



HAL
open science

Imaginario neocolonial y técnicas de individuación : McOndo y el grupo Crack

Sara Calderón

► **To cite this version:**

Sara Calderón. Imaginario neocolonial y técnicas de individuación : McOndo y el grupo Crack. 2015. ⟨hal-01547649⟩

HAL Id: hal-01547649

<https://hal.science/hal-01547649v1>

Preprint submitted on 27 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Para citar : Calderón, Sara, “Imaginario neocolonial y técnicas de individuación : McOndo y el grupo Crack”, *Réseau d'études décoloniales. De l'univers au plurivers*, n°1, <https://reseaudecolonial.org/author/sara/> (última consulta, 27 de junio de 2017).

Imaginario neocolonial y técnicas de individuación : *McOndo* y el grupo *Crack*

En 1996, una compilación de cuentos titulada *McOndo* y un texto públicamente leído a la prensa titulado *Manifiesto Crack* descubren las dificultades que el mercado editorial podía sembrar en la emergencia de un escritor latinoamericano. En efecto, sendos documentos reúnen a varios escritores del continente en una protesta contra la rigidez de las expectativas de un mercado editorial que pretende conformar la producción latinoamericana al modelo que ha preestablecido y que deriva del realismo mágico.

En la perspectiva de interrogarnos sobre un fenómeno que sería del orden del colonialismo del saber, trataremos de examinar, en una reflexión que pretende ofrecer más preguntas que respuestas, en qué medida podrían vincularse dichos fenómenos a un imaginario europeo y noramericano referido a América Latina y construido dentro del marco de la relación de desigualdad que implica la dominación económica.

Imaginario del exotismo y relación desigual

En su ensayo *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand evidenciaba la importancia que adquiriría lo imaginario como defensorio de lo humano, frente a un culto de lo racional que el ensayo tildaba de “colonialismo espiritual” [1992 : p. 496]. Aludía con ello a la sobreevaluación de esta facultad en las culturas occidentales, con respecto a la evidente devaluación de la de representarse el mundo.

Antes de interrogarnos sobre la manera en que un imaginario dominante puede afianzarse con la dominación económica, convirtiéndose en un elemento plenamente partícipe del colonialismo del saber, nos parece importante reflexionar brevemente a propósito de la mirada histórica que Occidente ha podido arrojar sobre los países periféricos, plasmándola en sus producciones culturales. En efecto, sería necesario

deslindar que una parte de dicha mirada corresponde sin duda a la espontánea proyección de las propias aspiraciones, mientras que otra puede referirse a la construcción simbólica de una dominación.

Un breve examen de la producción literaria de los últimos siglos permite constatar fácilmente que la problemática de la construcción de un exotismo en literatura es antigua. Incluso es posible comprobar que esta construcción es quizá particularmente acuciante en tiempos de malestar civilizacional. Así, durante el romanticismo francés se observa la construcción de un Oriente o de una España fantaseados, cuya función principal parece ser la de ofrecer una vía de escape al sentimiento de asfixia generado en una serie de artistas por el racionalismo imperante y las reglas rígidas del clasicismo¹. En este sentido, las tierras física o culturalmente lejanas parecen ser un terreno particularmente propicio para la proyección de civilizaciones más o menos insatisfechas.

En lo que respecta a América Latina, se pueden detectar una primera construcción de su espacio como exotismo en los diarios de Cristóbal Colón que, ante la imposibilidad de nombrar lo desconocido, recurre abundantemente al imaginario bíblico y al de las novelas de caballería para designar la nueva realidad². También en este sentido se sitúa Jorge Volpi cuando señala que :

¹ Para Gilbert Durand, tanto romanticismo como surrealismo ejercieron en tanto que válvula de escape a la alienación que imperaba, tanto en el ámbito de lo racional como, sobre todo, de lo imaginario : « A son insu notre civilisation a abusé d'un régime exclusif de l'imaginaire, et l'évolution de l'espèce dans le sens de l'équilibre biologique semble bien dicter à notre culture une conversion sous peine de déclin et d'abâtardissement. Romantisme et surréalisme ont distillé dans l'ombre le remède à l'exclusivité psychotique du *Régime Diurne*. Peut-être sont-ils venus trop tôt. De nos jours, grâce aux découvertes de l'anthropologie, ce n'est plus seulement un vague exotisme ou le simple charme de l'évasion et du bizarre qui viennent balbutier les conseils d'une thérapeutique humaniste », DURAND (1992 : p. 497) Recordemos por otra parte que si el romanticismo recurrió en abundancia a las representaciones de un Oriente y una España fantaseados, la expansión del surrealismo coincidió y se superpuso por su parte a la moda europea del arte africano a principios del siglo XX.

²« A partir de Colón, y durante todo el período de la conquista, la literatura de tema americano se caracteriza por una nota de estupor y de entusiasmo. Colón no era literato ; su prosa no presenta especiales logros estilísticos, pero se impone por la abierta sencillez del hombre que no tiene trato con las letras. (...) Al atrevido navegante todo le parece inigualable ; su espíritu se mueve en un mundo en el que los influjos de la Biblia dan rienda suelta a la fantasía, haciendo que se crea en un paraíso terrenal que de pronto toma forma ante sus ojos (...) Es una visión idílica, manifiestamente irreal, de América que, sin embargo, acabó por fijar para siempre en la fantasía europea una imagen sugestiva imborrable. En la segunda mitad del siglo XVIII la literatura americanista francesa desarrollará los temas colombinos acerca de la naturaleza y del « buen salvaje », desde Rousseau a Chateaubriand, pasando por Bernardin de Saint-Pierre » (BELLINI, 1997 : pp. 64-65)

Por otra parte, en su artículo sobre la construcción de la imagen del indio, Edmond Cros muestra bien en qué medida el imaginario de los conquistadores y el de los indígenas se insertaron en un marco que les era ajeno, poniendo en marcha una doble construcción. El sujeto colonial habría nacido así indisociable pero difractado, condenado a interiorizar su alteridad. Por la parte que toca a los indígenas, se habría superpuesto sobre ellos un modelo discursivo que representa los valores de la cultura masculina, caballeresca y cristiana, con su bagaje de mitos (CROS, 1992, pp. 23-35).

Como apuntó el historiador mexicano Edmundo O’Gorman, nuestro continente no fue descubierto por los conquistadores españoles, sino inventado por ellos. O, en el mejor de los casos, reinventado conforme a los dictados de la imaginación medieval : hábitat de monstruos y prodigios, utopía e infierno tropical, espacio fuera del tiempo, refugio de locos y poetas al margen de la civilización. (VOLPI, 2009 : pp. 68-69)

Este rasgo de proyección imaginaria, que parece corresponder a una necesidad humana y que puede utilizar o no un soporte real, ha recibido una nueva complejidad al complicarse no ya sólo con el fenómeno colonial, que a la realidad de la lejanía añade las particularidades que derivan de la construcción simbólica de una dominación, sino, en épocas más recientes, con el fenómeno de la globalización.

En este sentido, nos parece que dinámicas como las que Kathryn Kleppinger ha observado en su artículo “Qu’est-ce qu’un auteur beur?” (2013) podrían quizá ser verificadas en otros ámbitos. En efecto, en su artículo Kleppinger evidenciaba cómo el imaginario social y la salida editorial se retroalimentaban en el tratamiento de la figura del “auteur beur”, creando una dinámica que sólo dejaba emerger de la realidad lo que el público esperaba. Aunque por supuesto sería necesario tener en cuenta en cada caso la especificidad de cada fenómeno colonial ; el tipo de nuevos vínculos que se hayan podido establecer entre la metrópoli y la ex colonia así como las formas y coyunturas de integración de los posibles sujetos migrantes, u herederos de sujetos migrantes, en la sociedad de la antigua potencia colonial, nuestra hipótesis es que es muy posible que este tipo dinámica se pueda extrapolar a otras latitudes que la francesa.

De este modo, ése es el prisma que adoptaremos a la hora de abordar un fenómeno que, por producirse de forma simultánea y no consensuada en dos países de América Latina, se ha hecho particularmente visible. Nos referimos a la emergencia en 1996 de dos grupos de autores que, tanto en Chile como en México, se posicionaban abiertamente en sendos documentos en contra del mercado editorial, y en particular, contra las formas específicas con las que éste pretendía modelar sus producciones.

En efecto, en 1996, en México, un grupo de jóvenes autores hasta entonces poco conocidos salta a la fama internacional tras la lectura pública a la prensa de un documento que titularon *Manifiesto Crack*. El hecho de que en plena época de derrumbe de las ideologías un grupo de autores protagonizase un gesto que no se había visto desde la época de las vanguardias, a principios del siglo XX, ocupó rápidamente el centro

de las miradas de la crítica y cruzó el Atlántico, siendo comentado por toda la prensa española.

En ese mismo año, un grupo de jóvenes autores de varios países publica, bajo la coordinación de los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez, la compilación de cuentos provocativamente titulada *McOndo*. El prólogo de dicha compilación precisa el propósito y los objetivos del volumen.

Aunque esto no fue comentado por la crítica sino hasta algo más tarde, ambos fenómenos tenían, tanto en lo que enuncian como en la forma de proceder, numerosos puntos comunes. Los dos documentos son obra de escritores nacidos mayoritariamente en la década de los 60, autores ya en 1996 de algunas obras, pero aún relativamente desconocidos, incluso en sus propios países. Por otra parte, todos tenían también en común el haberse confrontado a un rechazo editorial, casi siempre motivado por ser sus escritos juzgados poco representativos de la producción latinoamericana.

El prólogo de *McOndo* reporta con humor el desencuentro entre un grupo de autores latinoamericanos y el editor de una revista literaria estadounidense. Si los jóvenes son solicitados por el editor porque “lo latino está *hot*” (GOMEZ, FUGUET, 2016 : p. 1), éste rechaza rápidamente sus textos alegando que “bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo” (GOMEZ, FUGUET, 2016 : p. 2). El deseo individual de los jóvenes de hacer oír su genuina voz y el del editor de vender exotismo se ven por tanto igualmente frustrados, concluyendo el prólogo con filosofía que la anécdota “ilustra el conmovedor grado de ingenuidad de ambas partes interesadas” (GOMEZ, FUGUET, 2016 : p. 2).

A los autores del *Crack* les sucede algo análogo. Por otra parte, ésta situación es duradera ya que una anécdota sucedida algunos años más tarde, en 2004, y reportada por Jorge Volpi en *El insomnio de Bolívar*, traduce un sentimiento similar. Durante un Congreso organizado en Sevilla por Seix Barral, cuando los autores se ven confrontados a una crítica en demanda de lo específicamente latinoamericano, éstos tratan a duras penas de convencerla de la necesidad de abordarlos en su individualidad. La situación es plasmada con la metáfora ilustrativa del regateo usual en un mercado de alfombras en el momento de la compra (2009 : pp. 154-155).

Es en estas situaciones donde se hace visible una construcción discursiva de poder que emana de la relación desigual que aún se mantiene en algunos aspectos entre la antigua metrópoli y sus pasadas colonias, y que ha podido renovarse en parte en base

a las sucesivas olas de privatizaciones o de compra de empresas en quiebra. Como lo precisa Jorge Volpi en *El insomnio de Bolívar*, se da aún en los años 90 un fenómeno de concentración en la península ibérica de las principales editoriales en las que pueden pretender ser publicados los autores latinoamericanos. Derivada según Volpi de la crisis de 1970, durante la cual la mayoría de las editoriales latinoamericanas fueron compradas por editoriales españolas, esta circunstancia propicia que, si bien las nuevas filiales conservan cierta autonomía, la mayoría de las decisiones a propósito de los autores que serán publicados se tomen en España. Además, con esta nueva coyuntura, los medios latinoamericanos pierden la posibilidad de establecer conexiones entre ellos (VOLPI, 2009 : p. 157-158).

Es perturbador que tanto las editoriales españolas como la crítica estadounidense coincidan en exigir a los nuevos autores latinoamericanos el canon del realismo mágico. Sin duda cobra aquí todo su sentido la expresión empleada por Jorge Volpi de “neocolonialismo editorial” (2009 : p. 157), máxime si se tiene en cuenta que los autores no tienen en este momento otra vía que las editoriales españolas para ser leídos en otros países de la región. La impronta de una sensación similar de opresión aparece en los dos documentos que nos ocupan, intentaremos ver qué otros puntos comunes y qué divergencias se pueden detectar.

Discursos paralelos

El grupo Crack estaba compuesto en 1996 por Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi. Más tarde se agregaron Alejandro Estivill y Vicente Herrasti. Al igual que encontramos en *McOndo* un cuento por cada autor, el *Manifiesto Crack* contiene un texto producido por cada uno de los miembros del entonces grupo Crack. Este único rasgo aleja considerablemente el documento de los Manifiestos producidos por las vanguardias, que eran textos colectivos que representaban al conjunto del grupo.

Hay que decir además, que tanto el grupo *Crack* como *McOndo* reivindican la individualidad de sus autores. Así, si el prólogo de *McOndo* afirma “...*McOndo* es incompleto, parcial y arbitrario. No representa a nadie sino a sus participantes y ni siquiera” (FUGUET, GOMEZ, 1996 : p. 2), en el *Manifiesto Crack* Ignacio Padilla precisa que “No hay más propuesta que la falta de propuesta [...] más que “ser algo”, las novelas del *Crack* no son muchas cosas” (2005 : p. 215).

Y, en efecto, la reivindicación de estos autores se hace más bien de modo negativo, oponiéndose a la institución del realismo mágico como canon. De este modo, si el Manifiesto Crack habla con ironía de “magiquismos trágicos” (2005 : p. 215), el prólogo de *McOndo* precisa que el título elegido puede ser entendido tanto como “una ironía irreverente al arcángel San Gabriel, como también un merecido tributo” (FUGUET, GÓMEZ, 1996 : p. 8).

Al margen de esto, ambos documentos son pobres en elementos que postulen una comunidad entre los autores. Paradójicamente, si las formulaciones positivas de esta comunidad de miras giran en torno al aspecto formal para el grupo Crack, en el prólogo *McOndo* éstas se concentrarían más en aspectos temáticos o contextuales.

En efecto, varios son los autores que en el *Manifiesto Crack* introducen en su texto reflexiones en torno a la lectura. Para Pedro Angel Palou, las novelas del *Crack* “no son textos pequeños, comestibles” (2005 : p. 210). A este propósito, Eloy Urroz precisa que pretenden “la hazaña de encontrar lo que Julio Cortázar denominó “participación activa” en sus lectores” (2005 : p. 212), mientras que Ricardo Chávez va también en este sentido afirmando que constituyen una “apuesta por una literatura, llamémosle “profunda”” (2005 : p. 219). De este principio de lectura activa, que se aproxima a lo enunciado por Umberto Eco en *L'oeuvre ouverte* y *Lector in fabula*, derivan algunos de los principios enunciados por el *Manifiesto Crack* que incumben a la escritura : la preferencia por problematizar la narración y los personajes, la creación de mundos ficcionales autónomos, la aproximación en términos de tiempo y de espacio al “cronotopo cero”³ (2005 : p. 217) y una voluntad de renovación lingüística.

En contrapartida a estas reivindicaciones de orden formal, el prólogo de *McOndo* enuncia más bien reivindicaciones de orden temático o contextual, esto es, perspectivas que se refieren a lo que recubre la noción de “realidad latinoamericana”. Varias páginas enteras del prólogo de *McOndo* merecerían ser reportadas. Ante la imposibilidad de hacerlo, citaremos sólo un fragmento, que refleja tanto el tipo de América Latina, urbana y globalizada, que el grupo quiere plasmar como la ironía y distancia que pretende instalar respecto a la imagen canónica :

³ El término cronotopo fue adoptado por Mikhail Bakhtine : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature (...) il [le chronotope] exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture» (1978 : p. 237)

Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, 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, computadoras 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 ricos se salen, la tierra tiembla y Don Francisco coloniza nuestros inconscientes. (FUGUET, GÓMEZ, 1996 : p. 9)

El fragmento instala una distancia al canon mediante varios procedimientos. Por una parte establece un juego en torno a los conceptos de "real" y "virtual". En efecto, si la mayoría de los autores *McOndo* y del *Crack* fueron rechazados por no ser considerados bastante latinoamericanos, el fragmento redefine de forma lúdica estas nociones, precisando que el *McOndo* "real" era "virtual".

Por otra parte, la descripción del nuevo continente latinoamericano se hace movilizándolo en el espíritu del lector algunos de los episodios más conocidos de *Cien años de soledad*. Así el episodio del sacerdote que levita bebiendo chocolate permite enlazar tanto con la realidad del mundo globalizado como con la realidad de las drogas (MARQUEZ, 2005 : p.179). El fenómeno migratorio queda reflejado en el momento de acotar la extensión del "país McOndo", que también abarca EEUU y España. Finalmente la alusión a los dictadores que mueren y los muertos que no regresan, evoca el regreso generalizado a la democracia al mismo tiempo que actualiza realidades penosas como los muertos de todas esas dictaduras o los nuevos muertos del crimen organizado.

Si bien el *Manifiesto Crack* no contiene muchas consideraciones de naturaleza temática, quizá sí quepa señalar un episodio que muestra un estado de ánimo similar hacia el eminente pasado literario inmediato mexicano que el que tienen los autores de *McOndo* hacia García Márquez. En efecto, es en 1989 cuando Alejandro Estivill, Eloy Urroz, Ignacio Padilla y Jorge Volpi escriben un cuento titulado *Variaciones sobre un tema de Faulkner*. En 1999 dicho cuento será presentado por Eloy Urroz al Premio Nacional del Cuento bajo el pseudónimo de Juan Preciado. La elección del nombre del personaje de la novela de Rulfo como pseudónimo es en sí elocuente, por ese cariz de

irreverencia y homenaje que también encontramos en el extracto antes citado de *McOndo*. Por otra parte, cabe además señalar que la primera vez que el cuento fue publicado dentro del volumen conmemorativo *Crack. Instrucciones de uso*, la autoría se le atribuyó a “La compañía antiruralista” (2005 : p. 15), prolongando este apelativo esa misma lógica inicial.

Más allá de las divergencias temáticas entre el prólogo de *McOndo* y el *Manifiesto Crack*, es preciso por tanto señalar que ambos grupos de autores parecen tener una relación similar tanto al pasado literario inmediato real como a la imagen que de él ha podido llegar al lector europeo o americano no especialista. Cabe además anotar que el tono y la estética empleados, que los inserta en la estética posmoderna, constituyen otro punto común entre los dos documentos.

Ambos textos recurren en efecto abundantemente a la ironía y a la parodia. Además, el uso del humor es importante en los dos, aunque sorprendentemente en el caso del grupo *Crack* pareció pasar desapercibido a la crítica en un primer momento. Ya hemos comentado la afilada ironía y el elemento paródico presente en el prólogo de *McOndo*. Por su parte, el *Manifiesto Crack* alude explícitamente a la perspectiva paródica ya que el documento precisa que “acaso sólo aparecerán algunos “ismos” extraños que tienen más de juego que de manifiesto” (PADILLA, 2005, p. 215).

El elemento paródico, conjugado a la ausencia de ideología y a la ironía como herramienta de desactivación del discurso cuestionado insertan a los dos textos en la dinámica narrativa de la posmodernidad, despojándolos, también en la forma, de toda veleidad de localismo. Por otra parte, el hecho de que los autores cuestionen el realismo mágico como canon pero no necesariamente a sus autores muestra bien que lo que se pone en tela de juicio es la dominación económica más que la herencia cultural⁴.

Finalmente, quizá quepa aquí señalar, como una más de las tantas paradojas del mundo globalizado, que lo que los jóvenes autores latinoamericanos reivindican como una seña de autonomía identitaria (ciudades, contaminación...) es precisamente todo

⁴ En *El insomnio de Bolívar*, Volpi también va en este sentido, precisando la relación de la mayoría de los autores latinoamericanos de su generación al *Boom*: «¿Qué tienen en común entonces [los escritores latinoamericanos]? Quizá una relación con el *Boom* nada traumática, casi diríamos natural: todos admiran a García Márquez y a Cortázar y, en bandos antagónicos, a Vargas Llosa o Fuentes, pero del mismo modo en que se rinden ante escritores de otras lenguas, Sebald o McEwan, Lobo Antunes o Tabucchi; ninguno siente la obligación de medirse con sus padres y abuelos latinoamericanos o al menos no sólo con ellos; ninguno se asume ligado a una literatura nacional – Fresán define: mi patria es mi biblioteca-, y ninguno cree que un escritor latinoamericano deba parecer, ay, latinoamericano» (VOLPI, 2009 : p. 156)

aquello que el “primer mundo” considera como factor de alienación. Pero quizá sea ésta, precisamente, una de las claves del dominio del realismo mágico como canon. Quizá toquemos con esto a la otra cara de la moneda de la proyección fantasmática europea. En efecto, cabe preguntarse por qué, de la inmensa riqueza narrativa que conformó el Boom latinoamericano, las editoriales y el público europeos y norteamericanos escogieron al realismo mágico como representante de América Latina.

¿Una dinámica siempre renovada?

El prólogo de McOndo y el texto del Manifiesto convergen en subrayar la “normalidad” de América Latina, esto es, su inserción en un contexto global, ya sea desde el punto de vista literario, ya desde el punto de vista cultural. Los textos realizan esta afirmación tanto a través de aspectos temáticos, con la reivindicación de las ciudades, la democracia, el hacinamiento... como a través de aspectos formales, con el uso abundante de recursos como la parodia, el pastiche, la resignificación o la ironía que los vinculan a la producción posmoderna.

Sin embargo, un rápido examen de los contextos inmediatamente anterior y posterior a 1996 muestran que la dinámica visibilizada por el *Crack* y *McOndo* es en realidad algo más amplio que existe de hace tiempo y que además parece prolongarse y transformarse después. En efecto, ambos textos se ven insertos en una dinámica en la que la percepción del exotismo parece desempeñar un papel importante. Incluso, en un nivel más amplio, podríamos decir que es una dinámica que se desarrolla en un movimiento de idas y venidas de uno a otro lado del océano y que implica dos polos definidos : el exotismo y el nacionalismo. Producto de esta dinámica es, no ya sólo la institución del realismo mágico como canon, sino también la propia creación de la figura del “escritor latinoamericano”.

En un artículo no exento de polémica en la época de su publicación, Graham Huggan analizaba, a propósito de la consecución por Salman Rushdie del premio “Booker des bookers”, la manera en que el exotismo parecía ser constitutivo de los actos de lectura y de escritura en la literatura procedente de países emergentes. Sin coincidir para la producción que nos ocupa con todos sus puntos de vista, sí compartimos esa idea según la cual las representaciones derivadas del exotismo pueden constituir un factor importante en la recepción.

Citando a Todorov, Huggan señalaba en su artículo que, por implicar el elogio de una realidad desconocida, el exotismo nacía sobre una paradoja constitutiva. En efecto, mientras que el desconocimiento de una realidad es incompatible con la posibilidad de elogiarla, su conocimiento sería incompatible con la percepción de lo exótico (2013 : p. 295), de ahí que esta percepción repose sobre esa tensión entre conocimiento y desconocimiento.

Antes de adentrarnos en el análisis del papel que esa dinámica pudo ocupar en la institución del realismo mágico como canon y en la gestación de la figura del escritor latinoamericano, constatemos que la propia recepción que se le dio al *Crack* parece llevar su impronta. Más allá de los márgenes de libertad que con la lectura del *Manifiesto Crack* hayan podido adquirir sus autores, ésta también los encerró dentro de una representación que tardarían diez años en romper. En efecto, ávida de una novedad que no se veía desde las vanguardias, la prensa española comentó abundantemente el gesto. Hasta tal punto, que esto tuvo el efecto de condicionar las primeras aproximaciones de la crítica y del público a los autores del Crack, fomentando que buscaran una coherencia en el conjunto de obras cuando, como lo vimos, una de las líneas dominantes del Manifiesto es la reivindicación de la individualidad.

Que ese malentendido inicial tardara tanto en disiparse y que las diferentes conmemoraciones celebradas desde entonces por sus autores hayan tenido que volver a precisar cuál era la naturaleza del texto muestra bien la fuerza con que se plasmó una proyección europea en un gesto que estaba explicado en el *Manifiesto*. Así, en el volumen *Crack. Instrucciones de uso* publicado en 2004 por Mondadori con ocasión del décimo aniversario de la lectura del Manifiesto Jorge Volpi precisa :

A la pregunta “¿qué es el Crack?”, se puede responder de maneras distintas, según el grado de ironía que se desee. Ello se debe a que el *Crack* es, antes que nada, una broma literaria, es decir : *una broma en serio*. (2005 : p. 175)

El extracto vuelve a poner de relieve una noción de humor que refuerza la enumeración de acepciones que sigue y que va desde los autores y las novelas hasta “una entelequia en la que sólo creen los susodichos, más algún crítico despistado” (2005 : p. 175).

Por otra parte, la intervención de los otros autores refleja también los efectos de la adhesión generalizada a la creencia en la veracidad del *Manifiesto* : el ninguneo inicial

que sufren en un primer momento los autores del *Crack* en el plano nacional y las lecturas erróneas que sufren en un segundo momento en el plano internacional. Eloy Urroz reporta con humor cómo en 1999, tras la atribución de sendos premios literarios a *En busca de Jorge Volpi* de Jorge Volpi y *Amphytrion* de Ignacio Padilla, se creó a partir de estas novelas una expectativa de lectura enfocada a todas las novelas de los autores del grupo, dándose la circunstancia de que “dos golondrinas hicieron el verano” (2005 : p. 151). De este modo, que en 1999 parte de la crítica y casi todo el lectorado europeo abordase el grupo como un bloque monolítico, aún cuando el Manifiesto se había aplicado en subrayar la individualidad, muestra bien el peso de un imaginario que hizo perdurar la imagen de un supuesto regreso a la vanguardia.

Pero son la selección del realismo mágico como representante del Boom y la pervivencia de la figura del escritor latinoamericano los que mejor evidencian la forma en que se renueva esta dinámica.

El *Boom* fue un fenómeno extenso que casi se vincularía más a la recepción que a la producción. En efecto, no sólo la renovación de las letras americanas había empezado varias décadas antes de los años 60, sino que autores de primer orden habían consolidado también su obra antes de esa época. El propio uso del término *Boom* nos sitúa por tanto de entrada en el ámbito de la recepción.

Por otra parte, forzoso es señalar que en el *Boom* tuvieron cabida numerosos autores totalmente alejados del realismo mágico : Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes... Algunos de ellos incluso son asimilables, al menos en algunas obras, a corrientes definidas como la narrativa de la revolución mexicana o el neofantástico.

En estas condiciones, la derivación del realismo mágico en canon editorial es claramente el producto de una selección, que parece resultar de una dinámica análoga a la anteriormente evocada a propósito del “*écrivain beur*”, en la que el imaginario social y la salida editorial se retroalimentan.

Volpi esboza una explicación de la puesta en marcha de esta dinámica. Para él, es en la etapa inmediatamente posterior a las independencias cuando se sientan las bases de lo que derivaría en la duradera dicotomía cosmopolitismo-nacionalismo que habría de caracterizar a casi todas las literaturas nacionales latinoamericanas, así como en el nacimiento de la figura del escritor latinoamericano. Sería la importación a los países latinoamericanos recientemente independizados de las preocupaciones nacionalistas que acompañaron al romanticismo, con una búsqueda del alma nacional potenciada en

Europa por el Estado burgués en el marco de la construcción nacional, la que habría engendrado la injerencia de la preocupación nacionalista en literatura :

Hasta entonces, la literatura nunca había sido tratada como un bien particular, propiedad privada de uno o varios países, mientras que, a partir del romanticismo, lenguas y literaturas pasaron a engrosar la artillería ideológica de los gobiernos burgueses. Sólo entonces surgieron especialistas en cada uno de estos campos que, con el mismo celo de historiadores y antropólogos, se empeñaron en descubrir y proteger el “alma nacional” sepultada en sus mitos y leyendas o en las palabras de sus artistas, elevados a partir de ese momento a la categoría de semidioses o héroes (Goethe, Shakespeare, Camões, Cervantes, Manzoni, Pushkin, etcétera). (VOLPI, 2009 : p. 165)

Así, el público latinoamericano habría hecho suya esta idea y la cuestión del nacionalismo sería algo que en realidad se habría retroalimentado en un movimiento pendular de uno a otro lado del océano. En efecto, mucho antes del *Crack* varios de los propios autores del Boom se vieron confrontados en su propio país al cuestionamiento de lo auténtico de su identidad. Los fenómenos a los que se enfrentaron los autores del grupo *Crack* y de *McOndo* parecen por tanto tener años de existencia, pero se ven quizá en los años 90 potenciados y visibilizados por el fenómeno de la concentración editorial antes evocado.

Los problemas que genera la expectativa de lectura se encuentran renovados en los testimonios que ya hemos evocado de los autores de *McOndo* y del *Crack*, anonadados al oírse reprochar una suerte de déficit de latinoamericanidad. Por otra parte, forzoso es reconocer que los universos pintorescos que dibuja el realismo mágico en su aprensión más superficial, son los que más concuerdan, dentro de la producción del *Boom*, con la representación fantasmática de América Latina más tradicional en el imaginario europeo. A este imaginario vino a añadirse, en los años 60, toda la parafernalia de la mitología de la izquierda revolucionaria, cuyo rastro también puede encontrarse en *Cien años de soledad*, por ejemplo.

Cabe ahora preguntarse qué recubre y de donde viene la figura estereotipada con la que, una vez conquistado el derecho a hacer oír su voz, tuvieron que lidiar los jóvenes escritores : el escritor latinoamericano.

En primer lugar, hay que admitir que se ha dotado a América Latina en las representaciones de una homogeneidad que, si bien pudo ser más o menos realista en cierto momento histórico (no corresponde entrar aquí en ese debate), constituye hoy por hoy algo cada vez más complicado de establecer. Los sucesivos acuerdos de libre

comercio y la migración hispánica hacia el norte van configurando la región en dos bloques norte-sur que ya no se estructuran tanto en base al sustrato cultural colonial como por su posición geográfica, con la América Central como puente. Además, la evolución histórica ha ido diferenciando las situaciones y posos culturales de los países a la par que las redes de comunicaciones reales y virtuales, que aíslan a los países entre sí, pero los comunican a la vez al mundo entero, parecen dificultar una construcción común, pero facilitar la llegada de influencias diversas.

En estas condiciones, parece difícil mantener la imagen monolítica del escritor latinoamericano, a la que sin embargo tanto la prensa como la crítica ha confrontado a los jóvenes escritores, que, una vez más, chocan de frente con el discurso que Europa y norteamérica pueden producir sobre ellos.

Aludíamos antes a la metáfora del mercado de alfombras con la que Jorge Volpi reportaba un Congreso de jóvenes autores celebrado en Sevilla en 2004. En sí, la metáfora es explícita a propósito de la necesidad de los escritores de tener que “venderse”, pues no tienen otra salida editorial, pero aceptando las reglas del otro. Sabemos por otra parte que esas reglas son precisamente constituidas por el imaginario de lo latinoamericano.

En efecto, si bien el *Boom* tuvo la virtud de liberar a los autores que lo integraron de la jaula nacionalista antes mencionada, enfrentándolos a este propósito con sus mayores y sus compatriotas en un combate que ganaron ampliamente, también tuvo la consecuencia de crear otro paradigma de nacionalismo : el “nacionalismo” latinoamericano. Al referir este giro, Jorge Volpi señala con humor que sin embargo la crítica, tanto nacional como internacional, no tuvo muchos problemas en adaptar la misma lógica a la nueva situación :

Los críticos y académicos locales, seguidos por sus contrapartes del resto del orbe, no tardaron en acomodarse a la nueva situación y, sin apenas ajustar sus miras, terminaron por sancionar esa literatura latinoamericana© cuya desaparición ahora tanto deploran. El resultado fue un éxito rotundo : por una parte, los medios locales volvieron a sentirse satisfechos de contar con una literatura propia, distinta de la producida en otras partes, capaz de otorgar una “identidad particular” a las naciones latinoamericanas en su conjunto; por otra, los lectores, editores y críticos extranjeros hallaron un último reducto de exotismo –de diferencia- dentro de los cada vez más previsibles márgenes de la literatura occidental. *E tutti contenti*. (2009 : pp. 167-168)

En el símbolo del copyright, que se yuxtapone en el ensayo a varios de los aspectos referidos a América Latina, se cifra mucho de la crítica de Volpi a esta deriva del imaginario que él llega incluso a tildar de “etiqueta sociopolítica” (2009 : p. 69).

Y en efecto, es curioso apreciar en estos vaivenes que no sólo Europa ha producido unas pautas imaginarias, las del nacionalismo, sino que América Latina las ha adoptado e interiorizado dándose la paradoja de que los autores en ruptura, que fueron sucesivamente los del Boom y luego los de los años 90, fueron perseguidos y excluidos en sus propios países por no representarlos.

Para Volpi, es en Roberto Bolaño en quien acaba la estirpe del “escritor latinoamericano”. Resulta sorprendente no obstante constatar, que aún estando de acuerdo en la existencia de esa figura, la prensa y el ensayo de Volpi parecen designar con este apelativo realidades ligeramente distintas.

En efecto, Volpi condensa bajo la figura del “escritor latinoamericano” tanto una sólida cultura literaria a nivel de todos los países latinoamericanos como una postura ideológica frente al mundo de militancia. Para él Bolaño sería el epígono de esta especie ya que, si bien disponía de ambas cosas, también las movilizó de una forma diferente a la de los autores del *Boom* (2009 : pp. 175-176).

En contrapartida, la prensa europea parece abordar esta noción de forma más superficial. En efecto, las entrevistas efectuadas a Volpi y a Padilla en el momento de las nominaciones respectivas de *En busca de Klingsor* y de *Amphytrion* volvieron una y otra sobre los motivos por los cuales no escribían sobre América Latina. Con ello la expectativa defraudada parecía ser más la del supuesto imperativo de reflexionar sobre el medio inmediato o de proyectar en sus obras una realidad dramática que la de un bagaje cultural o una militancia ideológica.

Para acabar con los nuevos derroteros que pueda seguir esta dinámica, cabe señalar que, si bien la producción latinoamericana aparece menos sujeta a los modelos impuestos, quizá en parte gracias a *McOndo* y al *Crack*, algunas producciones actuales como la novela del narco y cierta novela negra parecen cumplir el papel de “nuevo reducto de exotismo” (2009 : p. 187) que satisfaría esa necesidad de sumergirse en lo radicalmente distinto.

McOndo y el *Manifiesto Crack* parecen haber visibilizado una batalla por acceder a la existencia simbólica que probablemente se siga librando en muchos lugares del mundo y en muchos sectores de las sociedades. Sin embargo, también han mostrado cuán difícil es escapar a la necesidad de categorización y de proyección, en particular cuando ésta se sitúa en el marco de las relaciones desiguales vigentes en un mercado globalizado.

En efecto, en el caso del grupo Crack, los autores tardaron unos diez años en escapar a las nuevas representaciones que había generado su gesto. Por otra parte, los desencuentros a los que ha dado lugar la figura del “escritor latinoamericano” evidencian a nuestro modo de entender dos problemáticas vinculadas al colonialismo del saber : por una parte el desfase, cada vez mayor en los países emergentes, entre la percepción propia y la percepción que viene del extranjero ; por otra parte, el hecho de que hasta cierto punto y a pesar de ese desfase, sectores enteros del mundo cultural de los países emergentes hayan interiorizado en parte esas categorías. Ambas problemáticas se manifiestan quizá de forma más clara en el ámbito literario y en la producción de bienes culturales por la predominancia que, de facto, la dominación económica da a unos discursos sobre otros.

La cuestión del imaginario que proyectamos en los países emergentes toca problemáticas como la de la autodesignación y la heterodesignación. En este sentido, *McOndo* y el grupo *Crack* han planteado con fuerza la cuestión de en qué medida el imaginario del público no está conformado por los discursos precedentes y en qué medida la selección de obras, establecida en parte en función de ese imaginario, no lo hacer perdurar conformando una dinámica que se retroalimenta.

Si bien *McOndo* y el *Manifiesto Crack* sirvieron como técnicas de individuación para estos autores, a los que a largo plazo liberaron parcialmente del canon, la victoria no deja de ser precaria en un mercado editorial aún dominado por las grandes compañías españolas y americanas.

BIBLIOGRAFÍA :

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BELLINI, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.

CHÁVEZ, Ricardo ; ESTIVILL, Alejandro ; HERRASTI, Vicente ; PADILLA, Ignacio ; PALOU, Pedro Ángel ; REGALADO, Tomás ; URROZ, Eloy ; VOLPI, Jorge, *Crack. Instrucciones de uso*, Barcelona, Mondadori, 2005.

CHÁVEZ, Ricardo ; PADILLA, Ignacio ; PALOU, Pedro Ángel ; URROZ, Eloy ; VOLPI, Jorge, *Postmanifiesto del Crack, 1996-2016*, Revista de la Universidad de México, n° <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?art=17034&publicacion=798&sec=Art%C3%ADculos>

CROS, Edmond, "La représentation de l'Indien : mise en image d'une polémique", *Imprévue*, 1992-1, 1492 - La découverte comme événement interdiscursif II, Montpellier, CERS, 1992, p. 23-35.

CROS, Edmond, *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (1° edición, 1969).

FUGUET, Alberto ; GÓMEZ, Sergio (eds.), *McOndo. Un antología de nueva literatura hispanoamericana*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1996. Prólogo disponible en <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/popculture/pre-mcondo.pdf> (consultado por última vez el 6 de febrero de 2016).

GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, 2005 (1° edición, 1967).

HUGAN, Graham, "L'exotisme postcolonial", *Post-colonial studies : modes d'emploi*, Lyon, P.U.L., 2013. Pp. 287-301.

KLEPPINGER, Kathryn, « Qu'est-ce qu'un auteur beur ? », *Post-colonial studies : modes d'emploi*, Lyon, P.U.L., 2013. Pp. 185-202.

SPIRO, Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.

VOLPI, Jorge, *El insomnio de Bolívar*, Barcelona, Mondadori, 2009.

