

Urbanismo magico? O urbanismo macintosh?

La città ispanoamericana tra McOndo e Santa Teresa

Francesco FAVA
Università IULM, Milano

Abstract

The paper reflects on the representations of the city in current Latin American Narrative, beginning from two exemplary texts of the last fifteen years: *McOndo*, the anthology of short stories by Alberto Fuguet and Sergio Gomez (1996), and the novel *2666* by Roberto Bolaño (2004). In *McOndo* we identify an applicant liminal space, the car, suitable for crossing material and imaginary limits, always internal to the urban environment. In *2666*, we focus on the paradigmatic value taken over from Santa Teresa town as the “heart of darkness” of contemporary life and its contradictions.

Riassunto

L'articolo si propone di riflettere sulle rappresentazioni della città nella narrativa ispanoamericana attuale, a partire da due testi esemplari della produzione dell'ultimo quindicennio: i racconti contenuti nell'antologia *McOndo*, curata da Alberto Fuguet e Sergio Gómez (1996), e il romanzo *2666* di Roberto Bolaño (2004). Nei primi, si individua un ricorrente spazio liminale, quello dell'automobile, funzionale all'attraversamento delle linee di confine, materiali e immaginarie, interne all'ambiente urbano. Nel secondo, ci si concentra sul valore paradigmatico assunto dalla città di Santa Teresa quale ‘cuore oscuro’ della contemporaneità e delle sue contraddizioni.

Me volví y a través de la ventana trasera vi una sombra en medio de la calle. En la sombra, enmarcada por la ventana estrictamente rectangular del Impala, se concentraba toda la tristeza del mundo [...] mientras nuestro coche daba un salto y dejaba atrás la casa de las hermanas Font, el Camaro de los matones, la calle Colima y en menos de dos segundos ya estábamos en la avenida Oaxaca y nos perdíamos en dirección al norte del DF.

(Roberto Bolaño, *Los Detectives Salvajes*)

I. MCONDO

Nel cercare un titolo per il proprio saggio dedicato alle modifiche intervenute nel tessuto sociale delle metropoli statunitensi a seguito della massiccia immigrazione “latina”, il grande sociologo californiano Mike Davis conia nel 2000 la formula di “Magical Urbanism”. Evidentemente, il potere di suggestione del realismo magico si

conserva intatto a dispetto degli anni. Benché nello studio di Davis compaia in effetti ben poco di “magical”¹, associare “lo latinoamericano” alla più riconoscibile tra le etichette applicate alla sua produzione letteraria sembra essere un richiamo ineludibile, quasi un riflesso condizionato.

Proprio la volontà di sottrarsi a questo automatismo, segnalandone i limiti, aveva spinto pochi anni prima (1996) i due scrittori cileni Alberto Fuguet e Sergio Gómez a compilare un’antologia di ‘giovani’ narratori ispanoamericani provocatoriamente intitolata *McOndo*: un nuovo luogo dell’immaginario che si proponeva di sostituire la Macondo di *Cent’anni di solitudine*. Due formule simmetriche, “McOndo” e “Magical Urbanism”, due inverse forme di ibridazione che, se lette insieme, pongono di fronte a un medesimo interrogativo: in che termini raccontare oggi le città ispanoamericane? In che maniera i fattori culturali tradizionalmente legati all’immaginario ispanoamericano si coniugano, nel tessuto urbano, con gli influssi provenienti dalla parte settentrionale del continente?

Nella “Presentación del país McOndo” che fa da introduzione all’antologia di racconti i due curatori motivano la provocazione e rilanciano le ragioni di una rappresentazione del continente ispano-americano che sfugga alla morsa troppo stretta del cliché:

No es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. [...] Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado, lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald’s, computadoras Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos. [...] 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. (Fuguet – Gómez, 1996: 14-15)²

McDonald’s, computer della Macintosh e condomini³ sono dunque, insieme alla città mitica di García Márquez, gli ingredienti dell’ingegnoso *calembour*. Gli autori di *McOndo* abbandonano la seducente *naïveté* di un’immagine rurale ormai del tutto inattuale con l’intenzione di proporre una letteratura innanzitutto urbana. È allora interessante osservare come venga descritta la città nei diciassette racconti che

¹ Si tratta infatti di uno studio di taglio sociologico, intitolato appunto *Magical Urbanism: Latinos Reinvent the U.S. Big City*, che indaga la progressiva “latinization” degli Stati Uniti e delle sue metropoli a partire dagli anni ’50, con un’ampia messe di dati e un’attenzione sulle ricadute culturali del fenomeno.

² D’ora in avanti, per le citazioni tratte dall’antologia *McOndo* ci si limiterà a indicare il numero di pagina.

³ In un articolo di qualche anno dopo, suggestivamente intitolato “Magical neoliberalism”, Fuguet sostituisce i condomini con i “condos”, e propone una nuova definizione della sua McOndo: “McOndo is no more and no less than a sensibility, a certain way of looking at life, or, better yet, of understanding Latin America. [...] McOndo is a global, mixed, diverse, urban, 21-st century Latin America, bursting on Tv and apparent in music, art, fashion, film and journalism” (Fuguet, 2001: 69). Un’altra interessante definizione dell’antologia è proposta da Edmundo Paz Soldán sulla rivista on-line *Barcelona Review*: “era un intento de presentar una muestra de la nueva narrativa latinoamericana: urbana, hiperreal, reacia al realismo mágico, muy a tono con la cultura popular norteamericana y con las nuevas tecnologías que iban apareciendo en el paisaje del continente” (Paz Soldán, 2004).

compongono l'antologia, e che possono intendersi anche come una fotografia della produzione letteraria ispano-americana di fine millennio⁴.

L'ambientazione dei racconti è in effetti prevalentemente, se non esclusivamente, urbana; tuttavia, almeno a una prima lettura, si sarebbe portati a sintetizzare che nei testi di *McOndo* la città 'c'è ma non si vede'. Oppure, che quanto di urbano vi si rappresenta rimanda a una città 'che potrebbe essere qualsiasi città'⁵. Le ragioni di questa prima impressione sono varie. Innanzitutto, la mancanza di caratterizzazione deriva dall'assenza o scarsità di riferimenti locali – evidente conseguenza della volontà di sfuggire alle trappole esotizzanti di un 'tipicamente latinoamericano' fatto di cibi etnici e di miseria, di natura lussureggiante, di richiami a culture pre-industriali. Di converso, sono invece presenti quelli che abbiamo imparato a definire come "non-luoghi", o compagno luoghi che un immaginario letterario e cinematografico globalizzato, rappresentandoli secondo canoni ormai profondamente iscritti nella coscienza estetica diffusa, ha in un certo senso già colonizzato. Inoltre, nell'ambientazione dei racconti prevalgono nettamente gli spazi privati su quelli pubblici, i luoghi chiusi su quelli aperti. Una narrazione perlopiù di interni – è tra case, posti di lavoro, stanze d'albergo o feste private che si muovono la maggior parte dei racconti.

La prevalenza degli ambienti privati sugli spazi pubblici denota una concentrazione dello sguardo, che si scosta dall'osservazione sociale a vantaggio di una prospettiva individuale. Non c'è più alcuna volontà di affresco, né la città concepita come un Panoptikon, quale era stata – negli anni del cosiddetto "boom" – non tanto e non solo l'immaginata Macondo di García Márquez, ma la Città del Messico di Fuentes, la Lima di Vargas Llosa, etc.. In *McOndo*, non si avverte la volontà di immergersi nel caos metropolitano. Sembra piuttosto che il senso di spaesamento determinato dalla metropoli generi un movimento inverso, il ritrarsi verso ambienti circoscritti, al riparo da una realtà esterna confusionaria, percepita come minacciosa. In questo senso, è particolarmente fortunata l'immagine che dà il titolo a uno dei diciassette racconti, dell'argentino Juan Forn: "El vértigo horizontal". Idea che ben riassume lo stato

⁴ Nell'antologia, occorre precisare, figurano anche tre racconti di provenienza spagnola, elemento anch'esso innovativo che si inquadra nell'intenzione di svincolarsi da un latinoamericanismo di stretta osservanza. In quegli stessi anni, per certi versi parallelo e per altri distante dall'esperimento *McOndo*, si segnala in Messico il movimento del cosiddetto "Crack". Nome anch'esso ironicamente contrapposto al realismo magico del "boom", o meglio ai suoi esangui epigoni, coinvolge autori quali Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz e si propone all'attenzione del pubblico proprio nel 1996, con la diffusione del "Manifiesto Crack". Sulle relazioni tra "McOndo" e "Crack", e le successive evoluzioni 'generazionali' della narrativa ispanoamericana, interessante l'intervista realizzata da Jorge Carrión, sul supplemento culturale del quotidiano ABC del 13 dicembre 2008, a Jorge Volpi e Edmundo Paz Soldán: "McOndo, el Crack, Afterpop: ¿la reinención de lo generacional?". Per un panorama più ampio delle tendenze della letteratura ispanoamericana nel cambio di millennio può essere utile, tra gli altri, il volume collettaneo curato da Jesús Montoya Juárez e Ángel Esteban: *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo* (2008).

⁵ È questa, secondo alcuni studiosi, una tendenza generale della narrativa contemporanea: "il nuovo romanzo si lascia soprattutto dietro i paesi, i luoghi, sempre più surrogabili da altri", afferma Vittorio Coletti (2011: 65) nel suo recente saggio *Romanzo mondo*.

d'animo dei narratori di *McOndo*, introducendo peraltro un elemento di novità nella rappresentazione classica della metropoli. Non è più la verticalità smisurata dei grattacieli, a turbare sguardi e animi: a dare le vertigini è invece l'infinita successione delle strade e degli incroci, l'illimitata estensione orizzontale della città.

Un senso di vertigine che per certi versi richiama quello che è forse il primo grande racconto della metropoli moderna, *The Man of the Crowd* di Edgar Allan Poe (1840). In quel testo il narratore, dopo avere inseguito per ore lungo le strade di Londra la figura di un anonimo 'uomo della folla', cercando di carpirne il mistero, si arrende alla constatazione che il cuore di quell'enigma, e dell'enigma della città stessa, "it does not permit itself to be read" ("non si lascia leggere", nella storica traduzione di Elio Vittorini). Di fronte a questa difficoltà di lettura e d'interpretazione dello spazio urbano, in *McOndo* l'attitudine prevalente del narratore non è di puntare l'occhio sulla folla cittadina in cerca di una possibile decifrazione, bensì di distogliere lo sguardo. Distogliere lo sguardo, forse, per non vedere qualcosa di inquietante, vale a dire per eludere le linee di tensione che nello spazio della città si manifestano più che altrove. "La città è polemos, conflitto" (Lazzarini, 2011: 17): con la nettezza di un assioma, quest'affermazione apre l'ottimo studio di Anna Lazzarini, *Polis in fabula*, dedicato all'immaginario e alla riflessione filosofica sul tema della città. In *McOndo*, si può allora dire, l'ambientazione urbana appare privata del suo costitutivo "polemos", in quanto la focalizzazione della conflittualità è dislocata interamente sulla sfera interiore dei personaggi. Se l'ambiente della città, come opportunamente sintetizza Mauro Ceruto, è da sempre un "campo di forze contrapposte" (Ceruto, 2011: 11), l'impressione è che i narratori di *McOndo* abbiano preferito non cimentarsi nel 'campo aperto' di strade piazze e quartieri, bensì giocare sul 'campo neutro' degli interni.

Tuttavia, tra i riparati spazi chiusi e la dispersione degli spazi aperti, è curioso osservare come in più d'uno tra i testi inclusi nell'antologia si delinei una ricorrente zona liminale. È lo spazio dell'automobile, luogo d'ambientazione di tre diversi racconti. Stando in macchina, si è *dentro* ma si guarda *fuori*; ci si trova in un *privato* in qualche modo protetto ma al contempo si ha anche, per quanto mediata dal finestrino, una relazione con l'esterno; infine, ci si può muovere e si possono attraversare delle linee di confine. Linee di confine che corrispondono proprio alla manifestazione spaziale dei nodi di conflittualità che altrove i narratori di *McOndo* sembrano voler eludere.

Anche lo statunitense Don DeLillo, nel suo romanzo breve *Cosmopolis* (2003), sceglie lo spazio dell'automobile come ambientazione del racconto, benché con un più scoperto valore connotativo attribuito al mezzo: la limousine bianca a bordo della quale il giovane miliardario protagonista dell'opera attraversa da un capo all'altro l'isola di Manhattan diviene lì metafora e ricettacolo di un'intera esistenza, di un'intera città-mondo. Un valore che si riscontra non tanto nei tre testi di *McOndo* che si passeranno qui brevemente in rassegna, quanto in un altro racconto del boliviano Edmundo Paz Soldán. In *McOndo*, Paz Soldán (insieme a Alberto Fuguet e Santiago Gamboa, il nome

più noto tra gli autori inclusi nell'antologia) è presente con il racconto epistolare "Amor a la distancia"; la sua raccolta *Amores imperfectos*, appena posteriore (1998), contiene invece "Cartografías", una raffigurazione ben riuscita della valenza simbolica assunta dallo spazio dell'automobile in relazione all'ambiente urbano.

Il racconto si svolge in una città fagocitata dall'espansione irrefrenabile di un'imprecisata "corporación", presso la quale lavora anche il protagonista. L'ipertrofico proliferare degli uffici determina inevitabili problemi di parcheggio, cui il protagonista e la sua fidanzata pensano di ovviare in modo originale: Liliana, di ritorno dalla scuola in cui insegna, ogni pomeriggio andrà a prendere in macchina Francisco ma, essendo impossibile fermare l'auto intorno alla sede della "corporación",

[ella] daría vueltas alrededor de los edificios hasta encontrar un lugar disponible y, si no lo encontraba, continuaría manejando, moviéndose de un lado a otro para evitar la ira policial.

-¿Cuál es el juego? – había preguntado, ingenuo, Francisco.

-Encontrarme – había dicho ella, con una sonrisa perversa. (Paz Soldán, 1998: 74-75)

Identificare la macchina della fidanzata nella congestione del traffico pomeridiano corrisponderà per Francisco a una sorta di labirintico giocare "a nascondino", nel quale la città si trasforma in un'affollata scacchiera di potenziali incontri e disincontri. Un'idea che strizza l'occhio alla relazione tra Horacio Oliveira e la Maga nella Parigi di *Rayuela*, e che disegna all'interno del caos urbano percorsi topografici di significato, o forse solo scarabocchi, come nella New York di Paul Auster. Lo spazio della città può diventare quindi un'occasione ludica, o persino dar luogo a un gioco erotico: nella sequenza finale del racconto, Francisco è costretto a ritornare a casa a piedi dopo avere infruttuosamente cercato l'auto della fidanzata in tutte le strade circostanti il proprio ufficio. Ritrova Liliana nel garage di casa. Lo attende dentro la macchina e senza vestiti. Segue quel che si può immaginare, con conseguente appannamento dei finestrini, e l'*explicit* del testo:

Francisco dibuja en el parabrisas empañado la cartografía de los lugares donde se ha encontrado con Liliana: el mapa es una incoherente, proliferante trabazón de líneas. ¿Pueden esas líneas continuar de manera infinita, como en el *cyberspace*? (Paz Soldán, 1998: 76)

Rispetto al caos urbano che "non si lascia leggere", l'automobile diventa il luogo dell'incontro proprio perché consente di ritagliare una sfera privata, isolata da un esterno incomprensibile. Al contempo, i percorsi individuali disegnati sul parabrezza compongono un'architettura di linee, il cui significato è però anch'esso incoerente. E il dubbio di una successione potenzialmente infinita di quelle linee⁶ determina un senso di "vertigine orizzontale" cui solo la relazione di coppia riesca a dare, almeno parzialmente, un argine.

⁶ Il fatto che la "corporación" presso la quale lavora il protagonista operi in ambito informatico dà una giustificazione interna al riferimento al "cyberspace", riferimento che peraltro fornisce un'interessante suggestione sullo sfumare dei confini, nella metropoli contemporanea, tra spazio materiale e spazio virtuale. Lo stesso Paz Soldán tornerà a indagare questo tema nel romanzo *Sueños digitales* (2000).

Quando si è da soli, in macchina, le cose vanno diversamente, come appunto nel racconto di Juan Forn il cui titolo si è già anticipato. In “El vértigo horizontal” si descrive una peregrinazione solitaria in automobile nell’ora incerta tra la fine della notte e l’approssimarsi dell’alba. Lo spazio deserto di quell’ora consente al protagonista di gettare uno sguardo diverso sulle cose, cogliendo sotto una luce straniante alcuni dettagli del paesaggio urbano. Le lavanderie a gettone, per esempio:

[el] aspecto de peceras que tenían de noche, cuando eran los únicos negocios que seguían abiertos, y uno podía adivinar desde el otro lado de la calle ese olor entre verdoso y amarillo, a humedad y a suavizante de ropa y a jabón en polvo, pero también a otra cosa, empañando sus paredes de vidrio. (p. 27)

Come nel racconto di Paz Soldán, anche nel testo di Forn incontriamo una superficie appannata che allude a un certo offuscamento dello sguardo. Qui, però, la solitudine e l’orario insolito portano il narratore a fissare la propria attenzione su quelle che definisce “esas rarezas un poco incómodas y perturbadoras” (ibid.), cioè a intuire nel panorama del quotidiano, non appena questo si presenti sotto una luce inconsueta, una natura perturbante.

Proprio perché si colloca in uno spazio urbano momentaneamente deserto, lo sguardo del protagonista – ondivago tra il paesaggio esterno e quello interiore – può osservare con inedito distacco la propria vita. Muovendosi non solo sulla soglia tra la notte e il giorno, ma anche sul confine tra la città e la campagna, riflette sull’impossibilità di tracciare precise linee di demarcazione:

Seguía avanzando en dirección al este, sin saberlo; seguía avanzando hasta el final de la noche. A los pocos kilómetros la avenida se convirtió en ruta. Ya no hubo más que tierra a los costados del asfalto. Las últimas penumbras de la noche se desvanecieron del cielo y sólo quedó ese color sin nombre que preanuncia el amanecer. [...] La frontera que separa el amor de la desgracia es indiscernible. La frontera que separa la ciudad del campo es igual de indiscernible, en todas partes. Así había sido su vida, supo él mientras manejaba. Incluso si hubiese estado atento no habría podido decir a ciencia cierta cuándo dejó la ciudad, en qué momento había terminado la noche. Nada le importaba menos que eso hasta que, después de una curva cerrada, se topó con el sol de frente, esférico y naranja hasta la obscenidad, contra el horizonte incierto de la pampa. (pp. 28-30)

Il punto nel quale termina la città è sfuggente, sfuma in una terra di nessuno che non è più città ma non ancora campagna, e diviene il luogo più adatto per ragionare sulle analoghe zone grigie della propria vita. In una Buenos Aires molto diversa, quasi un secolo prima, Jorge Luis Borges aveva assegnato un ruolo non troppo dissimile allo spazio dell’*arrabal*, non pienamente urbano ma ancora ben distinto dalla pampa. Ma se l’*arrabal* di Borges era un luogo abitato di presenza umana, vivo di minuta quotidianità, il passaggio tra *ciudad* e *campo* avviene qui durante un attraversamento solitario in automobile che è segnato soprattutto da senso di vuoto e incertezza – con l’unica presenza finale del sole nascente che suggella il passaggio alla spazialità ampia, e anch’essa vertiginosamente orizzontale, della pampa.

Più facili da discernere, forse, i confini interni alla città, che corrispondono in buona misura ai confini di classe e delineano, a maggior ragione in aree fortemente polarizzate dal punto di vista sociale come quelle ispano-americane, invisibili linee di frontiera che attraversano lo spazio urbano. Lo sconfinamento imprevisto dall'una all'altra di queste zone è il tema del racconto di Santiago Gamboa, “La vida está llena de cosas así”: le disavventure di una figlia della borghesia patrizia costretta da avverse circostanze a inoltrarsi nei bassifondi, in macchina. Avendo inavvertitamente investito il giardiniere *indio* di una delle ville contigue alla propria, la giovane Clarita si vede obbligata a caricare l'uomo in macchina – dove questi soffrirà, oltretutto, anche una crisi epilettica – per portarlo all'ospedale. Clarita non ha con sé, al momento, la propria carta di credito, e per questo si vede sbarrare le porte della clinica privata del suo quartiere. Dovrà perciò mettersi in viaggio verso l'ospedale pubblico, per raggiungere il quale sarà inevitabile attraversare i quartieri poveri, cioè avventurarsi in quella che è per lei una minacciosa *terra incognita*. È sufficiente abbandonare un viale a grande scorrimento perché il paesaggio cambi d'un tratto:

Los edificios se oscurecieron, la calle se hizo más estrecha y Clarita comenzó a ver basuras y tenderetes en todas las esquinas. Vio las busetas cambiando de carril, las carretillas de fruta, los gamines empujando carros de balineras y sintió mareo. ¿Cómo iba a reconocer la Avenida Primera? (p. 86)

A cambiare è innanzitutto la spazialità, in particolare il diverso rapporto interno/esterno rispetto alla realtà ordinata dei quartieri residenziali dei ricchi. Mentre la vita cui la protagonista è abituata si svolge in spazi chiusi, recintati o comunque ben separati dal *fuori*, nei quartieri popolari le strade sono tutte un affollarsi di “tenderetes”, “carretillas de fruta”, “gamines” e addirittura “carros de balineras”⁷. Un esterno brulicante che disorienta Clarita, che finisce per perdersi in quel dedalo di viuzze. È a quel punto che lo spazio protetto del “coche” subisce una seconda invasione. Dopo la presenza disturbante di uno sfortunato giardiniere che insanguina i sedili dell'auto, la seconda irruzione assume i connotati di una vera e propria aggressione:

Pasó al lado de una montaña de escombros y vio un muro de ladrillo a medio construir que terminaba en una casa de lona y plásticos; en la esquina, en un hidrante abierto, varias mujeres llenaban galones de agua y una cuadrilla de niños descalzos revoloteaba alrededor. [...] De una de las casas salieron tres hombres gritando: ¡Auxilio! ¡Un carro! La vieron venir y le hicieron señal de parar, pero Clarita se asustó y quiso acelerar para irse de allí. Imposible, los huecos no la dejaban avanzar. Mientras le daba con desesperación al pedal sintió un ejército de manos

⁷ I termini fanno tutti riferimento, in effetti, a una vita che si svolge all'aperto: i “tenderetes” sono le bancarelle, i “gamines” bambini o ragazzi poveri che vivono in strada, mentre i “carros de balineras” meritano una spiegazione più dettagliata. Si tratta di improvvisati trabiccoli su ruote, realizzati con assi di legno, cartoni da imballaggio e altri materiali, montati tra loro e dipinti in modo da riprodurre le fattezze delle automobili di Formula Uno. A metà strada tra il modellino automobilistico e lo slittino, questi veicoli, guidati da piloti non meno improvvisati, si cimentano in variopinte gare di velocità lungo le strade dei quartieri popolari. Esempari più elaborati dei “carros de balineras” danno vita ogni anno a un festival che affolla le strade di Medellín, con tanto di sponsor, copertura televisiva, etc.

golpeando contra todos los vidrios del Alpine. ¡Pare! ¡Pare! Clarita también gritó de pánico: ¡Váyanse! ¡Déjenme! Los hombres forcejearon para abrirle las puertas hasta que uno de ellos levantó un ladrillo y pulverizó el vidrio de atrás. (p. 87)

La scena, descritta con la violenta concitazione di una pagina di cronaca nera, non prelude a una rapina, uno stupro o un omicidio: si tratta in realtà di un gruppo di persone che devono urgentemente portare una donna in ospedale per partorire, e che a tal fine sequestreranno momentaneamente l'auto, e Clarita. Nell'ironico resoconto di uno sconfinamento messo in scena da Gamboa, ciò che più conta è come l'ambito domestico dell'auto sia invaso dall'elemento perturbante della realtà sociale altra, e ignota, dei quartieri bassi. Esperienza perturbante in senso proprio, *unheimliche*: il "coche" è vissuto come parte della propria sfera domestica, violentemente invasa da un'irruzione di estraneità. Ed è per questo estremamente significativo che il racconto di Clarita, scopriamo nel paragrafo finale del testo, corrisponda alla sua seduta di analisi presso uno psicoterapeuta di Boston, città nella quale la ragazza si è trasferita dopo lo shock provocato da quella 'giornata particolare'. Il lato oscuro della città, la miseria, i quartieri poveri fino a quel momento ignorati sono una sorta di 'rimosso' la cui irruzione imprevista determina un trauma.

Se il testo del colombiano Gamboa disegna con certo sarcasmo una versione bogotana dell'*After hours* di Martin Scorsese, il racconto di Alberto Fuguet incluso in *McOndo*, "La verdad o las consecuencias", riprende esplicitamente il modello cinematografico del *road-movie*. Un trentenne cileno abbandona lavoro famiglia e fidanzata per mettersi in viaggio, da solo e in automobile, nel Southwest degli Stati Uniti. Il narratore segue il girovagare di Pablo attraverso luoghi sacri dell'immaginario "on the road", accompagnato dalle sue riflessioni sulla parte di vita che ha lasciato a Santiago. L'itinerario include anche una rapida incursione fuori programma in Messico. La nottata a Ciudad Juárez di Pablo e del suo occasionale compagno di viaggio trascorre tra locali notturni, tequila, incontri improbabili dal retrogusto fortemente tarantiniano. Più significativo era stato invece lo sguardo d'insieme sulla città di confine, osservata – stavolta non dal finestrino della macchina, bensì da quello del treno⁸ – a distanza poco prima di entrarvi:

El tren está ingresando a El Paso pero El Paso está detrás de unas paredes y lo único que se ve es Ciudad Juárez. Los ancianos del tren se asoman por la ventana y miran aterrorizados el espectáculo del Tercer Mundo acechando a tan pocos metros. El Paso puede ser una de las ciudades más raras del mundo. Es como si Santiago fuera dos países, piensa Pablo. A un lado del Mapocho, Estados Unidos. Al otro, México. La Vega es Ciudad Juárez y Providencia es USA. Pero ese contraste queda corto. Esto es mucho más. (p. 120)

Il contrasto tra Messico e Stati Uniti viene riportato alla linea di confine interna alla città di provenienza del protagonista, Santiago de Chile. Un'intuizione che poi, nel

⁸ Nel racconto, il treno è utilizzato dai personaggi solo per l'attraversamento del confine, mentre tutti gli altri spostamenti, tanto sul versante statunitense quanto su quello messicano, avvengono in automobile.

racconto, Fuguet esplora poco, preferendo muoversi in zone (locali notturni, motel) già ampiamente visitate da un immaginario cinematografico rispetto ai cui moduli espressivi non si discosta più di tanto⁹. La nottata messicana è pervasa da un senso incombente di minaccia, ma la violenza rimane allo stato latente e il racconto vira verso la rievocazione della biografia personale del protagonista e del suo compagno di viaggio, lasciando sfumare la tematizzazione del confine ed eludendo una descrizione della realtà urbana di Ciudad Juárez. Ciudad Juárez, così come il sud-ovest degli Stati Uniti, sono per Fuguet più che altro lo scenario di fondo di una peregrinazione che è soprattutto interiore. Come già nel racconto di Juan Forn, lo smarrimento topografico è il correlativo di quello esistenziale, ed è su quest'ultimo che si concentra qui in modo quasi esclusivo l'attenzione del narratore.

In tutti e tre i racconti rapidamente esaminati, la città viene tematizzata a partire da un suo confine, interno o esterno, del quale si realizza l'attraversamento. Spostarsi in automobile appare in *McOndo* l'unico modo per varcare confini: quello tra la città e la campagna, la barriera di classe ipostatizzata nella topografia cittadina, la frontiera tra Messico e Stati Uniti nell'ultimo caso.

Accanto alla funzione 'strumentale', il "coche" ben sintetizza l'ambivalenza dei racconti di *McOndo* in relazione all'ambiente urbano, scrutato appunto con lo sguardo di chi lo attraversa in macchina – con un vetro a fare da barriera, a meno che la realtà esterna non decida di fare irruzione, come nel caso del racconto di Santiago Gamboa. Quindi una narrazione che, nel gettare l'occhio sulla città, rimane in ogni caso chiusa in una sfera privata, individuale.

Osservazione, quest'ultima, che non corrisponde necessariamente a una critica, ma si limita a segnalare una scelta di messa a fuoco. Chiusa l'epoca di una narrativa ispanoamericana fortemente impegnata nella rappresentazione della realtà sociale (indipendentemente dalla preminenza o meno di una componente politico-ideologica, in quella rappresentazione, e dalla coloritura più o meno 'magica' di quel 'realismo'), gli autori di *McOndo* decidono di rivolgere la loro attenzione soprattutto al privato. Tuttavia, viste le premesse esplicitate dai curatori nell'introduzione all'antologia, questa scelta mette forse in evidenza un limite. Mentre l'intenzione di rifuggire gli stereotipi prodotti dall'onda lunga del realismo magico è ben percepibile – e si traduce in riformulazioni stimolanti tanto sul terreno del linguaggio¹⁰ quanto su quello dei temi –,

⁹ Influisce, da questo punto di vista, l'attività di regista e sceneggiatore che Fuguet affianca a quella di romanziere. Quanto al rapporto tra la realtà sociale di Santiago e quella statunitense, è indagato più approfonditamente dallo stesso Fuguet, con forte carica autobiografica, nel suo più recente romanzo, *Missing: una investigación* (2009).

¹⁰ Brent Carbajal ha sostenuto che autori come Fuguet, Paz Soldán, Forn "have come to epitomize the urban voice of Latin America, tinged with North American cultural quips and icons" (Carbajal, 2005, 128). È indubbio che tanto nei dialoghi quanto nella voce dei narratori, gli autori di *McOndo* abbiano intrapreso una via innovativa, aprendo anche la strada a successivi, e rilevanti, sviluppi. La presenza di riferimenti copiosi alla cultura di massa, i colloquialismi e le gergalità, l'abbondanza dei *realia*, sono

risuona con voce meno netta, appena una vaga eco, quel contesto urbano “grande, sobrepoblado, lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas” evocato nell’introduzione del volume, né le caratterizzazioni dei personaggi sembrano recarne più di tanto le tracce. Edmundo Paz Soldán, a distanza di alcuni anni dalla pubblicazione dell’antologia, ha individuato “the main weakness of *McOndo*: it opposes a stereotype (Latin America, the land of "magical realism") with another (Latin America, an urban territory)” (Milian Arias, 2005: 141). Forse, però, la principale debolezza di *McOndo* non consiste tanto nell’aver proposto lo stereotipo dell’America Latina come territorio urbano (discutibile, certo, ma pur sempre portatore di una salutare innovazione prospettica), quanto nell’aver fornito una raffigurazione a tratti stereotipata, o quantomeno poco incisiva, di quel territorio urbano. Dietro l’intuizione acuta del titolo dell’antologia, non si arriva a scorgere come davvero sia fatto questo “país McOndo”. L’obiettivo degli autori inclusi nel volume – alcuni dei quali hanno successivamente approfondito i temi di una poetica personale più definita¹¹ – non era forse quello di delineare una nuova immagine delle città ispanoamericane. Rimane però l’impressione di una certa distanza nei confronti della materia narrata. La distanza di chi la guarda dal finestrino, con qualche timore di abbandonare lo spazio chiuso della propria automobile.

II. SANTA TERESA

Ma dalla macchina si può anche scendere. Roberto Bolaño ambienta buona parte del suo romanzo *2666* a Santa Teresa: una città immaginaria dietro la quale è però sin troppo facile riconoscere proprio Ciudad Juárez, la città messicana dello Stato di Chihuahua osservata dal treno nel racconto di Alberto Fuguet. *2666* si compone di cinque parti, o cinque romanzi, quattro dei quali sono parzialmente o integralmente ambientati a Santa Teresa/Ciudad Juárez. Amalfitano, il professore universitario che vi si trasferisce con la figlia; Fate, il reporter afro-americano che vi si reca a seguire per la propria testata l’incontro di boxe tra un giovane pugile di Harlem e il campione locale; i giornalisti e poliziotti che indagano sull’impressionante serie di delitti perpetrati ai danni di giovani donne; lo scrittore tedesco Benno von Arcimboldi, che nelle pagine finali del romanzo si imbarca su un aereo diretto a Santa Teresa: tutti o quasi i

senz’altro tratti distintivi riconoscibili di una nuova lingua letteraria della quale *McOndo* rappresenta un primo – a tratti timido, a volte manieristico, spesso convincente – accenno.

¹¹ In forme diverse, tanto Edmundo Paz Soldán come Alberto Fuguet e Santiago Gamboa sono tornati a ragionare nei loro successivi romanzi sull’intreccio culturale determinato dall’influsso statunitense sulla realtà dell’America Latina e sul tessuto delle sue città. Per tutti e tre questi autori, il tema riveste anche un carattere autobiografico, trattandosi di scrittori che hanno lasciato il proprio paese per vivere e lavorare negli Stati Uniti o in Europa. Il peregrinare dei personaggi dei loro romanzi tra diversi paesi, o da un continente all’altro, sembra delineare una peculiarità ispano-americana nella declinazione di una forma di ‘narrazione globale’, o apolide: è così nel già citato *Missing* di Fuguet, come in *La materia del deseo* di Paz Soldán e nel recente *Necrópolis* di Gamboa.

personaggi di *2666* appaiono attratti verso quella città come verso un potentissimo magnete. Ma, nella maggior parte dei casi, loro per primi sembrano ignorare quale ragione li abbia condotti lì, come esplicitato in un monologo interiore di Amalfitano:

No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente. (Bolaño, 2004: 211)¹²

Considerando che questo passo è il paragrafo d'apertura de "La parte de Amalfitano" (il primo blocco narrativo di *2666* integralmente ambientato a Santa Teresa), è lecito sottolineare come esso costituisca un'eco rovesciata, e forse consapevole, della battuta iniziale del romanzo *Pedro Páramo*: "Vine a Comala porque [...]". Due luoghi cruciali dell'immaginario ispanoamericano, Comala e Santa Teresa, due città molto diverse ed entrambe emblematiche, come emblematica risulta questa opposizione: alla causalità enfatica che segna il passo d'avvio del protagonista nell'incipit di *Pedro Páramo* risponde in *2666* la percezione di uno sconcertato smarrimento di senso. Uno spaesamento simile (benché qui radicalizzato) a quello indotto nei personaggi dei racconti di *McOndo* dal groviglio urbano.

Nell'alveo del 'romanzo di romanzi' che è *2666* si possono incontrare, a dire il vero, non solo uno smarrimento affine, ma anche altri motivi assonanti, linee di tensione analoghe a quelle osservate in relazione alla città nei racconti esaminati fin qui, compresa la presenza ricorrente di spostamenti in automobile. Tutti quei motivi, tuttavia, acquisiscono nel testo di Bolaño un diverso respiro, una più ampia portata. Un approfondimento dello sguardo che fa evaporare la sensazione di 'realtà osservata dal finestrino' segnalata per i testi di *McOndo*. Effetto dovuto, certo, alla diversa ambizione di un'opera che impegna centinaia di pagine e scompone e ricompone le trame di cinque diversi romanzi, ma ancor di più alla precisa intenzione, da parte del narratore di *2666*, di attribuire a Santa Teresa un valore paradigmatico. Quella città, più di una volta, è rappresentata come la cifra di una sorta di malessere planetario, la sofferente riduzione in scala di un'immagine del mondo:

todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos (p. 265)

Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo (p. 439)

y el mundo (percibido como un naufragio interminable) [...] (p. 504)

In *2666*, Santa Teresa/Ciudad Juárez diviene quindi il telone di fondo ideale sul quale rappresentare, in forma estremizzata, le tensioni e i conflitti che attraversano la realtà urbana contemporanea. Il "naufragio interminabile" evocato da Bolaño richiama

¹² Di seguito, per tutte le citazioni da quest'opera ci si limiterà ad indicare tra parentesi il numero della pagina.

alla memoria un distico di Federico García Lorca, anch'egli smarrito al cospetto di quella metropoli che, parafrasando Benjamin, potremmo definire la 'capitale del XX secolo': New York. Nel descrivere l'alba newyorkese, Lorca chiosa con un'immagine che sembra ritrarre alla perfezione lo stato d'animo dei personaggi di *2666*:

Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
Como recién salidas de un naufragio de sangre.¹³
(García Lorca, 1981: 209)

Il naufragio a cui sono scampati, o meglio nel quale sono avvolti, i personaggi di *2666*, non meno cruento, è fatto di frammenti slegati ("imágenes sin asidero") eppure capaci di racchiudere, in sé e nel loro giustapporsi, un misterioso senso di perdita, di sconfitta, del quale nei passi appena citati si sottolinea esplicitamente la risonanza più vasta. Per Bolaño, Santa Teresa viene a configurarsi come una sorta di 'cuore di tenebra' del mondo. Anzi un "heart of darkness" in senso letterale: come il Congo era stato per Conrad il cuore oscuro del colonialismo imperialista tra XIX e XX secolo, così lo è Santa Teresa per la globalizzazione capitalista nel passaggio di millennio. Senza volersi addentrare in valutazioni di carattere sociologico, non v'è dubbio che la linea di confine tra Messico e Stati Uniti, e la metastasi urbana di Ciudad Juárez in particolare, offrano un'impressionante concentrazione delle questioni insolite della contemporaneità, dalle migrazioni tra nord e sud del mondo, al narcotraffico internazionale, all'organizzazione multinazionale del lavoro, alla condizione femminile. Queste ultime due particolarmente intrecciate tra loro, data la serie di centinaia di omicidi e violenze sessuali consumatesi negli ultimi anni a Ciudad Juárez, proprio ai danni delle giovani donne povere che si raccolgono in quella città, provenienti da molte parti del Messico, per lavorare nelle *maquiladoras* (stabilimenti manifatturieri installati a ridosso del confine, spesso di proprietà statunitense o comunque straniera).

La vicinanza del confine, che come visto nel racconto di Fuguet separa in due l'agglomerato urbano transnazionale costituito da El Paso (Texas, Stati Uniti) e Ciudad Juárez (Chihuahua, Messico), porta con sé ulteriori tensioni e ulteriori linee di frontiera. Non elimina, ad esempio, la dialettica *ciudad/campo* sulla quale ci si è già soffermati nella prima parte di quest'articolo. E se nell'attraversamento notturno della città descritto nel racconto di Juan Forn quel confine si faceva indiscernibile, ancor di più lo diventa in un passo di *2666*, anche in questo caso osservato a bordo di un'automobile:

Cruzaron un barrio periférico a través de una telaraña de calles sin asfaltar y sin alumbrado eléctrico. Por momentos, después de rodear potreros y lotes baldíos donde se acumulaba la basura de los pobres, uno tenía la impresión de que estaban a punto de salir a campo abierto,

¹³ Si tratta dei versi 19-20, che chiudono la poesia "La aurora", testo tra i più intensi di *Poeta en Nueva York*, la raccolta progettata da García Lorca durante il suo soggiorno newyorkese (1929-30) e pubblicata soltanto postuma.

pero entonces volvía a surgir otro barrio, esta vez más antiguo, de casas de adobe, alrededor de las cuales habían crecido chamizos hechos con cartón, con planchas de zinc, con viejos embalajes que resistían el sol y las lluvias ocasionales y que el paso del tiempo parecía haber petrificado. (pp. 347-348)

L'insieme di questa descrizione rende l'immagine di una città le cui propaggini hanno carattere labirintico, dalla quale sembra di essere sul punto di uscire ma nelle cui spire ci si ritrova sempre e comunque imbrigliati. Non più semplicemente due entità contrapposte, "la ciudad" vs. "el campo", ma un intrico difficilmente dipanabile di edifici che proliferano disordinati, una stratificazione di epoche che, assediata dalla fatiscenza ("lotes baldíos", "basura"), si conservano in uno stato di pietrificata provvisorietà ("cartón", "zinc", "embalajes").

Al di fuori della città (ammesso che se ne riesca a uscire), nel caso di Santa Teresa si incontra peraltro non la campagna, ma il deserto. Un deserto particolarmente sinistro, dato che è anche il luogo nel quale vengono abbandonati i corpi, o quel che ne rimane, delle giovani vittime alla cui meticolosa elencazione è dedicata la quarta parte del romanzo, "La parte de los crímenes". Uno dei ritrovamenti, in questo caso avvenuto in un punto morto dello spazio urbano e non nel deserto, consente a Roberto Bolaño di condensare in un unico passaggio descrittivo (in un'unica inquadratura, verrebbe da dire) le differenti linee di frontiera che attraversano Santa Teresa:

Estaba tirada en un terreno que a veces los alumnos utilizaban para jugar partidos de fútbol y béisbol, un descampado desde donde se podía ver Arizona y los caparazones de las maquiladoras del lado mexicano y las carreteras de terracería que conectaban éstas con la red de carreteras pavimentadas. Al lado, separados ambos por una reja de alambre, se hallaban los patios de la preparatoria y más allá dos bloques, de tres pisos cada uno, en donde se daban las clases en salas amplias y soleadas. (p. 467)

Il confine tra lo spazio urbano e i suoi margini, le sue terre di nessuno (il "descampado", le "carreteras de terracería"); il confine tra Messico e Stati Uniti ("desde donde se podía ver Arizona"); le conflittualità sociali cristallizzate nell'architettura urbana ("los caparazones de las maquiladoras" contrapposti alle "salas amplias e soleadas" delle aule, recintate da una "reja de alambre"): tutte le tensioni che abbiamo visto accennate nei racconti di *McOndo* si possono qui abbracciare in un solo sguardo, e il luogo dal quale quello sguardo muove è la scena di un delitto, occupata dalla presenza spersonalizzata di un cadavere non ancora identificato. È per passaggi come questo che la Santa Teresa di Bolaño assurge a paradigma: nodo di contrasti indistricabili – o circoscrivibili solo per mezzo di una rete di filo spinato –, cuore oscuro della contemporaneità.

Una rappresentazione di tensioni e contraddizioni che, pur tenendosi volutamente lontana da ogni intento di affresco storico-sociale, riesce a fornire una visione straordinariamente efficace del contesto urbano nell'Ispanoamerica attuale.

Certo, lo spazio di un lungo romanzo è senz'altro più adatto che non quello di un racconto breve per restituire l'immagine emblematica di una realtà complessamente sfaccettata; tuttavia, la sensazione è che in questo testo Roberto Bolaño sia anche riuscito, più dei narratori di *McOndo*, a dar conto di quella ibridazione di codici (compresenza di retaggi culturali ispanici e statunitensi, commistione tra riferimenti letterari e immaginario pop¹⁴, intreccio di microeconomia locale e beni di consumo globalizzati) che caratterizza le città latinoamericane oggi. È infatti proprio Bolaño, in *2666*, a farci mettere davvero piede a *McOndo*, a concretizzare la metafora suggerita dal titolo dell'antologia. Il suo fast-food si chiama però "El Rey del Taco":

Comieron en un local llamado El Rey del Taco. En la entrada había un dibujo de neón: un niño con una gran corona, montado en un burro que cada cierto tiempo se levantaba sobre sus patas delanteras tratando de tirarlo. El niño jamás se caía, aunque en una mano llevaba un taco y en la otra una especie de cetro que también podía servirle de fusta. El interior estaba decorado como un McDonald's, sólo que algo chocante. Las sillas no eran de plástico sino de paja. Las mesas eran de madera. El suelo estaba embaldosado con grandes baldosas verdes en algunas de las cuales se veían paisajes del desierto y pasajes de la vida del Rey del Taco. Del techo colgaban piñatas que remitían, asimismo, a otras aventuras del niño rey, siempre en compañía del burro. Algunas de las escenas reproducidas eran de una cotidianidad disarmante: el niño, el burro y una viejita tuerta, o el niño, el burro y un pozo, o el niño, el burro y una olla de frijoles. Otras escenas entraban de lleno en lo extraordinario: en algunas se veía al niño y al burro caer por un desfiladero, en otras se veía al niño y al burro atados a una pira funeraria, e incluso en una se veía al niño que amenazaba a su burro poniéndole el cañón de una pistola en la sien. Como si El Rey del Taco no fuera el nombre de un restaurante sino el personaje de un cómic que Fate jamás había tenido oportunidad de leer. Sin embargo, la sensación de estar en un McDonald's persistía. Tal vez las camareras y camareros, muy jóvenes y vestidos con uniforme militar (Chucho Flores le dijo que iban vestidos *como federales*), contribuían a fomentar esta impresión. Sin duda aquel no era un ejército victorioso. Los jóvenes, aunque sonreían a los clientes, transmitían un aire de cansancio enorme. Algunos parecían perdidos en el desierto que era la casa del Rey del Taco. Otros, quinceañeros o catorceañeros, trataban inútilmente de bromear con algunos clientes, tipos solos o parejas masculinas con pinta de funcionarios o de policías, tipos que miraban a los adolescentes con ojos que no estaban para bromas. Algunas chicas tenían los ojos llorosos y no parecían reales, sino rostros entrevistados en un sueño.

-Este lugar es infernal – le dijo a Rosa Amalfitano. (pp. 394-395)

In questa scena si sbarca davvero nel "país McOndo", con tutto il kitsch che la mescolanza tra un immaginario popolare messicano stereotipato – l'asinello, i *tacos*, etc. – e il format globale del McDonald's è in grado di generare. Dall'incontro di due *topoi* (una certa immagine del Messico rurale, il fast-food statunitense) non nasce però un terzo stereotipo, bensì uno spazio visionario e al tempo stesso concretissimo.

Oltre che sugli sconcertanti elementi decorativi del locale, l'occhio del narratore si sofferma poi sugli adolescenti che lavorano come camerieri al "Rey del Taco", descritti nelle vesti di superstiti di un esercito sconfitto, o forse meglio "envuelto en la derrota" – per riprendere una bella immagine dalle pagine iniziali del capolavoro di

¹⁴ È stato di nuovo Edmundo Paz Soldán a esplicitare la questione, nell'intervista a Claudia Milian Arias: "A fact that cannot be denied is that more Latin American kids have watched *The Simpsons* or *The X Files* than read *One Hundred Years of Solitude*". (Milian Arias, 2005: 142).

Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* (1963), ambientato in un villaggio messicano, Ixtepec, che costituisce per molti versi un'anticipazione della Macondo di García Márquez.

Nel romanzo di Bolaño aleggiano, si lasciano intravedere alcuni echi delle grandi narrazioni della tradizione letteraria ispanoamericana, proprio a partire dalla scelta di rappresentare una concreta realtà urbana attraverso la sua trasfigurazione in una città immaginaria¹⁵. La Santa Teresa di Bolaño si innesta in questo senso nel solco delle Macondo, Santa María, Rumi, Comala, Ixtepec del passato, calate però in una prospettiva ormai metropolitana e *traumaticamente* globalizzata. Una città che guardiamo come se la intuissimo in sogno (“rostros entrevistados en un sueño”), o forse in un incubo, nel quale la commistione dei codici produce uno straniante cortocircuito di passato/futuro. Ricordi dell'avvenire, appunto. Ne deriva, inevitabile, la sensazione che “este lugar es infernal”: un posto infernale, il “Rey del Taco”, che sintetizza in sé la realtà urbana di Santa Teresa e ci fa capire perché è proprio quel luogo di confine, quella città, la vera protagonista di un romanzo intitolato *2666*.

¹⁵ E forse, nelle bizzarre vignette del “Rey del taco” che “entran de lleno en lo extraordinario” si può persino cogliere un accenno caricaturale alla lettura semplicistica del cosiddetto Realismo magico.

BIBLIOGRAFIA

- AUSTER, PAUL (1987): *The New York Trilogy*, London: Faber and Faber.
- BOLAÑO, ROBERTO (1998): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2004): *2666*, Barcelona: Anagrama.
- CARBAJAL, BRENT J. (2005): "The Packaging of Contemporary Latin America Literature: 'La Generación del Crack' and 'McOndo'", *Confluencia*, 20, 2 (spring), pp. 122-132.
- CARRIÓN, JORGE (2008): "McOndo, el Crack, Afterpop: ¿la reinención de lo generacional?", *ABCD las Letras y de las Artes*, <http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=10912&sec=32&num=881>
- CERUTO, MAURO (2011): "Prefazione", in Lazzarini (2011): op. cit., pp. 11-12.
- COLETTI, VITTORIO (2011): *Romanzo mondo*, Bologna: il Mulino.
- CONRAD, JOSEPH (1902): *Heart of Darkness*, Edinburgh/London: Blackwood and Sons.
- CORTÁZAR, JULIO (1963): *Rayuela*, Buenos Aires: Sudamericana.
- DAVIS, MIKE (2000): *Magical Urbanism: Latinos Reinvent the U.S. Big City*, London/New York: Verso press.
- DELILLO, DON (2003): *Cosmopolis*, New York: Scribner.
- ESTEBAN, ÁNGEL; MONTROYA JUÁREZ, JESÚS (eds.) (2008): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- FUGUET, ALBERTO; GÓMEZ, SERGIO (eds.) (1996): *McOndo*, Barcelona: Grijalbo/Mondadori.
- FUGUET, ALBERTO (2001): "Magical neoliberalism", *Foreign Policy*, 125 (July-August), pp. 66-73.
- FUGUET, ALBERTO (2009): *Missing: una investigación*, Madrid: Alfaguara.
- GAMBOA, SANTIAGO (2009): *Necrópolis*, Bogotá: Norma.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1981): *Poeta en Nueva York. Tierra y luna* (ed. Eutimio Martín), Barcelona: Ariel.
- GARRO, ELENA (1963): *Los recuerdos del porvenir*, México: Joaquín Mortiz.
- LAZZARINI, ANNA (2011): *Polis in fabula*, Palermo: Sellerio.
- MILIAN ARIAS, CLAUDIA M. (2005): "McOndo and Latinidad: an Interview with Edmundo Paz Soldán", *Studies in Latin American Popular Culture*, 24, pp. 139-149.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (1998): *Amores imperfectos*, La Paz: Alfaguara.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (2000): *Sueños digitales*, Madrid: Alfaguara.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (2001): *La materia del deseo*, Miami: Alfaguara.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (2004): "El escritor, McOndo y la tradición", *Barcelona Review*, 42, <http://www.barcelonareview.com>
- POE, EDGAR A. (1845): *Tales*, New York: Wiley & Putnam.
- RULFO, JUAN (1955): *Pedro Páramo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- VOLPI, JORGE; URROZ, ELOY; PADILLA, IGNACIO; CHÁVEZ, RICARDO; PALOU, MIGUEL ANGEL (2000): "Manifiesto Crack", *Lateral. Revista de Cultura*, 70 (octubre) <http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrack.html>