



MACONDO *VERSUS* MCONDO¹

1 PERSPECTIVA HISTÓRICA

Entre los historiadores de la literatura hispanoamericana suele discutirse cuándo empieza realmente a desarrollarse la novela como género literario. El proceso narrativo hispanoamericano es, tras la conquista, bastante discontinuo, frecuentemente con largos periodos vacíos. Podemos afirmar que los verdaderos inicios sistemáticos de expresión empiezan con el Romanticismo tardío de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, hay escasos e interesantes precedentes en las crónicas y en textos religioso-ensayísticos.

El texto narrativo que puede ser considerado como primera novela hispanoamericana de relevancia aparece al inicio del siglo XIX con el título *El Periquillo Sarniento* (el primer tomo fue publicado en 1816) del autor mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi. El autor proyecta en ella sus ideas críticas sobre la sociedad mexicana que se enlazan por un lado con la literatura y la filosofía de la Ilustración francesa del siglo XVIII, por otro, con la novela picaresca española. Ignac Fock, en su libro *Romaneska preteveza* (2022: 206), afirma que la novela de Lizardi se considera como la primera novela hispanoamericana y que en todo se parece a la narrativa del siglo XVIII menos en la fecha de publicación. El inicio del siglo XIX en la literatura europea ya coincide plenamente con la poética romántica, no obstante, esta novela está bastante lejos

- 1 El propósito del artículo es hacer un homenaje a Jasmina Markič, querida colega del Departamento de Lenguas Romances en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, con quien comparto el destino de los estudios hispánicos prácticamente desde *initium studiorum* en los años 80. Jasmina Markič pasó muchos años en Latinoamérica y llevó buena parte de su vida viviendo entre dos aguas –en los países latinoamericanos y europeos–, fusionando las culturas latinoamericanas y europeas (también balcánicas) en diferentes momentos históricos. En sus análisis lingüísticos frecuentemente acudió a los ejemplos de la narrativa hispanoamericana. Su autor preferente es Gabriel García Márquez dado el hecho de que Colombia fue también el país de sus estudios de máster. En sus textos nunca divide lingüística de literatura, su deseo siempre es intentar entender diferentes perspectivas filológicas. Por eso, el objetivo de mi homenaje particular es solo alumbrar desde mi punto de vista algunos aspectos del cliché posiblemente más conocido del siglo XX en la literatura hispanoamericana, latinoamericana y global –el espacio simbólico Macondo, que nace en la novela de García Márquez–. Con el tiempo, Macondo se hizo independiente de la literatura, trascendió su valor literario para convertirse en un símbolo que representa la identidad latinoamericana en todos sus aspectos: cultural, político, económico, sociológico, psicológico etc. En mi trabajo me he centrado solo en el valor literario. Macondo se convierte en McOndo (entre otros puntos de mira) y éste consecuentemente se fusiona con un espacio narrativo muy heterogéneo de la narrativa actual.

de la nueva mentalidad. Desgraciadamente, la obra de Lizardi no tiene continuación sistemática hasta la mitad del siglo XIX cuando los autores empiezan a publicar más regularmente los textos novelescos considerando sus obras como actividad consciente de sí misma; la nueva narrativa hispanoamericana intenta hacerse independiente de la estética imperante en la época virreinal.

Hacia las últimas décadas del siglo XIX el modernismo representó el gran cambio de sensibilidad en la cultura hispanoamericana. Sobre todo, fue en la poesía donde logró su máxima irrupción con la estética antirrealista: con la búsqueda de la belleza absoluta, del amor sublime, de los espacios misteriosos y objetos ocultos, del mundo interior, de la expresividad del lenguaje refinado... Pero fue en el género literario menos desarrollado hasta aquel entonces, en la narrativa, donde la transformación radical modernista iba a manifestar más cambios en el rumbo de la literatura posterior. Con el modernismo empieza en realidad el periodo moderno de la literatura hispanoamericana.

La prosa de ficción que sigue al modernismo suele denominarse en la historia literaria hispanoamericana como *regionalista* compuesta por tres tendencias: la novela de la tierra, la novela indigenista y la novela sobre la revolución mexicana de 1910, la primera gran revolución del siglo XX, siglo de turbulencias políticas y de guerras mundiales.

Las profundas transformaciones de la narrativa hispanoamericana—su verdadera autonomía, nuevas técnicas narrativas, su artificiosidad, lo latinoamericano como entidad literaria, su reconocimiento en la escena literaria internacional, etc.— en realidad trajo la estética de la vanguardia. Es gracias a la revolución vanguardista europea cuando empieza verdaderamente el éxito internacional de la gran prosa latinoamericana (del cuento y de la novela) de los precursores del *boom*, de los autores del *boom* y de los del *post-boom*. Octavio Paz explica así la complejidad de la ficción latinoamericana desde las primeras décadas del siglo XX: «La literatura latinoamericana no es solamente la expresión de nuestra realidad ni la invención de otra realidad; también es una pregunta sobre la realidad de esas realidades. Una pregunta y a veces un juicio» (en González Echevarría 2001: 14).

El fenómeno vanguardista hizo que en la narrativa de muchos países latinoamericanos (México, Argentina, Chile, Perú, Venezuela, Guatemala, Cuba, Colombia y otros) aparecieran rastros de las nuevas corrientes artísticas y literarias: junto con los temas de proyección americanista emergieron temas de índole metafísica, abstracta, atemporal y más universal. El movimiento más conocido del *boom* y con más influencia internacional es el *realismo mágico*. Es bien conocido que en la aparición de la corriente mágicorealista el movimiento que más aportó fue el credo surrealista, movimiento que abrió las puertas del subconsciente humano y que buscó la esencia de lo mágico o de lo maravilloso irreal en la tradición oculta de lo real indígena.

El periodo emancipador de la narrativa hispanoamericana y del reconocimiento universal coincide en Europa con la discusión filosófica entre las dos guerras mundiales sobre la decadencia de Occidente. Reflexiones de crisis de la cultura occidental fueron favorecidas por la publicación de dos libros de Oswald Spengler: *La decadencia de Occidente* (*Der Untergang des Abendlandes*, en 1918 y en 1923). En la reivindicación del

mundo americano y su cultura se veía el futuro prometedor literario frente al deterioro de la cultura occidental. El entusiasmo y la esperanza se difundieron de modo aún más determinado después del desastre económico y humano de la segunda guerra mundial.

2 MACONDO

El estallido de la narrativa hispanoamericana después del año 1940 se puede enfocar desde diferentes puntos de vista con el análisis de diferentes corrientes narrativas, distintas teorías, temas, formas, etc. Es precisamente en la obra de Gabriel García Márquez donde la literatura universal reconoció a la vez los misterios más americanos y las técnicas narrativas más novedosas de la novela de la época. El escenario de Macondo se convirtió en el más grande símbolo del realismo mágico. Sin el espacio a la vez real y mitológico llamado Macondo (donde aparecen la violencia, las guerras civiles americanas, la historia y la fusión de dos tradiciones culturales, la indígena y la occidental, pero también el *cronotopo*² mitológico, las tradiciones indígenas, etc.), el realismo mágico no hubiera sido reconocido como la corriente literaria más americana del siglo XX y también la más conocida del *boom*.

Las primeras novelas de García Márquez –*La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1962)– y la colección de relatos *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) van construyendo un nuevo lugar real, un pueblo tropical, pero también un espacio literario, mágico, llamado Macondo. Este lugar no aparece en ningún mapa. Se trata de la metáfora de un viaje imaginario, tanto exterior, real, como interior, espiritual. Luis Harss lo define del modo siguiente:

Macondo, más un ambiente que un lugar, está en todas partes y en ninguna. Quienes van allá emprenden un viaje interior que hace escala en el rostro oculto de un continente. [...] Macondo interesa no por lo que es, sino por lo que sugiere. Vive sólo para los ojos interiores, que ven más de lo que está a la vista. Como todos los lugares míticos, es múltiple: una imagen que se extiende entre largas sombras periféricas (1978: 384, 386).

Macondo se desarrolla plenamente como un mundo mágico y peculiar en la gran novela de la narrativa hispanoamericana del siglo XX y al mismo tiempo en la obra principal de García Márquez, *Cien años de soledad* (1967). Dice el autor que esta novela es: «la base del rompecabezas cuyas piezas he venido dando en los libros precedentes. Aquí están dadas casi todas las claves. Se conoce el origen y el fin de los personajes, y la historia completa, sin vacíos, de Macondo» (Harss 1978: 418).

2.1 La prehistoria

Como todo autor joven, García Márquez también tuvo sus lecturas de juventud que contribuyeron a su decisión de convertirse en escritor y que luego participaron en la formación de su mundo ficticio. En su caso, como en el caso de muchos de sus

2 *Tiempo-espacio* según Mijaíl M. Bajtín en un sentido metafórico cuyo significado principal proviene de la teoría de la relatividad de Albert Einstein.

contemporáneos, se trata de la lectura de los relatos de Franz Kafka y de las novelas y los cuentos de William Faulkner³.

Mario Vargas Llosa, en su excelente ensayo sobre la primera narrativa de García Márquez, *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971)⁴, revela esas lecturas: «Esa experiencia afirmó su incipiente vocación, le descubrió sus materiales de trabajo, sustituyó al aprovechado lector que servía en sus relatos a Kafka y a Faulkner por un escritor que iba a servirse *también* de ellos para erigir su propio mundo» (1971: 218).

Vargas Llosa llama los primeros cuentos publicados en la mayoría de los casos en el periódico colombiano *El Espectador* entre los años 1947 y 1952⁵ «la prehistoria morbosa» (*ibidem* 217). En esos cuentos García Márquez formó su mundo narrativo abstracto que luego sintetizó y perfeccionó con Macondo:

El tema dominante en casi todos es la muerte: a veces los narradores describen desde la muerte lo que ocurre en la vida, a veces se narra la muerte desde la vida, a veces se muere varias veces en la muerte. La mayoría de los cuentos quieren situarse fuera del espacio y del tiempo, en una realidad abstracta. [...] La consistencia de la realidad ficticia es sobre todo psicológica: las sensaciones extrañas, las emociones insólitas, los pensamientos imposibles son más importantes que los actos, muy escasos. Se cuenta lo que los personajes sienten o piensan; casi nunca lo que hacen (*ibidem*: 219-220).

2.2 Yoknapatawpha County y Macondo

Hay varias reminiscencias, pero también diferencias, entre Faulkner y García Márquez. Entre las influencias sobresale la construcción de dos mundos ficticios, el ficticio condado de Yoknapatawpha de Faulkner, simbólicamente relacionado con el condado de Lafayette de Arkansas, al sur de los Estados Unidos, donde creció Faulkner, y el mítico Macondo, relacionado con Aracataca, pueblo natal de García Márquez. Hay muchas semejanzas entre los dos pueblos reales (los trasfondos sociales y económicos, la historia de conflictos armados); existen también los personajes reales que los autores resucitaron en sus relatos (por ejemplo, el bisabuelo de Faulkner, el Coronel William Cuthbert Faulkner, y el abuelo de García Márquez, el Coronel Nicolás Márquez).

Los dos espacios fueron creados como mundos totales donde se cuentan las historias totales (se trata de *novelas totales*) donde el escritor asume el papel de creador

3 Sobre todo, fue decisiva para los autores del *boom* la obra de Faulkner:

Sin la influencia de Faulkner no hubiera habido novela moderna en América Latina. Los mejores escritores lo leyeron y, como Carlos Fuentes y Juan Rulfo, Cortázar y Carpentier, Sábato y Roa Bastos, García Márquez y Onetti, supieron sacar partido de sus enseñanzas, así como el propio Faulkner aprovechó la maestría técnica de James Joyce y las sutilezas de Henry James entre otros para construir su espléndida saga narrativa (Vargas Llosa 2008: 82).

A estos autores podemos sumar también a Mario Vargas Llosa, al que en sus años universitarios le fascinó la narrativa de Faulkner.

4 En realidad, se trata de la publicación de su tesis doctoral.

5 Más tarde, en 1972, García Márquez publicó sus primeros relatos, escritos entre 1947 y 1955, en la colección de cuentos *Ojos de perro azul*.

todopoderoso. Su poder divino tiene la libertad de deconstruir la cronología (cada autor lo hace a su modo particular) —el pasado condiciona el presente y propone el futuro—; de este modo puede captar la esencia física y psíquica de sus personajes⁶, pero también el contexto social e histórico.

Mario Vargas Llosa explica la totalidad de *Cien años de soledad* en la edición conmemorativa de la novela con ocasión de los cuarenta años de su publicación:

Esta totalidad se manifiesta ante todo en la naturaleza plural de la novela, que es, simultáneamente, cosas que se creían antinómicas: tradicional y moderna, localista y universal, imaginaria y realista. [...] La realidad ficticia que describe *Cien años de soledad* es total en relación a las etapas anteriores de la realidad ficticia, [...] y en relación a sí misma, puesto que es la historia completa de un mundo desde su origen hasta su desaparición. Completa quiere decir que abarca todos los planos o niveles en que la vida de este mundo transcurre (2007: XXV-XXVII).

Los autores de Yoknapatawpha y de Macondo crearon con su ficción un mundo completamente autónomo donde desaparecen las rígidas reglas del mundo real. En este sentido continúan la tradición literaria de Cervantes que con el *Quijote* aprovecha la capacidad de la literatura para interpretar de modo más completo la realidad, creando nuevas formas narrativas; la primera novela moderna occidental con su concepto sigue siendo actual también en el siglo XXI (Mario Vargas Llosa, 2004). Honoré de Balzac, otro gran novelista innovador, llama su experimento literario con que a través de la literatura intenta revelar la complejidad del hombre y su existencia *la comedia humana*.

Faulkner inventa su lugar partiendo más de la realidad con la intención de que el lector sienta la angustia y la náusea existencialistas de sus personajes. En Macondo se trata más bien de las relaciones humanas en una sociedad latinoamericana sobrecogida por el mito perpetuo de frustraciones históricas, de fracasos políticos y de desesperaciones individuales. Carlos Fuentes destaca en *La gran novela latinoamericana*: «Macondo y los Buendía incluye la totalidad del pasado oral, legendario, para decirnos que no podemos contentarnos con la historia oficial, documentada; que la historia es, también, todo el Bien y todo el Mal que los hombres soñaron, imaginaron y desearon para conservarse y destruirse» (2011: 265).

García Márquez completó la historia de Macondo con su destrucción apocalíptica descrita en «la cólera del huracán bíblico» (2007: 470) al final de la novela, que devuelve al lector al inicio del texto, hacia una nueva génesis mitológica del pueblo macondino en cuanto reemplaza la lectura. Macondo como espacio imaginado desaparece con la última página de *Cien años de soledad* y se lanza a su camino independiente que revive con cada nueva lectura. En ese camino, la novela llegó a ser un texto de enorme éxito hispanoamericano e internacional, convirtiéndose en el texto literario más publicado, traducido y leído de la literatura hispanoamericana de todos los tiempos.

6 Por ejemplo, la repetida formulación de García Márquez “muchos años después” en realidad crea un tiempo eterno, un presente continuo, y falsamente llena de expectativas cronológicas al lector.

3 HACIA LA DECONSTRUCCIÓN

Macondo se ha resignificado a lo largo de las décadas de la segunda mitad del siglo XX como símbolo de la realidad mágica, sobrenatural pero creíble, que había sobrevivido en los siglos pasados como parte de la subconsciencia colectiva⁷, cuya existencia finalmente hicieron visibles los autores del realismo mágico. Parece que, aunque condenado a cien años de soledad, tuvo una segunda oportunidad sobre la tierra. Ahora, ya con cierta distancia temporal, podemos afirmar que Macondo se alejó de los laberintos narrativos de su autor y empezó su propio destino simbólico mágicorrealista e internacional hasta una deconstrucción llamada *McOndo*.

La generación más joven de escritores del final del siglo XX, que se opone a los escritores del *boom*, pero también a sus inmediatos seguidores, a los del *post-boom*⁸, se dio cuenta de que la estética de la vanguardia del inicio del siglo se había agotado; fue rechazada a favor de nuevas aproximaciones a la materia narrativa destacando el diálogo con la realidad circundante, contemporánea e histórica y no más con el mito del pasado. El espacio imaginario se desplaza del mundo rural a la ciudad moderna⁹, lo que supone referencias a todos los problemas del moderno ámbito urbano.

Se trata de escritores que ya van por libre (como por ejemplo Roberto Bolaño) y que no forman grupos literarios formales; la crítica literaria después del *boom* y *post-boom* no los determina con ningún nombre común. Sin embargo, a algunos los unen paradigmas estéticos parecidos, aunque no elaboran programas rígidos; la situación es semejante a la de las generaciones literarias españolas del inicio del siglo XX. El barco literario hispanoamericano empieza a remar «por las tierras de la Mancha, tierras impuras, mestizas, contagiadas de todos los sueños y todas las esperanzas de acá y de allá, de Iberia y de América» (Fuentes 2011: 407), con un corpus narrativo de muchas formas y de mestizaje de géneros. Su denominador común es el desencanto contra la generación del *boom*.

La primera generación tras el *boom* que se da nombre es el grupo *Crack*. La palabra escogida es de origen inglés y significa quiebra, ruptura, grieta que provoca el ruido fulminante, explosión. Todo ello implica novedad, un distinto modo de escribir respecto de los autores inmediatamente anteriores. Se trata de una joven generación a finales del siglo XX, con seis relevantes escritores mexicanos al frente: Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Ricardo Chávez Castañeda y Vicente Herrasti. La anglófila palabra escogida muestra el intento de internacionalización de sus textos. Escribieron el *Manifiesto Crack*, que fue lanzado en 1996, cuando también fueron presentadas cinco novelas de los autores mencionados¹⁰. Antes que un manifiesto radical,

7 Véase Bautista Gutiérrez (1991) y Kalenić Ramšak (1991).

8 Por ejemplo, dos escritoras del post-boom con enorme prestigio nacional e internacional son Isabel Allende y Laura Esquivel.

9 Ciudad de México, Lima, Buenos Aires, Santiago de Chile..., pero también ciudades norteamericanas (Nueva York, por ejemplo) o europeas (Madrid, Barcelona, París, Londres, Berlín...).

10 Estas novelas son: *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi, *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou, *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla, *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castaneda y *Las rémoras* de Eloy Urroz.

como por ejemplo la estética de las vanguardias, el *Manifiesto Crack* es un texto sobre la presentación de los autores, sobre sus inquietudes literarias, sobre la exposición de una variedad de temas e ideas literarias. Consideran que el núcleo literario de la novela se encuentra en la literatura misma –la novela no debe mirar hacia la sociedad sino hacia sí misma, hacia los referentes de otras novelas–. Carlos Fuentes ingeniosamente constata:

Si Padilla, Volpi, Palou, Urroz [...] hubiesen publicado sus novelas en, digamos, 1932, [...] habrían sido llevados a la cima de la pirámide de Teotihuacan para arrancarle el corazón y arrojárselos a las jaurías nacionalistas, acusados de afrancesados, malinchistas, cosmopolitas, tránsfugas de la realidad y enemigos de la Revolución (2011: 361).

4 MCONDO: EL DIVORCIO DEFINITIVO DE LAS MARIPOSAS Y LAS FLORES AMARILLAS

¿Cuándo abandona radical y decididamente la literatura hispanoamericana el territorio Macondo? Podemos afirmar que con el prólogo (que es mucho más parecido a un programa que el *Manifiesto Crack*) del libro de relatos *McOndo*, editada en 1996 en Barcelona por la editorial Grijalbo Mondadori. La pretensión de la antología fue *desmacondizar* la literatura hispanoamericana, responder a los desafíos del nuevo siglo, pugnar por nuevos rasgos estéticos y también concebir en la narrativa de otro modo los rasgos nacionales. La nueva fase estética en la novela y en el cuento hispanoamericanos fue articulada en procesos desmitificadores del mundo mágicorrealista cuyo símbolo representaba Macondo. La narrativa debía regresar a la realidad cotidiana.

McOndo es una antología de relatos, editada por los escritores chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Era un intento de presentar las tendencias de la nueva narrativa latinoamericana: urbana, realista, antimágicorrealista, repleta de elementos de la cultura popular global y de las nuevas tecnologías informáticas. Es clara la influencia que viene de los EE. UU., muchos de los autores se habían educado fuera de sus países natales y querían internacionalizar la narrativa hispanoamericana con las temáticas de la vida contemporánea, moderna, global. Es muy ingenioso el título de la antología que juega con el concepto de Macondo y remite al lector hacia la cultura pop norteamericana de McDonald's y de los ordenadores Mac (Macintosh). Cuentan, entre otros también en el periódico *La Nación*, que la presentación del libro se realizó en un restaurante de la cadena McDonald's:

«McOndo» tuvo su fiesta de publicación en un McDonald's en Santiago de Chile, donde una muchedumbre de escritores desconocidos brindó con Coca-Cola en honor de una prosa práctica que celebra la vida real, incluso cuando esa vida se torna un poco aburrida ¹¹.

11 <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cultura-de-mcdonalds-llega-a-la-literatura-nid467355/> [20. 10. 2022].

También la portada del libro remite a lo nuevo, a la cultura pop que dentro del posmodernismo puede combinarlo todo¹². Se trata de la reproducción de la tabla de Eva (1507) del pintor renacentista alemán Alberto Durero (el cuadro se encuentra en el Museo del Prado). Eva ofrece a la serpiente el logotipo de la empresa Apple: la manzana mordida con los colores del arcoíris que fue su logo desde 1977 hasta 1998.

En el prólogo de la antología, con el título *Presentación del País McOndo*, los editores explican su programa literario: hay que llamar la atención de los lectores del mundo sobre el hecho de que Latinoamérica no es sólo realismo mágico sino un mundo moderno, lleno de conflictos, problemas económicos y políticos, que merece ser tematizado en la literatura moderna. Las palabras siguientes de los editores lo explican todo:

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 de cinco estrellas contruidos con dinero lavado y malls gigantescos.

En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados. Latinoamérica, y de alguna manera Hispanoamérica (España y todo el USA latino) nos parece tan realista mágico (surrealista, loco, contradictorio, alucinante) como el país imaginario donde la gente se eleva o predice el futuro y los hombres viven eternamente. Acá los dictadores mueren y los desaparecidos no retornan. El clima cambia, los ríos se salen, la tierra tiembla y Don Francisco coloniza nuestros inconscientes (1996: 8).

El prólogo en realidad empieza con una anécdota ridícula de una editorial estadounidense que rechazaba a los autores latinoamericanos cuyos textos carecían del realismo mágico. ¿Qué es considerado lo mágicorrealista de la literatura hispanoamericana? Todo lo que puede simbolizar el nombre Macondo que, una vez lanzado al mercado global literario por García Márquez, también trascendió su valor literario para representar la identidad latinoamericana desde varios puntos de vista: cultural, económico y editorial, sociológico, político, psicológico, histórico, etc.

El cambio irónico de Macondo en McOndo de la antología de Alberto Fuguet y Sergio Gómez provocó un pequeño escándalo y una referencia obligatoria de la crítica hasta la actualidad. La vida cotidiana del continente americano, con todas sus circunstancias particulares realistas, tiene que volver a los textos narrativos. Sobre todo, ya no quieren solo promover los espacios rurales (como fue Macondo) sino advertir al público lector cómo discurre la vida en los centros urbanos:

12 Según las conocidas palabras de John Barth *Anything goes* (*Todo vale*) de su ensayo *The Literature of Exhaustion* (*Literatura del agotamiento*) de 1967.

Y seguimos: Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y CNN en español y el Nafta y Mercosur y la deuda externa. Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral (*ibidem*: 9).

Su idea fue sobre todo abrir aún más el componente internacional a la narrativa hispanoamericana con nuevos temas y nuevas formas, de dar a conocer profundamente el mundo latinoamericano con el cambio del siglo. Los 17 autores de la antología (argentinos, bolivianos, colombianos, costarricenses, chilenos, ecuatorianos, también españoles, mexicanos, peruanos y uruguayos) no se sentían pertenecientes a ningún movimiento, tampoco a los autores del *post-boom*, como fueron José Donoso o Antonio Skármeta:

Lo que nosotros queremos ofrecerle al público internacional son cuentos distintos, más aterrizados si se quiere, de un grupo de nuevos escritores hispanoamericanos que escriben en español, pero que no se sienten representantes de alguna ideología y ni siquiera de sus propios países. Aun así, son intrínsecamente hispanoamericanos. Tiene ese prisma, esa forma de situarse en el mundo (*ibidem*: 10).

5 CONCLUSIÓN

Macondo como símbolo literario se descompuso en muchos pedazos, uno de ellos a partir de 1996 también se llama *McOndo* después del sonido alto del *Crack*. Pero ya los autores del libro quieren trascender no solo lo mágicorealista sino también las fronteras latinoamericanas. En la antología, editada por razones económicas por la editorial española, incluyeron también a los autores españoles. La narrativa corta de *McOndo* quiere claramente ampliar horizontes, construir puentes.

El invento del espacio *McOndo* tuvo muchas consecuencias sobre la narrativa hispanoamericana posterior. Primero, se descompuso el predominio de Macondo y del *boom*. Volvió a manifestarse la dualidad de lo local-global o de lo nacional-extranjero. Uno de los más destacados escritores que inició su carrera fructífera con el *Crack*, Jorge Volpi, lo expresó con las palabras siguientes: «Seamos radicales: la literatura latinoamericana ya no existe. [...] ya ni siquiera la lengua española es una característica compartida» (Volpi 2009: 165). A pesar de su radicalismo, hay que estar de acuerdo que en la polifonía literaria actual ya no existen ni las categorías bien claras ni los límites precisos. Lo que quiere decir que *McOndo* provocó discusiones literarias sobre la identidad latinoamericana que resultaron muy vagas. Pero lo que sí podemos afirmar es que el cambio actual con la variedad de temas, de formas, de técnicas narrativas, de perspectivas temporales y espaciales, de mezcla de géneros etc. no muestra el contraste tan radical ni con el realismo mágico ni con el *boom*, como lo propuso el *País McOndo*. Hoy se entiende el cronotopo latinoamericano de modo muy distinto: desde la narrativa ya no se trata del concepto *Macondo versus McOndo* sino del concepto *Macondo + McOndo = lo latinoamericano*, si parafraseo a Roberto Bolaño. Los autores actuales incluyen tanto lo mágicorealista (ya aparecieron nuevas novelas con esta temática) como lo realista y lo histórico.

Roberto Bolaño, que se educó con los autores del *boom* y luego se hizo conocido también con sus críticas provocativas, pero que fue maestro en la construcción de los puentes literarios, sintetiza maravillosamente la situación literaria latinoamericana al inicio del siglo presente en su cuento *Los mitos de Cthulhu*, que forma parte de la colección de relatos *El gaucho insufrible* (2003):

Si pudiéramos crucificar a Borges, lo crucificaríamos. Somos los asesinos tímidos, los asesinos prudentes. Creemos que nuestro cerebro es un mausoleo de mármol, cuando en realidad es una casa hecha con cartones, una chabola perdida entre un descampado y un crepúsculo interminable. (Quién dice, por otra parte, que no hayamos crucificado a Borges. Lo dice Borges, que murió en Ginebra) (2011: 547-548).

Esta cita demuestra el final de la exclusión literaria, el final de *versus* porque llegó el tiempo de la fusión y de la inclusión, del verdadero mestizaje de géneros, de formas, de épocas...

Referencias bibliográficas

- BAUTISTA GUTIÉRREZ, Gloria (1991) *Realismo mágico, cosmos latinoamericano*. Santafé de Bogotá: América Latina.
- BOLAÑO, Roberto (2011) *Cuentos*. Barcelona: Anagrama.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo *et al.* (2004) *Crack. Instrucciones de uso*. México: Random House Mondadori.
- FOCK, Ignac (2022) *Romaneska pretveza*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani.
- FUENTES, Carlos (2011) *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara.
- FUGUET, Alberto/Sergio GÓMEZ (eds), (1996) *McOndo*. Barcelona: Gijalbo-Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2007) *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2001) *La voz de los maestros*. Madrid: Verbum.
- HARSS, Luis (1978) *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, Ana María (ed), (1985) *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Madrid: Editorial Pliegos.
- KALENIĆ RAMŠAK, Branka (1991) «El realismo mágico, lo real-maravilloso y el surrealismo: una estética parecida». *Verba Hispanica* 1, 27-34.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971) *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas: Monte Ávila Editores.
- VARGAS LLOSA, Mario (2004) «Una novela para el siglo XXI». En: Cervantes, Miguel de *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, XIII-XXVIII.
- VARGAS LLOSA, Mario (2007) «Cien años de soledad. Realidad total, novela total». En: G. García Márquez, *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española.
- VARGAS LLOSA, Mario (2008) *El viaje a la ficción*. Madrid: Alfaguara.
- VOLPI, Jorge (2009) *El insomnio de Bolívar*. Barcelona: Random House Mondadori.

Resumen
MACONDO *versus* McONDO

Macondo es el símbolo del realismo mágico como el fenómeno más importante del boom, época de gran esplendor internacional de la literatura latinoamericana. Sin duda, es también la raíz literaria de Gabriel García Márquez. Sin el pueblo mitológico llamado Macondo, no habrían existido las novelas clave de uno de los principales escritores de la literatura universal del siglo XX: *La hojarasca* (1955), *Al coronel nadie le escribe* (1958), *El funeral de mamá grande* (1961), *En mala hora* (1962) y sobre todo *Cien años de soledad* (1967). García Márquez en sus lecturas juveniles que participaron en la formación de su mundo ficcional son sobre todo las novelas y cuentos de William Faulkner. El condado ficticio de Yoknapatawpha de Faulkner fue su punto de partida para el cronotopo llamado Macondo. Tras el enorme éxito, especialmente de *Cien años de soledad*, Macondo parte del imaginario de Gabriel García Márquez y se convierte en el símbolo de todo lo latinoamericano, propio de la narrativa de todo el continente latinoamericano. En 1996, la reacción surge primero en forma del movimiento literario mexicano llamado Crack (cinco novelas de cinco autores) y luego *McOndo*, en la antología presentada por los dos autores chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez con el prólogo titulado «Presentación del País McOndo». Este manifiesto supone la descomposición definitiva de los movimientos boom y post-boom, abriendo nuevas perspectivas narrativas a los jóvenes escritores.

Palabras clave: narrativa hispanoamericana, Macondo, Gabriel García Márquez, Crack, McOndo

Abstract
MACONDO *versus* McONDO

Macondo is the symbol of *magical realism*, the most important phenomenon of the *boom*, a time of great creativity and international renown for Latin American literature and undoubtedly also the literary roots of Gabriel García Márquez. Without the mythological town called Macondo, the key novels of one of the main writers of universal literature of the 20th century would not have existed: *Leaf Storm* (1955), *No One Writes to the Colonel* (1958), *Big Mama's Funeral* (1961), *In Evil Hour* (1962) and above all *One Hundred Years of Solitude* (1967). García Márquez's youthful readings which contributed so much to the shaping of his fictional world were above all the novels and short stories of William Faulkner. Faulkner's fictional Yoknapatawpha County was his starting point for the chronotope called Macondo. After enjoying enormous success, especially in *One Hundred Years of Solitude*, Macondo departs from the imagination of Gabriel García Márquez and becomes the symbol of everything Latin American, a hallmark of the narrative of the entire Latin American continent.

A reaction to Macondo came in 1996 in the form of the Mexican literary movement called *Crack* (five novels by five authors) and then *McOndo*, in an anthology presented by two Chilean authors, Alberto Fuguet and Sergio Gómez, with a prologue entitled "Presentation of McOndo Country". This manifesto signifies the definitive decomposition of the *boom* and the *post-boom* movements, opening up new narrative perspectives to young writers.

Keywords: Latin American narrative, Macondo, Gabriel García Márquez, *Crack*, *McOndo*

Povzetek MACONDO versus McONDO

Macondo je simbol magičnega realizma kot najpomembnejšega literarnega gibanja znotraj t. i. *booma*, obdobja velikega mednarodnega razcveta hispanoameriške literature. Ta je nedvomno tudi literarni vir pripovedništva Gabriela Garcíe Márqueza. Brez mitološkega mesta Macondo ne bi bilo ključnih romanov enega glavnih svetovnih pisateljev 20. stoletja: *Odvrženi* (1955), *Polkovnik nima nikogar, ki bi mu pisal* (1958), *Los funerales de la Mamá Grande* (1961), *Huda ura* (1962) in predvsem *Sto let samote* (1967). García Márquez je v mladosti bral tudi nekatera dela, ki so bistveno prispevala k oblikovanju njegovega fikcijskega sveta. To so bili predvsem romani in kratke zgodbe Williama Faulknerja. Njegovo izmišljeno okrožje Yoknapatawpha je bilo izhodišče za kronotop, imenovan Macondo. Po velikanskem uspehu, predvsem *Sto let samote*, se Macondo oddalji od domišljije Gabriela Garcíe Márqueza in postane simbol vsega latinskoameriškega, značilen za pripovedništvo celotne latinskoameriške celine.

Leta 1996 se pojavi literarna reakcija najprej kot mehiško literarno gibanje *Crack* (gre za pet romanov petih avtorjev) in nato kot *McOndo* v antologiji, ki sta jo predstavila čilska avtorja Alberto Fuguet in Sergio Gómez, z uvodnikom »Predstavitev države *McOndo*«. Ta manifest pomeni dokončno razgradnjo gibanj *booma* in *postbooma*, mladim piscem pa odpira nove pripovedne perspektive.

Ključne besede: hispanoameriško pripovedništvo, Macondo, Gabriel García Márquez, *Crack*, *McOndo*