

# ACTAS DEL II CONGRESO IBERO-ASIÁTICO DE HISPANISTAS (KIOTO, 2013)

Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.)





MCONDO Y CRACK REVISITADOS: UN ANÁLISIS DE  
*MALA ONDA*, DE ALBERTO FUGUET, Y *A PESAR DEL*  
*OSCURO SILENCIO*, DE JORGE VOLPI

*Tomás Regalado López*  
*James Madison University*

El chileno Alberto Fuguet (n. 1964) y el mexicano Jorge Volpi (n. 1968) son dos figuras centrales en los cambios de paradigma que experimentó la narrativa latinoamericana durante la década de los noventa. Miembros fundadores de los dos fenómenos que articularon el proceso de renovación, McOndo y Crack, sus novelas ejemplifican posturas generacionales comunes como el abandono del realismo mágico, cierto afán cosmopolita y el cuestionamiento de Macondo y de la obra de Gabriel García Márquez como paradigmas únicos en las letras del subcontinente. A partir de los referentes teóricos que postularon el cambio —*Cuentos con walkman* (1993) y *McOndo* (1996) en Chile, «La generación fría» (1992) y el «Manifiesto Crack» (1996) en México— este ensayo pretende analizar *Mala onda* (1991) de Alberto Fuguet y *A pesar del oscuro silencio* (1992) de Jorge Volpi, primeras novelas de ambos, como ficciones fundacionales de una nueva narrativa latinoamericana. Publicadas de forma casi simultánea a principios de los noventa, *Mala onda* y *A pesar del oscuro silencio* fueron novelas estéticamente opuestas que coincidieron, sin embargo, en la búsqueda de nuevas formas de expresión, en un abierto rechazo hacia la literatura de la generación anterior y en la necesidad de replantear la identidad de la narrativa latinoamericana dentro y fuera del subcontinente.

Publicado en: Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.), *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, pp. 427-439. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 27/Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-436-2.

A finales de los ochenta y principios de los noventa triunfaba en los círculos editoriales un tipo de novela asociado al realismo mágico, de cierta accesibilidad al lector, con un tono optimista, donde predominaba el mensaje sobre la forma, sin apenas inquietudes técnicas y con un progresivo alejamiento de las pretensiones estéticas del Boom. Protagonizada por novelas como *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende, *Un viejo que leía novelas de amor* (1989) de Luis Sepúlveda o *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, la tendencia fue definida por críticos como Donald Shaw<sup>1</sup> o Ricardo Gutiérrez Mouat<sup>2</sup> como el Posboom de las letras hispanoamericanas, y alcanzó durante dos décadas una importante proyección académica, literaria y editorial. El crítico español Eduardo Becerra habló de «tropicalización del gusto literario ibérico»<sup>3</sup> y, no sin ironía, el poeta chileno Óscar Hahn aludió a «ese tipo de relato que transforma los tipos de prodigios y maravillas en fenómenos cotidianos y que pone a la misma altura la levitación y el cepillado de dientes, los viajes de ultratumba y las excursiones al campo»<sup>4</sup>. Fue, no obstante, el sociólogo chileno José Joaquín Brunner, quien en un influyente ensayo titulado «Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana» acertó a definir este tipo de literatura como el *macondismo*:

Puede identificarse dicha respuesta con el símbolo de Macondo, no tanto a partir de un análisis de la obra de García Márquez, sino más bien por la forma cómo ella ha sido recibida y es usada en determinados círculos intelectuales. ¿En qué consiste el *macondismo*? *Primero* que todo, en interpretar a América Latina a través de las bellas letras o, más exactamente, como producto de los relatos que nos contamos para acotar nuestra identidad. *Segundo*, en la creencia de que esos relatos —sobre todo cuando vienen de ser aclamados por la crítica extranjera— son constitutivos de la realidad latinoamericana; o sea, que la “producen” como texto dentro del cual estaríamos obligados a reconocernos [...] Macondo sería la metáfora de lo misterioso, o mágico-real, de América Latina; su esencia innombrable por las categorías de la razón<sup>5</sup>.

Le corresponde cuestionar el paradigma *macondista* a un conjunto de escritores latinoamericanos nacidos en la década del Boom, que

<sup>1</sup> Shaw, 2000, pp. 267-276.

<sup>2</sup> Gutiérrez Mouat, 1988, pp. 3-10.

<sup>3</sup> Becerra, 1999, p. XXI.

<sup>4</sup> Hahn en Fuguet y Gómez, 1996, p. 16.

<sup>5</sup> Brunner, 1994, p. 64.

comenzaron a publicar en sus países de origen a principio de los noventa, dieron a conocer su *ars poetica* a través de ensayos y manifiestos, despertaron en los últimos años del siglo el interés de las editoriales españolas y, traducidos a numerosas idiomas, gozan hoy de un importante *status* internacional. Escritores como los mexicanos David Toscana (n. 1961), Cristina Rivera Garza (n. 1964), Jorge Volpi y los miembros del Crack; el argentino Rodrigo Fresán (n. 1963), los colombianos Mario Mendoza (n. 1964) y Santiago Gamboa (n. 1965); los peruanos Iván Thays (n. 1968) y Fernando Iwasaki (n. 1961); el boliviano Edmundo Paz Soldán (n. 1967), el cubano José Manuel Prieto (n. 1962) o los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez (n. 1962), consiguieron replantear el diálogo con la narrativa del Boom y desterraron el realismo mágico de las letras latinoamericanas; fueron conscientes de la influencia de las nuevas tecnologías en la escritura, difusión y recepción de la obra literaria y aceptaron, en su mayoría, el legado de Roberto Bolaño (1953-2003) y de sus novelas *Los detectives salvajes* (1988) y *2666* (2004). Tuvieron, sobre todo, una conciencia generacional que negaba definitivamente el *macondismo* y que fue encauzada a través de una doble tendencia:

— Por un lado, una narrativa urbana cercana a los *mass media*, a las nuevas tecnologías y a la cultura pop, dedicada a explorar los efectos sociológicos, políticos y culturales del Primer Mundo sobre Latinoamérica. Vinculaba frecuentemente literatura y cinematografía, y se inspiró en narradores norteamericanos como Charles Bukowski, J. D. Salinger o la generación *Beat*, manifestándose con particular intensidad en los volúmenes *Cuentos con walkman* y *McOndo* y, como se pretende demostrar aquí, en la narrativa del chileno Alberto Fuguet.

— Una estética, por el otro lado, enfocada hacia la alta cultura, hacia la concepción de la novela como entidad formal y autónoma, nostálgica del Boom y no exenta de cierto academicismo. Sin dejar de experimentar con nuevas formas, pretendió retornar a las grandes obras de la tradición hispánica, latinoamericana y universal, con una admiración confesa hacia escritores como Borges, Onetti, Cortázar, Carlos Fuentes o Vargas Llosa. Alcanzó su clímax en los libros del Crack mexicano y, muy en particular, en la obra de Jorge Volpi.

Repasemos, entonces, la historia de la primera tendencia citada:

— En 1993 Alberto Fuguet y Sergio Gómez, quienes habían asistido al taller literario de José Donoso en Santiago, compilaron la antología *Cuentos con walkman* a partir de relatos publicados en *La*

*Zona*, suplemento juvenil del diario *El Mercurio*. En el prólogo a *Cuentos con walkman* se apuntaban ya algunas características de la joven narrativa chilena: una conciencia apolítica, a pesar de haber crecido bajo la dictadura de Pinochet; un interés hacia la estética pop y hacia la cultura de la imagen, pues «los chicos de la Zona, está claro, han visto muchas películas y demasiada televisión»<sup>6</sup>; y, sobre todo, la sustitución de todo vestigio de realismo mágico por lo que Fuguet y Gómez dieron en llamar el *realismo virtual*:

Aún es demasiado pronto para saber qué va a pasar. Lo único claro de esta supuesta “nueva generación” es que viene después de las otras. Después del golpe, de la caída. Son post-todo: post-moderno, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico; hay realismo virtual<sup>7</sup>.

*Cuentos con walkman* alcanzó cuatro ediciones, vendió más de doce mil ejemplares y tuvo un epílogo en 1995 titulado *Disco duro. Cuentos con walkman 2* que, como el original, no pudo superar aún las fronteras chilenas.

— En 1996 Fuguet y Gómez se hallaban en el *International Writer's Workshop* de la Universidad de Iowa, en Estados Unidos, cuando el escritor mexicano David Toscana les propuso escribir un «*Cuentos con walkman* internacional»<sup>8</sup>. El resultado fue la antología *McOndo*, publicada por Mondadori en 1996 y compuesta por dieciocho cuentos de escritores de países hispánicos —tres de ellos españoles— nacidos entre 1959 y 1971. Titulado «Presentación del país McOndo», el prólogo insistía en negar la percepción poscolonial de Latinoamérica como un territorio rural, misterioso y exótico, ajeno a la modernidad y conocido internacionalmente por el símbolo *Macondo*. Fuguet y Gómez, por el contrario, promovían una Latinoamérica urbana igualmente colonizada, con un discurso impuesto también desde el exterior, víctima de una nueva globalización pero esta vez bajo la influencia económica, cultural y política de la (pos)modernidad capitalista, de las formas de vida del Primer Mundo, del poder de las multinacionales y de los avances tecnológicos procedentes de Japón y Estados Unidos. Sustituyendo un exotismo por otro, *McOndo* articula la respuesta a la necesidad del escritor latinoamericano por narrar las

<sup>6</sup> Fuguet y Gómez, 1993, p. 13.

<sup>7</sup> Fuguet y Gómez, 1993, p. 14.

<sup>8</sup> Fuguet y Gómez, 1996, p. 10.

contradicciones culturales de su zona geográfica en pleno auge globalizador. Vertiente irónica donde Latinoamérica huye del *macondismo*, asociado a «lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista»<sup>9</sup>, para encontrarse, paradójicamente, con el *McOndismo*; una cultura popular donde MTV Latina ha conseguido cumplir el sueño de Bolívar de hacer *una* Latinoamérica homogénea, fácilmente reconocible desde el exterior y, por tanto, fácilmente comprable:

El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (¿exótico?) como el Macondo real (que, a todo 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, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos [...] McOndo es MTV latina, pero en papel y letras de molde. Y seguimos: Latinoamérica es Televisa, es Miami y son las repúblicas bananeras y Borges y el Subcomandante Marcos y la CNN en español y el Nafta y Mercosur y la deuda externa y, por supuesto, Vargas Llosa<sup>10</sup>.

Completando la broma, *McOndo* fue presentado en un *McDonald's* de Santiago de Chile y, a diferencia de sus predecesores *Cuentos con walkman* y *Disco duro*, su alcance ha sido universal. Sus teorías se proyectaron con exactitud en la narrativa de Alberto Fuguet, desde su primer volumen de cuentos *Sobredosis*, de 1990, hasta novelas más recientes como *Por favor, rebobinar* —considerada por la crítica «relato/compendio [...] de la estética McOndo»<sup>11</sup>—, *Las películas de mi vida* (2003) o *Missing (una investigación)* (2009). Fue, sin embargo, en su primera novela *Mala onda*, publicada por Planeta Chile en 1991, donde por primera vez se identificó con claridad la nueva propuesta.

— *Mala onda* es un *bildungsroman* protagonizado por Matías Vicuña, un adolescente chileno de clase media-alta que retorna a su país de origen después de unas vacaciones estudiantiles en Brasil. Es cinco de septiembre de 1980 y Chile se prepara para el plebiscito constitucional que celebra el séptimo aniversario del golpe militar de Augusto Pinochet. Con apenas diecisiete años y consciente de que un viaje «te hace cacharte mejor o te sirve para ver qué onda tienes con Chi-

<sup>9</sup> Fuguet y Gómez, 1996, p. 15.

<sup>10</sup> Fuguet y Gómez, 1996, pp. 15-16.

<sup>11</sup> Amar Sánchez, 2000, p. 162.

le»<sup>12</sup>, Matías se ve envuelto en un mundo adulto que denota retraso, degeneración y parálisis: Santiago respira un aire militar con toque de queda, represión política y constante vigilancia policial; sus padres son adictos a las drogas, a los antidepresivos y a las relaciones extramatrimoniales; la escuela es un microcosmos del militarizado país y sus amigos son, en sus propias palabras, «gente arribista, capaz de hacer cualquier cosa con tal de figurar»<sup>13</sup>. En un ambiente familiar, social y político hostil, plagado de «actitudes extremadamente chilenas»<sup>14</sup>, el narrador inicia una búsqueda existencial entre la parálisis que lo rodea y el deseo de libertad, entre la superficialidad exterior y el anhelo de respuestas íntimas, entre la *stasis* que cree encontrar en Chile y un recuerdo idealizado de sus visitas anteriores a Brasil y Estados Unidos. El personaje se refugia en el alcohol, el sexo y las drogas, pero sobre todo en los motivos culturales que proceden del mundo anglófono: con el convencimiento de que «un día en Manhattan equivale a seis meses en Santiago»<sup>15</sup>, Matías lee la *Rolling Stone*; bebe Coca-cola y Johnny Walker; recuerda Orlando y Disneyworld; admira a Farrah Fawcett y a James Dean; ve películas de Hollywood como *Mad Max*, *American Gigoló*, *The Blues Brothers* o *Saturday Night Fever*; disfruta con la serie *Ruta 66* y escucha discos de Rod Stewart, Pink Floyd, Genesis, Supertramp, Led Zeppelin, los Rolling Stones, los Sex Pistols, Los Ramones y todos los éxitos en inglés de principios de los ochenta. Añora el McDonald's, el Burger King y el Kentucky Fried Chicken, y considera su contraparte chilena, el restaurante local Pumper Nic, «una mala copia»<sup>16</sup>, con un nombre «patético, demasiado tercermundista»<sup>17</sup>. La salvación del personaje tiene lugar en el séptimo capítulo y se halla en uno de los modelos literarios de la contracultura estadounidense: la novela *The Catcher in the Rye* (*El guardián entre el centeno*, 1951) de J. D. Salinger. Definida en *Mala onda* como un libro «sobre el vivir apestado. Sobre no poder integrarse»<sup>18</sup>, *El guardián entre el centeno* es también la crónica de una decepción juvenil: Matías Vicuña y Holden Caulfield, el personaje de Sa-

<sup>12</sup> Fuguet, 1991, p. 24.

<sup>13</sup> Fuguet, 1991, p. 23.

<sup>14</sup> Fuguet, 1991, p. 94.

<sup>15</sup> Fuguet, 1991, p. 58.

<sup>16</sup> Fuguet, 1991, p. 92.

<sup>17</sup> Fuguet, 1991, p. 92.

<sup>18</sup> Fuguet, 1991, p. 127.



linger, comparten una misma fragmentación del ser, el abismo con el mundo exterior, la mutua incompreensión con la generación paterna, un marcado *ennui* existencial y un idéntico sentimiento de alienación, tristeza y soledad. Como el adolescente neoyorquino, Matías abandona el hogar familiar para refugiarse en un hotel, donde consigue llegar, al final de la novela, a una conclusión social, humana, casi metafísica: «uno se siente aislado cuando está rodeado de gente»<sup>19</sup> y «hay que virarse. Fugarse antes de que sea muy tarde. Aquí no va a pasar nada, ni va a pasar nunca»<sup>20</sup>. El once de septiembre Pinochet gana el plebiscito, pero Matías ha conseguido salvarse gracias a la literatura: gracias a Holden, gracias a Salinger.

Matías Vicuña es la versión chilena de Holden Caulfield en la misma medida que *Mala onda* es la versión chilena de *El guardián entre el centeno*; la devoción de Matías por la novela de 1951 es la devoción de Alberto Fuguet, quien pasó su niñez en el barrio californiano de Encino, cerca de Los Ángeles, por la cultura popular estadounidense. La búsqueda de modelos artísticos, literarios y cinematográficos en el vecino del norte, el gusto por el anglicismo, la reflexión sobre las formas de vida del Primer Mundo, el coloquialismo juvenil y un profundo interés por la cultura pop hacen de *Mala onda* una novela representativa de una literatura hasta entonces ajena, con escasas excepciones, de los cánones chilenos y latinoamericanos. Definida por Ignacio Echevarría como un «testimonio del pinochetismo en clave pop»<sup>21</sup>, *Mala onda* vendió en pocos meses más de treinta y cinco mil ejemplares, recibió el rechazo crítico en su país de origen y convirtió a Fuguet, según *The New York Times*, «en una celebridad a la altura de Eminem en Chile —inspirando la rebelión de una clase de secundaria contra el currículum literario»<sup>22</sup>.

En México algunos escritores nacidos en los sesenta, y por tanto estrictamente contemporáneos a Fuguet y Gómez, promovieron un cambio de paradigmas estéticos, pero a través diferentes caminos:

— El veinte de diciembre de 1992 se publicó en el periódico mexicano *La Jornada* el ensayo «La generación fría», de Ricardo Chávez Castañeda (n. 1961). Co-autor años más tarde del volumen *La generación de los enterradores* y futuro miembro del Crack, Chávez Cas-

<sup>19</sup> Fuguet, 1991, p. 158.

<sup>20</sup> Fuguet, 1991, p. 59.

<sup>21</sup> Echevarría, 2007, p. 71.

<sup>22</sup> LaForte, 2003, p. 22.

tañeda definía a los narradores mexicanos nacidos en los sesenta como la *generación fría* por la ausencia de un trauma generacional común y, a diferencia de *Cuentos con walkman* y *McOndo*, por el carácter libresco —y no vital— de su literatura. La *Generación fría*, también llamada *Generación de los sesenta*, *Generación muerta* o *No generación*, se desmarcaba de la literatura de la época promoviendo una literatura para minorías, alejada de la cultura popular y opuesta a las modas del mercado pues, en palabras de Chávez Castañeda, «la nueva literatura se escribe para los mismos escritores y por eso se pierde aún más al lector» y el objetivo debe ser, siempre, «escribir, con mayúsculas, LA GRAN LITERATURA»<sup>23</sup>. Poco o nada se sabía entonces, sin embargo, de la existencia de esta *generación fría* fuera de México.

— En 1996, sin embargo, Ricardo Chávez Castañeda fue uno de los cinco firmantes del «Manifiesto Crack» junto a Pedro Ángel Palou (n. 1966), Eloy Urroz (n. 1967), Ignacio Padilla (n. 1968) y Jorge Volpi. Las propuestas estéticas del «Manifiesto Crack», reducidas a «nosotros, autores nacidos en los sesenta»<sup>24</sup>, abarcaban una triple línea teórica donde se definía a grandes rasgos el *ars poetica* del grupo: un retorno, en primer lugar, al ideal de *novela suprema* o *novela profunda*, caracterizada por la preminencia del lenguaje, la voluntad de experimentación técnica, el solipsismo de las voces, la conciencia estructural del género y la búsqueda de un lector activo. Una ruptura, en segundo lugar, con el Posboom y el *macondismo*, aludidos indirectamente como «literatura de papilla-embauca-ingenuos»<sup>25</sup>, «perjudicial *Gérber* actual»<sup>26</sup> y «novela cínicamente superficial y deshonesto»<sup>27</sup>. Y un cuestionamiento, en tercer lugar, del realismo mágico; el Crack se gestaba, según sus autores, como «una mera reacción contra el agotamiento; cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico»<sup>28</sup>. Si Antonio Skármeta había definido en 1981 la literatura de su generación como «vocacionalmente antipretenciosa, pragmáticamente anti-cultural, sensible a lo banal, y más que reorde-

<sup>23</sup> Chávez Castañeda, 1992, p. 16.

<sup>24</sup> Chávez Castañeda, 1997, p. 36.

<sup>25</sup> Chávez Castañeda, 1997, p. 36.

<sup>26</sup> Chávez Castañeda, 1997, p. 36.

<sup>27</sup> Chávez Castañeda, 1997, p. 36.

<sup>28</sup> Chávez Castañeda, 1997, p. 38.

nadora del mundo... simplemente presentadora de él»<sup>29</sup>, el Crack se proponía en 1996 una propuesta inversa; una literatura ambiciosa, educada en las grandes obras universales, de fuerte raigambre académica y con una voluntad de desafío a los métodos tradicionales de lectura: «libros en los cuales un mundo total se abra al lector y lo atrape»<sup>30</sup> y, tomando como modelos *Pedro Páramo*, *Terra nostra* o el *Quijote*, novelas que pretendieran «la hazaña de encontrar lo que Julio Cortázar denominó participación activa en sus lectores, justo cuando una abominable renuencia es lo que vende»<sup>31</sup>. La onomatopeya Crack significaba, de hecho, esta fisura —que no ruptura— en la tradición latinoamericana: el viaje regresivo desde *Rayuela* (1963), *La casa verde* (1966) o *Cien años de soledad* (1967) hasta la *literatura fácil*, dos décadas después, de Allende, Sepúlveda, Esquivel o Skármeta. El «Manifiesto Crack» fue publicado en agosto de 1997 en el quinto número de la desaparecida revista *Descriutura*, con una tirada de apenas mil ejemplares; contrario al *stablishment* intelectual mexicano, desapareció durante años de los círculos literarios, pero fue ampliado en el volumen *Crack. Instrucciones de uso* del 2004 y hoy es un texto clave para comprender la narrativa de los noventa en Latinoamérica. Las ideas de «La generación fría» y el «Manifiesto Crack» encontraron su demostración práctica en ficciones de Jorge Volpi como *En busca de Klingsor* (1999) o *El fin de la locura* (2003), pero se hallaban latentes ya en su primera novela *A pesar del oscuro silencio*, de 1992.

— Escrita con una beca del Centro Mexicano de Escritores y publicada en la colección *Serie del volador* de Joaquín Mortiz, *A pesar del oscuro silencio* constituye un acercamiento filosófico a la figura de Jorge Cuesta (1903-1942), el intelectual de Contemporáneos que se suicidó en 1942 minutos después de completar las últimas silvas de su extenso poema metafísico «Canto a un dios mineral». Compleja ejecución de la novela-ensayo, *A pesar del oscuro silencio* pretende repetir la búsqueda ontológica, la cosmovisión universal y los mecanismos creativos del «Canto a un dios mineral», en cuya exégesis alquímica creyó haber encontrado Volpi una respuesta a los enigmas de la vida, la obra y la apresurada muerte del poeta de Veracruz. Consecuente con las ideas de Cuesta sobre el tiempo, el universo y la palabra poé-

<sup>29</sup> Skármeta, 1981, 81.

<sup>30</sup> Chávez Castañeda, 1997, p. 33.

<sup>31</sup> Chávez Castañeda, 1997, p. 35.

tica, el discurso de la novela refleja alegóricamente dicotomías esenciales entre lo mutable y lo inmutable, la materia y el espíritu, el cuerpo y el pensamiento, determinando con ello un argumento estructurado sobre una doble dialéctica: en el extremo material inferior se sitúa el personaje Jorge, narrador en primera persona y proyección ficticia de Volpi, a quien se le revela súbitamente la inteligencia trágica de Cuesta en el primer capítulo de la novela; en el extremo ontológico superior se sitúa la figura etérea del poeta, descrito siempre en ambientes de luz, blancura y neutralidad denotativos de los estados espirituales que anheló en vida, cercanos al conocimiento total, el silencio absoluto y la suspensión del devenir cronológico. A partir de la repetición cíclica del mensaje «Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces»<sup>32</sup>, el nudo argumental constituye la aspiración ontológica del narrador hacia el modelo perfecto de Cuesta, vínculo entre figura y reflejo que Volpi desarrolla a partir del mito de Narciso y que ha sido comprendido por la crítica como una recreación del Eterno Retorno de Friedrich Nietzsche<sup>33</sup>: en palabras del narrador, «debía explorar a Cuesta hasta sus últimas consecuencias, hasta apropiarme de sus pasiones. Si no mi vida, al menos rescataría la suya»<sup>34</sup>. Al igual que en el pensamiento de Cuesta, el desenlace de la búsqueda queda, sin embargo, suspenso entre el deseo y su cumplimiento, entre el anhelo de trascendencia y la imposibilidad de sustraer absolutamente el pensamiento de la materialidad que lo circunda. Como en el «Canto a un dios mineral», el lenguaje de *A pesar del oscuro silencio* transita en el filo entre la materialidad de la palabra poética y su profundo poder denotativo, allá donde sólo es posible el no-lenguaje y con él el ideal wittgensteiniano del silencio que da título a la novela. Inicialmente envuelta en la polémica, *A pesar del oscuro silencio* representa hoy una línea narrativa que niega el *macondismo* a través de un alto concepto de la literatura, un importante sustrato filosófico, la hibridez entre narrativa y ensayo, y el interés del autor por vincular su escritura a una tradición existente como la de Jorge Cuesta y Contemporáneos, grupo esencial para comprender la cultura y la literatura mexicana durante la primera mitad del siglo XX. Dos décadas después, las novelas de Jorge Volpi han sido tradu-

<sup>32</sup> Volpi, 1992, p. 11.

<sup>33</sup> Urroz, 2000, pp. 71-144.

<sup>34</sup> Volpi, 1992, p. 51.

cidas a una veintena idiomas y el escritor mexicano es una de las cabezas visibles de la narrativa hispánica en el mundo.

El análisis de *Mala onda* y *A pesar del oscuro silencio* revela a Alberto Fuguet y a Jorge Volpi como escritores de estéticas opuestas. McOndo y Crack son dos conceptos también disímiles: la primera una antología, la segunda un manifiesto; la primera una reflexión sociológica, la segunda una reflexión literaria; McOndo obsesionada con la identidad de Latinoamérica, el Crack con la identidad de sus letras; la primera una ruptura con toda percepción cultural, la segunda un reencuentro con los clásicos literarios; la primera todo un alegato contra el realismo mágico, la segunda una crítica (todavía) tímida. Ambas líneas estéticas, además, se desarrollaron de forma independiente y sin conocimiento mutuo: años más tarde Fuguet reconoció que «[en 1996] ni siquiera habíamos sido capaces de atisbar los increíbles alcances del así llamado clan mexicano del Crack»<sup>35</sup>, y quince años después Jorge Volpi justificó la coincidencia porque ambos eran respuestas a los mismos síntomas «de un profundo malestar en la región»<sup>36</sup>. A McOndo y Crack los unen, sin embargo, vínculos invisibles pero sólidos: ser respuestas a una misma situación de estancamiento en la literatura latinoamericana de finales del XX; una común denuncia contra el exotismo *macondista*, y la necesidad, en fin, de redefinir qué es un escritor, qué es Latinoamérica, y qué un escritor latinoamericano. Cito de Ignacio Padilla, miembro del Crack:

No hay una propuesta estética que unifique al Crack y a McOndo, ni siquiera percibo una que vincule a sus miembros entre sí [...] Lo que nos ha congregado de esta forma no es una estética, sino una actitud hacia la literatura y hacia el lector: hacia la literatura porque ésta merece ser escrita con admiración y reverencia<sup>37</sup>.

#### CONCLUSIONES

— La existencia, en primer lugar, de un movimiento renovador en las letras latinoamericanas de los años noventa, fenómeno que admitiría una doble lectura tanto desde las perspectivas tradicionales del relevo generacional (Julius Petersen, Ortega y Gasset) como des-

<sup>35</sup> Fuguet, 2001, pp. 70-71.

<sup>36</sup> Volpi, 2011.

<sup>37</sup> Padilla, 2004, p. 143.

de recientes teorías sociológicas relativas al campo literario (Pierre Bordieu).

— La negación común, en segundo lugar, del realismo mágico como marca de identidad cultural y literaria de la América hispánica, idea que hermana a Crack y a McOndo con otros textos *generacionales* protagonizados por escritores latinoamericanos nacidos en los sesenta, como los volúmenes *Líneas aéreas* (1999), *Se habla español* (2000), *La generación de los enterradores* en sus dos ediciones (2000, 2003), o *Palabra de América* (2004).

— En tercer lugar, los fenómenos McOndo y Crack, ambos de 1996, como catalizadores teóricos de estas nuevas formas narrativas, tendencias tan representativas del cambio como antitéticas en sus propuestas.

— El germen del cambio, en cuarto lugar, en algunos fenómenos de principios de la década, sobre todo el ensayo «La generación fría» y el prólogo a *Cuentos con walkman*; pero sobre todo, como se ha intentado demostrar aquí, en las primeras novelas de Fuguet y Volpi, *Mala onda* y *A pesar del oscuro silencio*.

— Las recientes declaraciones, finalmente, de una generación de narradores jóvenes que han negado la validez, casi veinte años después, de Crack y McOndo: desde la defensa que hacen de ellos Aurelio Major y Valerie Miles en el prólogo a la versión latinoamericana de *Granta. Los mejores narradores jóvenes en español* (2010), hasta las manifestaciones públicas de novelistas nacidos en los setenta como el mexicano Jaime Mesa (n. 1977) o el peruano Diego Trelles Paz (n. 1977). Negación de carácter cíclico que podría fijar a la generación de Crack y McOndo en la tradición latinoamericana pues, aunque la niega, se posiciona deliberadamente contra ella, otorgándole un espacio reconocido y reconocible; si bien intenta minimizar su impacto, lo acepta como el espacio que pretende ocupar; de forma involuntaria, la canoniza en el movimiento cíclico entre lo antiguo y lo nuevo, entre clasicismo y vanguardia, entre asimilación y ruptura que debe mover, como bien supieron Octavio Paz o Emir Rodríguez Monegal, a toda tradición literaria.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María, *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.  
 Becerra, Eduardo, *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1999.

- Brunner, José Joaquín, «Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana», en *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, ed. Hermann Herlinghau y Mónica Walker, Berlin, Langer Verlag, 1994, pp. 48-82.
- Cuesta, Jorge, *Obras completas*, ed. Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán, México, Universal Nacional Autónoma de México, 1964.
- Chávez Castañeda, Ricardo, «La generación fría. Síntesis de un diccionario de narrativa para consumo propio», *La Jornada*, 20 diciembre 1992, pp. 14-17.
- Chávez Castañeda, Ricardo, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi, «Manifiesto Crack», *Descriutura*, 5, agosto 1997, pp. 32-43.
- Echevarría, Ignacio, *Desvaríos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.
- Fuguet, Alberto, *Mala onda*, Santiago de Chile, Planeta, 1991.
- Fuguet, Alberto, «Magical Neoliberalism», *Foreign Policy*, 125, julio-agosto 2001, pp. 66-73.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez, *Cuentos con Walkman*, Santiago de Chile, Planeta, 1993.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez, *McOndo*, Barcelona, Mondadori, 1996.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo, «La narrativa latinoamericana del Posboom», *Revista interamericana de bibliografía*, 38.1, 1988, pp. 3-10.
- LaForte, Nicole, «New Era Succeeds Years of Solitude», *The New York Times*, 4 enero 2003, p. 22.
- Major, Aurelio y Valerie Miles, *Granta. Los mejores narradores jóvenes en español*, Barcelona, Duomo, 2010.
- Padilla, Ignacio, «McOndo y Crack: dos experiencias grupales», en *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 136-147.
- Salinger, J. D., *The Catcher in the Rye*, Boston, Little, Brown and Co., 1991.
- Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Skármeta, Antonio, «Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano», *Texto crítico*, 22-23, 1981, pp. 72-89.
- Urroz, Eloy, *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México, Aldus, 2000.
- Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, México, Joaquín Mortiz, 1992.
- Volpi, Jorge, «Breve guía de la narrativa hispánica de América a principios de siglo XXI (en más de 100 aforismo, casi tuits)», *El Boomeran(g)*, 2011, <[www.elboomeran.com/blog-post/12/11221/jorge-volpi/breve-guia-de-la-narrativa](http://www.elboomeran.com/blog-post/12/11221/jorge-volpi/breve-guia-de-la-narrativa)>