



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“La reformulación de la literatura latinoamericana a
partir del *boom*, del *postboom* y del *crack*”

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
P R E S E N T A
EDIVALDO GONZÁLEZ RAMÍREZ

Asesor: Doctora Mónica Quijano Velasco



MEXICO, D.F.

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco a la UNAM por haberme hecho partícipe de la comunidad universitaria. A la Facultad de Filosofía y Letras por la calidad de su enseñanza académica, donde tuve la fortuna tomar las mejores clases que he tenido en mi vida.

A mis compañeros de generación y de otros colegios con quienes pude intercambiar un diálogo fértil sobre tantos temas, entre los cuales, claro está, sobresalieron nuestras preocupaciones literarias. A Claudia López Serrano que tuvo la gentileza de acompañarme en esta travesía y a quien debo, entre muchas otras cosas, las primeras lecturas de esta tesis.

Agradezco al doctor Eduardo Casar González, cuyas clases de teoría literaria, en primer semestre, habrían de predisponerme al estudio de la literatura; labor que entendí desde entonces complementa y no demerita la lectura.

Agradezco al maestro Oscar Luna las observaciones que hizo sobre el texto y las lecturas que me recomendó, pues me ayudaron a depurar algunos de los capítulos y la introducción de esta tesis.

Agradezco al doctor Rafael Mondragón por las correcciones, siempre puntuales, que hizo de mi trabajo, que me ayudaron a comprender el contexto social de los años sesenta y las prácticas de la industria editorial en España y Latinoamérica.

Al doctor Juan Antonio Rosado, en cuyo seminario de investigación literaria nació este proyecto. Además por mostrarme en sus clases de literatura mexicana el valor de la crítica literaria, sobre todo la académica.

A la doctora Mónica Quijano Velasco, quien siempre apoyó la elaboración de esta tesis, ya que sin su guía y sus observaciones sobre mi trabajo las ideas que deseaba expresar posiblemente hubieran tomado caminos diferentes. Asimismo, le agradezco por mostrarme en cada una de las clases (donde cambió, no sólo una sino innumerables veces mi manera de acercarme a las obras) un visión más amplia, más ligera y certera para comprender y disfrutar la literatura.

Dedicatoria

Sería una falta imperdonable no dedicar esta tesis a todos los maestros que he tenido desde hace veintitrés años. A los maestros que olvido con escándalo y que me enseñaron a leer y escribir. Sin embargo, sería aún más grave no dedicar esta tesis a los primeros y quizá los únicos maestros que he tenido y que me enseñaron el lenguaje. Por lo cual este trabajo, en sus errores y en sus aciertos, lo dedico a mis padres.

Índice

Introducción.....	6
Capítulo I Antes del <i>crack</i>	
1. El <i>boom</i> latinoamericano y su repercusión en la narrativa hispánica.....	14
1.1. El <i>boom</i> y la industria editorial.....	14
1.2. El <i>boom</i> frente a la crítica.....	16
1.3. El <i>boom</i> en Europa: La construcción de la literatura latinoamericana.....	25
1.3.1. Político.....	25
1.3.2. La otredad literaria.....	29
2. El <i>postboom</i> . Los imitadores y detractores	
2.1. El <i>postboom</i>	33
2.2. La industria editorial en la construcción del <i>postboom</i>	
2.2.1. La transformación de la industria editorial.....	42
2.2.2. Los premios literarios.....	46
2.3. El puente generacional.....	48
2.3.1. Isabel Allende y el problema del realismo mágico.....	48
2.3.2. Roberto Bolaño o el nuevo centro sin centro.....	53
3. La Generación de Medio Siglo y la literatura de la Onda.....	60
Capítulo II. Los “quiebres” del <i>crack</i> y la reformulación de la novela latinoamericana	
1. El <i>crack</i> en México.....	65
1.1. La genealogía	66
1.2. El manifiesto y la literatura de mercado.....	73
1.3. Las novelas del <i>crack</i>	81
2. La vindicación del <i>crack</i> en España	88
2.1. En busca del nuevo Mario Vargas Llosa.....	88
2.2. En busca del <i>boom</i> latinoamericano.....	91
3. La reformulación del <i>crack</i>	95
3.1. La revancha en México.....	95
3.1.1. El <i>crack reloaded</i>	97
4. El <i>crack</i> y el dominio del mercado internacional	103

4.1. El legado de Roberto Bolaño.....	109
5. El <i>crack</i> y <i>McOndo</i> : los grupos en la generación.....	110
5.1. La posmodernidad en América Latina.....	110
5.2. El final del escritor latinoamericano.....	117
Conclusiones.....	124
Fuentes citadas.....	127

Introducción

Actualmente, la relación entre la literatura y el mercado es indisociable. La obra de arte es un producto más entre los innumerables objetos que tienen un espacio dentro de la oferta y la demanda que el mercado hace de ella. Esta relación tiene en nuestros días un valor incuestionable cuando se recapacita sobre del trayecto que recorre una obra literaria para alcanzar el reconocimiento. Los libros llegan a un público más amplio, es verdad, pero su recepción está condicionada no sólo por la calidad literaria de la obra, sino también por factores que poco tienen que ver con los valores estéticos, como las modas o la lectura que se hace de ellas en un contexto diferente del que fueron escritas. La industria editorial no sólo permitió a más personas leer un texto, sino que también propició un mayor conocimiento de las obras “locales” en otras partes del mundo.

Esta constatación trae consigo la primera pregunta que busca responder esta tesis: ¿de qué manera ha influido la industria cultural y el mercado internacional en el reconocimiento y canonización de ciertas obras en la literatura latinoamericana de los últimos años? Si la labor de la industria editorial ha tenido un papel preponderante en la producción y la circulación de textos literarios, es necesario analizar estos textos dentro de un circuito comunicativo más amplio. Esto me hace preguntar: ¿quiénes distribuyen las obras? ¿a quiénes van dirigidas? ¿desde qué lugar se articula el *corpus* crítico que acompaña la publicación y recepción de los textos? Estas preguntas, aunque nada nuevas, me ayudarán a pensar el papel que desempeñan el mercado, la industria cultural y todos sus intermediarios (críticos, periodistas, agentes literarios, etc.) en la producción literaria.

A partir de la década de 1960, la literatura latinoamericana tuvo un lugar indiscutible en el mercado internacional gracias al reconocimiento que sus obras obtenían en la crítica española y en los grandes públicos. Sobresale el hecho de que fue la industria editorial en España la que catapultó a la fama internacional a los escritores latinoamericanos y que volviera sus novelas conocidas en Europa. No hace falta mencionar el éxito que tuvieron algunos de los escritores beneficiados con esta ventana editorial, como Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez; su ascenso fue meteórico comparado con el de otros escritores como Juan García Ponce, José Revueltas o Emilio Carballido.

Desde 1960 hasta nuestros días, la literatura Latinoamericana pudo ser leída en diferentes regiones del mundo por lectores de todas las nacionalidades. Pero ¿cómo influyó

el aumento de los lectores de novelas latinoamericanas en la creación literaria?, ¿cómo leyó el público y la crítica europea las obras de América Latina?

Aquí es donde se inserta la segunda problemática que trata mi tesis, ¿cómo leyó y se apropió Europa de la literatura de Latinoamérica? En este sentido, es muy útil preguntarse ¿cómo repercutió la mirada Europea en su desarrollo y en su representación internacional?

Para responder a esta problemática, analizaré a los grupos que han sido denominados, de forma arbitraria y ambigua, como *boom*, *postboom* y *crack*. El análisis que presento de estos grupos es una aproximación somera de cada periodo y me apego a una visión historiográfica de recepción. Es decir, aunque debatiré la pertinencia de llamar de esta manera a ciertos grupos de escritores, emplearé estos términos como unidades delimitadas para definir la influencia que tuvo la industria cultural en la internacionalización de la literatura latinoamericana mediante sus procesos de representación y apropiación cultural.

Ahora bien, ¿por qué elegir estas categorizaciones para analizar las problemáticas planteadas?, ¿por qué resulta necesario hablar de un *boom*, de un *postboom* y, si no fuera suficiente, de un *crack* si estos términos, poco claros, no son representativos en la tradición literaria latinoamericana? La respuesta que doy podría parecer sencilla pero no lo es: porque actualmente el término *boom* tiene una vitalidad inmediata cuando se discute sobre nuestra literatura. A pesar de los esfuerzos de la crítica, como la de Ángel Rama, para cuestionar el estatuto hegemónico que tiene para referirse a la amplia producción literaria de América Latina, existe un fenómeno que se ha institucionalizado como *boom* latinoamericano, cuya autoridad ha sido además ratificada por escritores como Carlos Fuentes, José Donoso, Jorge Volpi e Isabel Allende.

El *boom* ha permanecido con tal estabilidad dentro de la historia de la literatura latinoamericana que, incluso sin tener del todo claro qué significa o cuáles son sus características, ha fungido como plataforma para agrupar a posteriores escritores latinoamericanos en términos de un *postboom*. Teóricos como Donald L. Shaw no sólo aseguran que el “periodo” *postboom* existe como algo definible, sino que, además, enuncian sus características. Entonces ¿qué significa el hecho de que la literatura latinoamericana sea ordenada dentro de una línea genealógica que va de *boom* a un

postboom? ¿Por qué existen y permanecen estos términos cuando se habla de literatura latinoamericana?

Aunado a esto, en 1996 un grupo de escritores mexicanos llamado *crack* no sólo se pronunció literariamente partiendo de la plataforma del *boom*, sino que además, con este acto, reforzó y canonizó su existencia. Pero hay una diferencia invaluable, si el *boom* y el *postboom* fueron nombrados por la crítica y por el mercado, el *crack* surgió por la autodenominación de sus miembros. Es decir, para las generaciones de escritores posteriores, el *boom* es una entidad definida y por tanto puede aceptarse o rechazarse como si formara parte de la tradición literaria de Latinoamérica.

La hipótesis de la que parto es que el mercado internacional y la lectura que hizo Europa de algunas novelas latinoamericanas establecieron los términos *boom* y *postboom* para poder agrupar a la literatura latinoamericana dentro de un marco definible para su representación internacional. Es decir, los términos *boom* y *postboom* enuncian el proceso de apropiación que el mercado y la crítica europea hicieron de la literatura latinoamericana, donde un *boom* latinoamericano era una etiqueta productiva para designar un fenómeno de ventas y de reconocimiento literario. Es por esto que su creación no toma en cuenta las tradiciones literarias latinoamericanas; por lo cual estos grupos no pueden ser clasificados con rasgos literarios distintivos, aunque hayan existido intentos por hacerlo.

Planteo que las obras y los autores insertos dentro del *boom* o del *postboom* fueron agrupados a partir de ciertas temáticas literarias que resultaron idóneas para que un lector europeo pudiera configurar una realidad literaria, cultural o política de Latinoamérica. En este sentido, los términos fueron creados no sólo para agrupar algunas obras por su calidad estética, sino también por razones extra literarias, entre las cuales la diferencia cultural tuvo un peso fundamental. La otredad literaria y social que los lectores y críticos europeos adjudicaban a Latinoamérica fue decisiva para que, en su afán de comprenderla, necesitaran categorizarla en grupos. Esta apropiación, por otra parte, se llevó a partir de sus propios esquemas literarios sin tomar en cuenta las tradiciones de los escritores integrados en ellos.

Esto significa que para una parte de la crítica europea los términos *boom* y *postboom* fueron considerados adecuados para designar a algunos escritores latinoamericanos en un espacio de tiempo determinado. Pero en Latinoamérica esto no sucedió de la misma manera, porque muchos escritores y críticos, como Mario Benedetti,

David Viñas o Ángel Rama, denunciaron la poca representatividad que tenían estos términos para designar procesos literarios reales. El valor del *boom* provocó un desacuerdo entre los dos continentes que el grupo *crack* terminó por aumentar cuando se consideró, desde México, su heredero. Ahora bien, la mirada europea, que hizo posible estas expresiones, terminó por establecerse como más adecuada en el ámbito internacional para referirse a la literatura latinoamericana y con este acto atribuyó características, producto de su lectura, que se propagaron en el mercado internacional.

Es por esto que los escritores latinoamericanos reiteradamente cuestionaron la representación que los países centrales hacían de su literatura; sin embargo, sólo los agrupados en *boom* o *postboom* fueron escuchados, o cuando fueron escuchados se les agrupó en ellos. Aunado a esto, cuando las voces latinoamericanas agrupadas discutieron la problemática produjeron un campo de fuerzas ajeno a las tradiciones literarias definidas en Latinoamérica. La pregunta que intentan superar los escritores reconocidos en la Europa es la misma: ¿lo latinoamericano es inherentemente regional? Los intentos de respuesta me obligan a preguntarme por qué nunca parece superarse este estigma. Planteo que lo regional se designa desde los centros de poder en Occidente y que esta característica impera en la mirada que ellos tienen sobre Latinoamérica. Por otra parte, las respuestas esbozadas por los latinoamericanos con éxito en el ámbito internacional son las que Europa elige e instaura. No todas las voces fueron escuchadas ni agrupadas en los términos mencionados, por esto me pregunto ¿qué características tenían las obras que sí se agruparon?

El *boom*, el *postboom* y la posterior aceptación de un *crack*, me ayudarán a rastrear el proceso de apropiación que los centros de poder en Occidente (Europa y Estados Unidos) hicieron de nuestra literatura. Con ellos podré observar qué temas fueron mejor recibidos y qué posturas debieron de pronunciar los escritores para tener una mayor visibilidad en los mercados y en la crítica europea. Asimismo, analizaré si el papel político y las posturas ideológicas tuvieron una influencia decisiva para que un escritor obtuviera la atención europea y con ello fuera ubicado dentro del *boom* o del *postboom*.

Ahora bien, ¿qué significa la instauración de una genealogía *boom-postboom-crack* para enunciar el valor de la literatura latinoamericana? ¿Es sinónimo de su aceptación en el canon universal o es una estratificación que diferencia a la tradición literaria europea de la latinoamericana? Esta pregunta tiene mayor importancia si se toma en cuenta que en estos

años, producto de la globalización y de la eficacia de los medios de comunicación, se extendió la idea de un canon universal incluyente, al que todos pueden acceder por la calidad estética de sus obras. Entonces ¿la invención del *boom* fue producto del reconocimiento que daba Europa a la literatura latinoamericana? Si no es así ¿cuánto valor tiene la instauración de un *boom* y un *postboom* para la tradición literaria latinoamericana?

La segunda hipótesis que postulo es la siguiente: aunque el diálogo entre los dos continentes fue muy fecundo, el continente europeo (principalmente España, Francia, Alemania e Inglaterra) fungió como el centro, por antonomasia, desde el cual se debatía el valor de la literatura latinoamericana y se escuchaban las respuestas (enunciadas en Latinoamérica o Europa) que los escritores hacían sobre lo que significaba su literatura. Por lo tanto, más que cuestionar los nombres adjudicados a las diferentes producciones literarias latinoamericanas, agrupadas en términos de *boom*, *postboom* y *crack*, busco analizar las razones por las cuáles se configuraron estos términos: cómo surgieron y cómo pudieron permanecer en el campo cultural panhispánico. Asimismo, partiendo de las dos interrogantes que dan forma a mi estudio (el papel de la industria editorial y la mirada europea en la canonización de las obras), busco responder por qué ciertas novelas alcanzaron un mayor reconocimiento y fueron agrupadas en alguno de los tres periodos indicados y por qué otras, en cambio, fueron relegadas de la atención mundial. Por ejemplo, por qué se leyó más *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende que *Crónica de la Intervención* (1982) de Juan García Ponce. ¿Por qué la escritora chilena fue identificada como una nueva tendencia dentro de la “tradición” literaria latinoamericana que se había instaurado con el *boom*?

Para analizar la recepción de la literatura latinoamericana dentro del mercado español y establecer la función que tuvieron los mecanismos editoriales (como los premios literarios) para el reconocimiento de las obras, parto del postulado de que no existe una obra literaria autónoma del mercado, sino lógicas económicas dentro de él. Desde esta perspectiva, estudiaré las posturas que adoptaron los escritores frente al mercado, ya fuera rechazándolo o aceptándolo, para vislumbrar cómo estas posturas influyeron para crear un espacio donde se debatía el valor de las obras reconocidas. En este sentido, *Las reglas del arte* de Pierre Bourdieu, es fundamental para mi tesis. Desde la perspectiva de Bourdieu, la literatura de vanguardia y la de mercado son dos posturas en el mercado que tienen sus

propios lectores y editoriales encargadas de publicarlos. Esta postura me ayudará a entender cuál fue el recorrido de los autores latinoamericanos en las editoriales españolas; también dará un panorama sobre las luchas de los grupos literarios para consolidarse en el mercado.

Asimismo, siguiendo el análisis abierto por las reflexiones de Bourdieu, estudio a los escritores agrupados en *boom*, *postboom* y *crack* partiendo de la idea de que éstos están sujetos a un campo literario que les impone una lógica de acenso para lograr la consagración. Bajo esta perspectiva, las posturas de los escritores son un modo de posicionarse dentro del campo literario, ya que la lógica que rige el ascenso es la lucha de los advenedizos contra los autores consagrados. Ahora bien, el campo literario es la suma de distintas fuerzas —ya sean académicas, de crítica o de mercado— que regulan la consagración de una postura literaria frente a otra. Es claro que existe un campo literario mexicano, español o guatemalteco, pero resulta indispensable ver cómo surge un campo literario “panhispánico” y cuáles son las discusiones que se entablan en él para obtener su poder de consagración. Tengo que aclarar que este campo literario internacional no es equivalente a la tradición literaria consolidada latinoamericana, sino que surgió a partir de la distribución masiva de las obras y de la crítica que se hacía de ellas en los países europeos y posteriormente en Norteamérica. En este nuevo campo los términos *boom* y *postboom* tienen un papel preponderante porque, a pesar de que no se explica qué significan, fungen como fuerzas dentro de él y establecen la relación de lucha en la que el *crack* tomará parte. Concibo este campo panhispánico como un lugar dominado por la industria editorial y por la recepción que hace la crítica y el público europeo de las obras.

Por otra parte, exploro la relación Europa-Latinoamérica en función de las diferentes posiciones que ocupan, en términos de centro y periferia al interior del mundo occidental. Esto significa que los parámetros con los que se cataloga el valor de las obras y la representación que se hace de ellas dependerán del lugar desde donde se articule y se reciba un discurso. El interés que me produce examinar la manera en la que países europeos como España, Francia o Inglaterra conciben a la literatura latinoamericana es sólo equiparable con pensar cómo esperan los latinoamericanos ser leídos por el centro. En este sentido, son preponderantes en mi estudio la visión de otredad que tienen estos países y el sentido de universalidad de los latinoamericanos.

Finalmente, examinaré la apropiación de la literatura latinoamericana (periférica) por los centros de poder del mundo occidental a partir de lucha-dialogo que existió entre ellos para establecer, si no un acuerdo, por lo menos varios puntos de encuentro. Estas luchas me permitirán responder de qué manera influyó la interacción de los dos continentes para que la literatura producida en Latinoamérica fuera identificada como una unidad perfectamente definible y posteriormente fuera agrupada en un *boom* y un *postboom*. Entre otros, el texto de Walter D. Mignolo, *La idea de América Latina*, y el de Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, serán los textos en los que me apoyaré para articular la relación entre Europa y América. La idea de identidad, de posicionamiento y el cuestionamiento de los procesos de representación de lo periférico por los países centrales serán parte de las discusiones que trataré para mostrar la tensión que existe cuando la mirada europea buscan definir, según sus propios cánones, a la literatura latinoamericana.

Con el fin de articular la argumentación en esta tesis, empezaré por analizar el surgimiento del *boom* e intentaré responder qué significa, tomando en cuenta la lectura que hizo el público europeo de los escritores que fueron agrupados en él. Posteriormente, estudiaré al *postboom* poniendo especial atención en el papel que tuvo la industria editorial para fijar una plataforma de proyección latinoamericana. Finalmente, abordaré al *crack* y a su posición de vanguardia elaborada para alcanzar la consagración literaria dentro del campo literario mexicano y de la plataforma instaurada con el *postboom*.

En este trabajo estudio cronológicamente a los tres grupos para mostrar la “genealogía” que inicia con el *boom*, pasa por el *postboom*, la antología *McOndo*, Roberto Bolaño hasta llegar al *crack*. Si mi tesis pone especial énfasis en dialogar con el *crack* se debe a que su presencia en el escenario literario actual es incuestionable, aunque muy rebatida por la crítica. El *crack* pone de manifiesto, más que ninguna otra agrupación, la existencia de dos espacios literarios, uno mexicano y otro panhispanico, es decir uno “local” y otro “internacional” que son vistos como si fueran uno solo. Por esto, es fundamental revisar sus postulados y hacer un balance sobre lo que se está considerando como una vanguardia literaria, desde dónde se parte para tomar una postura con la tradición precedente y principalmente, qué caminos se están tomando como válidos para alcanzar el reconocimiento. El esfuerzo de sus integrantes por justificar su presencia en el escenario

literario y posicionarse como un grupo de renovación es sintomático y ejemplifica el desconcierto que existe sobre el lugar que ocupa el término *boom* dentro de la tradición literaria canonizada en Latinoamérica. Para mostrar la compleja diversidad de la literatura latinoamericana que no pudo ser agrupada en los términos *boom o postboom*, expongo en un capítulo la importancia que tuvo la Generación de Medio Siglo y la generación de la Onda en el desarrollo de la literatura mexicana. Además, el análisis de estas generaciones me permitirá mostrar la tradición inmediata al *crack* y confrontar el valor de vanguardia que se atribuye este grupo con la tradición literaria mexicana.

Aunque el *boom* es más identificable con autores hispanoamericanos y, por tanto, la mayor parte de los escritores que estudiaré son los de habla española en el Continente, me refiero a él (y a ellos) como latinoamericano no sólo por la convención que ha adoptado la crítica para hablar de él o por el hecho de que se incluya en sus filas a Guimaraes Rosa, sino también porque el adjetivo latinoamericano es mucho más representativo para el público lector de novelas hispanoamericanas y el más utilizado por los propios autores. Asimismo, cuando hablo del continente Europeo, me refiero a los centros de poder occidental representado por Alemania, Francia, Inglaterra y España, donde este último, aún con sus claras desventajas económicas con respecto a los otros países, es el representante más visible de la dicotomía: centro-periferia en el ámbito hispánico.

Soy consciente de que los autores estudiados no son representativos de la totalidad de los escritores publicados en España y que el progreso de la literatura es mucho más complejo que la que aquí presento, pero considero importante estudiar a los escritores latinoamericanos que tuvieron impacto en el mercado y en la crítica de Europa, porque su reconocimiento fue fundamental para consagrar una supuesta “tradición literaria latinoamericana” aceptada primero por los centros de poder en Occidente y después proyectada (y discutida) en sus regiones periféricas. Las categorías *boom*, *postboom* y *crack* no son representativas de la Tradición, con mayúsculas, pero sí de este fenómeno de interacción que se dio entre Latinoamérica y Europa a partir la década de 1960. Por último, un estudio de mercado en cada periodo, tomando en cuenta los tirajes, las ediciones, los libros vendidos y las tendencias de consumo, resultaría idóneo, pero en esta tesis me basaré, más que en otra cosa, en las posturas literarias que los críticos y los escritores tuvieron y que habrían de influir en la configuración de este campo de fuerzas.

Capítulo I Antes del *crack*

1. El *boom* latinoamericano y su repercusión en la narrativa hispánica

Cuando se discute sobre la narrativa latinoamericana que se lee y se consume en el mundo, es ineludible marcar un antes y un después del *boom*. Sin embargo, ¿qué es el *boom*? ¿cómo ha influido en la caracterización de la literatura latinoamericana (periférica) vista desde los centros de poder en Occidente?

Lo que actualmente conocemos como *boom* latinoamericano no puede definirse en términos de grupo literario, generación ni, contra lo que podría esperarse, de fenómeno editorial. Ninguna de estas acepciones es capaz de ofrecer una clara respuesta a lo que se considera *boom* o por lo menos enunciar quiénes y por qué motivos son sus integrantes. Todo intento de definición es insuficiente. A pesar de que la trama editorial es indiscutible para su desarrollo y proyección (la alusión entre los escritores o los premios literarios son elementos innegables para su inicio), el término adquirió una relevancia que escapó a la promoción editorial que se hizo de él. A continuación expondré el contexto editorial que propició la publicación de los escritores latinoamericanos y la designación *boom*.

1.1. El *boom* y la industria editorial

A causa de la Guerra Civil, muchos intelectuales y pensadores españoles se establecieron en América Latina y mantuvieron un diálogo fecundo con los grupos intelectuales que los recibieron. La industria editorial española no fue la excepción, en 1937 la editorial Espasa-Calpe fijó su principal sede en Argentina; más tarde, dos de sus colaboradores estarían inmersos en el desarrollo de editoriales trascendentales para Latinoamérica: en 1938 Gonzalo Losada creó su propio sello editorial y Julián Urgoiti impulsó a Editorial Sudamericana. En 1939, con la llegada de Mariano Medina del Río a Buenos Aires, los gallegos Arturo Cuadrado y Luis Seoane fundaron Emecé (De Diego, 2009^b:48). Con estos hechos no sólo se iniciaría la “época de oro” de la industria editorial argentina, sino que también se abriría un espacio para la distribución y publicación de autores latinoamericanos y extranjeros. Durante la década de 1940 y principios de 1950 el papel de la industria editorial argentina fue preponderante: incluso “proveyó, en la década de los cuarenta, el 80 % de los libros que importaba España” (De Diego, 2009^b:48). De la misma

forma, en México, el Fondo de Cultura Económica tuvo un importante desarrollo editorial; en 1944, Daniel Cosío Villegas dirigió la colección Tierra Firme y Pedro Henríquez Ureña, en 1947, dirigió la Biblioteca Americana. Pronto, la editorial mexicana se expandió hacia el sur, creando subsidiarias en Argentina (1945), Santiago (1954), Madrid (1963), Caracas (1974) y Lima (1975) (De Diego, 2010 ¶ 4). Por su parte, la editorial Sudamericana se expandió hacia el norte y creó dos subsidiarias: Hermes en México y EDHASA en España. Otras editoriales que florecieron en este periodo fueron las chilenas Ercilla y Zig-Zag y la uruguaya Alfa, fundada en 1958 por el español Benito Milla, donde se publicaron obras de Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Eduardo Galeano, entre otros (De Diego, 2010 ¶ 7). A pesar de que muchas de estas editoriales publicaban, en su mayoría, a autores extranjeros, la solidez del mercado propició la publicación de autores locales. De esta manera, al crearse un campo cultural y literario propio, el interés del público por una literatura cercana se volvió latente; así, vieron la luz obras como *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal en 1948, *Bestiario* de Julio Cortázar en 1951, *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato en 1962, *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez en 1966, *Boquitas pintadas* de Manuel Puig en 1969, entre otras. Paradójicamente, la publicación de autores locales se intensificaría con la recuperación de la industria editorial española a principios de los años setenta, que produjo que las editoriales, principalmente las argentinas, perdieran mercados externos y se enfocaran en mercados internos. Por lo cual editoriales como Sudamericana “apuesta por consolidar el mercado interno a través de la publicación de autores argentinos y latinoamericanos (De Diego, 2009^a: 3). Así, los escritores que alguna vez se les identificaría con el *boom* (con excepciones como Mario Vargas Llosa) fueron reconocidos y difundidos gracias a este *boom* editorial en América Latina, antes de que la industria editorial española buscara recuperar el terreno perdido y echara mano de los escritores latinoamericanos publicados o recién descubiertos. Más adelante, el repunte editorial ibérico fue sólido en comparación con la paulatina decadencia de las editoriales latinoamericanas que, a causa de los golpes militares y las dictaduras militares, sufrieron censura y represión. La recuperación del mercado latinoamericano por parte de las editoriales españolas creó nuevos focos para distribuir las obras literarias. Además, “la quiebra económica de Fabril Editora dejó como único exponente de esta nueva línea a Seix Barral que encaró la reconquista del mercado

hispanoamericano que las editoriales españolas habían perdido a consecuencia del franquismo” (Rama, 1981:71). A nadie escapa la importancia que tuvo Seix Barral en el reconocimiento de algunos escritores latinoamericanos en el ámbito hispánico, pues de inmediato buscó publicar a los escritores reconocidos como Ernesto Sábato¹, o mediante el Premio Biblioteca Breve, que ganaron Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Vicente Leñero y Guillermo Cabrera Infante. Asimismo, los agentes literarios, como Carmen Balcells, quien fue agente de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, tuvieron un rol central para mediar entre el autor y el editor. El caso de Balcells es icónico, pues ella “acabó con los contratos indefinidos e impuso en el mercado los adelantos en dinero por la edición de los libros de sus representados” (De Diego, 2009^b: 57). Entre algunas de sus innovaciones literarias está el sistema de subasta empleado para vender los libros de Gabriel García Márquez, para asegurar que las obras quedaran en las manos más redituables. Así, de los editores-amigos por cuyo intermediario los escritores habían publicado sus primeras obras en editoriales latinoamericanas², los autores tuvieron agentes que salvaguardaran sus intereses económicos.

Si bien es claro que el *boom* surgió en esta política enfocada en recuperar los mercados perdidos por medio de novelas latinoamericanas, pues la demanda que se creó de ellas las hicieron más redituables, también es innegable que el *boom* institucionalizado que ahora conocemos, como una entidad real aunque poco definible, escapa de ser considerado solamente como producto de mercado editorial, aunque tenga parte de sus orígenes en él, tanto así que críticos y escritores como Bernard Shaw o José Donoso lo consideren una entidad literaria definida con características analizables.

1.2. El *boom* frente a la crítica

Ángel Rama, en “El *boom* en perspectiva”, asegura que una de las principales características del *boom* es el reduccionismo de los escritores americanos y la arbitrariedad de su elección sin respetar generaciones ni tendencias literarias fijas. Por otra parte,

¹ Una de las ambiciones de Carlos Barral era publicar a Julio Cortázar. Esto no sucedió por malentendidos y porque la editorial Sudamericana pretendía “editarlos vía EDHASA [...] o bien negociar un canje: autorizar a Barral a editar Cortázar y que Barral autorice a Sudamericana a editar Vargas Llosa” (De Diego, 2009^a:7).

² Como es el caso de Francisco Porrúa, creador del sello Minotauro y asesor de Sudamericana, cuya amistad con Julio Cortázar ayudó para que el escritor argentino fuera publicado. Además, Porrúa recomendó a Sudamericana la publicación de *Rayuela* y de *Cien años de Soledad* (De Diego, 2009^a: 4).

desenmascara los presupuestos reduccionistas que intentan fijar qué obras y qué autores lo integran. Estos presupuestos son: *a)* la exclusión de los géneros literarios que no sea la narrativa, en los cuales quedan fuera la poesía, el ensayo y los textos filosóficos, a pesar de las altas ventas que pudieran tener (en la cual no entraría, por ejemplo, Octavio Paz); *b)* el valor cuantitativo de las obras literarias en términos de la demanda del producto en la sociedad de consumo, que jerarquiza las obras de acuerdo con el número de libros vendidos; *c)* el valor cualitativo en el cual se cataloga a las obras de acuerdo con el valor estético y literario que poseen.

Como podrá preverse, los intentos de categorizar a las novelas y a los autores que formaron parte del *boom* son insuficientes; sin embargo, la lista parecería definirse en cuatro o cinco. Ante esto, Rama afirma, irónicamente, que de los puestos que acreditan a los miembros del *boom*,

cuatro son, como en las academias, “en propiedad”: los correspondientes a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. El quinto queda libre para su otorgamiento: lo han recibido desde Carpentier a Donoso, desde Lezama Lima a Guimarães Rosa (Rama, 1981: 83)

Adrián Curiel Rivera piensa que el *boom* comenzó con la publicación de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa en 1963 y con el reconocimiento que tuvo por haber ganado el Premio Biblioteca Breve un año antes. Si bien advierte que los premios no bastan para explicar al *boom*, sí subraya el hecho de que, desde su publicación, la mayoría de los premios concedidos en la península, no digamos ya del premio entregado por la editorial Seix Barral, fueron para escritores americanos, lo cual facilitó su reconocimiento en España, el resto de Europa y en América (Curiel, 2006:103). Por otra parte, retomando el artículo “El *boom* en perspectiva”, Ángel Rama cree que el inicio no puede ser antes de 1964 y toma como punto de referencia la evolución de las ventas en los libros de Julio Cortázar. Para el crítico uruguayo, el *boom* comienza con los grandes tirajes alcanzados por las obras americanas como *Rayuela* (1963) o *Cien años de soledad* (1967), cuyo éxito sería imitado por distintas editoriales con otros escritores latinoamericanos; asimismo, algunas novelas ya publicadas, con reimpressiones modestas, se suman a estos grandes tirajes, como es el caso de *Pedro Páramo* (1955) o *La región más transparente* (1958) (Rama: 1981: 90). Ambos críticos, así como escritores entre los que se encuentra José Donoso, ponen especial énfasis al hablar de la confluencia de grandes novelas que fueron publicadas en la década

de los sesenta y de la espléndida recepción que tuvieron tanto en el público como en la crítica. Ninguno duda en afirmar que el *boom* latinoamericano se dio en esta década. Sin embargo, al definir al *boom* latinoamericano tomando en cuenta únicamente el valor estético de las novelas publicadas en este periodo, nos encontramos frente a una gigantesca lista de autores que anula la visión más difundida del *boom* representada por cuatro o cinco escritores. Por este motivo, otros autores, como Marina Gálvez, hablan de un periodo de internacionalización de la literatura latinoamericana durante la década de los sesenta, cuando se concentró un gran número de novelas excelentes (Gálvez, 1987: 49). De la misma manera, Juan José Arrom agrupa a los escritores relacionados con el *boom* en la generación de 1954 (Arrom, 1977: 233). Si bien esta última propuesta es muy general y se atiene más a ordenar de acuerdo con un principio rigurosamente cronológico (lo cual deja fuera otras posturas como las polémicas y las disputas entre los miembros de esta “generación”), nos sirve para ejemplificar la configuración de un momento histórico muy productivo en la literatura latinoamericana sin tomar en cuenta el concepto *boom*.

Una de las expresiones más usadas para hablar del *boom*, y que se debe aclarar, es aquella que lo identifica como una generación. Así, Mario Vargas Llosa (1936), Carlos Fuentes (1928-2012), Gabriel García Márquez (1928) y Julio Cortázar (1914-1984), para no hablar de los casos donde se nombra a Ernesto Sábato (1911-2011) o a Alejo Carpentier (1904-1980), pertenecen a una supuesta “generación del *boom*”. La divergencia entre las posturas literarias o políticas que tuvieron los escritores que en algún momento se vieron anclados al *boom* impide que puedan ser colocados en un mismo grupo. Para Ortega y Gasset, una generación es un cuerpo social íntegro que sigue una trayectoria vital determinada y que es muestra de las variaciones de lo que él llama sensibilidad vital a lo largo del tiempo. Cada generación es una pulsación de la vitalidad histórica, el movimiento frente a una tradición ya sea aceptándola (*épocas acumulativas*) o combatiéndola para crear algo nuevo (*épocas eliminatorias*), pero nunca un grupo de hombres egregios o una masa. Su conformación se realiza mediante la postura que se toma frente a un orden establecido (u otro grupo generacional) del que muchas veces se consideran antagonistas (Ortega y Gasset, 2005: 147-149). En cambio, las preocupaciones literarias y las relaciones que cada autor mencionado tiene con la tradición que le precede son distintas, pues persiguen diferentes ideales. Es muy diferente, por ejemplo, la postura de Carlos Fuentes frente a la

tradición literaria de la que tienen Julio Cortázar o Alejo Carpentier, aunque Fuentes intente decir lo contrario en *La nueva novela hispanoamericana*. Si bien la edad es un elemento necesario para nombrar a una generación, en este caso no basta para concebir una generación del *boom*; incluso Julio Cortázar (1914) podría no pertenecer a ella por los años que les lleva a los otros miembros, como a Vargas Llosa (1936), sino a una generación anterior.

Ahora bien, es indudable que los miembros del *boom* comparten ciertos rasgos que los han hecho ser agrupados, más que en un grupo, en una generación de escritores. Estas similitudes son innegables, muchas de ellas obedecen a la actitud frente a las dictaduras latinoamericanas, a la Revolución cubana y, desde luego, a ciertas posturas frente a la tradición literaria en el continente. Carlos Fuentes en 1969 intentó responder y hacer un diagnóstico sobre cuáles son estas nuevas posturas en un ensayo capital para la comprensión del *boom*: *La nueva novela hispanoamericana*. Aunque no habla sobre el *boom* como tal, pues su existencia la aceptará años después, sí hace un análisis para agrupar a los escritores que sorprendieron a Europa en la década de los sesenta. Fuentes comienza con una dura crítica a los lugares comunes que catalogan a la novela latinoamericana como producto de la lucha contra la naturaleza; sin embargo, también acepta que en los grandes clásicos de la tradición latinoamericana, principalmente *Doña Bárbara* (1929) y *La vorágine* (1924), la naturaleza devora y aplasta a los protagonistas. Para Carlos Fuentes, el primer elemento que une a los escritores de su tiempo (entre los que destaca a Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo y, por supuesto, el mismo Fuentes) es la ruptura con los modelos americanos, principalmente con la novela de Rómulo Gallegos (1884-1969) y la tradición que continúa el dilema expuesto por Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888): civilización y barbarie. Para el autor de *Aura*, hay una clara separación entre lo que se realiza en ese momento con lo que se había desarrollando en la historia literaria del continente, pues las limitaciones de los escritores anteriores produjeron una tendencia documental en la novela. Por tanto, estos nuevos escritores están en pugna con la “novela tradicional de América Latina” que tiene tintes populistas y continúa el arquetipo del buen salvaje.

La segunda característica se refiere a la conciencia de las posibilidades del lenguaje y de la estructura de la novela, por lo cual los modelos experimentales tendrán una gran

preponderancia. Por otra parte, la fuerza de una literatura simbólica, parecida a la del mito, será característica de estos nuevos narradores y los posicionará de mejor manera frente a la crisis de Occidente. Asimismo, los escritores son conscientes de que Latinoamérica carece de lenguaje y, por ende, debe ser construido; ante esto, la experimentación con la lengua (como sucede en *Paradiso* (1966), *Rayuela* o en los autores de la generación de la Onda) es necesaria para revolucionarla y hacerla nuestra, pues “nuestro lenguaje ha sido el producto de la conquista y de una colonización ininterrumpidas” (Fuentes 2002: 40).

La tercera característica es que los autores agrupados no entran en la disputa que se desarrollaba entre los universalistas y los regionalistas. En este caso, Fuentes agrega que *Cien años de soledad* es la “nueva disolución de las falsas disyuntivas y polémicas en torno a realismo y fantasía, arte comprometido y arte puro, literatura nacional y literatura cosmopolita” (Fuentes 2002: 84). Pero quizá la característica principal que expone Fuentes en estos escritores posteriores a Rómulo Gallegos es que viven en un momento único en la historia de Occidente, en el que Europa dejó de ser el centro del mundo y donde el escritor latinoamericano está inmerso en un centro sin centro, o en un centro que está en todos lados. La crisis del escritor europeo para Carlos Fuentes sucedió porque dejó fuera otros discursos como el mítico; y Latinoamérica habla desde estos mitos.

Entonces, “la relación de la apertura juega en las dos direcciones: el escritor occidental sólo puede ser central reconociendo que hoy es excéntrico, y el escritor latinoamericano reconociendo que su excentricidad es hoy central en un mundo sin ejes culturales” (Fuentes 2002:41). Este es el punto más significativo de la descripción que hace Fuentes, pues el reconocimiento del *boom* se dio en Europa a partir del cuestionamiento de los valores absolutos y por su apertura a otras voces; “no hay que olvidar que el llamado boom latinoamericano coincide precisamente con esta aceptación de las literaturas del Otro” (Anaya, 2008:15). Aunado a esto, la experiencia global que trajo consigo la Guerra de Vietnam, la Revolución cubana y la Guerra fría propició el cuestionamiento del lugar que ocupan los países periféricos en comparación con las potencias mundiales.

Las características expuestas por Carlos Fuentes, aunque aplicables a todos los miembros del *boom*, no son privativos de este grupo, sino de una lista aún más grande que agruparía a escritores disimiles. Por otra parte, si bien Fuentes cree que Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar son representativos de esta nueva novela,

también lo son los miembros de la generación de la Onda y otras agrupaciones. Caso similar ocurre con los elementos que expone José Donoso en *Historia personal del boom* (texto que defiende al *boom*, aunque duda que exista). Para él, la envidia de los no agrupados es la que construyó este grupo, en el cual no duda en situar a Lezama Lima y a Ernesto Sabato. El autor chileno da por sentado que los escritores publicados por las grandes editoriales son los mejores y que si alguien no están en la lista es por su falta de talento. Donoso coincide con Fuentes en que los miembros del *boom* (aunque Fuentes evita el término y sólo habla de la nueva novela hispanoamericana) tienen como característica principal el rechazo a la obra de Rómulo Gallegos. Por otra parte, habla de la influencia fundamental que tuvieron del existencialismo francés, principalmente de Albert Camus y Jean Paul Sartre, y de la *lost generation*, con William Faulkner y John Dos Passos. Otras características que Donoso expone son: 1. El rechazo a lo regional, pues concibe al *boom* como un grupo con tendencias universales frente a los costumbristas y regionalistas; 2. La falta de padres literarios, porque el conocimiento de Carpentier y de Borges no se dio sino hasta muy tarde; 3. El rechazo a la sencillez literaria frente al deseo de elaborar obras complejas; 4. La búsqueda de identidad del latinoamericano frente a los europeos; 5. La idea del intelectual comprometido a partir de la Revolución cubana. Asimismo, hace un recuento de las vicisitudes que tenían que enfrentar los novelistas de ese momento para ver publicadas sus novelas y del nulo intercambio de literatura que había entre los distintos países de Latinoamérica. José Donoso cree que el subdesarrollo impedía la elaboración de una literatura profesional y que el *boom*, del cual no define quiénes lo conforman, es más una comunidad de amigos que una mafia. Es claro que estas características pueden verse de manera notoria en los escritores agrupados en el *boom*; no obstante, estas características podrían agregar a un sinnúmero de escritores sin respetar tendencias ni actitudes literarias, por ejemplo, a autores tan disímiles como Juan Rulfo y Lezama Lima.

Karl Mannheim en *El problema de las generaciones* expresa lo dudosos que son los planteamientos teóricos que se emplean para enmarcar a las generaciones; los cuales han sido abordados, principalmente, desde dos posturas: uno positivista (francés) y otro histórico-romántico (alemán), sin que ninguna de las dos haya podido resolver los conflictos que surgen con el continuo cambio de las sociedades. No obstante, plantea

importantes reflexiones que pueden ayudarnos para comprender por qué se pensó que los escritores del *boom* formaban una generación. Primeramente, dice que

la unidad de una generación *no* consiste en absoluto en una adhesión que aspire al *desarrollo de grupos concretos*, aunque ocasionalmente pueda ocurrir que el hecho de la unidad de la generación se convierta en la base para establecer la unidad consciente en el proceso de formación de grupos más concretos (Mannheim, 1993: 2006).

En este sentido, la conexión generacional es más importante que la posición de la generación. Explico, si bien los miembros que integran a la generación participan en un periodo del proceso histórico determinado (en los mismos sucesos) esto no significa que se adscriban a una misma postura frente a ellos. Ahora bien, el *boom* no es una generación en sí misma, sino que es parte de un movimiento más grande, que Carlos Fuentes notó con lucidez, y del cual pueden separarse tendencias y grupos que forman generaciones. Por lo tanto, el *boom* tiene características que comparte con sus contemporáneos, pero el grupo, como tal, también puede ser disgregado y adaptado a otras generaciones dependiendo de las preocupaciones estilísticas y sociales que persiguen sus integrantes; por ejemplo, Carlos Fuentes y su innegable lugar en la Generación de Medio Siglo. Cuando José Donoso intenta agrupar al *boom* por ciertas características el resultado es catastrófico, porque no está haciendo más que describir momentos históricos de los que fueron partícipes múltiples generaciones de escritores, desde Jorge Luis Borges (1899-1986) a Gustavo Sainz (1940).

El problema, a mi parecer, estriba en lo siguiente: el fenómeno que comúnmente conocemos como *boom* es en realidad un conjunto de numerosas cuestiones que pueden ser analizadas sin atender a este término, porque, como me refería en un principio, no puede definirse simplemente como fenómeno editorial, grupal o de valores literarios. Primeramente, es necesario aclarar que antes de la publicación de *La ciudad y los perros* o de las tiradas masivas de *Rayuela*, la literatura hispanoamericana tenía reconocimiento entre los críticos y escritores europeos, como lo muestra el Premio Nobel concedido a Gabriela Mistral (1889-1957) en 1945 o el desarrollo de la colección especializada en literatura latinoamericana *La croix du sud* por Roger Caillois, que tradujo al francés textos de Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Gabriela Mistral y Pablo Neruda (1904-1973). No obstante, aunque la fama de Pablo Neruda, Jorge Amado (1912-2001) o Nicolás Guillén

(1902-1989) era una realidad en Europa (en todo caso el *boom* emuló las grandes ventas de Jorge Amado), la mayoría de las obras latinoamericanas no contaban con el mismo reconocimiento entre los grandes públicos tanto europeos como americanos.

La palabra *boom*, hace referencia a una irrupción violenta, inesperada, de un elemento en una realidad. En lo particular, se emplea más para referirse a la creciente demanda de un producto en determinadas sociedades de consumo, en ocasiones por la necesidad que se satisface con ese producto; por ejemplo, en los años cincuenta tras el auge de las aspiradoras, radios, refrigeradores se habló de un *boom* de los aparatos electrodomésticos. De la misma manera, la literatura y otras formas de arte fueron valoradas no sólo por su calidad estética, sino también por la demanda que el público hacía de ellas y las ganancias económicas que lograban. La literatura fue un objeto más en el mercado, por tanto, serán más reconocidos los autores que más vendan. Ángel Rama parte de este problema al criticar la idea del *boom*; no obstante, la interjección inglesa también nos remite a un elemento de sorpresa y, aún más, de descubrimiento. Para las editoriales el *boom* significó un fenómeno de mercado, para los críticos y escritores de otros continentes fue un hallazgo, pues la literatura latinoamericana (periférica) había llegado con mayor vigor y calidad que la que se desarrollaba en las metrópolis. De pronto, en Europa, este estallido “milagroso” (como lo definiría la acepción *boom*) puso a la literatura de América Latina en las mesas de diálogo y en las discusiones de gran afluencia, no sólo en la aceptación de algunos eruditos. Pero, para algunos, este hecho es pasajero y terminará porque, se deduce, la calidad de las obras discutidas y, lo que es más grave, la producción de excelente literatura en Latinoamérica terminará pronto. Ahora, es lícito preguntar, ¿*boom* para quienes?, ¿es correcta esta palabra para explicar el fenómeno?

El *boom* fue identificado por el gran número de lectores que tenían ciertas novelas dentro y fuera de Latinoamérica; sin embargo, lo que se concebía como un repentino descubrimiento del público menos especializado tampoco fue la verdadera causa por la cual se dio origen al término *boom*. El *boom*, en realidad, fue una invención de ambos continentes para posicionarse uno frente al otro, como lo fue la invención y no el descubrimiento de América.

Por otra parte, el *boom* entendido como la internalización de la literatura hispanoamericana puede dividirse en dos vertientes: una, la formación de un *boom* por el

público y la crítica europea; y la otra, la formación de un *boom* por latinoamericanos para latinoamericanos. Existen por tanto dos *boom* y dos maneras de entenderlo, de allí que las listas sean tan polémicas.

América y los países europeos descubrieron que las cualidades literarias de los países en vías de desarrollo podían equipararse con las más consolidadas de la tradición universal. El éxito de las novelas americanas en España, y posteriormente en Alemania y Francia, mostró la “repentina” igualdad entre las literaturas de ambos continentes, pues ya no era posible reducirlas a pequeños destellos aislados.

El *boom* es una reinención para posicionarse frente al otro. Sin embargo, esta reinención es doble y no se da simplemente de la metrópoli a la colonia, sino también de colonia a la metrópoli. Sucedió algo concreto: la internalización de la literatura latinoamericana, producida por diversos factores que examinaré en los subcapítulos siguientes. El *boom* fue la idea que replanteó el lugar que cada continente ocupaba en la tradición occidental, donde se intentó nivelar el peso de las tradiciones literarias y volverlas iguales, lejos del diálogo dominador-subyugado que había preponderado hasta entonces. Pero también, el *boom* fue un puente entre los dos continentes para comunicarse. En América, obedeció a la idea de encontrar una identidad latinoamericana que mostrara al otro, al europeo, lo que era. En Europa era reconocer lo que es América. Para ello, Europa adoptó a cuatro autores inamovibles: Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, pues eran los heraldos que mostraban lo que sucedía en la otra parte del mundo, ya fuera políticamente o literariamente. El proceso de reducción del *boom* sólo se llevó a cabo en el europeo; en el americano la lista aumentaba de acuerdo con la tradición y los intelectuales que valoraban a los escritores más representativos de Latinoamérica.

De la misma manera, el *boom* fue resultado de la apertura y el cambio de pensamiento europeo, ante la pérdida de valores absolutos y la aceptación de posturas periféricas. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que el término *boom*, aunque puede ser aplicado al autodescubrimiento de los intelectuales americanos sobre las potencialidades literarias del continente frente a las producciones europeas, que hasta hace poco debían considerar superiores, se deriva de una visión eurocentrista. Pues ellos creyeron redescubrir a América Latina. A pesar de que este término fue cuestionado por críticos como Ángel

Rama, al final terminó por imponerse dentro y fuera de la metrópoli, pues, como lo señalaría Walter Mignolo, el discurso hegemónico es el único capaz de nombrar y clasificar (Mignolo 2007: 34).

1.3 El *boom* en Europa: La construcción de América Latina

1.3.1 Político

El proceso de internalización de la literatura latinoamericana no puede limitarse únicamente a las cuestiones de mercado en ambos continentes, sino también a su interacción para construir, de manera poco clara, lo que conocemos como *boom*. En este apartado analizaré la recepción que los narradores latinoamericanos tuvieron en Europa, principalmente en España, Francia y Alemania.

Antes de comenzar, es preciso recordar que el *boom* latinoamericano estuvo ligado desde sus inicios con la situación política que imperaba en los años sesenta y estuvo inmerso en un contexto donde la Guerra fría y la Guerra de Vietnam estaban latentes en las pugnas intelectuales; pero, por obvias razones, estuvo relacionado con la Revolución cubana. De esta manera, los puntos de vista de Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes o Julio Cortázar fueron decisivos entre el público de ultramar, porque fungieron como portavoces de lo que ocurría en América Latina. Sin embargo, no fueron los autores antes mencionados los únicos que hablaron sobre estos temas, y si bien la unión casi inseparable *boom*-Revolución es verdadera e inobjetable, ésta no se debe a un hecho aislado, sino a un proceso de toma de conciencia política que se dio entre la mayoría de los intelectuales latinoamericanos como respuesta al imperialismo norteamericano.

Como bien lo plantea Jean Franco en *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, el contexto referido es mucho más complejo del que pudiéramos imaginarnos. Después de la Segunda Guerra Mundial y del inicio de la Guerra fría, los países en conflicto EE.UU. y la extinta Unión Soviética disputaron el control político y económico en otras partes del mundo. La polaridad entre capitalismo y comunismo, aunado a la obsesión de inculcar o imponer alguna de estas dos ideologías encontró una trinchera más en la cultura. Mediante un análisis minucioso de las acciones emprendidas por la CIA para frenar el comunismo en América Latina y de la postura de los escritores latinoamericanos ante la Revolución y el antiimperialismo, Jean

Franco describe una de las etapas que delinearon con mayor fuerza los caminos que transitaría la literatura latinoamericana. Por una parte, la CIA vio en el arte comprometido y nacional un posible y peligroso medio de propagación comunista, por lo cual instauró un modelo de universalidad (EE.UU. se auto proclamaba heredero y defensor de la universalidad occidental) donde sobresalía el arte abstracto que descalificaba el provincianismo: “el universalismo y la libertad en abstracto eran valores difundidos por las publicaciones financiadas por la CIA contra la irrestricta teleología de la revolución, tras el cual se escondía el proyecto nacional soviético” (Franco, 2003: 11). Para evitar las revoluciones, como se veía en Cuba, EE.UU. realizó numerosos proyectos, tanto económicos como culturales; asimismo, intervino en los países que apoyaron al comunismo. De esta manera, el arte defendido por la CIA, frente al real socialismo, estaba basado en una supuesta libertad de expresión ya que la agencia “estaba ahora dedicada promover un tipo particular de cultura: una cultura que sería descrita como internacional, libre, sin ataduras nacionales o regionales y, aparentemente autónoma...” (Franco, 2003:47). Los escritores latinoamericanos, inmersos en estas tensiones, se prorrumpieron en alguno de los dos extremos, ya fuera aceptando la revolución como forma de frenar el imperialismo norteamericano, como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Pablo Neruda, entre muchísimos otros, o aceptando los valores de libertad ensalzados por EE.UU. como Mario Vargas Llosa y Octavio Paz. El trabajo de Jean Franco es tan lúcido como minucioso, pues muestra cómo la literatura se puso al servicio de la revolución, enfrentando las contrariedades del comunismo, o cómo se volvió combativa frente a la represión en Cuba, haciendo oídos sordos a la injerencia de EE. UU. en Latinoamérica. El análisis que la autora hace de las obras y los autores nos muestra más que las posturas individuales, la reflexión que se dio entre los escritores sobre el papel de América Latina en el mundo, la validez de los discursos olvidados por la historia y el papel de la literatura en una sociedad que había sido muy poco tomada en cuenta, pero que con la Revolución Cubana, y las convulsiones de Nicaragua y Chile (y más tarde con la rebelión zapatista de 1994) la volvía escaparate de grandes expectativas.

“Desde que Cuba fue el foco de la atención mundial durante los años sesenta, poetas y novelistas, hasta entonces poco conocidos se encontraron cumplimentados por otros escritores del resto del mundo, invitados a ver sus obras traducidas a otros idiomas y sus trabajos publicados en las numerosas revistas nuevas”(Franco, 2003:128).

La unión entre la literatura y revolución (el arte revolucionario) fracasó y una de sus expresiones fueron las represalias sufridas contra intelectuales, o contra individuos marginales como los homosexuales, en el gobierno cubano. Ahora bien, la desterritorialización de la literatura que tendía a homogeneizar al llamado Tercer mundo a expensas de una supuesta universalidad, hizo patente la diferencia que había entre el centro y la periferia del mundo occidental, por lo cual los escritores se enfocaron en contar la realidad que había quedado silenciada en los discursos oficiales; en estos años la novela histórica fue muy empleada y el testimonio se consolidó como un discurso válido.

Así, las opiniones y juicios expuestos por los autores del *boom* no son más que el reflejo de las discusiones y polémicas que se están desarrollando en esta parte del continente. Si en un principio los escritores latinoamericanos tienen un lugar donde son escuchados, pronto el público de ultramar elige unos discursos, algunos por la cercanía que tienen con el poder, sobre muchos otros. Por tanto, podemos decir que el público y la crítica europea realizan un nuevo proceso de simplificación sobre la realidad en Latinoamérica y nombran a los cuatro autores que conforman el *boom* como heraldos que ostentarán la verdad sobre las situaciones políticas y sociales de Latinoamérica. Marie-Madeleine Glandieu proporciona un claro ejemplo de lo referido al analizar la recepción que tuvo Mario Vargas Llosa en Francia. La autora piensa que el éxito del escritor frente a un público francés de formación culta (el lector de formación baja, para ella, sólo asocia a Perú con incas y llamas) se debe al papel político e ideológico que éste desempeña en Latinoamérica.

Es que si a bastantes franceses les gusta leer libros bien escritos, e incluso a veces con nuevas técnicas de escritura, a los más les agrada recibir información sobre los problemas tenidos por específicos de América Latina: las relaciones tensas con el vecino del norte, las dictaduras, el subdesarrollo y los movimientos de guerrilla (Glandieu, 2005: 51).

Por la razón antes mencionada, Glandieu no tiene problema en afirmar que Vargas Llosa es el escritor hispanoamericano más leído y conocido en Francia (para demérito de los miembros del *crack* que plantean a García Márquez como el más famoso). No obstante, para cualquier lector saltan a la vista cuestionamientos de enormes proporciones: ¿qué significa “los problemas tenidos por específicos de América Latina”? ¿Latinoamérica no es

más que las dictaduras, las guerrillas, la relación con E.U.A., o el subdesarrollo? ¿Son estas las características de nuestra parte del mundo?

Glandieu parte de la idea de que Vargas Llosa es uno de los pocos escritores latinoamericanos que rehúyen de lo folklórico (para ella lo real maravilloso) y construyen desde el realismo el verdadero rostro de Perú. Ella cree que salta los lugares comunes que estereotipan a la literatura latinoamericana como un lugar mágico y salvaje; sin embargo cae en otra forma de estereotipar la literatura del continente, pues el valor de obras como *Conversación en la catedral* (1969) estriba en la presencia de los “temas específicos”.

Casos como el anterior son muy frecuentes entre los críticos europeos. Otra investigadora, Rita Gnutmann, relata que entre los lectores y seguidores españoles de Vargas Llosa existió una gran desilusión a causa de la publicación de *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y de *La tía Julia y el escribidor* (1977), porque estas novelas no entraban en los modelos anteriores y se les consideró comerciales. El modelo quizá más representativo de lo que los españoles creyeron *era* o *debía* ser la narrativa del escritor peruano fue *La ciudad y los perros*, de nueva cuenta, por tratarse de una novela de contenido social. Asimismo, Rita Gnutmann afirma que el crítico de la revista *Ínsula*, Jorge Campos, al reseñar la primera novela publicada por Mario Vargas Llosa comenzó por hacer hincapié en los temas que el lector español espera de la literatura latinoamericana: espacios abiertos, horizontes inabarcables y una naturaleza hostil; después, elogia la novedad del texto ubicado en un colegio militar, la estructura de la obra y la complejidad de los personajes, pero al final “vuelve sobre la vieja cuestión del papel de la naturaleza en la novela hispanoamericana, obviamente considerada como rasgo definitorio de ésta” (Gnutmann, 2005: 60).

Por lo anterior, se observa claramente que el papel político que desempeñaron escritores como Carlos Fuentes, Vargas Llosa o Julio Cortázar fueron decisivos para integrarlos dentro de la idea del *boom*, pues su configuración sirvió a los europeos para conocer la situación política del continente sin atender a las otras posturas que si bien fueron escuchadas no fueron atendidas con el mismo interés. El *boom* latinoamericano europeo delimitó una realidad política, la que Europa deseaba ver en Latinoamérica.

1.3.2 La otredad literaria

Ángel Rama, en *La transculturación narrativa de América Latina*, dice que la literatura de América Latina surgió de una violenta y drástica imposición colonial que no tomó en cuenta las voces ni la importancia de los otros, en este caso de las culturas prehispánicas vencidas. Por esto, continúa, la literatura en nuestro continente buscó independizarse de la metrópoli y diferenciarse de los modelos españoles (Rama 1985: 11). Más tarde, con la independencia de las colonias y a lo largo de las guerras contra el imperialismo de los franceses, ingleses o norteamericanos, los intelectuales latinoamericanos buscaron definir el papel de la literatura en las naciones nacientes, a veces imitando los modelos que se construían en Europa, pero la mayoría de las veces buscando una expresión propia que los volviera únicos. De esta manera, valores literarios como la originalidad fueron trascendentales en el desarrollo de las obras.

Son incontables los intelectuales americanos que polemizaron sobre la tarea del escritor y que intentaron definir la literatura latinoamericana como algo diferente a Europa. Los casos más representativos de esta preocupación por mostrar la independencia literaria son el texto de Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), o más actuales como los elaborados por Alejo Carpentier o Lezama Lima, este último se pronunció por una tendencia natural del escritor americano por el barroco. Todos estos trabajos buscaron frenar la falsa creencia de que la literatura latinoamericana era una copia, de menor categoría, de los modelos europeos. Si bien estos ensayos no son los únicos que se realizaron, y su análisis requeriría una mayor profundidad que no corresponde a este trabajo, es fundamental tomar en cuenta su papel como constructores de una imagen de la literatura latinoamericana en Europa. La diferencia que intentaba mostrar Lezama Lima o Alejo Carpentier era para poner en balance el nivel de las letras de ambos continentes.

Por un lado, Alejo Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949) describe lo real maravilloso bajo la premisa ¿qué es lo maravilloso en la ficción si se puede hallar en la realidad?, como sucede en América Latina. El autor, hace un contraste entre la realidad europea y la latinoamericana para describir la diferencia ideológica y de representación que hace cada una de lo maravilloso y cómo la describe en su literatura. En Latinoamérica la realidad es maravillosa y supera en muchos sentidos a la ficción y a las artimañas literarias, como la de los surrealistas o de cierta literatura onírica, que invocan lo

maravilloso desde el descreimiento (Carpentier, 1987:15). “Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la aurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora [...]” (Carpentier, 1987:16). Lo maravilloso fluye libremente en la realidad americana, además gracias al mestizaje fecundo y a la virginidad de la naturaleza, las expresiones literarias son mucho más fecundas que las europeas pues “América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías” (Carpentier, 1987:27). Para Carpentier, la literatura latinoamericana es fresca y rica en símbolos porque conserva una tradición no occidental que la distingue y la alimenta. Por tanto, la diferenciación (y riqueza) de Latinoamérica un elemento a favorable, que no solo distingue y sino que también iguala. El autor afirma: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” (Carpentier, 1987:27).

Por su parte, Lezama Lima en *La expresión americana* (1957) mostró las tendencias que, desde su perspectiva, habían delineado la literatura latinoamericana y le habían prodigado la originalidad que fuera reconocida en Europa. Estas originalidades habían sido producto de la asimilación que se habían hecho los americanos de la tradición occidental pero también de la influencia de los pensamientos autóctonos. En los capítulos, cuyos títulos no pueden ser más sugerentes: Mitos y cansancio clásico, La curiosidad barroca, El romanticismo y el hecho americano, Nacimiento de la expresión criolla y Sumas críticas del americano, Lezama Lima analiza a autores que van desde Sor Juana o José Martí y ciertos periodos de la literatura latinoamericana para mostrar no sólo la tendencia barroca de los artistas en el momento de asimilar la tradición que les precede, sino también para entender su frescura y originalidad. Del barroco americano escribe:

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco, segundo, un plutonismo, fuego ordinario que rompe los fragmentos y lo unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo (Lezama, 1993:34).

Resulta trascendental que Lezama Lima conciba al arte del barroco como un arte de la contraconquista (Lezama, 1993:34), que apareció después del pasaje colonizador, y que esta expresión no sea más que el afán de conocimiento universal por parte de los americanos y su asimilación. Asimismo, el barroco americano expuesto por Lezama Lima

es la síntesis de la tradición legada por los españoles y por los indígenas, en la cual existe igualdad entre las dos culturas, al mismo tiempo que muestra las expresiones no tomadas en cuenta como la indígena o la negra. Posteriormente, con una expresión criolla definida, “el americano traía a ese refinamiento del banquete occidental, el otro refinamiento de la naturaleza” (Lezama, 1993:87). Haciendo una dura crítica a la idea de Hegel de una América inocente, Lezama Lima piensa que la literatura latinoamericana (para él americana) tenía que encontrar su expresión propia mediante sus paisajes, su relación con la naturaleza y dejar de intentar imitar cabalmente al arte europeo. “En América dondequiera que surge la posibilidad de paisaje tiene que existir la posibilidad de cultura” (Lezama, 1993:116).

No podemos hablar de alteridad sin referirnos al artificio literario más reconocido e identificable con el *boom* latinoamericano: el realismo mágico. Jean Franco acierta al asegurar que “el atractivo del ‘realismo mágico’ fue que volvía a encantar el mundo trayendo a la literatura creencias y prácticas populares como formas de disentir ante el racionalismo de la post-ilustración” (Franco, 2003:209). Por otra parte, la autora le confiere un poder desestabilizador contra el positivismo en que se había permeado el pensamiento occidental y que estaba muy presente en el eurocentrismo. Así, los escritores latinoamericanos aprovecharon la “emigración cultural de Europa en busca del otro” y “proclamaron un conocimiento privilegiado de las culturas y tradiciones no europeas” (Franco, 2003:217) Sin embargo la autora lamenta que el realismo mágico haya devenido en un eslogan comercial y que haya sido considerado propio del Tercer mundo, sobre todo cuando él y el real maravilloso eran formas de enfrentar la hegemonía cultural europea (Franco, 2003:218).

Ahora bien, en Europa, que era el lugar donde se pensaba tenían que repercutir estas ideas, las obras y las propuestas de los escritores se traspapelaron por no contar con un panorama claro sobre las problemáticas que se planteaban. Ejemplo de esto es que, aún en los círculos intelectuales que conocían la literatura latinoamericana, las confusiones entre real maravilloso y realismo mágico fueron frecuentes. Entre el público menos especializado, esta diferenciación poco interesaba, pues lo importante era que se cumpliera el papel mágico y exótico que se esperaba encontrar de América latina.

La visión que identificaba a la literatura latinoamericana con el exotismo se desarrolló, con mayor medida, entre el público menos especializado que volvía, de nuevo, a mitificar la realidad del Nuevo Continente comparada con la de Europa. No obstante, aunque en los círculos intelectuales europeos se conocía parte de la narrativa del subcontinente esto no es suficiente para decir que entre ellos no se le adjudicó a la literatura latinoamericana sueños y esperanzas europeas o, lo que es lo mismo, que se le atribuyeran prejuicios sobre su otredad. Por ejemplo, la marginalidad de los no occidentales u occidentales periféricos fue denunciada por Jean Paul Sartre en su famoso: “Los primeros disponían del verbo, los otros lo tomaban prestado” (Citado en Zea, 2005: 9) que expresa que hasta hace poco los periféricos parecían obligados a copiar las ideas y filosofías nacidas en los países desarrollados. Así, la literatura en Latinoamérica también fue juzgada por las diferencias climáticas, de fauna, vegetación y creencias que se reflejaban en sus obras y de las cuales carecía el público europeo.

Por esto, en algunas listas se incluye a Alejo Carpentier y a Lezama Lima como miembros del *boom*, ya que fueron alguno de los intelectuales que se preocuparon por definir la literatura en América Latina. Asimismo, su literatura era proclive a ser consumida por cualquier público como muestra de la otredad y de costumbres extrañas. La diferenciación que realizaron estos escritores trajo consigo un nuevo demérito de la literatura que se deseaba encumbrar, puesto que si bien la obra literaria fue catalogada con un valor estético incuestionable, sirvió para categorizarla como un mero producto de una sociedad subdesarrollada.

2. El *postboom*. Los imitadores y detractores

2.1 El *postboom*

En los años setenta se comenzó a especular sobre el fin del *boom* latinoamericano, dando así la razón a quienes habían creído que su impacto y repercusión en España (y el resto de Europa) sería efímero por ser un mero producto de la publicidad editorial o, si se quiere, de la industria cultural. Esta postura es interesante si tomo en cuenta que los escritores del *boom* continuaron publicando con asiduidad; por ejemplo Mario Vargas Llosa escribió *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977); Julio Cortázar, *Octaedro* (1974) y *El libro de Manuel* (1973). Si estas novelas no pudieron superar la complejidad de obras anteriores (como *La ciudad y los perros* o *Rayuela*), en esta década también se crearon obras experimentales como *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes o *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez. Por otra parte, algunos de los escritores a los que se les habían ligado al *boom* abandonaron el ámbito literario definitivamente, pues en 1974, mismo año en el que un septuagenario Alejo Carpentier publicó *Concierto Barroco*, el mundo contempló la muerte de Miguel Ángel Asturias y dos años más tarde la de Lezama Lima. Esta especulación tiene implícita otra postura: que el final del *boom* representó la consolidación de los cuatro escritores que integraron el fenómeno. De esta manera, el final del *boom* también significó el final del asombro con el cual los europeos leyeron la literatura del continente americano (causado a veces por el menosprecio, como había ocurrido con las primeras obras de Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes). Si bien es elemental entender que el *boom* fue indispensable para que se conocieran los discursos latinoamericanos (periféricos) en los países desarrollados, también es verdad que abrió un mercado próspero y rentable para las editoriales españolas que habían recuperado el mercado perdido en los años de la Guerra civil y que en ese momento buscaban saciar la demanda de literatura latinoamericana. En este capítulo abordaré al *postboom* y su relación con el mercado internacional, pues en los años setenta y ochenta se desarrolló una nueva concepción del quehacer literario que estuvo enfocado en crear el mismo éxito editorial y artístico que había producido el *boom*. Antes de avanzar reitero: el *boom* inició esta nueva forma de unir al público panhispánico (donde media la industria editorial), pero no fue ésta su única característica ni la más importante. También, me ocuparé de la labor del mercado en la construcción de literatura en esta época, porque

las nuevas generaciones de escritores tuvieron que dialogar, muy pronto, con el mercado de los bienes simbólicos.

Para Michael Rössner la feria del libro de Frankfurt dedicada en 1976 a la literatura latinoamericana representó el apogeo del *boom* pero también su punto final (Rössner, 2005: 249). En cambio, para Burkhard Pohl el *boom* como fenómeno comercial-mediático terminó en 1972 cuando el público español comenzó a interesarse en la literatura nacional que tratara su historia contemporánea (Pohl, 2005:211). Este hecho es significativo pues los editores españoles, que muy pronto habían observado el redituable negocio que significaba la literatura latinoamericana, intentaron, sin éxito, crear “boomes” españoles (Curiel 2006:23). Por tanto, la atención que el público español otorgaba a las novelas latinoamericanas disminuyó paulatinamente. Esto no quiere decir que de un momento a otro las obras de esta parte del continente fueran rechazadas por la crítica o que se hayan dejado de vender miles de ejemplares; antes bien, el negocio que representaba esta literatura aún era apreciado y editoriales como Anagrama, Tusquets o Alfaguara, aparte de la ya clásica Seix Barral, dieron a conocer nuevas obras y autores que no habían figurado en el *boom*. Así, en la década de los setenta aparecieron por primera vez obras de Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti (1909-1994), Octavio Paz y Ernesto Sábato en España. En este caso, más que crear un nuevo *boom*, pues la cercanía con el primero lo hacía imposible, las editoriales españolas buscaron obtener parte de los beneficios económicos que el descubrimiento de los cuatro primeros miembros del *boom* había producido. Por ejemplo, Burkhard Pohl nos habla del periodo comprendido de 1975 a 1982 en el que Seix Barral, Bruguera, Argos Vergara y Alfaguara dominaron el ámbito editorial y en el cual se preocuparon por publicar lo mejor de la literatura latinoamericana para incluirla en el *boom* (en este caso en su parte comercial), pues bastaba que un escritor fuera latinoamericano para que se le incluyera en él (Rössner, 2005: 249). Seix Barral continuó su éxito editorial con escritores prestigiados entre los que se encuentran Ernesto Sábato y Guillermo Cabrera Infante (1929-2005); en cambio, tuvo entre sus filas a pocos autores peninsulares. La editorial Bruguera publicó la obra completa de Jorge Luis Borges y basó su mercado en autores latinoamericanos. Por su parte, Alfaguara dio a conocer a hispanoamericanos que no formaron parte del *boom*, como Mario Benedetti (1920-2009), por no poder pagar los derechos de autor de los miembros del primer fenómeno, con la excepción de Julio

Cortázar (Pohl 2005: 223-225). Por último, Planeta intentó beneficiarse del *boom* por medio de su premio, “pues el millonario galardón siempre estuvo atento a corrientes y autores que en cada momento fueran más demandados por los lectores” (González, F., 2010:55), pero la mayor parte de las veces tuvo que conformarse con otros autores.

Continuando con el análisis de Burkhard Pohl, dos hechos propiciaron el final del *boom* (o por lo menos diferenciaron a los primeros autores de la serie de novelistas españoles y latinoamericanos que publicaron en las décadas siguientes): *a*) La falta de un premio prestigioso como lo fue el Biblioteca Breve, cuyo último ganador fue el español José Leyva (1938) por *La circuncisión del señor solo* en 1972. Entre los numerosos premios que se otorgaban en España dos sobresalieron por la cantidad de dinero que otorgaba al ganador: el premio Planeta y el Herralde; *b*) En la década de los ochenta gran parte de las editoriales que habían sido fundamentales para la internacionalización de la novela latinoamericana quebraron o fueron vendidas a empresas transnacionales, por ejemplo: Burguera, Seix Barral, Aguilar, Alfaguara (Pohl, 2005: 216-217). A estos eventos debo agregar uno que fue fundamental para el desarrollo de la literatura española de posguerra: la muerte de Francisco Franco en 1975. Con este hecho y “sobre todo una vez que el tribunal del Orden Público y la censura han desaparecido positivamente, el novelista tiene, por primera vez después de casi cuarenta años, entera libertad para construir su universo narrativo” (Curiel, 2006: 190). En esta década aumentó el consumo de novela histórica española (que habría de tener su punto más alto en el 2000) que intentó desentrañar los monstruos colectivos que han sobrevivido a la Guerra civil y que habían estado ocultos en todos los discursos, no sólo en la narrativa. La España cerrada al exterior que había necesitado entender al *otro* ahora requería, y podía, escucharse a sí misma.

Por causa de todos estos elementos la narrativa de Latinoamérica dejó de ser interesante para los españoles que, en muchos sentidos, habían leído la literatura de ultramar por la *otredad* que representaba. No olvidemos que “los lectores españoles vieron un nuevo discurso literario [el del *boom*] y se sintieron ávidos por saciar esa sed cultural” (González, F., 2010:54). Es cierto que las “nuevas” novelas latinoamericanas publicadas en España contaron, en la mayoría de los casos, con una calurosa recepción por parte del público y la crítica, sin embargo, éstas fueron continuamente comparadas con las novelas

cumbre del *boom*; además, en el panorama cultural se percibía un cansancio y agotamiento de la literatura latinoamericana que llegaba a España.

Entonces, en los años setenta y ochenta se comenzó a hablar de una literatura *postboom* que en muchos casos fue designada como *boomerang* haciendo una parodia del fenómeno anterior y que según el periodista Juan Cruz fue adjudicado por el mismo Carlos Fuentes (Cruz, 2012, ¶ 1). En este sentido hay que hacer dos distinciones: 1. El *postboom* como tal se puede considerar a toda aquella narrativa española y latinoamericana posterior al *boom*, en este caso, entrarían en él escritores como Mario Benedetti y Roberto Arlt por ser publicados después de los años sesenta; ante esto, las diferentes posturas que se toman frente a los escritores del *boom* ya sea negándolo o aceptándolo poco importan; 2. Por otra parte, este término hace referencia a una postura reaccionaria frente al *boom* y a su influencia pues “en España hubo como un rechazo psicológico [al *boom*] que sirvió para que se rearmara una generación importante de escritores españoles de los años ochenta” (Hora25Global, 2009).

Burkhard Pohl considera que el *postboom* puede situarse de 1973 a 1985 y que la editorial que se tomó más en serio el papel de lanzar una “nueva narrativa latinoamericana” (hago énfasis en el adjetivo “nuevo” porque en él se centrarán las disputas en las que el *crack* tomará parte) fue Argos Vergara y su colección *Bibliotheca del Fénice*, cuyo director, para variar, es Carlos Barral. En el catálogo de esta colección puede verse el retroceso de los narradores latinoamericanos en editoriales peninsulares, pues aquí se equiparó su número con el de escritores españoles (Pohl, 2005: 232). Entre los agrupados en el *postboom* destacan el peruano Alfredo Bryce Echenique (1939), el cubano Reinaldo Arenas (1943-1990), el mexicano Arturo Azuela (1938-2012), el argentino Abel Posse (1934) y el chileno Antonio Skármeta (1940), cuya novela *Soñé que la nieve ardía* (1975) fue muy importante para este grupo. Otros autores que comúnmente se agrupan en esta lista son Fernando del Paso (1935) y, en ocasiones, Mario Benedetti.

El estudio más serio que se ha hecho hasta ahora para delimitar y explicar al *postboom* lo realizó Donald L. Shaw en *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo* (1999). Para el teórico estadounidense, el *postboom* surgió a mediados de la década de los setenta y, hasta la publicación del libro, lleva más de veinte años de actividad por lo cual es posible dar algunas características de este periodo. Los

autores que Shaw agrupa en el *postboom* son: Isabel Allende (Chile, 1942), Antonio Skármeta, Luisa Valenzuela (Argentina, 1938), Rosario Ferré (Puerto Rico, 1938), Gustavo Sainz (México), Laura Esquivel (México, 1950) y Ángeles Mastretta (México, 1949). Por otra parte, Mario Benedetti y David Viñas (1927-2011) fungen como los puentes entre el *boom* y el *postboom*. Una diferencia trascendental es que Donald L. Shaw considera al *postboom* como un grupo plenamente latinoamericano. Para definir a esta generación Shaw toma como imprescindibles los ensayos de Antonio Skármeta, *Tendencia en la más nueva narrativa hispanoamericana* (1975) y *La novísima generación: varias características y un límite* (1976) en los cuales el autor considera que la tendencia de los escritores latinoamericanos, principalmente chilenos, está condicionada por dos puntos: *a)* elegir la urbe latinoamericana como escenario en lugar de lo rural y *b)* el regreso a una narrativa comprometida. Ahora bien, las características principales que propone Skármeta y que avala Donald L. Shaw son: 1. La sexualidad y la exploración del erotismo; 2. La afirmación de la vida; 3. La espontaneidad; 4. La cotidianeidad; 5. El uso de la fantasía; 6. La realidad coloquial y 7. La búsqueda de la intrascendencia. Asimismo, considera que la publicación de *Soñé que la nieve ardía* de Antonio Skármeta en 1975 fue la obra que abrió el camino al *postboom* y que *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende fue su primer triunfo (Shaw, 1999: 259- 260).

Shaw escribe que en la década de 1970 los escritores que habían sido opacados por los miembros del *boom*, por escribir temas sociales (como Manuel Puig, Mario Benedetti, David Viñas y Severo Sarduy), tuvieron un nuevo impulso e influyeron en las nuevas generaciones de escritores latinoamericanos que deseaban apartarse del *boom*. Por esto, si las características del *boom* (para Shaw) son el experimentalismo y el cosmopolitismo, en el *postboom* estas serán la adopción de una narrativa testimonial y comprometida con el “aquí y ahora” de la realidad latinoamericana, el feminismo y la creación de novela histórica. Por ello, el autor cree que el *postboom* retoma la tradición narrativa de protesta social que el grupo anterior había desdeñado debido a su obsesión con la forma narrativa. Esta estratificación, como podemos ver a simple vista, tiene numerosos inconvenientes, ¿acaso no existió en los miembros del *boom* una fuerte preocupación política y social como en el caso de Julio Cortázar o Carlos Fuentes? Por otra parte, el autor escribe “Las fechas de publicación de estos libros [los de Antonio Skármeta y Gustavo Sainz] sugieren que,

incluso en la gran década del *boom*, ya se encontraba en gestación el *posboom*” (Shaw, 1999: 265) como si existiera una tendencia fija entre los dos fenómenos y fueran inmóviles. Esta división cae en los tópicos que Carlos Fuentes denunciara en la *Nueva novela latinoamericana* y que creyó el *boom* había enterrado: la de universalismo-nacionalismo, compromiso-formalismo. Sin embargo, Shaw proporciona dos características que pueden diferenciar al primer del segundo fenómeno: el aumento de mujeres escritoras (que no es más que su visibilidad comercial) y la adopción de formas narrativas simples para el lector que no estaba acostumbrado a la experimentación formal del *boom*. Shaw es terminante en estas características: “hemos insistido en que los escritores del *boom* frecuentemente ofrecen a los lectores una imagen inquietante de la realidad: los del *postboom* tienden a volver a imágenes más tranquilizadoras del mundo” (Shaw, 1999: 282). Por esto, la experimentación formal quedó fuera de la concepción que tenía el *postboom* sobre la manera en la que se debía escribir; decir que esto se hizo sólo para poder alcanzar a los grandes públicos no es del todo cierto, pues el *boom* lo había conquistado por medio de la experimentación y por ello habían sido imitados hasta el hartazgo. De la misma manera, la mayor visibilidad de la participación femenina en la literatura latinoamericana como rasgo fundamental del *postboom* es un hecho innegable, pero atraviesa por numerosas contradicciones ya que escritoras como Isabel Allende comparten rasgos con el *boom*, en su afán de imitarlo, y contradicen muchos del *postboom*. Por ello considero que, aunque el estudio de Shaw es muy completo, las características que emplea para referirse al *postboom* no son exclusivas de él, sino que son frecuentes en grupos y generaciones que respondieron a situaciones sociales determinadas como la modernización de las grandes ciudades latinoamericanas y la frustración que provocó el desplome las utopías revolucionarias en el Continente. Asimismo, en México la Generación de Medio Siglo había hecho posible el cambio total de la novela rural a una plenamente urbana y la generación de la Onda (donde se ubica a Gustavo Sainz) representó al sujeto en su conflicto con una realidad donde los intentos modernizadores del país habían transformado a la sociedad. Por último, la distancia que existe entre Isabel Allende y Gustavo Sainz es mucho más certera que sus posibles encuentros. No intento decir que los presupuestos de Donald L. Shaw sean erróneos o estén mal fundados, sino que la búsqueda

de unir a los diferentes países y tradiciones en una sola corriente literaria (que están obligadas a dialogar en España) puede resultar tan infructuoso como definir al *boom*.

Otra postura que sostiene que el *postboom* fue un fenómeno netamente latinoamericano la otorga Carlos Fuentes en un ensayo que pretende dar cuenta de toda la narrativa en habla española del continente: *La gran novela latinoamericana*. Las comparaciones con *La nueva novela hispanoamericana* no se hacen esperar; en el caso que nos compete, las ideas de Fuentes sobre el *boom* parecen haber dado un giro completo. En principio, *La nueva novela hispanoamericana* pretendió describir la literatura de su tiempo, es decir, la década de 1960, donde el término *boom* era más que una alabanza un estigma que los escritores tenían que eludir (por ello Fuentes añade a Juan Goytisolo para que su ensayo abarque también a la península). Desde ese ensayo hasta 2011, con la publicación de *La gran novela Latinoamericana*, han pasado más de cuarenta años donde el último Fuentes no sólo habla de un *boom* institucionalizado (pues las críticas en contra han quedado sepultadas o con muy poca resonancia), sino que además no duda en estructurar la literatura latinoamericana a partir de él, con un antes y después de su irrupción en el medio literario. De esta manera, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Lezama Lima, Jorge Luis Borges y Miguel Ángel Asturias quedan enclaustrados en el denominado *pre-boom*, mientras que las generaciones posteriores sólo pueden ser medidas a partir de su relación con él agrupándose en el *boomerang* o en el *postboom*. Ante la pregunta ¿qué es el *boomerang*? Carlos Fuentes no es claro: “Hoy, gracias al *boom*, hay una nueva novela latinoamericana que podríamos llamar, no sin ironía, el ‘búmerang’. Se ha beneficiado de las libertades formales y de la individualización del *boom*” (Fuentes 2011: 295). Es todo. El *boomerang* es el producto lógico del *boom* porque vino después de él y gracias a él; en cuestiones literarias ¿por qué es su continuación?, Fuentes no lo explica. En cambio, para confusión del lector, utiliza la palabra *postboom* para decir que los nuevos escritores tienen una libertad temática producto de “lo que falta por decir hoy” (Fuentes, 2011: 297), por lo cual no pueden asociársele rasgos de ningún tipo. Sin aclarar la diferencia entre *postboom* y *boomerang* Fuentes enlista quiénes son los integrantes de cada uno. En el *boomerang* tenemos a Augusto Roa Bastos (1917-2005) por su obra *Yo, el supremo* (1974), que enmarca a la novela de dictadores; a Sergio Ramírez (1942) por *Castigo divino* (1988) ya que el humor es propio de la nueva generación de escritores; a Héctor Aguilar Camín

(1946) por *Guerra de Galio* (1985) debido a la crítica que hace del intelectual en una estructura de poder corrompida; a Federico Reyes Heróles (1955) por *Noche tibia* (1995) porque ejemplifica la pugna entre la voracidad política contra la naturaleza. ¿Se debe entender que éstos son los temas del *boomerang*: la novela de dictadores, el humor, la decepción del intelectual frente al poder dominante y los temas de las guerrillas latinoamericanas?

Al igual que Donald L. Shaw, Carlos Fuentes considera que el cambio de la novela agraria a la novela de la ciudad es elemento esencial para definir al *postboom*. Para ejemplificar los cambios que ha traído consigo este hecho, nombra a Buenos Aires la “ciudad moderna de Latinoamérica”. A partir de este presupuesto, Fuentes detalla el proceso de creación literaria en el que los novelistas argentinos (pero pudieran ser todos los latinoamericanos), desilusionados por la violencia de Buenos Aires, escriben temas sórdidos y sombríos que retratan el mundo en el que viven. De esta manera, los escritores del *postboom* serían aquellos que expresan que la barbarie, que se había trasplantado del campo a la ciudad, no se ha extinto. En este caso Fuentes acierta porque el deterioro de las esperanzas democráticas y sociales sería el rasgo más característico de los miembros del *postboom*. La segunda característica que describe Fuentes es el empleo del lenguaje como un contra-lenguaje que busca “des-escribir la historia moderna de América” (Fuentes, 2011: 338) como una rebelión contra nuestra conflictiva “modernidad urbana”. Esta idea resulta muy acertada para entender al *postboom*, no obstante, apenas avanzamos en la lectura nos encontramos con un inconveniente: para probar esta característica Fuentes se vale de Julio Cortázar. Entonces ¿debemos pensar que el *postboom* es un lapso de tiempo perfectamente definible, donde se inscribe cualquier escritor sin importar a qué grupo o generación pertenezca? Entonces, la idea de un grupo perfectamente delimitable sería imposible. Si es así ¿qué pasa con Jorge Luis Borges o con Alejo Carpentier, que se quedaron anclados en el *pre-boom* aunque continuaron publicando en la década del *boom*? Para Fuentes el primer Cortázar (identificable con el *boom* y con *La nueva novela hispanoamericana*) le exigía mucho a la lengua para apropiarse de ella, para crear un mundo nuevo con ella; en cambio, el segundo Cortázar (el del *postboom*) se rebela del lenguaje para rebelarse de la utopía que nos fue impuesta por Europa. Los escritores que agrupa en este *postboom* argentino son:

Tomás Eloy Martínez (1934-2010), Luisa Valenzuela (1938), Sylvia Iparraguirre (1947), Martín Caparrós (1957), Ricardo Piglia (1941) y Julio Cortázar.

Desde la perspectiva de Carlos Fuentes, el puente entre el *boom* y el *postboom* (y el *boomerang*) es José Donoso, debido al magisterio que realizó en Chile y a la influencia que tuvo en los nuevos escritores. Sorprendentemente, Roberto Bolaño (1953-2003), que es tan importante en la narrativa latinoamericana publicada después del *boom*, no figura en este compendio, que en ocasiones parece ser la canonización de escritores que le gustan a Fuentes, y paradójicamente, la mayoría de los escritores a los que Bolaño llamaría los “donsitos” aparecen como los nuevos herederos del *boom*, estos son los chilenos: Isabel Allende, Gonzalo Contreras (1958), Arturo Fontaine (1952), Antonio Skármeta, Sergio Missana (1966), Marcela Serrano (1930-2012), Carlos Cerda (1942-2001), Diamela Eltit (1949), Alberto Fuguet (1964), Carlos Franz (1959), Jorge Edwards (1931). Los escritores de otros países que integran el *postboom* de Fuentes son: el peruano Santiago Roncagliolo (1975); los colombianos Laura Restrepo (1950), William Ospina (1954), Héctor Abad Faciolince (1958), Juan Carlos Botero (1960), Juan Gabriel Vásquez (1973) y Santiago Gamboa (1965); y los mexicanos Ignacio Solares (1945), Hernán Lara Zavala (1946) y Gonzalo Celorio (1948).

La postura que presento puede eludir la interpretación literaria (que agrupa distintos procesos artísticos de diferentes países) para ser abordada desde una perspectiva social: en la que el *postboom* más que un grupo fue un fenómeno donde la industria cultural se adueñó del espacio crítico y ordenó (en la antigua metrópoli) la validez de los discursos latinoamericanos.

Como se observaba, no existen claros límites sobre qué es el *postboom* ni quiénes son los escritores que lo integran, pues esta lista puede incluir tanto a autores españoles como a latinoamericanos, los cuales, en el mejor de los casos, son agrupados por la distancia que toman frente a sus antecesores. Para evitar confusiones designaré *postboom* al grupo de escritores latinoamericanos que publicaron en España en las décadas de los setenta y ochenta y que nacieron entre principios de 1940 y finales de 1950. Asimismo, considero que el *postboom* puede dividirse en dos vertientes perfectamente identificables: *a*) a los escritores americanos que rechazaron la “tradicción” impuesta por el *boom*; y *b*) los

escritores que continuaron por las sendas que había explorado el *boom*. Por simple convención, emplearé el término *boomerang* para referirme a los escritores españoles que influidos por el *boom* adoptaron alguna de las dos posturas antes mencionadas, pues la influencia del *boom* no puede ser tomada únicamente dentro del ámbito latinoamericano, sino en toda la lengua española.

2.2. La industria editorial en la construcción del *postboom*

2.2.1 La transformación de la industria editorial

Si la relación del *boom* con el mercado editorial era notoria, en el caso del *postboom* ésta se intensificó, puesto que los nuevos escritores tuvieron, por fuerza, que interactuar con una industria que había logrado profesionalizarse para alcanzar mayores ingresos. Este perfeccionamiento creó a su vez intermediarios entre los grandes consorcios y los autores, como los agentes y los premios literarios. España, gracias a su industria editorial, se convirtió en el centro desde el cual se medía y se debatía el valor de la literatura hispanoamericana. Publicar en España parecía ser equivalente a tener visibilidad. Esto sucedió, no sólo porque era el centro de distribución más grande de los países de habla española, sino también porque los grandes conglomerados editoriales que se habían establecido allí habían acaparado, poco a poco, a editoriales de renombre, como Planeta lo hizo con Seix Barral. En la década de 1980, numerosas editoriales Españolas y Latinoamericanas fueron absorbidas por los grandes consorcios editoriales, situación que se intensificaría en los años de 1990. Por ejemplo, el Grupo Santillana adquirió Taurus en 1974, Alfaguara en 1980 y Aguilar en 1986. La función editorial quedaba cada vez en menos manos. Asimismo, cuando las editoriales españolas recuperaron el mercado perdido por medio de escritores latinoamericanos, se creó la ilusión de una literatura inclusiva, donde las obras lanzadas en grandes tirajes eran incorporadas a una literatura hispánica global, que en el mejor de los casos contendría lo más selecto de todos los países. Esto, no fue así. En este periodo ya no se intentó dar a *conocer* la literatura Latinoamericana para recuperar el público perdido, sino de distribuirla una vez comprobada su rentabilidad. Esta avidez por los escritores latinoamericanos produjo un optimismo propio de la globalización, en el cual se creía que las vertientes del idioma español se emparentaban en un diálogo prolífico. De forma general, podemos considerar que la antigua metrópoli fue el centro

desde el cual se ordenaba la “tradición” y se daba valor a los discursos de las antiguas colonias, aunque existieron editoriales latinoamericanas, como en Fondo de Cultura Económica, que continuaron publicando y distribuyendo a los autores “locales” en el Continente³.

Como tal, nunca existió el deseo de englobar en una sola a todas las literaturas de habla española por medio de la industria editorial, pero sí existió en los escritores la convicción de que las tecnologías ayudarían a tener un contacto fidedigno con las tradiciones de otros países. Por tanto, un escritor podría leer y dialogar con las obras que se producían en diferentes partes del mundo de manera instantánea, gracias al contacto y a la distribución de los libros. Así, la esperanza de tener una literatura panhispánica que trascendiera las fronteras fue, desde luego, infructuosa ya que ¿cuál era el camino que debían de sortear las obras para ser publicadas y distribuidas en un público más amplio?

Es aquí donde cobra mayor vigor el papel que jugó la industria editorial y se extendió la idea de que un escritor, para ser reconocido, tenía que ser publicado en España, sobre todo si se hacía en los grandes consorcios transnacionales, ya fuera el grupo Planeta o el grupo Prisa-Santillana. Por otro lado, en el mismo momento en el que las industrias editoriales tenían más fuerza, también existieron proyectos editoriales, la mayoría auspiciado por el Estado, como Casa de las Américas, para dar a conocer a los escritores latinoamericanos.⁴

En unos años, la función del editor de los grandes conglomerados también sufrió una transformación en cuanto al papel que desempeñaba en la publicación de una obra: de ser “un intermediario prestigioso entre el talento de los creadores y el deleite del público como una especie de mecenas para el artista” (Girard, 1982: 38) pasó a ser un empresario que produce y vende mercancía; en cambio, en las pequeñas editoriales continuó siendo un hombre de cultura que más que los bienes materiales a corto plazo, deseaba acumular

³ Como ya mencioné, tanto el F.C.E. como la editorial Sudamericana tuvieron un papel preponderante en la publicación de autores locales y extranjeros; aunada a ellas tenemos la Colección Ayacucho que dirigió Ángel Rama desde 1974; pero a causa de la inestabilidad política en América Latina y de la censura se produjo una crisis en los años setenta y ochenta. Posteriormente, las editoriales que habían sobrevivido a la represión fueron absorbidas, como sucedió con Sudamericana en 1998 o desaparecieron.

⁴ No perdamos de vista que la publicación de escritores latinoamericanos en España se dio también en pequeñas editoriales. Hace falta un estudio pormenorizado de la totalidad de las obras latinoamericanas publicadas para realizar un balance sobre el impacto que tuvieron en la internalización de la literatura latinoamericana. En esta tesis, por cuestiones de temática, únicamente analizo las obras de los escritores que posteriormente serían reconocidos por la crítica y por el mercado editorial.

bienes simbólicos y los económicos a largo plazo. A pesar de que existe una supuesta responsabilidad de los editores en el desarrollo del arte, en este caso la literatura, esta se da en contadas ocasiones en las grandes editoriales; aunque los recursos obtenidos proporcionan el contexto para que puedan publicarse mayor número de obras esto no ocurre porque las editoriales “han restringido la diversidad del libro mediante la búsqueda del *best-seller*, en un proceso de selección basado exclusivamente en criterios comerciales” (Femenias, 2007: 72). Asimismo, si bien el agente literario fue, en la mayoría de los casos, un defensor de la obra de los escritores, como lo fue Carmen Balcells, también se convirtió en una figura peligrosa y poderosa que podía influir en el reconocimiento o no de los escritores. Así los autores que creyeron liberarse de sus editores, cayeron en manos de sus agentes y de sus decisiones (De Diego, 2009^b:57).

Claudia Femenias, apoyándose en Subercaseaux, piensa que a causa de la búsqueda incesante del *best-seller* surgió una nueva generación de administradores editoriales de formación comercial y mercantil que prestan nula importancia a la función cultural de la literatura debido a que su interés está enfocado en encontrar una obra que pueda adaptarse al mercado (Femenias, 2007:72). Desde esta perspectiva, la industria cultural no democratiza la cultura, sino que sólo se distribuye una parte de ésta: la comercializable. A pesar de que esta idea es muy difundida entre los críticos de la literatura de mercado, no es del todo correcta, porque minimiza una relación de mercado-arte que es en sí misma mucho más compleja. Pierre Bourdieu señala que la supuesta lucha entre las obras comerciales y las de arte “puro” no es tan profunda, pues dentro del espacio de producción cultural “están vinculados con su propia oposición” (Bourdieu, 2011: 251), complementándose; cada uno de ellos tiene un campo de acción y por tanto un público. Sin embargo, en el artículo que busca explicar el éxito comercial de la escritora chilena Marcela Serrano (y es el enfoque que se utiliza con mayor medida para explicar el éxito de los escritores latinoamericanos en el extranjero) Claudia Femenias expresa: “El problema es que al ignorar la importancia que tienen las editoriales y los editores en la difusión de ideas en la sociedad, se debilita la función tradicional de las casas editoriales y de los editores como garantes de la cultura simbólica de la nación” (Femenias, 2007: 72).

Es trascendental notar que en este periodo se propagó la idea de que pare ser reconocido un escritor tenía que conquistar el mercado con productos “típicos” y, aún

mucho más interesante, que los latinoamericanos se sabían dentro de esta vertiente, la aceptarían o no. Ahora bien, aunque la industria del libro no masifica los gustos porque el lector no es un consumidor pasivo, sino que es capaz de discernir entre un producto de otro, la industria delimita la producción y la circulación de sus productos a nivel mundial para controlar el mercado e inducir a

una tendencia a la uniformidad del gusto de los consumidores en los principales mercados, para racionalizar el desarrollo y la fabricación de los productos. Esto implica que unos productores muy poco numerosos [...] tienen la posibilidad de influir en el estilo y la apariencia de los productos culturales cuyo consumo se propondrá (Anverre, Breton, Gallagher, et. al., 1982: 124).

Es decir, las innumerables voces literarias serán escuchadas en el gran mercado siempre y cuando estén en sintonía con las últimas tendencias de consumo. Por tanto, si los escritores, en teoría, tienen mayores posibilidades de ser publicados y poder llegar a un mayor número de personas, esto no es totalmente cierto, porque para que puedan publicar necesitan, en la mayor parte de los casos, estar dentro de ese *diálogo* con las tendencias del mercado. No obstante, cabe mencionar que las obras de vanguardia⁵, como se verá cuando se analice al *crack*, también tienen un lugar dentro del mercado y al crear su propio público generan los mismos beneficios económicos, únicamente a largo plazo.

En los años del *postboom* aun sobrevive la idea de que la literatura latinoamericana se consume por ser exótica para el público europeo y muchos escritores intentan mantener esa característica en sus obras pues “el interés [de una obra] viene dado por su nacionalidad, su temática o su modo de escribir. Poco importa que sea del *boom* o sus epígonos, pues lo hispanoamericano vende y no se precisa más” (González, F., 2010: 57). Aunado a esto, la figura de Gabriel García Márquez se convirtió en la más influyente de las cuatro que componen al *boom* y el éxito sin precedentes de *Cien años de soledad* la erigió no sólo como la novela más aclamada, sino también como la más imitada por ser el modelo de éxito comercial y por su valor simbólico.

Si bien el artista vive mucho mejor dentro del nuevo orden establecido, pues le es posible vivir de su creación, también es innegable que el mercado le impone un nuevo modo de escritura para poder alcanzar el éxito comercial inmediato ya que en las editoriales

⁵ Con vanguardia me refiero a la idea de superación continua y novedosa de una obra frente a una tradición precedente, partiendo de la separación que hace Pierre Bourdieu entre el arte de vanguardia y el arte comercial, y no a las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX.

enfocadas en este modo de producción cultural “se rechaza toda idea de permanencia del esfuerzo y de maduración lenta de un pensamiento o de una obra, por estimarla nociva para la explotación del mercado” (Anverre et al. 1982: 125). Este punto fue fundamental para los escritores del *postboom* enemigos del *boom* (cuyo principal exponente fue Roberto Bolaño), porque rechazaron el éxito sencillo que, según ellos, impedía el sano desarrollo de la literatura; es decir, se posicionaron como la línea de vanguardia, frente a la otra línea del *postboom*: la comercial.

2.2.2. Los premios literarios

En España, la presencia de la industria editorial y su autoridad para decidir cómo se consume la literatura latinoamericana en el mundo hispanohablante son innegables. Uno de los medios más notorios que tienen las editoriales para catapultar a sus nuevos productos dentro del mercado es el premio literario. De facto, se considera a los premios literarios como estímulos para la creación o bien para condecorar a un escritor cuya trayectoria es reconocida ampliamente; desde esta postura los premios son una especie de mecenazgo moderno para el cultivo de las letras que, desde siempre han necesitado recursos económicos para su supervivencia. Esto, desde luego, no termina allí. Nicole Witt citada por Fernando González plantea que debemos “diferenciar dos estrategias editoriales bien opuestas: hay, por un lado, premios que funcionan como motor económico, es decir, premios que otorgan a títulos que deben venderse mucho. Por el otro lado, hay galardones con tan buena reputación que la gente puede llegar a comprar una novela sólo por su garantía de calidad” (Citada en González, F., 2010: 64-65). En la segunda categoría se inscriben los premios institucionales (el Nobel o el Cervantes) que no tienen relación con alguna editorial pero cuyo prestigio sirve como un importante medio de difusión que permite promocionar a los autores premiados y con ello aumentar el número de ventas de sus obras en dimensiones internacionales. La importancia que tienen los premios literarios en la actualidad es inobjetable ya que es difícil que un escritor joven sea conocido si no ha ganado alguno de ellos. Por tanto, es necesario lanzar la siguiente pregunta ¿quiénes otorgan los premios? y ¿cuáles son las razones por las cuales se entregan? Para las editoriales este acto puede ser considerado como un adelanto de los derechos de autor de

una obra que muy posiblemente tendrá éxito, además de que su entrega funciona como publicidad, ya sea por el reconocimiento del galardón o por la suma entregada.

En España, existe una superabundancia de premios literarios que ha provocado una discusión entre los críticos, editores y escritores, pues los galardones, al ser demasiados, plantean una supuesta fecundidad de novelas excelentes. Fernando González, al abordar esta problemática, apunta que la industria editorial española es la cuarta más grande del mundo y la segunda de Europa, algo que es sorprendente por su número tan bajo de lectores (González, F., 2010:75). El autor quizá olvida que los lectores-consumidores de esta industria no se limitan a España, sino que muchas veces se dispersan por todo el mundo hispanoamericano. Para ejemplificar la desproporción de los premios, Fernando González declara: “Actualmente, son más de 1.300 las convocatorias en España, frente a las 700 de un país con una masa lectora mucho más abundante como es Alemania” (González, F., 2010:61), además, subraya el hecho de que algunos de los premios literarios sobrepasan el monto máximo que puede otorgar un premio alemán. El número tan elevado de premios es, desde el punto de vista artístico, absurdo porque resulta imposible que cada año se publiquen tantas obras maestras o que se descubran igual número de nuevos talentos. Para descubrir o afianzar a escritores de renombre, las editoriales más importantes crearon uno. Entre los premios editoriales más influyentes están los que otorgan Tusquets, Anagrama y Alfaguara; mención aparte merece el grupo Planeta que gasta cada año “más de un millón y medio de euros en los diez premios que se reparten sus diferentes editoriales” (González, F., 2010:79). La novela hispanoamericana se ha beneficiado de estos premios, que han influido en su reconocimiento internacional; por ejemplo: el Biblioteca Breve concedido a Mario Vargas Llosa, como expuse en el capítulo anterior, dio origen al *boom*; el Herralde de Roberto Bolaño coronó al *postboom* y el Biblioteca Breve, en su segunda fase, otorgado a Jorge Volpi, fue elemental para el *crack*.

La evolución de los premios en España es digna de revisarse; si en los años cuarenta eran pocos los premios literarios que existían, en los años sesenta aumentaron considerablemente (y recayeron mayormente en los latinoamericanos) hasta que en los años setenta y ochenta las grandes transformaciones de la estructura editorial propiciaron que los premios recayeran en las obras que tuvieran mayores posibilidades de venderse. Cuando afirmo que una obra es premiada por el posible éxito que tenga no estoy poniendo en duda

la calidad de las novelas galardonadas, ya que una de sus principales características es que sean lo suficientemente buenas para gustar al público y a la crítica. No obstante, hay otras obras excelentes que no son premiadas por lo incierto que es su desempeño en el mercado, para este tipo de novelas queda como posibilidad de reconocimiento los premios entregados por instituciones estatales o por las organizaciones sin fines de lucro. Lo que es inobjetable es que el premio literario de la industria editorial busca *best-sellers* de calidad a la manera de *En el nombre de la Rosa* (1980).

2.3. El puente generacional

Las múltiples caras del *postboom* pueden ejemplificarse por medio de dos escritores chilenos exiliados después del golpe de estado de 1973: Roberto Bolaño e Isabel Allende. Aparte de ser dos latinoamericanos muy leídos en los últimos años, estos escritores representan inobjetablemente las pugnas que surgieron dentro de las generaciones posteriores a *Cien años de soledad* para construir una literatura latinoamericana a partir del realismo mágico, ya fuera aceptándolo o negándolo. Además, al ser fenómenos de ventas y representar dos posturas totalmente distintas ante la tradición inmediata, estos chilenos fueron el puente entre el *boom* y la generación nacida en los sesenta. Si bien Roberto Bolaño puede ser considerado como el puente entre el *postboom* y el *crack* (pues estos últimos lo nombran su hermano mayor) sin formar parte de ninguno de ellos, creo que el autor chileno es parte del *postboom* porque, a pesar de que su consagración se llevó a cabo en la década de 1990 y después de su muerte (2003), Bolaño cumple con las características que Donald L. Shaw tomó para nombrar al *postboom*: el exilio, su propensión a escribir novela de denuncia, además de tener la edad biológica y artística de los otros agrupados.

2. 3.1 Isabel Allende y el problema del realismo mágico

En 1982 se publicó la primera novela de Isabel Allende, *La casa de los espíritus*, que pronto se convirtió en un fenómeno de ventas y se adscribió en el segundo apogeo de la literatura latinoamericana en España. En este subcapítulo abordaré dos elementos: el primero, la similitud de esta obra con *Cien años de soledad*, novela cumbre del *boom*, y el empleo del realismo mágico; el segundo, la mayor visibilidad de novelas latinoamericanas escritas por mujeres. Con relación al primer elemento, el parecido de *La casa de los*

espíritus con la obra de Gabriel García Márquez es, en muchos sentidos, asombroso. Algunos de los personajes de la novela parecen tener un parangón inmediato con los de *Cien años de Soledad*, por ejemplo, el tío Marcos con José Arcadio Buendía o Rosa, la bella con Remedios, la bella. Por otra parte, las dos obras cuentan la historia de una familia a través de sus generaciones y las dos terminan cuando son revelados los documentos que contienen en sí la historia que hemos leído: en la obra de Allende los cuadernos de Clara, en García Márquez la obra cifrada de Melquiades. Sin embargo, no fue Isabel Allende la única que imitó y aceptó la influencia del *boom* como algo benéfico para la literatura de América Latina. En la década de 1980 el número de novelas que copiaban al Nobel colombiano era exorbitante, pues, poco a poco, se había instaurado el mal interpretado “realismo mágico” como elemento indeleble a la literatura latinoamericana. Desde sus comienzos, Isabel Allende intentó desligarse de la sombra de García Márquez arguyendo que este escritor y Pablo Neruda habían sido una gran influencia para ella como para toda la literatura latinoamericana (Rodden, 2004:68) por lo cual era justificable que existieran algunas coincidencias en las novelas. Asimismo, para rechazar a los críticos que denunciaban en ella un mero producto publicitario, Allende no dudó en declarar lo que la mayoría de los miembros del *boom* habían dicho: que cuando escribió *La casa de los espíritus* no tenía ningún contacto editorial y que todo se debió a que el manuscrito le gustó a Carmen Balcells (agente de casi todos los miembros del *boom*) que de inmediato publicó la obra por considerarla excelente (Rodden, 2004:58). El éxito editorial de Isabel Allende fue incluso mayor al de Julio Cortázar o Carlos Fuentes y alcanzó superventas en numerosos países. En una entrevista la autora dijo:

I've been lucky with all my translations. The reaction has always been very good. In Norway, they sold 40,000 copies in a few weeks, and that's a country with four million people. In Germany I was at the top of the best-seller list for almost a year. In France the Club du Livre alone published 350,000 copies. It seems vain to talk about all this, but that's how it's been. And I don't look at it as a personal success but as more recognition for Latin American literature (Rodden, 2004:72).

Pronto, el camino que había abierto García Márquez, tanto literario como comercial, se volvió trillado y su constante emulación provocó dos acontecimientos: uno, que la literatura latinoamericana fuera asociada con el realismo mágico y dos, que estas novelas dejaran de venderse por su sobreproducción. Isabel Allende es parte del grupo de novelistas que transitaron en el camino editorial que se catalogó como sencillo, lo cual provocó que otros

escritores en España (y no se diga en América, donde hubo infinidad de escritores que siempre se mantuvieron alejados del realismo mágico) denunciaron el estereotipo en el que había caído la literatura latinoamericana y asociaron el realismo mágico con la industria editorial. Cualquier cosa que fuera parecida al realismo mágico vendía por lo cual el mercado pronto quedó saciado y, aún más, harto de su repetición. Por tanto “la negativa hacia lo típico latinoamericano se basa en una supuesta falta no sólo de originalidad- es decir de valor literario-, sino también de valor comercial. Se supone que ha pasado la época de la novela que exprese explícitamente una alteridad cultural” (Phol, 2005:237). Líneas arriba mencioné que el realismo mágico fue mal interpretado por los escritores y por los lectores, esto lo pienso ya que cualquier texto que presentara algún elemento fantástico (por ejemplo Borges o Rulfo) era adscrito a él sin ninguna revisión. La reducción de los géneros fantástico y maravilloso, incluso el real maravilloso, en realismo mágico ocurrió porque la generalización de éste último hizo que se le empleara “para denominar (y denunciar) una escritura de alteridad latinoamericana” (Phol, 2005: 240). La fórmula realismo mágico equivalente a Latinoamérica se debió a un asunto meramente cultural para poder entender e interpretar al *otro*, sin que en ella existieran criterios literarios ni de tradiciones establecidas en los diferentes países. Por esto algunos escritores, entre los que destaca Roberto Bolaño, tomaron una actitud en contra de la supuesta tradición mágica en la literatura latinoamericana, pero esto se debió, más que nada, al desconocimiento que se tenía de ella. Wilfrido H. Corral está convencido de que este desconocimiento produjo varios desencuentros generacionales y aboga por un “giro revisionista que tanto necesita la historia literaria hispanoamericana” (Corral 2002:31). Por otra parte, el realismo mágico fue extrañamente adecuado para hablar de una literatura tercermundista latinoamericana que contrastaba perfectamente con la literatura europea. Ante esto, Emil Volek expresa:

La novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* (1967) tiene el mérito de haber dado los toques finales a la imagen de Latinoamérica como Macondo. La *intelligentsia* tanto latinoamericana como extranjera convirtió entonces al macondismo en una herramienta útil para la interpretación de Latinoamérica a través de la literatura del "realismo mágico". La realidad y el análisis fueron sustituidos por la fantasía y los buenos deseos. Los fracasos seculares de la región fueron celebrados como logros, como idiosincrasia, autenticidad, misterio inescrutable y superioridad espiritual (Volek, 2006:7).

El segundo punto que hace de Isabel Allende la representante del *postboom* que acepta al *boom* (y que realiza un tipo de novela pensada en un público panhispánico) es que fue parte de un nuevo fenómeno cultural que se llevó a cabo en la década de los ochenta: la visibilidad de las mujeres en la literatura comercial. Entre las autoras agrupadas en este fenómeno se encuentran, por nombrar algunas: Rosa Montero (1951), Ana Lydia Vega (1946), Isabel Allende, Ángeles Mastretta (1949), Susana Thénon (1935-1991), Marcela Serrano (1930-2012) y Laura Esquivel. Los elementos que unen a estas escritoras son: *a*) que sus libros tienen una amplia recepción en el público y *b*) que en las décadas de los ochenta y noventa dominaron las listas de los libros más vendidos. A pesar de que se ha visto a este fenómeno como producto de una mayor participación femenina en la literatura (como lo viera Shaw) esto no es acertado, porque ya desde la Generación de Medio Siglo, y mucho antes con Gabriela Mistral, había existido un grupo nutrido de excelentes escritoras que no tuvieron la proyección internacional por cuestiones meramente editoriales; es por esta razón que el “boom femenino” no es más que la entrada (y visibilidad) de un grupo de mujeres en el mercado editorial.

Para Álvaro Salvador, en "El otro Boom de la narrativa hispanoamericana: Los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta", el inicio de este fenómeno, que él llama *boom*, comienza con la publicación de *La casa de los espíritus* (1982) y tiene su punto culminante con *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel (Salvador, 1995:165). Otra investigadora de la literatura escrita por mujeres en la década de 1980, Claudia Femenias, está convencida de que “el surgimiento de estas autoras en la lista de *best-sellers* no es mera casualidad ni está dissociado de los cambios que se han producido en el mundo editorial” (Femenias, 2007:73) y asevera que las ventas de estos libros se dio por el nacimiento de un público femenino al que le interesa escuchar desde su perspectiva relatos relacionados directamente con ellas.

Ante las críticas que se le hicieron a este grupo de mujeres latinoamericanas *best-seller* como un simple producto de la demanda del público, Susana Reisz declara: “El común denominador de estas narradoras “triunfadoras” (al que aludo con el término globalizante *boom* hispánico) radica en una apariencia de gran sencillez, de falta de pretensiones e, incluso, de falta de originalidad” (Reisz 1995:192). Los elementos a los que

alude la autora tienen el fin de mostrar la diferencia de estas novelas con el *boom*, pero también de defender la imitación que hacen de las obras canónicas del primer fenómeno.

Lo relevante en estos estudios es que se equipare el éxito de ciertas autoras con un nuevo “*boom*”, esta vez preponderantemente femenino, y que incluso se le tome como una continuación del primero (por esto Shaw las agruparía en el *postboom*). Pero las novelas y las autoras agrupadas no son representativas de la totalidad de mujeres que escriben o escribían en Latinoamérica, sino las que eran más reconocidas por el mercado.

Como lo abordaré en el siguiente subcapítulo, Roberto Bolaño fue un duro crítico de este grupo de mujeres escritoras, pero al considerarlas las herederas directas del *boom*, también estaba consagrando el valor del *boom* dentro de la tradición hispánica.

Posteriormente, el *crack* no dudó en afirmar que existieron escritoras (Isabel Allende, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta) que fungían como epígonos deficientes de Gabriel García Márquez y que sus novelas eran, desde su postura, meros productos editoriales hechos para el consumo femenino, que por si fuera poco eran híper románticas y estéticamente fallidas.

Ante esto, debo matizar para no caer en reduccionismos; la novela escrita por mujeres es muy amplia y no tiene por qué seguir los parámetros que la agrupan en *postboom* o *boom* femenino, pero es innegable que existió un grupo de escritoras (al igual que escritores) que por medio de la industria se consolidaron como herederas “temáticas” y de mercado con lo que se identificaba con *boom*. A este último grupo es al que se dirigirán las críticas literarias del *crack* y de Roberto Bolaño; es decir, a la “tradición” literaria de novelas latinoamericanas con gran impacto en el mercado editorial español.

La atención que se le otorgó a este grupo de escritoras es fundamental para construir una visión certera sobre lo que fue el *postboom*. Su recepción y su designación como herederas del *boom* muestran de qué manera se creaba, desde España, un nuevo canon internacional (a partir del éxito de una obra en el mercado mundial) cada vez más extendido entre los escritores. Si bien el *postboom* es aún el resultado de la nueva reinterpretación de Latinoamérica, donde los discursos de las ex colonias intentan equipararse con el de la antigua metrópoli (ya no había sorpresa en la calidad de las obras), ésta fungió como espacio para construir una literatura latinoamericana panhispánica, con las generalizaciones que ello implica.

2.3.2 Roberto Bolaño o el nuevo centro sin centro

La figura de Roberto Bolaño es, sin lugar a dudas, una de las más importantes de las últimas décadas. Su influencia fue determinante para las generaciones siguientes porque delineó la postura opuesta a la de Isabel Allende: aquella que cuestiona el valor del *boom* y se mantiene alejada de todo lo que tenga que ver con él. Al respecto, Roberto Bolaño declaró:

No me siento heredero del *boom* de ninguna manera. Aunque me estuviera muriendo de hambre no aceptaría ni la más mínima limosna del *boom*, aunque hay escritores que releo a menudo como Cortázar o Bioy [Casares]. La herencia del *boom* da miedo. Por ejemplo, ¿quiénes son los herederos oficiales de García Márquez?, pues Isabel Allende, Laura Restrepo, Luis Sepúlveda y algún otro. A mí García Márquez cada día me resulta más semejante a Santos Chocano o a Lugones (Herralde, 2005: 85-86).

De estas palabras obtengo algunas ideas: la primera, que en la generación de Roberto Bolaño todavía es problemático definir a los integrantes del *boom*, el escritor chileno no duda en agrupar en él a Bioy Casares, un autor que, en comparación con otros, aparece muy poco en las múltiples listas del *boom*; la segunda, que la animadversión a este grupo se centra principalmente en García Márquez y de él pasa a sus epígonos; la tercera: que para Bolaño la literatura más típicamente latinoamericana (representado en este caso por dos poetas modernistas) es aborrecible y García Márquez la representa, cada vez con mayor medida. Estas son las posturas que tomó Roberto Bolaño para posicionarse como un escritor diferente; la antipatía que profesó a lo que se relacionara con García Márquez no es más que su forma de entrar dentro del diálogo que abrieron los autores latinoamericanos en 1960 y de posicionarse en un campo literario panhispánico más consolidado.

Si bien el rechazo al *boom* no fue la única postura que realizó Roberto Bolaño con la literatura que lo precedía, sí fue la más importante. Contra José Donoso emprendió una severa crítica: “decir que es el mejor novelista chileno es insultarlo [...] y que está entre los mejores novelistas de lengua española de este siglo es una exageración” (Tarifeño, 2005: 24). Asimismo, se enfrentó a los escritores chilenos de la generación del cincuenta (donde se agrupa a Antonio Skármeta) a los que llamó “donositos” por la admiración que le prodigaban a este escritor (Herralde, 2005:26).

Cabe aclarar que en realidad no fueron los miembros del *boomerang* ni Roberto Bolaño los únicos que rechazaron al *boom* ni su influencia, pues en los países

latinoamericanos existieron dos vertientes al respecto: aquellos que lo ensalzaron y sus detractores, como Ángel Rama. Ahora bien, Roberto Bolaño, consciente o no, parte de la idea del *boomerang* en el que se toma al *boom* como una identidad definida, como un movimiento generacional, con un estilo marcado que puede ser reelaborado por las nuevas generaciones. Es decir, al tomar una posición acepta la concepción más equivocada pero más difundida del *boom*. Remarco, si bien para los críticos el *boom* tenía cierto aire de superchería, en la generación siguiente el *boom* fue institucionalizado por quienes lo imitaban o lo rechazaban, pues partían de él para elaborar consignas literarias. Imaginemos el panorama: ¿cómo crear un nuevo movimiento estético antiboom si el *boom* no es algo definido ni explicable, o bien son muchos los factores que le dan forma? La respuesta es sencilla, tomando algunos de los aspectos del fenómeno para reconstruirlo en una nueva realidad que va configurando su campo literario: la del *boom* institucionalizado gracias a la industria cultural y a su nueva reducción en realismo mágico (aunque solamente García Márquez haya escrito textos con realismo mágico). Como habrá de suponerse, la nueva reestructuración del *boom* se realizó primeramente en España (y con creciente medida en Estados Unidos) donde los escritores latinoamericanos intentaron explicar qué es la literatura latinoamericana. En otros términos, si el *boom* fue el fenómeno por el cual España y el resto de Europa definieron y “canonizaron” la literatura latinoamericana, el *postboom* fue primer intento de latinoamericanos para revertir los efectos negativos que esto había ocasionado (como la tan mencionada reducción de lo latinoamericano en realismo mágico). Sin embargo, el diálogo no se dio de ex-colonias a ex-metrópoli, como podría prever la supuesta igualdad de discursos, sino que los discursos quedaron reducidos a aquellos que se presentaban en la metrópoli. Por ejemplo, quedaron relegadas las posturas de los escritores mexicanos, como los de la Onda, que no entablaron directamente un diálogo con el *boom*. De esta manera, las “nuevas” tendencias literarias se distribuyeron en los países latinoamericanos como si fueran vanguardistas, aunque en los países de las ex-colonias se discutieron sus verdades o incongruencias según fuera el caso; pocas veces fueron escuchados.

Roberto Bolaño, exiliado en México y posteriormente en España, tomó parte de la lógica de posicionamiento del campo literario panhispánico, porque “rechazaba ante todo la idea del *boom* como institucionalización de la literatura, se negaba a doblegarse a las leyes

del mundo del mercado editorial, recuperando además en sus ficciones a muchos de los autores excluidos del gran éxito de masa” (Bolognese, 2009:42). Lo cual es discutible si se analiza desde el punto de vista económico el lugar de Bolaño en el mercado editorial. El choque de los dos caminos que intentaron comprender la influencia inmediata del *boom* fue inevitable. Por ejemplo, las rencillas entre Roberto Bolaño e Isabel Allende se observan claramente cuando el primero tildó a la segunda de escritora a lo que ella, dos meses después de la muerte de Bolaño, respondió “No me dolió mayormente porque él habla mal de todo el mundo. Es una persona que nunca dijo nada bueno de nadie. El hecho de que esté muerto no lo hace a mi juicio una mejor persona” (Herralde 2005: 26). La carrera literaria de estos dos escritores no pudo ser más contraria, mientras que Allende triunfaba en el mercado editorial con su primer libro, Bolaño tuvo un reconocimiento muy tardío, casi al final de su vida. Por otra parte, una de las preocupaciones más recurrentes que ambos desarrollaron fue el golpe de estado en Chile, que marcó a múltiples generaciones de escritores; sin embargo, sus posturas chocaron, pues Bolaño consideraba a Isabel Allende y a Luis Sepúlveda

como parte del mundo de los *escritores estrella*, y sostenía que intentaron sacar provecho novelizando la difícil situación de Chile y escribiendo lo que el público esperaba como “literatura hispanoamericana”. Fueron los escritores que contribuyeron a crear el tópico de “lo latinoamericano” y que tuvieron un gran éxito en los años noventa, coincidiendo con el ocaso de la dictadura (Bolognese, 2009: 45).

En general, Roberto Bolaño combatió toda autoridad literaria porque entendió el parricidio como un elemento necesario para la salud de las letras. A lo largo de su obra se preocupó de rescatar del olvido a los escritores que habían sido relegados del mundo cultural por los *escritores estrella*. No es casualidad que en *La literatura Nazi en América* (1996) Bolaño escriba sobre una literatura periférica ficticia, ajena a los cánones y a los temas comunes que se exportan a España; por otra parte, es sumamente importante resaltar que gran parte de los personajes nazis de esta novela publicaron sus libros en la década aurea del *boom* latinoamericano.

Roberto Bolaño desdeñó a los miembros del *boom* y a sus epígonos porque ostentaban el poder cultural en revistas, premios y porque eran parte del mercado editorial; pero él también fue parte de ese mercado y sus obras se vendieron como otro *best-seller*;

aunque, como todos los creadores reconocidos, estuvo convencido de que su éxito se debía a la excelencia artística de sus obras. El editor Jorge Herralde en *Para Roberto Bolaño* afirmó que la relación del chileno con sus editores siempre fue buena a excepción de la que tuvo con los de Seix Barral quienes guillotinaron *La literatura Nazi en América* por sus escasas ventas. Es indudable que cuando Herralde habla de una buena relación lo hace pensando en el éxito que Roberto Bolaño obtuvo con Anagrama, que consagró al chileno como un escritor tan rentable como cualquier miembro del *boom*. Como editor, Jorge Herralde vio tres etapas en la narrativa de Roberto Bolaño en el mercado: la primera, con la publicación, sin mucho éxito, de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), su primera novela escrita junto con A. G. Porta; la segunda, a partir de la publicación en 1996 de *La literatura Nazi en América*, que a pesar de sus escasas ventas le dio reconocimiento; la tercera, y la más importante, producto de la publicación de *Los detectives salvajes* (1998) que no sólo conquistó el mercado, sino que obtuvo los premios Herralde y Rómulo Gallegos en el mismo año de su publicación (Herralde 2005: 38-43). Como podemos observar, *Los detectives salvajes* fue galardonada con los dos tipos de premios que expuse en capítulos anteriores: el comercial y el institucional. Este hecho es de suma importancia porque los premios literarios le eran necesarios al escritor para sobrevivir en España. Ahora bien, la recepción que tuvo Roberto Bolaño en la Península, y posteriormente en Estados Unidos, no pudo ser más favorecedora, pues pronto le otorgó el reconocimiento internacional que lo ensalzó como la nueva figura de la literatura latinoamericana, superando a otros escritores del *postboom*, de la misma manera que había pasado con Gabriel García Márquez al ganar el Premio Nobel. Por esto, Roberto Bolaño se consagró como heredero del *boom* latinoamericano.

Para concluir este capítulo abordaré someramente esta novela pues se convirtió rápidamente en la obra que enmarcó las preocupaciones de su tiempo, además de que fue considerada por el *crack* como la novela que abrió nuevos caminos en la literatura de nuestro continente. Para hablar de *Los detectives salvajes* me centraré en tres temas: 1. La marginalidad literaria 2. El lugar del latinoamericano en el mundo y 3. El fracaso de las utopías.

El protagonista de esta novela, si es que existe alguno, es un grupo de poetas llamados los real visceralistas quienes no reconocen la figura de Octavio Paz como modelo

literario. El primero de los narradores, Juan García Madero declara: “Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me dio a entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir, entre la espada y la pared” (Bolaño, 2011: 30). Los real visceralistas consideran como sus maestros a los Estridentistas y principalmente a una poetisa que nadie recuerda y que sólo publicó un poema: Cesárea Tinajero. La búsqueda de esta posible madre, frente a un padre autoritario que no los reconoce, es la que da movimiento a la obra. La expulsión de estos jóvenes en el medio literario mexicano subraya la necesidad de adaptarse a las mafias literarias para poder publicar y quizá tener algún reconocimiento. Por esto, es simbólico que la novela cuente la disgregación de los real visceralistas y lo contraste con el éxito de los grupos cobijados por los autores canónicos. Mientras los jóvenes rebeldes aceptan el fin de los sueños, el otro grupo (el de Octavio Paz) comienza a institucionalizarse. El fracaso de estos escritores marginados puede ser interpretado de otra manera porque “Bolaño nos ofrece la desgarradora búsqueda de una generación, la suya, que ha estado buscando en el vacío y que, en un país sin futuro, sólo parece encontrar respuesta en un pasado ya perdido” (Masoliver, 2002: 68). Esta idea hace que se unan la marginalidad con el segundo punto: el lugar del latinoamericano. Si el nombre del primer capítulo no puede ser más alentador *Mexicanos perdidos en México*, el segundo bien pudo titularse *Latinoamericanos perdidos en el mundo*, porque, en esta parte, la narración se traslada a Europa, Estados Unidos, África y Centroamérica para que el lector-detective siga la pista de Ulises Lima y Arturo Belano, los detectives de Cesárea Tinajero. El cambio de escenario sirve para formar la imagen de un latinoamericano (ya sea chileno, mexicano o argentino) exiliado que no puede encontrar otro lugar en el mundo, porque como relata Ignacio Echeverría:

De igual modo que la vanguardia funciona como una metáfora de la caducidad (“la juventud es una estafa” se dice en algún momento), México funciona en esta novela como una metáfora de Hispanoamérica (entendida, a su vez, como metáfora del caos). Por donde el sentido de que sus protagonistas comparten una “triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo (Echeverría, 2002: 72).

Masoliver habla de “un país sin futuro” para referirse al México de Octavio Paz y de los real visceralistas. Conuerdo con él ya que el México (y Latinoamérica) descrito en el libro experimenta el fracaso de las utopías latinoamericanas y de la modernización que tanto

había entusiasmado a las generaciones anteriores. Roberto Bolaño muestra la decepción de una generación que vio el fracaso de la democracia en Chile, de la Revolución en Cuba y del estado en México. Así, la masacre de estudiantes, el golpe de estado y el desmoronamiento de las ideologías imperantes forman el imaginario colectivo de tal generación. Las ideas que Europa había trasladado a América, como el desarrollo o la equivalencia entre los países desarrollados con los subdesarrollados por medio del trabajo se revelan absurdas: América nunca logrará ser Europa. Considero que esta consciencia posmoderna es uno de los elementos más valiosos en la escritura de Roberto Bolaño y será la que emplearé en mi estudio para unir al *boom* con el *crack*, ya que, a diferencia de otras generaciones exaltadas con la modernización de Latinoamérica (como la Onda en México), él ve un profundo viaje hacia la nada, en el cual México (pero también pudo escribir Chile) camina hacia la ruina. De esta forma,

América se convierte en sus historias en el lugar de las promesas no cumplidas, un continente con muchas posibilidades que sólo consiguen revelarse como fracaso y que parecen condenadas “a apagarse prematuramente como se apagan tantas cosas en Latinoamérica” (Bolognese, 2009:116).

Considero que la postura crítica de Roberto Bolaño dialoga con una tradición impuesta por la industria editorial (representada por el *boom*) más que con la tradición literaria de las letras latinoamericanas y ordena sus argumentos de acuerdo con el prestigio en el mercado más que literario. Me explico, es cierto que el autor chileno parte del valor estético para hablar bien o mal de una obra, no obstante, los grupos y los autores que elige para elaborar este consenso siempre están supeditados al prestigio de uno o de otros en el mercado internacional. Por otra parte, estimo que *Los detectives salvajes* es la obra representativa del *postboom* porque sirve para entender a los escritores latinoamericanos en una sociedad completamente globalizada que, como Carlos Fuentes lo vislumbraba en *La nueva narrativa hispanoamericana*, se han dado cuenta de que el quiebre de los discursos hegemónicos representan la oportunidad de igualar los discursos periféricos con los centrales. Desde esta perspectiva, *Los detectives salvajes* es heredera de las novelas del *boom*, ya que su recepción en España la convierte la continuación más fidedigna del proceso de apropiación de la literatura latinoamericana en Europa. Esto significa que, aunque el público esté menos interesado en las novelas del subcontinente, todavía existe entre los críticos y escritores europeos la necesidad de entender, para así estratificar, a la

literatura latinoamericana. Contra esto, podemos argumentar que otras obras cumplen con los parámetros artísticos y experimentales del *boom*, como *Soñé que la nieve ardía*, para ser considerados como la obra representativa de este periodo (Fuentes, en *La gran novela latinoamericana*, cree que esta función la realizó *Farabeuf* de Salvador Elizondo); no obstante, debido al éxito de la novela de Roberto Bolaño en España y posteriormente en Estados Unidos (cuando cambió el centro de poder editorial que debían conquistar los latinoamericanos) es la que mejor ejemplifica este fenómeno. Por último, el caso de Roberto Bolaño es importante en otro aspecto: representa a los latinoamericanos que intentan demostrar, de nuevo y olvidando que sus antecesores lo hicieron, la igualdad de la literatura del subcontinente con la de primer mundo. En un principio había que lanzarse en contra del regionalismo de Rómulo Gallegos, ahora contra el “regionalismo” de García Márquez.

3. La Generación de Medio Siglo y la literatura de la Onda

Para terminar por este recorrido sobre los antecedentes del *crack* hablaré de las generaciones mexicanas que influyeron decisivamente en el campo literario nacional. Para poner al *crack* en un contexto adecuado, es necesario mencionar de dónde parte el grupo que está inmerso en una tradición tan sólida como la mexicana; también, es indispensable saber qué se ha hecho, para saber a dónde se dirige.

Como ya lo he referido, los años sesenta están ligados, inherentemente, al surgimiento del *boom* latinoamericano; sin embargo, en estos años el desarrollo de la literatura en el continente fue mucho más complejo y rico del que pudo integrarse en tal fenómeno. En este sentido, la literatura mexicana es uno de los ejemplos más eficaces para ilustrar el proceso y el grado de reflexión que había alcanzado la creación literaria en esta época. Una de las disputas que enriqueció de manera permanente la escritura en México fue la que sostuvieron, en diferentes momentos de su historia, los universalistas contra los nacionalistas, como la polémica de 1932 donde la participación de Alfonso Reyes fue fundamental para ponerle fin. A partir de este momento, el *crack* como un grupo cosmopolita que introduce el universalismo ante una literatura nacional es incongruente. En la década referida dos generaciones de escritores son quienes tienen mayor presencia en el escenario cultural mexicano: la Generación de Medio Siglo, cuya labor se realizara desde los años cincuenta, y la generación de la Onda que en esta década comenzó a publicar sus principales novelas y a cuestionar los parámetros literarios hasta entonces tomados como correctos.

Primeramente, la Generación del Medio Siglo fue un grupo heterogéneo de intelectuales en cuyas filas se encontraban historiadores, abogados, economistas, antropólogos, filósofos, ensayistas, novelistas, poetas, entre otros. El término fue acuñado por el historiador Wigberto Jiménez Moreno, pues sus integrantes comenzaron a figurar en la vida cultural en la década de los cincuenta y también como homenaje a la publicación *Medio Siglo* en la cual la mayoría había participado (Pereira, 2004: 207). Posteriormente, Enrique Krauze utilizó este nombre para agrupar a los escritores nacidos entre 1921 y 1935, con lo cual dejó fuera a Juan José Arreola (1918-2001) y a Juan Rulfo (1917-1986) (Rosado, 2011: 28). En el ámbito literario, que será en el cual me enfocaré, sobresalen: Inés Arredondo (1928-1989), Huberto Batis (1934), Julieta Campos (1932-2007), Emmanuel

Carballo (1929), Salvador Elizondo (1932-2006), Sergio Fernández (1927), Carlos Fuentes, Juan García Ponce (1932-2003), Jorge Ibarguengoitia (1928-1983), Sergio Pitol (1933), Luis Spota (1925-1985), Juan Vicente Melo (1932-1996), Tomás Segovia (1927-2011), Álvaro Mútiis (1923), Luisa Josefina Hernández (1928), Vicente Leñero (1933) a quienes les sigue una enorme lista de escritores y poetas. Entre sus características principales se encuentran: una apertura a la literatura exterior, el afán de universalidad (por lo cual se asoció con una tendencia cosmopolita), el rechazo al nacionalismo de los años cuarenta pues sus novelas se consideraban de carácter urbano; además esta generación ejerció una crítica con respecto a la Revolución y a sus promesas incumplidas. Juan Antonio Rosado asegura que las principales influencias de esta generación son el existencialismo de Jean Paul Sartre y Albert Camus, la presencia de Octavio Paz y la labor de los Contemporáneos. Por otra parte, la Casa del Lago (que tuvo entre sus directores a Arreola y a Tomás Segovia) fungió como su lugar de encuentro, además de ser el centro cultural más importante de los sesenta; de la misma forma, la UNAM y las editoriales Era, Joaquín Mortiz, Edamex, Siglo XXI y Diógenes desempeñaron un papel primordial en la publicación de su literatura (Rosado, 2011: 29-34).

Aunado a esto, María Rita Plancarte escribe que los intereses de esta generación se originaron debido a algunos hechos sociales como el fracaso de la política agraria que generó la emigración a las ciudades más importantes, por lo cual los centros urbanos crecieron de manera desproporcionada. Por esto los conflictos en la ciudad fueron fundamentales para la sociedad mexicana y la ciudad de México se convirtió en el símbolo del progreso (Plancarte, 2010: 108).

La labor de estos escritores es trascendental porque representan el cambio total de la novela rural a una plenamente urbana. Todos ellos impulsaron la modernidad literaria en el país, lidiando contra un nacionalismo imperante. En la década de 1940 la disputa entre universalistas y nacionalistas había enfrentando a la novela de contenido social, cuyo antecedente inmediato era la novela de la Revolución, contra las novelas que empleaban elementos de vanguardia que habían sido introducidos por los Contemporáneos y los Estridentistas. Ahora bien, el episodio de los cuarenta se cerraría con la publicación de *Al filo del agua* en 1947, pues en ella convergen las dos tendencias literarias: Agustín Yáñez

empleó técnicas modernas para referirse a temas nacionales (Albarrán y Pereira, 2006: 42).

Para Armando Pereira el periodo comprendido entre 1947 a 1967 se puede considerar como

veinte años [...] en los que la cultura mexicana da un giro sustantivo en cuanto a sus presupuestos estéticos e ideológicos: el paso de una cultura rural, ligada a los problemas de la tierra y heredera de los problemas de la Revolución, a una cultura esencialmente urbana y cosmopolita, con todo lo que ello implica: no solo una nueva forma de ver al mundo, sino sobre todo una nueva manera de describirlo, precisamente porque ese mundo ha cambiado sustancialmente (Albarrán y Pereira, 2006: 9-10).

Partiendo de tal contexto, la Generación de Medio Siglo intentaba equipararse con las novelas escritas en Europa, experimentar con la forma narrativa e incluso situar la narración en otras partes del mundo y abandonar las preocupaciones nacionales. Los temas emanados de la Revolución habían dejado de ser preponderantes, cuando no accesorios pues se elegían nuevas temas como la construcción de las grandes ciudades tal como lo hiciera Carlos Fuentes en *Región más Transparente* (1958). El desdén por lo nacional (aquello que caracterizaba la escritura de una novela mexicana) también fue considerada por otros escritores como José Agustín como algo negativo pues, en los sesenta, dueños del poder cultural del país, los miembros de esta generación fueron considerados como una mafia por su actitud corporativa pues “su capacidad para calificar o descalificar definitivamente a autores y obras les permitió obstaculizar a quienes mantenían posturas opuestas a las suyas” (Plancarte, 2010: 113).

En 1964, José Agustín publicó *La tumba*, su primera novela y también la primera de aquellas obras que fueron agrupadas bajo el nombre de la Literatura de la Onda en la que se ubicó, por citar algunas, *De perfil* (1966) del mismo autor, *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz, *Pasto verde* (1968) de Parménides García Saldaña y *La sinfonía en D* (1968) de Margarita Dalton. Estas novelas presentaban una actitud combativa contra la autoridad, ya fuera literaria o gubernativa, y en ellas no quedaba rastro de los temas rurales que habían permeado la literatura anterior. Sus características fueron la antiolemonidad, el planteamiento abierto a la sexualidad rompiendo los tabúes de la sociedad, la recuperación de los registros lingüísticos de la juventud de su tiempo, asimismo de la música pop y la cultura popular, la adopción del *hippismo* norteamericano, el uso de drogas y el desprecio por el sistema que, a su vez, los rechaza. Por su parte, estas novelas desdeñan las preocupaciones intelectualizadas de los escritores cosmopolitas.

La nueva tendencia que aparece en los años sesenta, llamada literatura de la onda, correspondería a esa cultura moderna auspiciada por los medios de comunicación, por la masificación de la educación y, sobre todo, por el uso, transmisión y consumo de productos culturales no tradicionales. Además, esta forma está marcada por una inaugural participación activa en el mercado internacional de símbolos. Se trata ahora sí de un producto de la sociedad aunque no moderna sí modernizada, que surge no del tipo de proyecto fomentado por la élite intelectual sino como resultado de la influencia de los medios de comunicación en amplios sectores de la clase media (Plancarte 2010: 125-126).

Las novelas de la Onda están marcadas por la ruptura y la protesta (Pereira, 2004:282), pero esta ruptura no es total pues oscila perfectamente entre lo moderno y lo nacional, compartiendo elementos de ambas posturas: como la novela comprometida expresa la realidad inmediata de México y, por otra parte, intenta representar al sujeto en su conflicto con el mundo moderno, lejos de sus tradiciones que son incapaces de ayudarlo para enfrentar su conflicto existencial (Plancarte 2010). Aunque esta sincronía entre lo nacional y lo moderno no es privativa de la novela de la Onda si lo es cómo influyen los nuevos adelantos tecnológicos en sociedad mexicana y en la creación literaria. Los intentos de modernización que el país empezaba a experimentar, así como la importancia de los medios de comunicación, propiciada por la llegada de la televisión, fueron determinantes para las dos generaciones estudiadas. En la década de los sesenta, aquellos años recordados como cumbres de la novela hispanoamericana, se encontraron dos propuestas literarias producto del proyecto modernizador que se internaba en todos los ámbitos del país: 1. La posición cosmopolita (donde claramente encontramos a la Generación de Medio Siglo), que a su vez se divide en *a*) la línea intelectualista conservadora que no se preocupa por referir la realidad nacional y *b*) la línea intelectualista liberal que replantea lo nacional con un lenguaje y que pueda ser efectivo en otras partes del mundo (como el caso de Fuentes ante la Revolución mexicana); 2. La posición radical de los esquemas ideológicos que habían adoptado los nuevos elementos de la cultura de masas donde, desde luego, entraría la generación de la Onda (Plancarte 2010: 117). Ahora bien, la primera vertiente de carácter plenamente cosmopolita se basa en una élite intelectual que dialoga entre ella con un público reducido; ellos, concebidos como universales, pretenden modernizar a la sociedad por medio de la cultura. En cambio, en la segunda postura se observa la creciente importancia de la clase media y como ésta se adueña de la nueva sensibilidad social. Estas

dos tendencias desde luego no son totales ni se adscriben perfectamente a los grupos señalados, pues los escritores de la Generación de Medio Siglo continuaron con libros de temas nacionalistas, como Carlos Fuentes con *La muerte de Artemio Cruz* (1962) o Rosario Castellanos con *Oficio de tinieblas* (1962). Además, después de la masacre de estudiantes perpetrada el 2 de Octubre de 1968 la literatura mexicana volvió a su realidad inmediata para continuar una novela de denuncia.

Todas estas cuestiones fueron imposibles de adaptar en el esquema *boom* cuando las metrópolis de Europa prestaron atención a la literatura, no sólo mexicana, sino latinoamericana y quisieron comprenderla. Así, las obras de la literatura de la Onda no fueron tomadas en cuenta por la poca alteridad que tenían, ya que reflejaban actitudes parecidas a las de los jóvenes en Estados Unidos o de otras partes del mundo. Por su parte, la Generación de Medio Siglo creó grandes obras de la literatura universal empleando elementos plenamente modernos y planteamientos narrativos que ponían a sus escritores en igualdad de condiciones frente a los de otras partes del mundo, pero no tuvieron el mismo reconocimiento que las novelas agrupadas en el *boom*. Así, novelas difíciles y transgresoras como *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo o *Figura de paja* (1964) de Juan García Ponce no tuvieron el mismo impacto que *Rayuela* a pesar de sus similitudes con lo que Fuentes planteó era la nueva novela latinoamericana.

Los miembros del *crack* no fueron los primeros escritores jóvenes en romper con una literatura plenamente rural y nacionalista (tampoco con el realismo mágico), entonces, ¿*crack*, con qué? En los años setenta los escritores de la Generación de Medio Siglo y escritores como José Emilio Pacheco (1939) o Fernando del Paso (1935) continuaron publicando novelas con temas sobre la identidad (ya fuera buscándola o cuestionándola), por tanto, el quiebre con la tradición nacionalista y contra las novelas de consumo que expone el *crack* es mucho menor al que plantean. Asimismo, existió una nutrida generación de escritores, nacidos en los cuarenta y cincuenta, que continuaron los pasos de estas generaciones lo cual contrarresta la idea de que antes del arribo del *crack* no existía nada digno en la literatura mexicana. Por ejemplo, Luisa Josefina Hernández publicó en 1970 *Nostalgia de Troya*, novela donde el tiempo está quebrado y la narración se sitúa en Cuba, Canadá, Francia e Italia.

A partir de todo esto, ¿qué es el *crack*?

Capítulo II. Los “quiebres” del *crack* y la reformulación de la novela latinoamericana

1. El *crack* en México

El 7 de agosto de 1996 en el Centro Cultural San Ángel, un grupo de cinco escritores mexicanos, todos nacidos en la década de 1960, presentó un conjunto de novelas amparadas en un manifiesto y se dieron a conocer como la generación del *crack*. Las obras y los conspiradores fueron: *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda (1961), *Si volvieran sus majestades* de Ignacio Padilla (1968), *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou (1966), *Las Rémoras* de Eloy Urroz (1967) y *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi (1968). En ese momento pocos intuyeron lo que el *crack* significaría en las letras mexicanas y, con mayor medida, para la representación de la literatura latinoamericana en Europa. Los senderos del *crack*, y sus múltiples rostros, fueron tan diversos que muchas veces tuvieron poco que ver con lo literario. Han pasado 17 años desde la presentación del grupo en el escenario cultural del país y, como expondré en los siguientes capítulos, el *crack* ha tenido una injerencia incuestionable en el legado panhispánico del *boom*.

Como mencioné al principio de la tesis, el *boom* latinoamericano fue un fenómeno literario y cultural en cuya construcción participaron innumerables elementos entre los cuales el estético y el editorial fueron los que mayor resonancia tuvieron cuando se intentó delinear una postura ante él. Generalizando un poco (lo cual nos ayudará a elaborar un esquema más accesible) podemos decir que los críticos del *boom* tomaron como principal característica su parte editorial y pocas veces negaron la excelencia de las obras, mientras que los defensores se enfocaron en la calidad literaria de las obras y perdonaron la trama editorial que se urdía detrás de ellas. Pues bien, estos dos elementos, más que cualquier otros, fueron los que prefiguraron la ambición del grupo *crack* para definirse como tal: la conquista del poder literario (posteriormente el mercado editorial) a través de novelas arriesgadas. Asimismo, la influencia del campo literario panhispánico era cada vez más real, tal como lo habían mostrado las polémicas suscitadas en lo que se denominó *postboom*. No es una obviedad decir que no pudo existir el *crack* sin el *boom*, pues este último fijó los senderos por los cuales el grupo de Jorge Volpi transitó y quiso emular, más que cualquier otra asociación de escritores en lengua española. Para mí, el *crack*, como grupo, es el producto de los mecanismos de apropiación literaria, llevada a sus últimas

consecuencias, en aras de una supuesta literatura universal que no es otra cosa que un mercado global. Es decir, incurren en la serie de rituales que el *boom* estableció para hacerse escuchar en ese mercado dominado por los países del llamado primer mundo que definieron cómo y en qué circunstancias puede ser escuchado un escritor latinoamericano. En este sentido, el *boom* funciona como una institución de poder dentro de un sistema literario determinado que es ajeno al sistema donde se instaura la tradición literaria latinoamericana. Tomando como punto de apoyo la esquematización que hizo Antonio Cándido en *Introducción a la literatura brasileña*, donde divide la literatura estudiada en: *a)* era de manifestaciones literarias, *b)* era de la configuración del sistema literario y *c)* era del sistema literario consolidado, encontraremos que el *boom* forma parte de un sistema consolidado (el latinoamericano) en el que existe una tradición literaria sólida y para el cual el término *boom* sobra. Pero resulta más intrigante observar que este mismo proceso puede aplicarse, con sus obvias reservas, a la representación panhispánica iniciado con el *boom*, en el cual éste tendría el valor de manifestaciones literarias, el *postboom* sería la paulatina configuración del sistema literario y por tanto el *crack* entablaría sus pugnas en un sistema literario consolidado, aunque totalmente desfasado del sistema principal.

Desde mi perspectiva, lo que comúnmente conocemos como *crack* es la suma de dos momentos perfectamente identificables: uno, el *crack* representante de la vanguardia literaria dentro del escenario nacional; y el otro, como heredero del *postboom* en el escenario latinoamericano. En ambos casos el *crack* no deja de estar ligado al mercado editorial y a la disputa de si es o no una falsa vanguardia. En lo sucesivo, trataré estas cuestiones y elaboraré una respuesta sobre lo que el *crack* significa.

1.1 La genealogía

Para comenzar es obligatorio responder o por lo menos realizar la siguiente pregunta: ¿qué es el *crack*? A lo largo de su trayectoria se le ha denominado de diferentes maneras: como una generación de escritores, como un grupo de amigos, como un producto de marketing editorial, como un movimiento literario o, incluso, como un juego de juventud. Antes de responder me permitiré describir cómo surgió el *crack*.

A diferencia de lo complicado que significaba explicar el término *boom*, hablar del *crack* resulta mucho más sencillo; esto, gracias al número definido de sus integrantes y al

autonombramiento de los implicados, algo que era impensable a la hora de definir al *boom*. En principio, hablar del origen de estas dos denominaciones es referirse a dos cosas totalmente diferentes: el *boom* fue una invención en la cual no tomaron parte sus miembros y que nunca tuvo ninguna dirección literaria definida; en cambio, el *crack* nació como una *renovación* literaria. Antes de continuar, es necesario conocer a los involucrados. Como ya mencioné, Eloy Urroz, Ricardo Chávez Castañeda, Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Pedro Ángel Palou forman parte del *crack* y fueron los que presentaron el conjunto de novelas en 1996; a esta lista debemos agregar a Vicente Herrasti (1967) y a Alejandro Estivill (1965), cuyas participaciones en el grupo han sido menores e incluso han sido olvidados en las reseñas del grupo (como en la que hace Carlos Fuentes en *La gran novela latinoamericana*) ya que su producción literaria han estado lejos de ser equiparable con la de otros miembros. De Alejandro Estivill Ignacio Padilla expresa: “mientras nosotros nos entregábamos a los huracanes de la conspiración literaria Alejandro se entregó a su cerebral carrera diplomática, nunca del todo fuera de la literatura, nunca del todo en ella” (Padilla 2007: 94).

Si bien, la denominación *crack* no se dio sino hasta 1996, la historia del grupo puede rastrearse desde mucho tiempo atrás. Eloy Urroz, en la tesis doctoral que dedica a la obra de Jorge Volpi, narra que el primer encuentro entre Jorge Volpi e Ignacio Padilla se dio en el Centro Universitario de México a raíz de un concurso de cuento convocado por el colegio. El concurso, por otro lado, podía vanagloriarse de haber tenido entre sus galardonados a Carlos Fuentes, quien había ganado los tres primeros lugares con seudónimos diferentes. El resultado de la contienda benefició a Padilla mientras que Volpi obtuvo el tercer lugar. En la preparatoria, también conocieron a Eloy Urroz, cuya influencia, en palabras de él mismo, fue fundamental para que Volpi decidiera escribir ficción. “A partir de entonces- y de manera casi ininterrumpida hasta 1995- los tres celebran larguísimas charlas semanales en *Sanborns* de San Ángel, o bien, discutirán y mutilarán textos en casa de cualquiera de ellos” (Urroz, 2000: 49). El encuentro con Alejandro Estivill aconteció entre 1986 y 1987 y “entre los cuatro surgió la idea de reunir en un solo volumen lo que cada uno había en escrito hasta el momento” (Chávez, Estivill, Herrasti, Padilla, Palou, Regalado, Urroz, Volpi, 2004:11). Desde entonces, las tertulias del *pre-crack* se realizaron en la casa del recién llegado. Posteriormente se sumaron al grupo

Ricardo Chávez Castañeda y Pedro Ángel Palou. El último miembro fue Vicente Herrasti. Sin embargo, la amistad entre los nuevos miembros de la “conspiración” con el núcleo del *crack* se dio mucho antes de que ellos decidieran pertenecer al grupo. Pedro Ángel Palou, en una entrevista concedida a Jorge Luis Herrera, explica que conoció a Jorge Volpi por intermediario de Carlos Montemayor en 1990, a quien le sorprendió encontrar a dos jóvenes, más o menos de la misma edad, que desarrollaban un trabajo literario sobre los Contemporáneos: Palou sobre Xavier Villaurrutia y Volpi sobre Jorge Cuesta (Herrera, 2005: 38). Asimismo, aunque Vicente Herrasti se integró después de la proclamación del manifiesto defendido en San Ángel, cuando el grupo de amigos se había denominado *crack*, Ignacio Padilla aclara en *Si hace crack es boom* que él pertenecía de manera no explícita al mismo como un guía literario (Padilla, 2007: 21). Por su parte, Tomás Regalado dice que Vicente Herrasti se unió al *crack* definitivamente cuando el grupo participó en la feria del libro de Barcelona en el año 2000 (Regalado, 2004: 231).

Rigurosamente, el primer esbozo *pre-crack* se originó cuando Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Jorge Volpi y Alejandro Estivill escribieron un cuento titulado *Variaciones de un tema de Faulkner*, en el cual se parodiaba a los cuentos rurales como protesta ante el supuesto incremento de los imitadores de Juan Rulfo. El cuento se realizó todos los sábados a lo largo de 1988 y 1989. Este proyecto fue un gran aprendizaje para el grupo pues los escritores mencionan que en su elaboración descubrieron que la literatura podía ser una pasión compartida y, de paso, aprendieron a escribir (Chávez et al., 2004: 13). El texto fue olvidado hasta 1999, año en que se publicó *En busca de Klingsor*, cuando Ignacio Padilla encontró un manuscrito y Eloy Urroz, después de hacerle algunas correcciones, mandó al Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí; cómo podrá intuirse, el texto ganó el premio. Posteriormente, y para celebrar al *crack*, el texto fue publicado en 2004 junto con varios ensayo acerca del grupo en *Crack. Instrucciones de uso*.

El segundo momento del *pre-crack* se dio en 1994 con la publicación de *Tres bosquejos del mal* en el cual confluyeron las novelas cortas: *Las plegarias del cuerpo* de Eloy Urroz, *La impasibilidad de los cuervos* de Ignacio Padilla y *Días de ira* de Jorge Volpi. La publicación se realizó gracias a Jaime Labastida, entonces director de Siglo XXI. Según Eloy Urroz, Jorge Volpi mandó el manuscrito de su primera novela, *A pesar del oscuro silencio*, a esta editorial; no obstante, ante la tardanza de una respuesta y a la pronta

aceptación de la obra por Joaquín Mortiz, Jorge Volpi decidió retirar el manuscrito y publicarla en la segunda editorial. Tardíamente, el presidente de Siglo XXI aceptó publicar la obra por lo cual Jorge Volpi, un año después, envió el texto ya mencionado de Eloy Urroz. Pronto, junto a *Días de ira*, pusieron en marcha la publicación conjunta de las dos obras (Urroz, 2000: 64). A esta iniciativa se unió Ignacio Padilla y se invitó a Pedro Ángel Palou para presentar el volumen colectivo, aunque no lo conocían personalmente. Esta publicación es, sin lugar a dudas, el primer acercamiento concreto de lo que fue el *crack* en el plano editorial y en la inquietante búsqueda del dominio del escenario literario nacional. En el prólogo de *Crack. Instrucciones de uso* ellos escriben:

En 1994, durante la presentación de *Tres bosquejos del mal*, nos reunimos todos por primera vez en el auditorio Arnaldo Orfila de la editorial Siglo XXI: Pedro Ángel y Alejandro presentaban el libro de Nacho, Eloy y Jorge, y entre el público asistente se hallaban Ricardo y Vicente. Si existe un inicio del *crack*, tal y como se conoce ahora, probablemente fue ése (Chávez et al., 2004:13).

Esta idea se repetirá más adelante en *Si hace crack es boom* (2007) de Ignacio Padilla en cuyas páginas escribe: “Acaso esta obra, que ahora se publica en España, debe considerarse como el texto fundacional y emblemático de lo que a la postre sería el *crack*” (Padilla 2007: 20). *Tres bosquejos del mal* se publicó en España en el año 2000 en la editorial Muchnik y tuvo una buena recepción en el público ibérico (Regalado, 2004:230); sin embargo, este triunfo no puede dejar de verse sino amparado de un contexto ineludible: fue leído después de la publicación de *En busca de Klingsor* y de la posterior vindicación del *crack* o, si se quiere, cuando el *crack* ya existía. En cambio, la crítica mexicana recibió el libro en diferentes circunstancias, cuando la agrupación era impensable y éste no era más que a una publicación juvenil, como cualquier otra, cuyos integrantes se vislumbraban prometedores. Yessica Manríquez Pérez, en una excelente tesis sobre la recepción de la obra de Jorge Volpi, expresa que la crítica recibió *Tres bosquejos del mal* con agrado y de manera unánime (Manríquez, 2005:70).

Después de este suceso, en 1995, Ignacio Padilla publicó en la editorial de la UAM *La catedral de los ahogados* y Jorge Volpi publicó *La paz de los sepulcros* en la editorial Aldvs; pero no fue sino hasta 1996 cuando el grupo volvió a tener la injerencia colectiva que mostró en años anteriores. Esta vez, la editorial Nueva imagen, a cargo de Sandro Cohen, tuvo un papel preponderante en la formación del *crack* ya que no sólo publicó en el

mismo año *Las Rémoras* de Eloy Urroz, *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi y *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla, sino que las agrupó como “novelas del *crack*”. Por otra parte, las novelas portaban un cintillo rojo para su venta que decían: “Una nueva generación de narradores que están cambiando el mapa de la literatura actual. Aquellos narradores mexicanos nacidos en los 60 que han dado un giro definitivo a la manera de contar historias en el mundo de habla española, la generación del *crack*” (Chávez, 2004^a: 140). Este medio de propaganda dice al lector de qué manera debe leer el libro; además, la lectura de alguna novela lleva irremediablemente a otra para entender a “la generación”. El cintillo es revelador por dos aspectos: uno, porque en ella se nombra al *crack* como una generación y dos, porque se asegura que los miembros de esta generación están cambiando la literatura en el mundo hispanohablante. ¿De qué manera la están cambiando? Al buscar la respuesta (en los libros, no en el cintillo) no encuentro nada que pueda satisfacer la expectativa generada. Esta acción no puede desligarse de su fin meramente editorial y por tanto el origen del *crack*, como tal, no puede explicarse de otra manera que no sea una propuesta mercantil editorial antes que literaria porque, como analizaré más adelante, todos los postulados de un *crack* renovador se desmoronan por sí mismos. A este proyecto editorial se agregarían el libro de Pedro Ángel Palou, *Memoria de los días*, publicado por la editorial Joaquín Mortiz, y el libro, entonces inédito, de Ricardo Chávez Castañeda *La conspiración idiota*.

Después de la publicación de las novelas, los miembros de la “generación” creyeron conveniente presentarlas en conjunto y realizar un manifiesto que uniera a las obras y los presentara como el *crack*. Como ya lo mencioné, este acto sucedió en el Centro Cultural San Ángel y en él intentaron confrontarse contra el *establishment* de la literatura mexicana canónica. Esto no sucedió como se tenía pensado, porque la presentación fue vista, no sin razón, como un método de publicidad editorial que unió las voces dispersas de sus integrantes y les dio visibilidad en el escenario literario nacional. Ignacio Padilla, subrayando el tema de la amistad literaria para así omitir el marketing editorial que se urdió en 1996, escribe:

Finalmente, respaldados por el entusiasmo de un amigo en común y editor, Sandro Cohen, acuñamos la idea de hacer la presentación conjunta de varias novelas en las que llevábamos años trabajando de manera individual, novelas cuyas propuestas, aunque personalísimas, coincidían de manera asombrosa, y tanto, que no nos

pareció aventurado delinear para ellas una suerte de estética que, entre el juego y la solemnidad, desembocase en un manifiesto literario (Padilla, 2007: 21-22).

Por su parte, Pedro Ángel Palou añade que fue Eloy Urroz (director entre 1993 y 1994 de dos sellos editoriales de Planeta) quien sugirió a Sandro Cohen, el director general, publicar las cinco novelas que cada integrante había trabajado por separado y que habían quedado muy parecidas. También reconoce: “en realidad el *crack* no es un movimiento literario ni un grupo, de hecho el famoso manifiesto tampoco habla de una “generación del *crack*”, que fue terrible para la recepción general del público” (Herrera, 2005: 39).

Estas declaraciones, muy posteriores, se esfuerzan en reconocer el trabajo individual antes que colectivo para así desmentir el asalto premeditado al escenario literario y comercial que entonces significó su “propuesta”.

La recepción que tuvo el *crack* en sus primeros años de vida fue desastrosa, pues la crítica literaria no tardó en manifestar su descontento; la presentación del grupo en sociedad tuvo consecuencias graves para la posterior aceptación de los miembros para quienes el *crack* más que ser un apoyo significó una lápida. Sobre esto Yessica Manríquez escribe: “Casi unánimemente, la crítica concibió la propuesta como un móvil publicitario que, aunado con el ansia de reconocimiento de los jóvenes autores, había dado lugar a una actitud impropia” (Manríquez 2005:75). El deseo de reconocimiento había forzado a los escritores a posicionarse como un grupo para así tener un espacio dentro del campo literario mexicano; por esto, el surgimiento de la llamada “generación del *crack*” fue más un asunto de poder literario que de renovación literaria. La antipatía que tuvo la crítica hacia el *crack* también fue investigada por Tomás Regalado quien enumera las pugnas que tuvo el grupo con ella y especialmente con Christopher Domínguez Michel. En primera instancia, debo declarar que las confrontaciones que tuvo el *crack* con la crítica nacional sólo fueron eso: confrontaciones acerca de su lugar en el campo literario, en las pugnas no existió una polémica donde se discutieran nuevas formas en la creación literaria o los temas que concernían a la literatura mexicana, como se había hecho con las polémicas de 1924 y 1932, ya que los críticos, a excepción de algún trasnochado, no veían novedad alguna dentro de la literatura del *crack* que no hubiera sido expuesta por generaciones anteriores. Lo que sí era nuevo era la manera en la cual se autodenominaban *crack* y que el grupo fuera lanzado por el Grupo Editorial Patria. Tanto en el trabajo de Regalado como en el de

Manríquez está latente el deseo de reivindicar al *crack* y a sus autores, donde si bien nunca se enjuicia a la crítica si se orienta la lectura en retroceso, es decir, ahora que el *crack* está consolidado se le puede tomar como incomprendido. Para Eloy Urroz la crítica que se les hizo es casi un hecho anecdótico, más un altercado violento que una discusión intelectual (donde sólo se salva Christopher Domínguez); por ello, como forma de aclaración, escribe:

De las demás reseñas y artículos donde se atacó y vilipendió inmisericorde y alevosamente al *crack*, a sus novelas o (de plano) a sus autores, no vale la pena siquiera mencionarlos aquí por la ínfima calidad de sus análisis. Fueron muy pocas las opiniones que intentaron mediatizar o que, por lo menos, ofrecieron una opinión objetiva (Urroz 2000: 68).

Considero que fueron muchas las críticas objetivas y excelentes que se les hizo al grupo, como la de José Alberto Castro quien en el artículo “Dos tenencias en pugna. La novísima narrativa mexicana, entre la `generación del crack´ y los individualistas sin generación”, publicada en *Proceso*, intentó dar cuenta del grupo otorgándole un espacio para expresarse (Castro, 1996: 52-56); o la de Roberto Pliego, “el crack y cómo superarlo”, donde el autor puso en manifiesto las estrategias publicitarias, de “novedad pasmosa”, que se utilizaron para promover sus libros (Pliego, 1996: 9B). No por esto excluyo las críticas alevosas que se pronunciaron en contra del *crack*; por ejemplo, el artículo de Sergio González Rodríguez “Lo mejor y lo peor”, publicado en el suplemento *El Ángel* del periódico *Reforma*, en el cual, después de enumerar en ocho rubros los mejores libros de 1996, únicamente nombra a Jorge Volpi el peor escritor de México y al *crack* como algo aún más indigno (González, S., 1997: 1).

Manríquez expone que esta incompreensión se debió a que el manifiesto desvió la atención de las novelas (Manríquez 2005: 79) y con ello plantea que se realizó una injusticia al juzgar a los autores; se olvida de que las críticas, la mayoría de los casos, van encaminadas a hablar sobre el grupo, porque no hay un problema literario sino extra literario. Por último, la autora supone que el *crack* fue una especie de error “que nunca encontró lugar en el mecanismo de la cultura mexicana” (Manríquez 2005: 128); no estoy de acuerdo, porque considero que acciones como las del *crack* sí tuvieron un lugar dentro del mecanismo de la cultura que el manifiesto y su consagración lo exponen claramente.

Entonces ¿qué es el *crack*? La hipótesis que en las páginas sucesivas me encargaré de comprobar es la siguiente: el *crack* es un grupo literario que estuvo más enmarcado en

las tramas editoriales que en las discusiones literarias de la tradición mexicana. Ateniéndonos a los postulados de Ortega y Gasset observamos que es imposible nombrarlo como una generación literaria, pues aunque su postura puede ser confundida con una *época eliminatória*, no es más que un grupo que discute su pertenencia en el mercado internacional; el *crack* no entabla un diálogo verdadero con la tradición literaria. Más adelante, confrontaré los textos del *crack* que hablan de sí mismo para afirmar o negar mi postura.

1.2. El manifiesto y la literatura de mercado

En los textos que componen el manifiesto del *crack* está presente un postulado que une al grupo: todos los miembros están en contra de la literatura de mercado y contra todo lo que tenga que ver con ella, desde los *best-sellers* hasta las novelas de fórmula. Ante todo, el *crack* plantea escribir una literatura “profunda” como antídoto frente a la literatura “de masas” que, desde su perspectiva, monopoliza a la literatura no solo mexicana, sino también a la latinoamericana. Antes de entrar por completo en el análisis del manifiesto y de las posteriores explicaciones que dan los autores sobre qué es el *crack* (siempre desde la dicotomía arte comercial- arte de vanguardia) expondré brevemente las ideas enunciadas por Pierre Bourdieu (1930-2002) acerca del campo cultural en las cuales me basaré para realizar dicho análisis.

En *Las reglas del arte* (1992) Pierre Bourdieu hace uno de los estudios más completos sobre el arte y la sociedad que se han hecho hasta ahora. Partiendo de la importancia que tuvieron Gustave Flaubert (1821-1880) y Charles Baudelaire (1821-1867) en la constitución del campo literario como un mundo autónomo, lejos de los premios y filiaciones aristócratas o burguesas, Bourdieu explica que la búsqueda de esa autonomía creó y delimitó la estructura del campo literario francés (y me atrevería a decir que de el de toda Europa y América) como ahora lo conocemos. Si bien las condiciones sociales y políticas influyeron para que se construyera el *campo literario* (un espacio sujeto a sus propias leyes, dentro y fuera del espacio social) fue la relación del autor con el público y la relación del arte (bien simbólico) con el dinero (bien económico) los elementos que tuvieron mayor importancia. En un principio, la oposición entre el arte y el dinero, que fijaba la dependencia o independencia del arte, originó la creación de dos subcampos: a) un

arte burgués, dueño de los grandes públicos, que persigue ante todo los bienes económicos y se subordina a las expectativas de los lectores; y *b*) un arte puro, que busca la acumulación de los bienes simbólicos. Con el paso del tiempo y con la unificación del campo literario estos dos subcampos pueden ser explicados como dos lógicas económicas dentro de la producción cultural: el de la producción “pura” y el de la producción “impura”, donde “ las estrategias de los productores se reparten entre dos límites que, de hecho, no se alcanzan nunca, la subordinación total y cínica a la demanda y la independencia absoluta respecto al mercado y sus exigencias” (Bourdieu, 2011: 214).

De esta manera, tanto la literatura de mercado (impura) como la de vanguardia (pura) tienen un espacio propio para producirse sin que necesiten disputarse el poder para existir, porque los productores de ambos subcampos persiguen el bien económico desde diferentes posturas: los del arte impuro con inversiones a corto plazo y los del arte puro con inversiones arriesgadas a largo plazo. Asimismo, cada uno tiene sus lectores y por tanto editoriales encargadas de publicar una obra que cumpla con sus expectativas. Por lo cual, una novela fracasa cuando se publica en el polo opuesto.

El manifiesto del *crack* se divide en cinco apartados, escritos por cada integrante. Abre con una guía para entender las novelas del *crack* escrita por Pedro Ángel Palou, donde afirma que las obras presentadas siguen las características expuestas por Italo Calvino (1923-1985) en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985): la levedad, la rapidez, la multiplicidad, la visibilidad, la exactitud y la consistencia (Palou, 2004^a: 209); también asegura:

Las novelas del *crack* no son textos pequeños, comestibles. Son, más bien, el churrasco de las carnes: que otros escriban los bistecs y las albóndigas. A la ligereza de lo desechable y de lo efímero, las novelas del *crack* oponen la multiplicidad de las voces y la creación de mundos autónomos, empresa nada pactada (Palou, 2004^a: 212).

Posteriormente asegura: “las novelas del *Crack* no son novelas optimistas, rosas o amables” (Palou, 2004^a: 213). Es decir, no buscan complacer al lector o al mercado, sino que anteponen a cualquier reconocimiento la libertad del escritor de escribir lo que desee. Por su parte, Eloy Urroz, apoyándose en los estudios de John S. Brushwood y su idea de obras “profundas”, escribe:

Cuando Brushwood habla, por ejemplo, de “la dificultad de acceso” a ciertos libros, los autores del *crack* piensa de inmediato en la novela “con exigencias” y “sin

concesiones”; “exigencias” cuyos resultados, al final, “merecen el esfuerzo” y “concesiones” que no sirven a la larga sino para enflaquecer aún más el panorama de nuestra narrativa y para desanimar a los lectores honestos. El dilema, pues, con este grupo de novelas *crack* es el de que, heroicamente, pretenden la hazaña de encontrar lo que Julio Cortázar denominó “participación activa” en sus lectores justo cuando una abominable “renuncia” es lo que vende y lo que a su vez consumen los lectores (Urroz, 2004^b: 214).

Esto supone que el *crack* reivindica de manera “heroica” la literatura de vanguardia, la buena literatura, frente a la literatura de mercado que hace claudicar a los escritores, quienes deciden, según esto, escribir novelas fáciles en lugar de una nueva *Rayuela*. Esta postura supone la misma tendencia que presentaron las vanguardias latinoamericanas de los años 30 frente a literatura de su época, pues en ambos está latente la superación de un periodo literario. Con la misma tónica, Ricardo Chávez Castañeda escribe: “Las novelas del *crack* comparten esencialmente el riesgo, la exigencia, el rigor y esa voluntad totalizadora que tantos equívocos ha generado... [y] rehúsan de cualquier fórmula masiva o probada” (Chávez, 2004^b: 221).

El distanciamiento con la literatura de mercado y de fórmula es en sí mismo un paso que el grupo estuvo obligado a realizar para posicionarse en el espacio que le corresponde al arte de vanguardia. Esto se debe a que

pese a estar totalmente opuestos en su principio, los dos modos de producción cultural, el arte “puro” y el arte “comercial” están vinculados por su propia oposición, que actúa a la vez en la objetividad, bajo la forma de un espacio de posiciones antagónicas, y en las mentes, bajo la forma de esquemas de percepción y de valoración que organizan toda la percepción del espacio de los productores y de los productos (Bourdieu, 2011:251).

Desde ese momento y hasta la fecha, el *crack* ha debido seguir el recorrido que propone la estructura misma del campo literario para alcanzar la consagración. Esto es, dentro del arte de vanguardia existe una lógica de ascenso que los escritores jóvenes tienen que acatar, pues desde que irrumpen en el espacio literario están inmersos en las reglas del campo. El campo aprueba, no perdamos de vista que “el artista que hace la obra está hecho a su vez, en el seno del campo de producción, por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a descubrirlo y a consagrarlo como artista ‘conocido’ y reconocido: críticos, prologuistas, marchantes” (Bourdieu, 2005:253).

Desde su creación con Baudelaire y Flaubert, el campo de vanguardia se instauró como una revolución permanente en el cual es necesaria la lucha de los advenedizos contra los artistas consagrados para obtener el poder dentro del campo. Para lograrlo, los principiantes tienen que *hacer época*; esto significa que deben crear una nueva posición “más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de estas posiciones, *en vanguardia*, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo” (Bourdieu, 2011:237). Por esto, los “renovadores” tienen que entrar en combate contra los artistas que ya hicieron época, pues para existir en el modo de producción “puro” se debe ser diferente. Es verdad que la lógica de la que habla Bourdieu intenta explicar el panorama literario francés pero, en el caso específico del *crack*, que es el que me interesa, es de gran utilidad. Esta lucha había existido en Roberto Bolaño contra los miembros del *boom* o en los infrarrealistas frente a Octavio Paz; no obstante, en el *crack* la búsqueda de la novedad es sumamente notoria. Asimismo, Burkhard Pohl afirma que “el manifiesto *crack* significa una declaración de independencia del escritor frente al poder comercial y cultural en el campo literario” (Pohl, 2004: 66) y no duda en relacionarlos con la literatura de 1960, pero ¿qué tan cierto es esto? En realidad, esta independencia es sólo una postura dentro del campo y el *crack* lo comprueba con la dependencia editorial que tuvieron en sus dos etapas.

El manifiesto es una toma de posición desde el cual el *crack* instaurara antecesores y adversarios para buscar el poder literario. Eloy Urroz nombra maestros a Agustín Yáñez, Juan Rulfo y considera que el *crack* es heredero de la literatura experimental que viene (pare él) desde los Contemporáneos. Asimismo, nombra a las novelas *Farabeuf*, *Los días terrenales* (1949), *La obediencia nocturna* (1969), *José Trigo* (1966) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) como grandes obras anteriores al *crack*. Por esto, cuando Eloy Urroz dice que no hay ruptura sino continuidad (Urroz 2004 ^b: 216), no está haciendo más que delinear la posición del grupo. Por su parte, Ignacio Padilla precisa que los esfuerzos del *crack* van encaminados a escribir novelas totales a la manera de Cervantes, Sterne, Rabelais y Dante, pues ya nadie, según él, intenta escribirlas (Padilla, 2004 ^b: 220). Finalmente, Pedro Ángel Palou habla de Marcel Proust e Italo Calvino como los grandes referentes del *crack*. En cuanto a las contiendas que inicia el grupo y a sus contrincantes, Ignacio Padilla postula que están en contra del *postboom* asociado al realismo mágico y contra el nacionalismo en la literatura mexicana:

Ahí hay más bien una mera reacción contra el agotamiento; cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico; cansancio de los discursos patrioterros que por tanto tiempo nos han hecho creer que Rivapalacio escribía mejor que su contemporáneo Poe, como si su proximidad y calidad fuesen una y la misma cosa (Padilla, 2004^b: 217).

Pero, de nueva cuenta, es Eloy Urroz quien posiciona al grupo de manera concluyente con respecto a la novela experimental que se produjo después de *Farabeuf* o *José Trigo*: “¿cuáles son esos relatos en que nosotros, autores nacidos en los años sesenta, podemos hoy día abreviar o siquiera encontrar un modelo digno como para pretender quitarle la vida y, acto seguido, usurparle el trono? No los hay; han ido muriéndose de anemia y autocomplacencia” (Urroz, 2004^b: 215).

La confrontación contra la generación anterior es evidente. Los miembros del *crack* no sólo expresan no encontrar “nada” importante en años, sino que al llamar autocomplacientes a sus antecesores los tildan de impostores. Además, Ignacio Padilla ataca a la generación de la Onda de quienes, sin nombrarlos directamente, expresa: “Quede para otros, los que sí tienen fe, tratar el idioma con el argot de las bandas o con el discurso rockero, que ya saben a viejo” (Padilla, 2004^b: 219). Tanto Ignacio Padilla como Eloy Urroz están en contra del nacionalismo y, en ocasiones, parecen menospreciar la literatura mexicana que existe en las últimas décadas; Ignacio Padilla, incluso, va más allá y habla de una problemática latinoamericana representada por el realismo mágico. Por lo tanto, serán éstas dos posturas las que quedarán indeleblemente unidas al *crack*.

Antes de debatir estas ideas continuaré con el manifiesto. Pierre Bourdieu escribe: “Los términos, nombres de escuelas o de grupos, nombres propios, sólo tienen tanta importancia porque hacen las cosas: señas distintivas, producen la existencia en un universo en el que existir es diferir, ‘hacerse un nombre’, un nombre propio o un nombre común (el de un grupo)” (Bourdieu, 2011: 237). Esto nos lleva a preguntarnos ¿por qué llamarse *crack*? El hecho de auto nombrarse es un acto de toma de posición, tanto como la elaboración del manifiesto; entonces ¿por qué elegir esta onomatopeya? Ricardo Chávez Castañeda escribe que la idea de identificarse de algún modo fue hecha por Eloy Urroz y que Pedro Ángel Palou acuñó el nombre *crack* en una “despreocupada sesión de bautismo” (Chávez, 2004^a:143). Este acto “despreocupado” no puede separarse de un referente inmediato: el *boom*. Un homenaje o una parodia, en este caso, sea cual sea la respuesta que

se prefiera, no se puede dejar de lado la carga simbólica que tiene: preferir al *boom* (Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez) como punto de comparación es un hecho que no puede pasar desapercibido, pues se instauran como sus contendientes o sus herederos. Alberto Castillo Pérez analizando las repercusiones del manifiesto señala:

El título mismo, elegido para definirse, señala ya un afán de internacionalización, si no de anglofilia: *crack*, palabra que en inglés significa fisura o grieta y es también la onomatopeya de algo que se quiebra. La elección de esa palabra por encima de la castellana lleva a pensar que tal vez responde a un afán comercial (Castillo, 2006:83).

Queda una pregunta por responder: ¿Qué novedad existe en el *crack* para justificar su presencia como grupo en el escenario literario? Ignacio Padilla, al referirse a la novela del *crack* y su afán escatológico y grotesco, exclama: “No nos engañemos: no hay nada en las novelas del *crack*, ciertamente apocalípticas, [de] originalidad escatológica. Sería injusto concederles ese mérito, injusto con una larguísima tradición que, por cierto, no es precisamente mexicana” (Padilla, 2004^b: 218); o lo que es igual, el *crack* lo está introduciendo y por tanto es nuevo en la literatura mexicana. El *crack* plantea que hay algo más que el realismo mágico de Laura Esquivel, las novelas de Ángeles Mastretta y el culto al nacionalismo que, para ellos, paralizan la literatura de su tiempo. El ataque a las novelas regionalistas es la novedad que “no” se había presentado en el campo literario y en el estriba la “necesidad” que tiene el campo literario mexicano de aceptarlos. Esto es falso, la novela experimental y “universal” que el *crack* esboza contra el nacionalismo ya se había realizado con la Generación de Medio Siglo y con la generación de la Onda. Además, como ya se había visto, la noción de universalidad frente a lo local se había revelado problemático a partir de la Guerra fría pues “la idea de que lo ‘universal’ trasciende a lo nacional desfigura su sentido primario de concerniente a toda la humanidad” (Franco, 200, 2003:53). Sin embargo, la idea de lo universal y la paulatina desterritorialización de los elementos culturales propios habían llegado a ser los modelos en una sociedad globalizada. En el contexto en el que el *crack* planteó su afán de universalidad, el empleo de discursos y costumbres ajenas a los cánones occidentales que habían propuesto los escritores para combatir el centralismo europeo había derivado en expresiones comerciales que poco comprendían las cuestiones indígenas: “Lo que Asturias y Arguedas habían valorado como

posible cimiento de una comunidad podía ahora adquirir un nuevo significado en la ideología individualista del capitalismo avanzado.” (Franco, 2003: 226). Asimismo, esta postura universal no era sino el resultado de una ampliación del universalismo entendido como central-occidental, no incluyente.

La idea de Bourdieu sobre *hacer época* por medio de la diferenciación explica de qué manera existe el *crack* pero resulta difícil entender por qué los miembros del grupo erraron en el momento de tomar una postura dentro de las disputas literarias de la tradición mexicana. Podemos decir que lo que hace el *crack*, sin lugar a dudas, es lo que habían hecho las generaciones anteriores en el campo literario mexicano; por ejemplo, el cambio de una novela rural a urbana ya lo había hecho la de Medio Siglo y el manejo de un lenguaje artificial que introduzca la modernización del país es propio de la Onda, ambos pugnaron contra Rulfo y Rómulo Gallegos. La posición del *crack* es más sencilla, se ataca a toda la literatura de mercado, identificada entonces con el realismo mágico sin prestar atención a los debates que se habían desarrollado en el campo literario mexicano antes de su llegada.

Cuando un grupo entra a escena en el campo literario, inmediatamente produce nuevas discusiones ya que necesita la lucha para obtener el poder de consagración que otorga el campo; la mayor parte de las veces, esto se realiza sin interesarse mucho en trastocar el orden o la estructura de tal consagración. Posturas que reivindican la labor del *crack* como algo beneficioso son muchas; por ejemplo, Mattias Devriendt expresa: “Al lado de los paralelismos entre el *crack* y el posmodernismo (en el que destaca el elogio de los monstruos, el proceso de ruptura y continuidad, y el lector activo) sabemos que cada escritor o cada ‘generación’ traza su propio camino.” (Castilleja, Devriendt y Houvenaghel, 2012:748). Pero ¿un camino tan propio que es totalmente extraño en la tradición narrativa latinoamericana?

El *crack* no plantea novedad y ellos así lo reconocen; entonces ¿por qué existe el *crack*? La pugna contra los epígonos del realismo mágico no es una respuesta que justifique la tarea del grupo, porque no fueron los únicos que estuvieron en contra de la imitación deficiente del artificio de Gabriel García Márquez. Por otra parte, siguiendo la lógica del campo de vanguardia, los miembros del *crack* intentaron romper con la generación anterior de escritores mexicanos, representados por Alberto Ruy Sanchez, Carmen Boullosa,

Leonardo Da Jandra, Juan Villoro y Enrique Serna, de quienes Volpi dijo “escriben mucho y buscan el prestigio, no sólo nacional sino internacional” (Castro, 1996: 53). Su pretexto es que el *crack*, a diferencia de los otros, busca encontrar belleza no en el lenguaje, sino en las acciones de los personajes; además, se piensan hijos de la crisis (Castro, 1996: 53). Los impulsos de vanguardia del *crack* van hacia dos direcciones: uno, contra los escritores latinoamericanos reconocidos a nivel mundial y el otro, contra los escritores que ostentan el poder literario en México. Sin embargo, toman los dos campos como uno sólo y en los dos se conciben cómo la ruptura frente a la literatura de mercado, lo cual funcionaría en el primer contexto, pero no en el segundo.

Aunque el *crack* buscaba posicionarse dentro del campo literario mexicano, es decir, luchar por el poder que ostentaban Octavio Paz y Carlos Fuentes, basaron sus postulados y su toma de posición en el campo literario panhispánico que había nacido en Europa a partir del *boom*, que por lo demás estaba sujeto a los intereses editoriales y económicos. En ese momento, el poder literario lo ostentaban Isabel Allende y Laura Esquivel por medio de las superventas que alcanzaban sus novelas en todo el mundo y que las volvía conocidas, aunque no muy apreciadas por la crítica. Por lo tanto, el *crack* sí tuvo un lugar para desarrollarse en la literatura mexicana, sin embargo, sus postulados estaban dirigidos a otro espacio: al del la “discusión” internacional. Este hecho lo entendieron muy tarde, cuando era imposible remediar sus primeras actitudes.

Las obras con realismo mágico no empobrecían, en absoluto, la tradición literaria latinoamericana y no representaban un peligro frente a la totalidad de obras que se escribían, pues, como he mencionado, existieron autores que habían permanecido indiferentes a su moda. Laura Esquivel e Isabel Allende se movían en otro extremo, el de la literatura de mercado internacional, sólo eran muy conocidas, como todos los *best-sellers*, eso era todo.

La primera etapa del *crack* inició en 1996 y terminó tres años después con la desintegración tácita del grupo, cuando Jorge Volpi e Ignacio Padilla viajaron a España para realizar sus estudios de doctorado mientras que Eloy Urroz y Ricardo Chávez emigraron a Estados Unidos. Hasta este momento el *crack* casi había desaparecido del mapa literario, ninguneado por la crítica.

Ahora bien, *crack* de 1996 se posicionó como una vanguardia literaria; no obstante, como he mencionado, sus postulados, ateniéndonos a lo estrictamente literario, como grupo, son muy pobres. El *crack* se ciñe perfectamente a la toma de posiciones de la vanguardia, sus acciones se amoldan al ritual de iniciación que siguieron los escritores anteriores cuando iniciaron su lucha por la consagración, pero en el grupo *crack* (la marca *crack*) parece que sólo pervive el ritual sin que exista una propuesta verdadera, entonces, ¿el *crack* no es totalmente una vanguardia? En el otro extremo, resulta difícil considerar a los escritores como un simples oportunistas, porque dentro de sus obras se trazan elementos que los une literariamente entre ellos y, posiblemente, con otros escritores de la misma generación. Es decir, la etiqueta sobra para explicarlos literariamente y deberíamos olvidarnos de ella cuando se hable de literatura; sin embargo, el *crack* funcionó como una marca de identidad comercial (en este momento de “vanguardia”, posteriormente de “universalidad”) que tuvo un espacio para desarrollarse en el proyecto Nueva Imagen y después en la lectura interoceánica que nació con el *boom* y continuó el *postboom*.

1.3. Las novelas del *crack*

Sobre el inicio del *crack* ¿qué dicen las obras enmarcadas en la presentación de 1996?, ¿son novedosas o son, como me cuestioné, una prolongación poco propositiva de lo que habían hecho las vanguardias? La pregunta parece difícil de responder si tomamos en cuenta que las cinco novelas que integran el manifiesto están unidas por una preocupación temática: el apocalipsis. Sorpresivamente, cada novela es una respuesta o, más bien, una interrogante sobre el final de las utopías, de los grandes discursos y del caos posmoderno donde las ciudades y la vida se desvanecen antes de ser nombradas. Para dar una mejor respuesta buscaré en las novelas de 1996 los postulados que pueden volver más clara la postura *crack*.

Aunque el manifiesto es más una toma de posición que un compendio de cómo deben ser las obras *crack*, existen líneas perfectamente visibles para demostrar sus propuestas literarias: 1. El tema apocalíptico como representación del derrumbe de los grandes discursos; 2. Obras estructuralmente complejas, pensadas para un lector activo; 3. Abarcar temas complejos para crear novelas totales a la manera del *boom*; 4. Libertad

temática, asociada con escribir temas “universales” que se antepongan a la literatura nacionalista.

1. El tema apocalíptico y el derrumbe de los grandes discursos.

La principal labor que guía los pasos del *crack* es mostrar que el escritor latinoamericano puede y debe tratar los temas universales como suyos. Uno de los temas de alcance “universal” que más se relaciona con el *crack* es el final de los grandes discursos, representado por el final de la historia y la imposibilidad de encontrar la Verdad. La consciencia de que su generación nació enmarcada en el fracaso de los grandes proyectos es, en suma, la característica central que se plasma en el manifiesto y que atraviesa a todas las obras del *crack*. Si a esto le sumamos el apocalipsis que se esperaba en el año 2000, el primer grupo encontró su rasgo más distintivo.

En *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda se narra el fin de los sueños de un grupo de adolescentes que entran a la madurez enfrentando el fracaso de sus expectativas. En la novela, el pasado-juventud no es más que el paraíso perdido del cual los personajes fueron expulsados. La juventud descrita en el libro está enferma de vacío, tiene una existencia mediocre y aburrida. Los jóvenes de la novela, atrapados en un mundo hostil, enfrentan a la generación anterior, que tenía sueños de cambiar el mundo, para poder desligarse de ella:

Tía Daniela no discriminó. Sólo pudo ser ella quien le dijo al amigo de mi papá, al maldito jodón ese que desde las primeras idas al café intentó provocarme también a mí diciendo que Su generación, joven, es miedosa, apática, incapaz; y cuando papá se distanciaba un poco: Una mierda de la que usted forma parte apasionadamente. (Chávez, 2003: 88).

En esta novela la Verdad es una mentira que se disgrega, como la vida, cuando se intenta reconstruirla. Asimismo, la descripción que hace el narrador sobre la época en la que viven no pudo ser más explícita:

Nuestra época es un colchón blando que desconoce las cumbres; no exige; no prueba; a donde pises te llevas el hundimiento; qué sabemos de filos y escaladas; en un colchón se vive horizontal; incluso la muerte pierde el estilo (Chávez, 2003:106).

En *Memoria de los días*, Pedro Ángel Palou juega con los elementos mesiánicos cristianos mezclándolos con las creencias religiosas mexicanas y con su cultura popular. Que al final del libro no se acabe el mundo resulta intrascendente, lo importante es notar que dentro de

él existen dos intentos por aprehender y conocer la Verdad de la historia que vivieron sus protagonistas. El primero es realizado por Amado Nervo, antiguo escriba de la secta, quien exhorta a los miembros para que escriban, y con ello registren, la verdad de su vida. El segundo, la búsqueda que realizan unos tesisistas para conocer lo que realmente ocurrió (académicamente). Los recuerdos luchan por vindicar o enjuiciar lo que se ha dicho de un sólo hecho. *Memoria de los días* es un reclamo y una parodia: es el final de los tiempos y ninguna profecía se cumple (ni puede cumplirse).

Es en la obra de Jorge Volpi, *El temperamento Melancólico*, en donde se reflexiona con mayor amplitud el alcance del fin de la historia y de los discursos hegemónicos. El elemento central del libro es la relación de poder en la estructura de la sociedad. Los personajes del libro están conscientes de que viven el fin de los absolutos y de la historia. Uno de ellos, Renata Guillén, reflexiona: “El fin de las ideologías, el fin del socialismo, el fin de la guerra fría, el fin de la historia. ¿Dónde estamos entonces, acaso ya no habrá tiempo, o nos hallamos frente a un nuevo principio?” (Volpi, 2000: 24) y más adelante “no se nos quita la sospecha de que el fin de las ideologías no sea más que otro— quizá el último, eso sí— de los instrumentos ideológicos inventados para dominar a los demás” (Volpi, 2000: 25). El cineasta, protagonista de la novela, fracasa, como todos los personajes de este conjunto de novelas, cuando intenta crear una película que ponga punto final a la historia del cine. Por otra parte, para él el final de la historia

no significaba término o ausencia o hecatombe, no quería decir que algo acabara o se consumiera; su campo semántico no se refería a la nada. Al contrario, el final de la historia quería decir, en vez de la destrucción de lo existente, la instauración de un nuevo orden, de una nueva visión, de una nueva mirada hacia el mundo; un ámbito sin límites, sin evolución, sin reticencias. El fin de la historia como un estado del alma (Volpi, 2000: 59).

Por último, la idea del final de la historia (un apocalipsis) como “un estado del alma” la desarrollará Jorge Volpi en otra novela con un tema muy parecido: *El juego del Apocalipsis* publicado por Plaza y Janés en el año dos mil.

En *Si volviesen sus majestades*, el tema apocalíptico se muestra en la soledad paulatina del personaje principal, un senescal que espera la llegada de los soberanos en un reino destruido y abandonado. El senescal está enfermo, como los otros personajes de este grupo de novelas, de aburrimiento y de incertidumbre. Desde muy joven descubrió que su

vida no tenía ningún sentido. Aterrorizado por este “estado del alma”, busca liberarse de su mal antes de que el reino y el universo se destruya sin ningún sentido, lo cual irremediablemente ocurre cuando, en un arranque de ira, manda a asesinar al Dios que lo ha creado.

Los personajes del primer *crack* parecen desgarrarse en un mundo destruido, donde la vida, sin ninguna verdad, se fundamenta en la consciencia del fracaso.

2. Obras estructuralmente complejas

Rayuela, *Terra Nostra*, *La casa Verde* y *El otoño del patriarca* fueron obras experimentales que tuvieron un gran impacto en la narrativa de las décadas de 1960 y 1970. En los años del *postboom*, Donald L. Shaw advertía un retroceso en las novelas de estructura difícil para dar paso a novelas que daban mayor interés a los temas que a la forma (Shaw, 1999: 282). A partir de este contexto, el *crack* de 1996 planteó volver al riesgo experimental del *boom* y con ello reivindicar esta forma de contar historias (que para ellos era la que merecía más reconocimiento). En el intento de vindicación de los grandes modelos venía adherida la idea de que el reducido número de novelas experimentales posteriores al *boom* se debía al deterioro de la literatura latinoamericana. Para el *crack*, los novelistas pensaban más en el mercado que en el valor de las obras.

El retorno a la experimentación formal es visible en dos novelas: *Si volviesen las majestades* de Ignacio Padilla y *Las Rémoras* de Eloy Urroz. En el primer libro, el lenguaje empleado por el autor imita el español antiguo; asimismo, la novela crea una realidad alterna que se auto sustenta de manera precisa: en ella confluyen el cine, la televisión y el teléfono con las ideas medievales y las estructuras feudales. Por su parte, la novela de Eloy Urroz, *Las Rémoras*, posee una estructura que se aleja de una historia lineal y busca ser estructuralmente novedosa. En ella se narran dos historias paralelas: la historia de Ricardo, un adolescente que escribe *Las Rémoras* y la historia de Elías, un habitante de las Rémoras que escribe la vida de Ricardo. Aunado a esto, Eloy Urroz introduce entre las dos narraciones la novela corta *Las plegarias del cuerpo*, que se publicó en 1994 en *Tres bosquejos del mal*.

Las novelas de Pedro Ángel Palou, Ricardo Chávez y Jorge Volpi, aunque no son lineales ni están narradas bajo la perspectiva de un narrador único, no comparten el mismo

ímpetu estructural, tan marcado en las obras de Urroz y Padilla. En *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou existen dos niveles que narran la historia: el de Amado Nervo que reúne los recuerdos de la Secta y la narración de Dionisio Estupiñán que cuenta la historia que vivió con el grupo a unos tesisistas. *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi utiliza, además de la voz narrativa, pequeñas biografías o las descripciones que cada actor hizo de sí mismo en el casting para ensamblar la narración. Por último, en *La conspiración Idiota* el riesgo formal casi queda relegado y sólo se observa en esporádicos juegos sintácticos que plantean en una misma oración dos narradores diferentes.

El regreso a la novela experimental no es, como tal, un regreso, sino la continuación de una forma de narrar que nunca había dejado de escribirse, aunque es verdad que había tenido menor afluencia entre los escritores posteriores al *boom*. Entre las novelas experimentales que se publicaron entre el *boom* y el *crack* se encuentran: *Nostalgia de Troya* de Luisa Josefina Hernández en 1970 y *Palinuro de México* de Fernando del Paso en 1976. Abogar por la novela experimental es una elección que posiciona a los integrantes del grupo como una vanguardia, pero que no está planteada correctamente, porque las novelas complejas no habían desaparecido antes de que llegara el *crack* para “rescatarlas”.

3. Regreso a las novelas totales

El antecedente es, de nuevo, el *boom* y sus grandes proyectos narrativos. Los miembros del *crack* aspiraban escribir novelas donde cupiera un mundo autónomo y que tuvieran múltiples lecturas por su temática diversa. La novela total explorara, por su parte, las potencialidades de la novela dentro de sí misma. Es por ello que Eloy Urroz introdujo dentro de *Las Rémoras* la novela corta, *Las plegarias del cuerpo*, para así construir un poblado imaginario (con fuertes similitudes con Macondo) al mismo tiempo que este acto le servía para hacer una reflexión sobre la ficción dentro de la ficción. Por su parte, Ignacio Padilla creó un mundo sustituto del actual para explorar la relación del pasado con el presente. El mundo narrado en *Si volviesen sus majestades* se rige por sus propias leyes y crea sus propios mitos (como aquel que explica el origen del universo y que puede transformar a la novela en ciencia ficción). Los esfuerzos de Ricardo Chávez y de Jorge Volpi fueron menores, ellos se preocupan más por desarrollar una temática en sus novelas que por problematizar las posibilidades del género. En cambio, Pedro Ángel Palou escribió una novela que dialoga con la tradición literaria mexicana (sobre todo con el canon

impuesto por *La región más transparente* y *Los muros de agua*), con las tradiciones orales, académicas y religiosas que integran al país, pero de ninguna manera poseyó el deseo de totalidad de Ignacio Padilla y Eloy Urroz.

4. Libertad temática

La libertad temática que defendió el *crack* se basó, principalmente, en negarse a escribir temas comunes que satisficieran al mercado, además de que veían sus novelas como la cura contra el nacionalismo y contra el realismo mágico. Aunque, en teoría, las cinco novelas rehúyen de los temas comunes (el exotismo y un ambiente rural) para hablar de contextos urbanos más actuales (como en *La conspiración idiota* o en *Las Rémoras* donde la ciudad y la mirada de la juventud van inherentemente unidas), la novela que busca con mayor ímpetu alejarse de los lugares comunes es *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla; en esta novela se hace patente el derecho de escribir historias que no se encadenen a ningún espacio geográfico (cuya problemática había dado lugar a discusiones literarias desde finales del siglo XIX y principios del XX). En las otras novelas, la narración ocurre en México y se plantea su originalidad hablando de temas juveniles (en el caso de Ricardo Chávez) o “revirtiendo” la novela regionalista como sucede en *Las Rémoras* y en *Memoria de los días*⁶. Sin embargo, Pedro Ángel Palou en *Memoria de los días* dialoga con la tradición literaria mexicana, sobre todo con la novela de la ciudad realizada a partir de Carlos Fuentes, para superar la fe que se tuvo en el crecimiento de las grandes ciudades; en este sentido, Palou, lejos de intentar un quiebre, habla de continuidad utilizando los temas tratados por los escritores que les precedieron.

La libertad temática del *crack*, como se observa, no se trata de una novedad, sino de una diferenciación frente a la literatura de mercado. Para el grupo, la novela rural aún tenía el estigma de ser tomada como representante de la totalidad de la literatura mexicana. En estas novelas, que se conciben estructuralmente difíciles, aunque no todas lo sean, la búsqueda del tema universal, con personajes que trasciendan las fronteras de los países, se vislumbra en *El temperamento melancólico*, novela cuyo principal interés es mostrar las discusiones que se realizan en el mundo.

⁶ El afán de revertir las novelas “fáciles” y utilizarlas para construir “algo más” lo continuó Eloy Urroz en *Herir tu fiera carne* donde hace una parodia de la novela rosa y en la cual intentó subvertir el canon de la novela regionalista representada por Ignacio Manuel Altamirano otorgándole al autor una lectura erótica.

Los postulados “crear obras estructuralmente complejas” y “la búsqueda de novelas totales” son la continuación de una forma de crear literatura, donde el “quiebre” que pretenden hacer sólo se da con la literatura de mercado. Estos puntos no deben verse como una novedad, sino como la toma de posición que no era necesaria para definir al grupo. En cambio, la libertad temática y la pugna contra la literatura nacionalista es un desacierto, porque la problemática ya estaba resuelta cuando ellos la enfrentaron. Más que una característica es un error en el momento de establecer el lugar desde el que parten; resulta interesante comprobar que esta falsa novedad será muy bien recibida cuando se instaure el segundo *crack*. Pero el tema apocalíptico, que expresa el manifiesto y tiene un referente inmediato en las novelas, es, sin objeción, la característica más acertada para definir al primer *crack*. Es decir, más que estructural o de renovación, la posición del grupo se sustenta en un tema que ellos nombraron representativo del tiempo que les tocó vivir. El primer *crack* no revoluciona, se ciñe a un tema y a una problemática. Pero lo que podríamos llamar el “*spleen*” posmoderno no fue privativo del *crack*, sino que estaba generalizado en escritores como Roberto Bolaño o en otros escritores a quienes analicé en el capítulo sobre el *postboom*. Lo importante es observar que los miembros del primer *crack* tuvieron una idea fija sobre su papel generacional, misma que fue poco atendida cuando se les integró en una entidad definida y con rasgos supuestamente característicos que no terminaron de ser ciertos. En ellos se ve la continuación de las discusiones sobre el final de los grandes discursos que poblaron las discusiones de sus antecesores. Sin embargo, también esta característica fue rebatida por Christopher Domínguez Michel quien escribió:

Estos nuevos autores se mueven con facilidad en los archivos del recién enterrado siglo XX, tomando a la carta sus lemas comerciales: la frialdad, el vacío, el eterno retorno del apocalipsis, la muerte de las ideologías, y otras mitologías de la actualidad que encuentro tan discutibles en los escritores mexicanos como en Michel Houellebecq (Domínguez, 2001¶ 2).

Resultaría muy reacio relacionar a los escritores del primer *crack* como impostores, pues en ellos converge una continuación temática que los hace representantes de una postura dentro del campo cultural; sin embargo, es imposible nombrar al *crack* (en su faceta de grupo y de marca editorial, que es la que aquí analizo) como una continuación literaria de vanguardia, pues su existencia es producto de una cuestión editorial y mercantil que, desde luego, tiene

atisbos de ser parte de un movimiento más grande, pero que de ninguna manera es privativa ni del grupo ni de lo que dicen que *es* el grupo. En este sentido, el primer *crack* agrupa a jóvenes talentosos que se vieron inmersos muy pronto en el mundo editorial. Los escritores pueden ser los continuadores de la tradición, pero el grupo de ninguna manera. Un trabajo que reconstruya las similitudes generacionales borrando el nombre sería muy benéfico para contrarrestar el influjo que tuvo la marca *crack* como una vanguardia definida.

2. La vindicación del *crack* en España

2.1. En busca del nuevo Mario Vargas Llosa

En abril de 1999 Jorge Volpi fue galardonado con el premio Biblioteca Breve, en su segunda edición, por la novela *En busca de Klingsor*. El premio que fuera tan importante para el *boom* latinoamericano había dejado de entregarse desde 1972 y su último galardonado había sido el español José Leyva. Diecisiete años después resurgía esta ventana editorial y un latinoamericano volvía a conquistar el galardón que se volviera tan famoso con Mario Vargas Llosa. Para Eloy Urroz el fallo “no sólo compensa y premia la obra de uno de los más importantes novelistas latinoamericanos en la actualidad sino que rehabilita al premio Seix Barral” (Urroz, 2000:70). La idea que sostiene que Jorge Volpi ayudó más al premio que el premio a él la continúa Ricardo Chávez Castañeda quien escribe: “El monto relativamente modesto del Premio Biblioteca Breve de Seix Barral de abril de 1999 se ve incrementado geométricamente con la inesperada e histórica venta de los derechos de *En busca de Klingsor* a una docena de lenguas en la Feria de Frankfurt del mismo año” (Chávez y Santajuliana, 2003: 75). Es mucho más razonable decir que la ayuda fue mutua ya que las ganancias económicas que produjo la novela de Jorge Volpi fueron inmediatas; sin embargo, el más beneficiado fue el escritor pues el galardón no sólo lo encumbró al reconocimiento internacional, sino que también revivió al *crack*; mejor dicho, dio origen al segundo *crack*.

En busca de Klingsor fue un fenómeno editorial tan redituable como *Los detectives salvajes* o *La casa de los espíritus*. Su triunfo en la Feria de Frankfurt reafirmó la importancia que tienen los premios como trampolín de reconocimiento y de poder literario. En España, el éxito fue aplaudido en los periódicos; por ejemplo, Alex Salmón, enalteciendo el triunfo de una obra escrita en español, escribió: “La novela de Jorge Volpi

ha vuelto a España con un total de 60 millones de pesetas en derechos de autor, más de 400.000 dólares. Solamente la editorial norteamericana [Scribner's] ya ha pagado 32 millones de pesetas por el primer libro de este abogado mexicano” (Salmon, 1999 ¶ 4).

Como escribí al hablar del *postboom*, los premios literarios son una excelente oportunidad para que las editoriales promocionen una novela y así obtengan mayores ganancias de ella. Entonces, si casi todas las editoriales españolas tenían un premio literario, ¿por qué no lo tendría Seix Barral cuando ella había sido una de las primeras editoriales en probar sus beneficios económicos? Con esta lógica el Premio Biblioteca Breve tuvo una segunda oportunidad sobre la tierra. Guillermo Cabrera Infante, jurado de la segunda convocatoria, recuerda:

Basilio Baltasar tuvo una idea peligrosa: animar a una momia. La momia era, ya lo habrán adivinado, el premio Biblioteca Breve, que Seix-Barral echó a un lado, un día, a la momificación literaria. Muchos aun dentro de la empresa opinaron que no habría vivificación posible: el premio estaba muerto —pero no enterrado. Asistí a la ceremonia —¿o era ceremonia? Pero fue el propio Basilio Baltasar el que triunfó ese día y resucitó el premio con un pase de mano y una convocatoria (Cabrera, 2003, ¶ 8).

El éxito de *En busca de Klingsor* fue todo menos inesperado, como lo piensa Ricardo Chávez Castañeda, ya que las editoriales comerciales, en este caso Seix Barral, premian una obra que aparte de su calidad tenga grandes posibilidades de convertirse en un *best-seller*. Pero ¿por qué elegir esta novela? Guillermo Cabrera Infante en *Cita en Sevilla* escribe que antes de revelarse el nombre del autor de *En busca de Klingsor* pensó que era alemán por la mimesis que logra Jorge Volpi en su obra. Lo que sorprendió a Guillermo Cabrera Infante fue que un autor mexicano, o lo que es lo mismo un “sudamericano”, hubiera escrito la novela. Por esto, confiesa: “como miembro del jurado yo estaba feliz de haber ayudado a premiarla” (Cabrera, 2003, ¶ 8). El término sudamericano, tal como la utiliza el autor de *Tres tristes tigres* me interesa. Al principio de su artículo el escritor cubano habla de la falsa concepción que tenían los europeos sobre el *boom* al que consideraban como producto de un país llamado Sudamérica: “Pero Sudamérica no es un país: es un continente, y si admitimos a México y a la América Central y el Caribe es un continente y medio con casi veinte países diferentes” (Cabrera, 2003, ¶ 2). Las palabras de Cabrera Infante intentan revivir las disputas sobre lo que es o no es el *boom*, pero no hacen más que aumentar el equívoco que existe en cuanto al valor que tiene en la literatura latinoamericana. Señalar

que Sudamérica no es un continente resulta superfluo, lo importante es advertir que el escritor diferencia América del Norte (México) y América del Sur como dos continentes separados literariamente; si lo hizo para darle mayor unidad al discurso latinoamericano y a su literatura esto resulta contraproducente, pues divide desde la óptica del mercado español, agrupando toda la literatura en una sola. Hablar de las nuevas generaciones literarias para enmarcar el contexto de Jorge Volpi parece tener un afán de promoción, muy benéfico para Seix Barral. Al diferenciar a Jorge Volpi de Mario Vargas Llosa y distinguir su importancia generacional, Guillermo Cabrera Infante le está dando al premio Biblioteca Breve la notoriedad de “saber” reconocer las últimas tendencias de la literatura latinoamericana. No sólo Jorge Volpi fungirá como el nuevo Vargas Llosa, sino que *En busca de Klingsor* es una obra forzosamente equivalente a *La ciudad y los perros* (de la que dice “era exótica y era tóxica”) y además se le exhibe como su antitética continuación producto de la “evolución” misma de la literatura en Latinoamérica. Así, las diferencias entre Jorge Volpi y Mario Vargas Llosa ayudarían a entender lo que, se supone, es el progreso literario que, faltaba más, Seix Barral es el primero en reconocer. Lo que hizo la editorial no es otra cosa que recrear las condiciones que dieron origen al *boom* latinoamericano. Si en el *postboom* se buscó ser parte de él, a partir de la publicación de *En busca de Klingsor* se intentó crear uno nuevo y adueñarse de las ganancias que representaba la publicación de literatura latinoamericana. Esto no fue posible porque el mundo editorial español no era el mismo que el de la década de los sesenta y el centro de poder (de distribución) había cambiado, ahora estaba en el mercado de habla inglesa, principalmente norteamericano.

En México la novela premiada llegó meses después y tuvo un excelente consenso en la crítica del país entre la que se destaca la elaborada por Carlos Fuentes, donde expresó que además de ser una novela de suspense entretenida, “*En busca de Klingsor*, es ante todo una fábula moral de nuestro tiempo”, asimismo, la nombra un “*thriller superior*” (Fuentes, 1999: 14A). Un estudio más amplio sobre la recepción de *En busca de Klingsor* en el ámbito mexicano lo escribió Jessica Manríquez en cuyo trabajo se exponen tanto las críticas negativas como positivas que se hicieron de la obra para articular un contexto certero sobre Jorge Volpi y el *crack*.

Después del furor causado por la novela premiada y por la “volpimanía” (González, S., 1999, p.1), las críticas al escritor versan, otra vez, sobre el márketing editorial. Sobre el éxito de Jorge Volpi, Sergio González Rodríguez asegura que está sobredimensionado y opina:

Pero ni las ventas ni la fama en sí son criterios de calidad. En la cultura globalizada, la lógica de los éxitos bibliográficos se basa en la acumulación de prestigio producido por los propios editores, debido a la inversión en *marketing* y a la tarea eficiente de ofertar las bondades de su producto. La industria cultural así se mueve ahora, ya sea el cine, la música o los libros (González, S., 1999: p.1).

2.2. En busca del *boom* latinoamericano

La incursión de Jorge Volpi en el mercado español transformó a la “generación del *crack*”; además, le otorgó la capacidad de expresarse; de otra manera el grupo hubiera quedado silenciado como tantas otras voces en México. A partir de *En busca de Klingsor* y “de allí al renacimiento del *Crack* sólo hubo una palabra pronunciada por él mismo, una declaración de pertenecía. *Es una novela Crack*” (Chávez, 2004^a: 148). Desde ese momento el grupo inició su recorrido en España y su reivindicación, para ello tuvieron que pulir los postulados que habían enarbolado en el manifiesto y adaptarlos a la nueva situación que enfrentaban, esta vez inmersos en el mercado que dominaban Isabel Allende y Roberto Bolaño.

Aunado a esto, la industria editorial donde el segundo *crack* resurge había cambiado radicalmente en los últimos años. Si en el capítulo del *postboom* había mencionado la compra y venta de editoriales grandes o pequeñas por los grandes consorcios mundiales, esto se intensificó en la década de 1990. En esta década cuatro grupos obtuvieron el control, casi total, de la industria literaria en lengua española: “el grupo Planeta (Espasa-Calpe, Destino, Seix Barral, Crítica, Emecé, Ariel, la cadena Casa del libro), el grupo Prisa-Santilana (Alfaguara, Taurus, Aguilar), el grupo Random House-Mondadori (Plaza & Janés, Lumen, Grijalbo, Sudamericana) y el grupo francés Havas (Alianza, Cátedra, Tecnos, Siruela)” (De Diego, 2009^b: 56). Lo cual significa que la publicación está en pocas manos que buscan el *best-seller* de calidad para los grandes públicos.

En el año 2000, Ignacio Padilla se unió al triunfo de Jorge Volpi en España cuando su novela, *Amphitryon*, ganó el Premio Primavera que convoca anualmente la editorial Espasa-Calpe. La novela también trata sobre el nazismo y la búsqueda de identidad que se

observa en *En busca de Klingsor*. A la calidad incuestionable de las novelas es permitido agregar no la fortuna, sino la incursión del autor en el tema del nazismo que, a pesar de tantos años, aún tiene la resonancia en nuestras sociedades. Por otra parte, a partir de este año, la posición de Jorge Volpi y de la “nueva” generación literaria mexicana en España se fue consolidando dentro del panorama editorial internacional. Ignacio Sánchez Prado, al reseñar la novela de Ignacio Padilla, menciona:

Si bien las declaraciones del jurado resultan un poco desconcertantes- en el sentido de que antes de develar el nombre del autor pensaban que se trataba de Volpi- lo cierto es que podemos observar algunas afinidades. El tema es el más obvio, pero también se observa la necesidad de escribir un texto de amplias referencias culturales, explorando el mal más allá del contexto histórico y eludiendo las referencias al contexto nacional. Esto último es un punto fundamental. La novela es un abierto desafío a la herencia del *boom*, que en los últimos años ha derivado en una utilización fácil de estereotipos de género, raciales y culturales con fines mercadológicos (Sánchez, I., 2000, 168).

Desde esta perspectiva, la nula referencia al contexto social y la amplia referencia cultural (saber que se conoce la historia inmediata de Alemania) son considerados contrarios a la herencia del *boom*; estas afirmaciones, aunque erróneas, se refieren indiscutiblemente a Isabel Allende, pero quien las enuncian se olvida de que Roberto Bolaño también es heredero, en lo literario y mercantil, del *boom*. Además, el *crack* y sus novelas también estuvieron inmiscuidos en los fines mercadológicos de la industria cultural.

Posteriormente, el *crack* se extendió en España bajo la premisa de ser la nueva oleada de jóvenes escritores vanguardistas tal como lo había hecho el *boom* latinoamericano con respecto a la novela regionalista. Los miembros del grupo realizaron una presentación en la Universidad Pompeu Fabra, donde dieron a conocer sus postulados y después, en Madrid:

fueron puestas en circulación las reediciones peninsulares de sus novelas, en rueda de prensa los del *crack* hablaron sobre el rechazo sufrido en México, así como la mala comprensión de los postulados del manifiesto. En pocos días, los medios de comunicación españoles llaman a la incursión en grupo por parte de los del *crack* "la invasión azteca", pero se vuelve a mencionar que esto forma parte del marketing (Manríquez, 2005: 112).

Por su parte, cuando Sergi Doria habla sobre la actividad del grupo *crack* en Liber, realizado en el año 2000, escribe: “Lo del *crack* debe entenderse según ellos, cómo una

figura, fruto del desgaste de la tradición literaria mexicana” (Doria, 2000: 53). Otra reseña del grupo la escribió Luis García Jambrina en la cual elogia al *crack* y lo defiende ante la sospecha de que su creación fue un invento editorial español para aprovechar el reconocimiento de Jorge Volpi e Ignacio Padilla:

El llamado grupo del *crack* ni nace precisamente ahora ni, desde luego, es un invento coyuntural, sino que surgió en México a mediados de los noventa como reacción frente a la situación crítica que enfrentaba la narrativa mexicana de esos años, dominada, por un lado, por los epígonos del *boom*, que se empeñaban en seguir reiterando fórmulas ya manidas, y, por otro, por esa progresiva frivolidad y pauperización que caracteriza, por lo general, a la literatura actual (García, L., 2000: 25).

Así, el *crack*, que fracasó en México, fue entendido como el remedio inevitable ante la “situación crítica” de la literatura del país. El punto de vista que adoptó una parte de la crítica española fue la que los mismos escritores dieron. Aunque no es posible decir que esto pasó con toda la crítica si es posible decir que esta postura fue la que más se extendió a la hora de hablar del *crack* ya que se adscribían al legado/tradición de lo se entendió como *boom*.

Ahora bien, Ricardo Chávez Castañeda escribe: “La palabra *crack* se extendió de golpe en España y desde allí volvió a México para sembrar una paradoja... [el premio Biblioteca Breve] bastó para que comenzaran las rectificaciones en el medio literario mexicano pero también para que la virulencia cobrara forma en el silencio y en la invisibilidad” (Chávez, 2004^a :148). Esto es verdad, pocas veces se escuchó a la crítica nacional y cuando se hizo fue desmentida o explicada por los miembros del nuevo fenómeno editorial en España.

La paradoja de la que nos habla Ricardo Chávez estriba en ser reconocido en España y posteriormente en México cuando, se supone, tiene que ser al revés, lo que significa que lo mejor de las ex colonias deben ser aplaudidos en la ex metrópoli, pues a ella únicamente llegan los mejores productos. En términos de industria editorial, todo lo que venda puede ser exportado, no sólo lo mejor. En cuestiones formalmente literarias, publicar en España y tener la canonización allá no significa que su crítica sea mejor o más visionaria que la que existe en México o cualquier otro país latinoamericano. Publicar en España sólo daba la posibilidad de ser más conocido en el mundo, pero no fue ni es sinónimo de haber alcanzado un lugar preponderante en la literatura de lengua española.

El *crack* pasó de tener una posición de aspirante al poder literario mexicano y de publicar en editoriales pequeñas, encargadas de descubrir nuevos talentos, a publicar en las grandes editoriales que dominan el mercado internacional. La reivindicación del *crack* no puede separarse del cambio de sus sellos editoriales y de la nueva distribución que tuvieron en el mercado. Por ejemplo, Jorge Volpi publicó sus primeras novelas en Joaquín Mortíz, Nueva Imagen y Aldvus, después en Seix Barral, Alfaguara y en Planeta; Ignacio Padilla de Nueva Imagen pasó a Espasa-Calpe, Alfaguara y Norma.

La mayoría de los miembros del *crack* pudo profesionalizarse y vivir de la literatura, pero también fueron catalogados como escritores de encargo, atrapados en “las prácticas más repugnantes de la nueva industria de la literatura” (Escalante, 2012, ¶ 3). La polémica suscitada por la entrega del Premio FIL a Alfredo Bryce Echenique en 2012, acusado de plagio, mostró la imagen que se tiene de los premios literarios, pero principalmente puso en evidencia la consideración que merece Jorge Volpi para una parte de la crítica en el país. Jorge Volpi, quien fuera jurado, fue el más acérrimo defensor de la decisión de la FIL. Por ello Ricardo Cayuela Gally escribió de él: “Lo peor es que para cualquiera enterado de los usos y costumbres del mundo literario no resultará difícil reconstruir las deliberaciones de un jurado integrado por Julio Ortega, amigo y aval de Bryce en las duras y las maduras, y por Jorge Volpi, cuya trayectoria se podría injustamente resumir así: donde las hay, las toma” (Cayuela, 2012 ¶ 11).

Después del éxito obtenido por *En busca de Klingsor* la editorial española Plaza & Janés pagó a Jorge Volpi para que escribiera su próxima novela con la sola condición de que tratara sobre una isla y que termino hablando del apocalipsis (Chávez y Santajuliana, 2003:75), un tema muy caro para el *crack* y para el interés social de finales del segundo milenio.

En el siguiente capítulo estudiaré la nueva toma de posición que adoptó el *crack* como consecuencia del éxito que tuvo Jorge Volpi en España. Principalmente en los libros: *Crack instrucciones de uso*, *Si hace crack es boom* y *La generación de los enterradores I y II*. Existió un manifiesto en 1996; entonces ¿por qué escribir más libros en los que se explique reiteradamente qué es el *crack*? Desde mi perspectiva, los libros antes mencionados no pueden ser vistos como textos que nos diluciden de la primera toma de posición (aunque si dan luz para entender ciertos aspectos como su relación con la industria

editorial), pues su planteamiento se da a partir de la aceptación internacional. Es decir, los textos han cambiado de lectores a los que van dirigidos. Si la primera toma de posición el manifiesto fue hecho para introducir al *crack* dentro del campo literario mexicano, el segundo es para recrear y justificar al *crack* en Latinoamérica (vista desde las antiguas metrópolis). México y Latinoamérica no necesitaba al *crack*, pero sí lo necesitaba la otra “tradicción” que surgió con el *boom*.

3. La reformulación del *crack*

3.1. La revancha en México

En el 2004 los miembros del *crack* publicaron un conjunto de ensayos titulado *Crack: Instrucciones de uso*, la idea fue publicar el cuento anti-rural *Variaciones de un tema de Faulkner*. Los motivos: celebrar los diez años desde la formación del grupo y de paso dejar en claro qué significa. Tres años después y de nuevo para celebrar los diez años de la agrupación, pero también para “cerrar como es debido un proceso” (Padilla, 2007:14) y con ello desligarse de él, Ignacio Padilla escribió *Si hace crack es boom* para desmentir todo lo que se había dicho hasta entonces de ellos.

¿Qué es el *crack*? Eloy Urroz responde: “es- y continua siento- una estrecha amistad literaria”(Urroz, 2004^a: 150), para Jorge Volpi “es antes que nada una broma literaria, es decir: una *broma en serio*” y también “una entelequia o un nombre de la amistad literaria que une a sus miembros” (Volpi, 2004^a:175 y 185), Pedro Ángel Palou menciona: “yo definiría al *crack* como una broma literaria y, sobre todo, como una amistad literaria que se ha fortalecido con los años” (Herrera, 2005:39) y, en *si hace crack es boom* ,Ignacio Padilla expresa: “el crack es ante todo un conglomerado de amistades literarias” (Padilla: 2007: 11). Sobre el manifiesto Palou expresa: “Gesto, más que texto. Broma literaria (como todo humor tiene mucho de serio). Defensa colectiva de una posición, a veces individual, siempre en el aire” (Palou, 2004^b: 201). En una entrevista hecha para Tomás Regalado Padilla reconoce:

Lo que hay que entender del “Crack” es que es un anti-manifiesto, una parodia no sólo de nuestra literatura sino de nuestra generación; en realidad es todo lo contrario a un manifiesto, porque estrictamente no cumple con ninguna de las reglas del manifiesto; es fragmentario, no hay acuerdos previos, hay novelas que lo acompañan, es una broma en serio, es una boutade. Su propuesta era muy

contradictoria y tuvimos que disfrutar por un lado, pero también pagar las consecuencias de sus profundas contradicciones (Regalado, 2011 ¶ 51).

Las respuestas que más se repiten son que el *crack* es una broma literaria y un grupo de amigos. ¿Una broma literaria es suficiente pretexto para presentarse cómo la punta de lanza de la nueva generación mexicana de escritores? Entonces ¿por qué elaborar toda una serie de discursos que justifiquen su proceder dentro de la evolución de la literatura, no del continente, sino del continente visto desde España?, ¿por qué elaborar tantos libros para hablar del *crack* de nuestra literatura?

Eloy Urroz afirma que la finalidad del *crack* era rendir tributo a tres grandes grupos de los cuales se sentían deudores: el *boom*, la Generación de Medio Siglo y los Contemporáneos; asimismo, dice que nunca hablaron en su manifiesto sobre escribir únicamente obras que no tuvieran que ver con México, lo cual es cierto (Urroz, 2004^a:152). Por su parte, Jorge Volpi expresa: “El *crack* buscaba parodiar y homenajear al *boom*. Tesis oficial cada vez más desacreditada” (Volpi, 2004^a: 178). Con ironía, Ignacio Padilla escribe que la crítica, los académicos, los escritores y los medios de comunicación se inventaron un *crack*, cada uno, moldeado a sus necesidades y le adjudicaron ideas disímiles a sus planteamientos originales:

Aquí unos dicen que el *crack* es una generación de escritores latinoamericanos nacidos en la décadas de los sesenta que solo escriben novelas sobre nazis, allá otros aseguran que es un grupo de terroristas cuyo único propósito en la vida ha sido borrar a sus maestros del *boom* de la faz de la tierra, acullá sugieren que el ignominioso principio del grupo es el de no escribir una sola historia que tenga como escenario a América Latina y, lo que es peor, que se jactan de haber inventado el cosmopolitismo de la literatura de nuestro idioma (Padilla, 2007:13).

Posteriormente, Ignacio Padilla se encargará de desmentir cada una de estas representaciones que por, otra parte, es tarea sencilla por lo absurdo que significaría defenderlas. Resulta interesante que la mayoría de las características que se le imputaron al *crack* no eran parte de lo que ellos proponían; como he indicado, eliminar cualquier rastro del *boom* nunca fue uno de sus propósitos y escribir novelas que sucedieran en otras partes del mundo fue pensado para eludir los temas “regionales”. ¿Dónde quedan, en estas propuestas reduccionistas, las novelas de Pedro Ángel Palou que transcurren en México y tratan sobre personajes históricos muy recordados en el país? Más que preocuparse por

responder si son ciertas o no las características que se les imputan es mucho más benéfico preguntarse por qué llegaron a ser parte indeleble en la concepción internacional del grupo. Ignacio Padilla afirma que lo importante es olvidarnos de todo esto y pensar al *crack* como un grupo de amigos, pero esto no basta. Decir que el *crack* es un grupo de amigos es catalogarlo como una asociación de escritores que venden sus libros con una etiqueta, como si fuera una marca de fábrica. Pero también, lejos de la amistad literaria, queda la representación que hace el público masivo y parte de la crítica sobre la literatura latinoamericana que busca encontrar un *crack* del *boom*. La mirada eurocéntrica y la industria editorial buscaban un heredero latinoamericano de Roberto Bolaño e instauraron la etiqueta *crack* en el primer grupo *crack*, reordenando a sus posturas y también a sus escritores. Pronto Ignacio Padilla y Jorge Volpi fueron ensalzados como los grandes continuadores del *boom* y unidos a la etiqueta *crack*, pero no ocurrió lo mismo con Ricardo Chávez Castañeda o Vicente Herrasti, quienes fueron casi olvidados y poco identificados con el segundo grupo.

3.1.1. El *crack reloaded*

Como mencioné, *Variaciones de un tema de Faulkner* es un texto que está en contra del abuso de los temas rurales en la literatura. Con este acto el pre-*crack* (y posteriormente el *crack* con las obras de 1996) quiso realizar el quiebre que la Onda y la Generación de Medio Siglo ya habían hecho. Al percatarse de ello, los autores reconocieron o explicaron que eran deudores de los grupos y escritores que los habían precedido. Pero al no poder romper con el peso de la tradición mexicana, como lo aseguraron al presentarse en España, el *crack* volcó, con mucha más aversión de la que había mostrado en 1996, sus displicencias en contra de la generación anterior, identificada con los escritores nacidos en la década de los cuarenta y cincuenta. Los novelistas de esta generación fueron colocados en una posición desventajosa, pues los miembros del *crack* recrearon, de manera injusta, el panorama literario que se vivió en la década de 1980.

Para el *crack* la narrativa mexicana posterior a los años setenta estaba en crisis ya que la Onda no había producido novelas excelentes y sus sucesores, los escritores nacidos en los años cincuenta, no habían escrito nada que valiera la pena. Ricardo Chávez Castañeda asocia a la literatura de la Onda como parte de la novela “comercial”, porque al

lograr un estilo identificable y exitoso: “Fue aquí donde la literatura de la Onda consolidó su fórmula de masificación como lo garantiza ahora la literatura inclinada al realismo sucio” (Chávez y Santajuliana, 2003:43). Asimismo, Eloy Urroz dice que a partir del radicalismo político de principios de los años setenta (léase después de la Onda) sólo existieron dos caminos que seguían los escritores:

el de una búsqueda novelística que si no exactamente amañada, estandarizada o *light*, no logra sin embargo cuajar en grandes libros y no consigue salir de cierto entibiamiento o sedimentación que la llevó a quedarse en una serie de novelas buenas pero no indispensables, interesantes pero no universales, novelas finalmente prescindibles de leer; o bien, el grupo de las novelas de consumo. (Urroz, 2004^a: 158).

Posteriormente, Urroz critica a los novelistas de la generación anterior, donde se menciona, por citar a algunos, a Gonzalo Celorio, a Héctor Aguilar Camín y a Juan Villoro, por no haber escrito nada trascendental en la década de 1980. Es decir, se justifica que el *crack* se lanzara como un remedio frente la ausencia de novelas valiosas anteriores a ellos. “Yo por mi parte, descubro que aparte de *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, *Crónica de la intervención* de Juan García Ponce y *Trilogía del Carnaval*, de Sergio Pitól, en los ochenta, poco o nada se escribió en México que lograra incitar mi atención de modo permanente”(Urroz, 2004^a:159). Si esto no fuera suficiente, el autor estratifica la literatura mexicana señalando que las décadas de 1950 y 1960 fueron extraordinarias mientras que las décadas de 1970 y 1980 fueron funestas. En el segundo grupo sólo se salvan *Palinuro de México*, *Segundo Sueño* y *Terra Nostra*, “las tres una suerte de isla en medio de la mediocridad imperante y por venir” (Urroz, 2004^a:160). Siguiendo la lógica del texto, puede intuirse que la década de 1990 es imaginada como el renacer de las letras mexicanas, una renovación de la mano del *crack*. A las seis excepciones podemos agregar una lista de novelas entre las que se encontrarían *Nostalgia de Troya* (1970) de Luisa Josefina Hernández o *Las muertas* (1977) de Jorge Ibarguengoitia; no es necesario enumerarlas, las que nombra Eloy Urroz son suficientes para mostrar que el panorama mexicano no estuvo vacío ni en crisis como pretenden, alarmados, los miembros del *crack*.

En *La generación de los enterradores I*, Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana explican que el fracaso que sufrieron los narradores mexicanos de la década de los sesenta, especialmente el *crack*, se debió a su inexperiencia y a que desconocían el mecanismo del Continente Narrativo Mexicano (Chávez y Santajuliana, 2000: 12). Para

ellos, sus desventuras ocurrieron porque no tenían el poder dentro del campo para imponer el valor de sus obras y fueron desdeñados por quienes lo ostentaban, apartados por no pertenecer a ninguna mafia o grupo de literario. Todo fue cuestión de poder. Ahora bien, es en este libro, y en su continuación, donde se encuentra la reacción más violenta contra la generación de escritores nacidos en 1940. En ella leemos:

Discapacitados para el talento, los más de los escritores nacidos en los cuarenta y los cincuenta dirigieron sus esfuerzos a la única compensación que tiene la mediocridad: el ejercicio del poder. Así, construyeron posiciones más que obras y coparon todos los puntos de acceso al Continente Narrativo Mexicano (Chávez y Santajuliana, 2000:11).

La generación de los enterradores I y II pretenden dar una evaluación crítica sobre la generación de los años sesenta y con ello “iluminar” a los aprendices de escritor pues “lo que sigue es la luz”(Chávez y Santajuliana, 2000:17). En el libro, Ricardo Chávez entiende que las rupturas artísticas que acontecen en el campo literario (para ellos el Continente Narrativo Mexicano) son las rupturas posibles de realizar dentro de la lógica del campo, pues el escritor está inmerso en sus leyes y en su orden. Sin embargo, cree que su generación tuvo que realizar esa ruptura para sobrevivir.

Por otra parte, para justificar la contienda de su generación contra sus padres literarios expresa que estos: “al incumplir la lógica evolutiva que consiste en tener a los herederos legando complejos desafíos y modelos difíciles de superar, orillaron a esta *generación de los enterradores* a una temprana contienda parricida” (Chávez y Santajuliana, 2000: 11).

El error de Ricardo Chávez es que su análisis pretende hablar de literatura cuando lo que se describe es la lucha por el poder literario. Los esfuerzos de Jorge Volpi y *En Busca de Klingsor* son tratados más como aperturas para obtener el poder y el reconocimiento que como una obra y un escritor trascendental dentro de la tradición literaria. Por otra parte, Ricardo Chávez y Celso Santajuliana intentan definir el campo literario mexicano desde una perspectiva meramente sociológica, pero incurren en algunos errores. Cuando Bourdieu habla de literatura “pura” e “impura” se refiere a dos abstracciones para nombrar los polos que surgieron a partir de la búsqueda de autonomía, donde el arte “puro” se autonombró más autónomo en el mercado y nombró al arte “impuro” dependiente de él; en las definiciones no existe una valoración artística. En cambio, cuando Ricardo Chávez emplea

los términos lo hace atribuyéndoles valoraciones literarias, lo que provoca una confusión a la hora de diferenciar que significa tener el poder literario y que es ser un buen escritor. Para ellos la literatura “impura” debe ser erradicada porque no es arte y, salvo raras excepciones, no hay obras que preservar, mientras que la literatura “pura” está asociada con lo universal y solamente una elite social, con recursos económicos, puede escribirla (Chávez y Santajuliana, 2000: 26-28). Esto significa que los escritores que trasciendan serán los que no pertenezcan a un estrato social bajo ya que allí pocas veces se puede escribir buenas novelas. La falsedad de este supuesto se debe a que los autores creen que los mejores escritores tienen, siempre, el poder dentro del campo literario, lo cual contradice la postura que toman contra el poder literario de la generación anterior. Lo que debería escribir Ricardo Chávez es lo siguiente: sólo los escritores con recursos pueden tener acceso inmediato al poder que otorga el medio. Su afán por reafirmarse como los legítimos herederos del campo literario mediante sus recursos económicos y mediante el éxito de Jorge Volpi se debió a que confundieron el tener poder dentro del campo con ser artista.

Además de estratificar a los lectores en puros e impuros (de arriba abajo, donde lo alto es lo bueno) y llamar “periodo de vulgarización” al reconocimiento progresivo de una obra que pasa con ello de ser “pura” a ser “impura”, este libro trata sobre la heroica lucha de la generación de los enterradores para poder consagrarse en un “Continente Narrativo” adverso, cuya estructura más que un laberinto es un infierno dantesco. Para ellos, el rey que ostenta el poder es Carlos Fuentes, quien busca un heredero ya que el anterior, Laura Esquivel, lo ha defraudado. Los escritores que se disputan el reino son Juan Villoro (1956), Carmen Boullosa (1954) y Daniel Sada (1953-2011). A este grupo de príncipes, entra el “único” que “no” está en esta lógica de las amistades y de las mafias literarias: Jorge Volpi, el miembro más importante de los enterradores. Lo que están haciendo Ricardo Chávez y Celso Santajuliana es canonizar y ratificar sus posiciones de poder en México; al juzgar, estratifican las posiciones de la generación donde el grupo *crack* sale muy bien posicionado. Jorge Volpi es concebido como el único escritor que heredará, por méritos propios, el reino de Carlos Fuentes y con su triunfo elevará al *crack* por encima de los escritores no agrupados que ya no podrán siquiera aspirar al segundo lugar. Los autores aseguran: “la pertenencia de Volpi al grupo, le otorgó al *crack* el papel natural de

contención del pelotón, y con sólo estrenar el don de padrinazgo, Jorge Volpi los puso sin discriminación por delante de los Mario (González Suárez y Bellatín)” (Chávez y Santajuliana, 2000:128). En este caso, el padrinazgo es tomado como una acción válida, aunque cuatro años más tarde Ricardo Chávez alabará la postura reaccionaria del *crack* al asegurar que no buscaron apadrinamientos (Chávez, 2004^a: 144).

El “fenómeno Volpi” del que tanto se habla en el primer libro es una postura creada para establecerse a la par del escritor, pero también para ayudar a su consagración. La forma en la cual intentan legitimar a Jorge Volpi como sucesor de Carlos Fuentes es digna de mencionarse: para nombrarlo un genio nos hablan de su historia académica en la que únicamente hace falta la boleta del preescolar, desde la primaria hasta sus estudios de doctorado; asimismo, mencionan que Jorge Volpi pertenecía desde su nacimiento a la élite cultural del país, gracias a los dones que heredó de su abuelo, miembro de la elite artística del porfiriato (Chávez y Santajuliana, 2000:65). La avidez por mencionar las cualidades no literarias de Jorge Volpi se debe a que, sorprendentemente, los autores identifican a los autores “puros” (los escritores de vanguardia para Bourdieu) como aquellos que poseen más recursos económicos y pertenecen a un linaje cosmopolita. Es decir, Jorge Volpi pertenece desde siempre a la realeza artística como un príncipe al que le han usurpado el trono y que regresa para reclamarlo. La mitificación de la importancia de Jorge Volpi en la literatura mexicana también se observa en la tesis doctoral de Eloy Urroz en donde, en la crítica siempre benigna, sobresalen los escritos de juventud perdidos o no publicados.

Tanto *La generación de enterradores* como los textos abordados del *crack* para el *crack* siguen los patrones y las estrategias que Ricardo Chávez denunció para menospreciar a la generación anterior. Se legitimó al *crack* literaria y generacionalmente para fijar su poder en el Continente Narrativo. Por último, los autores puntualizan su legitimidad para gobernar al decir que “nunca antes...una generación tuvo a la mano la posibilidad real de cuestionar y modificar su estructura monárquica” (Chávez y Santajuliana, 2000:146).

En el segundo libro de *La generación de los enterradores*, los autores escriben: “El *crack* puso en crisis el concepto de ‘grupo’ que regía hasta entonces: agrupaciones verticales, apadrinadas, con posiciones de decisión y órganos de difusión. El *crack* surge sin ningún respaldo y sin ninguna ramificación, mudo y horizontal en sus configuraciones y sus posiciones, desamparado” (Chávez y Santajuliana, 2003:78) Si esto es verdadero,

¿dónde queda el respaldo que les dio Sandro Cohen para que pudieran tener un lugar cuando comenzaban a luchar por el poder literario, cuando surgió el primer *crack*? En el segundo libro los autores intentan remediar esto y agradecen a Vicente Leñero la aportación que tuvo para que se abriera el Continente Narrativo Mexicano, es decir, para que los miembros del segundo *crack* pudieran ser escuchados. El *crack* siempre tuvo padrinos literarios, pero el más importante para segundo *crack* fue, sin lugar a dudas, Carlos Fuentes quien, a partir del reconocimiento que tuvo *En busca de Klingsor*, les dio un lugar dentro del campo literario mexicano y en el latinoamericano. Sobre su relación escriben:

Jorge Volpi es ahora un nombre de renombre que ha trascendido las fronteras y es reconocido no sólo por sus pares sino también por (los más esquivos) autores consagrados (si Carlos Fuentes...lo denominó su “heredero”, Gabriel García Márquez exclama al abrazarlo “Aquí está un mejor escritor que yo”) (Chávez y Santajuliana, 2003:76).

Los miembros del segundo *crack* lo reconocen con un guía. Eloy Urroz considera a *Terra Nostra* como el modelo de las novelas totales; Pedro Ángel Palou dice de él: “Gracias a él se acabaron los complejos de inferioridad. La generosidad literaria sin ambages, sin pretensión alguna. También a él le extrajeron el corazón en la pirámide de los criollismos. ¿Un mito puede estar vivo?” (Palou, 2004^b:196). Pero es Jorge Volpi quien otorga una descripción más detallada sobre la relación del *crack* con Carlos Fuentes:

A partir del año 99 comenzó a referirse en términos muy elogiosos a los distintos miembros del *crack*, quizá por eso se ha considerado a Fuentes como una especie de padrino. En lo que sí, era una especie de alianza, como el propio Fuentes llegó a decirlo, entre la generación de los abuelos y la generación de los nietos (González, D., 2011).

Aquí, debo aclarar que para Carlos Fuentes la literatura mexicana de los ochenta no estaba en crisis; en *La gran novela hispanoamericana* habla de manera laudatoria de los escritores que el *crack* criticaba como Federico Reyes Heróles o Héctor Aguilar Camín. Ahora bien, en el libro citado, Carlos Fuentes integra al *crack* como un grupo significativo en la historia de la literatura hispanoamericana; para nuestra sorpresa, ni una mención merecen Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivill ni Vicente Herrasti; en cambio, Fuentes agrupa dentro del *crack* a Cristina Rivera Garza y (como pariente) a Xavier Velasco. Carlos Fuentes entiende de manera muy diferente al *crack* de cómo he descrito. En principio, explica al grupo siempre a partir de la tradición que los precede; no como un grupo de

ruptura, sino como reivindicadores de la diversidad literaria que Salvador Elizondo había ampliado. Para Carlos Fuentes el *crack* no hace nada nuevo, sino que, como si utilizara las funciones que Vladimir Propp vio del cuento popular, crea obras nuevas a partir de lo que instauraron escritores como Julio Cortázar o Juan Rulfo. Con respecto al *crack* y su lucha contra la novela nacionalista el autor de *Aura* es terminante en el momento de negarla, pues considera que el *crack* sabe (o tiene que saber) que esa contienda está resuelta desde hace mucho; por lo cual conscientes “de que hace medio siglo hubiesen sido quemados en el Zócalo y acaso desilusionados de su normal aceptación actual” (Fuentes, 2011:360) los escritores del *crack* sólo pueden ser considerados como continuadores de la tradición de ruptura. Más adelante refuerza esta idea: “La normalidad de su presencia hoy, el aplauso que reciben, el reconocimiento internacional que cosechan, hablan muy a las claras de la superación de una etapa reductivista y dogmática de nuestra literatura [la nacionalista]” (Fuentes, 2011:361). Esto significa que la única confrontación verdadera que tiene el *crack* es contra la imitación del realismo mágico o, mejor dicho, contra la literatura de mercado. Por último, Carlos Fuentes cree que el nombre *crack* fue benéfico y que el grupo “hizo bien en establecer un espacio y una diferencia [con respecto al *boom*], no para negar la tradición, sino para hacernos ver que había una nueva creación- y que no hay creación que valga sin tradición que la sostenga” (Fuentes, 2011:360).

El *boom* sostiene al *crack* pero no como una tradición literaria definida, sino como una tradición donde sólo vale la lucha para obtener los reflectores del mercado internacional.

4. El *crack* y el dominio del mercado internacional

Si en la evolución de vanguardia el planteamiento que subyace es el de superar una estética; en España, los discursos latinoamericanos de novedad literaria se basaron en superar el regionalismo (el lugar periférico) de los antecesores para así entrar en el concierto universal del mundo (el centro). El *crack* es parte de esta idea, pues aunque Isabel Allende y Laura Esquivel son escuchadas por los países centrales (Alemania, Francia, Estados Unidos) ellos conciben sus discursos como impostores o verdades a medias que impiden ver la realidad que ellos “sí” expresan.

Una vez reivindicado, el principal enemigo del *crack* es realismo mágico de Isabel Allende y de Laura Esquivel. Desde la perspectiva del *crack* son ellas quienes llevaron hasta el cansancio la forma de narrar instaurada por Gabriel García Márquez y quienes saturaron la literatura latinoamericana de malas novelas que únicamente eran vendidas en España por su exotismo. Habrá que decir que, como he comentado, la literatura latinoamericana producía excelentes novelas lejos del realismo mágico; la saturación de novelas de realismo mágico se dio principalmente en el mercado internacional, que, por cuestiones de ventas, habían instaurado a Isabel Allende y a Laura Esquivel como herederas del *boom* latinoamericano. El conflicto ocurre cuando el *crack*, una vez en el poder, vuelve a proclamarse el heredero legítimo del *boom* asegurando que ellos intentan “regresar” las grandes empresas y las obras totalizadoras a la literatura latinoamericana. Esta vez, la literatura mexicana de los años ochenta no es la que está en peligro o en crisis, sino la literatura latinoamericana posterior al *boom*. Los postulados del *crack* si no cambian, por lo menos acentúan su relación con el realismo mágico. Jorge Volpi en una entrevista explica, de nuevo, que el manifiesto de 1996:

intentaba decir que estábamos cansados de esa literatura típicamente latinoamericana, de esa repetición hasta el cansancio del realismo mágico, aunque admirábamos y tratábamos de recuperar el espíritu original, renovador del *boom*. Desde entonces, bueno, han pasado muchas cosas, ya son más de quince años en los cuales creo que efectivamente se ha logrado esto, gracias al *crack*, pero también gracias a otros grupos como *MacOndo* en Chile o al trabajo de muchos escritores en lo particular, que han demostrado que el escritor latinoamericano ya no tiene que ser el portador de exotismo para el consumo de Occidente, sino que puede escoger con toda libertad cuáles son sus temas y frente a qué tradiciones responde (González, D., 2011).

En esta declaración dos creencias van íntimamente unidas: que la novela “típicamente latinoamericana” y el escritor “típicamente” latinoamericano son “portadores de exotismo para el consumo de Occidente”. Pero, ¿qué es una novela típicamente latinoamericana?, ¿desde la perspectiva de quiénes puede ser nombrada así, desde la postura de los europeos o de los latinoamericanos?, ¿Qué entiende Volpi por Occidente? Por su parte, Ignacio Padilla exclama contra el “deterioro” de la literatura latinoamericana en España:

En ese tiempo los lectores que otrora habían encumbrado lo mejor de la novela hispanoamericana se indigestaban con novelas epigonales, se consumían con el hueso mundo que quedaba del pantagruélico festín. Aquellos lectores que en los años sesenta habían ponderado novelas épicas y aceptado su ambición totalizante, se

conformaban ahora con magros cuentos de hadas, culinarias y descafeinadas escaramuzas guerrilleras (Padilla, 2007:58).

El *crack* piensa que las novelas típicamente latinoamericanas son aquellas que introducen temas y situaciones extrañas para el público europeo (¿pero qué pasa con el lector del continente?) con el único fin de resaltar la alteridad de un escritor hispanoamericano frente a uno de las ex metrópolis. Entonces, continuando con su postura, la literatura que vende es la que produce alteridad por lo que el *crack* tiene que alzarse en su contra para enmendar el error que se produjo al considerarla como la más representativa de la literatura latinoamericana. Para el grupo las novelas que vendan más tienen que ser las que sean estéticamente mejores y la última novedad en el campo literario. Pero, el liderazgo de Isabel Allende fue primero reconocido por las editoriales antes que por la crítica, pues ellas se derogaron el derecho de canonizar a sus autores para expandir sus éxitos comerciales. De esta manera, el *crack* emprendió una lucha contra esta política de mercado para instalarse dentro de las discusiones del campo literario panhispánico.

Ignacio Padilla en *Los funerales del Alcaraván (reloaded)* hizo una dura crítica contra los herederos del realismo mágico a quienes calificó como imitadores que devaluaron las grandes lecciones del *boom*. Para el autor de *Amphitryon*, el *postboom* estuvo inmerso en las tramas editoriales y el realismo mágico sólo puede ser entendido como un “fenómeno editorial que desecó durante décadas, no sólo las letras latinoamericanas, sino una porción de la literatura mundial” (Padilla, 2007:60). Este texto también explica la postura anti-realismo mágico que tuvo cuando escribió: *Los funerales del alcaraván: historia apócrifa del realismo mágico*, título que intentaba parodiar al libro de Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, pero que también se instauró como una toma de posición del *crack*. El texto inédito ganó en 1999 el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas, pero Ignacio Padilla asegura que nunca lo publicará, ¿por qué? Quizá por la misma razón por la cual necesita defenderlo aunque no haya llegado al público y por la que exprese que su elaboración comenzó dos años antes de la proclamación del manifiesto, es decir, antes de la broma en serio.

Aunque un estudio más profundo sobre el realismo mágico sería idóneo, en mi tesis no disertaré sobre su trascendencia; no obstante, considero que las conclusiones elaboradas por Alexis Márquez en *Dos dilucidaciones en torno a Alejo Carpentier* son las más

adecuadas y las que tomo por válidas. El autor, al diferenciar lo real maravilloso del realismo mágico, explica que en el primero lo maravilloso proviene de la misma realidad cuyos cambios o transformaciones no son percibidos por la mayoría de la gente que los vive; en cambio, en el realismo mágico existe una elaboración fantástica por parte del autor que toma una creencia popular y la transforma para realizar el efecto de extrañeza (Márquez, 1974:36-37). Pues bien, desde la perspectiva de Ignacio Padilla y Jorge Volpi el realismo mágico es una forma de hacer literaria cuyos límites con lo real maravilloso son difusos o, de facto, son pasados por alto para meterlos en un mismo saco: el de la otredad. Por ejemplo, Jorge Volpi, quien piensa que el realismo mágico fue instaurado como la marca de identidad del escritor latinoamericano, expresa:

Desde la aparición de las obras de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y sobre todo de Gabriel García Márquez, lectores y críticos en todo el mundo operaron una gigantesca metonimia que poco a poco redujo al *boom*, luego al conjunto de la literatura latinoamericana, y por fin a la propia América Latina, a una mera prolongación de ese supuesto rasgo dominante de nuestras letras. Poco importaba que Fuentes o Vargas Llosa no puedan ser clasificados como cultivadores del "realismo mágico", que los principales escritores latinoamericanos perteneciesen al bando de los "cosmopolitas" o que la propia América Latina en realidad nada tenga de mágica: lo importante era encontrar la etiqueta perfecta para calificar, sin problemas, a toda nuestra tradición literaria (Volpi, 2004^c:39).

Desde su postura, el "realismo mágico" fue dañino para la comprensión de nuestra literatura en los focos centrales de occidente. Posteriormente, en *El insomnio de Bolívar* Jorge Volpi volvió a denunciar el daño que provocó el realismo mágico en la representación internacional de América Latina, donde lo mágico se equiparó al atraso social:

la propaganda se mantiene: vivimos en un territorio extraño, ajeno a la modernidad occidental, donde los milagros se administran en abundancia y todo puede ocurrir; un lugar donde conviven la violencia y lo sobrenatural, la miseria y los prodigios... El país de las maravillas elevado a continente. Un parque temático del absurdo" (Volpi, 2009: 67- 68).

Para los miembros del *crack* la reducción de la literatura latinoamericana en realismo mágico fue una nueva forma de nombrar y clasificar su importancia a partir de la otredad que representaba y con ello negarle el estatuto que había alcanzado en la década de 1960. En este sentido, la otredad, que se había vislumbrado como reafirmación de independencia,

era tan solo un elemento exótico para vender grandes tirajes. A partir de esta opinión, el *crack* comenzó a delinear su postura más conocida: que ellos enmiendan los errores de lectura realizados en los centros de poder en Occidente (Europa y Estados Unidos) y que muestran a los críticos de las ex metrópolis que la literatura latinoamericana es más rica de lo que aseveran. Jorge Volpi aseguró que esto se logró gracias al *crack* y a *McOndo*, pero esto no es del todo exacto, ya que las generaciones posteriores a la Onda escribían sin “regionalismos”, porque ya había quedado superada la dicotomía local-global cuando ellos comenzaron a escribir. Ahora, el *crack* también funge como heredero de la Generación del Medio Siglo, pero no son los únicos, aunque es probable que sean los más conocidos. Por otra parte, la pugna del universalismo contra regionalismo donde se instaura el *crack* es producto de una sociedad globalizada en donde, como señala Franco, la megalópolis desorienta al escritor y al crítico pues en ella “los escritores experimentados pero distanciados, observan su propia sociedad como si fuera otro planeta”; más adelante la autora cuestiona: “¿Es ahora lo universal la cultura de masas global y el *best-seller* su manifestación literaria?” (Franco, 2003:251).

El *crack* no plantea nada nuevo dentro de la tradición literaria de Latinoamérica; en gran parte son continuadores de los éxitos probados y canonizados en la tradición del país, pero ellos no hablan desde esta tradición, sino dentro y para el campo de escritores latinoamericanos de superventas que son escuchados por los centros de poder. Decir que ellos fueron los primeros en denunciar la mala asimilación que se hizo de Latinoamérica es discutible, pues desde el *postboom* se intentó abolir la idea de una literatura regionalista como signo característico de nuestras letras, como lo hiciera Roberto Bolaño. Entonces, el *crack* también es continuador y no un grupo de ruptura. Si bien Isabel Allende y el realismo mágico había triunfado sobre la postura urbana de la década de los años setenta, el *crack* no fue el primero ni el único en notarlo. Años después Ignacio Padilla intentó resarcir este atroz desconocimiento de la literatura latinoamericana que originó lo que podríamos llamar la “postura del segundo *crack*” al decir: “Ahora sé, entiendo o recuerdo que América Latina no fuimos tan huérfanos como yo pensaba o me sentía” (Padilla, 2007:66). Y con respecto al realismo mágico: “el realismo mágico llevaba en su nacimiento académico y editorial el mal que lo mató, y lo único que hicimos nosotros fue proclamar su muerte, escribir su epitafio y cantarle algún reposo” (Padilla, 2007:44).

Entonces ¿por qué continuar presentándose como escritores de ruptura? En pleno 2013 Jorge Volpi exclama: "Hoy nadie más le exige al escritor latinoamericano que sea exótico y hable sobre la vida mágica de alguna villa idílica, pero al mismo tiempo hay respeto por lo que dejaron Vargas Llosa, García Márquez, Carlos Fuentes" (Nadie pide lo exótico, 2013 ¶2). Ahora bien, ¿por qué continuar nombrándose *crack* cuando muchos críticos y ellos mismos han demostrado que esto no significa nada literario? Lo única respuesta que alcanzo a vislumbrar es un fin meramente comercial ya que el *crack*, aún está adherido al *boom* como si fuera una marca de fábrica, aunque ellos mencionen que es un grupo de amigos.

La asimilación del *crack* dentro del campo literario panhispanico se observa en que su intento de desmarcarse de una literatura típicamente latinoamericana también trajo consigo numerosas generalizaciones ajenas a sus planteamientos originales; por ejemplo, *En busca de Klingsor y Amphitryon* "hizo pensar a muchos despistados que el *crack* se proponía sólo como el ejercicio de un tipo de novela circunscrita fuera de México o, al menos, enfocada en lugares ajenos a la geografía nacional y a nuestro tiempo, o incluso: que se trataba de una literatura germánica y centroeuropea" (Urroz, 2004^a: 151). Esto es comprensible si tomamos en cuenta que para el gran público de las ex metrópolis (no para un lector especializado) una novela como *Amphitryon* escrita por un mexicano era una novedad, pues la mayoría de los lectores desconocían la larga tradición de novelas mexicanas situadas fuera del país o de temas europeos como *Morirás Lejos* (1967) de José Emilio Pacheco. Lo indiscutible es que a estas alturas el *crack* forma parte de ese error clasificatorio que redujo a la literatura latinoamericana en realismo mágico, ya que ahora toda la literatura posterior a Isabel Allende hace *crack*. Por esto el grupo fue reinterpretado (no malinterpretado) cómo una generación de quiebre y cosmopolita que continúa la reducción de la literatura latinoamericana contra la que se expresa Jorge Volpi en el texto citado.

4.1. El legado de Roberto Bolaño

Al posicionarse como grupo en el mercado internacional el *crack* también nombró antecesores y reconocieron a Roberto Bolaño como su principal influencia. Para ellos, el escritor chileno subvirtió el discurso paradigmático-hegemónico del *boom* y “pervirtió” la tradición literaria de Latinoamérica para demostrar que ésta era algo más que realismo mágico (Volpi, 2011 ¶ 52).

Roberto Bolaño fue el puente entre el *crack* y el *boom*, pero la actitud antitética que tomó frente al *boom* lo vuelve un padre o hermano mayor difícil de agrupar. En un principio, si el *crack* es heredero legítimo del *boom* y Roberto Bolaño está en contra de sus herederos, la asimilación parece contradictoria. Este inconveniente lo resuelve Jorge Volpi al considerar que la postura del escritor chileno fue hecha para restaurar el verdadero valor del *boom*, lejos del realismo mágico. Dicho de otra manera, para los miembros del *crack*, Roberto Bolaño es el continuador del *boom* por su ambición totalizadora (en el aspecto literario) y su predecesor por su rechazo a los falsos herederos (poder literario). Jorge Volpi escribe de él: “Bolaño ha comenzado a sufrir la suerte del *boom*: el paso de las orillas al centro lo ha vuelto, de pronto, hegemónico. En Estados Unidos, Bolaño no es el último, sino el único escritor latinoamericano. Y de nuevo la intensa variedad de la región ha quedado sepultada bajo su marca.” (Volpi, 2011 ¶ 63)

Pero ¿Roberto Bolaño los acepta como sus descendientes? Para Jorge Volpi, sí. En *El insomnio de Bolívar* el escritor asegura que el nacimiento oficial de su generación sucedió en Madrid en 1999, pero que fue en Sevilla donde Roberto Bolaño se convirtió en el gurú de dicha generación (Volpi, 2009: 152). El encuentro en Sevilla fue organizado por Seix Barral y a él asistieron los jóvenes escritores latinoamericanos que fueron considerados los más prometedores; entre ellos se encontraban Rodrigo Fresán (1963), Santiago Gamboa (1965), Gonzalo Garcés (1974), Fernando Iwasaki (1961), Mario Mendoza (1964), Edmundo Paz Soldán (1967), Cristina Rivera Garza (1964), Ignacio Padilla y Jorge Volpi. Allí, los concurrentes pidieron a la prensa que no los compararan con el *boom*, pues ellos eran una nueva generación de escritores que rehuían del exotismo y los clichés latinoamericanos (Cabrera, 2003 ¶ 11); es decir, eran la vanguardia literaria.

La disputa sobre el legado de Roberto Bolaño aconteció cuando Ignacio Echevarría publicó en el periódico *La nación* un artículo titulado “Vista desde el puente” donde

aseguraba que Roberto Bolaño había acudido a la reunión para burlarse de los escritores jóvenes a quienes "sólo nos interesa el éxito, el dinero, la respetabilidad" (Echeverría, 2004 ¶ 9). La respuesta vino por parte de Jorge Volpi quien, en la revista *Letras Libres*, publicó "Contra Ignacio Echeverría", donde reprochó al amigo de Bolaño hablar cuando él ya no podía hacerlo y de un evento al que no asistió. Por último, Jorge Volpi aseguró que Bolaño se había divertido con ellos y que incluso "se dio a la tarea de preparar una antología en la cual pensaba reunir a algunos narradores latinoamericanos que él consideraba parte de su generación, es decir, nacidos a partir de 1950"(Volpi, 2004^d ¶ 5) donde, desde luego, se incluirían a algunos miembros del encuentro.

5. El *crack* y *McOndo*: los grupos en la generación

5.1. La posmodernidad en América Latina

Si Ricardo Chávez Castañeda situaba al *crack* como un grupo dentro de la generación mexicana de "los enterradores", Jorge Volpi e Ignacio Padilla lo conciben como "un grupo literario enclavado, para su fortuna, en esta pujante generación de narradores latinoamericanos" (Padilla, 2007:19). En un análisis sobre Latinoamérica, Jorge Volpi expresa: "Pertenezco a una generación cuyo mayor mérito consistió en tratar de normalizar a América Latina. Aunque otros lo pensaron antes, *McOndo* y el *crack* pusieron sobre la mesa la quiebra del realismo mágico" (Volpi, 2011¶ 65). En este caso, Jorge Volpi acierta, el desgaste del realismo mágico como elemento típicamente latinoamericano fue percibido por muchos escritores antes de 1990, pero lo que no advierte es que Latinoamérica ya estaba normalizada antes de su llegada. Lo que sucedió fue que hasta la década de 1990, el desgaste de la literatura "típicamente latinoamericana" en los países que la habían reducido a esta etiqueta fue tan notorio que propició la nueva apertura a otras voces.

Una de las acciones que alcanzó mayor resonancia y que estuvo en contra el exotismo fue la publicación de la antología *McOndo* elaborada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez en 1996. La antología *McOndo*, paralela a la presentación del manifiesto del *crack*, fue un acto en contra de la industria editorial que, desde la perspectiva de los editores, solamente publicaban textos con realismo mágico; por otra parte, el nombre no sólo era una parodia al *boom*, sino que también servía para agrupar a los autores dispersos y darles una plataforma de posición en el mercado internacional. Los escritores reunidos en *McOndo*

fueron: Juan Forn (1959), Rodrigo Fresán (1963), Martín Rejtman (1961), Edmundo Paz Soldán (1967), Santiago Gamboa (1965), Rodrigo Soto (1980), Alberto Fuguet (1964), Sergio Gómez, Leonardo Valencia (1969), Martín Casariego (1962), Ray Loriga (1967), José Ángel Mañas (1971), Jordi Soler (1963), David Toscana (1961), Naief Yehya (1963), Jaime Bayly (1965) y Gustavo Escanlar (1962).

Ignacio Padilla cree que el *crack* y *McOndo* tuvieron un carácter lúdico y contradictorio por ser precisamente un juego: el *crack* presentó un anti-manifiesto y *McOndo* una contra-antología (Padilla, 2007:47). Asimismo, el autor expresa que no hay ninguna propuesta estética que unifique a los dos grupos, pero que en ellos si existen puntos en común como su interés por crear una literatura difícil y su resistencia al mercado editorial. Desde esta perspectiva, sus fracasos editoriales son considerados como castigos ante la falta de comprensión del mercado, pero en realidad fueron recorridos implícitos dentro de la estructura del campo literario que los escritores tenían que enfrentar; por esto, de estar en una posición de vanguardia, publicados en pequeñas casas editoriales, ahora son publicados por las grandes transnacionales y consolidan su permanencia en el ámbito literario internacional.

A Ignacio Padilla le preocupa mucho explicar la postura de los dos grupos ya que ambos se complementan y se explican como productos del mismo fenómeno. De la publicación chilena, escribe: “y es que la artillería juvenil de los autores y textos de *McOndo* no iba en modo alguno dirigida a los representantes del *boom*, menos aún contra Borges o Rulfo, ni siquiera contra Carpentier y su mal interpretada tesis de lo real maravilloso” (Padilla, 2007:45). La defensa que hace Padilla no es necesaria, pues los editores de *McOndo* explican: “Sobre el título de este volumen de cuentos no valen dobles interpretaciones. Puede ser considerado una rebeldía irreverente al Arcángel San Gabriel, como también un merecido atributo” (Fuguet y Gómez, 1996:14).

La antología fue realizada para contrarrestar la interpretación que se hacía de la literatura latinoamericana a partir de las obras que se publicaban (y tenían éxito) en los países del llamado primer mundo, especialmente, en Estados Unidos. Sin embargo, de manera similar a la postura de Roberto Bolaño, el repudio a Gabriel García Márquez era una constante en algunos de los miembros de *McOndo*; por ejemplo, Edmundo Paz Soldán, citado por Wilfrido H. Corral, manifiesta: "Nos hemos jactado de no deberle nada al

Arcángel Gabriel, de no querer saber nada del realismo mágico [...] Gabo estará más vivo que cualquiera de nosotros cuando ya no estemos" (Citado en Corral, 2002: 26).

El prólogo de la antología ha sido visto como un manifiesto generacional. No obstante, David Toscana advierte que esto es erróneo, pues en todo caso los postulados no son más que las características que se buscaron para agrupar los textos. Ahora bien, para los editores la finalidad de la antología “fue armar una red, ver si teníamos pares y comprobar que no estábamos solos en esto. Lo otro era tratar de ayudar a promocionar y dar a conocer a voces perdidas no por antiguas o pasadas de moda, sino justamente por no responder a los cánones establecidos y legitimados “(Fuguet y Gómez, 1996: 18). El prólogo explica lo fácil que era publicar en Estados Unidos en esa época ya que lo latino estaba de moda, pero los autores que no escribían sobre temas exóticos (rurales) eran rechazados. Por tanto, la presentación de la antología por Alberto Fuguet y Sergio Gómez fue más una resistencia editorial contra el mercado literario que una propuesta literaria. El libro se dirigió al mercado estadounidense más que al español porque, como lo demostró el aplastante reconocimiento de Roberto Bolaño y como lo expresa Constantino Bértolo:

la situación y el papel de España `en el concierto de las naciones´ no da para tanto. Su papel de `batuta´ hace tiempo que paso a mejor vida y tan solo permanece el recuerdo de aquellos gestos y de aquella tarima que la historia le ha ido arrebatando a favor de la única metrópoli realmente existente: EE.UU (Bértolo, 1999:86).

Pero la reacción editorial no basta para Ignacio Padilla quien, al buscar elementos novedosos en el grupo, exclama: “los autores que formaban parte de la antología de *McOndo* querían evidentemente proponer nuevas maneras de abordar la realidad, maneras más acordes con su visión personal de la literatura o con su experiencia de América Latina de hoy, con su visión del mundo” (Padilla, 2007:46). Pues bien, la “nueva visión de abordar la realidad” es escribir una literatura marcadamente urbana puesto que “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 y Gómez, 1996:16). El paso de una literatura rural a urbana ya se había realizado en México con la Generación de Medio Siglo e incluso Carlos Fuentes, un miembro incólume del *boom*, había ayudado a efectuar este paso con numerosas novelas, entre las que sobresale *La región más transparente*. Los editores de *McOndo* parecen haberlo olvidado, pues no lo mencionan; lo que sí hacen es luchar contra los estereotipos de la literatura latinoamericana

vista desde Estados Unidos (dueños de las distribuidoras y del centro de posición) por lo cual señalan: “No desconocemos lo exótico y variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y viven en los árboles” (Fuguet y Gómez, 1996:14). En el prólogo también se injuria a los académicos que quieren vender a Latinoamérica como un paraíso ecológico renunciando a la hibridez de la cultura de nuestro continente, donde conviven la cultura pop, la televisión, el rock, el cine y la literatura ya que:

Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el *McOndo* real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas con dinero lavado y *malls* gigantescos (Fuguet y Gómez, 1996:15).

David Toscana describió en una entrevista concedida a Pablo A. J. Brescia y Scott M. Bennett que *McOndo* tenía que ver en mayor medida “con aceptar una influencia decisiva de la cultura norteamericana y con decir que la literatura latinoamericana debe ser urbana y no rural, que debe ser actual y no escarbar mucho en el pasado” (Brescia y Bennet, 2002:353). *McOndo* habla de construir una literatura que conjugue todos los elementos de la modernización latinoamericana, los adelantos tecnológicos y la cultura popular para diferenciarla de la novela “regional”. La postura de Alberto Fuguet y compañía tendría mayor peso si esta idea literaria no la hubiera pensado y desarrollado la generación de la Onda, que integró los cambios tecnológicos, la injerencia de la cultura estadounidense y el léxico de la juventud en sus obras. Si bien, a *McOndo* y a la Onda los separan por lo menos veinte años, en los cuales los adelantos tecnológicos y la situación política en Latinoamérica han cambiado radicalmente, los proyectos literarios son muy similares. Entre las posibles diferencias que pueden existir, únicamente la postura frente al manejo del lenguaje y de los temas sociales, quizá ni eso, los separa de manera concluyente; por un lado, los jóvenes agrupados en *McOndo* pueden ser considerados como apolíticos mientras que la generación de la Onda tenía una clara vocación social, muchas veces no explícita.

El desconocimiento de las deudas contraídas con la Onda puede considerarse como producto del nulo tránsito de libros dentro del continente (por lo menos en los escritores no mexicanos). Después de la década aurea del *boom* las editoriales latinoamericanas

perdieron parte de su potencial transnacional, impidiendo el conocimiento de las últimas novelas literarias en Latinoamérica. Por tanto, fue muy benéfico que los editores de *McOndo* investigaran qué había pasado en otros países, cuando se tenía un nulo conocimiento interno. Latinoamérica se desconocía casi por completo y las únicas formas de darse a conocer era a través de los centros de poder, donde se encontraban establecidas las editoriales transnacionales. Las palabras de Alberto Fuguet y Sergio Gómez no podrían ser más certeras sobre esto:

A pesar de las maravillas de la comunicación, el país desde donde surge esta antología [Chile] sigue estando entre el cerro y el mar. La comunicación con el exterior, por lo tanto, fue difícil, atrasada, escasas, y surgió a un ritmo más lento del que esperábamos... No conocíamos a nadie. Llegamos a pensar que América Latina era un invento de los departamentos de español de las universidades norteamericanas. Salimos a conquistar *McOndo* y sólo descubrimos a Macondo. Estábamos en serios problemas. Los árboles de la selva no nos dejaban ver la punta de los rascacielos (Fuguet y Gómez, 1996:12).

Ocurrió que las posturas de *McOndo* y del *crack* fueron tomadas como una misma o no se preocupó mucho en averiguar sus divergencias porque funcionaban en el modelo internacional: *boom-postboom-crack* o si se quiere: Gabriel García Márquez-Isabel Allende (Roberto Bolaño)-Jorge Volpi. El *crack* se extendió a la literatura latinoamericana como marca generacional que se acoplaba a las luchas del campo panhispanico. Aunado a esto, la postura de Jorge Volpi e Ignacio Padilla fue ligar al *crack* con *McOndo* para explicar la situación literaria de Latinoamérica. En *El insomnio de Bolívar* Jorge Volpi escribe que las predicciones de *McOndo*, vistas en su inicio como un berrinche juvenil, se han cumplido porque

en América Latina los niños ya no nacen con colas de cerdo aunque miles sigan habitando pueblos y barriadas semejantes a porquerizas. En el resto del mundo el proceso ha sido más lento, y algunos lectores y editores continúan añorando las épocas en las que les llegaban aquellos prodigiosos libros desde la lejana América Latina (Volpi, 2009: 73).

Es decir, para el *crack*, ellos normalizaron Latinoamérica desde la literatura. Esto no es certero, porque su postura “normalizadora” no fue sino producto de la lógica de vanguardia que el campo panhispanico proponía y aceptaba, aunque estuviera alejada de la tradición literaria latinoamericana. Ahora bien, si el experimento *McOndo* en Chile y la broma literaria *crack* eran grupos dentro de una generación, ¿de qué generación están hablando?

Ignacio Padilla habla del *crack* como producto de una sociedad latinoamericana posmoderna cuya generación tuvo que enfrentar desde sus comienzos el fracaso de las utopías:

En una palabra, quienes habían visto culminar la fiesta sesentera en una orgía de sangre y represión esclerotizante vaticinaron para sus hijos el destino descafeinado y relativista de quienes sólo habíamos nacido para recoger los platos rotos de una celebración a la que nunca fuimos invitados (Padilla, 2007:28).

Para ellos, la tan ansiada modernidad había sido un engaño en la sociedad latinoamericana. La desilusión y el fracaso de los grandes discursos era lo único que quedaba de los sueños que habían tenido sus padres. En este caso, Ignacio Padilla cree que la “modernidad” en México fue deficiente. Para describir Latinoamérica enumera sus contradicciones: “En Chile bailamos la música de Madonna al compás de un Pinochet que parecía eterno; en México comprobábamos el alcance de la revolución de las comunicaciones a través del fraude electoral cibernético de 1988” (Padilla, 2007:30). Asimismo, señala que los intentos de nombrar a su generación como la Generación Fría o la Generación sin Contienda fueron realizados por el desosiego que imperaba en la juventud (Padilla, 2007:31).

Lo que Ignacio Padilla cree que diferencia a los escritores de su generación con los escritores de otras épocas es su condición posmoderna; lejos de los grandes discursos el escritor latinoamericano acepta los retos sin caer en verdades absolutas. Por otra parte, escribe que el internet y el correo electrónico son elementos que cambiaron la forma de escribir y de comunicarse entre sus pares:

Habitados a la convivencia con los medios masivos de comunicación, aprendimos que la tecnología no puede estar al margen de la tecnología, pero entendimos también que, ante la volatilidad mediática, la literatura tiene el don de fomentar la permanencia. Frente al fracaso parricida de nuestros hermanos mayores, asumimos que no hay nada más revolucionario que la tradición, y que el rompimiento nunca puede ser absoluto, sino que la innovación prevalece solo si reconoce las bondades de lo antiguo como piedra de toque del rejuvenecimiento de lo contemporáneo (Padilla, 2007:34).

El proyecto más ambicioso de esta época sucedió cuando Jorge Volpi comenzó a escribir una novela y a publicarla en su blog. El proyecto, no terminado, dio algunos capítulos, a manera de aforismos, pero también de tuits, que terminaron por integrarse en la novela *El jardín devastado*, publicada en 2008. Pero, describir la relación con las nuevas tecnologías

y la literatura no fue la única característica que el *crack* buscó apropiarse a la hora de establecer diferencias, sino que también reafirmó su condición posmoderna al escribir temas relacionados con la historia reciente de Occidente. Principalmente sobre el fracaso de las utopías. De nueva cuenta, Jorge Volpi realizó el proyecto más ambicioso con *La trilogía del siglo XX* compuesta por *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura* (2003) y *No será la tierra* (2006); en la primera novela el autor escribió sobre la imposibilidad de encontrar una verdad única en la ciencia y en la filosofía; en el segundo libro realizó una crítica sobre el psicoanálisis (en el cual Fidel Castro, Carlos Salinas de Gortari y hasta Louis Althusser son psicoanalizados) y en el tercero escribió el derrumbe de la Unión Soviética. Estos libros tienen como finalidad dos aspectos: uno, retomar al aliento totalizador de las novelas de *boom* y dos, probar que ya no existe nada que distinga a un escritor latinoamericano de cualquier otro (léase europeo) ya que la globalización ha borrado las fronteras y los rasgos nacionales. La idea de que un escritor latinoamericano es, ahora sí, considerado par de uno inglés o francés es la postura más arraigada en los escritores del *crack*. Ellos creen que esta es la novedad de su generación: por fin los latinoamericanos han entrado en el concierto universal y son escuchados sin necesidad de ser exóticos, sino por el simple hecho de escribir excelente literatura.

En esta nueva “oportunidad” para introducirnos en la literatura universal (europea) el *crack* y *McOndo* son tomados por héroes ya que “lograron” la igualdad que sus antecesores pocas veces habían conseguido. Es más, el reconocimiento internacional de los autores anteriores al *crack* queda reducido al hambre de otredad que tienen Europa y Estados Unidos que, en su voracidad, no vislumbra lo excelente de lo desechable. Desde este parámetro se cataloga perfectamente el triunfo de *Cómo agua para chocolate*, pero también se inserta *Cien años de Soledad* o, incluso, *Pedro Páramo*. En el capítulo siguiente abordaré que tanta verdad o mentira encierra la nueva “universalidad”.

5.2. El final del escritor latinoamericano

Jorge Volpi e Ignacio Padilla ganaron el Premio Iberoamericano Debate Casa de América, el primero en 2008 por *El insomnio de Bolívar* y el segundo por *La isla de las tribus perdidas* en 2010. Hasta la fecha el premio sólo ha tenido tres ganadores. Estos textos, de resonancia internacional, muestran las ideas que tienen los autores sobre América Latina, pero también de qué manera entienden el quehacer del escritor latinoamericano.

En *El insomnio de Bolívar* Jorge Volpi asegura que América Latina, como la concibió Bolívar, ha dejado de existir y que la literatura latinoamericana también ha desaparecido. Influído por el libro de Walter Mignolo *La idea de América Latina*, el autor de *En busca de Klingsor* escribe que, como la invención de Latinoamérica fue realizada desde fuera, el continente tendría que nombrarse a sí mismo, ahora que Estados Unidos ha perdido su calidad de guía y modelo. Por otra parte, Jorge Volpi afirma que los rasgos que identificaban a Latinoamérica han desaparecido, acentuando el aislamiento de los países que la componen y que difícilmente pueden llamarse latinoamericanos. Para él cuatro signos anuncian que Latinoamérica ya no existe:

el fin de las dictaduras (que no es lo mismo que el triunfo de las democracias), el correspondiente fin de las guerrillas; el fin del realismo mágico y del exotismo forzoso; el fin de los intercambios culturales entre sus integrantes; y el creciente desinterés del resto del mundo, en especial Estados Unidos, hacia la región (Volpi, 2009:56).

La pregunta obligada es ¿todo lo anterior definía a Latinoamérica? Desde luego que no, aunque quizá un vista, reduccionista, elaborada por un visitante extranjero podría responder que sí. En realidad la “región” es mucho más compleja y considero que los cuatro síntomas que enuncia Jorge Volpi en nada afectan la concepción de América Latina vista desde ella misma. Desde su razonamiento, el subcontinente tuvo una modernidad deficiente, una modernización fallida que continúa presentando a los latinoamericanos como si no fueran parte de la historia. Asimismo, a causa del continuo desarrollo de Occidente, según Volpi, el escritor latinoamericano vive un momento único, porque términos como nacionalidad y fronteras se han borrado gracias a la globalización; las literaturas nacionales son fósiles dentro del nuevo orden universal. En realidad, esta idea solamente se ajusta a las posturas que son bien recibidas en el campo literario panhispanico y que los centros de poder aceptan.

En cuanto al final de la narrativa latinoamericana, el autor piensa que ya no hay nada que identifique a un autor latinoamericano como latinoamericano. A diferencia de lo que pasaba con los escritores del *boom*, quienes parecían representar el ideal de Bolívar de una América unida, los escritores actuales no se preocupan por lo que acontece en otros países que no sean los suyos y están lejos especular una unidad Latinoamérica (Volpi, 2009:81). Por lo cual, la aludida normalidad consiste en que la literatura latinoamericana ya no pertenece a ningún espacio geográfico, ideológico o de tradición que le imponga una etiqueta reconocible para los centros de poder en Occidente. Ya nadie escribe como si fuera latinoamericano porque: “los escritores de las generaciones posteriores ya no quieren o ya no pueden ocupar la posición del *boom*. Cuando Vargas Llosa y Fuentes hablan, habla América Latina. Cuando lo hace cualquier otro autor, habla un peruano, un mexicano, un argentino. Y, con los más jóvenes, ni eso: un simple escritor.” (Volpi, 2011 ¶ 39). Jorge Volpi identifica la literatura latinoamericana como marca de fábrica, como una etiqueta para vender en el mercado global; en su momento fue el realismo mágico, recientemente, piensa, la novela sobre el narcotráfico, de ella prorrumpe: “Si acaso la literatura latinoamericana no ha desaparecido del todo, se debe a la pervivencia de esta lacra social que se ha transformado en su nueva- y acaso única- marca de fábrica. A la fórmula América Latina= realismo mágico se opone en nuestros días América Latina= novela del narco” (Volpi, 2009:187). Cuando Jorge Volpi habla del fin de “la literatura latinoamericana” está hablando de ciertas obras que por sus temas regionales son vendidas como tales. Si la novela del narcotráfico, la de los dictadores y de las guerrillas representan a la literatura latinoamericana, porque son fácilmente identificables con ella, ¿esto basta para decir que con su extinción se termina la literatura latinoamericana, como tal? Ante esto, Volpi aclara que es el final de la literatura latinoamericana vista como marca de fábrica, lo cual es incongruente: ¿entonces en qué influye su extinción para decir que ya no hay nada que distinga lo que escribe un escritor latinoamericano de un europeo? La novela “típica”, como Volpi la piensa, se continuará escribiendo y se seguirá consumiendo como tal porque la lectura que hacen los países desarrollados de Latinoamérica no cambia. El *crack* lo ejemplifica. La literatura latinoamericana como marca de fábrica es un problema de mercado y de apropiación cultural. Los esfuerzos del *crack* han estado siempre encaminados en mostrar a un público no latinoamericano (pues a él no puede demostrar

nada que no se haya visto) una sola cara de Latinoamérica, la que ellos representan y que se equipara al exotismo que ven en otros escritores.

Asimismo, el *crack* supone que para pertenecer (o ser tomado en cuenta) a la tradición literaria universal deben evitarse temas regionales que serán tomados como exóticos. Aunque lo parezca, el *crack* no subvierte los discursos hegemónicos que catalogan y nombran a la literatura latinoamericana, sino que los continúan, aceptándolos como verdaderos. Bajo la promesa de pertenecer a la literatura universal, esa quimera o una nueva trampa, los miembros del *crack* pregonan el final de lo regional, aunque esto ya se haya hecho en la tradición literaria del subcontinente.

Si en el libro de Jorge Volpi, Latinoamérica es representada como un país atrasado, con una “modernidad” contradictoria y de segunda mano, en el libro de Ignacio Padilla esto se acentúa y se afirma con mayor convicción. *La isla de las tribus perdidas* es un ensayo sobre la condición tercermundista de los países latinoamericanos, cuya abismal lejanía frente a los países desarrollados tiene reflejo en su literatura. Es decir, hay una clara diferenciación de la literatura subdesarrollada con la desarrollada. ¿Cómo llega Ignacio Padilla a especularlo? Con un supuesto estudio del mar en la novelística de habla española en el Continente. Para él, la falta de mar en la narrativa es el reflejo de la incapacidad latinoamericana de seguir los pasos de los países desarrollados y de instaurar una nueva Europa en América. Según Padilla, la naturaleza (reflejada en el mar) es enemiga de los latinoamericanos, quienes tienen una cultura del obstáculo, una propensión al aislamiento y vocación de naufragos (Padilla, 2010:21). Ignacio Padilla cree que “América Latina es antes campo de batalla que protagonista, menos actor que botín. Es, en suma, un pasivo cuerpo terrestre en el proceloso mar de la historia” (Padilla, 2010:29). Entonces, los latinoamericanos no son más que occidentales que nunca pudieron dominar la naturaleza que los devoró cuando aspiraron a parecer europeos. En el ensayo, donde interpretan las obras de José Revueltas, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Bioy Casares e incluso Juan Rulfo para demostrar el rechazo que latinoamericana tiene al mar, Ignacio Padilla expresa que Latinoamérica no ha podido consolidar una tradición marítima como sí lo hicieron los ingleses, pues los latinoamericanos fueron expulsados del paraíso, encadenados en una isla infernal, que acentúa su insularidad frente al concierto universal del mundo europeo, lejos del progreso pero también lejos de la naturaleza. El tema de la

naturaleza contra hombre no sólo quedó superado cuando los escritores integrados en el *boom* le pusieron punto final, sino que ver en la ausencia del mar una falta en las letras del subcontinente resulta tan reduccionista como aquellas miradas que únicamente veían una naturaleza desatada en las obras latinoamericanas. Lo que resulta interesante no es que Ignacio Padilla imagine al latinoamericano como un europeo no europeo, pensamiento que no es nuevo, sino que el escritor latinoamericano, desde su postura, no está siquiera cerca de representar una modernidad cultural que se contraponga a una modernización socioeconómica, como lo expusieran numerosos intelectuales y cuyos disputas Néstor García Canclini en *Culturas Híbridas* denunciara inadecuadas (García, N., 2009: 67-68). Esta vez, el escritor latinoamericano, que *no* puede escribir sobre el mar, también está atrapado en las fauces de una “modernidad” fallida. En cuanto a la diferencia entre un europeo y un latinoamericano el autor denuncia: “Para el naufrago europeo, la isla latinoamericana es un lugar de tránsito, una prisión de la que saldrá tarde o temprano. En cambio, para el natural de estas tierras la isla es un lugar de condena definitiva” (Padilla, 2010:176).

Ignacio Padilla se olvida de libros latinoamericanos que trataron del mar, sobre todo en el siglo XIX, entre cuyos autores sobresale Vicente Riva Palacio (1832-1896), con *Los piratas del golfo* (1869). Del mismo modo, Ignacio Padilla sólo habla de los libros, relativamente actuales, que considera representativos de esta falta de universalidad en nuestras letras. En retroceso, omitiendo los estudios que se han realizado sobre el error que significa creer que es posible transportar la modernidad europea a América por medio del progreso y del dominio de la naturaleza (lo otro, lo salvaje), Padilla habla de una naturaleza latinoamericana que explica el subdesarrollo.

¿Qué esconden detrás de estas falsas problemáticas y falsas respuestas?, ¿Por qué continuar el paradigma de una región subdesarrollada donde el arte es esa especie de “modernidad conciliatoria”? Para Jorge Volpi América terminará dividiéndose en dos extremos, donde México formará parte del grupo comandado por Estados Unidos; después, América sin fronteras será una sola, con libre tránsito de personas y de ideas. Para Ignacio Padilla la periferia en la que se encuentra Latinoamérica tiene que ser extirpada para entrar en la armonía universal hacia donde debe de dirigir nuestros pasos. América Latina tiene que dejar de existir como es ahora para que los latinoamericanos sean escuchados en los

centros de poder y puedan hablar de igual a igual con sus correspondientes europeos. Dentro de esta lógica existe la idea de dejar lo latinoamericano (lo local) para ser universal. Sólo así se tendrá voz. Cuando se olviden las diferencias culturales se podrá pronunciar una palabra equivalente, pues todos hablarán en el mismo nivel. Esto significa que la literatura latinoamericana debe adaptarse a la mirada europea, que tiene la razón y que juzga correctamente. Es absurdo. No sólo se dejan de lado las voces que no son parte de Europa o Estados Unidos, sino que las obliga a parecerse él para ser escuchadas. ¿Qué pasa, por ejemplo, con las literaturas orales o indígenas? Estos errores son aún más graves si se toma en cuenta que los trabajos de descolonización se realizan desde la década de los años setenta.

Los miembros del *crack* consideran que existe una nueva literatura universal en la que todos pueden participar sin importar quiénes sean o de dónde vengan, que se triunfa en ella por el simple hecho de ser un escritor excelente. Sería inocente suponer que este pensamiento es completamente cierto. En la concepción de una literatura universal (no pluriversal) sobreviven los rezagos que encumbran a Europa como el centro capaz de ordenar y clasificar, de elegir que considera digno de ser instaurado en sus anales y que no. En este caso, él decide si se introduce *En busca de Klingsor* y *La casa de los espíritus* en lugar de *Tropa Vieja* o *Los muros de agua*. ¿Por qué decide a unos y no a otros?, ¿quiénes son los que juzgan y canonizan?, ¿En verdad podemos decir que existe una literatura universal y que la mirada europea la organiza?

Es cierto que los centros de poder en Europa acepta las obras tomando como punto de partida el efecto que causaron en su tradición literaria, como lo vimos con el *boom*, pero esto no es suficiente para asegurar que el reconocimiento que otorga sea equivalente a formar parte de una tradición literaria universal; lo que ocurre es que la influencia de la industria editorial en el momento de canonizar una novela es incalculable. En un campo cultural globalizado que distingue poco entre las obras de vanguardia y las obras de mercado, pues finalmente las dos deben obtener beneficios económicos inmediatos, quien venda más es quien tiene más posibilidades de ser reconocido. Asimismo, estar dentro del mercado internacional no significa que los discursos de uno u otro estén posicionados en la misma categoría. El punto de enunciación, pero también el origen de quien articula dicha enunciación, aún pesa en el valor que se le da a la palabra. Esto ocurrió con Gabriel García

Márquez y el enredo que causó el realismo mágico. Rafael Lemus piensa que la supuesta igualdad global no es más el discurso que las fuerzas económicas utilizan para justificar sus prácticas, de las cuales el *crack* y *McOndo* son sus casos latinoamericanos.

Lo que de plano no se puede tolerar es esa noción de que la *literatura mundial* es una república justa y apacible. No: es asimétrica y el poder y la voz están distribuidos inequitativamente. No: es jerarquía y existen centro y periferia, literaturas mayores y menores, idiomas más y menos atendidos, poéticas más o menos rentables (Lemus, 2012:32).

Rafael Lemus cree que el escritor por encargo es el producto más dañino de la industria cultural porque una de sus características es que para ser leídos deben escribir en un español libre de registros lingüísticos locales, en un español estándar. En este punto, la idea de un lector inteligente por el que el *crack* inició su revuelta queda sepultada por la idea de un lector global.

Los grupos posicionan y sirven de plataforma, esto es común no sólo en México. En España, Pablo Sánchez publicó un artículo titulado “¿Otra vez la metrópoli? La tribuna de *El País* y la literatura hispanoamericana actual” en el que asegura que el periódico español es una vitrina del grupo PRISA, dueño de Alfaguara, para canonizar a los jóvenes escritores y legitimar a los escritores que están dentro del grupo:

Con Volpi llegamos precisamente al análisis de la función que *El País* (y, especialmente, las columnas de opinión política) puede ejercer en la actual relación de fuerzas literarias y en los grupos más o menos jóvenes que luchan hoy por la hegemonía literaria. Ciertamente, la presencia de algunos escritores (y la omisión de otros) informa, ante todo, sobre las estrategias de recepción actual en el caso español, pero también contribuyen a definir el nuevo mapa literario transatlántico (Sánchez, P., 2008:127-128).

Por último, la canonización y el modo de entrar en esa “literatura universal” ocurren por medio de la industria cultural, de las superventas y de la recepción de la crítica en los centros de poder. En este punto Néstor García Canclini nos advierte:

“otra amenaza reemplaza en estos días a aquel destino folclorizante o nacionalista. Es la que trae la seducción del mercado globalista: reducir el arte a un discurso de reconciliación planetaria. Las versiones estandarizadas de las películas y las músicas del mundo, del “estilo internacional” en las artes visuales y en la literatura, suspenden a veces la tensión entre lo que se globaliza y lo que insiste en la diferencia, o es expulsado de los límites de la mundialización” (García, N., 2009: XXII).

Entonces, la universalidad del *crack* no es más que el proceso de mundialización editorial de sus obras. Actualmente el término *crack* funciona como una marca de fábrica. La calidad de los escritores agrupados en nada les quita el mérito de ser, actualmente, escritores de la sociedad de consumo (término no peyorativo) para lo cual tuvieron que saltar las críticas locales y conquistar el mercado internacional que no es lo mismo que conquistar un lugar dentro de la literatura universal.

Conclusiones

La literatura latinoamericana, comparada con la literatura que se desarrolla en otras áreas geográficas, parece estar siempre en desventaja, eclipsada por la potencia de otras tradiciones y relegada por otros discursos. Es como si los escritores latinoamericanos estuvieran condenados a ser jóvenes e inexpertos por siempre y dependieran de los avances de los países (y lenguas) del llamado primer mundo para crear siempre a partir de algo ya creado. El nuevo mundo nunca ha dejado de ser nuevo, de necesitar una guía, de ser estratificado o, por lo menos, esa es la lógica con la cual se ha creado una idea superficial, pero muy arraigada, de nuestras letras.

La literatura latinoamericana siempre se ha construido a partir del espejo que representa Europa y Estados Unidos; siempre en rechazo y aceptación, en rebeldía y apego, imitándola o diferenciándose de ella, en un diálogo constante que pocas veces fue tomado en cuenta por los interlocutores. Para Walter Mignolo esta dialéctica podría explicarse como producto de la “herida colonial” que poseen los habitantes de las ex colonias; es decir, por el sentimiento de inferioridad causado por no ser (o no creerse) del todo occidentales, por no ser del todo seres humanos (Mignolo, 2007:34). Desde este pensamiento, gran parte de nuestros esfuerzos literarios habrían sido producidos para asegurar que *sí* lo somos. El llamado de Carlos Fuentes de “dar nombre a las cosas” a partir de nosotros mismos fue el punto central para deshacerse de estas ideas que jerarquizaban nuestra literatura desde el propio continente. Este llamado fue hecho muchos años antes de Fuentes, pero sólo entonces fue escuchado. En los años cincuenta y sesenta las disputas por el nacionalismo o universalismo ya estaban cerradas y el escritor latinoamericano hacía mucho que había alcanzado la “madurez” literaria. En estas décadas, la literatura latinoamericana descubrió sus potencias y se auto impuso el adjetivo “latinoamericana” como última rebeldía para reafirmar su autonomía.

Sus esfuerzos fueron aplastados por la lógica del mundo Occidental, que se mueve de diferente manera del centro a sus periferias que de la periferia al centro. En el reconocimiento de la literatura latinoamericana de los años sesenta no hubo equidad, aunque tampoco injusticia, sólo un error de apropiación que continuaría con el paso de los años para crear la ilusión de un mundo conectado y objetivo, que de la mano de las industrias editoriales, cada vez en menos manos, logró establecer la promesa de un

Occidente inclusivo. Nada más falso. Ahora bien, el campo literario que surgió de la interacción entre los dos continentes y las luchas que realizan los escritores en él para obtener el poder de consagración están más supeditadas al éxito de ventas que a la crítica literaria, por lo cual las ventanas editoriales son fundamentales para posicionarse dentro de la “discusión literaria” que se inició con la conformación y la canonización de un *boom*.

El intento del *crack* de borrar la diferencia de los discursos jerarquizados por su lugar de enunciación no es más que una nueva reformulación del dominio de las ex metrópolis frente a las ex colonias, puesto que el *crack* habla de un punto de vista que es considerado correcto sobre los otros, el europeo. En general, el *crack* (en su segunda fase), al igual que el *boom*, son invenciones de la visión eurocentrista (realizadas por la apropiación y el intermediario de la industria cultural) sobre la literatura; este acto minimiza la voz de otros discursos, que se han mantenido al margen de la “discusión panhispánica” en las ciudades periféricas. No obstante, este acto tampoco es aceptado pasivamente por los escritores latinoamericanos, que han dialogado permanentemente con la representación que se hace de ellos en Europa y han intentado contrarrestar estas etiquetas (y con ello han dado lugar a otras tantas). Asimismo, la línea *boom*, *postboom*, *crack*, funciona actualmente como una plataforma de posicionamiento (y de canonización) diferente a que se establece en cada país, en cada tradición.

La sorpresa que causó *En busca de Klingsor* por ser de un mexicano que “escribía” como un alemán, no es más que el eco de otro mexicano que, asombrosamente, escribía como Faulkner, Juan Rulfo. En esa sorpresa existe un juicio que se extiende desde mucho tiempo atrás hasta nuestros días: hay una diferencia entre lo americano y lo europeo-estadounidense, entre el centro desarrollado y la periferia subdesarrollada. Incluso las voces más eruditas, aunque han intentado evitarlo, han caído en estos prejuicios. La literatura que representa a Latinoamérica llevan consigo una carga regional, a pesar de que la nieguen o la acepten, en cambio lo europeo es inherentemente universal.

Decir que el *crack* fue un fenómeno editorial es infalible pero no certero. El grupo nos demostró que los medios de comunicación son actualmente la fuerza más importante para alcanzar la canonización, incluso por encima de la crítica académica, por una sola razón: distribuyen las obras y las instaura en una discusión que está encima de lo local, en una crítica global, pero no equitativa. La obra sólo existe cuando tiene repercusión en los

centros de Occidente; los comentarios que se hacen de ellas en sus academias y en sus mercados editoriales pesan más que cualquier otro discurso perdido en la “selva sudamericana”. Aunque, claro está, aún pervive el trayecto inverso: una obra es descubierta y aplaudida en los países latinoamericanos para después saltar a la fama internacional (como sucedió en los escritores agrupados en el *postboom*).

Actualmente el *crack* es una marca de fábrica que continua con los estereotipos que los escritores latinoamericanos nacidos en las décadas de 1920 y 1930 intentaron eliminar y que probablemente ya estaban superados antes de su incursión. El *crack* instauro de nueva cuenta la problemática, ya rebasada, literatura nacional contra literatura universal (para ellos el problema de lo local contra lo global) para conquistar un lugar dentro de la visión más simple de Europa que mira paraísos perdidos y lugares que no son lugares en Latinoamérica. El *crack* intenta obtener el beneplácito los centros de poder en Occidente, a pesar de todo. Si los postulados de Alejo Carpentier y Lezama Lima planteaban la igualdad de las literaturas de ambos continentes, la de Jorge Volpi e Ignacio Padilla expresan la diferencia para establecer una nueva meta, un nuevo sueño que se debe alcanzar para estar, por fin, en el centro y no en la periferia.

Es innegable que el *crack* no ha significado lo que fue el *boom* para su tiempo, o lo que es recientemente Roberto Bolaño en Estados Unidos, pero tampoco podemos negar la consolidación del grupo y de los escritores en la literatura mexicana y latinoamericana. Su ascenso quizá no es meteórico pero si es firme. Si literariamente no fueron mejores que las generaciones anteriores si son más conocidos y más aceptados. Lo indiscutible es que el camino del *crack* se consolidó como el único o el más certero medio para poder ser escuchado en las antiguas metrópolis, donde se instauro un canon latinoamericano, que, por si no fuera suficiente, tiene cada vez más seguidores y justificadores.

Fuentes citadas

- Adorno, Theodor W. (1989). *Teoría estética*. (Riaza, Fernando, trad.). España. Taurus.
- Albarrán, Claudia y Pereira, Armando (2006). *Narradores mexicanos. En la transición de medio siglo (1947-1968)*. México. UNAM.
- Anaya Ferreira, Nair María (2008). Tramas y trampas del colonialismo. En N. M. Anaya Ferreira y C. Lucotti Alexander (Eds.), *Ensayos sobre poscolonialismo y literatura*. México. UNAM.
- Anverre, Ari; Breton, Albert; Gallagher, Margaret; Gawlik, Ladislav; Gonzalez-Manet, Enrique; Heiskanen, Ilka; Kibbe, Barbara D., et. al., (1982). Tercera parte: Tendencias y perspectivas de las industrias culturales: concentración e internacionalización, modificación de la función de los artistas. En *Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego*. México. F.C.E.
- Arrom, José Juan (1977). *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Bogotá. Publicaciones Caro y Cuervo.
- Bértolo, Constantino (1999). El nuevo y último redescubrimiento de la literatura latinoamericana. *Guaragua*, 3 (9), 82-87.
- Bolaño, Roberto (2011). *Los detectives salvajes*. España. Anagrama.
- Bolognese, Chiara (2009). *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Chile. Margen.
- Bourdieu, Pierre (2011). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Kauf, Thomas, trad.) Barcelona, España. Anagrama.
- Brescia, Pablo y Bennett Scott (2002) ¿Nueva narrativa? Entrevista con David Toscana. *Estudios mexicanos*, 18 (2), 351-362.
- Cabrera Infante, Guillermo (2003, octubre). Cita en Sevilla. *Letras libres*. Recuperado el 28 de enero de 2013, en <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/cita-en-sevilla>
- Candido, Antonio (2005). *Iniciación a la literatura brasileña (resumen para principiantes)*. México. Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos. UNAM.
- Carpentier, Alejo (1987). *Obras completas de alejo Carpentier II. El reino de este mundo y Los pasos perdidos*. Siglo XXI. México.
- Castilleja D.; Devriendt, M. y Houvenaghel, E. (2012). Pedro Ángel Palou (La Generación del Crack): ¿Un escritor posmoderno? *Bulletin of Hispanic Studies*, 89 (7), 737-750.

- Castillo Pérez, Alberto (2006, septiembre). El crack y su manifiesto. *Revista de la Universidad de México*, 31, 83-87.
- Castro, José Alberto (1996, 7 de julio). Dos tendencias en pugna. La novísima narrativa mexicana entre “la generación del crack” y los individualistas sin generación. *Proceso*, 1027, p. 52-56.
- Cayuela Gally, Ricardo (2012, Octubre). Un premio para Alfredo. *Letras libres*. Recuperado el 20 de enero de 2013, en <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/un-premio-para-alfredo?page=full>
- Chávez Castañeda, Ricardo (2003). *La conspiración idiota*. México. Alfaguara.
- _____. (2004^a). La génesis. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- _____. (2004^b). Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del Crack. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- Chávez Castañeda, Ricardo; Estivill, Alejandro; Herrasti, Vicente; Padilla, Ignacio; Palou, Pedro Ángel; Regalado, Tomás; Urroz, Eloy y Volpi, Jorge (2004). Prólogo. Testimonio de una amistad. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- Chávez Castañeda, Ricardo y Santajuliana, Celso (2000). *La generación de los enterradores I. Expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio (escritores nacidos en la década de los sesenta)*. México. Nueva Imagen.
- _____. (2003). *La generación de los enterradores II. Una nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*. México. Nueva Imagen.
- Chiu-Olivares, M. Isela (1990). *La novela mexicana contemporánea (1960- 1980)*. Madrid, España. Pliegos.
- Corral, Wilfrido H. (2002). Los olvidados del presente, o la necesidad de resemantizar los "clásicos" hispanoamericanos. *Guaragua*, 6 (14), 23-47.
- Curiel Rivera, Adrián (2006). *Novela Española y Boom Hispanoamericano. Hacia la construcción de una deontología crítica*. México. UNAM.
- Cruz Ruiz, Juan (2012, 16 mayo). Una vida del boom al boomerang. *Clarín*. Recuperado el día 18 de abril de 2013, de http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/vida-boom-boomerang_0_701330074.html

- De Diego, José Luis (2009^a). Cortázar y sus editores. *Orbis Tertius*. 14 (15). En Memoria Académica. Recuperado el 07 de Agosto de 2012. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4197/p1.4197pdf
- _____. (2009^b). Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina. *Iberoamericana*, X (40), 47-62
- _____. (2010). *Algunas notas sobre la edición en América latina*. En IX Congreso Argentino de Hispanistas “El Hispanismo ante el Bicentenario” 27 a 30 de abril de 2010. Disponible en <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>
- Domínguez Michael, Christopher (2001, 9 de septiembre). La patología de la recepción. *Letras libres*. Recuperado el 13 de Marzo de 2013, de <http://letraslibres.com/revista/convivio/la-patologia-de-la-recepcion?page=full>
- Donoso, José (1987). *Historia personal del “boom”*. Chile. Andrés Bello.
- Doria, Sergi (2000, Octubre 11). La nueva literatura mexicana copa las actividades culturales de Liber 2000. *ABC*. Recuperado el 28 de enero de 2013 en <http://www.abc.es/hemeroteca/pdf/la%20nueva%20literatura%20mexicana%20copa%20las%20actividades%20de%20liber%202000>
- Echeverría, Ignacio (2002). Sobre la juventud y otras estafas. En C. Manzoni (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Argentina. Corregidor.
- _____. (2004, 18 de abril). Vista desde el puente. *La nación* [hemeroteca digital]. Recuperado el 20 de febrero de 2013, en <http://www.lanacion.cl/vista-desde-el-puente/noticias/2004-04-17/181420.html>
- Eco, Umberto (2011). *Apocalípticos e integrados*. (Boglar, Andrés trad.) México. Tusquets.
- Escalante, Fernando (2012, 8 de octubre). Responde Fernando Escalante a Volpi: “Premiaron a un tramposo”. *Animal político*. Recuperado el 18 de abril de 2013, en <http://www.animalpolitico.com/2012/10/responde-fernando-escalante-a-volpi-premiaron-a-un-tramposo/>
- Estivill, Alejandro (2004). El escítalo de lo causal. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.

- Femenias, Claudia (2007). Subjetividades de mercado: "Marketing, Bestsellers" y subjetividades femeninas en *Nosotras que nos queremos tanto* y *Antigua vida mía* de Marcela Serrano. *Confluencia*, 23 (1), 72-81.
- Franco, Jean (2003) *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. España. Debate.
- Fuentes, Carlos (1999, 27 de septiembre). Encontrando a Volpi. *Reforma*, p. 14A.
- _____. (2002). *La nueva novela hispanoamericana*. España. Planeta DeAgostini.
- _____. (2011). *La gran novela latinoamericana*. México. Alfaguara.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio (Eds.) (1996). *McOndo*. España. Grijalbo Mondadori.
- Gálvez, Mariana (1987). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Taurus. España
- García Canclini, Néstor (2009). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Debolsillo.
- García Jambrina, Luis (2000, 16 de diciembre). Crónica y elogio del Crack. *ABC* [hemeroteca digital]. Recuperado el 23 de febrero de 2013, de <http://hemeroteca.abc.es/results.stm>
- Girard, Agustín (1982). Las industrias culturales: ¿obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural?. En *Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego*. México. F.C.E.
- Gladieu, Marie- Madeleine (2005). Recepción de Mario Vargas Llosa en Francia. En J.M. López de Abiada (Ed.). *Boom y Postboom*. España. Verbum.
- Gnutmann, Rita (2005). Mario Vargas Llosa y su obra en la prensa española. En J.M. López de Abiada (Ed.), *Boom y Postboom*. España. Verbum.
- González Ariza, Fernando (2010). *Literatura y mercado editorial en España (1950-2000)*. España. Pliegos.
- González Rodríguez, Sergio (1997, 5 de enero). Lo mejor y lo peor. *El ángel de Reforma*. p. 1.
- _____. (1999, 21 de diciembre). El éxito de Volpi. *El Ángel de Reforma*. p. 1.
- González Torres, David (2011, 29 de marzo). Jorge Volpi: "La literatura latinoamericana no existe como marca de fábrica". [archivo de video]. Recuperado el 18 de abril de 2013 de <http://www.aviondepapel.tv/2011/03/jorge-volpi-la-literatura-latinoamericana-no-existe-como-marca-de-fabrica/>

- Herralde, Jorge (2005). *Para Roberto Bolaño*. Barcelona. Acantilado.
- Herrera, Jorge Luis (2005, abril-junio). Entrevista con Pedro Ángel Palou: Soy un narrador que se desdobra. *La colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 205 (46), 37-41.
- Hora25Global (2009, 16 noviembre). La Nueva Ola Literaria Latinoamericana. [Archivo de Video]. Recuperado el 20 de febrero de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=xfupxzCp4OA>
- Lemus, Rafael (2012, julio). El espectáculo de la literatura mundial. *Letras Libres*, 14 (163), 30-32.
- Lezama Lima, José (1993) *La expresión americana*. La Habana, Cuba. Letras Cubanas.
- López Bernasocchi, Augusta; López de Abiada, J. Manuel y Jiménez, Felix (eds.) (2004). *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*. Verbum. Madrid, España.
- Mannheim, Karl (1993, abril-junio). El problema de las generaciones. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 62, 63-93.
- Manríquez Pérez, Yessica (2005). *La recepción de la obra de Jorge Volpi*. Tesis de licenciatura no publicada. Universidad Nacional Autónoma de México. Distrito federal. México.
- Masoliver Ródenas, J.A. (2002). Espectros mexicanos. En C. Manzoni (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Argentina. Corregidor.
- Márquez Rodríguez, Alexis (1974, noviembre-diciembre). Dos dilucidaciones en torno a Alejo Carpentier. *Revista Casa de las Américas*, 87, 35-44.
- Mignolo, Walter D. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España. Gedisa.
- Nadie pide lo exótico al escritor latinoamericano (2013, enero). *El Universal*. Recuperado el 06 de enero de 2012 de <http://www.eluniversal.com.mx/notas/895367.html> Visto el 06/02/1013.
- Ortega y Gasset, José (2005). *Obras completas. Tomo III*. Aguilar. Madrid.
- Padilla, Ignacio (1996). *Si volviesen sus majestades*. México. Nueva Imagen.
- _____. (2004^a). *El Crack a través del espejo*. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.

- _____. (2004^b). *Septenario de bolsillo*. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- _____. (2007). *Si hace crack es boom*. España. Umbriel.
- _____. (2010). *La isla de las tribus perdidas. La incógnita del mar latinoamericano*. México. Random House Mondadori. Debate.
- Palou, Pedro Ángel (2003). *Memoria de los días*. España. Joaquín Mortiz.
- _____. (2004^a). La feria del *Crack* (una guía). En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- _____. (2004^b). Pequeño diccionario del *Crack*. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- Pereira, Armando (Coord.). (2004). *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*. México. UNAM-Ediciones Coyoacan.
- Plancarte Martínez, María Rita (2010). *La modernización de la novela mexicana de los años sesenta: El arribo a Babel*. España. Pliegos.
- Pliego, Roberto (1996, 2 de diciembre). El crack y cómo superarlo. *La Crónica de Hoy*, 167, p. 9B.
- Pohl, Burkhard (2004). Ruptura y continuidad. Jorge Volpi, el crack y la herencia del 68. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 30 (59), 53-70.
- _____. (2005). El *post-boom* en España-mercado y edición (1973-1985). En J.M. López de Abiada (Ed.), *Boom y Postboom*. España. Verbum
- Rama, Ángel (1981). El boom en perspectiva. En *Más allá del boom*. México. Marcha editores.
- _____. (1985). *La transculturación narrativa de América Latina*. México: Siglo XXI.
- Regalado, Tomás (2004). Trescientas sesenta y cinco formas de hacer *Crack*. Bibliografía comentada. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- _____. (2011) Escribir es articular el caos de la imaginación. Entrevista-ensayo a Ignacio Padilla. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 20 de febrero de 2013, de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero48/ipadilla.html>

- Reisz, Susana (1995). Tropical como en el trópico. Rosa Montero y el "boom" femenino hispánico de los ochenta. *Revista Hispánica Moderna*. 48 (1), 189-204.
- Rodden, John (2004). *Conversations whit Isabel Allende*. USA. University of Texas Press.
- Rosado, Juan Antonio (2011). *Juego y Revolución. La literatura mexicana de los años sesenta*. México. Octavio Antonio Colmenares y Vargas editor.
- Rössner, Michael (2005). Érase una vez un *boom*. Reflexiones carnavalescas acerca de fenómenos de preglobalización postcolonial en el siglo pasado. En J.M. López de Abiada (Ed.), *Boom y Postboom*. España. Verbum
- Salmon, Alex (1999, 21 de octubre). Los derechos por el libro de Jorge Volpi alcanzan los 60 millones. *El mundo*. Recuperado el 28 de enero de 2013, de <http://documenta.elmundo.orbyt.es/Hemeroteca/Buscador.aspx>
- Salvador, Álvaro (1995). El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21 (41), 165-175.
- Sánchez, Pablo (2008, junio). ¿Otra vez la metrópoli? La tribuna de El País y la literatura hispanoamericana actual. *Caravelle. Journalisme et littérature en Amérique latine*, 90, 121-133
- Sánchez Prado, Ignacio (2000, noviembre) Amphitryon by Ignacio Padilla.[reseña del libro *Amphitryon*]. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 29 (2), 168-169.
- Shaw, Donald L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. España. Cátedra.
- Solotorevsky, Myrna (2008, abril). Anulación de la distancia en novelas de Roberto Bolaño. *Hispanamérica*, 37 (109), 3-16.
- Tarifeño, Leonardo (2002). Un artista del riesgo. En En C. Manzoni (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Argentina. Corregidor.
- Urroz, Eloy (1996). *Las Rémoras*. México. Nueva Imagen.
- _____. (2000). *La silenciosa herejía forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. México. Aldvs.
- _____. (2004^a). El *Crack* en el vórtice de la novela mexicana. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.

- _____. (2004^b) Genealogía del Crack. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- _____. (2004^c) *Siete ensayos capitales* México. Taurus.
- Volek, Emil (2006). Más allá del latinoamericanismo y otros turismos accidentales y occidentales. *Confluencia*, 22 (1), 2-15.
- Volpi, Jorge (2000). *El temperamento melancólico*. México. Nueva Imagen.
- _____. (2004^a). Código de procedimientos literarios del *Crack*. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- _____. (2004^b) ¿Dónde quedó el fin del mundo? En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- _____. (2004^c). El fin de la narrativa latinoamericana. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 30(59), 33-42.
- _____. (2004^d, julio). Contra Ignacio Echeverría. *Letras Libres*. Recuperado el 20 de febrero de 2013, en <http://www.letraslibres.com/revista/cartas/contra-ignacio-echeverria>
- _____. (2009) *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. México. Random House Mondadori. Debate.
- _____. (2011, septiembre). Breve guía de la narrativa hispánica de América a principios del siglo XXI (en más de 100 aforismos, casi tuits). Recuperado el 18 de febrero de 2013, en <http://www.elboomeran.com/blog/12/jorge-volpi/60/>
- ZEA, Leopoldo. (2005). *La filosofía americana como filosofía sin más*. México: Siglo XXI.

Para facilitar la lectura y la búsqueda de las citas ordené las fuentes en un solo apartado. A continuación las presento debidamente ordenadas, según el medio donde fueron encontradas.

Fuentes citadas

I. Bibliohemerografía directa

Bolaño, Roberto (2011). *Los detectives salvajes*. España. Anagrama.

Chávez Castañeda, Ricardo (2003). *La conspiración idiota*. México. Alfaguara.

_____. (2004^a). La génesis. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.

_____. (2004^b). Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del Crack. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.

Chávez Castañeda, Ricardo; Estivill, Alejandro; Herrasti, Vicente; Padilla, Ignacio; Palou, Pedro Ángel; Regalado, Tomás; Urroz, Eloy y Volpi, Jorge (2004). Prólogo. Testimonio de una amistad. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.

Chávez Castañeda, Ricardo y Santajuliana, Celso (2000). *La generación de los enterradores I. Expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio (escritores nacidos en la década de los sesenta)*. México. Nueva Imagen.

_____. (2003). *La generación de los enterradores II. Una nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*. México. Nueva Imagen.

Donoso, José (1987). *Historia personal del "boom"*. Chile. Andrés Bello.

Estivill, Alejandro (2004). El escítalo de lo causal. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.

Fuentes, Carlos (1999, 27 de septiembre). Encontrando a Volpi. *Reforma*, p. 14A.

_____. (2002). *La nueva novela hispanoamericana*. España. Planeta DeAgostini.

_____. (2011). *La gran novela latinoamericana*. México. Alfaguara.

Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio (Eds.) (1996). *McOndo*. España. Grijalbo Mondadori.

Padilla, Ignacio (1996). *Si volviesen sus majestades*. México. Nueva Imagen.

_____. (2004^a). El Crack a través del espejo. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.

- _____. (2004^b). *Septenario de bolsillo*. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- _____. (2007). *Si hace crack es boom*. España. Umbriel.
- _____. (2010). *La isla de las tribus perdidas. La incógnita del mar latinoamericano*. México. Random House Mondadori. Debate.
- Palou, Pedro Ángel (2003). *Memoria de los días*. España. Joaquín Mortiz.
- _____. (2004^a). La feria del *Crack* (una guía). En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- _____. (2004^b). Pequeño diccionario del *Crack*. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- Urroz, Eloy (1996). *Las Rémoras*. México. Nueva Imagen.
- _____. (2000). *La silenciosa herejía forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. México. Aldvs.
- _____. (2004^a). El *Crack* en el vórtice de la novela mexicana. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- _____. (2004^b) Genealogía del *Crack*. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- _____. (2004^c) *Siete ensayos capitales* México. Taurus.
- Volpi, Jorge (2000). *El temperamento melancólico*. México. Nueva Imagen.
- _____. (2004^a). Código de procedimientos literarios del *Crack*. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- _____. (2004^b) ¿Dónde quedó el fin del mundo? En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- _____. (2004^c). El fin de la narrativa latinoamericana. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 30(59), 33-42.
- _____. (2009) *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. México. Random House Mondadori. Debate.
- Volpi, Jorge (2004^c). El fin de la narrativa latinoamericana. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 30(59), 33-42.

II. Bibliohemerografía indirecta

- Albarrán, Claudia y Pereira, Armando (2006). *Narradores mexicanos. En la transición de medio siglo (1947-1968)*. México. UNAM.
- Anverre, Ari; Breton, Albert; Gallagher, Margaret; Gawlik, Ladislav; Gonzalez-Manet, Enrique; Heiskanen, Ilka; Kibbe, Barbara D., et. al., (1982). Tercera parte: Tendencias y perspectivas de las industrias culturales: concentración e internacionalización, modificación de la función de los artistas. En *Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego*. México. F.C.E.
- Arrom, José Juan (1977). *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Bogotá. Publicaciones Caro y Cuervo.
- Bértolo, Constantino (1999). El nuevo y último redescubrimiento de la literatura latinoamericana. *Guaragua*, 3 (9), 82-87.
- Bolognese, Chiara (2009). *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Chile. Margen.
- Brescia, Pablo y Bennett Scott (2002) ¿Nueva narrativa? Entrevista con David Toscana. *Estudios mexicanos*, 18 (2), 351-362.
- Candido, Antonio (2005). *Iniciación a la literatura brasileña (resumen para principiantes)*. México. Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos. UNAM.
- Carpentier, Alejo (1987). *Obras completas de alejo Carpentier II. El reino de este mundo y Los pasos perdidos*. Siglo XXI. México.
- Castilleja D.; Devriendt, M. y Houvenaghel, E. (2012). Pedro Ángel Palou (La Generación del Crack): ¿Un escritor posmoderno? *Bulletin of Hispanic Studies*, 89 (7), 737-750.
- Castillo Pérez, Alberto (2006, septiembre). El crack y su manifiesto. *Revista de la Universidad de México*, 31, 83-87.
- Castro, José Alberto (1996, 7 de julio). Dos tendencias en pugna. La novísima narrativa mexicana entre “la generación del crack” y los individualistas sin generación. *Proceso*, 1027, p. 52-56.
- Chiu-Olivares, M. Isela (1990). *La novela mexicana contemporánea (1960- 1980)*. Madrid, España. Pliegos.
- Corral, Wilfrido H. (2002). Los olvidados del presente, o la necesidad de resemantizar los "clásicos" hispanoamericanos. *Guaragua*, 6 (14), 23-47.

- Curiel Rivera, Adrián (2006). *Novela Española y Boom Hispanoamericano. Hacia la construcción de una deontología crítica*. México. UNAM.
- De Diego, José Luis (2009^b). Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina. *Iberoamericana*, X (40), 47-62
- Echeverría, Ignacio (2002). Sobre la juventud y otras estafas. En C. Manzoni (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Argentina. Corregidor.
- Femenias, Claudia (2007). Subjetividades de mercado: "Marketing, Bestsellers" y subjetividades femeninas en *Nosotras que nos queremos tanto* y *Antigua vida mía* de Marcela Serrano. *Confluencia*, 23 (1), 72-81.
- Franco, Jean (2003) *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. España. Debate.
- Gálvez, Mariana (1987). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Taurus. España
- Girard, Agustín (1982). Las industrias culturales: ¿obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural?. En *Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego*. México. F.C.E.
- Gladieu, Marie- Madeleine (2005). Recepción de Mario Vargas Llosa en Francia. En J.M. López de Abiada (Ed.). *Boom y Postboom*. España. Verbum.
- Gnutmann, Rita (2005). Mario Vargas Llosa y su obra en la prensa española. En J.M. López de Abiada (Ed.), *Boom y Postboom*. España. Verbum.
- González Ariza, Fernando (2010). *Literatura y mercado editorial en España (1950-2000)*. España. Pliegos.
- González Rodríguez, Sergio (1997, 5 de enero). Lo mejor y lo peor. *El ángel de Reforma*. p. 1.
- _____. (1999, 21 de diciembre). El éxito de Volpi. *El Ángel de Reforma*. p. 1.
- Herralde, Jorge (2005). *Para Roberto Bolaño*. Barcelona. Acantilado.
- Herrera, Jorge Luis (2005, abril-junio). Entrevista con Pedro Ángel Palou: Soy un narrador que se desdobra. *La colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 205 (46), 37-41.
- Lemus, Rafael (2012, julio). El espectáculo de la literatura mundial. *Letras Libres*, 14 (163), 30-32.

- Manríquez Pérez, Yessica (2005). *La recepción de la obra de Jorge Volpi*. Tesis de licenciatura no publicada. Universidad Nacional Autónoma de México. Distrito federal. México.
- Masoliver Ródenas, J.A. (2002). Espectros mexicanos. En C. Manzoni (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Argentina. Corregidor.
- Márquez Rodríguez, Alexis (1974, noviembre-diciembre). Dos dilucidaciones en torno a Alejo Carpentier. *Revista Casa de las Américas*, 87, 35-44.
- Pereira, Armando (Coord.). (2004). *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*. México. UNAM-Ediciones Coyoacan.
- Plancarte Martínez, María Rita (2010). *La modernización de la novela mexicana de los años sesenta: El arribo a Babel*. España. Pliegos.
- Pliego, Roberto (1996, 2 de diciembre). El crack y cómo superarlo. *La Crónica de Hoy*, 167, p. 9B.
- Pohl, Burkhard (2004). Ruptura y continuidad. Jorge Volpi, el crack y la herencia del 68. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 30 (59), 53-70.
- _____. (2005). El *post-boom* en España-mercado y edición (1973-1985). En J.M. López de Abiada (Ed.), *Boom y Postboom*. España. Verbum
- Rama, Ángel (1981). El boom en perspectiva. En *Más allá del boom*. México. Marcha editores.
- Reisz, Susana (1995). Tropical como en el trópico. Rosa Montero y el "boom" femenino hispánico de los ochenta. *Revista Hispánica Moderna*. 48 (1), 189-204.
- Rodden, John (2004). *Conversations whit Isabel Allende*. USA. University of Texas Press.
- Rosado, Juan Antonio (2011). *Juego y Revolución. La literatura mexicana de los años sesenta*. México. Octavio Antonio Colmenares y Vargas editor.
- Rössner, Michael (2005). Érase una vez un *boom*. Reflexiones carnavalescas acerca de fenómenos de preglobalización postcolonial en el siglo pasado. En J.M. López de Abiada (Ed.), *Boom y Postboom*. España. Verbum
- Salvador, Álvaro (1995). El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21 (41), 165-175.

- Sánchez, Pablo (2008, junio). ¿Otra vez la metrópoli? La tribuna de El País y la literatura hispanoamericana actual. *Caravelle. Journalisme et littérature en Amérique latine*, 90, 121-133
- Sánchez Prado, Ignacio (2000, noviembre) *Amphitryon* by Ignacio Padilla.[reseña del libro *Amphitryon*]. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 29 (2), 168-169.
- Shaw, Donald L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. España. Cátedra.
- Solotorevsky, Myrna (2008, abril). Anulación de la distancia en novelas de Roberto Bolaño. *Hispanamérica*, 37 (109), 3-16.
- Tarifeño, Leonardo (2002). Un artista del riesgo. En En C. Manzoni (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Argentina. Corregidor.
- Volek, Emil (2006). Más allá del latinoamericanismo y otros turismos accidentales y occidentales. *Confluencia*, 22 (1), 2-15.

III. Bibliografía general

- Adorno, Theodor W. (1989). *Teoría estética*. (Riaza, Fernando, trad.). España. Taurus.
- Anaya Ferreira, Nair María (2008). Tramas y trampas del colonialismo. En N. M. Anaya Ferreira y C. Lucotti Alexander (Eds.), *Ensayos sobre poscolonialismo y literatura*. México. UNAM.
- Bourdieu, Pierre (2011). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Kauf, Thomas, trad.) Barcelona, España. Anagrama.
- Eco, Umberto (2011). *Apocalípticos e integrados*. (Boglar, Andrés trad.) México. Tusquets.
- García Canclini, Néstor (2009). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Debolsillo.
- Lezama Lima, José (1993) *La expresión americana*. La Habana, Cuba. Letras Cubanas.
- López Bernasocchi, Augusta; López de Abiada, J. Manuel y Jiménez, Felix (eds.) (2004). *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*. Verbum. Madrid, España.
- Mannheim, Karl (1993, abril-junio). El problema de las generaciones. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 62, 63-93.
- Mignolo, Walter D. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España. Gedisa.

Ortega y Gasset, José (2005). *Obras completas. Tomo III*. Aguilar. Madrid.

Rama, Ángel (1985). *La transculturación narrativa de América Latina*. México: Siglo XXI.

ZEA, Leopoldo. (2005). *La filosofía americana como filosofía sin más*. México: Siglo XXI.

IV. Fuentes electrónicas

Cabrera Infante, Guillermo (2003, octubre). Cita en Sevilla. *Letras libres*. Recuperado el 28 de enero de 2013, en <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/cita-en-sevilla>

Cayuela Gally, Ricardo (2012, Octubre). Un premio para Alfredo. *Letras libres*. Recuperado el 20 de enero de 2013, en <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/un-premio-para-alfredo?page=full>

Cruz Ruiz, Juan (2012, 16 mayo). Una vida del boom al boomerang. *Clarín*. Recuperado el día 18 de abril de 2013, de http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/vida-boom-boomerang_0_701330074.html

De Diego, José Luis (2009^a) Cortázar y sus editores. *Orbis Tertius*. 14 (15). En Memoria Académica. Recuperado el 07 de Agosto de 2012. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4197/p1.4197pdf

_____. (2010). *Algunas notas sobre la edición en América latina*. En IX Congreso Argentino de Hispanistas “El Hispanismo ante el Bicentenario” 27 a 30 de abril de 2010. Disponible en <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>

Domínguez Michael, Christopher (2001, 9 de Septiembre). La patología de la recepción. *Letras libres*. Recuperado el 13 de Marzo de 2013, de <http://letraslibres.com/revista/convivio/la-patologia-de-la-recepcion?page=full>

Doria, Sergi (2000, Octubre 11). La nueva literatura mexicana copa las actividades culturales de Liber 2000. *ABC*. Recuperado el 28 de enero de 2013 en <http://www.abc.es/hemeroteca/pdf/la%20nueva%20literatura%20mexicana%20copa%20las%20actividades%20de%20liber%202000>

Echeverría, Ignacio (2004,18 de abril). Vista desde el puente. *La nación* [hemeroteca digital]. Recuperado el 20 de febrero de 2013, en <http://www.lanacion.cl/vista-desde-el-puente/noticias/2004-04-17/181420.html>

- Escalante, Fernando (2012, 8 de octubre). Responde Fernando Escalante a Volpi: “Premiaron a un tramposo”. *Animal político*. Recuperado el 18 de abril de 2013, en <http://www.animalpolitico.com/2012/10/responde-fernando-escalante-a-volpi-premiaron-a-un-tramposo/>
- García Jambrina, Luis (2000, 16 de diciembre). Crónica y elogio del Crack. *ABC* [hemeroteca digital]. Recuperado el 23 de febrero de 2013, de <http://hemeroteca.abc.es/results.stm>
- González Torres, David (2011, 29 de marzo). Jorge Volpi: “La literatura latinoamericana no existe como marca de fábrica”. [archivo de video]. Recuperado el 18 de abril de 2013 de <http://www.aviondepapel.tv/2011/03/jorge-volpi-la-literatura-latinoamericana-no-existe-como-marca-de-fabrica/>
- Hora25Global (2009, 16 noviembre). La Nueva Ola Literaria Latinoamericana. [Archivo de Video]. Recuperado el 20 de febrero de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=xfupxzCp4OA>
- Nadie pide lo exótico al escritor latinoamericano (2013, enero). *El Universal*. Recuperado el 06 de enero de 2012 de <http://www.eluniversal.com.mx/notas/895367.html> Visto el 06/02/1013.
- Regalado, Tomás (2004). Trescientas sesenta y cinco formas de hacer *Crack*. Bibliografía comentada. En *Crack. Instrucciones de uso*. México. Random House Mondadori.
- _____. (2011) Escribir es articular el caos de la imaginación. Entrevista-ensayo a Ignacio Padilla. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 20 de febrero de 2013, de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero48/ipadilla.html>
- Salmon, Alex (1999, 21 de octubre). Los derechos por el libro de Jorge Volpi alcanzan los 60 millones. *El mundo*. Recuperado el 28 de enero de 2013, de <http://documenta.elmundo.orbyt.es/Hemeroteca/Buscador.aspx>
- Volpi, Jorge (2004^d, julio). Contra Ignacio Echeverría. *Letras Libres*. Recuperado el 20 de febrero de 2013, en <http://www.letraslibres.com/revista/cartas/contra-ignacio-echeverria>

_____. (2011, septiembre). Breve guía de la narrativa hispánica de América a principios del siglo XXI (en más de 100 aforismos, casi tuits). Recuperado el 18 de febrero de 2013, en <http://www.elboomeran.com/blog/12/jorge-volpi/60/>