

Reescribir Macondo: América Latina como “modelo para armar” en *La materia del deseo* de Edmundo Paz Soldán

Gabriele BIZZARRI
Università di Padova

Resumen

Este trabajo se propone estudiar una entre las más logradas novelas de los así llamados *mcondistas* a través del diafragma de la reescritura, disponiendo del distintivo margen de ambigüedad que esa forma discursiva concede para sorprender la sintomática incertidumbre de esos autores a la hora de situarse ante los invasivos modelos de la narrativa latinoamericana de los años '60. La necesidad de dialogar textualmente con ese espacio paradigmático de la identidad local que es Macondo provoca en *La materia del deseo* de Paz Soldán la parcelización de América Latina en un abanico de hipótesis reescriturales que, quedando en suspenso entre la inversión paródica y la estilización cómplice, nos restituyen la imagen de una desorientación caracterizadora.

Palabras clave: Reescritura, parodia, identidad, Gabriel García Márquez, *mcondistas*.

Abstract

This essay aims at studying one of the most successful works of the so-called *mcondistas* by focusing on the re-writing practice, in order to underline the topic of the “anxiety of influence” suffered by these young writers facing the great novelists of the Sixties. The obsessive textual dialogue with the paradigmatic space of local identity – Gabriel García Márquez’s Macondo – produces, in *La materia del deseo* by Edmundo Paz Soldán, the fragmentation of Latin America’s image in a kaleidoscope of rewriting hypotheses, leaving the novel suspended between the tentation of parody and the morbid pleasure of nostalgia.

Key words: Re-writing, parody, identity, Gabriel García Márquez, *mcondistas*.

No es nuevo decir que las prácticas de reescritura desempeñan un papel fundamental en la consolidación de un canon y en reconocer el prendimiento hondo de una determinada poética, con respecto a la cual justamente el juego de las versiones – aún cuando estas se dedican a señalar con malicia la naturaleza de mala hierba epidémica del modelo – no deja de funcionar de sello certificador.

Entrando en el mérito de la cuestión, lo que se esconde detrás del efecto canonizador del recurso es una situación de gran ambigüedad o estudiada opacidad que es el rasgo que más me interesa focalizar del hecho de reescribir, al que hay que

entender, en todas sus variantes, como una forma astuta de enmascaramiento de las intenciones comunicativas del texto que adopta la pose de enmendar otro texto alógeno y preexistente: el amplísimo abanico de posibilidades a las que se puede recurrir dibuja un espectro que va de la mera estilización a la subversión paródica, casos extremos cuya valuación, en todo caso, parece depender más de la intención orientadora de la lectura que de una calidad evidente estructuralmente ordenada dentro y a partir del discurso de segundo grado. Esta indefinición caracterizadora resulta todavía más pronunciada en las zonas grises que están a medio camino entre los dos polos señalados: cuando se pasa por las arenas movedizas del eco o de la alusión indirecta, de la cita “literal” o parafrástica aislada, los confines entre el guiño provocador e irreverente por un lado y el diálogo cómplice por el otro se adelgazan peligrosamente, imponiéndonos el cuestionamiento de nuestras categorías hermenéuticas más arraigadas a través de la explicitación de una textualidad derridianamente difusa y diseminada, que contamina y sacude conceptos “fuertes” como los de autorialidad, autenticidad y, crucialmente, interpretación.

En este sentido la reescritura constituye quizás el lugar paradigmático en el que mejor reluce sus armas la expresión posmoderna, el *playground* ideal en el que brilla la naturaleza lúdicamente elástica de su “hablar doble”, y, por otro lado, el espacio ideal en el que se hacen pertinentes las contradicciones estructurales que caracterizan su relación con la tradición, que se conforma como un “doble nudo” en el que la hiperactividad manipuladora y re-combinatoria del corta-y-pegar que cita el Pasado con desenfadada libertad depende de la nostalgia fetichista por el original perdido e inalcanzable en su esencia. Y por otra parte, también en general y sin limitarse al ámbito posmoderno, se puede afirmar que es el mismo funcionamiento discursivo del fenómeno rescritural el que remite a una neutralidad desestabilizadora: en todo caso y en toda circunstancia reescribir implica literaturizar el modelo de partida, y ese acto, por un lado, lo inscribe firmemente en el Libro de la Historia, pero, al mismo tiempo, explicitando su naturaleza de mero artefacto, lo archiva en cuanto construcción cultural, apagándole el aura, exorcizando su larga sombra.

A la luz de estas consideraciones preliminares, la imagen que he usado en el título de este ensayo se propone volver a evaluar la significación solo aparentemente anticanónica – diríamos el “débil” empuje iconoclástico – de una serie de textos que se criaron en el caldo de cultivo del “proyecto Macondo”, restituyéndolos a la ciénaga de la incertidumbre, como emblemáticamente señala uno de los procedimientos formales que más obsesivamente los caracteriza: “reescribir Macondo” sugiere la tendencia – más o menos puntual pero bastante imponente en la narrativa hispanoamericana de los últimos treinta años – de reimpugnar textualmente el acto generativo absoluto de la fundación de ciudades ficticias que los grandes narradores del boom, entre los años ‘50 y ‘70 del siglo pasado, concebían como espacios de concentración simbólica del imaginario autóctono, fortalezas de la identidad periférica que ahora se hacen disponibles a hospedar las señas de la dispersión, la desorientación y el escepticismo con respecto a las mistificaciones de un localismo pasible de ser acusado de exotismo.

Autores como Edmundo Paz Soldán y Rodrigo Fresán¹ demuestran la necesidad morbosa de contestar al gran ademán fundador que nos dio Macondo, Comala, Santa María etc., bautizando a sus propias Río fugitivo y Canciones tristes, que, sin embargo, desatendiendo paradójicamente el rasgo esencial de sus antecesoras, carecen de toda autonomía y se presentan como el resultado de una “refundación escritural” que libera sus significados solo dentro de un sistema dialógico de referencias intertextuales que pretende volver a abrir las murallas cerradas de sus modelos.

Si la crítica ha trabajado preferiblemente este fenómeno en cuanto testimonio de la polémica abierta por una pandilla de traviosos *enfants terribles* empeñados en profanar y desmitificar el topos de la identidad latinoamericana, la posibilidad de insertar esos ejercicios bajo el rótulo de la reescritura (cercana a la parodia solo en el sentido “colindante” que le atribuye Linda Hutcheon, en cuanto mecanismo que *a la vez legítima y subvierte*) nos permite reflexionar con más acierto sobre una generación de escritores que se concede el lujo de habitar el confín de lo indeterminado, estableciendo con los padres una relación, al mismo tiempo, de continuidad y ruptura.

El juego se estrena precisamente con la antología de relatos *Mcondo*, con cuyo prólogo Alberto Fuguet y Sergio Gómez orientan la recepción de 17 relatos metropolitanos de sello inequívocamente realista, marcados por la parafernalia de la globalización, hacia la necesaria construcción de un espacio que reimagina Macondo desprovincializándolo, cortando al ras los árboles de sus selvas impenetrables, despertando a gritos a sus ciudadanos de la modorra tropical, en última instancia, sacando el pueblo a golpes de evidencia de su encantada soledad. En Mcondo el tiempo pasa... y tanto. Y el espacio pierde su connotación peninsular (o isleña) y queda a la merced del caótico contacto con una avalancha de inventos de importación que ningún sabio gitano se toma ya la molestia de aclimatar. La aldea rural se transforma en una aldea global, las cáscaras de los huevos prehistóricos se han definitivamente roto (pues la magia o es pecado de inocencia, fruto de una ingenuidad trasnochada, o depende, más verosímelmente, de los efectos sicotrópicos de alguna droga de uso). Más crucialmente, ya no queda ningún cuarto cerrado que garantice la permanencia – o apuesta por la oportunidad histórica – del relato colectivo de la periferia cultural, deslegitimado de antemano por el filtro del escepticismo posmoderno.

Si la idea parece ser la de responderle a la imaginación desaforada de la literatura con la cruda realidad de la vida urbana de las grandes megalópolis latinas, pobladas por unos personajes que deambulan como mónadas metidas en sus burbujas de preocupaciones a la vez privadas y orgullosamente universales, el juego de alusiones que acabamos de registrar atestigua que los pilares de McOndo se afincan en las ruinas de un texto preexistente, y que la provocación funciona, si no como una reescritura, como una propuesta de reescritura (programáticamente desequilibrada hacia la parodia

¹ En estos dos autores y, más detenidamente, en el primero, se concentrará el presente ensayo. Sin embargo, cabe señalar que el fenómeno abarca dimensiones más amplias y llega a involucrar textos, entre otros, de Hector Abad Faciolince y Andrés Neuman, hasta tocar al más atípico de todos: 2666 de Roberto Bolaño.

tout court o, incluso, hacia la caricatura). El fantasma de este proyecto abortado – la preparación de una mesa de trucos y guiños para una puntual relectura textual de la saga de los Buendía que, sin embargo, nunca llega a cuajar en el material narrativo antologizado – y sus lastres en la producción madura de los mcondistas constituye, a mi manera de ver, una piedra de toque fundamental para observar el fenómeno del irresuelto complejo de filiación que vincula las nuevas generaciones con los hitos de la anterior.

En efecto, por un lado, el prurito desmitificador constituye la regla de oro que encarrila el quehacer literario de muchos: la necesidad de tomar drásticas medidas para defenderse del “fundamentalismo macondista” (García Canclini, 1995: 98) provoca la proliferación de la que podría definirse una cartografía de la *extraterritorialidad*. Pero, por otro, la larga sombra de ese Mcondo apenas bosquejado, la idea de un clásico contemporáneo que podría bautizarse *Cien años de promiscuidad...y contando* sigue astillándose – sin, por otra parte, nunca consistir en un monumento narrativo orgánico y coherente, capaz de enterrar de una vez el modelo – en el quehacer novelesco de algunos entre los más destacados de los jóvenes escritores antologizados que, junto con otros, merodean inquietos en las periferias de un Macondo reescrito, incrustando el mapa literario de la América narrativa de ciudades palimpsesto genéticamente vinculadas por un cordón umbelical edípico con esa madre a la vez castradora y terriblemente vital.

Así pasa, por ejemplo, en las novelas de Rodrigo Fresán quien construye, desde los relatos de *Historia argentina* en adelante, una ciudad imaginaria llamada Canciones tristes. En una alocución que funciona como un diario de “relectura de *Cien años de soledad*”, presentada en 2012 en un congreso dedicado a reflexionar sobre “El canon del boom” a los cincuenta años de su convencional fecha de nacimiento, Fresán la define una “mezcla extraña de guiño y parodia” que “puede aparecer y desaparecer en cualquier sitio y hasta en cualquier planeta” (Fresán, 2013). Híbrido inextricable de complicidad y travesura, en efecto, Canciones tristes se presenta como una “boomtown” (sea dicho con una mueca de ironía) reescrita para la era del desarraigo globalizado, que le responde al afincamiento territorial de Macondo, a su inconmensurable, resistente, distancia geográfica, con su naturaleza de efímera ciudad portátil (o pret-à-porter), dispuesta a moverse y reformularse fuera de lo latino, por ejemplo, en el Estado norteamericano de Iowa (donde se llamará Sad songs) y hasta a convertirse en un planeta desde donde se proyecta sobre Hispanoamérica una *mirada extraterrestre*². Además, la centralidad crítica de un tiempo vivido como piedra de toque del desencuentro entre una América Latina mitológica y la malicia histórica de los forasteros que violan sus fronteras despertándola al progreso como a un soñoliento animal prehistórico se enflaquece burlonamente en el arreglo urbano de Canciones Tristes donde domina la anarquía de citas de los tiempos y los estilos más diversos, todos ellos intrascendentes disfraces de un despreocupado y olvidadizo escenario de cartón piedra por el que se puede pasear como por el Las Vegas de Robert Venturi. Si

² En 2009 Andrés Neuman utilizará esta expresión para referirse a su novela *El viajero del siglo*.

este último rasgo remite a la declarada inspiración bonaerense de Canciones tristes (que nacería para hacerle un eco pop y agridulce al ruido multicultural de la gran capital collage, verdadera Mcondo de lo latino universal), en Canciones tristes reside también, enterrada detrás de un pesado maquillaje de referencias postizas, la grieta que parecería capaz de reconectar los cosmopolitas viajeros, los heternautas, de la narrativa fresaniana, al lugar del origen remoto y con la necesidad de recuperar la pieza perdida, o rechazada, de una identidad personal que sigue buscando apaciguar sus démones vagabundos en el afincamiento territorial. Y la reescritura exhibe las cicatrices de la nostalgia por el original en la imagen obsesiva de un niño argentino que veranea paseando por las playas patagónicas de Planicie Banderita, rememorando, quizás, la tarde en que le llevaron a conocer el hielo. Otra vez, el afán desmitificador se acompaña morbosamente al homenaje y si estas palabras Fresán se las dedica a su amigo Roberto Bolaño creo que puedan funcionar perfectamente también si las referimos a sus propios textos: los críticos siguen tratándole como “aquel que viene a prenderle fuego a Macondo, cuando en realidad lo que hace es irse de allí para trepar y vivir en el árbol cercano” (Fresán, 2013).

Si en Fresán la ciudad latinoamericana imaginaria es prácticamente un fantasma que no se manifiesta (o se manifiesta como parpadeando intermitente), ocupando apenas el revés de unas tramas lanzadas a la dispersión cosmopolita y a la diversión pop, es la obra de Edmundo Paz Soldán la que más se acerca a una puntual reescritura del espacio macondino, concediéndole a casi todos sus personajes el derecho de habitar en un lugar llamado Río fugitivo y que constituye el único experimento concreto de fundación de un Mcondo literario, teatro emblemático de un ciclo novelesco que se propone investigar la vigencia del viejo tema de la identidad latinoamericana en la época de la sistemática contaminación de los modelos culturales esencialistas.

La fundación de Río fugitivo, como cabría esperarse, no acontece – como para el Macondo “del arcángel San Gabriel” – en la dimensión del sueño profético, sino que se apuesta por una fundación declaradamente literaria que explicita la textualidad del modelo rebajando ostensiblemente sus ambiciones y, de alguna forma, desángelando sus efectos imaginarios, limitándolos al recinto ferial o a la cuarentena de la escritura. En la primera novela de Paz Soldán, *Río fugitivo*, un escritor novato se aparta de los confusos e intrascendentes escenarios de la natía Cochabamba (donde protagoniza, por otro lado, algo así como una reescritura para aficionados de *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa) y ambienta allí sus inmaduros relatos, usando Río fugitivo como una meta privilegiada del escapismo adolescente y naíf en la que puedan apaciguarse, en una impresión de orden, satisfacción y completitud, sus tensiones existenciales de cachorro inexperto y sus ambiciones literarias vividas a la sombra de unos modelos que queman y ante los cuales la imitación descarada (y hasta el plagio) parecen ser las únicas formas de defensa. A partir de las siguientes novelas, como en *Cien años* las estirpes de la soledad abandonan Río hacha y se mudan a vivir a Macondo en busca de un paradigma o arquetipo, también en el macrotexto de Paz Soldán el espacio literariamente fundado convierte en innecesarias las referencias al mapa de

América Latina y Río Fugitivo se transforma en la “geografía real” del mundo literario creado por el escritor. Sin embargo, en este pasaje de estado la ciudad pierde la connotación inicial de locus ideal para la proyección de los deseos de significación compacta de la literatura. En Río Fugitivo ya no “impera el orden” ni, mucho menos, destella el brillo de un reflejo identitario estable, pues la ciudad pasa a prestarle la cara a ese Luna Park de referencias intercambiables y simuladas que, en las páginas del prólogo mcondista, pretendía tomarle el pulso con más acierto al estado actual de las cosas con respecto a las arbitrarias simplificaciones de ciertos bienintencionados autores que habían apostado por la protección, dentro de un cuarto clausurado, de una América Latina quintaesenciada en “lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista” (Fuguet y Gómez, 1996: 15). Este rasgo antimacondista, o mcondista, del espacio inventado por Paz Soldán contrasta, por otro lado, con el nombre que el escritor escoge para bautizar a su megalópolis posmoderna, que registra, a través del eco bastante explícito a cierto “río de aguas diáfanas” y “piedras pulidas [...] como huevos prehistóricos” (García Márquez, 1996: 79), ahora convertido en “el turbio y serpeante Río fugitivo cada vez más miserable en aguas, acumulando basura en sus costados y mendigos bajo sus múltiples puentes” (Paz Soldán, 2002: 66), la sensación de la pérdida y de la degradación, el sentido de un alejamiento por inevitable no menos doloroso del manantial macondino y, en última instancia, la nostalgia de quien intuye, muy a pesar suyo, que la porción del trayecto de ese gran caudal literario con el que le ha tocado trabajar es el sucio y confuso laberinto de detritus que anuncia la desembocadura. Si pensamos en el hecho que de la misma panorámica fluvial del comienzo de *Cien años* el mismo García Márquez produce, dentro de su novela, algunos evidentes ejemplos de autoreescritura que apuntan hacia la misma dirección simbólica³, no se podrá no insertar la obra de Paz Soldán en la estela de una precisa línea genealógica trazada de antemano, genialmente prevista por el modelo de partida.

Su novela de 2001, *La materia del deseo*, me parece la más adecuada para aprontar un discurso paradigmático sobre la posición ambigua que el nuevo escritor hispanoamericano va buscando para sí recortándose un margen de habitabilidad ni dentro ni fuera, sino en una situación de amenazadora contigüidad con el canon del boom, precisamente a través de la tentación de una reescritura que se astilla en un abanico de versiones posibles y, todas ellas, insatisfactorias. En este sentido, el texto propone un acercamiento al espacio latinoamericano de gran complejidad: ante la mirada inquisitiva, a la vez escéptica y anhelante, de un cultísimo expatriado que, sin poder permitirse la ingenuidad de un reencuentro libre de filtros, busca afanosamente la vía del regreso a su patria, la faz escurridiza de un Continente colonizado por

³ Merece la pena citar por lo menos un par de ocurrencias. Ambas relacionan la confusión del idilio inicial con la serpeante llegada del progreso: “el río de aguas diáfanas cuyas piedras prehistóricas fueron pulverizadas por las enloquecidas almádenas de José Arcadio Segundo, cuando se empeñó en despejar el cauce para establecer el servicio de navegación” (García Márquez, 1996: 306); [los gringos de la Compañía Bananera] “quitaban el río de donde estuvo siempre y lo pusieron con sus piedras blancas y sus corrientes heladas en el otro extremo de la población, detrás del cementerio” (García Márquez, 1996: 343).

muchos mitos se fracciona en tres visiones modélicas, las tres, de formas diferentes, legibles como otras tantas reescrituras de Macondo. La primera es la estilización en pureza de Macondo, espacio del mito literario de lo latinoamericano y de los secretos identitarios ahí guardados, al que puntualmente se le aplican las prudentes comillas de la textualidad declarada (guardando un amplio margen de indecisión con respecto al resultado de esta operación de contención simbólica). El segundo es el “Instituto de Estudios Latinoamericanos (ILAS) de la universidad de Madison”, Estados Unidos, donde el protagonista enseña, y donde un cómico ejército de académicos se dedica a estudiar Latinoamérica como un “deslavado Macondo”. Ahí un proceso de doble codificación (literaria y crítica) inventa descaradamente un territorio adecuado para la aventura de conquista intelectual de turistas de la diferencia y *armchair anthropologists* hacia el cual se enseña con intención clara la vena paródica más rencorosa del autor. Y el tercero es Mcondo – alias Río fugitivo –, la parte supuestamente real del viaje que, sin embargo, como decíamos, también construye su perfil sobre las arenas movedizas de una reescritura, conformándose como otra empresa cultural, por menos utópica no más natural: la que remite a la intención de *destipificar América Latina*.

Empecemos, pues, por la reinscripción en la campana de vidrio de la especulación académica de la imagen de la región encantada resistente a la caída de las utopías revolucionarias y los mitos de la diferencia cultural. El campus de Madison se presenta como una maqueta de plastilina, un cómodo recinto ferial para la diversión de los entusiastas de los estudios poscoloniales que hacen cola delante de la atracción más codiciada, Latinoamérica como “materia del deseo”. Se dan cursos cuyos nombres parecen estar pensados como reclamos comerciales, folletos publicitarios aptos a cautivar un apetito de marginalidad que se sabe ser lo que se estila: entre otros, “Marcos y las guerrillas posmodernas”, “Homosexualidades caribeñas”, “Mujeres puertorriqueñas al borde de un ataque de nervios”... Los alumnos más destacados debaten en las cafeterías sobre Ariel y Calibán, traen a colación a García Canclini, *cenan* con Said y Jameson, escriben tesis doctorales que prometen ir *Beyond Latin Americanism*, se van de mochileros a Chiapas (“quería hacer algo humanitario”) o se enrolan en las misiones de Doctors Without Borders. Todos ellos demuestran “una innata tendencia a exotizar Latinoamérica, a verla como un deslavado Macondo donde la gente era inocente y debía ser preservada por la corrupta civilización occidental” (Paz Soldán, 2002: 91). Los estragos de cierta, innombrable, literatura y, sobre todo, del caudal crítico por ella provocado quedan immortalizados en páginas brillantes que le dan un contexto narrativo a una de las más contundentes paradojas del grupo *Mcondo*: “Llegamos a pensar que América Latina era un invento de los departamentos de español de las universidades norteamericanas” (Fuguet y Gómez, 1996: 12). El aire que se respira en el tubo de ensayo de la simulación académica no es sólo rarefacto e inverosímilmente inmutable como en el cuarto de Melquíades sino estancado e irrespirable y traiciona no sólo la realidad de las cosas sino también perverte y manipula las imágenes de la literatura, como testimonia el hecho de que el protagonista Pedro Zabalaga, asfixiado, emprenda un doble viaje, uno físico a Río Fugitivo y uno literario por los tortuosos caminos de la legendaria novela del padre,

alcalde de la ciudad, guerrillero revolucionario y escritor de culto que, desde la tumba, sigue proyectando sobre el lugar del origen un halo sagrado que, a la vez, lo enciende de significado e impide un acercamiento frío y sensato a su condición actual. Paz Soldán parece esconder en este especialista de “política moderna y contemporánea de América Latina, con énfasis en el Cono Sur y en la región andina” extraviado en la trama de una novela de David Lodge un melancólico autorretrato intelectual. Su perfil de “latinoamericanista” añora la complejidad osmótica que fue de la generación anterior. Donde en un tiempo más sensible a las utopías se creyó en “la importancia histórica de los intelectuales en el continente, en su rol simbólico de configuradores de proyectos nacionales” y se armaban novelas-continentes que fundaban espacios propios susceptibles de ser leídos como “reflejos alegóricos [...] de nuestra historia” (Paz Soldán, 2002: 214), ahora sólo quedan las “fantasías hermenéuticas” de un “comentarista *profesional* sobre Latinoamérica” (Paz Soldán, 2002: 303): estamos, pues, ante la infantilización del escritor novel, convertido en mero estudioso de la materia (Latinoamérica) que la generación de los padres supo convocar con la fuerza intacta de la *mitopoiesis*.

Nada de la trama ni del sentido oculto de estas páginas – “irrepetible desde siempre y para siempre” (García Márquez, 1996: 559) – se nos desvela, pero queda claro el hecho de que se trate de una novela escrita con el alfabeto del boom y que, ante ella, su intérprete tenga la sensación de haber extraviado las claves de un código secreto. Las cicatrices textuales de la ardua tarea de Pedro lector le pone de derecho en la trayectoria de los más solitarios entre los Buendía con guiños evidentes a la estirpe de los descifradores. Por ejemplo, la acotación “buscaba la frase mágica que revelaría súbitamente la armonía del texto, del universo” (Paz Soldán, 2002: 62-63) lo sorprende esperanzado al acecho de una fulguración como la que aguarda Aureliano Babilonia delante del espejo hablado de Melquíades. La revelación mágica del sentido no se producirá nunca y en la frustración hermenéutica de Pedro conviven un hiriente complejo de inadecuación con el escepticismo rencoroso del lector traicionado por la manipuladora perfidia de un artilugio cultural que promete un reconocimiento identitario ilusorio saturando el horizonte de espera de su viaje e impidiéndole apreciar el perfil del Río fugitivo “real” que se va desdibujando detrás de la encantadora leyenda de su creación. “Río Fugitivo está a mi alcance y siempre retrocede” (Paz Soldán, 2002: 64). “¿Era verdad que, de niño, yo había cazado aquí mariposas?”, dice Pedro tropenizando en el desnivel que separa los borrosos y seductores contornos de la imagen literaria de los sólidos bultos de la realidad. De hecho, sus pasos por la ciudad del regreso se paran a menudo perplejos ante los escombros textuales del canon, pues se procede mestizando citas, referencias y atisbos de rescrituras diversas. En la ciudad ficcional de Paz Soldán, “a seis cuerdas de la catedral, en una descuidada plazuela, está la estatua de papá” (Paz Soldán, 2002: 69): este detalle remite al macrotexto de Onetti, a ese pasaje de *La vida breve* en el que Díaz Grey da con la estatua de Brausen, el fundador de Santa María. Desde lo alto de su monumento, el alcalde Pedro Reissig, un escritor cartógrafo, como Brausen, como Onetti, como Márquez, contamina el espacio material de Río Fugitivo con el peligroso embrujo de

su deseo de significación. Le tocará al hijo de la *estatua* registrar los sonidos huecos que restituyen al toque los cuerpos ciudadanos armados a partir de esa ilusión de cartón piedra. En este contexto, hay que leer también la cita directa del comienzo de *Pedro Páramo*, rescatado por el narrador para autorizar su viaje de vuelta con el eco de un prestigio que evidentemente no siente pertenecerle. La irradiación del original, en efecto, se presenta manipulada y corrupta, y el patrón del viaje a la semilla, tratado como una mera coartada, oculta un descarado plan de evasión, que sabe a culebrón barato: “vine a Río Fugitivo *con la excusa* de buscar a papá, pero en realidad lo hacía para escapar de una mujer”, refiriéndose a la seductora Lolita que frecuenta sus clases en Madison (Paz Soldán, 2002: 17).

Pues, dentro de una novela con pretensiones mcondistas, se esconde “en abismo” la reescritura cerrada e impenetrable de una novela macondista, que contamina con peligrosas ilusiones el paisaje de la aldea global latinoamericana. El embrujo inhibitor del parangón es tan fuerte que en la superficie del texto se escoge jugar, bastante convencionalmente, de ironía pesada, tratando al escritor sagrado como un traidor (y no como un héroe), poniendo incluso en duda su paternidad, y dándole a la novela que tendría que llamarse *Macondo* otro título geográfico que remite, en el revés de las cosas, a la idea de la proyección exotista impropriamente aplicada al espacio latinoamericano desde la especulación académica (y editorial) extranjera: *Berkeley*.

La tercera y última forma de reescritura del espacio cultural latinoamericano corresponde, como decíamos, al acercamiento físico – y, por eso, al menos aparentemente, más autorizado – al Río Fugitivo *real* (valga la paradoja), el del derrame de los fetiches de la globalización en los espacios de la periferia, como otra forma, innegociable, de *la bojarasca* marqueziana. Aquí, las des-homogeneidades entre el centro y los márgenes parecen haber dejado de ser pertinentes. Triunfan los no-lugares teorizados por Augé y las señas culturales que se disponen en parada ante los ojos de nuestro turista del regreso son notorias, del todo similares a las que se lleva a cuesta sacándolas de su maleta como un muestrario de novedades tecnológicas ya perfectamente integradas en el nuevo contexto, donde, a estas alturas, ya han desembarcado grupos y grupos de gitanos, guiados por unos Melquíades cada vez más empresarios y menos brujos. “La entrega a los valores del Norte era [...] completa e irremediable. No había que ser ni apocalíptico ni integrado. Si nuestra cultura era fuerte, como pensaba que lo era, resistiría el embate” (Paz Soldán, 2002: 242-243), reflexiona Pedro, asumiendo la estudiada pose del *pensador débil*. Sin embargo, en el taxi que tendría que llevarle a la casa de su infancia, “castigado por Enrique Iglesias y un aliento a chicha”, parece darse cuenta de que las pretensiones objetivadoras de la *materia* con respecto a la osada trayectoria del *deseo* (literario) de cartografiar un espacio para la diferencia (y la resistencia) le ha hecho incurrir en un confuso calderón de imágenes sin asidero, perderse en un panorama para el desarraigo, a partir del cual vuelve a extrañar el rocío de significado que bañaba las cosas cuando *el mundo era tan reciente...*

Emblemáticamente, el gesto rupturista y liberador con el que el protagonista trata “de tirar a la basura mi subrayada edición de *Berkeley*” (Paz Soldán, 2002: 313) no se produce, pues amenaza con desdibujar totalmente las calles de Río Fugitivo, cuya existencia no puede prescindir de la de las de Macondo, de las que representan apenas uno entre los muchos posibles (y veleidosos) intentos de reescritura.

Concluyo con una consideración al margen que aspira a poner las cosas en su sitio. Decía Rodrigo Fresán en su ajuste de cuenta con la novela marqueziana: “Macondo es, nada más y nada menos, la felicidad de no tener que escribir y describir a Macondo, porque ya lo hizo otro, antes, y de la mejor manera posible” (Fresán, 2013). Esta condición, a ver si feliz, produce, por otro lado, la posibilidad (o la necesidad) de reescribir Macondo, no necesariamente vampirizándolo como hicieron sus lucrosas secuelas, sino también deconstruyéndolo y cuestionándolo con un resabio de nostalgia agria en la boca de la forma refinada e inteligente que acabamos de comentar. Sin embargo merece la pena recordar que, al lado de su mistificadora utopía fundacional – la vulgata de *Cien años de soledad* con la que trabajan los mcondistas –, el mismo original venía armado ya de por sí con un poderoso mecanismo de autocuestionamiento interno, una salubre vacuna de inmunización que le ponía a salvo ante su propio mito, identificable precisamente en la exhibición de sí mismo en cuanto libro entre comillas sagrado, que acabará convirtiéndose en un pobre despojo olvidado entre los escombros de una biblioteca que se derrumba dejándolo a la merced de la Historia.

A la luz de esto, toda reescritura de *Cien años de soledad*, acaba siendo, apenas, la reescritura de una reescritura.

BIBLIOGRAFIA

- AINSA, Fernando (1986): *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Gredos.
- AINSA, Fernando (2012): *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertinencia*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- BECERRA, Eduardo (2008): “¿Qué hacemos con el abuelo? *La materia del deseo*, de Edmundo Paz Soldán”, en Montoya Juárez, Jesús; Esteban, Ángel, ed., (2008): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 165-181.
- CAMPRA, Rosalba (1999): *América Latina: l'identità e la maschera*, Roma: Meltemi.
- FRESÁN, Rodrigo (2013): “*Boomtown* o diario para una relectura de *Cien años de soledad* y apuntes para un proyecto de serie para la HBO”, Alicante: Biblioteca virtual Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp57b2>.
- FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio, ed. (1996): *Macondo*, Barcelona: Random House Mondadori.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995): *Consumidores y ciudadanos*, México: Grijalbo.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1996): *Cien años de soledad*, Madrid: Cátedra.
- HUTCHEON, Linda (1984): *A Theory of Parody*, University of Illinois Press.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús; ESTEBAN, Ángel, ed. (2008): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- NOGUEROL, Francisca (2008): “Narrar sin fronteras”, en MONTOYA JUÁREZ, Jesús; ESTEBAN, Ángel, ed., *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 19-33.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (1998): *Río Fugitivo*, La Paz: Libros del Asteroide.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2002): *La materia del deseo*, Madrid: Alfaguara.
- VOLPI, Jorge (2009): *El insomnio de Bolívar*, Barcelona: Random House Mondadori.