

DE CÓMO EL PASADO SE VUELVE FUTURO SOBRE *McONDO* Y EL “MANIFIESTO CRACK”

Por Ezequiel de Rosso

El estudio del prólogo a la antología *McOndo* de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, y del "Manifiesto Crack", tiene como premisa la idea de que aquello que llamamos "literatura" es un entramado de relaciones que incluye tanto textos "literarios" como discursos no literarios, y otros fenómenos como la circulación y consagración de textos y autores tanto en el mercado del libro como en la academia.¹

Estos "protocolos" de lectura deberían estudiarse como estrategias de reconfiguración del campo literario, como debates sobre el lugar que los actores del campo creen que deben ocupar en la historia de la literatura latinoamericana.² Lo que sigue, entonces, son observaciones sobre dos textos que, en su momento (y en algunos casos, aún hoy), fueron leídos como programáticos por parte de críticos y lectores no profesionales. La pregunta que guía este análisis se relaciona, entre otras cosas, con las aparentes contradicciones que presentan entre sí los textos. Nos preguntamos si no es posible encontrar en ellos similitudes y verificar su sincronía con otros fenómenos del campo literario.

I

En 1996 se publicaba en España, *McOndo*, libro pergeñado por dos de los escritores centrales de la llamada “Nueva Narrativa Chilena”: Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Se trataba de una antología de “nuevos escritores latinoamericanos”.³

¿Quiénes eran para *McOndo* los “nuevos escritores”? El prólogo, “Presentación del país McOndo” establece un criterio de selección: “Optamos por establecer una fecha de nacimiento para nuestros autores que nos sirviera de colador y acotara una experiencia en común.” Las fechas son 1959 (la revolución cubana) y 1962 (año en que la televisión llega a Chile y a otros países). Algunos ejemplos: Rodrigo Fresán, Juan Forn (argentinos), Edmundo Paz Soldán (boliviano), Santiago Gamboa (colombiano), Fuguet y Gómez, Leonardo Valencia (ecuatoriano), Gustavo Escanlar (uruguayo).

Estos límites indican un criterio, una política literaria que el prólogo desplegará: Cuba y la televisión, la política y la cultura de masas. El hecho de que la mayoría (10 de los 18 autores antologados) no cumplan con el requisito (la mayoría nació después) y de que el prólogo así lo indique no hace más que comprobar el gesto que esta acotación temporal parece esconder. Estas fechas, en efecto, más que actuar como "colador", cifran la ideología político-literaria que proponen Fuguet y Gómez.

¹ Los textos fueron tomados, respectivamente, de Alberto Fuguet y Sergio Gómez (eds.), *McOndo*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996 y de *Lateral*, 70, Barcelona, setiembre 2000. La versión original del "Manifiesto" fue leída por primera vez en agosto de 1996.

² Para un desarrollo más profundo en esta línea, cfr. el artículo clásico de Pierre Bourdieu, "Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase", incluido en Pierre Bourdieu; *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.

³ Para un debate sobre el fenómeno de la Nueva Narrativa Chilena (otro de los fenómenos de la década que se presta a múltiples análisis), cfr. Carlos Olivárez, *Nueva Narrativa Chilena*, Santiago de Chile, LOM, 1997.

El prólogo *McOndo* sostendrá dos premisas que verifican esta hipótesis. Por un lado, se dice que “El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de *Mc Ondo* se centran en realidades individuales y privadas. [...] 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.” (p. 15) Primera constatación: a la hora de pensar la inflexión política de lo literario, Fuguet y Gómez están pensando en lo temático, como si la única relación entre política y literatura pasara por la posibilidad de *referirse* a lo colectivo. Así, los textos contemporáneos se entienden como desligados de la política.

Por otra parte se dice, en medio de una enumeración vertiginosa: “Latinoamérica es, irremediamente, MTV latina, aquel alucinante consenso 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.”(p. 18) La ironía, que roza el cinismo, se transforma en el otro polo del arco construido por el prólogo: la televisión como el fin, la síntesis, de las utopías políticas.⁴ Pero aparece aquí, además, una segunda constatación: *McOndo* es como MTV, no existen entre la televisión y la literatura diferencias apreciables; todo se resuelve, una vez más, en la referencia, aquello que menos pérdida parece proponer en la transposición.

En efecto, el prólogo de *McOndo* se desentiende de toda reflexión sobre la técnica literaria, sobre el lenguaje específico de la literatura para definir el alcance de la nueva narrativa latinoamericana.⁵ Es a partir de esta ausencia que Fuguet y Gómez definen tanto a lo amigos como a los enemigos. Se trata de diferenciarse del “realismo mágico” como tendencia unificadora para pensar la literatura latinoamericana: “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, 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.” (p. 17) Ante estas declaraciones y ante la ausencia de reflexión sobre la palabra escrita, el proyecto literario de *McOndo* se resuelve finalmente en el cambio de la ilusión referencial y en un moralismo de mercado: “Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá de que sus superpobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral.” (p. 18)

⁴ La idea de que las utopías tanto políticas como estéticas se han cumplido en la expansión de los medios masivos es una tesis típicamente posmoderna que, con más seriedad y alcance, han formulado teóricos como Gianni Vattimo (cfr. *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990)

⁵ Aun cuando Fuguet y Gómez escriben que estos escritores “no se sienten representantes de alguna ideología y ni siquiera de sus propios países.”, parece posible leer en filigrana cierta idea de “generación” o “tendencia”, si no de “movimiento”. De hecho, así fue leído en su aparición, cfr. Raquel Olea, “La niña sudaca irá a la venta”, Soledad Bianchi, “De qué hablamos cuando decimos Nueva Narrativa Chilena”, (ambos en *Nueva Narrativa Chilena*, ob.cit.) y Eduardo Becerra, “Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos”, prólogo a *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de trapo, 1999.

Así, se cuenta cómo el libro surgió del prejuicio de las universidades norteamericanas, que pedían a jóvenes escritores latinoamericanos becados en Iowa textos con realismo mágico, porque de lo contrario, cuentan los autores, “bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo”. Así, se lee: “Lo que pretendemos ofrecerle al público internacional son cuentos distintos, más aterrizados si se quiere, de un grupo de nuevos escritores hispanoamericanos” (p. 18). Se trata de configurar una identidad narrativa, construyéndose como una diferencia respecto del “boom” de los sesenta, de manera tal que la literatura Latinoamericana se presenta como un gran hiato entre los sesenta y los noventa, un vacío que sólo podría llenar, aparentemente, la literatura de *McOndo*.

II

Por las mismas fechas, en agosto de 1996 (“Presentación del país McOndo”, está fechado en marzo de 1996, y la primera edición del libro es de septiembre del mismo año), se da a conocer el “Manifiesto ‘Crack’”.

Se trata de cinco textos breves firmados por los cinco integrantes originales de la “generación del Crack”. El “manifiesto” se leyó durante la presentación en la ciudad de México de cinco libros del “movimiento”. Y, luego, a la luz del éxito de estos escritores, se lo ha reeditado en la revista *Lateral* y se lo ha citado hasta el hartazgo en diferentes medios.⁶

En una primera lectura, lo que impresiona del “Manifiesto Crack” es la diferencia radical con el prólogo de Fuguet y Gómez. Allí donde sólo se enumeraban las diferencias entre el realismo mágico y la América Latina contemporánea, el “Crack” despliega una batería de referencias a la “alta” literatura moderna (Calvino, Proust, Beckett). Allí donde se pensaba en la pura referencialidad, Eloy Urroz expone que el común denominador de las novelas del “Crack” es “el riesgo estético, el riesgo formal, el riesgo que implica siempre el deseo de renovar un género (en este caso la novela)” e Ignacio Padilla comenta: “A la novela del Crack, pues, le queda renovar el idioma dentro de sí mismo”. Allí donde la opción es el nihilismo, el “Crack” opone la utopía: “ser esperanzado en un sentido artístico no implica necesariamente creer en la bondad del mundo.” Las novelas del “Crack” “buscan un mundo mejor, aunque sepan que tal vez, en algún lugar que no conoceremos, tal ficción pueda ocurrir.” (ambas citas pertenecen al texto de Palou).

Más aun, ahí donde *McOndo* ignora otras escrituras contemporáneas del continente, el manifiesto “Crack” establece sus diferencias. Escribe Palou: “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.” Y, ya en plan de confrontación directa, agrega Padilla: “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 por hacer. Por cortar hay tela en la

⁶ Los escritores del “Crack”, a diferencia de los antologados en *McOndo*, han sido persistentemente identificados con el movimiento. Aun cuando algunos, como Pedro Ángel Palou, le han quitado importancia a esta identificación, todos ellos (incluso Palou), son reconocidos como “crackientos” en artículos, conferencias y solapas de libros.

paremiología, en la oralidad del rapsoda, en los arcaísmos y la lengua atávica, en la oralidad y el folclor, en la retórica juglaresco-clerical.”⁷

Y es que en el fondo de las declaraciones de los “crackientos” se agita el fantasma de la novela moderna. Según Chávez Castañeda, por ejemplo, el objetivo de las novelas del “Crack” es: “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 complacencias y pretextos.”

Por último, el “Crack” presenta una genealogía específica, que puede pensarse en términos nacionales: se habla de *Farabeuf*, de *José Trigo*, de *Los días terrenales*, de *La muerte de Artemio Cruz*, es decir de la gran novela mexicana escrita hasta los años sesenta. Y sin embargo, como comenta Urroz: “¿cuáles son esos relatos en que nosotros, autores nacidos en los años sesenta, podemos hoy día abreviar o siquiera encontrar un modelo digno [...]? No los hay, han ido muriéndose de anemia y autocomplacencia.”

De manera tal que, a pesar de todas las diferencias con *McOndo*, los escritores del “Crack”, terminan construyendo la misma sombra, el mismo enemigo temible, del que habría que deshacerse: el realismo mágico. Escribe Padilla: “cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico”. Los novelistas del “Crack”, finalmente cautelosos y respetuosos (aun cuando firmen un manifiesto), deciden separarse del “magiquismo trágico” volviendo a la fuentes, poniendo en el centro la continuidad y no la ruptura con la tradición. Se trata de reencontrarse con la tradición que va de los Contemporáneos a Carlos Fuentes, tradición que parece tanto olvidada por los escritores del “esperanto de la televisión”, como degradada por “las letras que vuelan en círculos como moscas sobre sus propios cadáveres” (Padilla)

En cualquier caso, el esquema histórico es el mismo: hubo una época dorada de la narrativa latinoamericana (el “Manifiesto Crack”), cita también a Cortázar y a Onetti como modelos de narración) y luego su degradación. Entre los sesenta y los noventa, una vez más, sólo el vacío.

III

El 19 de enero de 2003, *La Nación* publicó un artículo, firmado por Nicole Laporte, que, traducido del *The New York Times*, hablaba de la nueva novela de Fuguet, *Las películas de mi vida*.⁸

La periodista comienza su reseña escribiendo: “La más reciente novela de Alberto Fuguet no tiene mariposas metafísicas ni alfombras voladoras. De hecho, no hay ninguna de las imágenes fantásticas que más comúnmente son asociadas con la literatura latinoamericana”. Siete años después de la escritura de “Presentación del país McOndo” y

⁷ Parece poco probable que estas observaciones refieran específicamente al prólogo a *McOndo*; en cambio parecen estar dirigidas a la tendencia de la que el libro de Gómez y Fuguet se hace portavoz, lo que no hace más que confirmar la pertinencia de los chilenos a la hora de dictaminar la extensión del movimiento. Parece probable que los autores a los que se refieren estos fragmentos sean escritores como Naief Yehya (antologado en *McOndo*) o Guillermo Fadanelli, indudables escritores “mcondianos” mexicanos.

⁸ Nicole Laporte, “La cultura de McDonald's llega a la literatura”, Buenos Aires, *La Nación*, 19 de enero, 2003.

del "Manifiesto Crack", la prensa norteamericana perpetúa el equívoco con el que comenzaba la construcción del libro *McOndo*.

No es el artículo del *New York Times* el único texto que piensa de esta manera la historia literaria latinoamericana. En mayo de 1998, en *El país*, Tomás Eloy Martínez (jurado en aquel entonces del Primer Premio Alfaguara de Novela) publica un artículo que, con el título de "El tercer descubrimiento de América", sostiene que vivimos un renacer de la prosa latinoamericana, silenciada por las dictaduras de los años setenta. Por las mismas fechas, en el diario *El Mundo*, de Madrid, se hablaba del "nuevo boom" de la narrativa argentina.⁹ Algo similar sucede con un número de "Babelia", suplemento cultural de *El país*, de Madrid, en marzo de 2001. En ese suplemento se presenta a Ricardo Piglia y a Roberto Bolaño como "dos de los escritores más importantes de la nueva horneada" que "poco tienen que ver con aquellos (temas y tratamientos) que cultivaron los autores del boom". Considerar a Piglia un "nuevo" escritor es justamente pensar que la historia literaria latinoamericana se define sólo en función de lo que se publica en España. Éstos son sólo algunos ejemplos de una actitud que prevalece toda vez que se habla de la narrativa contemporánea latinoamericana. Ocurre que lo que en realidad incomoda de los planteos del prólogo de *McOndo* y del manifiesto del "Crack" es esa sintonía entre la mirada española (por la que pasa hoy el grueso de la publicación de escritores en lengua) y la de los escritores latinoamericanos.

En efecto, recortar, como lo hacen ambos textos, el corpus literario producido en América Latina o en México (corpus que ninguno de los involucrados puede desconocer; la mayoría de los escritores del "Crack", por ejemplo, son licenciados en literatura) durante los setenta y ochenta es repetir la mirada europea o norteamericana. Esto en ningún sentido implica mala fe u oportunismo, los motivos que constituyen esa mirada pueden ser múltiples, inclusive formativos. Lo que parece relevante es un estado de la cuestión que cierra el círculo cuando efectivamente el *New York Times* reseña una novela de Fuguet, Jorge Volpi gana el premio Seix Barral de novela o, más en general, cuando se entiende que estos escritores vienen a llenar un vacío dejado por el boom.

Esta sintonía entre mercado extranjero y programa literario resulta, por supuesto, más sorprendente en el caso de los mexicanos que escrupulosamente aíslan en el manifiesto su literatura del mercado (el prólogo de *McOndo* exhibe desafortunadamente su inscripción en el mercado del libro y su origen en la academia norteamericana). Más aun, el texto colectivo firmado por el "Crack" apela al género "manifiesto" de cuño, si se quiere, mucho más revulsivo que el de "prólogo". Y sin embargo, este manifiesto se lee en una librería que, según uno de sus protagonistas, estaba colmada de lectores ávidos.¹⁰ ¿Cómo es posible entender este gesto si no es porque la utopía vanguardista, degradada, se ha convertido en mercado? Fatalmente, el "Crack" se vuelve *McOndo*.

Parece posible explicar entonces, al menos en parte, la repercusión del "Crack" y de la narrativa *McOndiana* en una enunciación grupal, de vanguardia trasnochada, que confirma la imagen que de Latinoamérica se tiene en Europa y Estados Unidos, y que desde ese lugar proponen una renovación. Una enunciación que explica el lugar de los libros en

⁹ Ambos artículos son citados por Eduardo Becerra en "Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos", ob.cit.

¹⁰ La presentación la cuenta Eloy Urroz en el primer capítulo de *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México, Aldus, 2000.

una secuencia histórica apropiada que, en el camino, transforma a los escritores en sucesores de un momento configurado como mítico en la novela en Latinoamérica.