

2002

Literatura y globalización: tres novelas post-macondistas

Ricardo Gutiérrez Mouat

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Mouat, Ricardo Gutiérrez (Primavera-Otoño 2002) "Literatura y globalización: tres novelas post-macondistas," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 55, Article 1.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss55/1>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LITERATURA Y GLOBALIZACIÓN: TRES NOVELAS POST-MACONDISTAS

Ricardo Gutiérrez Mouat
Emory University

I. McOndo y el post-macondismo

Entre los escritores latinoamericanos de las nuevas promociones se ha hecho común un mismo gesto de incorporación al campo literario; a saber, el corte con el “realismo mágico.” Se trata de un gesto provocador y, aun más, promocional. Lo encontramos en el prólogo a *McOndo*, la antología de Alberto Fuguet y Sergio Gómez en la que los compiladores se manifiestan a favor del “realismo virtual” para combatir los estereotipos de lo latinoamericano diseminados por el realismo mágico en su viaje alrededor del mundo. Lo encontramos también en diversas declaraciones de los integrantes de la “Generación del Crack,” por ejemplo ésta de Jorge Volpi: “Queríamos rescatar la tradición de la gran novela mexicana practicada por los miembros de lo que en México se conoce como Generación de Medio Siglo, que estaban siendo muy relegados por la generación siguiente que a nosotros nos parecía simplemente copias del realismo mágico, muy cercano a lo que entonces se llamaba literatura *light*, a estas sagas copiadas de García Márquez, que tenían una gran cantidad de lectores...” Y lo encontramos, finalmente, en las afirmaciones de algunos escritores colombianos menores que García Márquez (como Jorge Franco y Juan Carlos Botero) recogidas en un artículo reciente del *New York Times* (6 de abril, 2003), cuyo sentido se condensa en la rotunda afirmación del presidente de la Cámara de Comercio de Bogotá (que representa a editores, distribuidores y librerías del territorio colombiano) en cuanto a que “esta nueva generación ha matado al fantasma de García Márquez.” El *New York Times* también publicó en fecha reciente (4 de enero, 2003) un artículo sobre el fenómeno McOndo con el título:

“New Era Succeeds Years of Solitude.”¹

Estos “post-macondismos” comparten una interesante desterritorialización (escritores colombianos declarando para un periódico norteamericano, un escritor mexicano entrevistándose con una revista española publicada en la red, una antología armada desde Chile pero publicada en Barcelona y en cuyo prólogo se celebra una sensibilidad global o “mega red”) pero se deben estudiar por separado. Aquí me limito al sector McOndo de la nueva narrativa latinoamericana,² programa literario y cultural que, a pesar de su vocación globalizante, sigue vinculado a problemáticas nacionales y aun regionales que le confieren un carácter particular dentro de un panorama más amplio (transatlántico y norte-sur) en que se destacan obvias afinidades generacionales. El objetivo primario de este trabajo, entonces, es la elucidación de tres novelas (*Esperanto*, de Rodrigo Fresán; *Sueños digitales*, de Edmundo Paz Soldán; y *Por favor, rebobinar*, de Alberto Fuguet) que conjugan, a su modo, un repertorio cultural globalizado (y recortado generacionalmente) con determinaciones particulares de carácter nacional e histórico.

Un objetivo secundario es plantear la relación existente entre la narrativa contemporánea y el discurso de unas ciencias sociales renovadas por los desafíos de la globalización: sociología cultural, antropología posmoderna, comunicología. Y la razón es que ambas zonas (literatura y ciencias sociales) están atravesadas por una gran cantidad de intereses compartidos: la ciudad, la cultura de la noche, el imaginario global, la comunicación de masas, la conformación de una cultura juvenil transnacional, las culturas híbridas, etc. De hecho hace ya tiempo que la crítica literaria se mezcla con las aportaciones de los estudios culturales, pero hay un aspecto de esta convergencia interdisciplinaria que no parece haber adquirido la prominencia que debiera. Convendría referirse aquí a la teoría de Roberto González Echevarría sobre las mediaciones que han sostenido a la narrativa latinoamericana a lo largo de su historia (el documento legal en la colonia, el viaje científico en el siglo XIX, la antropología en la primera mitad del siglo XX) y que los novelistas de la modernidad exhumaron del archivo. El estudio de González Echevarría termina con una pregunta que me interesa reiterar: “Is there narrative beyond the Archive? Do archival fictions give way to new kinds of narrative that announce a new masterstory?...Most probably not, but if one form of discourse appears to be acquiring hegemonic power it is that of communications systems” (González Echevarría 186).

Lo que estas especulaciones no toman en cuenta es que si los “sistemas de comunicación” se han transformado en una nueva mediación hegemónica de la narrativa latinoamericana, esa transformación lleva implícita *la transformación del archivo* y de la figura del archivero. Hoy en día, en efecto, existe un archivo electrónico o digital que almacena informaciones provenientes de tiempos y espacios heteróclitos y que potencia, por ejemplo,

las estrategias de “sampleo.” El acceso a los documentos y expedientes del archivo ya no está restringido por ninguna institución ni por ningún nivel institucional de cultura. Es notable que palabras como expediente, documento y ficha hayan pasado al dominio de la comunicación electrónica porque implica que cualquiera tiene acceso al archivo y lo puede manipular sin preocuparse por reclamar ningún tipo específico de autoridad. La autoridad cultural que antes garantizaba acceso al archivo se ha desestabilizado y ha entrado en un proceso de relegitimación que involucra nuevos discursos literarios como el de McOndo.³ Por eso, la pregunta del crítico antes citado es relevante para evaluar la emergencia de nuevos discursos sobre la cultura y la literatura en la América Latina, justamente porque *pone de relieve* una discontinuidad en la historia de las tradiciones culturales. Para González Echevarría el archivo contiene las claves de los orígenes históricos y de la identidad cultural latinoamericanos. Narrar desde fuera del archivo (o desde un archivo digitalizado) significaría replantearse los temas más sustanciales de la narrativa y el ensayismo latinoamericanos de la modernidad y superar las “trampas de la nostalgia” que conducen al intelectual literario, una y otra vez, al lugar de los orígenes. De hecho, si es válido hablar de una narrativa latinoamericana posmoderna, su condición de base tendría que ser la reformulación de ese núcleo discursivo de la modernidad,⁴ y el discurso McOndo respeta esta condición. Leemos en el prólogo a *McOndo*, por ejemplo, que los relatos de esa antología “se centran en realidades individuales y privadas” y que el “gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) [deja] paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?).” (15)

Además, las novelas que estudio en este trabajo están plenamente conscientes de operar dentro de los “sistemas de comunicación” globales y funden (algunos dirían, *confunden*) el lenguaje literario con los lenguajes audiovisuales, informáticos y publicitarios, hasta el punto que los creadores de ficciones literarias no se dejan distinguir claramente de los “creativos publicitarios” o de otras especies que pueblan el imaginario colectivo de la globalización.⁵ McOndo es un buen ejemplo de una narrativa que parece apoyarse en los medios de comunicación e información y, a la vez, de una narrativa que se gesta fuera del archivo (legal, histórico y antropológico). Las novelas que estudio no recurren a la mediación del archivo histórico porque se despliegan en un tiempo corto en que la memoria tiene dificultades para sedimentarse. Difícil concebir, en otras palabras, a un autor o narrador McOndista que se proyecte en la figura del historiador. Sí figuran las proyecciones periodísticas, sobre todo si registran la actualidad massmediática. En el planeta McOndo abundan los entrevistadores, los críticos de rock, los críticos de cine, y los cronistas de la noche metropolitana. Tampoco figura en la ficción McOndo el antropólogo, contraparte del historiador en la teoría narrativa de González Echevarría. McOndo es un planeta pero es también una ciudad, y una ciudad homogénea. El “otro” de

la antropología clásica brilla por su ausencia. La estética McOndo transita no sólo del realismo mágico al realismo virtual sino también de la aldea primitiva a la aldea global.

Pero aún nos tenemos que preguntar, ¿qué tipo de legitimación cultural puede proveer una *mediación de los medios*? La ficción que se amparaba en el documento histórico o etnográfico podía reclamar autoridad cultural porque narraba un *saber* ligado a los orígenes históricos y culturales. Había en esas ficciones un mensaje aglutinante para sociedades que se fracturaban en su tránsito hacia la modernidad. ¿Qué saber pueden impartir los medios de comunicación e información? (Me refiero, por cierto, a un saber metodológico). Mi conclusión es que la ficción tipo McOndo no recurre a ninguna mediación tradicional ni tampoco a una nueva mediación propiciada por los mentados “sistemas de comunicación” sino que apuesta a la pura *conectividad*, o sea, a lo que Roman Jakobson llamó en un conocido ensayo la función *fática* del lenguaje, que caracteriza a los mensajes que provocan la atención del destinatario y establecen, prolongan o interrumpen la comunicación. Es notable con cuánta frecuencia las novelas McOndo tematizan el conectarse con (y desconectarse de) la familia, el grupo, el prójimo. Parece razonable proponer que este motivo temático traduce la conciencia de una conexión externa a la ficción, la que el texto logra con un segmento del público lector.⁶ Y aún más, la ansiedad que observamos entre los personajes que se encuentran y desencuentran con otros y consigo mismos en la trama de novelas como *Esperanto y Por favor, rebobinar* (no importa que sea una circunstancia social o una pose cultural) seguramente traduce la inseguridad con la que una nueva narrativa sale en busca de su público lector. ¿Qué decir, entonces, del motivo de la incomunicación en la aldea global, o del ensimismamiento en medio del “éxtasis de la comunicación” que elaboran novelas como las antes mencionadas? ¿Reflejan un temor por el futuro de la comunicación literaria?

Todo esto, sin embargo, no quita que no se puedan establecer conexiones significativas entre el programa McOndo y ciertas intervenciones del discurso social-científico. La única que me interesa destacar aquí —porque explica el término “post-macondista” que vengo usando— es la crítica del *macondismo* (el término es del crítico) que emprende José Joaquín Brunner cuando señala las divergencias metodológicas y conceptuales entre modernidad literaria y modernización social y cultural. Para Brunner, el macondismo, más que un estilo literario, es una interpretación retardataria de la modernidad latinoamericana que compite (ilegítimamente, desde el punto de vista sociológico) con el discurso racional y moderno de las ciencias sociales, el cual desliga la modernidad de cualquier mito de identidad profunda y la concibe como el producto de factores tales como la urbanización, crecientes tasas de escolarización y la autonomización y masificación de los aparatos culturales. La modernidad tiene una

configuración propia en la América Latina y no representa, como sostendría la interpretación macondista del problema, una instancia de alienación, aunque es cierto que los procesos modernizadores dislocan y minan el lugar del intelectual letrado. Brunner escribe que el macondismo es “el último gesto aristocrático de un continente semidesarrollado que finalmente se ve enfrentado a reconocerse en la modernidad.” (*América Latina: cultura y modernidad* 57). Tal reconocimiento es el punto de partida del discurso cultural y estético de McOndo. Ha quedado atrás el tópico de la modernidad alienada, junto con las teorías de la dependencia, las identidades colectivas ligadas al telurismo y a las utopías socialistas, e incluso la política como fuerza determinante de la cultura. En McOndo, como en algunas teorías de la globalización, cultura y política se redimensionan mutuamente: “Hoy, la política es uno más de los canales y la cultura —entendida como la búsqueda de sentidos, y el conjunto de representaciones simbólicas, valores y estilos de vida— adquiere consistencia y densidad propias, no reductibles a la política o a la economía, y penetra los contenidos de éstas” (Garretón 25).⁷

McOndo, entonces, es post-macondista en un sentido más o menos parecido al que indica Brunner, aunque el prólogo a *McOndo* no elabora una crítica sociológica del realismo mágico (entre otras razones, porque arremete contra el realismo mágico de exportación y no contra el que en cierto momento de la historia cultural latinoamericana pudo dar cuenta de las contradicciones de la modernidad) sino que se despliega como *boutade*. En razones como las que conforman la crítica de Brunner, la posición posmoderna de McOndo adquiere a *contrapelo* un espesor cultural no siempre manifestado en los textos narrativos. McOndo se deja encuadrar también en otra “genealogía” que le confiere un tipo distinto de valor cultural. En efecto, y como afirma Ana María Amar Sánchez, McOndo es la culminación o avatar contemporáneo de un proceso cultural que se viene imponiendo desde el período de las vanguardias históricas y que consiste en la desacralización de la literatura y en la compenetración de las formas de la alta cultura con las formas de la cultura popular y masiva (209). El manifiesto McOndo demuestra una prolija conciencia de esta coyuntura: “Latinoamérica es el Teatro Colón de Buenos Aires y Macchu Pichu, *Siempre en domingo* y Magneto, Soda Stereo y Verónica Castro, Lucho Gatica, Gardel y Cantinflas, el Festival de Viña y el Festival de Cine de La Habana, es Puig y Cortázar, Onetti y Corín Tellado, la revista *Vuelta* y los tabloides sensacionalistas.” (17-18) La perspectiva telescópica que sugiere Amar Sánchez dota de una tradición a la joven narrativa latinoamericana y permite descubrir afinidades entre posturas culturales contemporáneas (con sus correspondientes prácticas narrativas) y debates todavía candentes del pasado reciente, como la querrela entre apocalípticos e integrados, o la evaluación política de la cultura pop, o la respuesta de la literatura ante el acoso de las formas y formatos massmediáticos.⁸

II. Tres novelas

Como la globalización ya es un tema consuetudinario en los estudios culturales latinoamericanos y existe, incluso, una versión para niños (Bayardo & Lacarrieu 9), me eximo de añadir un capítulo más a la amplia bibliografía sobre el tema. Baste con decir que ciertas reflexiones sobre la globalización me han motivado a estudiar de cerca algunas instancias de la narrativa McOndo y que, por reflujo, los criterios que manejo al enfrentarme a estos textos son una entidad dialéctica que provienen tanto de las narraciones mismas como de diversas teorías sobre la globalización. El concepto básico que organiza mi discusión de *Esperanto* es la *memoria*; la noción del *destiempo* me permite poner de relieve las particularidades culturales de *Sueños digitales*; y el *exceso* me parece una categoría importante para contextualizar *Por favor, rebobinar*. Estudio estas novelas en secciones separadas.

Esperanto y la ficción post-dictatorial.

El tema de la memoria histórica —tema de larga data en la historia universal en la medida en que la historia la escriben los vencedores y no los vencidos— ha sido tocado con insistencia por la intelectualidad crítica de los procesos postdictatoriales del Cono Sur que, más allá de las particularidades que definen el período post-dictatorial en cada uno de los países de la región, coinciden en señalar al consumo y la comunicación como el nuevo opio de los pueblos. Las arpilleristas chilenas y las Madres de la Plaza de Mayo fueron las primeras en desplegar íconos para salvaguardar la memoria. Timerman, en su libro sobre Chile, apunta: “Quizá la única obra faraónica de Pinochet consista en haber inventado en Chile la corrupción por el consumo y que el consumo se hiciera cargo de las energías de la mayoría de la población...” (98) En varios momentos de *Escenas de la vida posmoderna* Beatriz Sarlo refrenda la posición de Timerman, aunque no en los mismos términos de crítica moral, y agrega varias observaciones sobre el efecto determinante que los medios audiovisuales tienen en la cultura argentina contemporánea. Y a sus reflexiones sobre las imágenes televisivas podríamos agregar el relato de Luisa Valenzuela (*Realidad nacional desde la cama*) en que las fuerzas del Estado y del mercado se unen para proyectar en las pantallas y a todo color una imagen civilizada, próspera y moderna de un país agrietado por contradicciones sociales y económicas y amenazado por la insurrección militar. Pero es sobre todo en los ensayos de Nelly Richard donde se subraya el tema de la desmemoria histórica como condición fundamental para un proyecto político de post-dictadura, en este caso, la Concertación chilena.

Puesto que la literatura de McOndo se vuelca hacia la contemporaneidad y asimila en su discurso o transcurso narrativo el presente absoluto fabricado por los medios y la industria cultural, sorprende encontrarse con una novela-tipo que adopte una postura reflexiva sobre la *instantaneidad* del flujo temporal y lo interrumpa con la duración y con el trauma proveniente de una crisis histórica irresuelta. La instantaneidad disimula la *intempestividad* de un presente que llega prematuramente, sin resolver el trabajo del duelo que horada la subjetividad “pesada” del sujeto melancólico. *Esperanto* es esa novela porque se sitúa en una temporalidad dislocada, en un destiempo subjetivo y colectivo que hace del protagonista un ser incomunicado en una era de hiperconectividad global. Personaje que en tanto narrador emite un discurso amenazado por la fijeza del síntoma en un horizonte de velocidades y relevos identitarios. No es exagerado llamar a esta novela de Rodrigo Fresán la versión McOndo de la alegoría post-dictatorial tal como la entiende Idelber Avelar, es decir, como un género narrativo *intempestivo* que intenta restituir un pasado en ruinas desde un presente que celebra el consumo y el simulacro de las imágenes. La alegoría postdictatorial, sin embargo, es melancólica y luctuosa. *Esperanto*, en cambio, retiene elementos claramente alegóricos pero maneja el trauma histórico (alojado en la psiquis del protagonista) con distanciamiento e ironía.

La historia que narra la novela está estructurada como una sesión psicoanalítica. Los sucesos del trauma se van revelando poco a poco a un lector más comprensivo y eficaz que el psicoanalista que aparece en la narración (de nombre Lombroso), y la abreacción sobreviene al final mediante un acto de violencia que intenta restituir la subjetividad traumada. El proceso de rememoración se genera en una conciencia replegada sobre su propia confusión y resulta elíptico, lo cual coloca al narrador y al lector en una posición de complicidad, en los extremos de un diálogo que supera la segmentación externa de un público ajeno a la interioridad de la retórica textual. Protagonista y lector experimentan la misma anagnorisis y al mismo tiempo, en una simultaneidad que corrige (en un nivel formal) el destiempo de una memoria histórica procesada por los mecanismo ligeros de la sociedad posmoderna.

El protagonista (Federico Esperanto) comienza como integrante de un conjunto de rock de mediados de los setenta en la Argentina (*Cuentos Cortos*) y en el 78 hace el servicio militar obligatorio. Para entonces el cantante del conjunto (alias “Capitán Hendrix”) ha tenido una hija (Anita) con la guitarrista (Lisa) y se ha pasado al bando de la subversión armada. Esperanto es destinado a la región patagónica de Canciones Tristes, donde ha pasado varios veranos de su niñez. Ahí su superior (el coronel Soldán) le ordena formar una banda militar con los “descendientes de patagones dotados de una indolencia de faquir y del oído de un fósil” (106). Pero Soldán está a la caza de subversivos, sobre todo del Capitán Hendrix, que

termina inmolándose en una explosión apocalíptica cuando se ve rodeado por varias dotaciones de soldados. Lisa — de la cual Esperanto sigue prendado desde los días del conjunto— se refugia con la nena en las ruinas de la mansión de un tío de Esperanto pero hasta ahí llega el coronel —quien le exige a su subordinado que lo acompañe en el operativo— y mete a madre e hija en un Ford Falcon.

Llega la post-dictadura, Esperanto compone un hit-single que lo hace famoso por quince minutos, se asocia con su mejor amigo (Angelito de Dios García, alias la Montaña García) en una agencia de publicidad, tiene una hija (Albertina) con una modelo que termina en un hospicio cuando la hija se ahoga en una playa brasileña por un descuido del padre, frecuenta a un psicoanalista, trata de comunicarse con su medio hermano Dani/Tony, y asiste a discotecas con nombres como *Hell*. Un sábado por la noche en esa discoteca baila con una adolescente (Big Bang) que por azar reconoce como hija de Soldán. La levanta para vengarse del odiado coronel pero la chica pierde el conocimiento antes de completarse la seducción. La lleva de vuelta a casa donde los recibe la madre con un whisky en la mano, el pelo teñido y un vestido demasiado corto y apretado para recibir visitas. En un estado poco menos que narcoléptico Esperanto comienza a entrever la gran revelación de la novela: Big Bang es Anita y “Mariana Soldán,” su madre, no es otra que Lisa, la mujer que Esperanto había amado media vida antes y que había sido desaparecida por el coronel Soldán. Este, mientras tanto sigue bailando en *Hell* esa misma noche de sábado. Esperanto se hace de un revolver, retorna a la discoteca y ajusticia al militar en la pista de baile. Luego huye con la ayuda de la Montaña García, quien lo esconde en su velero. Ahí termina y comienza la novela.

Esta cinematográfica narración, que gira en torno a “las perturbaciones de la memoria” (198) tanto como a las “intermitencias del corazón,”⁹ despliega varios rasgos alegóricos, uno de los cuales es la capacidad de sintetizar textos literarios y fílmicos referentes a la Guerra Sucia. Quizás sea “Cambio de armas,” de Luisa Valenzuela, la figura intertextual más fácilmente reconocible en este contexto: guerrillera secuestrada por alto mando del ejército, traumatización de la memoria, recurrente explotación sexual, recuperación de la memoria, ajusticiamiento del militar. Pero hay otros pasajes de *Esperanto* que se pueden leer como alusiones a *Lo imborrable* de Saer y al film *La historia oficial*.

La alegoría post-dictatorial de Fresán, sin embargo, se ubica plenamente en el mundo-de-vida de la sociedad posmoderna y, específicamente, en su sector más globalizado. Las constantes referencias al cine, la TV, a la cultura pop desde los sesenta hasta los noventa, y al consumo casi no dejan pensar en un horizonte exterior al de la aldea global contemporánea. Este código cultural domina de tal manera el discurso narrativo que incluso se da el lujo de desdoblarse y crear un corte generacional entre Esperanto (que tiene 35

años) y Dani/Tony, que tiene diecinueve. Elvis y los Beatles son referencias históricas para este último, mientras que para su medio hermano mayor Dani/Tony es una “criatura catódica” (40) o un “vídeo-hermanastro” (38). Es justamente mediante la incomunicación entre los medio hermanos que el tema de la memoria histórica se articula con y dentro de la sociedad mediática.

“Dani/Tony era un auténtico hijo de sus tiempos” (41); “Dani/Tony había sido entregado por su madre a los estudios de televisión apenas dominadas sus funciones corporales” (41); “Dani/Tony era el héroe de *Beataminas*,” una telenovela en que los problemas de los personajes adultos (incluyendo los afectivos) eran tratados con desprecio por los guionistas, porque los verdaderos problemas eran “no haber sido invitado a la fiesta de Vicky..., o haber sido descubierta flirteando con Momo, el pelirrojo con pecas...” (41) El texto subraya la *inmaterialidad* de la existencia social, tan ligada al simulacro y a la virtualidad, y lo hace mediante la retórica del contraste y el paralelismo, no sólo agrandando el cuerpo ya de por sí hiperbólico de la Montaña García sino, además, convirtiendo a este personaje en un verdadero artista de las heces fecales y de las ventosidades anales. Todo en la Montaña es material, incluso su apego por el dinero, que compensa con su abnegación por el desvalido Esperanto, su mellizo espiritual.

El texto también vincula la inmaterialidad a los “no-lugares” (Augé) de la supermodernidad: “Las discotecas, al igual que los aeropuertos, los shopping centers, los hospitales y, sí, los novedosos 24 Horas— son sitios similares en su núcleo básico... Los cinco santuarios en cuestión... están íntimamente relacionados con el movimiento perpetuo... Las discotecas, los aeropuertos, los shopping centers, los hospitales y los 24 Horas son... aquellos lugares donde acuden las personas en animación suspendida; los seres atrapados entre un sitio y otro sólo conscientes de su presente” (155). Esperanto aparece dislocado en estos sitios que él mismo visita porque es un ser consciente de su pasado y de la historia, para quien el presente es poco menos que ilegible. Pero esto no significa que Dani/Tony (representante de la fauna de los no-lugares) sea un personaje íntegramente ahistórico. El y su cofradía se suscriben al Manifiesto del Tercer Milenio que profetiza la “Era de los Irrealistas Virtuales” (170): “Esperanto podía verlos, marchando desde los bordes de la Historia con el orgullo y la inconsciente seguridad de ser la primera línea en una nueva página.” (171) Es la historia convertida en mística New Age, *mistificada* por pronunciamientos sobre su anacronismo, embelesada por el presente perpetuo de las imágenes mediáticas.

La rememoración psicoanalítica de la novela, que supone un cierto espesor subjetivo negado a las “criaturas catódicas” del presente virtual, involucra no sólo una memoria propiamente histórica sino también una memoria literaria alegorizada en el paradigma proustiano que la novela pone en juego. (Ver, por ejemplo, lo referente al cuaderno de Albertina, en

que se logra una original síntesis del tiempo retrospectivo y el prospectivo, 64-66). A la vez, la soledad “clásica” del protagonista narrativo, marcada por el *afecto* melancólico, se opone a la soledad anómica y *desafectada* de la sociedad contemporánea que Esperanto registra desde su atalaya en el 24 Horas la noche en que se dirige a la discoteca infernal para vivir la culminación de su trauma. Desde su “exilio” en una mesa de la estación de servicio, Esperanto contempla melancólicamente a sus congéneres: “El joven vestido de negro que se sentó a escribir... en una frágil libreta... La mujer con un cochecito vacío vaciando botellitas tamaño avión... Un viejo llorando con un walkman calzado en la sien...” (151) Estos y otros personajes de la noche solitaria conforman una “casta maldita” que vive de día en día y a la cual no se puede *iluminar* con un lenguaje que ya no sirve para nada, “que habiendo optado por la seguridad de sumar marcas registradas en lugar de palabras nuevas, ha perdido todo matiz de sorpresa.” (153) La referencia a Rimbaud y a la literatura visionaria en general es inescapable y emplaza, no sólo a esta novela sino a toda la narrativa McOndista, en un lugar híbrido y contradictorio. Mejor: en un no-lugar entre la literatura de vanguardia y los lenguajes de las tecnologías informáticas, entre el libro y los soportes audiovisuales de la cultura dominante en las sociedades posmodernas.

Esperanto, en tanto narrador, cita como de pasada a Eliot, Conrad, Melville y Proust, y se extraña, al hablar con Dani/Tony, que “los jóvenes de hoy todavía estuvieran mínimamente capacitados para encarrilar el convoy de una oración con las palabras en el orden correcto... El viejo sistema que permitía, al menos, la ilusión casi verosímil de que aún existía cierta ínfima comunicación entre los mortales.” (44) Acusa a su medio hermano (“cuya piel había adquirido la inconfundible textura del vídeo,” 42) de hablar como un mal guión televisivo pero su propio lenguaje se nutre de abundantes referencias a la cultura popular de masas: cine, música, televisión, publicidad. El lenguaje narrativo refleja las culturas híbridas de la posmodernidad, aunque también se lo puede interpretar como un registro que se comienza a escuchar con la muerte de las vanguardias, es decir, con la apropiación de los experimentos vanguardistas por las estrategias del marketing. Proust convertido en un éxito discográfico y vinculado a la publicidad comercial? En todo caso, no importa tanto que los medio hermanos sólo compartan *a medias* el código de la cultura popular de masas. Lo que importa es la capacidad de identificación del lector con el repertorio cultural de la novela, pues en esta capacidad reside la respuesta a una pregunta implícita en la narrativa de McOndo, que es una pregunta por la identidad de la literatura en la era de la comunicación audiovisual.¹⁰

En el planeta McOndo la identidad literaria descansa sobre una figura autorial con un repertorio renovado de proyecciones. Los personajes que escriben se entreveran con publicistas, críticos de cine, modelos, locutores de radio y televisión, actores de cine, disc jockeys. Muy lejos estamos de los mitos heroicos del artista que se forman con el Romanticismo y que

repercuten en la novelística de la modernidad estética (James, Proust, Gide, Thomas Mann, Broch, Joyce, Cortázar).¹¹ En *Esperanto* el personaje clave en este sentido es Woodstock Baby, joven escritor argentino que tiene una columna de rock y que aparece en televisión y frecuenta discotecas.¹² Este nuevo estereotipo del autor literario, a medio camino entre el libro y la cultura audiovisual, que se venía preparando desde el “posboom” cuando la figura autorial se comenzó a proyectar en personajes más o menos “desliteraturizados” (periodistas, miembro de las profesiones liberales, diplomáticos de carrera, avatares del investigador forense, etc.), responde a la crisis de la ciudad letrada en América Latina. Como afirma Jesús Martín Barbero, “el *desorden en la cultura* introducido por la *experiencia audiovisual* atenta hondamente contra la autoridad social del intelectual.” (36) Precisamente uno de los mitos de la modernidad latinoamericana fue la primacía del intelectual y de la cultura letrada en el proceso de modernización social, cuando en realidad fueron los medios masivos de comunicación (radionovela, cine nacional, televisión) los que promovieron con mayor eficacia y arrastre el “sentimiento” e integración nacionales. Pero en lo que se refiere a la figura autorial posmoderna, aventuro la hipótesis de que en la mayoría de los casos la proyección del autor en personajes ligados a los medios, a la publicidad y al consumo sirve para rescatar la figura del autor literario, como sucede, paradigmáticamente, en *La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa, donde el enfrentamiento entre el escritor literario y el escriba de radioteatros se decide en favor del primero. El asesinato simbólico de Pedro Camacho, al final de la novela, es la condición básica para que “Marito” se convierta en Mario Vargas Llosa.¹³

Sueños digitales: la desaturización de lo posmoderno.

En *Sueños digitales*, de Edmundo Paz Soldán, la figura del escritor asume la máscara del artista digital, de un hacedor de ficciones y creador de simulacros cuyas artes ocultas tienen el propósito de disimular la corrupción oficial y limpiar la imagen de un ex-dictador convertido en gobernante democrático. (La novela indirectamente alude al segundo gobierno de Banzer en Bolivia; la ciudad de la novela —Río Fugitivo— es o puede ser Cochabamba). La novela se puede leer como una vuelta de tuerca, bastante imprevisible, de la novela latinoamericana del dictador, pero en un registro más amplio y por medio de la intertextualidad, *Sueños digitales* va más allá del género narrativo del dictador para reafirmar la *literariedad* misma, en el momento justo en que el libro (en tanto vehículo letrado) se debate en la frontera con los medios audiovisuales y las nuevas tecnologías informáticas. El espacio narrativo está lleno de referencias a juegos virtuales, a diferentes tipos de *software*, a la navegación por Internet, a la comunicación electrónica (hay, incluso, una novela epistolar reprimida que se manifiesta como

intercambio erótico de e-mails), a la digitalización y a otros conocimientos especializados, pero a pesar de su apariencia vanguardista y de sus roces con la ciencia-ficción, la novela de Paz Soldán es en realidad una reflexión sobre el desencanto posmoderno latinoamericano. Y, de alguna manera, el rescate que el texto efectúa de la tradición literaria que se consolida en torno al boom, se vincula con una mirada crítica sobre la globalización de la ciudad latinoamericana que, lejos de ingresar en una nueva era de progreso y gobernabilidad, sigue siendo la ciudad inestable, precaria, contradictoria surgida de una modernidad incompleta que no tiene dónde ni cuándo acabar.

Resumo la trama de la novela para discutir luego el *destiempo* que se observa entre las promesas tecnológicas de avanzada y el lastre literario de la narración, y que corresponde —repito— al *décalage* entre las promesas de la globalización y la realidad social y política latinoamericana. Sebastián es un joven recién casado (con Nikki) que trabaja para el suplemento cultural del periódico *Tiempos postmodernos*. Por casualidad descubre el artificio de los seres digitales, que aumentan la circulación del periódico. (Más tarde su hermana Patricia, que trabaja en una agencia publicitaria, le pedirá el contrato exclusivo de esa invención para enriquecerse, pero Sebastián rehúsa y otros se aprovechan de explotar los seres digitales). En el periódico Sebastián trabaja con Pixel (cuyo padre muere de cáncer en el transcurso de la novela) y con Braudel (una especie de pintor digital cuyo secreto es que, a pedido de ella, ha asesinado a su madre enferma de cáncer). Pixel se interesa más y más por la realidad virtual (quiere crear memorias digitales de su padre) y termina en una crisis esquizofrénica determinada por su participación en un juego ciberespacial. En cierto momento Sebastián conoce a Isabel Andrade quien, impresionada por la habilidad artística-digital de Sebastián, le propone trabajar para ella, o sea, para el gobierno. Su función consistiría en mejorar la imagen del presidente Montenegro y, de hecho, en modificar su pasado dictatorial para que éste pueda relegitimar su ejercicio del poder. El trabajo de Sebastián se lleva a cabo en el sótano de un edificio conocido como la Ciudadela. Sebastián se vende al gobierno, atraído por un sueño de poder, y de un poder ejercido desde la sombra, desde esa “zona oscura” que su propia personalidad, y quizás la de todos, contiene. Sebastián mantiene en secreto su participación en la tramoya oficial, y cuando se decide a revelarlo se da cuenta de que su imagen ha desaparecido de todas las fotos suyas guardadas en casa. Nikki también ha guardado secretos propios: ha vuelto a ver a su primer marido y parece tener tratos con el Dr. Donoso, el abogado para el cual trabaja. Donoso le pide en cierto momento a Nikki que espíe a su esposo y la chantajea porque está al tanto de sus conversaciones secretas con el ex-marido. Cuando Nikki constata que Sebastián sospecha de ella lo abandona. Al final de la novela Sebastián vuelve a su casa pero incrédulamente constata que la han hecho desaparecer. Escucha gritos detrás suyo y huye hacia el puente de los suicidas, desde el cual se lanza al río. Pero antes, en la Ciudadela, ha marcado con su inicial

las fotos que ha alterado para que un historiador del futuro sepa cómo el gobierno ha ido reinventando el pasado de la nación.

Es notable la actitud crítica que mantiene esta novela respecto a la promesa de un nuevo paraíso tecnológico, actitud cuya base narrativa es el distanciamiento entre el autor implícito y el narrador y protagonista (Sebastián). Este último se deja tentar por el poder y la tecnología, y se muestra ineficaz en sus relaciones con las mujeres agresivas y exitosas que pueblan la narración y que dan fe de un cambio social mucho más real y legítimo que cualquier cambio político que las promesas de integración global traigan implícitas. El autor implícito, por su parte, observa y registra las contrariedades de un espectáculo posmoderno que se despliega en el escenario de una ciudad semidesarrollada y que afectan varios órdenes de la vida social. Las actitudes machistas, aunque limadas por la reflexión, persisten en un mundo que se quiere renovado y cosmopolita; los temas del humanismo tradicional (la muerte, el deber filial, la soledad) sólo reciben respuestas falsas por parte de las nuevas tecnologías; la corrupción política se re-entroniza mediante las técnicas digitales. La perspectiva autorial estigmatiza más que glorifica la tecnocultura que ostentosamente se despliega en el espacio narrativo: la metamorfosis digital de las imágenes se vincula a valores morales corruptos, la recreación de la identidad en los juegos virtuales son sintomáticos de una incapacidad psicológica para bregar con problemas familiares, el simulacro es simplemente lo falso y no una categoría superior de lo real.

A riesgo de ir demasiado lejos, me atrevo a afirmar que las nuevas tecnologías digitales son asimiladas por el discurso narrativo no sólo a una cultura de masas mucho más establecida sino al punto de vista apocalíptico desde el cual se juzgaba a la cultura de masas a mediados del siglo XX. Claro que en la novela este juicio es relativo porque no hay una actitud propiamente apocalíptica sino más bien una aceptación generalizada del entorno audiovisual (y cibernético) en que se mueven los sujetos de las sociedades contemporáneas y desde el cual emerge la excepcionalidad literaria. La cultura de masas tendría el efecto narcotizante del *white noise*, sería la interferencia que hace posible, por contraste, la codificación de mensajes densos y complejos. Esto explica que Nikki sea al mismo tiempo lectora de Javier Marías y devota de las telenovelas nocturnas. Pero junto con la aceptación pragmática del mercado de mensajes que entorpece nuestra razón comunicativa, se perfila en la novela el tópico de la manipulación de las masas (o de la opinión pública) mediante la tecnología y los medios de comunicación e información, tópico bastante difundido en el discurso sobre los medios hasta hace poco tiempo. Toda la actividad de Sebastián en la novela consiste en manipular el pasado para reconstruir el presente pero hay otros niveles y “escenas” de manipulación en la trama que hacen pensar al protagonista que incluso la realidad se puede manipular para explotarla publicitariamente.

El drama de la comunicación en la novela es tan central como en *Esperanto*, aunque menos evidente. En la aldea global, que es el mundo de la hiperconectividad, la comunicación sufre diversas mediaciones que le confieren largo alcance pero que también operan en contra de la integridad de los mensajes, sea por la necesidad de simplificar sus niveles de significado, sea por la vulnerabilidad de los mensajes a la apropiación interesada. Estos problemas no se resuelven en *Sueños digitales* mediante la comunicación como diálogo, mediante la palabra en vivo y cara a cara. Tanto en los diálogos entre Sebastián y su mejor amigo (Pixel) como en las interacciones entre Sebastián y Nikki interviene un resto de suspicacia (secretos, duplicidades, complicidades) que subvierte la integridad de la comunicación y delata la intromisión de otras instancias comunicativas (racionalizadas, interesadas) en el mundo-de-vida de la intimidad. El drama de la comunicación en *Sueños digitales* culmina con la materialización implícita del famoso cuadro de Edvard Munch: “El cerco se cerraba, se le iban cortando los medios de comunicación, y no sería raro llegar a casa y encontrar desconectado el teléfono. Le quedaba su voz, capaz tanto de gritar como de murmurar, pero hacía rato que el miedo había atenuado sus cuerdas vocales, y los secretos se habían enredado en la laringe, y ya era muy tarde, las ondas acústicas no podrían salir a la superficie...” (214)¹⁴ La imagen de Munch es memorable en sus propios términos y por el análisis que le dedica Fredric Jameson en su conocido artículo sobre la posmodernidad, uno de cuyos postulados es que la representación que efectúa el cuadro corresponde a un momento histórico superado en nuestra propia época.¹⁵ Al relanzar esa representación e identificarse con ella, nuestro protagonista (secundado ahora por el autor implícito) vuelve a indicar ese destiempo que he propuesto como clave de lectura de *Sueños digitales*.

Un desfase que se hace explícito en la novela es el conocido contraste entre la modernidad de la ciudad y el atraso del campo: “El espacio urbano no duraba más de diez minutos; luego, el campo, la desoladora pobreza. Se sintió mal: era fácil, en su mundo, olvidarse del país en el que vivía” (135). Pero Sebastián registra también una imagen puesta al día de esta estampa típica de la modernidad periférica, y lo hace, no ya con mala conciencia, sino con sorna: “En el bus oloroso a naranjas podridas... el chofer escuchaba en su radio a todo volumen una versión tecno de *El cóndor pasa*. Un joven gordo y calvo hablaba a gritos por su celular... Sebastián se rió, le parecía de farsantes eso de los celulares en una ciudad como Río Fugitivo, con muchas pretensiones de crecimiento y modernización pero, aún así, un pueblo chico en el fondo...” (161) La ciudad del relato está dividida en dos por una línea que separa la zona iluminada (saturada de anuncios publicitarios, cibercafés, videoclubs, restaurantes y floristas que cambian “sus nombres en español por otros en inglés y portugués” [21]) de la zona a oscuras, y otra línea, menos visible, que separa a los “informatizados”¹⁶ de los “desinformatizados.” Como apunta Manuel Garretón, no hay una sociedad

global ni en el centro ni en la periferia: “Hay ciertos aspectos de la vida social, y ciertos sectores de gente, que se globalizan; otros que se renacionalizan o se comunitarizan; otros que se individualizan; y otros que quedan al margen de todos estos procesos.” (4)

Investigadores como Brunner y García Canclini toman nota de las múltiples lógicas que se entrecruzan en la trama de las sociedades posmodernas y hablan de una “heterogeneidad multitemporal” que caracteriza a las sociedades latinoamericanas, en las que lo moderno no reemplaza a lo tradicional sino que ambas categorías se articulan en vínculos equívocos que corresponde a las investigaciones en curso desentrañar.¹⁷ Pero en una novela como la de Paz Soldán el destiempo funciona como una interpretación unitaria de esa heterogeneidad cultural que se despliega en diversos ejes temporales, interpretación que también se podría calificar de moral en cuanto implica una clara jerarquización y valoración de los términos del ser y la apariencia. La falta de sincronía entre la promesa tecnológica y el estancamiento social produce sólo un simulacro de globalización y un anacronismo que quizás no se pueda recuperar como “heterogeneidad multitemporal.” La instancia patética del *décalage* temporal la da el nombre de la discoteca que frecuentan los personajes de la novela: *Tomorrow Now*.

Pero el discurso narrativo también sabe afirmarse en el desfase entre los tiempos y construirse por medio de una intertextualidad disimulada. La literatura y el libro aparecen en pugna en la novela con los “sueños digitales” que la tecnocultura ofrece a la masa de consumidores. Los libros son el pasado y las imágenes el futuro. Sebastián trabaja para el periódico *Tiempos Posmodernos*, cuya alusión irónica a la revista de Sartre se agrava con cada nuevo intento del periódico de vender más suprimiendo en lo posible el material escrito que exige un trabajo de lectura. La revista semanal del periódico se llama *Fahrenheit 451* y se produce mediante trucos digitales. Sebastián, cuyos seres digitales se usan para aumentar la circulación de la revista, desdeña a los “pedantes literatos” cuyos textos se archivarán en “libros que nadie leerá” (101). Se ve a sí mismo como hijo “integrado” en oposición a su padre “apocalíptico” (56). Tiene en casa una computadora llamada “Lestat.” Tiene un amigo que planea un libro electrónico y el proyecto de digitalizar las memorias de su padre. Toda la novela se caracteriza por conjunciones y disyunciones entre el libro y la pantalla, pero hay también una asimetría lógica entre dos medios distintos de reproducción, ya que es la letra impresa la que “habla” de su contraparte futurista audiovisual o digital. De modo que mientras más se adentra la narración en el espacio de la virtualidad cibernética y más arriesga su identidad literaria, más se aferra a los signos de la literatura que son los únicos que pueden estabilizarla y resguardarla del simulacro que hace presa de los medios digitales de reproducción. Por esto arrecian las referencias (directas e indirectas) a textos de García Márquez, de Peri Rossi, de Vargas Llosa, de Bioy, de Cardenal (entre los latinoamericanos) y a novelistas extranjeros

como Martin Amis y Paul Auster.

El momento paranoico de esta referencialidad literaria se emblemiza en la extraña fábula del Bibliotecario, el mendigo zarrapastroso que insulta a los televisores en los escaparates de las tiendas y que intenta preservar los libros de la universidad estatal de La Paz llevándoselos a su casa. Pero los libros terminan por tomar la casa del ex-bibliotecario que ahora vive como un *clochard* bajo el puente (78-79). La moraleja de esta fábula —conjunción de dos textos de Cortázar—¹⁸ es que la reacción apocalíptica ante el peligro que amenaza al libro en nuestros tiempos posmodernos es irracional. La propia tecnología digital resuelve el problema que contribuye a crear: los libros se pueden almacenar o archivar por medio de la reproducción digital. Pero el problema en sí es falso, producto de una época reciente en que la oralidad secundaria de los medios se advertía —exageradamente— como un peligro fatal para los hábitos de lectura y escritura. El mercado ha resuelto ese enfrentamiento masificando la producción del libro y segmentando sus mercados.

Lo importante para la creación literaria en novelas como *Sueños digitales* es la capacidad de la literatura para neutralizar tecnologías de punta que avanzan sobre el terreno de la imaginación. Se puede suponer fácilmente que la literatura de ficción ya ha imaginado todo y que el destiempo que se cree percibir entre una tecnología anacrónica (la escritura) y una de vanguardia (la imagen visual o digital) en realidad funciona a la inversa. Pero también se puede sostener que el recambio de las tecnologías de representación tienen un efecto retrospectivo sobre la cultura literaria y que selecciona o rescata aquellas instancias que mayor afinidad tienen con los nuevos medios de reproducción. Algo así sucede con dos intertextos de *Sueños digitales*: “Las babas del diablo,” de Cortázar, y “Las ruinas circulares,” de Borges, relatos convocados por el discurso de la novela para cubrir la distancia temporal que media entre dos tecnologías adversas de representación. La foto que adquiere vida propia en el relato de Cortázar y el afantasmamiento que se apodera del soñador de Borges se recontextualizan en la novela de Paz Soldán de tal manera que el relato digital o audiovisual es desarmado por un rival que se creía debilitado y a punto de rendirse. El texto de Cortázar subyace las discusiones que se entablan en la novela en torno a la mimesis fotográfica y las metamorfosis digitales, mientras que el horror que rodea a Sebastián cuando constata que todas sus imágenes fotográficas han sido borradas del álbum familiar es el mismo que aqueja al soñador de Borges cuando se le revela que él mismo es la imagen de un sueño ajeno: “Sebastián se palpó el cuerpo como cerciorándose de que existía, de que no estaba soñando lo que le ocurría o no pertenecía al sueño de otro” (209). Lejos de ser expulsada por las ficciones digitales, la literatura las explica e interpreta, produciéndose así una forma de integración inter-mediática que posibilita una renovación del género novelístico.¹⁹

Por favor, rebobinar: la reterritorialización del exceso.

En su periodización de la cultura posmoderna global, Jim Collins distingue una fase preliminar caracterizada por la reacción apocalíptica al *exceso semiótico* producido por las nuevas tecnologías de la información y una fase posterior en que ese exceso es domesticado y naturalizado por las diversas formas de apropiación tecnológica que se manifiestan en la producción cultural contemporánea: “The inability to appreciate those technologies of absorption that have developed alongside technologies of information has led to hysterical predictions across the political spectrum that the excess of signs results in cybernetic chaos, a cultural noise that signifies only the end of meaning.” (16-17) José Joaquín Brunner retoma el tema de la sobredosis informativa y aporta datos estadísticos que podrían sustentar la posición “catastrofista,” que el sociólogo contrasta claramente con las posiciones “optimistas” sobre la sobrecarga sensorial y semiótica y que tienden a subrayar que la gran mayoría de los casi incalculables mensajes transmitidos diariamente por la prensa, la radio, la televisión, el fax, las computadoras, las comunicaciones telefónicas, las revistas, los libros y —por qué no— el cine son filtrados por la cultura, de tal modo que “las prácticas comunicativas se adaptan automáticamente a la capacidad humana de procesamiento de la información.” (*Globalización cultural* 107) Collins convierte en dos momentos culturales distintos lo que en Brunner es una disputa “sincrónica” sobre los efectos sociales del exceso informativo. Pero el centro de ambos esquemas es la coyuntura del sujeto individual, que para los catastrofistas es precaria porque el sujeto está a punto de naufragar en “un mar de información, mensajes, imágenes y voces que lo envuelven por entero y lo aplastan” (Brunner, *Globalización* 106).

El exceso semiótico, justamente, define el mundo-de-vida representado en *Por favor, rebobinar* e incide en la textura misma de una novela poblada por jóvenes rockeros, cineastas, locutores de radio y televisión, modelos, creativos publicitarios, periodistas, expertos del marketing, actores y novelistas. Uno de estos personajes, en quien el ejercicio de la escritura está ligado tanto al psicoanálisis como a la venta de vídeos y a la crítica de cine, piensa: “Parte de mi problema radica en la información. En el exceso de información, mejor dicho.” (20) Otro de ellos, Pascal Barros, protagoniza un video-clip en que salta en *bungee* “y cae y las imágenes se sobreimprimen y se ve cómo él cae, la steadicam cae y se siente el vacío, el descenso y Pascal canta ‘todos tenemos acceso al exceso...’” (145) Otro de los personajes se pasea con una “polera *Acceso al exceso* de Pascal Barros.” (245) ¿De qué “exceso” se trata? Obviamente, del excedente de información disponible en el archivo digital hecho posible por la reproducción electrónica y a cuyas voces, imágenes y textos todos tienen acceso para retransmitir mensajes “propios” en una red proliferante que abarca cultura, subjetividad y

experiencia. De hecho, estas categorías se redefinen con la popularización del archivo, y la novela de Fuguet da cuenta de estas transformaciones aunque lo hace en un lenguaje literario conservador, un lenguaje *fast-forward* pero sujeto a la coherencia del yo y del monólogo narrativo.

La forma misma del relato es convencional: ***Por favor, rebobinar*** es una novela generacional centrada en los “post-adolescentes” o “adultos contemporáneos” del Chile de la transición. Desde uno de los puntos de vista internos (pero que suscribe el autor implícito) se trata de una generación “desencantada, idiotizada, apática, solitaria, traumada, sobreestimulada y adicta” (86), algunos de cuyos miembros se salvan mientras que otros se pierden en distintos tipos de fracasos con resultados más o menos catastróficos. La novela está hecha de varios monólogos narrativos a cargo de diversos personajes y no exhibe ninguna de las características formales, por ejemplo, del video-clip, que García Canclini considera “el género más intrínsecamente posmoderno” (284): el montaje, los cortes, la fragmentación chocante, las imágenes calientes. Sin embargo, la comparación con el video-clip no es inútil ya que tanto este género posmoderno como la novela de Fuguet (y sus congéneres) son manejos diferentes, accesos más o menos lentos, más o menos discontinuos a la misma “memoria” cultural o archivo electrónico de la posmodernidad. Consideremos que uno de los personajes conscientes de ser víctima de la sobredosis informativa confiesa un rasgo que podría aplicarse por igual al autor implícito o explícito de la novela: “Soy un maestro del zapping, de la cultura de la apropiación. Digamos que aﬂano, pirateo, robo sin querer... No soy un tipo creativo. No invento, absorbo” (22). Los video-clips también “saquean imágenes de todas partes, en cualquier orden” (García Canclini, 285). El “muestreo” es, entonces, la forma que la intertextualidad asume en una narración como la de Fuguet, así como “rebobinar” se convierte en una metáfora para recordar o volver a empezar, y “disco duro” para el inconsciente. El texto de Fuguet piratea escenas y pasajes de otras novelas (de Puig, por ejemplo, y de Bret Easton Ellis) y de películas (el incendio de la casa con que culmina *Days of Heaven* y a la cual se alude en la novela prefigura el incendio de la casa de Lucas, todo esto en la tradición gótica del incendio de la mansión señorial). Obviamente, la literatura siempre ha sido intertextual pero la novedad que introduce Fuguet —si a estas alturas se puede hablar de novedades— es la apropiación de una cultura audiovisual que amenaza las fronteras del texto escrito. Esto ya lo vimos en relación a *Esperanto* y *Sueños digitales*. En ***Por favor, rebobinar*** hay que reparar en cómo la invención literaria dentro de la novela, es decir, la de los personajes que escriben literatura, se orienta casi automáticamente hacia la expresión visual o cibernética. La novela en ciernes de Andoni, por ejemplo, termina convertida al final en una película llamada *Las hormigas asesinas*. La novela de Baltazar Daza se llama *Disco duro* (que curiosamente es el título de la “secuela” de *Cuentos con*

Walkman). Y el propio Fuguet, en su sitio web, habla de la novela como de una experiencia interactiva en que “cada uno eligiera a su protagonista.”

La tentación visual y cibernética que exhibe este tipo de novela post-macondista traduce la conciencia de que en la cultura posmoderna el libro compete con los medios audiovisuales o —lo cual es lo mismo— de que el libro puede integrarse a los flujos comunicativos de la globalización. La circulación, que era antes un imperativo editorial, se ha convertido en un dispositivo textual. Y algo parecido se puede decir de la promoción, que se internaliza en la novela mediante la descripción de varias escenas de lanzamiento (o aperturas o *vernissage*). Puede resultar *excesivo* lanzar un libro (en este caso la antología *McOndo*) en un McDonald’s santiaguino, o imaginar todo el período y programa de la UP bajo la forma de un estilo de decorado (obviamente llamado “73”) como se hace en el anexo “Night and the City” del *remix* de *Por favor, rebobinar*. Pero, claro, la provocación es una forma de la promoción. E incluso el hecho mismo de que la novela exista en dos ediciones distintas, aunque se deba a razones no calculadas de antemano, puede tener una lógica promocional. (Es significativo que Fuguet aluda al “apuro” con que entregó el manuscrito y al hecho de estar fuera del país cuando éste se publicó como las razones de peso, junto con su propia inseguridad, para haber recortado la edición original de la novela. La velocidad y la desterritorialización son razones explicables en el horizonte de la globalización).²⁰

No hay una respuesta interna a la provocación, como es lógico, pues ésta se vuelca hacia afuera, hacia la vida pública del texto. Pero sí la hay en lo que respecta al exceso informativo y comunicacional que afecta a los personajes y que conforma algo así como el mito de la novela. Collins trabaja con un género narrativo específicamente norteamericano —la ciencia-ficción *cyberpunk*— para demostrar cómo este género, que para muchos se convirtió en el paradigma de la textualidad en la era informática es, en realidad, contradictorio, y cómo sus contradicciones reflejan la inseguridad ante el desafío planteado por las nuevas tecnologías de la información: “The central paradox of cyberpunk [is] that even as it posits sensory overload and media saturation, it domesticates that overload by narrativizing it in... conventional terms (for example, the avant-gardist cowboy versus the System, the hard-boiled loner carving out some provisional sense of justice, the urban landscape as labyrinth)...” (12) La idea es que los mismos textos que dan rienda suelta al caos semiótico y lo califican con histeria despliegan, a la misma vez, modos figurativos de controlarlo, dispositivos de orden que permiten estructurar la narración y retomar el sentido de los códigos. Otro ejemplo: la escenificación de una ficción futurista en el interior de un decorado *film noir* años cuarenta, cuyas convenciones organizan y estructuran lo que de otro modo sería un discurso ininteligible. Con razón dice Collins que las contradicciones internas de la “tecno-textualidad” de los ochenta

(ficciones como las de Gibson, Dick, Sterling y Shiner) son la apoteosis de la fase inicial del posmodernismo, en que el estremecimiento de lo nuevo (la modernidad vanguardista) se agota y da lugar al *shock* del exceso, que había que naturalizar para seguir comunicándose. Y este nuevo choque que amenaza interferir con los códigos de la comunicación y de la representación se deriva de la inmediatez del acceso al archivo mediático, donde coexisten las imágenes, textos y voces de un pasado histórico vaciado de historia.

La ciencia-ficción *punk* o sus versiones fílmicas son parte íntegra de la visión McOndista (hay citas de *Blade Runner* en *Por favor, rebobinar*), pero los dispositivos de control que funcionan en esta novela son ajenos a las ficciones cibernéticas porque el texto de Fuguet sigue apegado a un tipo tradicional de representación. Uno de ellos es la figura del psicoanalista — Max Domínguez— que reparte sus servicios entre varios de los personajes del relato. Hay también un par de psicólogas dando vueltas por los espacios de la narrativa pero es Max quien condensa la ironía —de la cual hay poca— de la narración. Max es uno de los integrantes más exitosos de la generación que se da cita en la novela. Es el lado *yuppie* de un grupo que construye identidades mediante experiencias vacuas, simulacros de experiencia que a menudo provienen de las imágenes del cine y la televisión y la publicidad reinantes. Max no sabe nada de cine pero “es joven y siempre viaja” (26), tiene una consulta amueblada con una máquina italiana de café y adornada con un cuadro original, se suscribe a las revistas adecuadas y no tiene que vestirse de saco y corbata para ser elegante. Y, sin embargo, este personaje renuncia a su profesión cuando Andoni, uno de sus pacientes y personajes clave de la novela, se suicida.

El exceso se desborda, pero al fallar este dispositivo de control el texto activa su propia estructura formal para encauzar el sentido. *Por favor, rebobinar* es una novela que se cierra con un gesto redondo en lo que atañe a la forma y a la ideología. El monólogo final ata los cabos de la narración, ordena personajes y acontecimientos, resume y explica lo que había quedado inconcluso, y esta estrategia formal de clausurar ordenadamente una narración de múltiples puntos de vista, desencuentros y congruencias parciales entre los personajes, viene en sí misma envuelta en un ideologema tradicional: la familia. El narrador sintetiza su aprendizaje así: “Pensar que antes lo único que deseaba era formar una banda. Ahora sólo quiero formar una familia” (388). Pía, su mujer, antes era modelo y actriz pero también ha madurado y ya no “anda inventándose una persona” (376). Pero lo más significativo es que Pía está preñada y que el “adulto contemporáneo” que es su marido ha escogido el momento de la inminente paternidad para enderezar el rumbo. La novela entera trabaja con insistencia la crisis de la paternidad (y de la familia) y la consecuente búsqueda de una figura paterna positiva. Es notable, por ejemplo, la última descripción del *pub* de Andoni, una casa destartalada en que se reunían varios de los amigos cuyas aventuras y

desventuras son relatadas por la novela: “El pub congregaba a puros tipos, botados y solos, de alguna manera huérfanos...” (378)²¹ De modo que la novela culmina con una suerte de reconciliación paterna (bastante parecida a la que clausura *Mala onda*) y con la construcción de un espacio familiar que reintegra al sujeto y lo aísla del ruido mediático y del calidoscopio de las imágenes que interfieren con la construcción de una subjetividad en regla.

El final de *Por favor, rebobinar* refleja el “sentido común” que posibilitó en Chile el consenso político postdictatorial. Para los críticos del consenso, como Diamela Eltit, el sentido común es una proposición degradada porque se basa en el “consumo común” y crea una cultura que afecta a la institución literaria “obligando a la industria editorial a auspiciar y promover producciones adecuadas al nuevo tiempo” (Eltit 133). Alberto Fuguet es el adalid de lo que a principios de los noventa se llamó la nueva narrativa chilena. Su obra constituyó un miniboom en el mercado editorial chileno justo cuando el país iniciaba la transición hacia la democracia después de los diecisiete años de Pinochet. Los dos primeros libros del autor (*Sobredosis* y *La azarosa y sobreexpuesta vida de Enrique Alekán*) vieron la luz el año en que Patricio Aylwin comenzaba su mandato presidencial, mientras que al año siguiente, cuando se comenzaban a ventilar los resultados de las investigaciones de la Comisión Rettig y se procedía a la captura del hielo antártico que terminaría adornando el pabellón chileno de la Expo Sevilla, aparecía *Mala onda*, la primera novela de Fuguet. Cuando se publicó la edición original de *Por favor, rebobinar* (1994) ya la nueva narrativa chilena se hallaba en marcha, impulsada en gran medida por el éxito de estas primeras obras, que comparten una misma visión de mundo, un estilo parecido e incluso algunos de los mismos personajes. (El Enrique Alekán de las crónicas capitalinas narra el segundo capítulo de la novela de 1994, donde reaparece junto con otros personajes de las mismas crónicas y de *Mala onda*).

Para los intelectuales críticos del consenso el problema central que se deriva de la nueva narrativa es la relación entre literatura y mercado. Diamela Eltit ha elaborado algunos conceptos sobre este tema que implican un antagonismo insuperable entre las políticas del mercado editorial y una literatura auténticamente crítica. Eltit incorpora la nueva narrativa a un proyecto hegemónico forjado por una alianza entre la política neoliberal de los gobiernos de la Concertación, los medios de comunicación, y los propios lectores de los *bestsellers* nacionales, ellos mismos clones del sistema, “sujetos monetarios” a través de los cuales el mercado editorial se reproduce y expande. Este modelo totalizante produce efectos tales como la espectacularización del escritor, la difusión de una sensibilidad *light*, la desmemoria histórica y la expulsión hacia los bordes de “las producciones críticas” y “estéticas no oficializables” (Eltit 26). Produce también un

simulacro de diversidad (literatura de mujeres, literatura gay, narrativa joven, etc.) que se homogeniza a otro nivel (literatura de mercado) para deshacer las tensiones y conflictos que una producción cultural menos sujeta a las leyes de la oferta y la demanda podría exponer. El Estado, el mercado y los medios conforman, de este modo, un proyecto totalizante que desplaza al intelectual crítico hacia los márgenes y que coacciona también a narradores y narrativas.

Desde este punto de vista, y justamente porque el discurso narrativo de Fuguet desactiva el exceso, novelas como las de este autor resultan cómodamente funcionales. Recordemos la pregunta de Nelly Richard en su ensayo sobre la desmemoria histórica durante la transición: “¿Qué *desbordes* buscó limitar el consenso...?” (Richard 27), para responder que la racionalidad formal del acuerdo buscó controlar desbordes de nombres, cuerpos, experiencias y memoria. No se puede negar que en el Chile actual hay un duelo pendiente y una sociedad dividida en torno a ciertos temas del pasado, pero tampoco se puede ignorar que la generación postgolpista ha superado los traumas de la historia reciente y que sintoniza con una mala o buena onda que no se ve como legado del pasado dictatorial sino como experiencia de la contemporaneidad global. El tipo de cuestionamiento al que incitan las novelas de Fuguet tiene más que ver, en realidad, con las contradicciones entre globalización y localización nacional y entre experiencia *inmediata* y los *medios* de comunicación e información que la monopolizan, es decir, con las contradicciones que las otras novelas McOndistas estudiadas en este trabajo manifiestan en su discurso narrativo.

NOTAS

1 *La Nación* de Buenos Aires reprodujo el artículo (19 de enero, 2003) con un nuevo encabezamiento, irónico y fulminante: “La cultura de McDonald’s llega a la literatura.”

2 McOndo es un grupo de escritores nacidos en los años sesenta que coinciden en las varias antologías (cuatro hasta la fecha) organizadas por Alberto Fuguet o por intereses muy ligados a los suyos. En orden cronológico las antologías son *Cuentos con Walkman* (1993), *McOndo* (1996), *Líneas aéreas* (1999) y *Se habla español* (2000), y se han publicado, respectivamente, en Santiago, Barcelona, Madrid y Miami. El apelativo “McOndo” aparece primero en un pasaje de *Por favor, rebobinar* (deletreado “McCondo”) y luego da título a la controvertida antología de Fuguet & Gómez. El núcleo del grupo lo componen Fuguet, Paz Soldán y Fresán pero se pueden añadir nombres como Jaime Bayly, Gabriel Peveroni, Cristina Civalé, Naief Yehya, Martín Rejtman y otros.

3 Me suscribo a las ideas elaboradas por Jim Collins en el contexto de la posmodernidad global: “The emergence of new repositories of information such as the computer network and the living room exemplify the widespread reformulation

of what constitutes an archive, and just as importantly what constitutes an archivist. The institutional borders of both were formerly delimited according to site and level of education. But now, as the accessibility of the already said, the already sung, and the already imagined has changed the storability, and by extension the manipulability of information, the nature of cultural authority that once guaranteed the sovereignty of the archive and archivist is in the process of destabilization and relegitimization through other evaluative criteria.” (25)

4 Condición que cumple admirablemente un texto como *Castigo divino*, de Sergio Ramírez, donde el archivo ya comienza a sufrir una mutación posmoderna. Ya no se narra a la América Latina desde el archivo histórico o etnográfico sino desde el archivo forense. No es muy distinto el proyecto de García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada* pero en este texto el discurso forense aún está recubierto por las invenciones del realismo maravilloso.

5 Sirva como botón de muestra el prólogo de Fuguet a la segunda edición, corregida y aumentada, de *Por favor, rebobinar*: “Ahora que ya han pasado dos ediciones, más de un año y medio y varios miles de ejemplares vendidos, *Por favor, rebobinar* sale a la calle tal cual fue escrito. Es, por así decirlo, el *director's cut*, la versión original. Básicamente, es el mismo libro pero posee cosas nuevas... Más que nuevos *bonus tracks*, siento que esto es un *remix* de la versión original.”

6 Reconozco que la pregunta misma sobre una búsqueda de legitimidad cultural por parte de la narrativa McOndo puede estar mal planteada debido a las determinaciones que ejerce el mercado editorial en esa narrativa. Mi impresión es que tal búsqueda se realiza con diversos grados de urgencia en el territorio McOndo.

7 Una de las afirmaciones más escandalosas del prólogo a *McOndo* tiene que ver con el eclipse de la militancia política en el horizonte cultural de la globalización: “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 Windows95 o Macintosh.”

8 En un contexto más restringido, podemos señalar también las afinidades entre la Onda mexicana de los 1960 y el grupo McOndo y entre éste y las estrategias narrativas de Manuel Puig.

9 El título del hit-single de Esperanto. La frase es de Proust.

10 Avelar también plantea esta pregunta, aunque lo hace llegando de vuelta del eclipse testimonial de la narrativa de ficción posterior al boom: “In a context where the written word comes under increasing critical attention and faces an unprecedented challenge from a predominantly audiovisual culture, one cannot simply go on with the business of reading and analyzing texts while ignoring the larger disciplinary problems faced by literary criticism.” (24). Uno de estos problemas, me atrevo a interponer, es la complicidad entre ficción, crítica literaria y los nuevos discursos de las ciencias sociales.

11 Para un tratamiento parcial del tema ver el artículo de Juan García Ponce citado en la bibliografía.

12 Esperanto caracteriza de pedante a este personaje pero hay elementos que lo identifican con Fresán. De la novela que está escribiendo, el personaje dice que “la soñé una noche durante mis últimas vacaciones.” (61) En la sección “Feriado” de la novela (o sea, los reconocimientos de rigor) Fresán, hablando en su propio nombre, agradece a “la gente de la Casa del Teatro en Villa Giardino (Córdoba) por el paisaje y la atmósfera que permitieron *soñar esta novela* una noche de marzo.” (220) Ambas novelas, entonces, pueden ser la misma. Además, tal como hace Woodstock Baby, Fresán escribe sobre música popular en los periódicos.

13 Ver la interpretación que hace Carlos Alonso de esta novela. En realidad, Vargas Llosa entero (genio, figura y obra) es el paradigma de McOndo, tal como García Márquez lo ha sido de muchos otros escritores. Ver “Super Mario,” la reveladora reseña que Alberto Fuguet dedica a las memorias de Vargas Llosa en *Primera parte*.

14 La referencia a “El grito” es particularmente acertada en una narración en que recurre el puente de los suicidas y desde el cual el protagonista termina lanzándose al río. El “personaje” de Munch lanza su grito desde un puente.

15 “concepts such as anxiety and alienation (and the experiences to which they correspond, as in *The Scream*) are no longer appropriate in the world of the postmodern. The great Warhol figures..., the notorious cases of burnout and self-destruction of the ending 1960s, and the great dominant experiences of drugs and schizophrenia, would seem to have little enough in common any more either with the hysterics and neurotics of Freud’s own days or with those canonical experiences of radical isolation and solitude, anomie, private revolt, Van Gogh-type madness, which dominated the period of high modernism” (14)

16 “La globalización comunicativa y el acceso cada vez más diversificado a nuevos bienes culturales disipa los límites y muchos creen encontrar en este nuevo consumo cultural una nueva figura para la utopía de la diversidad... Pero... el impacto sobre sociedades con bajos niveles de integración social es incierto. La división entre modernos y no-modernos no se resuelve sino que se exagera con la brecha entre informatizados y desinformatizados...” (Hopenhayn 36-37).

17 Ver, por ejemplo, la introducción a *Culturas híbridas* de García Canclini. Para Brunner la cuestión “sobre todo en América Latina, es si acaso la heterogeneidad cultural constitutiva de su propia y específica modernidad -- donde se mezclan en abigarrada combinación formas tradicionales y nuevas de prescripción normativa -- hace posible todavía el funcionamiento de los sistemas sociales en un mundo crecientemente secularizado” (*Un espejo trizado* 227).

18 “Casa tomada” y “Fin del mundo del fin” (de *Historias de cronopios y de famas*). La fantasía apocalíptica de Cortázar sólo la puede imaginar un escritor atrapado por la cultura impresa, que no puede concebir una salida digital al problema de la proliferación de libros y materiales impresos.

19 Paz Soldán ha estudiado la renovación de la novela por medio de las nuevas técnicas cinematográficas que se estaban desarrollando en los años de la vanguardia histórica. (“The Avant-Garde and Cinematic Imaginary”).

20 Así y todo, la segunda edición es inferior a la primera en calidad literaria. El capítulo añadido es flojo y corrompe el aura mítica de Pascal Barros, a quien se venía presentando desde otros puntos de vista, fragmentarios, indirectos. Además, no hay razón alguna para especificar al comienzo de los capítulos la identidad del narrador. Los titulares añadidos atentan contra la (inter)actividad de la lectura y cierran los espacios de sentido que el texto se mostraba capaz de abrir.

21 Ver el artículo de Sonia Montecino citado en la bibliografía para una excelente discusión, entre otras cosas, del *huacho* en la sociedad chilena.

OBRAS CITADAS

Alonso, Carlos. "La tía Julia y el escritor: The Writing Subject's Fantasy of Empowerment." *PMLA* 106.1 (January 1991): 46-59.

Amar Sánchez, Ana María. "Deserted Cities: Pop and Disenchantment in Turn-of-the-Century Latin American Narrative." *Latin American Literature and Mass Media*. Eds. Edmundo Paz Soldán & Debra A. Castillo. New York: Garland Publishing, 2001. 207-21.

Augé, Marc. *Los 'no lugares,' espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1994.

Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press, 1999.

Bayardo, Rubens & Mónica Lacarrieu. "Presentación. Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global/local." *La dinámica global/local*. Eds. Rubens Bayardo & Mónica Lacarrieu. Buenos Aires: Ediciones CICCUS, 1999. 9-24.

Barbero, Jesús Martín. "Experiencia audiovisual y desorden cultural." *Cultura, medios y sociedad*. Eds. Jesús Martín Barbero & Fabio López de la Roche. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998. 27-64.

Brunner, José Joaquín. *América Latina: cultura y modernidad*. México: Grijalbo, 1992.

_____. *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago: FCE, 1998.

_____. *Un espejo trizado*. Santiago: FLACSO, 1988.

Collins, Jim. *Architectures of Excess: Cultural Life in the Information Age*. London: Routledge, 1995.

Eltit, Diamela. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta, 2000.

Fresán, Rodrigo. *Esperanto*. Buenos Aires: Tusquets, 1995.

Fuguet, Alberto. *Por favor, rebobinar*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones, 1999.

_____. *Primera parte*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones, 2000.

Fuguet, Alberto, ed. *Cuentos con Walkman*. Santiago: Planeta, 1997.

_____. & Sergio Gómez, eds. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1989.

Garretón, Manuel Antonio. "Las sociedades latinoamericanas y las perspectivas de un espacio cultural." *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado*. Ed. Manuel Antonio Garretón. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999. 2-28.

González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago: FCE, 1994.

Jakobson, Roman. "Closing Statement: Linguistics and Poetics." *Style In Language*. Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press, 1960. 350-77.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

Montecino, Sonia. "Identidades de género en América Latina. El lenguaje de la diversidad." *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado*. Ed. Manuel Antonio Garretón. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999. 249-93.

Paz Soldán, Edmundo. *Sueños digitales*. La Paz: Alfaguara, 2000.

_____. "The Avant-Garde and Cinematic Imaginary: Huidobros's *novela-film*." *Latin American Literature and Mass Media*. Eds. Edmundo Paz Soldán & Debra A. Castillo. New York: Garland Publishing, 2001. 57-70.

Paz Soldán, Edmundo & Alberto Fuguet, eds. *Se habla español*. Miami: Alfaguara, 2000.

Ponce, Luis García. "El artista como héroe." *Cruce de caminos*. México: Universidad Veracruzana, 1965.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

Timerman, Jacobo. *Chile: el galope muerto*. Madrid: Ediciones El País, 1987.

Volpi, Jorge. "Las respuestas absolutas siempre son mentiras." Entrevista con Joaquín María Aguirre Romero & Yolanda Delgado Batista. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 1999 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/volpi.html>>.