“Para llegar a McOndo”

“How to arrive to McOndo”

Ezequiel De Rosso

Universidad de Buenos Aires, Argentina
e-mail:ezrosso@uba.ar

Resumen

Durante la década del noventa se realizaron diversos diagnósticos sobre lo que se percibía como un nuevo momento de la narrativa latinoamericana. Esos discursos suelen considerar la condición “negativa”, carente, de esas narrativas. Este trabajo pretende empezar a diseñar otras variantes que puedan describir el período, a partir de la lectura del libro *McOndo*, la antología preparada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez, en 1996.

Palabras Clave: *McOndo*, narrativa contemporánea, América Latina, nuevos narradores.

Abstract

During the nineties several diagnoses were conducted as a new age of the Latin American narrative was perceived. These discourses usually take into account the “negative” condition that these narratives lack of. This paper intends to begin the design of other variables that will allow the description of this period from the interpretation of *McOndo*, the anthology that was prepared by Alberto Fuguet and Sergio Gómez, in 1996.

Key words: *McOndo*, contemporary narratives, Latin America, new story tellers.

El problema

La narrativa latinoamericana pareció vivir, durante el fin de siglo XX, un momento de cambio. Ese cambio fue diagnosticado durante la década del noventa, aun cuando la pertinencia de esos diagnósticos todavía era materia de discusión. En efecto, durante la década crece el interés crítico por escritores contemporáneos. Así, los discursos críticos intentan afanosamente buscar un nombre que designe aquello que se percibe como novedoso, pero a la vez caótico. En 2000 Gustavo Guerrero afirmaba que «los años noventa prolongan y agudizan esta tendencia a la multiplicación de los modelos de escritura, hasta el extremo de que toda descripción de la novelística de la década pareciera condenada de antemano a acabar en una enumeración o en una casuística» (71). A pesar de estos riesgos, han proliferado las descripciones que desde la crítica han intentado detectar alguna característica que logre aunar los textos de escritores que comienzan a publicar durante la década.

En 2002, Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez caracterizaban: «Una generación de escritores pos-posmodernos nacida después de 1955, que se encontraba escribiendo en los años noventa, compartía un conjunto de experiencias y actitudes que los distinguía de otros escritores de ese decenio» (170). En 1997, Rodrigo Cánovas indicaba que la generación de escritores de la “Nueva narrativa Chilena”, eran «escritores de la orfandad» (Olivárez 21).¹

En 2000, Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana describen la escena literaria en la que se insertan los “narradores nacidos en los sesenta” en México del siguiente modo: «discapacitados para el talento, los más de los escritores nacidos en los cuarenta y cincuenta dirigieron sus esfuerzos a la única compensación que tiene la mediocridad: el ejercicio del poder». Así, desde fines de los ochenta, «la ofensiva mediocridad de los padres orilló a una alianza inédita y coyuntural entre hijos y abuelos». (15)² En 1998, Luz

¹ Cánovas, además, delimita la pertinencia de este concepto señalando que su inicio se ubica a mediados de la década del ochenta y gana su esplendor durante la década de los noventa, lo que contribuiría a denominar a esta narrativa como la de la “posdictadura”.

² Por lo demás, el hecho de que los autores se refieran a esta generación como la “de los enterradores” (y que recurrentemente apelen a la figura del “parricidio”) no debería opacar el hecho de que antes que contendientes, los miembros de la generación inmediatamente

Mary Giraldo señala que en Colombia:

La literatura y las expresiones actuales se interrelacionan tejiendo la muerte de los grandes ejes modernos (la revolución, las disciplinas, el laicismo, la fe en la técnica y el progreso) y al sepultar sus ídolos y sus proyectos no otorgan sentido a su estado apocalíptico (24).

A esta perspectiva se han sumado también los propios escritores. En 2004 Carlos Gamerro señalaba: «En la Argentina, mi generación tiene la particularidad de ser más huérfana que parricida» (AAVV 65). Ese diagnóstico, comprensible en escritores del Conosur, que fueron formados con una literatura entre el exilio y la desaparición forzada de personas, se vuelve sorprendente en un escritor como Ignacio Padilla, quien también en 2004 señalaba que «nacimos en los sesenta los mexicanos que hace quince años quisimos describir nuestra generación como la Generación Fría o la Generación sin Contienda» (AAVV 166).

Esos diagnósticos, esa atención de los contemporáneos a sus contemporáneos señala un desarrollo de la autoconciencia del campo literario, pero también habla de un malestar, de una necesidad por definir algo que se percibe como nuevo, aunque no se lo pueda nombrar. Sin embargo, lo que no parece quedar claro es qué es lo que une todas esas escrituras, en qué consiste esa sincronía. En efecto, parece persistir la sensación de un vacío. Se trata, claro, de una impresión difusa, pero que permea los textos sobre la literatura producida durante la década. Ese vacío define los modos en los que se habla de estos textos. Algo “falta”, y esa falta define por negación estas escrituras. De ahí que todos los nombres que hemos enumerado persistan en la definición negativa. Los escritores que comienzan a publicar durante la década del noventa tienen evidentemente una identidad, pero esa identidad “no es” algo: les faltan padres, les faltan enemigos, llegaron tarde a la posmodernidad, a la historia.³

anterior son “un estorbo”. Como sucede con otros metadiscursos, antes que parricidas, para Chávez y Castañeda, esta generación se presenta como huérfana.

³ Beatriz Sarlo para el caso argentino habla de los escritores surgidos en los últimos años del siglo en un artículo elocuentemente titulado: “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”. Jorge Fornet señala que los escritores cubanos que comienzan a publicar durante la década: “son los primeros narradores posrevolucionarios, pues el proceso y el destino de la revolución no parece preocuparles” (96). Una excepción notable son los artículos compilados por Celina Manzoni en *La fugitiva contemporaneidad*, que enfatizan la idea de errancia, transterración y exilio como forma de pensar la literatura contemporánea.

Por otra parte, y como ejemplo de esa misma autoconciencia que señalábamos antes, la década del noventa se ha visto poblada de manifiestos, de declaraciones de principios que con ánimo combativo pretendieron definir un espacio en sentido afirmativo. De manera tal que uno de los modos privilegiados en los que se puede entrar en la literatura de la década tal vez sea estudiar alguno de esos textos (y libros) leídos como manifiestos.⁴

El prólogo

En 1996, desde España, se daba a conocer la “Presentación del país McOndo”, prólogo al libro *McOndo*, una antología de “nuevos escritores latinoamericanos” cuya compilación y prólogo fueron realizados por Alberto Fuguet y Sergio Gómez.⁵ ¿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

El trabajo que sigue puede leerse como una parte de las reflexiones iniciadas en ese proyecto de investigación.

⁴ Este trabajo complementa uno previo sobre las implicaciones literarias del “Manifiesto Crack”. Ver De Rosso.

⁵ La “Presentación...” en Alberto Fuguet y Sergio Gómez. El prólogo está datado en marzo de 1996. 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”, sino de “movimiento”. De hecho, así fue leído en su aparición, ver Raquel Olea, “La niña sudaca irá a la venta”, Soledad Bianchi, “De qué hablamos cuando decimos Nueva Narrativa Chilena” (ambos en Carlos Olivárez), Eduardo Becerra y Gustavo Guerrero. Una lectura polémica de la “Presentación...” como manifiesto puede leerse en las declaraciones de David Toscana a Daniel Centeno en “Sudamericana encuentra su plaza”: «A mí no me agradó el prólogo del primer libro, porque parecía un manifiesto de los escritores que aparecían en el volumen. La mayoría de los autores no comulgábamos con el mismo. Una cosa es que te inviten a una antología y otra que te prologuen y hasta que hagan parecer que todo eso tiene que ver contigo»

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.

El prólogo *McOndo* sostendrá dos premisas que verifican esta hipótesis. Por un lado, se dice:

El 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. [...] 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 (15).⁶

El retiro de lo público, el descrédito de las consignas políticas que guiaron momentos anteriores de la literatura latinoamericana son aquí presentados en un tono casual e irónico. Notablemente, la pregunta por la identidad latinoamericana y la pregunta por la identidad individual son formuladas como antítesis, antes que como complementariedad.

En efecto, una no se deriva de la otra (como podría imaginarse en otros períodos de la historia del continente), sino que las preguntas (las identidades) se oponen entre sí diacrónicamente. Es, entonces, una pregunta del pasado “¿quiénes somos?” y una pregunta del presente “¿quién soy?”. Por otra parte se lee, en medio de una enumeración vertiginosa:

⁶ Contra lo que podría imaginarse, esta descripción no es necesariamente celebratoria. Aún así, muchas lecturas de la “Presentación” y del libro entero condenaron esta perspectiva que se quería la de los autores. Antes que eso, sin embargo, habría que reflexionar sobre el tono ambiguo de estas declaraciones. Esta ambigüedad, señalada por muy pocos críticos (entre ellos Ana María Amar Sánchez), será central en la enunciación de los textos asociados a *McOndo*.

Latinoamérica es, irremediablemente, 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 (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.⁷ Entre la Revolución cubana y la televisión, el prólogo de *McOndo* afirma dos movimientos simétricos: la decadencia de la participación política es correlativa (nada se afirma de nexos causales) de la transformación de la política en fenómeno mediático. Así, mientras la escritura se “privatiza”, el espacio público es ganado por los medios.

Estas dos citas, además, nos permiten explorar otro sentido de la política. En el primer fragmento la inflexión política de lo literario es la posibilidad de *referirse* a lo colectivo («los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas»). En el segundo fragmento *McOndo* es MTV «pero en papel y letras de molde»: entre la televisión y la literatura sólo existe una diferencia de soporte. Y entonces, lo único que parece importar es el referente de los textos.

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. Es a partir de esta ausencia que Fuguet y Gómez definen tanto a los amigos como a los enemigos. Se trata de diferenciarse del “realismo mágico” como tendencia unificadora para pensar la literatura latinoamericana. El horizonte sobre el que se establece la diferencia es, claro, el de los temas y motivos del “realismo mágico”:

⁷ 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.

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. Aquí los dictadores mueren y los desaparecidos no retornan. El clima cambia, los ríos se salen, la tierra tiembla y don Francisco coloniza nuestros inconscientes (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 que sus superpobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral». (18) El problema no es “vender” una imagen del continente, sino vender una imagen “poco verídica” del continente. El verismo sería entonces la garantía moral de la literatura en el mercado. El problema, claro, es de qué mercado se habla.

Uno de los rasgos más notables de la “Presentación” es justamente su inscripción desenfadada en el universo de los consumos culturales. No se trata solamente de las múltiples referencias a la televisión y la música pop, se trata también de imaginar los textos en su circulación, enfatizar en el prólogo el origen y destino mercantil de *McOndo*.⁸ Por una parte, “la inspiración más cercana” es otro libro, publicado en Chile: *Cuentos con walkman* que, se consigna, «ya lleva más de diez mil ejemplares vendidos» (12). Por otra parte, se cuentan las tareas de recopilación y búsqueda, que incluyen una enseñanza para editores remisos:

Recién ahora algunas editoriales se están dando cuenta de que eso de escribir en un mismo idioma aumenta el mercado y no lo

⁸ Ni la preocupación por la mirada europea (o, como se verá, norteamericana) ni la preocupación por la circulación de los libros en el mercado es novedosa. Para ejemplos, basta con pensar en el boom de los sesenta. Sí podría decirse, sin embargo, que lo novedoso de McOndo es la inscripción gozosa en el horizonte de la mercancía.

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 Barcelona. Cruzar la frontera implica atravesar el Atlántico (13).

Gómez y Fuguet lo lograron: *McOndo* se publica en Barcelona, editado por Mondadori. Así, en el prólogo a *McOndo* hay menos una denuncia que una expresión de deseos.⁹ La importancia de esa mirada externa sostiene todo el texto. De hecho, 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 si no, 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» (18).

Esa poética, cuyo objetivo es “ofrecer al público”, atiende a las condiciones de circulación de los bienes en el mercado. Es, también, una identidad narrativa construida en la diferencia con el “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 habría de llenar la literatura de *McOndo*.¹⁰

⁹ La aguda percepción de Fuguet y Gómez no acaba allí. En la página 13 afirman: «Sabemos que muchos leerán este libro como un tratado generacional o como un manifiesto. No alcanza para tanto». Dieciséis años después, cuando escribo esta nota al pie, siguen sin equivocarse.

¹⁰ Sobre la sincronía de *McOndo* con otras tendencias contemporáneas, no puede dejar de señalarse aquí la inclusión de escritores españoles del “territorio de la Mancha”. Esa transformación de Latinoamérica en Hispanoamérica resulta contradictoria en la textura del prólogo, que insiste en referencias culturales a América Latina y, sobre todo, al realismo mágico, cuya influencia no es equivalente en España y en América Latina. Como otros fenómenos de la década (la consolidación del neopolicial iberoamericano, por ejemplo) el intento de integración en la lengua está a la orden del día. Resulta lógico entonces que pocos años después, en 2000, Fuguet y Edmundo Paz Soldán (otro escritor antologado en *McOndo*) hayan editado *Se habla español*, una antología de cuentos latinoamericanos que suceden en Estados Unidos. Publicado en Miami, el libro expande la idea literatura latinoamericana a una especie de panamericanismo que fatalmente, como su nombre lo indica, excluye a Brasil y a las naciones de habla francesa.

En los medios

Pero ¿qué es lo que se lee en *McOndo*? Lo primero que se lee, lo primero que han leído muchos lectores, es la referencia a la cultura mediática contemporánea.¹¹ Sin embargo, estas referencias, aunque existen, son mucho menos ostensibles de lo que a primera vista podría suponerse. No sólo porque en *McOndo* existen textos que ni siquiera mencionan objetos culturales producidos por la expansión de los medios (“La mujer químicamente compatible” de Jordi Soler o “El vértigo horizontal” de Juan Forn), sino porque, a diferencia de lo señalado en la “Presentación”, estas menciones son espaciadas, carentes de énfasis, propias de un universo mediático que se ha tornado “invisible”, un marco de referencia naturalizado. En “La verdad o las consecuencias” de Fuguet, se describe la conmoción de un personaje con estas palabras: «Adrián hizo tilt y Pablo tuvo que forzarlo dentro de un taxi» (124). En “Gritos y susurros” de Gustavo Escanlar, el narrador se describe: «Yo me afeité, me bañé, me puse mi ropa de conseguir laburo —mucho negro, gel, hombreras, pantalones anchos, muy Don Johnson— y fui». (241). En “Extrañando a Diego” de Jaime Bayly, el narrador cuenta: «una noche tarde, después de Letterman, le leí un cuento que había escrito en Madrid» (231).

Más evidentes son las menciones de nombres propios asociados a consumos culturales que funcionan como horizonte verosimilizador: «El barullo de la música llega nítido, es Julio Iglesias, José Luis Rodríguez u otro similar» (Rodrigo Soto: “Sólo hablamos de la lluvia”). “Me dice que no va más al McDonald’s, pero que ayer se lo volvió a encontrar a Aníbal en el cine. Fue a ver *La lección de piano*; le pareció horrible, casi vomita”. (Martín Rejtman, “Mi estado físico”). Estas referencias definen el horizonte en el que se mueven los personajes y, por lo tanto, operan como mediaciones entre espacio público y privado.

Pero el impacto de los medios se articula en *McOndo* con otro sentido de “lo público”. El universo representado por los cuentos de *McOndo* apenas refieren al universo laboral. Más aún, en la mayoría de los textos, el espacio

¹¹ Ver Amar Sánchez y Cánovas.

público en tanto que tal no existe: los intercambios se dan en espacios privados (autos, casas) o bien en espacios públicos limitados (fiestas, boliches). Por otra parte, cuando el espacio público sí aparece representado, resulta amenazante o directamente incomprensible (como en los textos de Rodrigo Soto y Santiago Gamboa). En ese horizonte quienes trabajan, quienes salen a la escena pública, son todos personajes relacionados con el mundo de las representaciones mediáticas: el mundo de la publicidad (“Pulsión” de Leonardo Valencia), de la televisión (“La gente de látex” de Naief Yehya), de los diarios (“Gritos y susurros” de Gustavo Escanlar).

Así, todo contacto con el mundo de lo “social” aparece, o bien atravesado por la referencia mediática, o bien como producto del trabajo en algún medio. Se trata, claro, de la transformación de los consumidores de la primera expansión de la TV (la que menciona el prólogo) en productores de esa misma cultura mediática. De manera tal que la “fiebre privatizadora mundial” aparece (como aparecía en el prólogo) articulada con un cambio en la evaluación de los medios, el “sueño bolivariano cumplido”. *McOndo* sugiere que la experiencia plena de lo público, para sus protagonistas, sólo puede suceder por la intervención de los medios.

Esta aparición de lo mediático no es, se ha señalado, novedosa. En efecto, escritores como José Agustín o Gustavo Sáinz, en México, Antonio Skármeta en Chile o Andrés Caicedo en Colombia ya habían renovado el horizonte literario durante la década del sesenta y setenta con relatos sobre jóvenes, atravesados por referencias a la cultura pop asentada en los medios. Sin embargo, ahí donde los jóvenes personajes de los sesenta y setenta reivindicaban la cultura pop como rebeldía, los jóvenes de *McOndo* asumen la cultura de masas sin énfasis, como un dato inescapable de la experiencia. Por otra, ahí donde los personajes de la Onda eran consumidores de la cultura de masas, los personajes de *McOndo* son también productores. Redactores de diarios, estrellas de TV, redactores de publicidad, profesionales del talk show, los personajes de *McOndo* han pasado del otro lado del espejo, y las promesas que el rock y el pop hicieron a las generaciones previas ya no los encantan. Pablo, el protagonista de “La verdad o las consecuencias”, “reconoce que los Estados Unidos le han colonizado el inconsciente” y el

narrador de “Extrañando a Diego” describe a su objeto de deseo: “Se veía lindo con su polo chorreado y su blue jean roto. Era el perfecto-rockero-rebelde-que-odia-al-sistema” (223).

En verdad, todos los cuentos de *McOndo* exhiben el hastío frente a una cultura de masas (que a veces, como en el texto de Bayly, o en el de Fresán, se exhibe como ironía) de la que parece imposible escapar, pero a la que no se le pueden oponer otros marcos de referencia. En este sentido, antes que adolescentes rebeldes, los protagonistas de *McOndo* son “jóvenes envejecidos” (o, como señala la “Presentación...”, “adultos jóvenes”). La condición urbana de *McOndo* es la de la adultez asumida conflictivamente y la de una mediatización que ya no se puede exhibir como rebeldía. En este sentido, si llegar a los treinta era el punto de inflexión que los jóvenes de las narrativas de los sesenta querían a toda costa evitar, el relato de *McOndo* comienza ahí donde terminaban aquellos.

Pleno / Plano: La parataxis

Los textos de *McOndo* se construyen en una deriva en la que el sentido de las acciones se pierde justamente por el abandono de la estructura del relato. Las anécdotas de esos textos son mínimas (y entonces se decantan hacia la descripción de modos de vida como puede leerse en los textos de Valencia, Forn, Paz Soldán, Baily, Yehya, Soto), o bien el texto es completamente una sucesión de anécdotas cuya ilación es efecto de la sumatoria antes que de la articulación narrativa (en Escanlar, Casariego, Fuguet). En el límite los textos casi dejan de ser narrativos: Fresán, Soler y Gómez firman textos en los que la pulsión narrativa se articula con la especulación ensayística o con la forma dialogal.

Así, la narración plenamente articulada es reemplazada por una articulación laxa en la que la trabazón narrativa (que es tanto una articulación cronológica como una articulación lógico-causal) se deshace.¹² Antes que una sintaxis

¹² Tomamos aquí como referencia (de la vasta bibliografía que se ha elaborado sobre estas relaciones), los textos capitales de Tzvetan Todorov y de Philippe Hamon. Todorov distingue un “relato” de una “narración” por el hecho de que el primero articula la trama no sólo en función de un devenir temporal, sino también de una articulación de causa-consecuencia, mientras que la segunda sólo posee el principio cronológico.

narrativa, se lee una parataxis narrativa: a partir de una situación de partida, pequeños fragmentos narrativos se independizan del devenir temporal pudiendo, de hecho, suceder en un orden diferente al que despliega el texto.

Esa parataxis tiene como efecto, en muchos casos, la apertura a un universo caótico en el que las acciones se acumulan sin articularse en relaciones nítidas de causalidad. En “La vida está llena de cosas así”, Clarita, una muchacha bien de Bogotá, por ir distraída atropella a un hombre, intenta llevarlo a un hospital, toma un desvío equivocado y en un barrio periférico es asaltada por una turba que pretende llevar a una parturienta al hospital. Atrapada en su propio coche, y de regreso al hospital, Clarita descubre que el hombre al que atropelló no sólo es epiléptico, sino que además es un asesino a sueldo que iba a asesinar a su vecino cuando ella lo llevó por delante. Esta estructura abierta produce, por una parte, un efecto de fluidez de la anécdota, en la que los episodios se “alinean”, antes de sucederse y articularse.

Así, el efecto es el de un “continuo fluyente”, que podría incluir múltiples episodios entre la primera y la última frase o, eventualmente, no terminar nunca. Por eso, más allá de que los narradores evoquen eventualmente un pasado (aunque rara vez refieran a un futuro), la estructura de los textos de *McOndo* producen la impresión de “puro presente”, en la medida en que los episodios que se relatan están débilmente articulados tanto con el pasado como con el futuro de las acciones que se relatan.¹³

Dada esta estructura abierta, no es sorprendente entonces que el recubrimiento temático más evidente de estos textos sea el viaje.¹⁴ Al final de este recorrido,

¹³ Theodor Adorno, comentando la poesía de Hölderlin señala ambos rasgos como efectos de la estructura paratáctica.

¹⁴ La importancia del viaje está sugerida en la “Presentación del país McOndo”: “En estos cuentos hay más cepillado de dientes y excursiones al campo [...] que levitaciones, pero pensamos que se viaja igual.”(19) No es sólo oportunismo entonces la preparación, en 2000, de *Se habla español. Voces latinas en USA*, en el que dos miembros prominentes de McOndo (Fuguet y Paz Soldán) compilan relatos de latinoamericanos en USA (ya el hecho de que se escriba USA antes que EE. UU. sugiere la mezcla de lenguas que será la piedra de toque de la antología). La pulsión del viaje y la extranjería lograrían aquí su punto culminante. Por lo demás, allí se marcan los límites de escritores como José Donoso y Carlos Fuentes a la hora de imaginar Estados Unidos, y se reivindica la figura de Puig. Esa expresión de deseos se logra en muy pocos textos de la antología, justamente porque el modelo formulado en McOndo es todavía fuerte.

sin embargo, no hay ninguna epifanía, ninguna iniciación que se cumpla. En el mejor de los casos (“La verdad o las consecuencias” o “La mujer químicamente compatible”) la narración concluye con la inminencia de una revelación.¹⁵ Condenados a errar por espacios urbanos que se descubren o redescubren, los personajes de *McOndo* no logran transformar esa deriva en una travesía.

Esta inarticulación es correlativa de la expansión de la frase corta y, en el límite, la enumeración, el listado. En “Sólo hablamos de la lluvia”, de Rodrigo Soto, se lee: «cuando subimos las gradas todavía nos grita que nos divirtamos, que nos divirtamos y que la pasemos bien; Lourdes se voltea y yo tras ella y la gran sonrisa en el rostro del hombre es cálida y cómplice y fraterna». En “El vértigo horizontal”, de Juan Forn se lee: «Habló del pozo quedaba en la cama al levantarse, del sonido de la propia voz en el contestador automático, del aspecto de esos cepillos de dientes muy usados, cuando las cerdas están completamente combadas hacia fuera». Como puede verse, la secuencia suma elementos disímiles y los articula por medio del asíndeton y el polisíndeton, figuras que típicamente impiden la clausura y la jerarquización de los elementos de la lista.

Se asiste así a una atomización que, a diferencia de modelos clásicos, como Hemingway, no sugiere un centro pleno de sentido que se expresaría en la lectura atenta, sino antes bien un sentido plano de la experiencia, una falta de profundidad. Ese sentido plano se daría a leer como un retorno del realismo, como un empobrecimiento de las técnicas narrativas, que volverían a un realismo desencantado de las potencias de la literatura para dar sentido pleno al mundo. El contenido de estos textos funciona de un modo similar: los personajes no se encuentran ante ningún momento “decisivo” de sus vidas, las anécdotas se presentan desprovistas de la relevancia que caracterizó al realismo tradicional.¹⁶ El protagonista de “Pulsión”, de Leonardo Valencia formula de este modo la poética que guía el texto: «Siempre enfatiza la causa y el efecto final, nunca entra directamente en la anécdota, pero igual nos envuelve con ese lento desovillar de historia sin sentido y sin provecho, como le gusta calificarlas».

¹⁵ Si bien es posible afirmar que esta deriva ha caracterizado la literatura de “jóvenes” en América Latina (Skármeta, Sainz, Caicedo), lo que distingue estas escrituras es la ausencia de alegría en el recorrido. Antes que viajar porque se quiere descubrir el mundo, porque se es joven, estos relatos postulan la deriva como una fuga que no tiene final a la vista.

¹⁶ Esta falta de énfasis se construye también en la voz narrativa.

Así, el estilo de *McOndo* apela a una desjerarquización en la que la frase se torna enumeración y el relato mero transcurrir. Esa desjerarquización generalizada torna a los textos porosos, pasibles de ser captados por el azar o la sorpresa. El hecho de que la mayoría de estos cuentos, sin embargo, apele a un costumbrismo desarticulado, no debería opacar este rasgo constitutivo.

El narrador absorto

Pero la parataxis no sucede en *McOndo*, sin un correlato que, en la enunciación, amenaza con cancelar esta expansión inarticulada. En efecto, a esta diseminación estructural, los textos de *McOndo* oponen una voz obsesiva que, concentrada en la experiencia particular, funciona como contrapeso. Esta parataxis suele articularse con uno de los rasgos fundamentales de los cuentos publicados en *McOndo*: la constitución de un foco narrativo (presentado como primera persona o bien como tercera persona focalizada) obsesivo.¹⁷ Esto ocurre entre otras cosas porque en la medida en que la estructura narrativa de estos textos es laxa y todo sucede como en un eterno presente, la posibilidad de articular una clausura recae en la voz narrativa.

En efecto, los narradores de *McOndo* articulan un punto de vista atento a las infinitas variaciones de lo mínimo: los elementos constitutivos de una buena fiesta (en el texto de Fresán), los chismes que se cuentan dos jóvenes que no han sido invitados a un casamiento (en el texto de Gómez), los detalles de la incursión en una discoteca (en el texto de Juan Ángel Mañas y Antonio Rodríguez).

Esa expansión del detalle insignificante redundante en una desjerarquización de la información. Así, los narradores de estos textos desgranar un tiempo continuo en el que las nimiedades no parecen poder distinguirse de los fenómenos “significativos” (aquellos que en una textura clásica conformarían el relato). En “Mi estado físico”, de Rejtman, la historia de amor que se cuenta es tan importante como recuperar las cintas de video de las clases de gimnasia; en “Gritos y susurros”, de Gustavo Escanlar, la falsificación de noticias tiene la misma importancia que los encuentros sexuales del narrador. Así, se trata de focos porosos, atentos a todo lo que sucede a su alrededor.

¹⁷ Los relatos de *Mc Ondo*, salvo “La mujer químicamente compatible” de Soler, se caracterizan por el foco único, correlativo de la “simplicidad” de su estructura lineal.

Esa percepción maniaca y tendiente a la disolución narrativa tiene una tematización característica: el extranjero. En efecto, en múltiples textos quien cuenta es alguien ajeno a aquello que describe: una muchacha de familia bien perdida en un barrio pobre de Bogotá, un chileno recién divorciado perdido en Estados Unidos, un adulto joven reflexionando sobre las fiestas adolescentes. En todos los casos, historias de extranjería en las que los textos enfatizan la excepcionalidad del narrador (a Clarita le advierten que no tome por cierta calle, a Pablo, su hermano le señala una y otra vez la inconsistencia de sus actos). No hay, por lo tanto, un narrador “típico” en estos cuentos. Por el contrario, se trata de narradores conscientes de su desgarramiento con respecto a quienes debieran ser sus pares (la clase, la generación, la familia).¹⁸ El narrador de “Gritos y susurros” formula ese desasimiento en tono cínico:

Me fui sin saludar. Me gusta irme así de los lugares, de las vidas. Así es como va a ser cuando te mueras, no te vas a despedir de nadie, vas a dejar clavado a todo el mundo, no vas a tener que dar explicaciones de nada. Así me fui de la radio, así me fui del diario, así me fui de Lucía, así me fui de Pichuco. Todos me decían ‘encará, no seas cagón’. ¿Y yo qué mierda tengo que encarar?¹⁹

Las novelas de los escritores asociados a *McOndo* también se caracterizan por este rasgo: en *La noche es virgen*, de Baily, en *Vidas ejemplares*, de Gómez, el corte generacional no alcanza a constituir un narrador. No hay aquí “nativos” que toman por asalto la lengua literaria en representación de un grupo generacional.²⁰ Antes bien, los cuentos de *McOndo* se concentran en individuos que han sido descartados de su grupo y se adentran en

¹⁸ Amar Sánchez señala que este rasgo de extranjería relaciona a estos narradores con la perspectiva que los medios tienen sobre la realidad.

¹⁹ El fragmento es excepcional no sólo por la nitidez con la que se formula el desarraigo del narrador, sino por su tono desafiante. Los protagonistas de *McOndo*, sin embargo, antes que ser cínicos, son individuos desconcertados. De ahí que sea característico de los relatos asociados a *McOndo* el tono distante (que se articula con la desjerarquización): los narradores parecen derivar en intensidades que ya no tienen la forma de la emoción (o de la narración). Por eso, como ha afirmado Rodrigo Cánovas (78) los textos relacionados con *McOndo* son también relatos “desinyectados de afecto”.

²⁰ Este rasgo separa nitidamente *McOndo* de la Onda y de otros relatos sobre jóvenes: no estamos aquí frente a un narrador típico, que representa el habla de una generación. Tal vez la diferencia radique en un cambio de referentes literarios: de Salinger a Bret Easton Ellis.

territorios desconocidos. Por esto, porque se trata de la extranjería, los focos se asemejan a la mirada del antropólogo antes que a la del indígena. Nos reencontramos aquí con la antítesis entre “yo” y “nosotros” que se leía en la “Presentación...”. Pero como se verá, esta oposición entre individuo y comunidad, que se registra en lo que la voz narradora dice, puede reformularse de modo paradójico en la enunciación que esa misma voz hace. Porque esta extranjería no produce una traducción, sino que permanece como un testimonio de la diferencia.²¹ Los textos de *McOndo* están escritos en una lengua que remeda la oralidad de los “adultos jóvenes” latinoamericanos y ese uso de la lengua supone, si se la relaciona con otros rasgos que hemos señalado, una configuración específica del lector que los textos diseñan.

Por una parte, ya lo hemos visto, los textos de *McOndo* postulan un lector sabio en los modos de la cultura joven contemporánea, alguien que no necesita que le expliquen quién es Ned Flanders (en el caso del texto de Toscana) o qué es un Big Mac (y un Mac Chiken [sic], en el caso de Rejtmán). Ese uso de la lengua genera una complicidad que, en la medida en que los textos refieren a individuos extrañados del mundo, aísla al narrador en la compañía del lector. Esto es: los narradores de *McOndo* transmiten su desarraigo para aquellos que puedan entender los guiños de la prosa. Esa enunciación sugiere que el enunciador y el enunciatario están juntos, pero aislados, en un intercambio que probablemente diga menos sobre el mundo de fin de siglo que tan exuberantemente exhibe la “Presentación...” que sobre la (im)posibilidad de comprender ese mundo.

Por otra parte, la lengua de *McOndo* no sólo es una lengua joven, sino que su uso es localista. En “Extrañando a Diego” se lee: «Manejó rápido. [...] Llegó a mi depa. Cuadró. Apagó el motor. Subimos a mi depa. No bien entramos, nos besamos» (226). En “La noche de una vida difícil”, Sandro increpa a Roberto: «¿Por eso te tardaste en salir? ¿Le estabas cobrando al pinche Flanders? Yo pensé que te lo estabas agarrando a chingazos o mínimo se la estabas rayando. [...] Agarra tu mierda de dinero y lárgate» (210). En “La vida está llena de cosas así”, Clarita “Colgó afanadísima sin poder hablar

²¹ Esa enunciación “de traducción” ha sido señalada en otros relatos contemporáneos, notablemente por Celina Manzoni para *La virgen de los sicarios*. El emplazamiento y la vulgaridad de los saberes que exhiben los relatos de *McOndo*, impiden homologarlos a los de Vallejo, pero permiten pensarlos como dos formas de un relato de época en que la realidad se ha tornado opaca.

con el papá, pensando que llamaría en otro momento. Luego la ayudaron a subirlo al carro” (84).²² Sin embargo, se ha señalado repetidamente que *McOndo* pertenece a un estilo de “literatura internacional”, que estas narraciones son representantes de la globalización literaria. Menos se ha analizado por qué puede afirmarse, pasado el prólogo, que *McOndo* es un “libro global”.²³

En este sentido, la lectura de *McOndo* es una experiencia curiosa en la medida en que se construye un lector específico y local para cada cuento (aquellos que sienten que el enunciador habla en un *entre-nos*, en el que las referencias culturales y los usos de la lengua son los propios, sin posible traducción) y a la vez un lector para el que todas los otros usos de la lengua son curiosos, si no incomprensibles. Así, como señala el prólogo intentando articular a los escritores españoles con los latinoamericanos: los escritores españoles recopilados “pueden hablar raro (de hecho, todos hablan raro y usan palabras y jergas particulares) pero están en la misma sintonía”.

Ese “hablar raro” es la marca de la diferencia y el curioso efecto de *McOndo*. Porque efectivamente, ha cambiado la referencia “realista mágica” por una nueva referencia, la urbana; y a la vez (pero esto apenas se sugiere) porque hace ingresar la lengua de los jóvenes en un conglomerado en el que lo “latinoamericano” es la lengua, que no puede menos que sentirse *a la vez*, propia y ajena en virtud del efecto de acumulación propio de una antología. Así, lejos de constituirse en un “estilo internacional”, la lengua de *McOndo* es típicamente localista, y justamente por eso es internacional. El movimiento es, claro, similar al del boom, pero debería recordarse que se trata aquí de una segmentación por lenguas locales lo que produce a la vez el mismo efecto en España (objetivo declarado de *McOndo*) que en los países latinoamericanos.

Se trata, en cualquier caso, de un uso de la lengua que sostiene y clausura en un pacto de identificación la expansión y porosidad de la trama narrativa. En efecto, ahí donde el texto tiende a la dispersión en su estructura y tematiza la extranjería la elección dialectal produce un enunciatario situado (joven

²² El despliegue del uso local de la lengua es todavía más evidente en novelas asociadas a *McOndo* como *Mala onda* de Fuguet o *Estokolmo*, de Escanlar.

²³ Así lee *McOndo* por ejemplo Burkhard Pohl.

“chileno”, “argentino”, “ecuatoriano”, etc.) que de alguna manera verifica en la lengua la identidad que se dispersa en la estructura y los asuntos de los cuentos de *McOndo*. Así, el estilo que pregonan los textos de *McOndo* es una tensión entre un movimiento centrífugo en la frase y la estructura, y un movimiento centrípeto en la enunciación que, finalmente, termina articulando una imagen de América Latina en la que la suma de jergas aparece como muestrario de lo exótico, al tiempo que sugiere que esa identidad se vive como descentramiento y fragmentación de la experiencia. Tal vez esa tensión pueda explicar la doble lectura (la alarma de los críticos latinoamericanos y el fervor de los críticos europeos y norteamericanos) que hizo de *McOndo* un texto capital de la década.

Fuentes de consulta:

- AAVV. *Crack. Instrucciones de uso*. Barcelona: Mondadori, 2005.
- AAVV. *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.
- Adorno, Theodor. “Parataxis”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.
- Amar Sánchez, Ana María. “Entre el placer y la decepción. Romance, melodrama y rock & roll”. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.
- Bayly, Jaime. *La noche es virgen*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Becerra, Eduardo. “Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos”. *Líneas aéreas*. Madrid: Lengua de trapo, 1999.
- Cánovas, Rodrigo. *La novela chilena. Nuevas generaciones*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- Centeno, Daniel. “Sudamericana encuentra su plaza”. On line: <http://www.analitica.com/cyberanalitica/matriz/2713795.asp>, consultado el 17-12-08.
- Chávez Castañeda, Ricardo y Celso Santajuliana. *La generación de los enterradores*, México: Nueva Imagen, 2000.
- De Rosso, Ezequiel. “Porque lo viejo vale para la novedad: para leer el Crack”. *Violencia y silencio*. Celina Manzoni (comp.). Buenos Aires: Corregidor. 2005. 165-192.
- Escanlar, Gustavo. *Estokolmo*. España: Mondadori, 1998.
- Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras cubanas, 2006.
- Fuguet, Alberto. *Mala onda*. Santiago: Planeta, 1991.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.
- Fuguet, Alberto y Paz Soldán, Edmundo (Eds). *Se habla español. Voces latinas en USA*. Alfaguara: Miami, 2000
- Giraldo, Luz Mary. “Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996)”. *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Diseminación, cambios, desplazamientos*. Vol. 2. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo (comp.). Colombia: Ministerio de Cultura, 2000.
- Glantz, Margo. “La onda diez años después”. *Esguince de cintura*. México D. F.: CONACULTA, 1994. 244-262.
- Gómez, Sergio. *Vidas ejemplares*. Santiago: Planeta, 1994.

- Guerrero, Gustavo. "La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado". *Cuadernos Hispanoamericanos*. N.º 599 (2000). 71-88.
- Hamon, Philippe. "La descripción, ¿una competencia específica?". *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial, 1991. 45-60.
- Manzoni, Celina (comp.). *La fugitiva contemporaneidad*. Buenos Aires: Corregidor, 2003. 105-115.
- Manzoni, Celina. "Fernando Vallejo y la traducción como metáfora en *La virgen de los sicarios*". *Boletín de reseñas bibliográficas*. N.º 9/10 (2006).
- Olivárez, Carlos (ed.). *Nueva narrativa chilena*. Santiago: LOM, 1997.
- Pohl, Burkhard. "El discurso transnacional en la difusión de la narrativa latinoamericana". *Cuadernos Hispanoamericanos*. N.º 604 (2000).
- Ruffinelli, Jorge. "Sainz y Agustín en su contexto". *Crítica en Marcha*, México D. F.: Premiá, 1979.
- Sarlo, Beatriz. "La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Todorov, Tzvetan. "Los dos principios del relato". *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Williams, Raymond L. y Rodríguez, Blanca. *La narrativa posmoderna en México*. México D. F.: Universidad Veracruzana, 2002.