



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

boom [de la novela latinoamericana] vocablo onomatopéyico inglés: éxito o auge repentino de algo.

Dícese especialmente del auge que la «nueva novela latinoamericana» experimentó a partir de 1960.

Si la realidad del fenómeno resulta incontestable, sus factores determinantes han sido y son objeto de discusión, lo mismo que los escritores que lo protagonizaron o el principio y el fin del proceso. Condiciones favorables previas fueron sin duda el aumento de los lectores y el paralelo crecimiento de la industria editorial, sobre todo en los grandes centros urbanos, como Buenos Aires y Ciudad de México, lo que permitió que autores como el argentino Ernesto Sábato o el mexicano Carlos Fuentes consiguieran éxitos notables en sus países. Simultáneamente se dejaba sentir la influencia de la Revolución cubana, que aglutinó la dispersa actividad literaria latinoamericana en función de un proyecto cultural compartido, en tiempos convulsos que hacían presagiar cambios políticos radicales en toda el área y atraían como nunca antes la atención internacional. En esas circunstancias algunas novelas encontraron una recepción entusiasta, como *La ciudad y los perros*, del peruano Mario Vargas Llosa, y *Rayuela*, del argentino Julio Cortázar, ambas editadas en 1963. Así se desencadenó el llamado *boom*, que culminó en 1967 con la publicación de *Cien años de soledad*, novela del colombiano Gabriel García Márquez que se valoró de inmediato como una indagación en el ser de Latinoamérica y que hizo del realismo mágico la propuesta más representativa de aquella literatura.

Ninguna novela posterior alcanzó repercusión similar, y el *boom* empezó a disolverse a la vez que lo hacían los factores que lo habían propiciado. La adhesión a la Revolución cubana había estimulado las relaciones entre los escritores, pero con el tiempo generó una intensa discusión sobre la función sociopolítica del intelectual. Mientras los novelistas se veían compelidos a elegir entre la lealtad revolucionaria o la libertad de creación y opinión, el *boom* adquirió progresivamente connotaciones peyorativas, pues parecía relacionarse cada vez más con quienes vivían lejos de sus países de origen, disfrutando de los beneficios económicos que el éxito internacional de sus libros les habría procurado. Los numerosos autores que habían contribuido a la riqueza de la nueva novela latinoamericana dejaban paso así a los cuatro únicos representantes legítimos del *boom*: Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa y García Márquez. En 1972 puede considerarse concluido el proceso, que en torno a esa fecha vivió su etapa final en Barcelona, sostenido por la

gran actividad editorial de la ciudad y la presencia permanente u ocasional de los escritores más celebrados del momento.

Puntos de partida

Los inicios del *boom* de la narrativa latinoamericana pueden relacionarse con novelas cuyo éxito superó las fronteras de los países natales de sus autores y el momento en el que lo consiguieron. Uno de sus puntos de partida fue el premio Biblioteca Breve de la editorial barcelonesa Seix Barral que Mario Vargas Llosa, un joven peruano prácticamente desconocido, ganó en 1962 con su primera novela, *La ciudad y los perros*, publicada al año siguiente. También en 1963 apareció otra de las obras que contribuyeron a dar a la nueva narrativa de Hispanoamérica un carácter innovador, incluso experimental: *Rayuela*, del argentino Julio Cortázar, editada en Buenos Aires por la Editorial Sudamericana y buena muestra de que el ambiente literario argentino discurría todavía ajeno a los de otros países hispanoamericanos. Allí multiplicaba por entonces sus lectores el semanario *Primera Plana*, que Jacobo Timerman empezó a publicar el 13 de noviembre de 1962 y dirigió hasta julio de 1964. Su interés por la narrativa del momento empezó a manifestarse en el número 8, del 1 de enero de 1963, con una reseña de *Historias de cronopios y de famas*, volumen que Cortázar había publicado el año anterior. Entre los libros más vendidos de aquella semana aparecían también las novelas *Dar la cara*, de David Viñas, *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, y *Bomarzo*, de Manuel Mujica Láinez: todos ellos escritores argentinos, lo que durante ese año apenas se alteraría con la irrupción del guatemalteco Miguel Ángel Asturias con *Mulata de tal*, a lo que no era ajena su publicación por la editorial Losada, también en Buenos Aires. La reseña de *Rayuela* incluida en el número 42 de *Primera Plana*, el 27 de agosto de ese mismo año, situaba la obra en la órbita nacional de las obras de Roberto Arlt y de *Adán Buenosayres*, la novela de Leopoldo Marechal editada en 1948. Se trataba de dar a *Rayuela* un lugar en la tradición literaria argentina, lo que nada tenía de sorprendente: en Buenos Aires y en Sudamericana había publicado Cortázar los volúmenes de cuentos *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956) y *Las armas secretas* (1959), así como la novela *Los premios* (1960), una producción narrativa de calidad indudable y de escasa difusión.

El interés por la literatura argentina era y habría de ser dominante en Buenos Aires, y otro tanto cabe decir de la literatura mexicana en la ciudad de México o de la literatura cubana en La Habana. Basta, sin embargo, con revisar publicaciones como el semanario *Marcha*, de

Boom (de la novela latinoamericana)

Montevideo, o la revista cubana *Casa de las Américas*, para encontrar ya en los primeros años sesenta muestras de un interés creciente en fijar la producción literaria latinoamericana y en hacer de ella un proyecto común. Para 1964 ese interés había alcanzado ya una notable intensidad. Las páginas de *Marcha* permitían al crítico uruguayo Ángel Rama, director entonces de su sección literaria, convertirse en impulsor fundamental de aquel proyecto, para lo que resultó de relevancia especial el número 1217, del 7 de agosto de 1964, dedicado a «La generación hispanoamericana del medio siglo». Rama encarecía las dificultades que planteaba la antología ofrecida allí y las que habría que superar para el estudio de una literatura dispersa en tantos países mal comunicados, de la cual, no obstante, podía afirmarse que en los tiempos recientes correspondía «a una maduración: al inicio —apenas— del período adulto de la cultura latinoamericana» (Rama, 1964: 2). No pocos narradores, de difusión muy diversa, contribuían a sustentar aquella apreciación: además de Cortázar y de Vargas Llosa, los colombianos Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Zamudio, los mexicanos Carlos Fuentes, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Juan Vicente Melo y Juan García Ponce, los argentinos Beatriz Guido y Germán Rozenmacher, el cubano Lisandro Otero, el chileno José Donoso, el paraguayo Augusto Roa Bastos, el peruano José María Arguedas y los uruguayos Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Híber Conteris, Armonía Somers, Carlos Martínez Moreno, Alberto Paganini y Eduardo Galeano revelaban tanto los conocimientos del crítico sobre el tema como sus limitaciones, determinadas por la desequilibrada información con que contaba y también por la posición política que condicionaba sus apreciaciones.

Esas limitaciones no impedían que Rama fuera ya entonces un entusiasta propagandista de escritores destinados a la celebridad. Aquel año reseñó en *Marcha*, con entusiasmo, *La ciudad y los perros*, obra representativa de los esfuerzos de la nueva novela para abordar la totalidad de lo real, con la que Vargas Llosa se sumaba a Roa Bastos, Viñas, Donoso, Fuentes y García Márquez, escritores que enriquecían de experiencias vanguardistas el realismo novelesco, superando el criollismo de antaño, con frecuencia para sumergirse en las caóticas y macrocefálicas ciudades latinoamericanas y en la vida de sus habitantes, una cruda realidad humana que Onetti habría empezado a abordar en su novela *Tierra de nadie* (1941). A pesar de haber publicado las novelas *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) y *La mala hora* (1962), además del volumen de cuentos *Los funerales de la Mamá*

Grande (1962), García Márquez era prácticamente desconocido en el Río de la Plata cuando Rama se ocupó reiteradamente de él, presentándolo como uno de uno de los mejores escritores entre los que operaban la renovación de la narrativa del continente. También quedaron convenientemente analizados y resaltados en *Marcha* los valores excepcionales de *El Siglo de las Luces*, novela que el cubano Alejo Carpentier había publicado en 1962.

El esfuerzo para hacer de la literatura hispanoamericana un proyecto compartido encontró pronto un respaldo decidido en los nuevos narradores: en el número de *Marcha* dedicado a la generación hispanoamericana del medio siglo podía leerse un comentario de Vargas Llosa sobre *Lima la horrible*, ensayo que su compatriota Sebastián Salazar Bondy había publicado en México ese mismo año. Más relevante resultó que el éxito de *La ciudad y los perros* y de *Rayuela* despertara el interés de otro de los implicados en la renovación: Carlos Fuentes, quien había animado la vida cultural en México ya desde antes de que en octubre de 1955, con el escritor y crítico Emmanuel Carballo, fundara la *Revista Mexicana de Literatura*. Ahora Fuentes tenía en su haber títulos suficientes para presentarse como el mejor representante de la nueva narrativa —los cuentos de *Los días enmascarados* (1954) y las novelas *La región más transparente* (1958), *Las buenas conciencias* (1959), *Aura* (1962) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962)— en un país cuya actividad editorial se había incrementado en los últimos tiempos con la aparición de Ediciones ERA, en 1960, y de la Editorial Joaquín Mortiz, en 1962, a las que en 1966 se sumaría Siglo XXI Editores.

Desde *La Cultura en México*, suplemento cultural de la revista *Siempre!*, Fuentes dio la voz de alerta en un artículo significativamente titulado «La nueva novela latinoamericana. Señores, no se engañen: los viejos han muerto. Viven Vargas Llosa, Cortázar, Carpentier». En contraste con la condición de «una forma estática dentro de una sociedad estática» que consideraba característica de la novela tradicional de América Latina, asignaba a *Los de abajo* (1915), de su compatriota Mariano Azuela, y a otras ficciones sobre la revolución mexicana la introducción de novedades que anticiparían la novela nueva: «la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica» (Fuentes, 1964: III). Agustín Yáñez, con *Al filo del agua* (1947), y sobre todo Juan Rulfo, con *Pedro Páramo* (1955), permitirían encontrar el camino seguido hacia la renovación reciente, que debía aspirar a la universalidad superando las limitaciones del

Boom (de la novela latinoamericana)

nacionalismo mexicano, por entonces tema ineludible de discusión. Nadie representaría mejor que Rulfo la deriva desde las posiciones latinoamericanistas a las universalistas, al hacer que la imaginación mítica —Juan Preciado en busca de su padre como Telémaco en busca de Ulises, o descendiendo como Orfeo al infierno que es Comala, entre otras referencias posibles— incorporase «la temática del campo y la Revolución mexicanos a un contexto universal» (Fuentes, 1964: III). Los espacios rurales se alejaban así del regionalismo para adquirir una dimensión simbólica, lo que iba a ser común en la interpretación de las nuevas novelas aún ajenas al interés ahora dominante por las ciudades. *La ciudad y los perros*, *Rayuela* y *El Siglo de las Luces* seguirían el camino iniciado en México por escritores como los mencionados, y en otros países de Latinoamérica por autores tan dispares como el argentino Jorge Luis Borges, el primer narrador netamente urbano —decidido además a crear una narrativa mítica—, y Miguel Ángel Asturias, que habría dignificado el ámbito tradicional de sus novelas gracias al mito y al lenguaje, un idioma mágico en su caso. A ellos cabía añadir una nómina amplia de narradores que permitían a Fuentes fijar una nueva narrativa que caracterizarían «ambigüedad y dialéctica, mitificación y personificación, paso de la novela rural a la novela urbana y del documento de denuncia [a] la síntesis crítica de la sociedad y la imaginación» (1964: IV): a Onetti, Martínez Moreno, Benedetti, Donoso y Sábato, «novelistas de la ciudad por los cuatro costados», se sumaba García Márquez, «que es a la literatura colombiana lo que Rulfo a la mexicana: el escritor que adelgaza hasta su esencia y convierte en literatura mítica los temas tradicionales del campo» (Fuentes, 1964: IV). Ante una modernidad enajenada, el escritor latinoamericano abordaría simultáneamente una problemática moral, pero no moralizante, y una problemática estética, pero no estetizante, lo que dotaba a la nueva novela de una significación novedosa: «La fusión de moral y estética tiende a producir una literatura crítica, en el sentido más profundo de la palabra: crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos», lo que además conduciría a «una confrontación dialéctica permanente entre la visión de la justicia y la visión trágica» (Fuentes, 1964: V), como trataba de probar la minuciosa referencia a las novelas abordadas.

Merece también especial atención su número 26 de la revista cubana *Casa de las Américas*, dedicado a la *Nueva novela latinoamericana* (octubre-noviembre de 1964), propuesto contra el bloqueo político y cultural que entonces se pretendía imponer desde

Washington. Lo introducía «Diez problemas para el novelista latinoamericano», texto actualizado de una conferencia que Ángel Rama había pronunciado en La Habana en 1962, en tiempos en los que la revolución, en proceso en Cuba e inminente en otros países, exigía ya una respuesta acorde con las urgencias de aquella hora. Rama se atenía a aquellas circunstancias, ocupándose de la situación del escritor latinoamericano en el pasado lejano y reciente antes de dejar de manifiesto sus conocimientos sobre las teorías y la historia de la novela, con especial atención para sus manifestaciones de Hispanoamérica y del Brasil, lo que incluía referencias a Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, García Márquez y otros muchos narradores del momento. Después la revista incluía fragmentos de novelas ya publicadas o aún en elaboración de Carpentier, Cortázar, Onetti, Sábato, Fuentes y Vargas Llosa, además de comentarios críticos sobre ellos, sobre Rulfo y sobre Arguedas, a quien Vargas Llosa trataba de confirmar entre los representantes de la nueva narrativa latinoamericana.

Por la personalidad de su autor y el papel que habría de desempeñar, al menos otro artículo merece mención: «La nueva novela de Latinoamérica», que Emir Rodríguez Monegal publicó en la revista semanal norteamericana *Life en español* (número 6, 15 de marzo de 1965). Como anticipaba su largo subtítulo —«La pluma busca otros horizontes: la temática de la narrativa latinoamericana se aleja del campo para concentrarse en la ciudad»—, insistía en el desdén por las ficciones del pasado, que reiteradamente habrían mostrado al hombre dominado por la naturaleza o sometido a las fuerzas políticas, sociales y económicas de las castas dominantes, y en la celebración de las novelas recientes que hacían emerger personajes de psicología compleja entre las multitudes anónimas de los centros urbanos, escritas por autores que conjugaban la conciencia social con el refinamiento técnico, la preocupación por la realidad con la percepción, mágica a veces, de otras dimensiones. Se resumían así las características que iban configurando la nueva narrativa, para la que Rodríguez Monegal también buscó un punto de partida, y lo encontró en la fecha simbólica de 1941 al confrontar *El mundo es ancho y ajeno*, la celebrada novela indigenista del peruano Ciro Alegría, y *Tierra de nadie*, novela con que Onetti ofrecía un caótico fresco de Buenos Aires y anticipaba ese porvenir representado por *La región más transparente*, *Rayuela* y *La ciudad y los perros*. Desde luego, la realidad de la narrativa reciente le exigía mencionar a autores ajenos a la ambientación urbana, y para ello contó con Carpentier, con el brasileño João Guimarães Rosa —su nombre iba a justificar con frecuencia la dimensión latinoamericana de la nueva novela— y con

Boom (de la novela latinoamericana)

Rulfo, incluso con el Onetti que en *La vida breve* (1950) había iniciado su saga de Santa María: narradores muy diferentes a los que obligó a representar un realismo que no podía ya «calificarse de documental sino de mágico» (Rodríguez Monegal, 1965: 34). Por lo demás, la vitalidad y la variedad de la novela iberoamericana también para él resultaban evidentes, confirmadas por ediciones y premios, así como por el interés que despertaba en Europa y en Estados Unidos.

La Revolución cubana

Con la colaboración de la crítica literaria, los autores de la nueva novela se consideraban representantes de una literatura renovadora que dejaba atrás las limitaciones del realismo anterior en sus diferentes manifestaciones (costumbrista, nativista, regionalista, criollista, socialista) para abordar una realidad más compleja (social, psicológica, mítica, fantástica, metafísica). Para que el interés de los lectores se fijara en ellos resultó decisivo el papel desempeñado por la Revolución cubana. Desde su creación en La Habana, el 28 de abril de 1959, la Casa de las Américas trató de fomentar las relaciones con los países latinoamericanos para desarrollar un proyecto cultural compartido, que impulsaría con premios literarios, ediciones, congresos y otras actividades. Esa pretensión reforzó su significado cuando el 15 de agosto de 1960 la Organización de Estados Americanos (OEA) condenó el totalitarismo del régimen cubano en la «Declaración de San José de Costa Rica», a lo que Fidel Castro, entonces primer ministro, respondió el 2 de septiembre (Primera Declaración de La Habana) definiendo a la isla como «territorio libre de América». Desde su primer número, de junio-julio de 1960, la revista *Casa de las Américas* había asumido la misión de desarrollar una cultura definitivamente latinoamericana —el interés por los narradores se concretó ya allí en colaboraciones de Carlos Fuentes y de Miguel Ángel Asturias—, pretensión que adoptó una actitud antiimperialista desde que en abril de 1961 las Fuerzas Armadas revolucionarias rechazaran la invasión de los cubanos exiliados que, con ayuda norteamericana, desembarcaron en Playa Girón, en la Bahía de Cochinos, episodio bélico tras el que Castro confirmó el carácter socialista y marxista de su régimen. El Congreso de Escritores y Artistas Cubanos celebrado entre el 18 y el 22 de agosto de ese año —entonces nació la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)— ratificó esa actitud, a la vez que animaba a fomentar relaciones con otros países, urgencia que se acentuó cuando a finales de enero de 1962 la OEA, reunida en Punta del Este (Uruguay), iniciaba la política de aislamiento

de la Revolución cubana. En octubre y noviembre de ese año se vivió la «crisis de los misiles», con su momento culminante en la noche del sábado 27 al domingo 28 de octubre, cuando, sin consultar a Fidel Castro, Nikita Kruschov, por entonces primer ministro de la URSS, renunció a instalar misiles soviéticos en la isla.

En esas circunstancias los países de Latinoamérica reclamaban como nunca la atención internacional, y los escritores hispanoamericanos mostraron una adhesión casi unánime a la Revolución cubana, aunque con disidencias relevantes: por lo que afecta al *boom*, conviene recordar que, frente a la euforia revolucionaria tras repeler la agresión, la prensa argentina difundió un comunicado contra la tiranía castrista entre cuyos numerosos firmantes se contaron Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Mujica Láinez, Manuel Peyrou y Marco Denevi. Esas disidencias no debilitaron la orientación latinoamericanista de *Casa de las Américas*, confirmada cuando en el número 5 (marzo-abril de 1961) contó con un primer consejo de redacción formado por Juan José Arreola, el paraguayo Elvio Romero y el argentino Ezequiel Martínez Estrada, quien había participado en el número inicial antes de llegar en agosto de 1960 para quedarse hasta noviembre de 1962. En el número 11-12 constituían ese consejo Martínez Estrada, el guatemalteco Manuel Galich y el cubano Antón Arrufat, que había sustituido a Arreola desde el 6 y pasó a jefe de redacción en el 13-14 (julio-octubre de 1962), al tiempo que se incorporaban Julio Cortázar y Emmanuel Carballo. Ángel Rama lo hizo en el 24 (enero-abril de 1964), Sebastián Salazar Bondy en el 26 (octubre-noviembre de 1964) y el haitiano René Depestre, con varios cubanos, en el número 30 (mayo-junio de 1965). Aunque venía colaborando al menos desde enero-abril de 1964, Vargas Llosa lo haría en el 32 (septiembre-octubre de 1965), junto al salvadoreño Roque Dalton y el colombiano Jorge Zalamea. Finalmente, David Viñas, en el 33 (noviembre-diciembre de 1965, dedicado a Martínez Estrada), y Mario Benedetti, en el 45 (noviembre-diciembre de 1967), completaron ese comité, aminorado por las muertes de Martínez Estrada, desde el 27 (diciembre de 1964), de Salazar Bondy, desde el 32, y de Zalamea, desde el 55 (julio-agosto de 1969). También es de interés recordar que *Casa de las Américas* dedicó números a la nueva literatura mexicana (el 28-29, enero-abril de 1965, preparado por Carballo y el dramaturgo Emilio Carballido) y a la nueva literatura uruguaya (el 39, noviembre-diciembre de 1966), lo que no era ajeno a las relaciones que facilitaba su comité, en el que resultaban decisivas las presencias de Carballo y de Rama: el primero, que en México se ocupaba de promocionar a Carlos

Boom (de la novela latinoamericana)

Fuentes, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Juan García Ponce o Sergio Pitlor —y de atacar a Jorge Ibargüengoitia, cuya novela *Los relámpagos de agosto* consideró reaccionaria a pesar de haber sido premiada y publicada en 1964 por la Casa de las Américas—, ayudaba a difundir la literatura cubana en su país y garantizaba la conexión con *La Cultura en México* y publicaciones afines (*Revista Mexicana de Literatura* y *Revista de la Universidad de México*); el segundo estrechaba lazos con *Marcha*, facilitados por la relación que Carlos Quijano, director de ese semanario desde 1939, había establecido ya en 1960, en París, con el cubano Roberto Fernández Retamar, quien habría de dirigir *Casa de las Américas* a partir de su número 30 (mayo-junio de 1965).

Las opiniones sobre Cuba cobraron relevancia especial por manifestarse en un clima que parecía exigir el compromiso de los escritores latinoamericanos con la realidad difícil de sus países, como había permitido comprobar tempranamente un congreso de escritores reunido en enero de 1960 en Concepción, cuya Universidad se había convertido en núcleo fundamental de la izquierda chilena. Carlos Fuentes proclamaba allí su adhesión a la Revolución cubana y Ernesto Sábato exigía que se prestara atención a las urgencias de los países explotados. El apoyo al régimen de Fidel Castro se convirtió así en la manifestación por excelencia del compromiso político que convertía a los escritores en intelectuales —a ello contribuyó que Jean-Paul Sartre viajara a Cuba en 1960 y declarara su apoyo al proceso iniciado en la isla—, dotándolos de capacidad y autoridad para opinar sobre los asuntos de actualidad, lo que reforzaba su convicción de que podían contribuir decisivamente a la transformación social. Esos planteamientos eran indiscutidos ya cuando la misma Universidad de Concepción organizó en enero de 1962 un Congreso de Intelectuales, donde Fuentes insistió en la obligación de intervenir en política y todos apoyaron la causa de Cuba, recién expulsada de la Organización de Estados Americanos. Así se reforzó extraordinariamente la significación pública de los novelistas, que conseguían unir el impacto de sus obras a la publicidad que les procuraba una época caracterizada por el desarrollo de los medios de comunicación de masas. Las revistas que antes anunciaban y comentaban los libros ahora mostraban un interés creciente por la vida y las opiniones de sus autores —fue notable el auge de las entrevistas y los diálogos—, que a veces pasaron a ser identificados por ellas más que por sus novelas.

Por lo demás, la adhesión a la Revolución cubana bastaba para acercar a autores cuyas propuestas literarias poco o nada tenían en común. Bastaba con acudir a *La ciudad y los perros* y a *Rayuela* para comprobar que esas novelas respondían a búsquedas muy personales, que la ambientación urbana compartida no hacía sino resaltar: nada tenía que ver la Lima del colegio militar Leoncio Prado, donde los jóvenes de Vargas Llosa se iniciaban en la vida, con los territorios de París y de Buenos Aires a los que Cortázar ligaba la búsqueda metafísica de Horacio Oliveira. La dificultad para fijar un proyecto literario compartido se acentuaba a medida que se prestaba atención a otros escritores y a las tradiciones literarias nacionales. Ciertamente, no faltaron intentos de impulsar una orientación común, y en los «Diez problemas para el novelista latinoamericano» planteados por Ángel Rama puede advertirse esa intención, estrechamente ligada a las funciones que el intelectual debería asumir en el nuevo orden social. Incluso se pueden entender como propuesta para un proyecto propio los planteamientos expuestos en «Problemática de la actual novela latinoamericana», que Alejo Carpentier incluyó en *Tientos y diferencias*, volumen de ensayos publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México en aquel mismo año 1964. La atención a los contextos expuesta allí, que decía derivar de Jean-Paul Sartre, era la que podían ejemplificar sus últimas novelas frente a la primera que había publicado, *Écue-Yamba-Ó* (1933), utilizada entre los ejemplos con los que argumentaba la necesidad de alejarse de montañas y llanos para revelar la significación universal de las ciudades latinoamericanas y del hombre que las habitaba, marcando así las distancias entre el menospreciado nativismo anterior y las exigencias que debían plantearse los nuevos escritores. Esos contextos (raciales, económicos, ctónicos, políticos, científicos, burgueses, de distancia y proporción, de desajuste cronológico, culturales, culinarios, de iluminación e ideológicos) determinarían la condición del arte americano, que Carpentier estimaba barroco desde siempre, y que lo era para el novelista impelido a nombrar la realidad americana para darle existencia literaria, en un momento histórico cuya condición épica los escritores debían aprovechar. Se trataba, por tanto, de exigir una novela acorde con un medio cultural cuyas características resaltaba Carpentier recuperando —tras referirse a sus experiencias en la República Popular de China, en el ámbito del Islam y en la Unión Soviética— las propuestas que él mismo habían hecho en «De lo real maravilloso americano», el artículo publicado en 1948 en *El Nacional* de Caracas que en 1949 había servido de introducción a su novela *El reino de este mundo*. Volvía, por tanto, sobre la revelación que le había sobrevenido en 1943 durante su visita

Boom (de la novela latinoamericana)

a Haití, cuando las ruinas del palacio de Sans-Souci y la mole de la Ciudadela La Ferrière lo animaron a recrear las rebeliones de los esclavos de Saint-Domingue y el turbulento reinado de Henri Christophe. Aquella experiencia le había permitido contrastar la maravillosa realidad americana con los vanos esfuerzos de la cultura europea por suscitar lo maravilloso, cuyo fracaso veía representado sobre todo por las prácticas del surrealismo.

Si esa propuesta era difícil de precisar —parecía exigir atención para un mundo caracterizado sobre todo por su naturaleza virgen, su mestizaje fecundo y su caudal de mitos aún vivos, sobre todo entre indios y negros—, en el contexto favorable de los años sesenta encontró un eco extraordinario entre los estudiosos entregados a la búsqueda de la identidad cultural latinoamericana: fue en tales planteamientos donde encontró fundamento el realismo maravilloso o mágico, una de las opciones de la nueva novela y la más específica de Latinoamérica. También encontró eco entre los escritores: realismo mágico o alucinado era el de las leyendas y supercherías del mundo que Asturias trataba de llevar a sus novelas. Por lo demás, Carpentier se había visto afectado por su integración en el aparato de la Revolución cubana, y bien lo demostraba en *Tientos y diferencias* al incluir «Literatura y conciencia política en América Latina», que en agosto de 1961 había sido su discurso en el Primer Congreso de Escritores y Artistas Cubanos. Frente a quienes lamentaban el desconocimiento mutuo entre los escritores latinoamericanos —ese había sido el motivo de quejas insistentes en el encuentro de Concepción en 1960, que se repitieron en otro celebrado en Buenos Aires a finales de ese año—, recordaba los estrechos lazos que los habían unido desde el siglo XIX y exigía recuperar el sentido que José Martí había dado a «Nuestra América» en relación con el imperialismo norteamericano: eran los problemas idénticos o similares y no un idioma que no todos compartían lo que para Carpentier confería unidad a los pueblos de Latinoamérica y el Caribe. La Revolución cubana daría al trabajo de los escritores un nuevo sentido, acorde con esa Latinoamérica cuyo porvenir, como el ensayista peruano José Carlos Mariátegui había vaticinado, tenía que ser socialista.

Por un tiempo la solidaridad de los escritores con la Revolución cubana se mantuvo, a pesar de las tensiones que se manifestaban en el interior de la isla a medida que el castrismo afirmaba sus presupuestos en el ámbito de la cultura nacional. La pretensión de dirigir la labor de los intelectuales era evidente desde que el 30 de junio de 1961, en La

Habana, Fidel Castro dirigiera a los reunidos en la Biblioteca Nacional las famosas «Palabras a los intelectuales», cuya síntesis, insistentemente recordaba, habría de condicionar el proceso literario de la isla: «Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada». En relación con la nueva narrativa, la prueba más visible de esas tensiones fue probablemente la actitud de Guillermo Cabrera Infante, quien optó por dejar Cuba para siempre el 3 de octubre de 1965. El caso no alcanzó mayor repercusión, porque Cabrera Infante prefirió guardar silencio y porque en Cuba los vaivenes de la política cultural aun parecían tolerar a los intelectuales críticos con los defectos del proceso revolucionario: en ese año Ediciones Unión publicó en La Habana *Memorias del subdesarrollo*, novela del cubano Edmundo Desnoes a la que podía darse esa significación, aunque también reflejara la descomposición del orden burgués que se vivía en la isla.

Pero las tensiones con Estados Unidos se habían acentuado de nuevo, desde que el 28 de abril de 1965 tropas norteamericanas ocuparon Santo Domingo, que no abandonarían hasta septiembre de 1966. El régimen castrista acentuó entonces la presión sobre los intelectuales latinoamericanos y trató de ampliar su campo de acción. En el primer aspecto resultaron sonadas las discrepancias con Pablo Neruda y con Carlos Fuentes a propósito del XXXIV Congreso Internacional del P.E.N. Club Internacional celebrado en julio de 1966 en Nueva York con el tema «El escritor como espíritu independiente». El poeta chileno, que había dado antes del congreso un recital con éxito apoteósico, fue víctima de una «Carta abierta a Pablo Neruda» fechada en La Habana el 25 de julio y publicada el 31 de ese mes en el diario *Granma*, donde se reprobaba su viaje a Nueva York, y también que luego se hubiera detenido en Lima para recibir la Orden del Sol del Perú y compartir un almuerzo con el presidente Fernando Belaúnde. El episodio dejaba de manifiesto los desencuentros que entonces enfrentaban a algunos partidos comunistas latinoamericanos, el chileno entre ellos, con el gobierno cubano y su insistencia en promover los focos guerrilleros como fórmula para la conquista del poder, aunque, por lo que a los escritores se refería, reflejaba sobre todo la inquietud cubana ante las artimañas (viajes, becas, conferencias) con que el imperialismo trataba de ganarse a los intelectuales de izquierda. En este aspecto el más perjudicado fue Carlos Fuentes, quien al desliz de reseñar el congreso en *Life en español* sumó el error de dar a su artículo el título «El P.E.N.: entierro de la guerra fría en la literatura», precisamente cuando el régimen de Fidel Castro radicalizaba su posición bélica antiimperialista. Lo cierto es que Fuentes fue el primero de los

Boom (de la novela latinoamericana)

representantes destacados de la nueva novela en sufrir los ataques del castrismo, como permiten comprobar las acusaciones que en *Casa de las Américas* lo declararon cómplice de la penetración intelectual del imperialismo norteamericano, sin que eso pareciera alterar por el momento su lealtad a la Revolución cubana.

A las tensiones con Estados Unidos se sumaba la disputa por las posibilidades propagandísticas que en el ámbito literario latinoamericano ofrecían los encuentros y congresos. La adhesión a la Revolución cubana, dominante desde 1960, se reveló incompatible con cualquier otra en el Segundo Congreso Latinoamericano de Escritores que entre el 15 y el 24 de marzo de 1967 realizó en México la Comunidad Latinoamericana de Escritores, que, constituida provisionalmente en un encuentro internacional reunido en Génova en enero de 1965 —auspiciado por el Columbianum, institución cultural creada en memoria de Cristóbal Colón—, había celebrado su primer congreso en Arica, entre el 29 de enero y el 6 de febrero de 1966. Emmanuel Carballo, recién llegado de Cuba, ya había anticipado las suspicacias de La Habana, que veía en el evento la mano de la Central Intelligence Agency (CIA). Después, con Benedetti al frente, veinte leales a la Cuba revolucionaria declararon abiertamente su negativa a integrarse en esa Comunidad y en la aún más amplia Comunidad Cultural Latinoamericana, que también se proponía, para convivir en ellas con los cómplices del imperialismo y de las oligarquías nacionales. El castrismo ya había tratado de consolidar sus posiciones con la Conferencia Tricontinental reunida en enero de 1966 en La Habana, donde se abordaron problemas políticos y sociales de los pueblos de África, Asia y América Latina, pero también hubo ocasión para examinar la función del intelectual. Con el mismo fin se programarían otros eventos más estrictamente relacionados con la cultura, como (siempre en la capital cubana) el «Encuentro con Rubén Darío» que tuvo lugar en enero de 1967, el dedicado ese mismo año a celebrar el aniversario del 26 de julio —en ese día de 1953 había tenido lugar el asalto al cuartel Moncada en Santiago de Cuba, con que Fidel Castro inició sus acciones revolucionarias— y, sobre todo, el Congreso Cultural que se realizó entre el 5 y el 12 de enero de 1968, con la pretensión prioritaria de conformar un frente mundial frente al imperialismo, y que para la literatura latinoamericana se prolongó con el ciclo dedicado a ella entre el 16 de enero y el 18 de febrero, organizado por el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, creado en diciembre de 1967 con Benedetti como primer director.

La culminación

Las incomodidades infligidas por la Revolución cubana a sus propios simpatizantes no alteraron por un tiempo la adhesión mayoritaria, que parecía haber borrado del mapa literario a los disidentes. Para quienes contribuían al desarrollo de la nueva narrativa y para sus obras esas incomodidades constituían una publicidad notable, pues sin duda eran más los interesados en las disputas políticas que en las propias novelas. A la hora de defender la libertad se prefirió atacar otros objetivos: no en vano Fuentes y Vargas Llosa —los éxitos de *La muerte de Artemio Cruz* y de *La ciudad y los perros* habían procurado un notable prestigio internacional para sus jóvenes autores— se manifestaron contra los procesos que en URSS, en febrero de 1966, se habían seguido contra los escritores Andrei Siniavski y Yuli Daniel, nuevas pruebas de intolerancia que sumar al juicio contra Iossip Brodsky y su condena en febrero de 1964 a cinco años de trabajos forzados. Mientras tanto se había pasado rápidamente de los lamentos por el desconocimiento mutuo a la satisfacción por las manifestaciones recientes de una literatura que además descubría la riqueza de su pasado inmediato: el representado por Asturias, Carpentier, Onetti, Rulfo y Sábato, pero también por los que parecían recién llegados aunque contaran con una trayectoria ya prolongada, como eran los casos de Cortázar y de García Márquez. Eso no impedía que Fuentes y Vargas Llosa impusieran como colectivas sus pretensiones de superar las limitaciones de escribir para la parroquia, y de buscar en otras literaturas lo que no ofrecía la propia, limitada por la obsesión de mostrar lo autóctono con fórmulas realistas y por tanto fácilmente reconocibles. Ahora los contactos con la literatura europea y norteamericana habían proporcionado las soluciones técnicas necesarias para abordar la realidad en sus dimensiones profundas, con la calidad artística —la riqueza lingüística y simbólica— adecuada para dar significación universal a los temas latinoamericanos, que eran los propios y a la vez compartidos del hombre contemporáneo, y a la nueva novela capacidad para competir con cualquier otra literatura.

Una ola de desdén hacia el pasado se extendía a la vez que los nuevos narradores subrayaban la condición novedosa e incluso experimental de sus obras. Para 1966 el optimismo era la impresión dominante, aunque no faltaron los disconformes, como el cubano Manuel Pedro González, quien se despachó a gusto contra los nuevos narradores en el coloquio que en abril de ese año la Washington University organizó en Saint Louis (Misuri), dedicado a la novela

Boom (de la novela latinoamericana)

hispanoamericana. González se atrevía a defender las novelas de las primeras décadas del siglo y no ignoraba notables obras recientes que los representantes de la nueva novela solían olvidar —como las contribuciones mexicanas *Oficio de tinieblas* (1962), de Rosario Castellanos, *La feria* (1963), de Juan José Arreola, y *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro, o *Un retrato en la geografía* (1962) y *Estación de máscaras* (1964), volúmenes de la serie que el venezolano Arturo Uslar Pietri denominó *Laberinto de fortuna*—, reservando sus ataques para *Rayuela*, *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz* y *La ciudad y los perros*, cuyos autores le parecían «más interesados en "ponerse al día" remedando trucos técnicos y puerilidades de léxico, puntuación y estilo ya viejos en otras lenguas que en crear obra de raigal legitimidad» (González, 1967: 70): en suma, nadie representaba mejor que ellos el vasallaje abyecto del colonialismo literario. De paso, González era el primero que analizaba con algún detalle los procedimientos en que se asentaba la renovación técnica aportada por la nueva narrativa —monólogo interior, perspectivas múltiples, estructura fragmentada, experimentos tipográficos—, aunque fuera solo para comprobar la deuda que sus representantes más cualificados tenían con James Joyce, William Faulkner, John Dos Passos o Malcolm Lowry.

Pero hasta esas descalificaciones, emitidas en un centro académico norteamericano, confirmaban el éxito internacional de algunas muestras de la nueva novela. Nadie la representaba mejor que Carlos Fuentes, presente una y otra vez en eventos y proyectos que favoreciesen su difusión internacional. Los ataques que le prodigó el frente revolucionario no impidieron que en la reunión neoyorkina del PEN Club la presencia de escritores latinoamericanos fuese notable, y que al gran éxito de Neruda se sumara el notable protagonismo de Fuentes y Vargas Llosa. Los tres participaron en una mesa redonda moderada por Rodríguez Monegal, donde la novela estuvo representada también por Martínez Moreno —Sábado ya se había ido y Onetti prefirió no salir del hotel—, y otros géneros por la argentina Victoria Ocampo, el brasileño Haroldo de Campos, el venezolano Juan Liscano, los mexicanos Marco Antonio Montes de Oca y Homero Aridjis y los chilenos Nicanor Parra y Manuel Balbontín. Era una prueba más de que la literatura latinoamericana reclamaba una atención inusitada, cualesquiera que fuesen las razones que determinaban tal atención.

Ese interés quedaba confirmado por las editoriales de diversos países que traducían y publicaban a los escritores latinoamericanos, como Harper en Estados Unidos, Harvill y Collins en Inglaterra, Gallimard en Francia, Einaudi y Feltrinelli en Italia. También se multiplicaban las ventas de novelas en el ámbito propio, sobre todo en México y en la Argentina, donde crecía rápidamente el número de consumidores de literatura, como las librerías permitían constatar. El éxito de la narrativa era evidente, y también que, al margen de los protagonistas en cada país —basta con hojear *Primera Plana* o *La Cultura en México* para comprobar que eran sobre todo autores locales los que atraían la atención—, los nombres de Fuentes, Cortázar, Asturias, García Márquez, Rulfo, Vargas Llosa y Carpentier superaban las fronteras nacionales. En *Primera Plana* (número 189, 9 al 15 de agosto de 1966) se dio cuenta de la conversación mantenida el 2 de aquel mes de agosto en Buenos Aires entre José Bianco, Mario Vargas Llosa y Emir Rodríguez Monegal, miembros del jurado que otorgó al paraguayo Gabriel Casaccia el premio de ese semanario por la novela *Los exilados*, y el anónimo redactor aprovechaba la ocasión para hacer referencia al famoso *boom* —el auge, se aclaraba— de la novela latinoamericana, lo que permite suponer que el término inglés ya se había extendido para aquellas fechas, quizá por contagio de su uso común, aplicable tanto al crecimiento de las finanzas nacionales como a los éxitos de la natación argentina, con su probable origen en quienes se habían ocupado del "milagro" económico de Italia en tiempos recientes. Cualesquiera que fuesen las causas del fenómeno —las exigencias de una realidad en descomposición histórica y social, como quería Vargas Llosa (el novelista, como los cuervos, se alimentaría de carroña), o el crecimiento de las ciudades, con el incremento de su actividad editorial, como Rodríguez Monegal prefería—, no se discutían su existencia ni su repercusión internacional, consecuencias de un proceso que demandaba precursores en cada país y para el conjunto, la conquista de un idioma compartido y la conciliación de lo autóctono y lo universal para ofrecer soluciones propias y originales, con el afán totalizador que la complejidad de Latinoamérica exigía.

A que crecieran el éxito y la difusión de la nueva narrativa iba a contribuir desde París la revista *Mundo Nuevo*, cuyos primeros veinticinco números dirigió Rodríguez Monegal desde julio de 1966 a julio de 1968. Asociada al Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI), que en 1966 había sustituido al Departamento Latinoamericano del Congreso por la Libertad de la Cultura, fue objeto de ataques continuos de los castristas, que vinculaban a ese Congreso

Boom (de la novela latinoamericana)

—nacido en 1950 en Berlín Occidental precisamente para la defensa de las libertades— con el Departamento de Estado norteamericano, las actividades de la CIA y los intereses del imperialismo. De nada sirvió que Rodríguez Monegal insistiera una y otra vez en la falsedad de las acusaciones y en su propósito de hacer de *Mundo Nuevo* un lugar de encuentro, ajeno a las fronteras, a los dogmas y a las servidumbres. La hostilidad de La Habana, que Ángel Rama azuzó sin desmayo y que contó con la complicidad destacada de Vargas Llosa, imposibilitó la colaboración de los escritores cubanos de la isla. Su ausencia se vio compensada desde el principio por la presencia constante de Severo Sarduy, quien no había vuelto a Cuba desde que en 1960 recibiera una beca del gobierno revolucionario para estudiar crítica de arte en París, y, añadiendo leña al fuego, la de Cabrera Infante en los últimos números de esa etapa, sin olvidar que el número 21 (marzo del 68) incluyó páginas de *Celestino antes del alba*, novela publicada en La Habana en 1967 cuyo autor, Reinaldo Arenas, resultaba ya incómodo para el castrismo. Eso no impidió que *Mundo Nuevo* se convirtiera en el mejor escaparate de la literatura latinoamericana de la época: sus páginas anticiparon muestras de *Cien años de soledad*, de García Márquez, *Este domingo* y *El obscuro pájaro de la noche*, de Donoso, *Cambio de piel*, de Fuentes, *De donde son los cantantes*, de Sarduy, *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, *La traición de Rita Hayworth*, del argentino Manuel Puig, *Siberia Blues*, del también argentino Néstor Sánchez, *Obsesivos días circulares*, del mexicano Gustavo Sainz, *Los exilados*, de Gabriel Cassacia, y *El oscuro*, del argentino Daniel Moyano —como Cassacia, este contaba en su haber la obtención del premio de novela *Primera Plana*, en 1967—, por mencionar solo obras de quienes representaban o aspiraban a representar el núcleo de aquel *boom* en expansión constante. Entrevistas con Fuentes, Sarduy, Sábato, Borges, Marechal, Sainz o Cabrera Infante enriquecían la revista, cuyas preferencias quedaron de manifiesto desde el primer número en un diálogo entre Rodríguez Monegal y Fuentes sobre la «Situación del escritor en América Latina»: el novelista aprovechó la ocasión para subrayar la capacidad del lenguaje como posibilidad de dar a la realidad otro sentido, tarea que los nuevos narradores latinoamericanos tratarían de llevar a cabo, y esos planteamientos eran compartidos por el crítico, quien ya el año anterior, a propósito de *Rayuela*, había atribuido a Cortázar su convicción de que «una novela es, ante todo, una creación verbal y no un documento histórico, político o social» (Rodríguez Monegal, 1965: 31). La presencia constante de Sarduy y su relación con las búsquedas de la revista parisina *Tel Quel*, menos interesadas en el mensaje que en el acto de

escribir, inclinaban la balanza en ese sentido, que era el que parecía haber guiado a Cabrera Infante en la reescritura de *Vista del amanecer en el trópico*, novela con que había obtenido el Premio Biblioteca Breve en 1964, hasta transformarla en *Tres tristes tigres*, la versión que Seix Barral publicó en 1967. Por lo demás, las reticencias de Cortázar y Vargas Llosa no impidieron que se les prestara atención: el propio Rodríguez Monegal se la dedicó a *La Casa Verde*, novela que Seix Barral editó en 1966 y que consolidó el prestigio del escritor peruano. También la recibió el cubano José Lezama Lima, que había conquistado un lugar entre los nuevos narradores con la publicación de su novela *Paradiso*: el número 24 de *Mundo Nuevo* (junio de 1968) le dedicó un homenaje que incluía prosas y versos suyos, un entrevista con su compatriota Armando Álvarez Bravo y ensayos sobre su obra a cargo de Sarduy y del director de la revista.

Si *Mundo Nuevo* y Rodríguez Monegal jugaron un papel fundamental para el desarrollo del *boom*, también lo desempeñó un volumen del crítico chileno-argentino Luis Harss titulado *Los nuestros*, del que aquella revista difundió los capítulos «Gabriel García Márquez o la cuerda floja» y «Cortázar, o la cachetada metafísica». La nueva narrativa latinoamericana había atraído la atención de Harss ya en 1964, pues entonces empezó a elaborar los ensayos que, con la colaboración de Barbara Dohmann, había de reunir en ese volumen, que Sudamericana editó en Buenos Aires en noviembre de 1966 y cuya versión original inglesa, *Into the mainstream*, apareció en Nueva York en 1967. En su «Prólogo arbitrario, con advertencias», Harss insistía en los logros de esa narrativa, que también relacionaba con la superación del americanismo literario de regionalistas y criollistas en aras de la internacionalización de la cultura de América Latina, y su selección contribuyó notablemente a que se fuese conformando la nómica de sus escritores más representativos. Junto a Carpentier, Asturias, Borges, Onetti, Cortázar, Rulfo, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, merecía atención João Guimarães Rosa, inclusión determinada por la pretensión de integrar a los narradores brasileños en el proceso de esa narrativa que quería ser «latinoamericana», integración que habría de lograrse en muy escasa medida, a pesar de que desde La Habana también se impulsó con insistencia y de que los críticos literarios más activos —Rodríguez Monegal dedicó buena parte del número 6 de *Mundo Nuevo* (diciembre de 1966) a la novela brasileña, representada allí por Guimarães Rosa y las escritoras Clarice Lispector y Nérida Piñón— también la procuraron. Ajeno a la novela, Borges estaba justificado por el creciente prestigio internacional que le garantizaba —más que el premio Internacional

Boom (de la novela latinoamericana)

Formentor compartido con Samuel Beckett en 1961, el primero de los que Seix Barral otorgó hasta 1967— el número que los “cahiers” semestrales *L'Herne* dirigidos por Dominique de Roux le había dedicado, publicado en París precisamente en 1964. Quizá la ausencia de Sábato entre *Los nuestros* iniciaba su postergación precisamente cuando *Sobre héroes y tumbas* triunfaba en Italia y volvía a hacerlo en el ámbito hispánico, al editar Sudamericana esa novela en 1966 al tiempo que Losada la sacaba al mercado con *El túnel* en un solo volumen de *Obras de ficción*, lo que contribuyó a mantener el notable éxito de sus ventas dentro y fuera de la Argentina.

Cabe recordar que también en 1966 el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela creó el premio «Rómulo Gallegos» para galardonar cada cinco años a la mejor novela del quinquenio precedente: Vargas Llosa lo recibió por *La Casa Verde* en 1967, cuando Sudamericana ya había publicado *Cien años de soledad*, la novela de García Márquez que empezó a venderse en la segunda quincena de junio de ese año. Nadie representaba mejor que esos novelistas el alcance del *boom* cuando —aunque habían mantenido ya una amistosa relación epistolar— coincidieron por primera vez precisamente en Caracas, donde a principios de agosto se celebraba el XIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, que, dedicado a «La novela iberoamericana contemporánea», era una prueba contundente de que aquella narrativa había ganado ya la atención de la crítica académica. Vargas Llosa aprovechó la recepción del premio, el 10 de agosto, para manifestar su deseo de que llegara a todos los países, como a Cuba, la hora de la justicia social, un tiempo en que América Latina entera se habría emancipado del imperio que la saqueaba, de las castas que la explotaban y de las fuerzas que entonces la ofendían y reprimían. Sin duda pretendía que no lo identificasen con el gobierno de Raúl Leoni, que en el mes de mayo anterior había reprimido un foco guerrillero orquestado desde La Habana, pero a la vez demostraba la convicción compartida de que era inminente el estallido de una subversión generalizada. A las urgencias de esa actualidad parecía ajeno García Márquez, por entonces menos interesado en la revolución que en el éxito de *Cien años de soledad*.

La expectación con que se recibió esa novela había sido convenientemente alentada por quienes habían leído el original, como Carlos Fuentes, y por los fragmentos anticipados: a los dos publicados en *Mundo Nuevo* —en los números 2 y 9, de agosto de 1966 y marzo de

1967, respectivamente— se sumaron «Diluvio en Macondo», que *Marcha* incluyó en su número 1351 (5 de mayo de 1967), y «La muerte de un Buendía», publicado por *Primera Plana* en su número 230 (23 al 29 de mayo de 1967); y antes «Subida al cielo en cuerpo y alma de la bella Remedios Buendía», que en su primer número (enero de ese mismo año) dio a conocer, junto al entusiasmo del crítico peruano José Miguel Oviedo, la revista limeña *Amaru*, cuyos catorce números dirigió Emilio Adolfo Westphalen entre 1967 y 1971. García Márquez ya advirtió en Caracas el entusiasmo que *Cien años de soledad* despertaba, y que pronto confirmó en Buenos Aires, a donde llegó para formar parte del jurado que había de conceder el premio de novela organizado por *Primera Plana* y la editorial Sudamericana. Veinticinco mil ejemplares se vendieron en 1967, lo que no fue más que el principio de un éxito comercial sin precedentes del que otros escritores también se beneficiaron, a la vez que las traducciones potenciaban el interés y la difusión internacional de los narradores latinoamericanos de lengua española. Los primeros comentarios sobre la novela —como el de Tomás Eloy Martínez en *Primera Plana* (número 234, 20-26 de junio de 1967) o el de Jomí García Ascot en *La Cultura en México* (número 281, 5 de julio de 1967)— dejaron ya de manifiesto que en *Cien años de soledad* se veía cristalizar lo real maravilloso intuido por Carpentier, de modo que esa novela no solo constituía una metáfora de la historia, los sueños y las frustraciones de Latinoamérica, sino también una intuición ontológica de la esencia latinoamericana. Opiniones similares habrían de reiterarse por doquier, confirmadas por García Márquez, quien una y otra vez declaró compartir con los escritores más representativos del *boom* la pretensión de dar expresión literaria a un continente. Al proponer e imponer el territorio de Macondo como imagen de América Latina, *Cien años de soledad* se convertía en la culminación del proceso literario de toda una cultura en busca de su expresión.

El éxito de la narrativa latinoamericana se vio refrendado con el Premio Nobel de Literatura concedido también en 1967 a Miguel Ángel Asturias, lo que, desde luego, determinó un inmediato éxito de sus obras, sobre todo de la remota *El Señor Presidente*, con el crecimiento de traducciones y ventas. Rodríguez Monegal (1967: 20) podía ya hablar del *boom* como una realidad discutida pero avalada, más allá de la propaganda y de los intereses comerciales, por «tres o cuatro grupos o constelaciones» de novelistas activos de calidad contrastada, desde el de Asturias, Borges, Carpentier, Yáñez y Marechal hasta el de Sarduy, Puig, Néstor Sánchez y Gustavo Sainz, pasando por el de Guimarães Rosa, Otero Silva, Onetti, Sábato, Lezama Lima, Cortázar y Rulfo y el de

Boom (de la novela latinoamericana)

Martínez Moreno, Lispector, Donoso, Fuentes, García Márquez, Cabrera Infante y Vargas Llosa. Si se prescindiera de Otero Silva, concesión a la hospitalidad venezolana, y de Borges, inevitable aunque no cultivara el género, el canon de la nueva novela quedaba fijado allí, con las razones que justificaban la inclusión de cada cual.

El interés despertado por la narrativa latinoamericana encontró ocasión para manifestarse en otras revistas, que en algunos casos respaldaron y aun condicionaron su proceso y en otros nacieron a su impulso. Dirigida por Abelardo Castillo y Liliana Heker en Buenos Aires, entre las primeras se contó *El Escarabajo de Oro*, que desde su aparición en 1961 mostró su adhesión a la Revolución cubana sin renunciar a la actitud crítica acorde con la calidad ética superior del intelectual comprometido, con el que sufrió los avatares propios de la época. Entre las segundas figuró *Imagen*, que en 1967 irrumpió en el ambiente literario de Caracas manifestando su entusiasmo por Carpentier, Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Guimarães Rosa, Onetti, Cabrera Infante y Sábato, a los que se sumaban la argentina Silvina Bullrich y, en representación de la narrativa venezolana, Miguel Otero Silva y Salvador Garmendia. También en *Margen*, revista de la Asociación Cultural y Artística Franco-Iberoamericana que se publicó en París en 1966-1967, encontraron acogida reflexiones sobre las razones del *boom* y estuvieron presentes —entre numerosos escritores españoles e hispanoamericanos cultivadores de los distintos géneros literarios— algunos de sus representantes, como Fuentes y Vargas Llosa, que daban ocasión para insistir en el éxito que sus traducciones y las de Borges, Asturias, Sábato o Cortázar alcanzaban por doquier.

Desde España

La entrada en escena de las editoriales españolas resultó otro factor decisivo para la configuración del *boom*, aunque en los primeros años sesenta apenas se registraron novedades al respecto. Las revistas literarias revelaban un escaso conocimiento de lo que ocurría más allá del Atlántico, aunque en *Índice* se reseñó la antología *Nuevos cuentistas cubanos* publicada por la Casa de las Américas en 1961, consecuencia temprana del interés despertado por la revolución castrista, y en el mismo número 158 (febrero de 1962) se entrevistaba a Ernesto Sábato, prueba de la notoriedad que el escritor argentino había alcanzado con su novela *Sobre héroes y tumbas*, publicada en Buenos Aires por la Compañía General Fabril Editora a finales de 1961. *Ínsula* se ocupó a

principios de 1963 de los narradores mexicanos y en particular de *La muerte de Artemio Cruz*, la novela que confirmaba la calidad de un casi desconocido Carlos Fuentes, y también en esa revista, con ocasión de haberse traducido al francés el volumen de relatos y viñetas *Así en la paz como en la guerra* y la novela *Los ojos de los enterrados*, se prestó atención, respectivamente, a Guillermo Cabrera Infante y a Miguel Ángel Asturias. Atención y elogios merecieron también las visitas que Jorge Luis Borges realizó a España en 1963 y en 1964.

Fue precisamente en 1964 cuando se manifestó plenamente el entusiasmo despertado por el realismo crítico y los novedosos procedimientos narrativos de *La ciudad y los perros*, publicada el año anterior. En 1960 Seix Barral ya había editado sin consecuencias *Eloy*, del chileno Carlos Droguett, y en 1961 *El paredón*, de Carlos Martínez Moreno, novelas que habían sido finalistas del premio Biblioteca Breve en los concursos de los años precedentes respectivos. En 1963 hizo otro tanto con *Gestos*, primera novela de Severo Sarduy, pero ni esas novelas ni el éxito de Vargas Llosa, galardonado en España con el premio de la Crítica en 1963 y 1966 por *La ciudad y los perros* y *La Casa Verde*, suponían que esa editorial apostara decididamente por los escritores hispanoamericanos, aunque lo iban a ser la gran mayoría de los premiados con el Biblioteca Breve: en 1963 el mexicano Vicente Leñero por *Los albañiles*, una novela que volvía a conjugar el realismo, esta vez social, con la renovación técnica; Guillermo Cabrera Infante por *Vista del amanecer en el trópico*, en 1964; Carlos Fuentes por *Cambio de piel*, en 1967; y el venezolano Adriano González León, por *País portátil*, en 1968. Ante las exigencias de la censura para permitir su publicación en España, fue en Sudamericana donde se publicó *Cambio de piel*, en 1967, año en el que Joaquín Mortiz la editó también en México. Seix Barral publicó por fin ese año la novela premiada de Cabrera Infante, notablemente modificada y con el título de *Tres tristes tigres*. Su condición de finalistas en ese concurso facilitó la publicación de otras novelas, como *Gracias por el fuego* de Mario Benedetti, que Alfa publicó en Montevideo en 1965, y *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, impresa en Buenos Aires por Jorge Álvarez en 1968. Finalistas del concurso correspondiente al año anterior a su publicación habían sido *Job-Boj*, del chileno Jorge Guzmán, y *Contramutis*, del argentino Jorge Onetti, editadas respectivamente en 1968 y 1969 por la propia Seix Barral. En 1967 la editorial barcelonesa había dado a conocer *Los laberintos insolados* de Marta Traba, argentina residente en Colombia que en 1966 había ganado el premio Casa de las Américas de novela con

Boom (de la novela latinoamericana)

Las ceremonias del verano, prueba de que los lazos con La Habana habían alcanzado una solidez notable.

El premio Biblioteca Breve y la editorial Seix Barral no fueron las únicas opciones españolas para los narradores hispanoamericanos: en 1963 el premio Nadal fue para Manuel Mejía Vallejo con *El día señalado* (1964) y en 1965 para Eduardo Caballero Calderón por *El buen salvaje* (1966), ambos colombianos, pero Ediciones Destino no alcanzó repercusión por ello. Las obras editadas no atenúan la impresión de que la nueva novela latinoamericana se redujo inicialmente en España a la exitosa promoción de Vargas Llosa por Seix Barral. A pesar de los premios y la actividad editorial mencionada, mediados los años sesenta solo se seguía al novelista peruano, aunque se empezaba a leer a Borges y se tenían vagas noticias de algunos más, gracias sobre todo a algunos entusiastas de la Revolución cubana. Precisamente en La Habana, en el ciclo sobre literatura latinoamericana organizado por el Centro de Investigaciones Literarias tras el Congreso Cultural celebrado en enero de 1968, José María Castellet, que también había estado en Venezuela el año anterior —el 7 de agosto participaba en una mesa redonda que reunió a novelistas y críticos en el Ateneo de Caracas—, dejó constancia de que la recepción española de la narrativa reciente había sido caótica y de sus palabras de desprendía que seguía siendo así para aquella fecha. Aunque García Márquez residía desde noviembre de 1967 en Barcelona, solo en 1969 se editó allí *Cien años de soledad*, por Edhasa, sin disputar la primacía en las ventas a Sudamericana, de la que era filial. También en España esa novela consiguió un excepcional éxito de crítica y público, sobre todo desde ya avanzado 1968. Fue entonces cuando empezó a sentirse verdaderamente el impacto del *boom*, resultado del descubrimiento y de la recepción de escritores de generaciones diversas que tendían a asociarse confusamente con los representantes de la nueva novela. Eso no impedía sentir que los narradores de ultramar habían tomado la delantera, lo que con frecuencia —aunque no faltaron reacciones desdeñosas, reveladoras de la crispación que aquella invasión provocaba— se valoró como un revulsivo para que los narradores españoles superasen el agotado realismo social que habían practicado y buscasen una realidad novelesca más compleja, como la que la novela latinoamericana ofrecía en sus mejores resultados, superiores a la que cualquier otra literatura occidental ofrecía en aquellos años.

Para entonces Seix Barral había consolidado su prestigio y su capacidad de distribución, pues desde Barcelona se conseguía superar las limitaciones que continuaban lastrando la difusión desde centros editoriales como México o Buenos Aires, condicionados además por la producción propia de sus países respectivos. Se incrementó así la internacionalización de la literatura de Hispanoamérica, de lo que esos centros también se beneficiaron, al extenderse la convicción de que los novelistas escribían para todo el ámbito del idioma compartido. El premio Biblioteca Breve no era solo el lanzamiento de una nueva novela: en América significaba incorporarse al grupo que conformaban quienes contribuían a dar a Latinoamérica un lugar en el mundo. Ciertamente, la novela que Seix Barral promocionaba era la que Carlos Barral y José María Castellet preferían para la demolición del realismo social de la novela española que ellos mismos habían impulsado: la de orientación más experimental, como quedó de manifiesto sobre todo en 1967, con la publicación de *Tres tristes tigres* y la concesión del Biblioteca Breve a *Cambio de piel*. Por entonces eso aún resultaba compatible con la adhesión a la Revolución cubana que Barral y Castellet compartían con todos los intelectuales españoles de izquierda.

El *boom* bajo sospecha

El *boom* suscitó rechazos apenas se configuró como tal, pero por un tiempo breve pareció un hecho literario consumado, favorecido por los esfuerzos de la crítica para dar una coherencia al conjunto de aquella nueva narrativa. No hay que desdeñar las muestras de la atención internacional, al menos como prueba del respeto que los nuevos narradores se habían ganado: el *Times Literary Supplement* de 14 de noviembre de 1968 se dedicó a la literatura hispanoamericana, que consideraba la más relevante del momento, y ese mismo año, en *Der neue Roman in Frankreich und Latein-Amerika*, Leo Pollmann comparaba la novela latinoamericana con el *nouveau roman* francés y constataba el lugar privilegiado que aquella había conquistado en el contexto occidental desde que entre 1960 y 1963 se publicaran sucesivamente *Los premios*, *Sobre héroes y tumbas*, *La muerte de Artemio Cruz*, *El Siglo de las Luces*, *La ciudad y los perros* y *Rayuela*, lugar que otras novelas afirmarían hasta que *Cien años de soledad* le diera su consolidación definitiva. La crítica literaria latinoamericana contribuía también al afianzamiento de obras y autores, no solo desde las publicaciones periódicas, sino también con libros colectivos o individuales. Entre estos últimos se contó *La contemplación y la fiesta* (1968), donde el escritor y crítico peruano Julio Ortega se ocupó de

Boom (de la novela latinoamericana)

Pedro Páramo, *Rayuela*, *Cien años de soledad*, *Los cachorros*, *Cambio de piel* y *Tres tristes tigres*, obras de autores que ocupaban la atención general, y donde las preferencias del analista por las novelas "del lenguaje" quedaban en evidencia al interesarse por el joven argentino Néstor Sánchez, quien había atraído la atención de *Mundo Nuevo*, cuyo número 10, de abril de 1967, anticipaba páginas de *Siberia Blues*, que Sudamericana publicaría en ese año, y daba noticias sobre *Nosotros dos*, que la misma editorial había editado en 1966. Sánchez parecía extremar en esas obras las experiencias de Cortázar, en una búsqueda similar a la novela de "la escritura" que en México —por oposición al nuevo realismo de las novelas de "la onda", como *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966), de José Agustín, o *Gazapo* (1965), de Gustavo Sainz— representó sobre todo Salvador Elizondo, quien había iniciado con *Farabeuf* (1965) una búsqueda que no solo atentaba contra el realismo sino también contra la pretensión de contar una historia que parecía inherente a la narrativa. Las preferencias de Ortega no habían variado cuando publicó una versión ampliada de *La contemplación y la fiesta* en 1969.

El éxito internacional no bastaba para contrarrestar las discrepancias que se venían manifestando entre quienes sustentaban el auge de la nueva narrativa, casi siempre por las razones políticas que la publicación de *Mundo Nuevo* había puesto en acción. Aunque hasta entonces se habían neutralizado en Cuba las tentaciones de someter a directrices políticas la creación literaria, la Revolución, empeñada en asumir la dirección de la cultura latinoamericana, ya había manifestado decididamente sus recelos ante cualquier interferencia cuando boicoteó aquella revista, con lo que Rodríguez Monegal, Sarduy y Fuentes se convirtieron en personajes sospechosos. Alguna incomodidad supuso también *Paradiso*, la novela de José Lezama Lima que, publicada en La Habana (Ediciones Unión) en 1966, permitió a los burócratas más intransigentes mostrar la homofobia característica del régimen y al régimen probar su compromiso con la libertad facilitando su presencia en las librerías. Sobre ella se manifestaron muy elogiosamente Cortázar y Vargas Llosa. Cortázar lo hizo en «Para llegar a Lezama Lima», ensayo publicado en el número 4 de la revista cubana *Unión* (octubre-diciembre de 1966) antes de quedar integrado en su volumen misceláneo *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), y Vargas Llosa le dedicó una reseña en el primer número de *Amaru*. Rodríguez Monegal, sin duda molesto por la negativa del escritor peruano a colaborar en *Mundo Nuevo*, aprovechó la ocasión para señalar que dirigía esa revista limeña el escritor católico Emilio Adolfo Westphalen, quien gozaba de una generosa donación de

la Ford Foundation —como *Mundo Nuevo*—, y que el único texto científico importante que incluía era traducido de la revista inglesa *Encounter*, otra de las afectadas por las acusaciones de financiación oscura. Además, atribuía a la reseña un gran interés no solo por la calidad de los merecidísimos elogios a la novela que allí se hacían, sino también por la omisión inexplicable de toda referencia al aspecto homosexual de la obra, lo que para el lector enterado equivalía a acusar a Vargas Llosa de connivencia con la homofobia de la política cubana. Vargas Llosa se sintió obligado a justificarse, lo que solo sirvió para que Rodríguez Monegal dejara de manifiesto lo precipitada que había sido la lectura que aquel había hecho de *Paradiso*. No obstante, gracias a ese apoyo, al de Cortázar y a los numerosos comentarios elogiosos que recibió, la novela de Lezama Lima se convirtió en otra indiscutida contribución al *boom* y también en una prueba de que la nueva narrativa latinoamericana no estaba irremediabilmente ligada al éxito de ventas.

Si tales rencillas enturbiaban las relaciones entre quienes aún trataban de mantener relaciones amistosas, estas empezaban a romperse a medida que se imponían posiciones políticas cada día más radicales. En el congreso de la Comunidad Latinoamericana de Escritores celebrado en México en marzo de 1967 había quedado patente que los castristas se habían distanciado de Miguel Ángel Asturias, quien en 1966 había sido galardonado con el Premio Lenin de la Paz. Tras recogerlo en Moscú, Asturias viajó a Guatemala —vivía sobre todo en Roma, y era testigo del creciente interés italiano por la literatura hispanoamericana—, y a principios de septiembre de aquel año aceptó el nombramiento de embajador en París que le ofreció el gobierno de Julio César Méndez Montenegro, quien pronto se distinguió en la represión de la guerrilla. Los revolucionarios lo interpretaron como una traición, agravada de inmediato por la muerte del poeta guatemalteco Otto René Castillo, miembro de las FAR (Fuerzas Armadas Rebeldes) que fue asesinado el 23 de aquel mes de marzo tras ser capturado por el ejército, y la concesión del premio Nobel contribuiría a que las distancias se incrementasen aún más. También en México se vio en dificultades Guimarães Rosa, quien expresó su malestar por la politización del evento. Su muerte, ocurrida el 19 de noviembre de ese año, libró al escritor brasileño de padecer las consecuencias de su actitud. Asturias trató de responder a la hostilidad creciente, sin éxito: el episodio más sonado de esas disputas se vivió ya en junio de 1971, cuando, mal asesorado, puso en entredicho la originalidad de García Márquez al relacionar sospechosamente *Cien años de soledad* con una novela de Honoré de Balzac titulada *La recherche de l'absolu*, lo que

Boom (de la novela latinoamericana)

suscitó un violento rechazo que a su vez alimentó otros ataques suyos al *boom*, que valoraba ya como un producto meramente publicitario.

La muerte de Che Guevara en Bolivia, el 7 de octubre de 1967, resultó determinante para la radicalización definitiva. Ese final resultó una sorpresa, pues nada seguro se había sabido de él desde su misteriosa desaparición en 1965. En plena conmoción por su asesinato llegó el Congreso Cultural programado para enero de 1968 en La Habana, donde quedó de manifiesto que el régimen revolucionario cubano tachaba de revisionistas o socialdemócratas los planteamientos de la URSS y de partidos comunistas como el chileno. Neruda, irritado aún, no había aceptado la invitación que José Llanusa, ministro cubano de Educación, le cursó para que asistiera. En el Congreso se insistió en asignar al intelectual del tercer mundo la responsabilidad de luchar contra el imperialismo culpable del subdesarrollo, en un ambiente belicista caldeado también por la oposición a la guerra de Vietnam. Allí se hizo explícita la identificación del intelectual honesto exclusivamente con quien rechazara las tentaciones que el imperialismo tendía en forma de viajes, becas o invitaciones a participar en programas o actividades culturales, refrendando la actitud que antes había justificado la carta a Neruda.

Esa era la atmósfera cuando los premios de poesía y teatro de la UNEAC fueron respectivamente otorgados ese año a los cubanos Heberto Padilla y Antón Arrufat por *Fuera del juego* y *Los siete contra Tebas*, obras que se consideraron contrarrevolucionarias y se publicaron como tales. La situación resultaba especialmente incómoda para Padilla, que ya en 1967 había quedado en entredicho con el poema «Tiempos difíciles», incluido en el número 42 de *Casa de las Américas* (mayo-junio de 1967), dedicado a Rubén Darío. Su actitud resultaba extemporánea en Cuba, donde la función crítica del intelectual comprometido se veía desplazada por la colaboración incondicional exigida al intelectual revolucionario —o al revolucionario, sin más—, cuyo modelo por excelencia era Che Guevara. No habían faltado manifestaciones previas contra el derecho de los intelectuales a juzgar cuestiones políticas y contra su pretensión de convertir su trabajo en una forma perenne de rebeldía, pero ahora crecía el número de quienes negaban toda utilidad a la literatura y predicaban la dedicación activa del escritor a la lucha armada. Además, Padilla acumulaba en febrero de 1968 pruebas contra sí mismo al elogiar *Tres tristes tigres* en la revista literaria cubana *El Caimán Barbudo* a costa de *Pasión de Urbino*, novela

con la que el también cubano Lisandro Otero había conseguido una mención cuando en la misma convocatoria optó al premio Biblioteca Breve, y que Jorge Álvarez publicó en Buenos Aires en 1966. Cabrera Infante aparecía por entonces muy ligado a *Mundo Nuevo*: con él precisamente dialogaba Rodríguez Monegal en el número con que este puso fin a su dirección de la revista, el 25 (julio de 1968), harto de que las consignas se hubieran impuesto al diálogo, como los dogmas a la discusión. Allí se incluía su relato «Delito por bailar el chachachá», y una reseña de *Tres tristes tigres* a cargo de Julio Ortega. Cabrera Infante estaba a punto de hacer pública su condena de la Revolución cubana, lo que concretó en el número 292 (30 de julio a 5 de agosto de 1968) del semanario *Primera Plana*, dejando patente su condición de verdadero exilado, bien diferente de la de otros que habían elegido vivir y crear en Europa. Desde ese momento menudearon los ataques contra los escritores cubanos del exterior, incluso por parte de Padilla, quien a finales de 1968 discrepó con Cabrera Infante en *Primera Plana* y en enero de 1969 recibió desde el mismo semanario una ácida respuesta en la que se vio comprometido hasta Carlos Barral, que de simpatizante de la Revolución pasaba a convertirse en cómplice de sus desmanes. Esa polémica confirmó entre los castristas que *Primera Plana* era un órgano de expresión del enemigo, y en consecuencia responsable de la mercantilización de la literatura, acusación grave pues el *boom* tendía a identificarse ya como un fenómeno meramente publicitario y editorial. La difusión internacional adquiría así una dimensión negativa para la novela latinoamericana, y de ella parecían particularmente responsables quienes preferían fijar su residencia en Europa y parecían desmayar en su militancia revolucionaria.

El lugar de residencia de los escritores se venía sintiendo como un problema al menos desde 1967, cuando, en una carta a Roberto Fernández Retamar publicada en el número 45 (noviembre-diciembre de 1967) de *Casa de las Américas* dedicado a la «Situación del intelectual latinoamericano» —significativamente era el que se hacía eco de la muerte de Che Guevara—, Cortázar justificaba su preferencia por París y las ventajas que esa perspectiva le daba para entender lo nacional desde lo supranacional, y aseguraba haber descubierto en Francia su condición de latinoamericano, ligando además a sus experiencias cubanas su conversión al socialismo y su compromiso personal con el hombre de su tiempo. En esa declaración se incluían referencias al telurismo estrecho, parroquial e incluso aldeano de quienes, incapaces de alcanzar una visión totalizadora de la cultura y de la historia, concentraba su talento en una labor de zona. José María Arguedas

Boom (de la novela latinoamericana)

encontró ofensivos tales planteamientos, como dejó de manifiesto en el "Primer diario" que había de abrir su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, y que *Amaru* publicó en su número 6, de abril-junio de 1968: allí proclamaba su condición provinciana y la extendía a todo escritor, provinciano de la nación, de lo supranacional o del mundo. Cortázar contraatacó desde *Life en español* en una entrevista de Rita Guibert publicada el 7 de abril de 1969, no sin algún desdén hacia los provincianos de obediencia folclórica para quienes las músicas del mundo se limitarían a las cinco notas de una quena. Arguedas acusó el impacto en su "tercer diario", incluido como los anteriores en *El zorro de arriba y al zorro de abajo*, y antes su irritación en el número 1450 de *Marcha*, del 30 de mayo de 1969.

Tras la polémica estaba sin duda el resentimiento que provocaba el éxito internacional de algunos representantes de la nueva novela, pero también la incomodidad de Cortázar ante los ideólogos de la Revolución, que eran los verdaderos destinatarios de sus explicaciones en ese ambiente cada día más tenso que las declaraciones de Cabrera Infante y de Padilla contribuían a enrarecer. Quienes desde fuera de Cuba se proclamaban adictos a la causa revolucionaria se veían inmersos en una marea creciente de sospechas, acusaciones y autodefensas que dejaban atrás la visión positiva del autoexilio que había alejado a los escritores de sus países, favoreciendo los contactos y la internacionalización. Resultaba evidente ya la colisión entre la libertad creadora y la subordinación al proceso político, en perjuicio del compromiso verbal con la Revolución que antes había legitimado a los intelectuales, ahora exigidos de dar un paso adelante. En ese clima incidieron los acontecimientos internacionales que agitaron 1968, desde el mayo francés a la matanza del 2 de octubre en la mexicana Plaza de las Tres Culturas, pasando por el 21 de agosto, con la invasión de Checoslovaquia por los tanques del Pacto de Varsovia. El primer acontecimiento atrajo la atención de los escritores burgueses —Fuentes y Cortázar tuvieron que hacerse perdonar el haberse ocupado de él—, y lo ocurrido en México encontró escaso eco fuera de aquel país, aunque el encarcelamiento del escritor José Revueltas motivase muestras de solidaridad y protesta. Más incómodo resultó el fin de la "primavera de Praga", pues supuso medir de nuevo el compromiso de los intelectuales con la Revolución cuando Fidel Castro, sin ahorrarse críticas a la URSS y a los partidos comunistas que con su coexistencia pacífica habían permitido que se llegara a aquella situación, apoyó el 23 de agosto la intervención, puesto que Checoslovaquia marchaba hacia una situación

contrarrevolucionaria, hacia el capitalismo y hacia los brazos del imperialismo, que para él eso había significado la evolución del socialismo checoslovaco.

La significación revolucionaria de la literatura perdía crédito en la medida en que se constataba su condición reformista y —sobre todo— su ineficacia. Los ataques contra la nueva novela provenían sobre todo de la vanguardia política, pero no solo de ella. *Primera Plana* ya había comentado sin entusiasmo *Los cachorros* (número 225, 18 al 24 de abril de 1967), la novela corta de Vargas Llosa publicada por la editorial barcelonesa Lumen, y se había atrevido a disentir de quienes apoyaban la experimentación calificando de totalizadora y tediosa a *José Trigo*, novela del mexicano Fernando del Paso que Siglo XXI publicó en 1966. Lo hacía precisamente en el mismo número 230 en que apareció «La muerte de un Buendía», anticipo de la novela con la que García Márquez habría de demostrar que para ofrecer una ficción original no se necesitaba torturar a los lectores. Nada bueno podía esperar Carlos Fuentes, cuya novela *Zona sagrada*, publicada en México por Siglo XXI en 1967, fue asimilada en el número 238 del semanario porteño (18 al 24 de julio de 1967) a un entretenimiento estéril y a un chismorreo oculto bajo cuidadosos afeites. Esa posición encontró respaldo en *Mundo Nuevo* desde que Rodríguez Monegal dejó su dirección. Desde Buenos Aires, aunque la revista seguía imprimiéndose en París, Horacio Daniel Rodríguez inició en el número 26-27 (de agosto-septiembre de 1968) su trabajo de "coordinador" de una etapa que declaraba preferir los temas a las firmas famosas y que pretendía acentuar la presencia de asuntos políticos y sociales. La literatura siguió muy presente, desde luego, pero el *boom* dejó de contar entre los intereses de *Mundo Nuevo*: lo confirmaba en el número 28 (octubre de 1968) «Novelas y novelistas de hoy», un severo análisis de Ignacio Iglesias, su secretario de redacción, quien centró sus ataques en los críticos y novelistas que habían centrado su interés en la «sacrosanta» técnica. Los argumentos eran similares a los que exponía Pedro Antonio González, esta vez planteados en perjuicio de obras que antes habían gozado de las preferencias de *Mundo Nuevo*: entre ellas constituían un blanco perfecto *Tres tristes tigres* y *Cambio de piel*, y de paso Seix Barral, que premiaba tales engendros. Aunque la revista recogió en números posteriores varias opiniones que discutían o matizaban esas descalificaciones, Iglesias las mantuvo, y la ausencia del *boom* se confirmó en la revista, con excepciones muy puntuales, como dos ensayos del profesor y traductor alemán Wolfgang A. Luchting sobre Vargas Llosa, quien, por cierto, en el número 50 (agosto de 1970) resultó malparado en una

Boom (de la novela latinoamericana)

reseña de *Conversación en La Catedral*, novela publicada por Seix Barral en 1969 y comentada para mal por el novelista colombiano Héctor Sánchez. Colaboraciones como las del exiliado José Mario, que había conseguido abandonar Cuba en febrero de 1968, distanciaban aún más a *Mundo Nuevo* de la Revolución. Una larga entrevista del crítico alemán Günter W. Lorentz a Miguel Ángel Asturias, incluida en el 43 (enero de 1970), confirmaba esa deriva.

Al concluir los años sesenta los ataques al *boom* eran constantes, y a ellos se habían sumado escritores relevantes como Ernesto Sábato y Leopoldo Marechal. Desde luego, los más demolidores provinieron del bando revolucionario, que tenía en Mario Benedetti a uno de sus portavoces más cualificados. En los números 1434 y 1435 de *Marcha* (24 y 31 de enero de 1969) se publicó «El *boom* entre dos libertades», donde Benedetti identificaba la revolución con la cultura y frente a la libertad individual burguesa defendía una libertad revolucionaria ligada a la liberación colectiva, social y política. Aunque se mostraba convencido de que dentro de la revolución el escritor podía defender su derecho a imaginar más y mejor, lo que dejaba a salvo a los novelistas y las novelas que habían conseguido diagnosticar la realidad latinoamericana, hacía suyas las reticencias frente a las tentaciones con las que el imperialismo capitalista trataba de ganarse a los intelectuales latinoamericanos y dejaba de manifiesto la relación del *boom* con el auge editorial y la publicidad que habían beneficiado a los escritores que residían en Europa con la fama y sus consecuencias —traducciones, viajes, premios, adaptaciones cinematográficas, dinero—, en perjuicio de quienes habían permanecido en Latinoamérica. De paso el *boom* se configuraba como una ampliación de la "mafia" mexicana a escala internacional, lo que era una alusión peyorativa a las actividades de Carlos Fuentes, con las que además cabía relacionar el prestigio alcanzado por Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy. La atmósfera tensa del momento terminaba revelándose plenamente cuando Benedetti, para concluir, vaticinaba que el *boom* habría de partirse en dos en cuanto la revolución impusiera una nueva relación entre el artista y su entorno: en cuanto se exigiera del escritor su inserción en el medio social o, cuando menos, la supeditación de su libertad individual a la liberación política.

No tardarían en registrarse otras muestras de hostilidad contra el papel tradicionalmente desempeñado por el intelectual comprometido, como las que *Casa de las Américas* difundió bajo los títulos «Diez años de

revolución: el intelectual y la sociedad», conversación en la que junto a Roque Dalton, René Depestre, Edmundo Desnoes y Roberto Fernández Retamar habían participado el cubano Ambrosio Fornet y el uruguayo Carlos María Gutiérrez (número 56, septiembre-octubre), y «Literatura e intelectualidad: dos concepciones» (número 57, noviembre-diciembre), donde Dalton se despachó contra la revista norteamericana *Visión*, que se había ocupado de los escritores latinoamericanos que habían pasado de la indigencia al éxito comercial, oportunidad para dejar de manifiesto tanto su oposición al capitalismo que consideraba la literatura una mercancía como el desprestigio del intelectual comprometido que no abandonase su púlpito para engrosar las filas revolucionarias. En tal contexto, los cubanos ni siquiera respondieron a la invitación que se les cursó desde Chile para que participasen en el Encuentro Latinoamericano de Escritores que se celebró entre el 18 y el 30 de agosto de ese año en Santiago, Valparaíso y Concepción, donde Vargas Llosa —sospechoso por haberse desempeñado como *visiting lecturer* en la Washington State University (Pullman, Washington) entre septiembre de 1968 y febrero de 1969— fue la voz más entusiasta de la Revolución e incluso de la lucha de Puerto Rico por su independencia.

Fuentes, que no acudió a ese evento, publicó en 1969 *La nueva novela hispanoamericana*, donde insistía en los planteamientos esbozados cinco años atrás en *La Cultura en México*, a la vez que los ampliaba y actualizaba. Su opinión consolidaba las diferencias con la narrativa del pasado, insistentemente caracterizada por estar más cercana a la geografía que a la literatura, al documento de protesta que a la verdadera creación. Volvía a identificar las formas caducas de la novela con las del realismo burgués, cuya vida se empeñarían en prolongar tanto el realismo socialista como la antinovela —no en vano el *nouveau roman* francés podría identificarse como la novela del realismo capitalista o neocapitalista—, a la vez que fundamentaba su orientación universalista en la universalidad de las estructuras del lenguaje y del mito que había ido descubriendo con la ayuda de Claude Lévi-Strauss o de Octavio Paz. La novela del futuro habría de ir tras las huellas de quienes —William Faulkner, Malcolm Lowry, Hermann Broch, William Golding— habían regresado a las raíces poéticas de la literatura y habían creado «una realidad paralela, finalmente un espacio para *lo real*, a través de un mito en el que puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso» (1969: 19).

Boom (de la novela latinoamericana)

Probablemente con ayuda de Cortázar, Fuentes había descubierto escritores rioplatenses con los que ampliar la nómina de fundadores de la modernidad literaria hispanoamericana —a Horacio Quiroga, Felisberto Hernández y Roberto Arlt se unía Macedonio Fernández, que había conseguido un inusitado éxito póstumo en 1967, al publicar el Centro Editor de América Latina (CEAL) su *Museo de la novela de la Eterna*—, en la que Borges volvía a resultar imprescindible y a cuya representación se sumaban nuevos nombres capaces de realizar la síntesis crítica de la sociedad y la imaginación: a la fundación o recreación de la modernidad enajenada, que Onetti había sabido captar mejor que nadie, se sumaban ahora David Viñas, José Revueltas, Vicente Leñero, el mexicano Sergio Fernández y el chileno Jorge Edwards. Fuentes no ignoraba que los tiempos exigían al escritor de izquierda su incorporación al proceso revolucionario, pero la dio por cumplida atribuyendo una función radical a la nueva novela en el aspecto que le parecía más relevante: la exploración de un nuevo lenguaje que debía poner fin a una «larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas», invención capaz de «decir todo lo que la historia ha callado» (1969: 30). En ella estaban comprometidos, además de Cortázar y Donoso —y de él mismo—, Lezama Lima, Sarduy, Cabrera Infante, Manuel Puig, José Agustín y Gustavo Sainz, mereciendo *Tres tristes tigres* una consideración especial precisamente por su significación revolucionaria, en un contexto histórico en el que volver a definir la literatura crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos adquiriría un profundo significado político. Decidido a subrayar la relevancia de ese lenguaje latinoamericano liberador, Fuentes descubrió con ayuda de planteamientos lingüísticos en boga que su universalidad estaba garantizada por las propias estructuras universales del lenguaje, hallazgo que desarrolló a propósito de *Morirás lejos*, novela del mexicano José Emilio Pacheco que Joaquín Mortiz había publicado en 1967 —con frecuencia relacionada con el *nouveau roman*, era un texto que en la conjunción de sus perspectivas variables e imprecisas daba la impresión de querer narrarse a sí mismo—, y sobre todo de *La Casa Verde*, la segunda novela de Vargas Llosa, quien volvía a ser objeto de una atención preferente, al igual que Carpentier, Cortázar y García Márquez.

Fuentes evitaba ver en *El Siglo de las Luces* una alegoría del triste destino de las revoluciones, y le confería capacidad simbólica para mostrar la libertad como una aspiración permanente del hombre, lo que en aquellas circunstancias equivalía también a una toma de posición.

Además, exigía ver las relaciones de Carpentier con el nuevo lenguaje narrativo en función del realismo mágico y también de la expresión barroca con que sus obras respondían a la pretensión adánica de nombrar el mundo americano, ámbito en el que el lenguaje del poder o de la barbarie debía combatirse con el lenguaje de la imaginación. No en vano *Cien años de soledad* había privado de razones a quienes se obstinaban en contraponer el realismo y la fantasía, nuevos términos del enfrentamiento obsoleto entre el arte comprometido y el arte puro. En Latinoamérica el éxito de García Márquez se interpretaba en función de la identidad propia que los lectores reconocían en esa novela, y Fuentes, aunque trató de relacionar su acogida internacional con su capacidad para decir del abandono y el miedo del hombre sobre la tierra, al cabo no pudo sino relacionar con el mundo americano aquella fusión de realismo y fantasía, capaz de transmitir una historia profunda de tensiones entre Utopía, Epopeya y Mito, de ilusiones o sueños degradados o destruidos por la historia, pero elevados a una simultánea y renovable condición mítica al hallarse previstos en los manuscritos proféticos del gitano Melquíades.

La paráfrasis de *Rayuela* reiterada en el volumen atribuía a Cortázar la prosa narrativa más revolucionaria de la lengua española y encarecía su invención de un mundo capaz de «hacer significativo el vacío humano entre los dualismos abstractos de la Argentina en particular y de América Latina en general» (1968: 68). Insistentemente quedaba de manifiesto que para Fuentes lo revolucionario era equivalente a la rebeldía, a la aspiración permanente a una libertad nueva, lo que justificaba las páginas del libro dedicadas a Juan Goytisolo, quien además personificaba —no en vano había viajado a Cuba y había colaborado en las revistas más afines a la Revolución— el encuentro de la novela española con la hispanoamericana. Las páginas finales, descaradamente políticas, confirmaban que tales planteamientos eran inconciliables con el régimen castrista: Heberto Padilla cerraba una lista de escritores y artistas que en tiempos recientes habían sufrido ataques violentos, censura y cárcel, denuncia que no compensaban suficientemente sus críticas a la política norteamericana y a la sociedad de consumo, contrarrestadas además por otras contra la represión de las libertades en los países socialistas, cuya manifestación más reciente había sido la invasión de Checoslovaquia por las tropas del Pacto de Varsovia. Desde luego, la convicción de que «todo acto de lenguaje verdadero es en sí mismo revolucionario» (1969: 94) nada decía ya en La Habana, donde tampoco tenía significación alguna la función trascendental que Fuentes atribuía a los escritores a la vez que,

derrotista o aliviado, aseguraba que no podría darse una segunda Cuba en América Latina.

Especial relevancia para la visión de la nueva novela alcanzaría «Novela primitiva y novela de creación en América Latina», artículo que Vargas Llosa publicó en *Marcha* en enero de 1969, y que fue reiteradamente reproducido y comentado. Como *La nueva novela hispanoamericana*, ese artículo contribuyó a fijar los tópicos que escritores y críticos venían acumulando para encarecer la riqueza y la originalidad de la narrativa reciente, matizados o corregidos con la suficiencia que Vargas Llosa compartía con Fuentes y Cortázar a la hora de desdeñar la del pasado y aun la del presente que no se ajustase a sus planteamientos. Con la peruana Clorinda Matto de Turner como frontera entre sus dos etapas, esa novela anterior habría sido inicialmente «refleja» y luego «primitiva», diferenciada esta segunda porque «los autores latinoamericanos han dejado de copiar a los autores europeos, y ahora, más ambiciosos, más ilusos, copian la realidad» (Vargas Llosa, 1969: I, 30). Para diferenciarla de la novela de creación, Vargas Llosa reiteraba los lugares comunes sobre esa novela primitiva —entre cuyos representantes se contaría Miguel Ángel Asturias—, cuando no las descalificaciones: pintoresca y rural, rústica y bienintencionada, sana y gárrula, adolecería de una técnica rudimentaria, y en ella predominaría «el campo sobre la ciudad, el paisaje sobre el personaje, y el contenido sobre la forma» (1969: I, 30). Más difícil resultaría definir la novela de creación, carente de un denominador común en los asuntos y procedimientos de novelistas cuya semejanza era su diversidad. Vargas Llosa fijaba su nacimiento en *El pozo* (1939), de Juan Carlos Onetti, el primero en crear un mundo riguroso y coherente, de validez universal. Esa nueva novela abandonaba el campo por la ciudad, aunque más acertado resultaría afirmar que los elementos naturales dejaban paso al hombre y a una realidad más rica, pues incluía sueños y fantasías. Lecturas apresuradas de los representantes de esa novela de creación —Fuentes, Cortázar, Lezama Lima, Carpentier y García Márquez— permitían a Vargas Llosa justificar una conclusión previa, menos determinada por los textos que por la voluntad de darse la razón: «La novela deja de ser "latinoamericana", se libera de esa servidumbre. Ya no sirve a la realidad, ahora se sirve de la realidad» (1969: I, 31). Así se hacía de ella una creación verbal autónoma, la objetivación de una subjetividad, como la conseguida por Onetti en *La vida breve* y después en *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964). Aunque recurrieran a los tópicos del

pasado, las obras de Rulfo, Arguedas o Guimarães Rosa expresaban también visiones u obsesiones personales, contribuyendo así al apogeo de la original y ambiciosa novela latinoamericana, mientras la europea y la norteamericana agonizaban «entre herméticas acrobacias formalistas y una monótona conformidad con la tradición» (1969: II, 31).

Esos planteamientos resultaban acordes con los expuestos en su prólogo a *Tirant lo Blanc*, cuya versión en castellano actual se publicó en Madrid en 1969, y reiterados en otras ocasiones, como en el ensayo *García Márquez: historia de un deicidio*, editado en Barcelona en 1971. El olvido que había sepultado a la novela de Joanot Martorell le pareció consecuencia del miedo oficial a la imaginación, enemiga del dogma y fuente de toda rebelión, con lo que proyectaba sobre una novela del siglo XV la condición subversiva que Fuentes, Cortázar y él mismo pretendían para sus propias obras. Aunque los novelistas aún eran para él como buitres que se alimentaban de la carroña que les proporcionaban sociedades a punto de perecer, otra visión de su tarea de escritor había ganado terreno, relacionada con una peculiar concepción de lo que la novela podía y debía ser: un objeto verbal capaz de dar la misma impresión de pluralidad que lo real, de conjugar también acto y sueño, objetividad y subjetividad, razón y maravilla. Su condición autónoma no impediría a esa novela total ser testimonio fiel de una época, pero su originalidad quedaría determinada por el elemento añadido de la selección que el escritor, condicionado por sus obsesiones o demonios, realiza a costa de la realidad total que le sirve de base. El aspecto racional o lúcido de la técnica narrativa transformaría el aspecto irracional de la creación artística hasta darle la nueva vida de la ficción. En consecuencia, más que un documento objetivo, una novela sería sobre todo el testimonio subjetivo de las razones que llevaron a su autor a convertirse en creador, en un rebelde radical, empeñado en abolir con su realidad creada esa realidad o creación de Dios que le resultaría inaceptable.

De esa teoría de la novela y de la creación literaria los leales al castrismo podían deducir no solo que Vargas Llosa se acercaba a quienes defendían la autonomía de la ficción, sino también (y sobre todo) que daba al compromiso del escritor una dimensión irracionalista y fatal: inevitablemente el creador era un rebelde, determinado por sus obsesiones, sus resentimientos y sus nostalgias, que no le abandonarían en sus relaciones con el socialismo. En consecuencia, desde la Casa de las Américas y desde los diferentes órganos leales a la Revolución se

Boom (de la novela latinoamericana)

trató de combatir también esa disidencia. Las diferencias se tradujeron en polémicas como la que entonces enfrentó al colombiano Óscar Collazos con Cortázar y Vargas Llosa. En «La encrucijada del lenguaje» (*Marcha*, 1460 y 1461, 30 de agosto y 5 de septiembre de 1969), Collazos se ocupaba de *62. Modelo para armar*, por entonces la última novela de Cortázar, así como *Zona sagrada* y *Cambio de piel* para poner de manifiesto la escisión entre el ser político y el ser literario que sus autores demostraban, el contraste entre sus declaraciones revolucionarias y la actitud escapista de esas obras ajenas al contexto social y político de Latinoamérica, a una realidad concreta que, por cierto, no excluía lo mítico, pues no se olvidaba su condición maravillosa o ajena al menos al racionalismo occidental, tal como Carpentier había propuesto y *Cien años de soledad* había confirmado. Por supuesto, Collazos también había advertido en Vargas Llosa cambios teóricos que sus novelas no permitían aún detectar: había pasado de buitre a endemoniado, y a la vez proclamaba la autonomía de la obra literaria, lo que mostraba a su parecer un desajuste entre el escritor realista y el teorizante deslumbrado por corrientes del pensamiento europeo. El problema de fondo era otra vez la relación entre los intelectuales y el castrismo, a todas luces conflictiva: Collazos se pronunciaba contra la soberbia de quienes se empeñaban en constituir una élite revolucionaria sin haberse insertado en el drama y en la heroicidad de la revolución. Los intelectuales verdaderos eran Castro y Che Guevara, y eso determinaba la jerarquía de los demás. En la sociedad socialista, por otra parte, el papel subversivo del escritor estaría destinado a desaparecer, pues no sería otra cosa que una fuerza al servicio del enemigo.

Ese cuestionamiento de la legitimidad de la vanguardia artística en tanto que revolucionaria ya no podía sorprender a Carlos Fuentes, víctima predilecta de los ataques al *boom*. Quien años atrás había personificado el cosmopolitismo y el enciclopedismo del nuevo y admirado intelectual latinoamericano era ahora el prototipo del intelectual colonizado, empeñado en probar su refinamiento ante los colonizadores, tal como sus novelas *Zona sagrada* y *Cambio de piel* parecían demostrar: no en vano en el número 1387 de *Marcha* (19 de enero de 1968) el crítico peruano José Miguel Oviedo, entre elogios casi siempre corregidos, consideraba la primera un lamentable triunfo de la cosmética literaria y de la perspectiva narcisista, y veía en la segunda un fruto de la pretensión de crear la pop-literatura, la novela culta y burguesa latinoamericana, valoraciones negativas que cualquier

revolucionario podía suscribir. Pero el descrédito del intelectual comprometido resultaba difícil de aceptar para Cortázar, quien ya había tratado de conciliar la lealtad a la Revolución con la libertad del escritor al salir en defensa de Padilla y de *Fuera del juego*. En «Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar» (*Marcha*, 1477 y 1478, 9 y 16 de enero de 1970) no se olvidó de contradecir a quienes veían en la utilización de técnicas narrativas novedosas una sumisión a valores ajenos —Collazos había insistido en relacionar esas técnicas con la dependencia que supeditaba la nueva novela a las literaturas europea y norteamericana—, pero se centró sobre todo en cuestionar la tendencia a disminuir la relevancia de los intelectuales en beneficio de los políticos. También le preocupaba la relación entre literatura y realidad, que desde la perspectiva de Collazos convertía su novela *62. Modelo para armar* en una muestra de literatura escapista, en una traición al compromiso con la revolución. Su defensa era a la vez un ataque: él abordaba en su obra una realidad más rica que la postulada por quienes parecían inclinarse a identificarla con el contexto social y político abordado por el obsoleto y fracasado realismo socialista, contra el que Che Guevara se había pronunciado en «El socialismo y el hombre en Cuba»; una realidad capaz de incluir lo imaginario, lo mítico y lo metafísico, es decir, al hombre en su compleja totalidad. Por los demás, la novela revolucionaria lo era si procuraba revolucionar la novela misma con la conjetura, la trama pluridimensional y la fractura del lenguaje. Cortázar no había cambiado de planteamientos cuando publicó «Viaje alrededor de una mesa» (*Marcha*, 1501, 10 de julio de 1970), pero sabía ya que por ser suyos no resultaban menos inoperantes entre quienes exigían una militancia cada vez más radicalizada y achacaban a los intelectuales el pecado original de no ser auténticamente revolucionarios, como Che Guevara había también advertido. Eso no le impedía hacer de esa incompreensión un acicate para mantener sus posiciones, con la esperanza de que el propio proceso revolucionario diera a los lectores el nivel de comprensión necesario para acceder a su obra.

Collazos, que en «Las alternativas de la solidaridad» (*Casa de las Américas*, 58, enero-febrero de 1970) había vuelto a la carga en perjuicio de Miguel Ángel Asturias y Carlos Fuentes, trató de cancelar amistosamente sus diferencias con Cortázar, pero aquella discusión solo había sido una muestra de la fractura de las relaciones entre la revolución y los intelectuales que entonces se producía. En «Luzbel, Europa y otras conspiraciones» (*Marcha*, 1492, 8 de mayo de 1970), Vargas Llosa, que había servido de pretexto inicial para las críticas de

Boom (de la novela latinoamericana)

Collazos, prefirió salir en defensa de la libertad creadora del escritor, que como tal estaría irremediabilmente condicionado por sus demonios —sus obsesiones, su vida irracional e inconsciente— de los que su obra se nutriría y que le impondrían sus temas. También trató de eliminar las sospechas que se cernían sobre los intelectuales revolucionarios que criticaban la revolución, como si el escritor progresista, en su salsa cuando ejercía de aguafiestas en las muy imperfectas democracias burguesas, se viera abocado a la lealtad incondicional cuando el estado era socialista. Porque tenía muy presentes las críticas recibidas al discrepar de la actitud de Fidel Castro frente a la invasión de Checoslovaquia, Vargas Llosa defendía que la subversión del escritor no debería identificarse con actitudes procapitalistas, sino como capacidad crítica, simplemente, frente a los riesgos estalinistas de la sumisión incondicional al líder. Pero ni esos argumentos ni otros conseguirían ya neutralizar las sospechas que minaban el prestigio de los intelectuales del *boom*, cuya mercantilización se subrayaba con insistencia —Collazos también se había referido a las maniobras del aparato editorial—, sembrando dudas crecientes sobre la calidad de la nueva novela a medida que desde el bando revolucionario llovían las críticas sobre quienes aprovechaban el éxito de la literatura latinoamericana para disfrutar de cursos, conferencias y otras actividades bien pagadas. Así se adjudicaron a los novelistas unos beneficios económicos desmesurados, que solo el éxito extraordinario de *Cien años de soledad* pudo proporcionar a su autor.

El fin

En 1970 un Tercer Congreso Latinoamericano de Escritores se reunió en Puerto Azul, Venezuela, sin éxito. El *boom*, inmune a las críticas recibidas de sectores anticomunistas y por tanto opuestos a la Revolución cubana —escasas mientras el castrismo mantuvo su prestigio—, se resquebrajaba a medida que surgían diferencias entre los intelectuales de izquierda. El proceso se aceleró cuando Heberto Padilla reincidió en su actitud y en enero de 1971 leyó en la sede de la UNEAC poemas de un nuevo libro, significativamente titulado *Provocaciones*. El 20 de marzo miembros de la Seguridad del Estado lo detenían —y también a su esposa, la poeta Belkis Cuza Malé, a ella por poco tiempo—, a la vez que le confiscaban los manuscritos de la novela *En mi jardín pastan los héroes*. Padilla no fue puesto en libertad hasta la noche previa al martes 27 de abril, día en que tuvo lugar su famosa autoinculpación pública en la UNEAC. Allí lamentó sus ataques a *Pasión de Urbino* y al

entrañable amigo Lisandro Otero, así como su defensa de *Tres tristes tigres* y del agente enemigo Cabrera Infante, y se arrepintió del derrotismo contrarrevolucionario con que él mismo identificaba ahora el pesimismo desencantado y escéptico de *Fuera del juego*. También condenó las relaciones que había mantenido con intelectuales extranjeros y extendió la acusación de contrarrevolucionarios a su esposa y a los escritores cubanos César López, José Yanes, Manuel Díaz Martínez, Pablo Armando Fernández, Norberto Fuentes, David Buzzi e incluso al ausente José Lezama Lima, lo que provocó las confesiones de los aludidos que se hallaban presentes, con excepción de un irritado Fuentes que se declaró revolucionario y maltratado —lo había estado desde que en 1968 ganara el premio Casa de las Américas de cuento con *Condenados de Condado*—, arruinando aquella noche magnífica al Consejo Nacional de Cultura y al propio Padilla.

Antes de esa autoinculpación había circulado una carta a Fidel Castro, publicada en el periódico francés *Le Monde* el 9 de abril, en la que cincuenta y cuatro intelectuales europeos y latinoamericanos reprobaban la detención y manifestaban su temor de que se estuviera coartando la libertad intelectual, a la vez que mantenían su apoyo a la Revolución. Más escueta en la condena y en la exigencia de liberación para Padilla había sido una «Carta del PEN Club de México a Fidel Castro», nacida del círculo de *La Cultura en México* y fechada el 2 de abril, que firmaron escritores tan destacados como Octavio Paz, Carlos Fuentes y Juan Rulfo, y otros que iban encontrando un lugar relevante en los medios literarios, como José Emilio Pacheco y Vicente Leñero. Tras la autocrítica de Padilla en la UNEAC, Castro respondió el 30 de ese mismo mes en el «Discurso de clausura» del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, menospreciando a quienes creían que los problemas de Cuba eran los de dos o tres ovejas descarriadas a quienes la Revolución negaba el derecho a seguir sembrando el veneno, la insidia y la intriga en el país. A la vez que extendía la condición de intelectual más allá del círculo elitista de los escritores —lo que equivalía a descabalgarlos de esa condición privilegiada—, Castro tenía muy en cuenta que entre los falsos izquierdistas que habían firmado la carta se contaban algunos latinoamericanos que vivían en los salones burgueses, aprovechando la fama ganada en los tiempos pasados en los que habían sido capaces de expresar algo de los problemas de Latinoamérica. En adelante los jurados, como los premios y las revistas, quedarían reservados para los escritores revolucionarios de verdad, y no para aquellos agentes del colonialismo. Esas descalificaciones, respaldadas en todos sus términos por la «Declaración del Primer Congreso Nacional

de Educación y Cultura» —que no olvidó rechazar las pretensiones de los intelectuales burgueses pseudoizquierdistas de convertirse en la conciencia crítica de la sociedad—, dieron lugar a una segunda carta al comandante, esta vez en términos muy duros y respaldada por sesenta y dos firmas, fechada el 4 de mayo y publicada por *Le Monde* el 22 de ese mes. La redacción estuvo a cargo de Vargas Llosa, que había visitado Cuba por última vez a principios de aquel año y que ahora renunciaba a formar parte del comité de *Casa de las Américas*. Así se lo comunicó a Haydée Santamaría, directora de la Casa de las Américas, en carta fechada en Barcelona el 5 de mayo, a la que ella respondió con otra del 14 del mismo mes añadida al número 65-66 (marzo-junio de 1971) ya impreso de *Casa de las Américas*, y reiterada en el 67 (julio-agosto de 1971) junto a la de Vargas Llosa y a las numerosas muestras de adhesión recibidas: intelectuales peruanos, uruguayos, colombianos, mexicanos, ecuatorianos, chilenos, además de los cubanos —incluido Padilla—, proclamaban su lealtad a la causa de la Revolución, y entre ellos se contaba Julio Cortázar, que no había firmado esa segunda carta y explicaba su actitud en el poema «Policrítica en la hora de los chacales», escrito en mayo y en París.

La escisión de los intelectuales quedó fijada por Roberto Fernández Retamar en «Calibán», ensayo incluido en el número 68 (septiembre-octubre de 1971) de *Casa de las Américas*, titulado *Sobre cultura y revolución en la América Latina* y explícitamente derivado de la disputa reciente. Tras un repaso a las diversas interpretaciones de que habían sido objeto, los personajes de *La tempestad* de William Shakespeare reaparecían con una significación actualizada, muy diferente a la que en 1900 les había dado el uruguayo José Enrique Rodó en su ensayo *Ariel: ahora Calibán* —el caribe, el caníbal— ya no era el símbolo del materialismo anglosajón, sino del hombre de América Latina, utilizado por Próspero, el colonizador, en provecho exclusivo de sus intereses, con la complicidad de Ariel, que aquí —con ayuda del argentino Aníbal Ponce y el capítulo «Ariel o la agonía de una obstinada ilusión» de su ensayo *Humanismo burgués y humanismo proletario* (1935)— resultaba identificado con el intelectual, cuyo papel en las sociedades subdesarrolladas o del tercer mundo habría que revisar, incluso frente a los planteamientos de la supuesta izquierda de los centros colonizadores. Fernández Retamar contrastaba los planteamientos del «nordomaníaco» argentino Domingo Faustino Sarmiento con los del antiimperialista cubano José Martí, en un rodeo por la literatura hispanoamericana del siglo XIX que sentaba las bases para ocuparse del

européista Jorge Luis Borges, un típico escritor colonial que tendría a su favor el no declararse de izquierda, y para ensañarse con Carlos Fuentes, cuyas veleidades izquierdistas lo habrían llevado a apoyar a la Revolución cubana para después ir distanciándose de ella al frente de la *intelligentsia* o mafia mexicana hasta que el caso Padilla justificó la ruptura definitiva. La descalificación eligió como blanco *La nueva novela hispanoamericana*, una muestra de dependencia colonial al proyectar sin más las especulaciones lingüísticas de moda sobre la narrativa latinoamericana para convertirla sobre todo en una hazaña del lenguaje, alejándola de su concreción histórica, tarea propia de la derecha que a veces un lenguaje de izquierda trataba de encubrir. Por supuesto, Fernández Retamar no olvidó que Fuentes había sido uno de los ideólogos de *Mundo Nuevo*, la revista de Rodríguez Monegal, aquejado también nordomanía y cómplice del imperialismo, y en la que tanta presencia habían tenido escritores que juzgaba muy similares a ellos, como Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante y Juan Goytisolo. Ariel debía optar entre servir a Próspero, como hacían los intelectuales de la Anti-América mencionados, o unirse a la Revolución y a quienes luchaban por la verdadera libertad.

Entre los ensayos sobre cuestiones relativas a la cultura y la revolución incluidos en el mismo número de *Casa de las Américas*, el titulado «Las prioridades del escritor», de Mario Benedetti, era el más determinado por el conflicto reciente. Benedetti, que en el Congreso Cultural de 1968 aún consideraba positiva la indocilidad del intelectual revolucionario, su condición de conciencia vigilante, se situaba entre los numerosos escritores que ahora, forzados a elegir entre la revolución y la literatura, daban preferencia a la revolución. Sus desdeñosas referencias al mecanismo publicitario del *boom* y a la mafia literaria mexicana contribuían a precisar la condición muy mayoritaria de los escritores latinoamericanos que se mantenían leales a la Revolución cubana, con frecuencia renunciando expresamente a toda manifestación o actividad que pudiera ser utilizada por el enemigo. Esa solución ya no estaba al alcance de todos, y menos de aquellos que no daban su brazo a torcer. De nada sirvió a Fuentes y a Vargas Llosa que continuaran exaltando la grandeza de la Revolución, apenas empañada por la tragicomedia interpretada por Padilla en una atmósfera no menos grotesca de represión. El blanco predilecto de los ataques fue ahora el narrador peruano, no tanto por sus ficciones como por las teorías sobre el novelista y la novela que Collazos había empezado a combatir y que él reiteraba en su ensayo *García Márquez, historia de un deicidio*, editado en 1971. Para los castristas tales planteamientos quedaban asociados a

Boom (de la novela latinoamericana)

una estética burguesa e incluso colonial, en momentos en que también empezaba a librarse la batalla por una crítica literaria específicamente latinoamericana. No en vano Fernández Retamar reprochaba a Fuentes que su método crítico fuera una generalización de la práctica literaria contemporánea «de otras literaturas, *no* de la literatura hispanoamericana» (1971: 144), lo que anticipaba su pretensión de desarrollar teorías y críticas específicas. A esa intención responderían sus artículos «A propósito del Círculo de Praga y del estudio de nuestra literatura» (*Casa de las Américas*, 74, septiembre-octubre de 1972) y explícitamente «Para una teoría de la literatura latinoamericana» (*Casa de las Américas*, 80, septiembre-octubre de 1973). Aunque parecía haberse distanciado de La Habana, Ángel Rama compartía por entonces esa búsqueda al ocuparse de los fenómenos latinoamericanos de transculturación —aquellos en los que una cultura «resistente» se mostraba capaz de actuar sobre su pasado, actualizándolo, y a la vez sobre las presiones externas, adaptándolas a su búsqueda de soluciones nuevas y originales— y en particular de la «transculturación narrativa» reciente que podían representar Arguedas, Rulfo, Guimarães Rosa y García Márquez —Roa Bastos y el haitiano Jacques Stephan Alexis habrían hecho aportaciones en el mismo sentido—, capaces de eludir las limitaciones del antiguo criollismo sin renunciar a los ámbitos rurales y a la cosmovisión propia de sus habitantes, que la modernización urbana había tratado de extirpar. De algún modo se trataba de potenciar el provincialismo que Arguedas había defendido frente a Cortázar y que creía compartir precisamente con Rulfo, Guimarães Rosa o García Márquez, y en alguna medida también con Onetti.

Lo cierto es que la nueva novela latinoamericana había dejado de identificarse con el *boom*, ahora asociado al limitado grupo de los escritores que triunfaban desde Europa, los más afectados por el desprestigio generalizado del intelectual comprometido que se expandía desde Cuba, donde la disciplina revolucionaria se imponía no solo a los disidentes sino también a toda actitud independiente o crítica. Ni siquiera Cortázar salió indemne de la prueba, a pesar de sus protestas de lealtad a la Revolución cubana y de que en sus ficciones —en la novela *Libro de Manuel* (1973) y algunos cuentos— intentó contribuir a la exaltación de la guerrilla, lo menos que cabía esperar de un escritor revolucionario. Mejor le fue a García Márquez, quien no firmó las cartas a Fidel Castro —se eliminó de la primera, donde al parecer lo había incluido su compatriota y amigo Plinio Apuleyo Mendoza— y fue suficientemente hábil para sortear las exigencias de unos y de otros sin

renunciar a su dedicación total a la literatura. Sin consecuencias, evitó pronunciarse sobre el caso Padilla a la vez que viajaba para ser honrado como doctor *honoris causa* en la neoyorkina Universidad de Columbia, e incluso se declaró simpatizante del MAS (Movimiento al Socialismo) del venezolano Teodoro Petkoff en 1972, año en el que recibió en Caracas el premio Rómulo Gallegos por *Cien años de soledad*. Pudo hacer ostentación de las ediciones y traducciones de su obra y de los miles de ejemplares vendidos, sin que su nombre apenas se viera asociado al fenómeno burdamente comercial que para tantos ya era el *boom*. Desde luego, no faltó quien incluyera *Cien años de soledad* entre las novelas que, como *Rayuela* y *Tres tristes tigres*, distraían de la lucha por la emancipación y ponían de manifiesto las limitaciones de los intelectuales comprometidos, e incluso alguna objeción más meditada recibió desde Cuba, de quienes ahora se atrevían a defender opciones próximas al realismo socialista. En «Una novela revolucionaria», reseña publicada en el número 71 de *Casa de las Américas* (marzo-abril de 1972), el crítico y ensayista José Antonio Portuondo asignaba tal condición a *La última mujer y el próximo combate*, donde Manuel Cofiño López, que había ganado con ella el Premio Casa de las Américas en 1971, mostraba sin ambigüedades el nacimiento de una conciencia socialista a la vez que resaltaba la contradicción entre la concepción precientífica o mágica del mundo —la visión pintoresca, mítica y caduca propuesta en *Cien años de soledad*— y los parámetros científicos propios de la interpretación marxista leninista de la realidad. Esos reparos no impidieron que García Márquez, amparado por el aura de genialidad que el éxito le había procurado, sobrevolara las disputas y se abriera camino hacia una estrecha relación personal con Fidel Castro.

En esas circunstancias apareció en París la revista *Libre*, en la que Fernández Retamar denunciaba la continuidad de *Mundo Nuevo*. Juan Goytisolo la había proyectado en 1970 con el apoyo de Octavio Paz y como una opción progresista que no se sometiera al dogmatismo de la Revolución, a la que había manifestado su adhesión desde que visitó Cuba por primera vez, en 1961, y de la que se había ido alejando paulatinamente. Sin duda fue el escritor español más relacionado con los narradores de ultramar, como confirmó Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*, donde también se hacía referencia elogiosa a José María Castellet y se mencionaba a Jorge Semprún, firmantes de las cartas a propósito del caso Padilla y ahora colaboradores de *Libre*. La salida del primer número, dirigido por Goytisolo —Plinio Apuleyo Mendoza fue entonces y siempre el jefe de redacción—, se vio alterada y retrasada precisamente por el caso Padilla, al que se dedicaron muchas

Boom (de la novela latinoamericana)

de sus páginas: allí se vieron reunidos los documentos más relevantes generados por el incidente, con la intención de conciliar el apoyo a la Revolución cubana —eso había exigido prescindir de la colaboración de Cabrera Infante a instancias de Cortázar, cuyo poema «Policrítica en la hora de los chacales» se incluyó— y la defensa de la libertad del escritor para disentir. No en vano en el «editorial» se aseguraba pretender, para España y para América Latina, la creación de un órgano de expresión común a quienes se planteaban de modo crítico la exigencia revolucionaria. En aras de la conciliación ya manida de las pretensiones de cambiar la vida, según Arthur Rimbaud, y de cambiar el mundo, según Karl Marx, se publicaron textos inéditos o poco conocidos de Che Guevara y un análisis de la escisión reciente del Partido Comunista Venezolano a cargo de Teodoro Petkoff, responsable de esa escisión, lo que solo serviría para justificar las acusaciones de eclecticismo y escapismo que se acumularon sobre la revista. De nada sirvió que se recalcará su financiación independiente y se justificara su ubicación parisina por la balcanización latinoamericana, de la que se culpaba al imperialismo y a los regímenes a su servicio. En La Habana se había condenado la revista antes de que saliera, asegurando que era una continuación de *Mundo Nuevo* y que se financiaba con dinero de Simón Patiño, el rey del estaño enriquecido a costa de los mineros bolivianos. Por lo demás, las opiniones sobre el caso Padilla que allí se reunieron —incluida la del propio Padilla, que condenaba por contrarrevolucionario el apoyo que creían prestarle quienes defendían la libertad de opinión— hacían evidente la ruptura que alejaba de Cuba a los escritores mexicanos mientras los peruanos parecían aglutinarse contra Vargas Llosa y contra los escritores "europeos", por recordar posicionamientos colectivos que, desde luego, no impidieron que muchos los planteasen a título individual.

En ese primer número de *Libre* convivieron textos inéditos de Cortázar, Fuentes, Paz y Vargas Llosa —con «Un novelista y sus demonios» anticipaba el libro sobre García Márquez próximo a aparecer—, además de una entrevista a José Donoso a propósito de *El obscuro pájaro de la noche*, por recordar las presencias más relacionadas con el *boom*. El segundo, dirigido por Jorge Semprún, se iniciaba con un debate sobre «Libertad y socialismo», eco aún del caso Padilla, e incluía inéditos de Barral, Sarduy y Moyano, entre otros, mientras Rama exigía que se reconociera la existencia de una literatura hispanoamericana coherente, uno de los logros obtenidos en una Hispanoamérica que a su vez existiría como tal. El tercero (marzo, abril

y mayo de 1972), dirigido por Teodoro Petkoff y Adriano González León, prefería interesarse por cuestiones sociales y políticas —*Libre* trató insistentemente de apoyarse en opciones de izquierda y en planteamientos marxistas para legitimar su posición—, y, aunque la atención dedicada a la poesía y a la literatura española reducían el espacio de la nueva novela, se incluían inéditos del peruano Julio Ramón Ribeyro y el nicaragüense Lisandro Chávez Alfaro, además de un estudio sobre Lezama Lima y entrevistas a García Márquez y a Borges. El cuarto y último, en 1972 (sin más precisión), lo dirigió Vargas Llosa, y de sus contenidos cabe destacar los textos de Fernando del Paso, de Salvador Garmendia y del peruano Alfredo Bryce Echenique, así como una entrevista a Jean-Paul Sartre y un debate sobre la liberación de la mujer.

En relación con las tensiones del momento, especial interés ofrecía en ese último número la reseña de una conferencia de prensa organizada en Burdeos por la Asociación «France-Cuba», aprovechando que se encontraban en Francia, con ocasión de un coloquio sobre José Martí, los escritores cubanos Juan Marinello, José Antonio Portuondo, Cintio Vitier y Guillermo Castañeda. Allí se había hablado de cuestiones relativas a la política cultural cubana, lo que dio ocasión al autor de la reseña, el poeta y crítico argentino Saúl Yurkievich, para hacer votos por el restablecimiento del diálogo mutuamente respetuoso que, evidentemente, se había truncado entre la Cuba revolucionaria y algunos de sus simpatizantes del exterior. Pero la intransigencia cubana se mantenía y la eficacia de sus presiones también, como demostraban las deserciones que *Libre* trató inútilmente de compensar con otros «colaboradores». En relación con el *boom* fue fundamental la de Cortázar, precisamente en el número dirigido por Vargas Llosa. La revista estaba condenada a desaparecer, y con ella el escritor comprometido o intelectual crítico tal como se había configurado en relación con la nueva novela latinoamericana. También resultaban afectadas las relaciones amistosas que habían unido a Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar y García Márquez, al menos de cara a las apariencias que fijaban las posiciones de cada cual. Aunque diferentes opiniones ya hubieran decretado antes su defunción —N[orberto] J. S[oares] ya lo hizo en «Lo que el *boom* no se llevó» (*Primera Plana*, 403, 20 de septiembre de 1970—, fueron esas diferencias las que supusieron la liquidación del *boom*, una vez agotado el proyecto compartido que había estado en sus orígenes. En adelante solo el prestigio adquirido y el éxito editorial garantizarían que los disidentes fueran escuchados, y no por los leales a la Revolución, que verían a aquellos irremediabilmente ligados a los intereses de la burguesía y del imperialismo.

Boom (de la novela latinoamericana)

Dos libros publicados por entonces pretendían desde el título resumir lo ocurrido: *Historia personal del boom*, de José Donoso, y *El boom de la novela latinoamericana*, de Emir Rodríguez Monegal. El primero, de carácter eminentemente autobiográfico, respondía sobre todo a las inquietudes de su autor, siempre preocupado por fijar su lugar entre los protagonistas de aquella eclosión literaria, a la que había contribuido sobre todo con sus novelas *El lugar sin límites*, editada en México por Joaquín Mortiz en 1966, y —pues fue menor la atención que mereció *Este domingo*, que Zig-Zag dio a conocer ese mismo año en Santiago de Chile— *El obsceno pájaro de la noche*, publicada por Seix Barral en 1970. No carecía de razones para afirmar que la existencia del *boom* como fenómeno unitario se debía sobre todo a quienes lo habían negado, que era ante todo «una creación de la histeria, de la envidia y de la paranoia» (1972: 11) de quienes lo habían descalificado asociándolo a una mafia ligada por intereses espurios, basada en los elogios mutuos entre sus miembros y el desdén hacia los demás, cuando lo único verdaderamente comprobable era la publicación de varias novelas de calidad indudable —*La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad*, entre otras— a lo largo de una década, aunque no respondieran a una propuesta literaria compartida. Donoso insistía en la orfandad de quienes habían dejado atrás la literatura de sus mayores, lo que resultaba especialmente patente en un país condicionado por la tradición criollista como era Chile, y nombraba a los numerosos autores europeos y norteamericanos que habían permitido a los narradores jóvenes llenar ese vacío y encontrar estímulos para su obra. También dejaba de manifiesto la rapidez con que se habían superado las dificultades que antes habían impedido adivinar la existencia de una novela hispanoamericana contemporánea: no en vano había estado presente en el Congreso de Intelectuales reunido en 1962 en la Universidad de Concepción, donde personalidades tan destacadas como Carpentier, Neruda, Bianco, Fuentes, Arguedas y Roa Bastos dejaron sobre todo patente la ignorancia mutua, fruto de la incomunicación entre los diferentes países. Al menos se habían superado el aislamiento y la asfixia por falta de incentivos, y eso con una literatura que ignoraba las fronteras, que desdeñaba la pasión nacionalista por lo autóctono que había caracterizado a regionalistas y criollistas, así como el realismo social que había tratado de encarar los graves problemas de las sociedades latinoamericanas. La suya era una historia chilena y personal, que daba cuenta de los tiempos difíciles en los que había publicado *Veraneo y otros cuentos* (1955), de las limitaciones de la

crítica nacional, del impulso que encontró en *Los pasos perdidos* de Carpentier para superar «las barreras de la sencillez y del realismo» (1972: 38) en el final de su novela *Coronación* (1957), de los lugares de América y de Europa donde había completado el aprendizaje, pero los escritores de la mayoría de los países hispanoamericanos podían evocar experiencias similares o circunstancias aún más adversas. Para Donoso una experiencia fundamental parecía haber sido la lectura de *La región más transparente*, donde descubrió la posibilidad de hacer de la novela no un testimonio o reflejo, sino una indagación en la realidad que a la vez era una indagación en el autor y en la propia escritura. No en vano Carlos Fuentes había sido «el primer agente activo y consciente de la internacionalización de la novela hispanoamericana de la década de los años sesenta» (1972: 45), a la vez que proclamaba y contagiaba su entusiasmo por la Revolución cubana. Por lo demás, las memorias de Donoso ofrecían otros puntos de interés: entre otros —además de lo mucho que *La ciudad y los perros*, *Sobre héroes y tumbas* y *Rayuela* también habían significado para él—, el testimonio de cómo las novelas fueron impulsando la experimentación a la vez que se mostraban experimentales y descubrían la existencia de un público preparado para aceptar esas experiencias y disfrutar de ellas. Al tiempo que trataba de esquivar la cuestión relativa a los protagonistas del *boom*, Donoso contribuyó también a fijar en Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez su «cogollito» (1972: 121), aunque para incrementar la riqueza del fenómeno terminase mencionando a muchos de los escritores nombrados hasta aquí y otros que no han encontrado ocasión para aparecer, como los argentinos Héctor A. Murena, Sara Gallardo, Elvira Orphée, Juan José Hernández y Dalmiro Sáenz —no en vano había residido algún tiempo en Buenos Aires—, el chileno Enrique Lafourcade y el guatemalteco Augusto Monterroso. En la necesidad de señalar un acontecimiento determinante para su fin, lo encontró en el “caso Padilla” y sus consecuencias, lo que era para entonces una convicción mayoritariamente compartida.

Más relevante, porque parecía fijar su significación desde una perspectiva académica, fue *El boom de la novela latinoamericana* de Rodríguez Monegal, preocupado por precisar sus orígenes, su desarrollo e incluso su posible final, así como los factores que lo habían determinado, tarea a la que había dedicado algunos trabajos ya publicados. El *boom* encontraba ahora sus raíces en el enriquecimiento cultural, literario y editorial que supuso en su día la llegada de los exiliados españoles, así como en el crecimiento demográfico e industrial de algunas ciudades latinoamericanas que la segunda guerra mundial

había propiciado, factores que a su vez determinaron la aparición de lectores en número y con capacidad suficientes para permitir ya en los años cincuenta el éxito notable de críticas y de ventas conseguido en México por *Pedro Páramo* o *La región más transparente*, o en Argentina por las obras de Borges, que la editorial Emecé editó o reeditó durante aquella misma década. No se olvidaba el proceso similar del Brasil, ni el papel que las revistas y suplementos literarios habían desempeñado ya antes de que la Revolución cubana atrajera la atención internacional hacia América Latina a la vez que ponía en marcha un proyecto cultural compartido, aprovechando las simpatías con que contaba en los países socialistas y entre los intelectuales de izquierda en todo el mundo. Tampoco de la gran contribución de las editoriales españolas para hacer del *boom* un fenómeno comercial. Por lo demás, Rodríguez Monegal emprendía la tarea de rescatar los valores de la narrativa hispanoamericana y brasileña postergados, desde el modernismo hasta los años sesenta, sin ignorar las grandes aportaciones hispanoamericanas a la poesía.

Poco quedaba que añadir sobre las disputas para ocupar un lugar entre los protagonistas del *boom*, entre otras miserias. Para Rodríguez Monegal era evidente que el fenómeno publicitario no había hecho otra cosa que poner en evidencia «la mayoría de edad de las letras hispanoamericanas» (1972: 58), y para dilucidar los factores que habían permitido alcanzarla revisaba un pasado cuyos orígenes se remontaban al menos hasta los movimientos de vanguardia, y que para la nueva narrativa estaban en las aportaciones decisivas de Borges, y también de Bioy Casares, Marechal, Carpentier, Asturias, Yáñez, Onetti y tantos otros. Los nombres se reiteraban en su mayoría al recordar a los grandes precursores y al subrayar la riqueza de la realidad más reciente, y Rodríguez Monegal, al denunciar las carencias de la crítica y señalar la tarea por hacer, contribuía a acrecentar el abismo entre la novela tradicional y la nueva señalando una vez más la fecha que marcaba la ruptura: 1941, cuando *El mundo es ancho y ajeno* ganó el concurso de novela latinoamericana organizado por la editorial neoyorkina Farrar&Rinehart, esta vez a costa de *Tiempo de abrazar*, una novela de Onetti de la que apenas se conocían tres fragmentos publicados en *Marcha* en 1943, lo que daba al crítico libertad para imaginar un jurado incapaz de advertir lo que de viejo y de muerto había en la obra de Ciro Alegría y las novedades que aportaba la del escritor uruguayo. No en vano, al recuperar la narrativa previa al *boom*, Rodríguez Monegal había insistido en señalar las limitaciones de la novela de la tierra frente a la

novela urbana posterior, y también frente a las ficciones que sin abandonar los ámbitos naturales los enriquecían con las dimensiones míticas de lo real maravilloso o realismo mágico. Dos décadas de aportaciones continuadas permitirían llegar hasta las obras canónicas de los años sesenta: *Rayuela* y *62. Modelo para armar*, de Cortázar, *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde* y *Conversación en La Catedral*, de Vargas Llosa, *Paradiso*, de Lezama Lima, para culminar con *Cien años de soledad* y García Márquez, sin olvidar que en 1967 se había publicado *Museo de la novela de la Eterna*, aportación póstuma de Macedonio Fernández, inesperada fuente de Borges, de Bioy Casares y de Cortázar, de cuya *Rayuela* derivarían a su vez *Cambio de piel*, *Conversación en La Catedral* y *El obscuro pájaro de la noche*.

Para fijar el canon de la nueva novela servía asimismo la notable atención dedicada a Guimarães Rosa y a Rulfo, y también a *Tres tristes tigres*, lo que volvía a mostrar el interés preferente que Rodríguez Monegal sentía por la novela "del lenguaje", que junto a Cabrera Infante representarían también Severo Sarduy y Reinaldo Arenas. Los tres escritores cubanos significaban además la irrupción de la cultura pop en la América Latina, irrupción que en México se manifestaría en los ámbitos juveniles de las ficciones de Gustavo Sainz o José Agustín, y en la Argentina adoptaría con Manuel Puig una opción contracultural basada en el folletín y otros materiales antes desdeñados por la literatura. Rodríguez Monegal advertía también que los escritores consagrados empezaban a encontrar sucesores: Cortázar tendría en Néstor Sánchez a un continuador de sus experiencias, cada vez más arriesgadas, como Vargas Llosa no sería ajeno a los inicios de su compatriota Alfredo Bryce Echenique; y, desde luego, no podía ignorarse el eco de *Cien años de soledad*, detectable en obras del colombiano Germán Espinosa, del argentino Tomás Eloy Martínez, del peruano Manuel Scorza o del venezolano Adriano González León. La mención de otros autores de obra relevante o apenas iniciada dejaba patente que, a los ojos de un lector bien informado —y Rodríguez Monegal lo era—, la narrativa latinoamericana ofrecía una riqueza que ni el estruendo publicitario de los últimos años sesenta ni el silencio que ahora empezaba a rodearla podrían ocultar.

Por supuesto, estaba por llegar la avalancha crítica, aunque algunos autores ya contaban con estudios dedicados a su obra y lo ocurrido encontraba eco en volúmenes colectivos como *La novela hispanoamericana* (actualizada en su tercera edición, de 1969), a cargo de Juan Loveluck, *Nueva novela latinoamericana I* (1969), coordinado

Boom (de la novela latinoamericana)

por Jorge Lafforgue —ya en 1974 publicaría un segundo tomo, dedicado a la narrativa argentina—, *Actual narrativa hispanoamericana* (1970), volumen editado por la Casa de las Américas, *La nueva novela hispanoamericana* (1971), recopilación de Ángel Flores y Raúl Silva Caceres, y *América Latina en su literatura* (1972), que César Fernández Moreno preparó a iniciativa de la UNESCO, prueba del renovado interés internacional que esa vasta región cultural había despertado. En esos volúmenes, en otros también colectivos dedicados exclusivamente a algunos autores y en los estudios que en número creciente fueron ocupándose de la nueva narrativa latinoamericana y de sus protagonistas, se puede seguir el proceso que convirtió a algunos escritores en representantes definitivos del *boom* y fue excluyendo a otros, como Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante o Manuel Puig, del núcleo fundamental al que en algún momento parecieron pertenecer. Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa tomaron ventaja en la atención de la crítica, lo que consolidaba su posición entre los triunfadores de aquella prodigiosa década del sesenta, aunque no fuesen, ciertamente, los únicos narradores tenidos en cuenta: al prestigio indiscutido de Borges se sumaban los también asentados de Rulfo, de Onetti y de Carpentier, y de la atención dedicaba a la nueva novela latinoamericana se beneficiaron en diversa medida otros muchos escritores.

Coda

Aunque anecdótico, resulta significativo que José Donoso asociara el fin del *boom* con Barcelona y con la celebración de la Noche Vieja de 1970, cuando en casa del escritor Luis Goytisolo —allí estaban Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez y Pitol, además de Carmen Balcells, Fernando Tola y Jorge Herralde, personalidades relevantes del mundo editorial— se habló de la fundación de la revista *Libre*, que antes de aparecer se vería tan decisivamente afectada por el caso Padilla. Entre los damnificados habrían de contarse también quienes en los últimos años habían hecho de Barcelona un centro fundamental de promoción de la nueva novela latinoamericana, descalificados —aunque Carlos Barral no firmase la segunda de las cartas a Fidel Castro— como intelectuales burgueses o pequeñoburgueses, pseudoizquierdistas y cómplices del colonialismo cultural.

El *boom*, que al iniciarse los años sesenta había encontrado en Barcelona el lugar idóneo para continuar su expansión, se vio afectado

allí por otras convulsiones. La ruptura de Carlos Barral con su empresa impidió que se fallara el premio Biblioteca Breve en 1969, cuando Donoso se había presentado con *El obscuro pájaro de la noche*. También había concursado Alfredo Bryce Echenique con *Un mundo para Julius*, su primera novela —la Casa de las Américas había editado su volumen de cuentos *Huerto cerrado* en 1968, tras otorgarle una mención honrosa en el concurso correspondiente—, que apareció en 1970 en la recién creada Barral Editores. En 1971 el premio Biblioteca Breve recayó en *Sonámbulo del sol*, de Nivaria Tejera, cubana afincada en París, y en 1972 dejó de convocarse. Por su parte, en 1971 el premio Barral de novela y la edición correspondiente fueron para *En vida*, de Haroldo Conti, escritor argentino ajeno al *boom* y entusiasta de la Revolución cubana. En 1972 ese premio quedó desierto, porque el jurado no encontró quien lo mereciese y porque Barral Editores había perdido interés en los dilemas de los novelistas latinoamericanos. En septiembre de ese año, al regresar del Coloquio Internacional del Libro celebrado en Caracas, Barral decidió entregarse a la promoción de novelas españolas, tarea a la que se sumó de inmediato la Editorial Planeta de José Manuel Lara. Se trataba de encontrar otro filón literario y comercial, mientras seguía la discusión sobre las relaciones positivas o negativas entre los narradores de un lado y otro del Atlántico.

Por supuesto, la novela hispanoamericana aún podía aprovechar el impulso adquirido, que al iniciarse los años setenta le permitía conseguir otros premios y encontrar acogida en otras editoriales. El premio Planeta fue en 1970 para *La cruz invertida*, del argentino Marcos Aguinis, y en 1972 para *La cárcel*, del ya entonces fallecido Jesús Zárate, colombiano. El Alfaguara de 1971 se concedió a Carlos Droguett por *Todas esas muertes*, y en 1972 Destino publicó *Dabeiba*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal, otro colombiano que fue finalista del Nadal en 1971. Pero ni siquiera el de Droguett permite asociar esos nombres con lo que el *boom* había sido y apenas era ya. Como si el ciclo también pareciera cerrado, en España también se dedicaron libros al tema: *Introducción a la novela hispanoamericana actual* (1971), de Andrés Amorós, y *Lenguaje y violencia. Introducción a la nueva novela hispanoamericana* (1972), de Rafael Conte, dejaban constancia del gran interés despertado por las novelas y los novelistas transatlánticos. Eso no impedía que el *boom* se asociara sobre todo a la presencia de escritores latinoamericanos, con su centro en Barcelona. A la de García Márquez se sumó la de Donoso en 1969 —llevaba varios años en España, y llegaba desde Pollensa a Vallvidrera, en la periferia de la ciudad condal, para trasladarse en 1972 al pueblo turolense de Calaceite— y la de

Boom (de la novela latinoamericana)

Vargas Llosa en 1970, sin olvidar que también se afincaron allí, por algún tiempo o para quedarse, Sergio Pitol, Néstor Sánchez, Nélida Piñón, Jorge Edwards, el también chileno Mauricio Wacquez, el colombiano Rafael Humberto Moreno-Durán y la uruguaya Cristina Peri Rossi. Eso estimuló las visitas de Cortázar, Fuentes y otros muchos escritores hispanoamericanos, interesados por la vida cultural que la *gauche divine* animaba en Barcelona, y con frecuencia por las ventajas editoriales que personificaba Carmen Balcells, cuya agencia literaria se identificaba con la representación de García Márquez y de Vargas Llosa, y por tanto con el éxito y el dinero. Alejado de América Latina, el *boom* fue en España un fenómeno tardío o póstumo, menos basado en las nuevas obras editadas que en la actividad editorial y en los beneficios económicos —casi siempre más aparentes que reales— de los escritores agraciados. Ninguna novela conseguiría la significación de *La ciudad y los perros*, *Rayuela* o *Cien años de soledad*, aunque Vargas Llosa lo intentara con *Pantaleón y las visitadoras*, publicada por Seix Barral en 1973. García Márquez ya se había ido cuando en 1975 la editorial Plaza & Janés lanzaba en Barcelona *El otoño del patriarca*, que quedaría muy lejos de repetir el éxito anterior.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayén, Xavi, *Aquellos años del boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*, Barcelona, BRA Libros, 2014;
- Curiel Rivera, Adrián, *Novela española y boom hispanoamericano. Hacia la construcción de una deontología crítica*, Mérida/México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006;
- Donoso, José, *Historia personal del "boom"*, Barcelona, Anagrama, 1972;
- Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972;
- Fernández Retamar, Roberto, «Calibán», *Casa de las Américas*, año XII, número 68, septiembre-octubre de 1971, pp. 124-151;
- Flores, Ángel, y Silva Cáceres, Raúl (eds.), *La novela hispanoamericana actual*, New York, Las Americas Publishing Company, 1971;
- Fuentes, Carlos, «La nueva novela latinoamericana. Señores, no se engañen: los viejos han muerto. Viven Vargas Llosa, Cortázar, Carpentier», *La Cultura en México*, 128, 29 de julio de 1964, pp. I-V y XIV-XVI; —, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969;

- Gallardo Saborido, Emilio José, *El martillo y el espejo. Directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009;
- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2003;
- González, Manuel Pedro, «La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional», en Iván Schulman et al., *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, pp. 35-109;
- Harss, Luis, y Dohlmann, Bárbara, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967;
- Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana*, dos tomos, Buenos Aires, Paidós, 1969-1974;
- López de Abiada, José Manuel, y Morales Saravia, José (eds.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, Madrid, Verbum, 2005;
- Loveluck, Juan (comp.), *La novela hispanoamericana* [1963], tercera edición, actualizada, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969;
- Marco, Joaquín, y Gracia, Jordi (eds.), *La llegada de los bárbaros. La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona, Edhasa, 2004;
- Ocampo, Aurora M. (presentación, selección y bibliografía), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. Antología, prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, México, Universidad Nacional Autónoma, 1973;
- Ortega, Julio, *La contemplación y la fiesta. Notas sobre la novela latinoamericana actual*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969;
- Pollmann, Leo, *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica (Der neue Roman in Frankreich und Lateinamerika)*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1968), versión española de Julio Linares, Madrid, Gredos, 1971;
- Rama, Ángel, «Una generación creadora», *Marcha*, año XXVI, número 1217 («La generación hispanoamericana del medio siglo»), 7 de agosto de 1964, p. 2; — (ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*, México, Marcha Editores, 1981;
- Rodríguez Monegal, Emir, «Los nuevos novelistas», *Mundo Nuevo*, 17, noviembre de 1967, pp.19-24; —, *Narradores de esta América*, tomo I, Montevideo, Alfa, 1969, y tomo II, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974; —, *El Boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972;

Boom (de la novela latinoamericana)

Sánchez, Pablo, *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del "boom" (1963-1972)*, Alicante, Cuadernos de América sin Nombre, 2009;

Tola de Habich, Fernando, y Grieve, Patricia (comps.), *Los españoles y el boom*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972;

Vargas Llosa, Mario, «Novela primitiva y novela de creación en América Latina», *Marcha*, año XXX, números 1432, 10 de enero de 1969, pp. 30-31 (I), y 1433, 17 de enero de 1969, pp. 30-31 (II).

Teodosio FERNÁNDEZ

Universidad Autónoma de Madrid

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales