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediabilmente sin buscarlo. Hemos crecido pegados a los mismos programas de la televisión, admirado las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica. Todo esto trae, evidentemente, una similar postura ante la literatura y el compartir campos de referencias unificadores. Esta realidad no es gratuita. Capaz que sea hasta mágica.

Santiago de Chile, marzo 1996

XIV
Apéndice II
Manifiesto *Crack*

Manifiesto Crack

(Volpi • Urroz • Padilla • Chávez • Palou)

Lateral. Revista de Cultura. N. 70 octubre de 2000.
<http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrack.htm>

manifiesto crack

I. LA FERIA DEL CRACK (UNA GUÍA)

MIGUEL ÁNGEL PALOU

Las palabras más certeras sobre los retos que se le plantean a las novelas del **Crack** las iba a pronunciar, creo, Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*. En esas páginas, Calvino proponía una reflexión necesaria hoy, cuando la literatura y, sobre todo, la narrativa ven desplazado a su lector potencial por las tecnologías del entretenimiento: los juegos de vídeo, los medios masivos y, recientemente, para quien pueda solventarlos, los juegos de realidad virtual en los cuales oh, paradojas el desarrollo un individuo provisto de un modernísimo casco y un anatómico guante puede ver, oír e incluso palpar las aventuras que un disco compacto le proporcione.

¿Cómo podrá competir, entonces, el narrador con sus escasos medios para granjearse a los lectores perdidos en ese vasto mundo de pocas tinieblas? Calvino, adelantándose, supo la respuesta: usando las más añejas armas del oficio digan lo que digan sobre la prostitución más viejo del mundo:

La levedad. Calvino ponderaba esta virtud de la literatura, pensando que obras como *Romeo y Julieta*, el *Decamerón* o el propio *Quijote* construían su poderosa maquinaria narrativa en función de una extraña ligereza. O mejor: de una aparente sencillez. Era más fácil manejar un terrible mensaje moral mediante este recurso. La aguda mirada, la ácida crítica social, se encuentran supeditadas a un ligero y fresco humor no exento también del más terrible de los sarcasmos. Decía Chesterton que el humor en literatura debe producir hilaridad, pero congelando la sonrisa en una mueca reflexiva que detenga el tiempo y desentierre el espejo.

Primer territorio de la feria del *Crack* que con ustedes hemos visitado: El Palacio de la Risa.

La rapidez. Los teóricos de la comunicación saben desde hace tiempo que a la implosión de los información va aparejada la deflación del sentido. La guerra del Pérsico, la primera vía satélite, nos ilustró sobre esto; en realidad no supimos nada, aunque creíamos verlo y conocerlo todo. Sin embargo, no podemos negar que lo primero que asombra es la frialdad aterradora. Si poco después de principios de siglo el mundo se cimbró, y el verbo es gráfico, con el *hundimiento* del Titánic, hoy las tragedias de la guerra de Sarajevo ni impactan ni conmueven: informan.

Segundo territorio visitado: La Montaña Rusa.

La multiplicidad. El *Quijote* es quizá la obra múltiple por excelencia en la historia de la literatura. *Gargantúa* le pisa los talones y el *Tristram Shandy* le lleva la maleta. Hoy, es ocioso apuntarlo, la propia realidad se nos arroja múltiple, se nos revela multifacética, eterna. Se

necesitan libros en los cuales un mundo total se abra ante el lector, y lo atrape. en nuestros anterior apartado usábamos este mismo verbo, pero aquí la estrategia es distinta. No es de vértigo, sino de superposición de mundos de lo ue se trata. Usar todo el potencial metafórico del texto literario para decirnos nuevamente: "Aquí están ustedes, encuéntrense".

Tercer territorio recorrido en la feria del *Crack*: La Casa de los Espejos.

La visibilidad. Virtud última de la prosa, su textura cristalina. El propio Flaubert lo veía así: "Qué perro asunto es la prosa! Nunca acaba uno de corregir. Un buen fragmento de prosa debe de ser igualmente rítmico y sonoro que un buen verso". No ocioso formalismo, sino búsqueda de la intensidad de la forma, uso a fondo de las virtudes magníficas del idioma castellano y de sus múltiples sentidos.

Cuarto puesto de la feria: La Bola de Cristal.

La exactitud. Calvino nos prevenía sutilmente que aisláramos los valores de los que hemos estado hablando. Y es con este último apartado que podemos ilustrar cómo no hay exactitud sin precisión, cómo no existe velocidad sin precisión y exactitud, y cómo es imposible la levedad sin el vértigo, la transparencia y la rapidez. *Exacto* es todo buen texto de prosa. Más aún, equilibrado. La añeja preocupación del fondo y la forma es gratuita cuando una obra literaria busca con devoción la exactitud. Lo sabía Conan doyle, para quien el efecto lo era todo. Para lograrlo, hay que recurrir a todo lo demás. Pero quizá la mayor enseñanza de esta propuesta de Calvino sea la de hacernos comprender que no es posible la exactitud de la obra literaria si ésta no se da naturalmente, conseguida sin esfuerzo. Picasso *dixit*: "La inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando". ¿Qué queremos decir? Agilidad, poder de descripción (y describir es observar con la intención de hacer las cosas interesantes, como quería Flaubert, pero también seleccionar esas pequeñas grandes cosas, que no sólo forman parte de la vida, sino que son la vida) y ese ingrediente que permite al lector continuar sin descanso la lectura y aumentar su curiosidad. Ahí se revela la importancia que debe conceder el narrador de fin de siglo a la exactitud que implica poner la palabra precisa en el momento adecuado.

Y con esto damos término al penúltimo lugar visitado: El Tiro al Blanco.

La consistencia. Italo Calvino planeaba escribir este apartado basándose sólo en el análisis de uno de los textos más hermosos de Melville, *Bartelby, el escribiente*. Este extraño personaje, empleado de una notaría, se niega poco a poco a participar de la existencia, repitiendo la frase "prefería no hacerlo". Al final del relato, Bartelby es encerrado y muere repitiendo la sentencia, negándose incluso a comer.

Consistente con su proyecto de vida y con su futuro, la novela del *Crack* se antoja como renovación desde el tradicional último espacio a visitar: recorrer nuevamente, y con la misma voluntad de naufragio, la feria del *Crack*, mostrada en el siguiente tetrálogo.

1. Las novelas del Crack no son textos pequeños, comestibles. Son, más bien, el churrasco de las carnes: que otros escriban los bistecs y las albóndigas. A la ligereza de lo desechable y de lo efímero, las novelas del Crack oponen la multiplicidad de las voces y la creación de mundos autónomos, empresa nada pacata. Primer mandamiento: "Amarás a Proust sobre todos los otros".

2. Las novelas del Crack no nacen de la certeza, madre de todos los aniquilamientos creativos, sino de la duda, hermana mayor del conocimiento. No hay, por ende, un tipo de novela del Crack, sino muchos; no hay un profeta, sino muchos. Cada novelista descubre su propio pedigrí y lo muestra con orgullo. De padres y abuelos campeones, las novelas del Crack apuestan por todos los riesgos. Su arte es, más que el de lo completo, el de lo incumplido. Segundo mandamiento: "No desearás la novela de tu prójimo".

3. Las novelas del Crack no tienen edad. No son novelas de formación, y rehúyen la frase de Pellicer: "Tengo años y creo que el mundo nació conmigo". No son, por ende, las primeras novelas de sus autores doce las tentaciones de la autobiografía, del primer amor y del ajuste de cuentas familiar pesan por sobre todas las cosas. Si la posesión más preciada del novelista es la libertad de imaginar, estas novelas exacerbaban el hecho buscando el continuo desdoblamiento de sus narradores. Nada más fácil para un escritor que escribir sobre sí mismo; nada más aburrido que la vida de un escritor. Tercer mandamiento: "Honrarás la esquizofrenia y escucharás otras voces; déjalas hablar en tus páginas."

4. Las novelas del Crack no son novelas optimistas, rosas, amables; saben, con Joseph Conrad, que ser esperanzado en sentido artístico no implica necesariamente creer en la bondad del mundo. O buscan un mundo mejor, aunque sepan que tal vez, en algún lugar que no conoceremos, tal ficción pueda ocurrir. Las novelas del Crack no están escritas en ese nuevo esperanto que es el idioma estandarizado por la televisión. Fiesta del lenguaje y, por qué no, de un nuevo barroquismo: ya de la sintaxis, ya del léxico, ya del juego morfológico. Cuarto mandamiento: "No participarás en un grupo en que te acepten a ti como miembro".

manifiesto crack

II. GENEALOGÍA DEL CRACK

ELOY URROZ

En su conocido ensayo *México en su novela*, el crítico norteamericano John S. Brushwood insistía en que Yáñez había establecido la tradición de la "novela profunda" en 1947 con la publicación de *Al filo del agua*. Posteriormente, en 1955 y dentro de la misma tradición, aparece *Pedro Páramo*, de quien el mismo Brushwood dice: "Es natural que algunos lectores pongan reparos a la dificultad de acceso a la novela y que algunos prefieran rechazarla en vez de esforzarse por entender lo que ella cuenta. Resulta comprensible la renuencia a una participación tan activa, pero a mi entender los resultados al final merecen el esfuerzo". Lo que en ambos casos no deja de llamar la atención es, primero, el atinado adjetivo "profundo" para referirse a una tradición o pía cadena de novelas y de novelistas que, en su momento, sí entendieron "profundamente" el trabajo creativo como la más genuina expresión de un artista comprometido con su obra.

Cuando Brushwood habla, por ejemplo, de "la dificultad de acceso" a ciertos libros, los autores del *Crack* piensan de inmediato en la novela "con exigencias" y "sin concesiones"; "exigencias" cuyos resultados, al final, "merecen el esfuerzo" y "concesiones" que no sirven a la larga sino para enflaquecer aún más el panorama de nuestra narrativa y para desanimar a los lectores honestos. El dilema, pues, con este grupo de novelas *Crack* es el de que, heroicamente, pretenden la hazaña de encontrar lo que Julio Cortázar denominó "participación

activa" en sus lectores justo cuando una abominable "renuencia" es lo que vende y lo que a su vez consumen sus lectores.

Así, la genealogía del *Crack* se va perfilando. El *Crack* deslinda y desbroza los libros de los que se siente deudor y también los libros de los que se siente anatematizador o inquisidor, pues son muchas las novelas que se irían a la hoguera sin reparo y sin perdón.

Al lado de esta tradición que tiene su esplendor con Yáñez y Rulfo, como ya dijimos, los novelistas del *Crack* guardan reverencia por esas contadas obras llamadas *Farabeuf*, *Los días terrenales*, *La obediencia nocturna*, *José Trigo*, *La muerte de Artemio Cruz* y unas cuantas más. Pero, y desde entonces, ¿qué pasa? ¿Cuáles son esas otras obras ejemplares de nuestra literatura o, por lo menos, ¿cuáles son esos relatos en que nosotros, autores nacidos en los años sesenta, podemos hoy día abreviar o siquiera encontrar un modelo digno como para pretender quitarle la vida y, acto seguido, usurparle un trono? No los hay; han ido muriéndose de anemia y autocomplacencia. Los riesgos y el deseo de renovación han languidecido. Una laguna de varios lustros empantana de ausentismo el entorno de las letras, ya sea con novelistas que no escriben o, peor aun: con escritores que no pueden llamarse novelistas. Son pocas, siendo francos, las excepciones y sus novelas no pasan de ser buenas, repito: educadamente buenas, sin ningún terror que contravenga el insulso contrato social, la insulsa norma literaria.

La pía cadena de novelas legítimamente "profundas", pues, sufre un descalabro cuando las editoriales grandes comienzan a titubear hace algunos años y prefieren venderle a l público títulos apócrifamente "profundos", apócrifamente literarios, dándoles así a los lectores cantidad inenarrable de "gatos por liebres" y desactivando de paso la avidez de exigencia que textos como *Rayuela*, *La vida breve* o *Cien años de soledad* redituaban. El fenómeno se vuelve hoy día tan portentoso y evidente que no queda sino decir que es un asunto lamentable. Sin embargo, los novelistas del *Crack* sueñan que en alguna parte de nuestra República Iletrada existe un grupo de lectores hartos, cansados, ahídos de tantas concesiones y tantas complacencias. Ellos, ustedes, ya no pueden ser engañados. Las concesiones, repito, los desconcierta y no los lleva sino a pensar que su propia capacidad está siendo menoscabada.

A ese grupo de individuos, ustedes, unos cuantos miles desgraciadamente, desean llegar las novelas del *Crack*, persiguiendo, repito, esa genealogía que desde los Contemporáneos (o quizás poco antes) ha forjado la cultura nacional cuando ha querido correr verdaderos riesgos formales y estéticos. No hay, pues, ruptura, sino continuidad. Y si hubiese alguna forma d eruptura, ésa sería sólo con la broza, el perjudicial *Gérber* actual, la literatura de papilla-embauca-ingenuos, la novela cínicamente superficial y deshonesto. De cualquier modo, lo cierto es que no importa todo lo que aquí yo diga o diga cualquiera de mis compañeros: las novelas del *Crack* al final hablarán por su cuenta. Allí están. Se llaman: *El temperamento melancólico*, *Memoria de los días*, *Si volviesen sus majestades*, *La conspiración idiota* y *Las Rémoras*. Si hay en ellas un común denominador, creo que es el riesgo estético, el riesgo formal, el riesgo que implica siempre el deseo de renovar un género (en ese caso el de la novela) y el riesgo que significa continuar con lo más profundo y arduo que tenemos, eliminando sin preámbulos lo superficial, lo deshonesto. Basta de subestimarlos a ustedes. Pero como dice el poeta Gerardo Deniz y en mi caso se ha vuelto una consigna: "El tiempo no cura. El tiempo verifica". Esperemos a que el tiempo otorgue su última palabra al *Crack*.

manifiesto crack

III. SEPTENARIO DE BOLSILLO

IGNACIO PADILLA

1. Cansancio y deshaucio

Si Pessoa pudo crear él solo toda una generación en una Lisboa dictatorial y yerma de literatura, fue, ideas aparte, por cansancio. Una mañana, después de un sueño intranquilo, Álvaro de Campos despertó para escribir: "Porque oigo, veo. Confieso: es cansancio." Y en sus insomnios nació la gran poesía. De manera similar, creo que vienen todas las rupturas, desde los más cotidianos desvaríos hasta las más cruentas y radicales revoluciones; no por ideologías, sino por fatiga. Por eso aquí también está de más buscar definiciones contundentes, teorías. Acaso sólo aparecerán algunos "ismos" extraños que tienen más de juego que de manifiesto. Ahí hay más bien una mera reacción contra el agotamiento; cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico; cansancio de los discursos patriotericos que por tanto tiempo nos han hecho creer que Rivapalacio escribía mejor que su contemporáneo Poe, como si proximidad y calidad fuesen una y la misma cosa; cansancio de escribir mal para que se lea más, que no mejor; cansancio de lo *engagé*; cansancio de las letras que vuelan en círculos como moscas sobre sus propios cadáveres. De ese agotamiento viene un acta de defunción generalizada, no sólo literaria, sino aun de la circunstancia. No hablo de pesimismo o existencialismos impostados o trasnochados. Acaso siempre tenemos la ventaja de que el espíritu de la comedia, la risa y la caricatura, se volverán alternativas.

2. Sobre la contienda ausente y otras definiciones en pensamiento negativo

No es tan gratuito, como opinan algunos, el término siciliano de "generación sin contienda". Esta allí la ironía para quienes hayan leído a Ortega y Gasset, y sepan que entre las características que él apuntaba para constituir una generación se contaba la contienda.

Pues bien, la ausencia de contienda es uno de los pocos elementos que nos unifica, querámoslo o no. Y si algo está ocurriendo con las novelas del Crack, no es un movimiento literario, sino simple y llanamente una actitud. No hay más propuesta que la falta de propuesta. Dejaremos a otros más piadosos elaborarla en su momento, que sin duda lo harán. No es ésta la única definición en discurso negativo, no sólo es la falta de contienda: cual si fuésemos escolásticos definiendo a Dios o al infierno, sólo podría decirse que, más que "ser algo", las novelas del Crack "no son muchas cosas", son todo y nada, esa expresión con que Borges definió acertadamente a Shakespeare. A veces, las definiciones matan al misterio, y una literatura sin misterio no merece la pena ser escrita.

3. Creacionismo para la escatología

No nos engañemos: no hay en las novelas del Crack, ciertamente apocalípticas, originalidad escatológica. Sería injusto otorgarles esta línea, injusto con una larguísima tradición que, por cierto, no es precisamente mexicana. Por si esto no bastase, ya el fin de las ideologías y la caída del muro de Berlín se adelantaron mucho a la escritura; hace tiempo que nos dejaron por herencia un mundo formado de sufijos, sólo de sufijos que agregamos, a veces en serio y casi siempre en desesperada broma, a lo que ya existió, a lo que ya fue. Ya Beckett predijo una situación del género hace mucho tiempo, no con Godot, sino con su Final de partida. Como

Hamm y Cov, no escribimos desde el apocalipsis, que es viejo, sino desde un mundo situado más allá del final. Si al parecer hay en estas novelas un afán creacionista, no en el sentido literal tipo Huidobro, sino en el amplio de Faulkner, Onetti, Rulfo y tantos otros, es porque se juzga necesario construir ese cosmos grotesco para tener mayor y más verosímil derecho a destruirlo. Y una vez destruido, sólo entonces, comienzan las novelas del Crack a aparecer dentro del imperio del caos.

4. El cronotopo cero, o hacia una estética de la dislocación

Este mundo más allá del mundo no aspira a profetizar ni a simbolizar nada. Acaso hay a veces trampas para un efecto de extrañeza en homenaje a Brecht y a Kafka, algo para lo grotesco, algo para la paráfrasis caricaturesca; en realidad, lo que buscan las novelas del Crack es lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno. Del comic hemos tomado lo que accidentalmente hicieran, hace más de medio milenio y en forma accidental, los refundidores del Amadís de Gaula y lo que, sólo hace cinco años, ha hecho el austríaco Ransmayr al situar a su Públio Ovidio Nasón frente a un ramillete de micrófonos. La dislocación en estas novelas del Crack no será a fin de cuentas sino remedo de una realidad alocada y dislocada, producto de un mundo cuya massmediatización lo lleva a un fin de siglo trunco en tiempos y lugares, roto por exceso de ligamentos.

5. El nimbo y la palabra

A la novela del Crack, pues, le queda renovar el idioma dentro de sí mismo, esto es, alimentándolo de sus cenizas más antiguas. Quede para otros, los que sí tienen fe, tratar el idioma con el argot de las bandas o con el discurso rockero, que ya sabe a viejo. Hay más libros aún por hacer. Por cortar hay tela en la peremiología, en la oralidad del rapsoda, en los arcaísmos y la lengua atávica, en la oralidad y el folclor, en la retórica juglaresco-clerical. Estos recursos, al menos, han mostrado una mayor resistencia al tiempo, y aunque parezca más difícil esta alquimia, sus resultados son más ricos.

6. Elogio de los monstruos

Ya nadie escribe novelas, o bien: ya nadie escribe novelas totales. Pero, me pregunto, ¿novelas para quién?, ¿totales para quién? ¿Se escriben acaso? Mejor será hablar de novelas supremas y de nombres como Cervantes, Sterne, Rabelais y Dante, con todos los que los han seguido abiertamente. Se trata de organismos, que no por gigantescos debieran asustarnos, que no por monstruosos debiéramos privarnos de ellos.

Más soberbio me parecerá el autor que se aleje de esos gigantes aduciendo una incapacidad dudosa, que aquellos nosotros- que los asuman abiertamente, que se revuelquen con ellos. La literatura que reniega de su tradición no puede ni debe crecerse en ella. Ningún monstruo niega sus sombras. Novela o anti-novela, espejo contra espejo, sólo así es posible la ruptura en digna continuidad.

7. Ruptura y continuidad

No vale la pena agitar el frasco de las garrapatas. Esto es un juego, como todo lo que vale en la literatura. La palabra es una y la misma; la novela, digan lo que digan, viene de siempre y continúa. Rompiéndola, prevalece. En efecto, si no hay nada nuevo bajo el sol, es porque lo viejo vale para la novedad.

manifiesto crack

IV. LOS RIESGOS DE LA FORMA. LA ESTRUCTURA DE LAS NOVELAS DEL CRACK

RICARDO CHÁVEZ CASTAÑEDA

Lugares comunes como "las páginas nos hablan" o "el libro se defiende solo" se tornan pertinentes a la hora de evaluar una propuesta estética. Si un manifiesto es, en el mejor de los casos, un mapa para contornear lo que resulta obvio a una mirada medianamente atenta a los comunes denominadores, las obras representan los verdaderos reinos del compromiso con una postura y una proclama.

Las cinco novelas Crack son precisamente el sitio donde ha de buscarse cuanto de pacto, de alma prometida y de ambición; cuanto de apuesta por una literatura, llamémosle, "profunda", hay en el momento actual de estos escritores.

Lo extraordinario ha sido la coincidencia. Las novelas fueron elaboradas sin consigna colectiva. Si posteriormente se agruparon hubo, por un lado, menos voluntad que destino compartido en el siempre voluble medio de las editoriales, y, por otro lado, lo más importante, una correspondencia de postulados, promesas y quizá, por qué no, incumplimientos.

Exposiciones como ésta no hacen sino compartir nuestro asombro: desembocar en los accidentes episódicos de la época había sido, hasta ahora, el único punto de reunión en nosotros, autores nacidos a partir de los sesenta.

Palabras más, palabras menos, lo que nos ha unido hoy es una misma condena, si se entiende que las novelas son ya, para bien o para mal, una demarcación y un voto de proceso. De aquí en adelante se trata sólo de recorrer y exprimir hasta sus últimas consecuencias la elección hecha.

¿Cuáles han sido los términos del convenio? ¿Cuál ha sido el juramento?

Los libros son el único sitio donde han de buscarse las respuestas; sin embargo, es posible adelantar el mapa que toda declaración de principios desdibuja para facilitar las adhesiones y los agravios.

Las novelas del Crack comparten esencialmente el riesgo, la exigencia, la rigurosidad y esa voluntad totalizadora que tantos equívocos ha generado. Si volviesen sus majestades, Memoria de los días, La conspiración idiota, Las Rémoras y El temperamento melancólico rehúsan cualquier fórmula masiva o probada. Corren el riesgo de ensayar. Podrá reclamárseles incumplimiento mas no insuficiencia en la ambición: explorar al máximo el género novelístico con temáticas sustanciales y complejas, sus correspondientes proposiciones sintácticas, léxicas, estilísticas; con una polifonía, un barroquismo y una experimentación necesarias; con una rigurosidad libre de conmplacencias y pretextos.

De este modo, mientras una secta completa se encarga de narrar el fin del mundo en Memoria de los días, son las voces de los actores que irrumpen en la película que se filma en El temperamento melancólico, quienes nos dan cuenta de la soberbia infinita de un director que se asume como dios. O, en otro extremo, Si volviesen sus majestades involucra en el

aparente orden de su historia principal un caos de historias engarzadas, lo mismo que las tres breves novelas que, al modo cervantino, interrumpen el viaje principal de Ricardo hacia Las Rémoras. Y en un último tour de force, La conspiración idiota apuesta por deletrear el secreto lenguaje de los niños con un léxico tan original como el que balbucea nuestro bufón en Si volviesen sus majestades.

En las novelas del Crack ustedes encontrarán, pues, los alcances del proyecto pero también sus límites; las conquistas pero también sus desvaríos. Nada se soslaya, nada se modera, porque las apuestas que valen sólo contienen extremos, tan arriba y tan abajo se desee la escalada o la caída.

Un libro así obligadamente es profundo y severo con sus lectores. La novela del Crack demanda pero ofrece. Se jacta de ser recíproca: cuanto más se busque, más se recibirá, con la certeza de que preexiste el iceberg para saldar cualquier deuda.

Aquí se exige una precisión. Contra esas novelas mundo, voraces, que todo lo aspiran y todo lo exhiben; libros que se quieren científicos, filosóficos, de enigma, etcétera, a un tiempo, y que, como la vida misma, desecha tanto como ciñe sin transformarse, así las novelas totalizadoras del Crack generan su propio universo, mayor o menor según sea el caso, pero íntegro, cerrado y preciso.

Los libros del Crack crearon su propio código, y lo han llevado hasta sus últimas consecuencias. Son cosmos egocéntricos, casi matemáticos, en su construcción y en su fundamento, absolutos en su urgencia de comprender las realidades seleccionadas desde todas las perspectivas, que en la literatura se traducen como multiplicación de registros e interpretaciones; no hay un vértice que no sea nude o no se cerque, como una red que es una combinación de lazos y agujeros.

En fin, no se hace nada nuevo. Cuando más, desbrozar una estética olvidada en la literatura de México. Hemos elegido ascendencia y uno sólo de los mil caminos posibles. La proposición, pues, está hecha, escrita, y ahora publicada, porque cualquier diálogo en términos de propuesta literaria se realiza con libros: "las páginas nos hablan", "los libros se defienden solos".

El Crack está listo para hacerlo.

manifiesto crack

V. ¿DÓNDE QUEDÓ EL FIN DEL MUNDO?

JORGE VOLPI

Enfebrecidos, los bizarros miembros de la Iglesia de la Paz del Señor que aparecen en Memoria de los días, peregrinan hacia Los Ángeles, en busca de adeptos y aunque no lo sepan- hacia la destrucción de su mundo. La variada corte de personajes, a cual más excéntrico -el escribano, el sacerdote luchador, la reencarnación de la Virgen, las variantes de una perversa lotería narrativa-, recorre el mundo tratando de explicar a los incrédulos que el universo está a punto de desaparecer, tal como hace Carl Gustav Gruber, el aclamado director de cine de El temperamento melancólico. Algunos los escuchan, pocos los siguen, los más se

burlan o los condenan. Habrá de ser un norteamericano loco, trasunto de David Koresh, quien desencadene una masacre entre los sectarios.

Los científicos, como los críticos, creen tener la última palabra: el Juicio Final ha sido un engaño; objetivamente, nada ha cambiado. Lo que desconocen, lo que son incapaces de comprender, es que la inmolación ocurrida en Los Ángeles ha sido, en realidad, la hecatombe tantas veces anunciada. Porque no tienen la entereza ni el valor suficientes para darse cuenta de que, parafraseando a Nietzsche, el fin de los tiempos no ocurre fuera del mundo, sino dentro del corazón. Más que una superstición decimal o una necesidad del mercado, el fin del mundo supone un particular estado del espíritu, lo que menos importa es la destrucción externa, comparada con el derrumbamiento interior, con ese estado de zozobra que precede a nuestro íntimo Juicio Final.

Del mismo modo, sólo una casualidad milenarista ha hecho que otros peregrinos se dirijan también a esas tierras: Ricardo y Elías, absurdos siameses que se han inventado mutuamente sin saberlo, avanzan por la carretera que va de La paz hacia la frontera californiana, rumbo a esa misma Babel de inmigrantes, y de ahí quizás hasta Alaska. En un mundo múltiple, en el cual abundan las historias dentro de las historias, como en *Si volbiesen sus majestades*, la estética de Escher o Borges parece llegar a sus últimas consecuencias en *Las Rémoras*, la novela y el pueblo de pescadores donde se celebra este ritual de reunificación. Somos seres divididos, o múltiples, quién lo duda: lo extremo aquí es que sólo la escritura es capaz de reintegrarnos con nuestros fantasmas, ello hace posible que los amigos imaginarios de la adolescencia aparezcan como creaciones reales, o, aun peor, como los autores de nuestros días. Escondido, el fin del mundo es aquí el inicio de la Utopía, el inicio de un mundo nuevo: al fin unidos, Elías y Ricardo, creador y creatura simultáneos, se detienen a mitad del desierto y, mientras orinan a la vera del camino, contemplan el espacio inabarcable el fin, el principio del universo- que aún tienen por delante.

No es otra cosa lo que ocurre con la pandilla de viejos adolescentes que emprende La conspiración idiota. Varios adultos se dedican a recordar sus aventuras de niños, en especial el destino de Paliuca, el más extraño de todos, quien de pronto, muchos años atrás, decidió que tenía que ser bueno. Se reúnen entonces en vagas tertulias tratando de desentrañar el pequeño misterio que los une a Paliuca. Sin embargo, la aparente obviedad de la trama esconde un secreto: la verdad no existe, lo único que importa es la experiencia interior de los personajes, quienes apenas consiguen explicarnos quiénes son. El estilo y la textura sintáctica de las frases tal como acontece con el lenguaje desfasado del Senescal de *Si volbiesen sus majestades*-, son los que trastocan las convenciones para revelarnos, una vez más, que el fin del mundo ocurrió hace mucho, en esa zona innominada y abstrusa que separa la inocencia de la crueldad, la infancia de la madurez.

Uno tampoco podría creer que es coincidencia que ese fiel Senescal del reino traslúcido abandonado por sus Majestades, sueña permanentemente con viajar a las tierras de Kalifornia con K, puesto que en este mundo las letras han terminado por sustituir a la sociedad- para consagrarse, al fin, a su pasión cinematográfica. Pero así es: Kalifornia aparece como topos recurrente de la pasión finisecular, espacio de masacre o de fuga. Pero, a diferencia de sus congéneres de *Memoria de los días* o *Las Rémoras*, el Senescal no llegará nunca a rozar su sueño. Porque, oh dolor, el fin del mundo es él mismo. En su turbida figura, su exquisito sadomasoquismo con el bufón, y su lingua franca que recuerda o más bien trastoca el español del "infame Avellaneda", cabe el universo entero con todo y sus Majestades idas- y por tanto, también, horror de horrores, su feraz destrucción. El fin del mundo es también esquizofrenia, fantasía, big crunch hipocondríaco. La conclusión no puede extrañar a nadie: el Senescal no

ha hecho otra cosa que buscar, a lo largo de las frases y el delirio, como un Rumpelstiltskin oligofrénico, su identidad, la misma que podrían tener casi todos los personajes Crack: de aquí en adelante su nombre será Caos.

Por su lado, Carl Gustav Gruber, el famoso e inexistente director de cine alemán, comparte con Elías, el escritor de *Las Rémoras*, y con Amado Nervo, el *Pluma de Oro de Memoria de los Días*, tan privilegiada característica: artista por fuerza, todo lo que tocan sus manos se convierte en cadáver. ¿No es la infertilidad, sin ir más lejos, el verdadero fin del mundo? ¿La mediocridad, el olvido? Gruber filma, obsesionado, su última película: tiene cáncer y, lo que es peor aún, es capaz de contagiarlo a sus actores a través de sus palabras, de su atroz temperamento melancólico. Contrata, con esta misma obsesión por lo perfecto, su séquito de últimos hombres otra cofradía, otra hermandad como en *La conspiración idiota*-, pero que se distingue, en este caso, por su maleabilidad exacerbada. Todos se sienten, o son, artistas, como Gruber. Todos están dispuestos a vender su alma por tan noble causa. Y todos pagarán por ello.

El fin del mundo puede creerse y predicarse, como en *Memoria de los días*; puede tratar de alcanzarse en automóvil o ferry, como en *Las Rémoras*; puede rememorarse yreconstruirse en la infancia y el pasado, como en *La conspiración idiota*; puede provocarse en uno mismo, hasta la locura, como en *Si volviesen sus majestades*; y puede, también, otorgarse como una infame Caja de Pandora a los demás, como en *El temperamento melancólico*. Sea como fuere, en cualquiera de los casos, nadie escapa a esta última enfermedad, a este quinto jinete, a esta plaga y este divertimento: a este postrer estado del corazón.

México, D.F. a 7 de agosto, 1966