Pablo Sánchez

Nº 25

LA EMANCIPACIÓN ENGAÑOSA

UNA CRÓNICA TRANSATLÁNTICA DEL *BOOM* (1963-1972)



Prólogo de
Joaquín Marco

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

La emancipación engañosa.
Una crónica transatlántica del *boom* (1963-1972)

Pablo Sánchez

La emancipación engañosa.
Una crónica transatlántica del *boom* (1963-1972)

Prólogo de Joaquín Marco

Cuadernos de ***América sin nombre***

Cuadernos de *América sin nombre*
dirigidos por José Carlos Rovira
Nº 25

Comité Científico:
Carmen Alemany Bay
Miguel Ángel Auladell Pérez
Beatriz Aracil Varón
Eduardo Becerra Grande
Helena Establier Pérez
Teodosio Fernández Rodríguez
José María Ferri Coll
Virginia Gil Amate
Aurelio González Pérez
Rosa Mª Grillo
Ramón Lloréns García
Francisco José López Alfonso
Remedios Mataix Azuar
Sonia Mattalia
Ramiro Muñoz Haedo
María Águeda Méndez
Pedro Mendiola Oñate
Francisco Javier Mora Contreras
Nelson Osorio Tejeda
Ángel Luis Prieto de Paula
José Rovira Collado
Enrique Rubio Cremades
Francisco Tovar Blanco
Eva Mª Valero Juan
Abel Villaverde Pérez

El trabajo está integrado en las actividades de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericanos» y en los proyectos «Desarrollo y consolidación de las investigaciones sobre creación de un corpus textual de recuperaciones del mundo precolombino y colonial en la literatura hispanoamericana» (MEC/HUM 2005-04177/ FILO) y «La formación de la tradición hispanoamericana: historiografía, documentos y recuperaciones textuales» (MCI FFI2008-03271/FILO).

Los cuadernos de *América sin nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Ilustración: *Perro sobre mesa.* Antonio Audirac Camarena

© Pablo Sánchez

I.S.B.N.: 978-84-7908-725-8
Depósito Legal: MU-1064-2009

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

Índice

Unas palabras 9

Agradecimientos. 15

1. Hacia una lectura sistémica del *boom* 17

2. El mapa del éxito 45
   2.1. La importancia de la intercomunicación 45
   2.2. La primera y feliz fase expansiva. 66
   2.3. Primeros antagonismos en la crítica 82
   2.4. Los críticos practicantes. 91

3. Historia de un contacto cultural 101
   3.1. La nueva mirada española 101
   3.2. La función de J.M. Castellet 124
   3.3. Barcelona como centro. 135

4. Movimientos transatlánticos 143
4.1. Indicios de ruptura 143
4.2. El nuevo proyecto parisino 151
4.3. La querella cubana 158
4.4. La ira de *Calibán* 164

5. Retorno a Caracas. 173
5.1. El Coloquio del Libro 173
5.2. Rama contra Vargas Llosa 183
5.3. Transculturados pero no transatlánticos. 193

6. A modo de conclusión 209

7. Bibliografía 215

Unas palabras

Recuerdo a Pablo Sánchez años atrás sentado tras una mesa, a mi derecha, en el despacho universitario, cuando era todavía un becario. Resultaba aquella una silla disputada, porque eran varios los jóvenes investigadores y sólo disponíamos de una mesa libre. Las otras dos eran las de profesores que preparaban allí clases, corregían exámenes o se dedicaban a otras tareas. Habíamos adquirido ya un primer ordenador gracias a una beca de investigación. El despacho no daba para mucho más, ni siquiera las repletas estanterías de libros, que siguen como siempre, como el ventanal que da al jardín, y el tiempo parece que no haya transcurrido. Pablo no pasaba muchas horas allí, salvo cuando dio algún curso. Andaba a vueltas con su tesis doctoral y su habitual y ácido sentido del humor que ha mantenido, por fortuna, y ha aplicado aquí con valor y eficacia logrando, como comprobará el lector, excelentes resultados. Su libro, fruto de una compleja búsqueda a ambos lados del Atlántico, fermentado con rica y no frecuentada bibliografía, se lee con agrado. Novelista también, ganador del XI Premio Lengua de Trapo (2005)

con su novela *Caja negra*, ha sabido incluso imprimirle un adecuado ritmo y hasta cierto misterio, porque el tema no se agota, se enriquece. En aquellos años todavía no había ido como profesor a la Universidad de las Américas, en México. Creo que su estancia fue bien aprovechada, tan distinta de la que había vivido en Barcelona. Le sentó bien en varios sentidos, aunque siempre se haya mostrado reacio –y no por falta de oportunidades– a cruzar la frontera del Norte para implicarse en centros estadounidenses, como tantos otros.

Se requería valor para adentrarse en tema tan polémico y poliédrico como la recepción crítica del *boom* –porque aunque no nos guste así va a quedar denominado aquel fugaz éxito editorial– que surge de un pequeño grupo de novelistas que consiguen situar la narrativa hispanoamericana, la suya, la anterior y hasta, tal vez, las sucesivas, en coordenadas antes jamás alcanzadas, pese a los Premios Nobel a Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Octavio Paz, o a uno de los integrantes del propio núcleo duro, Gabriel García Márquez. La intención de aquellos entonces jóvenes narradores, alguno de los cuales todavía sigue por fortuna en la brecha, no residía en la oportuna transformación formal del arte de escribir novelas (la poesía y el ensayo parece entenderse erróneamente que van por otros cauces). Sumando lo publicado entre los términos cronológicos del período 1963-1972, acotado por el autor, la bibliografía sobre ello debe superar lo que se había escrito antes sobre el conjunto de la literatura hispanoamericana desde sus orígenes. Pablo Sánchez se ha visto obligado, pues, a sumergirse en un mar de papel y su aportación fundamental consiste, a mi juicio, en que a caballo entre España y América, ha sabido rastrear el trasfondo crítico-ideológico que la mera comercialidad del fenómeno ocultaba.

Por circunstancias que no corresponde mencionar aquí viví, como *outsider,* el fenómeno que, observado de cer-

ca, parecía entonces menos trascendente de lo que hoy se entiende. Una vez más, porque no le queda otro remedio, vuelve a revivir en sus páginas el caso del poeta cubano Heberto Padilla. Permítaseme una breve anotación. Si su libro *El justo tiempo humano* se publicó en aquella colección de poesía Ocnos, que dirigí, y vivió de prestado en varias editoriales, aunque con recursos económicos propios, fue porque, a sugerencia de José Agustín Goytisolo, que había propuesto ya a otros autores hispanoamericanos, empezando por Jorge Luis Borges y José Lezama Lima, me pareció un poeta interesante, como Francisco Urondo o Enrique Lihn. Cuando estalló «el caso», el crítico del *Times Literary Supplement*, J.M. Cohen –quien se ocupaba allí de las literaturas en español, buen amigo de los poetas barceloneses de los cincuenta– me mandó una antología de Padilla para su edición que decidí no publicar. Me parecía obsceno aprovechar el escándalo y echar más leña al fuego. Al consejo asesor de la colección también le pareció inoportuno. Mi encuentro con Padilla, muchos años después, en Barcelona y más tarde en Miami, no viene ahora al caso. Pero, desde luego, no era la poesía ni su renovación lo que caracterizó aquel «boom» narrativo y los ecos de las polémicas llegaron hasta aquí matizadas, sin el enconamiento de los países de origen, sin los «compromisos» de Ángel Rama y otros críticos del momento, como observa muy bien Pablo Sánchez, pese a que el ojo del huracán estuvo en Barcelona, entre Carlos Barral y José Mª Castellet. No es mi propósito ni el de quienes me honraron pidiéndome unas pocas páginas a su estudio buscar conclusiones y complementos al trabajo. El propio autor las ofrece en una apretada síntesis. Conocí personalmente a muchos de quienes aquí figuran como protagonistas, como Roberto Fernández Retamar, a quien vi en Barcelona, en La Habana y de nuevo en Barcelona. Me hacía llegar la revista

de la Casa de las Américas hasta que me contó que andaban tan mal de papel que se vieron obligados a reducir los obsequios a los amigos, pero nunca fui invitado por la institución ni por los cubanos. Acudí a La Habana en octubre de 1979 en una delegación auspiciada por UNESCO y formada por un heterogéneo grupo: entre otros, el catedrático Gallego Morell, el embajador, entonces en Alemania, Antonio Garrigues, el arabista Pedro Martínez Montávez, más tarde rector de la Universidad Autónoma de Madrid, y mi buen amigo Dario Puccini, brillante crítico y traductor. Allí me hice con la edición cubana de *Calibán*, libro, cuya polémica influencia Pablo Sánchez justamente hace notar, pero que en España apenas fue divulgado.

Sobre el libro de Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio* podría decirse algo más de lo que prudentemente escribí en el prólogo de la reciente reedición de las *Obras Completas* del autor. Curiosamente, Vargas Llosa dio a la luz el primer volumen junto al sexto (que prologaría a petición suya, según me dijo Antoni Munné, que cuidó de esta edición de autor), donde figuraba su crítica literaria, ahora ya incompleta, por cuestiones de derechos. Pero aseguró que el libro, fruto de su tesis doctoral, no volvería a editarse exento. Pablo Sánchez analiza su recepción crítica con oportunidad, haciendo notar la polémica que acabará suscitando, no inferior a las que antes se habían generado con Óscar Collazos. Los esquematismos dogmáticos acompañaron parte de la recepción de la nueva novela, cuento, ensayo y poesía en América y no tanto en España, pese a que también aquí el marxismo dogmático tuvo sus representantes críticos. Fueran Caracas, París o Barcelona, tras la nueva novela latinoamericana se fraguaban proyectos que trascendían el arte literario. Y, aunque no resulte ninguna novedad al respecto, el papel de la Revolución Cubana ha sido consi-

derado siempre como catalizador en fases diversas y de signo bien diferente. Se rompió, en parte por razones políticas, el núcleo creador. Y la crítica militante ejerció cierto papel que el autor de este libro bucea y aclara en parte.

La verdad es que en aquel despacho universitario, mientras estuvo Pablo –y cuantos le siguieron– se habló y se sigue hablando mucho de literatura (quizá ahora menos de la hispanoamericana), pero el autor de este libro participó por aquel entonces en un proyecto de investigación junto a otros profesores que, sin ser algunos de ellos específicamente latinoamericanistas, se integraron en el equipo, del que surgió el extenso libro colectivo *La llegada de los bárbaros. La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981,* que firmamos Jordi Gracia y yo mismo; pero también Jesús Ferrer Solà, Dunia Gras Miravet, Carmen Sanclemente, Burkhard Pohl y Núria Prats Fons, fruto de un arduo trabajo en hemerotecas y contactos personales. De algo, imagino, le sirvieron también al investigador en ciernes aquellos cafés tomados junto a la Universidad, y lamento no haber podido compartir más tiempo con él y con otros compañeros. Son quienes, en Barcelona, en Sevilla –donde ahora profesa Pablo Sánchez–, en México o donde acaben echando sólidas raíces, han de lograr que los estudios latinoamericanos –en años de profundas crisis económicas y desmoralizada humanística– interesen en mayor medida que a sus predecesores. Latinoamérica significa el futuro, como se advierte ya en su literatura menos conocida en otras lenguas de lo que debiera, pese a su calidad intrínseca. Los jóvenes investigadores y críticos no deberían alejarse de su futuro desarrollo y circunstancias.

Joaquín Marco

Agradecimientos

Esta investigación no sólo es transatlántica en sus contenidos. Se trata de un trabajo desarrollado con la ayuda indispensable de instituciones públicas de ambos lados del océano. Creo que es necesario reconocer y agradecer el apoyo, ya que esas iniciativas, por encima de los resultados concretos que aquí presento, suponen importantes esfuerzos por parte de dos países para potenciar la investigación y renovar las estructuras académicas y científicas.

Las primeras investigaciones que realicé sobre este tema, y que aparecen mencionadas en la bibliografía, formaban parte de un proyecto de investigación financiado por la DGICYT del Ministerio de Educación y Ciencia de España entre 1996 y 1999 y dirigido en la Universitat de Barcelona por Joaquín Marco. Otras publicaciones que también cito y que son antecedentes de esta investigación aparecieron entre 2002 y 2005, años en los que continué la misma línea de investigación en la Universidad de las Américas, Puebla, con el estímulo económico del Sistema Nacional de Investigadores de México. Las últimas investigaciones, que son las que

se presentan en este libro, son resultado del trabajo realizado en la Universidad de Sevilla gracias al Programa Ramón y Cajal de contratación de investigadores, que me permitió regresar a España.

Quiero también dar las gracias a todos los colegas que han aportado sugerencias y correcciones a este texto, o que han colaborado conmigo en los diferentes proyectos a lo largo de estos años: Joaquín Marco, Jordi Gracia, Dunia Gras, Jesús Ferrer, Virginia Trueba, Blanca Bravo, Jesús Villegas, Adela Pineda, Octavio Rivera, Alfonso Montelongo, Alberto López Cuenca, Raúl Calderón, Gabriel Wolfson, José Manuel Camacho Delgado y Trinidad Barrera. Por último, quiero dedicar este trabajo a Ricardo Fernández, compañero de esperanzas y sufrimientos académicos, y a Nayeli Prieto, que vivió de cerca la redacción final y ayudó decisivamente, con su generosidad y su paciencia.

1. Hacia una lectura sistémica del *boom*

Pocos problemas críticos quedan en la literatura latinoamericana tan arduos y desgastantes pero a la vez tan atractivos como la identidad y el significado de lo que, bastante improvisadamente, se llamó *boom* de la narrativa. Sin que nadie parezca estar plenamente seguro de qué es (por ejemplo: ¿fue sólo narrativo, o afectó a «toda» la literatura?), se tolera su difusa y equívoca existencia, sea como gran suceso literario, como jalón historiográfico, o incluso como paradigma del éxito venal de la creatividad latinoamericana. Para muchos lectores de varias generaciones y no sólo de habla hispana, representa una de las mejores exportaciones culturales, si no la mejor, de Latinoamérica y ha funcionado masivamente como reclamo para la investigación y el placer estético. Diríamos que el *boom* se asocia generalmente con triunfo y esplendor, aunque conserva una curiosa ambivalencia, sin comparación en el ámbito de lengua española, entre el éxito económico y el simbólico, puesto que provocó, al mismo tiempo, un gran movimiento de capital y una profunda y original identificación cultural.

Algunos miembros de la vanguardia narrativa del nuevo siglo lo utilizan todavía como punto de referencia en sus tomas de posición, demostrando la vitalidad casi legendaria del término: pienso en *McOndo*, pero también en la generación *crack*, ejemplo claro de estrategia que perpetúa las inagotables resonancias del tema y la idealización de un pasado modélico. Los miembros del grupo rechazan la «tesis oficial» según la cual el *crack* en su origen como término «buscaba parodiar y homenajear al Boom» (Volpi «Código» 178), pero no dudan en afirmar que «el Boom es nuestra ciudadanía, que nos dignifica ante el mundo», y que gracias a él ya no se limitan los escritores latinoamericanos a «las sobras del festín de la civilización» (Palou 194).

En especial, los escritores que se han instalado en estos últimos años en España tienen que sufrir permanentemente la comparación entre el presente incierto y el pasado heroico, lo que ha llevado a uno de ellos, Rodrigo Fresán, a reflexionar sobre «la sombra persistente del *boom*»:

> Para la literatura latinoamericana, el *boom* es lo que el Génesis para la astronomía. ¡Hágase la luz y rayos y centellas y de qué hablamos cuando hablamos del *boom* y el *boom* y cómo conseguirlo y el *boom*: Instrucciones de Uso! El *boom* fue y sigue siendo algo tan grande que se lo sigue buscando en todas partes y –si se me pregunta– a mí me parece que el *boom* es un tema de editores más que un tema de escritores. Pero el *boom* –como Jehová– se fue para no regresar; y a sus adoradores y a los hijos de sus adoradores sólo les queda la obsesiva esperanza del retorno de su hijo (55).

El espectro de interpretaciones del tema del *boom* es amplísimo y va desde los que lo consideran sólo la desdeñable consecuencia de una operación publicitaria que ata-

có de forma momentánea los más sagrados principios del arte latinoamericano y que no merece siquiera un capítulo de la historia literaria, hasta los que ven ahí el marbete de una plenitud cultural (con cuatro premios Nobel, en total), alcanzada tras casi dos siglos de independencia, aunque lastrada por una denominación desafortunada, sobre todo en comparación con otras etiquetas también arbitrarias pero más aristocráticas, como el Siglo de Oro o la Edad de Plata metropolitanos. Sin duda, el episodio es especialmente complejo, puesto que parece insuficiente cualquier explicación en términos exclusivamente ideológicos, estéticos o mercantiles. No es un gran periodo o un movimiento literario unificado desde el punto de vista de los recursos estéticos, y es discutible que el esplendor creativo abra y cierre el periodo, puesto que en los años ochenta siguen publicándose obras importantísimas de autores como Vargas Llosa o García Márquez; tampoco puede reducirse a la fortuna literaria de un grupo estratégicamente vinculado a uno de los grandes acontecimientos políticos del siglo, como fue la revolución cubana. Igualmente, parece algo superior y con más relieve que un simple fenómeno de mercado literario, y es desde luego distinto a otros posibles estallidos comerciales, como el del *boom* de la literatura femenina en los ochenta, con Isabel Allende a la cabeza.

Quizás el debate sobre el realismo mágico, con el que tiene algunas intersecciones, plantea similares dificultades: una bibliografía extensísima y casi inmanejable[1], una dilatación semántica del concepto que acaba en la vaguedad y en la imprecisión, una génesis confusa llena de extralimitacio-

1 En el caso del realismo mágico, véase un reciente balance en Camacho Delgado.

nes e incluso manifiestas torpezas, y una humareda crítica que populariza el concepto fuera incluso del ámbito literario y sin embargo lo vuelve perfectamente inútil en muchas ocasiones (o directamente perjudicial cuando se perpetúa en caprichosos inventos, como el *post-boom*, que probablemente es aún más complicado).

En el caso específico del término *boom*, hay otro agravante que ha llevado a críticos (Villanueva y Viña Liste 34) a renunciar deliberadamente a su sola mención: la condición mercantil, periodística, anglófona y aun onomatopéyica de la palabra, que ha irritado con cierta frecuencia, como si se tratara de una profanación de la dignidad artística o una humillación para la crítica especializada. Y todavía nos queda otro factor que añade más complejidad al estudio del tema: la cantidad de derivaciones polémicas, en forma de agravios, querellas, debates virulentos e incluso odios personales perfectamente verificables, en una confusísima mezcla de intereses y actores en juego que parece imposible de reducir o simplificar, siquiera con fines didácticos, aunque al mismo tiempo sea parte del encanto mitogénico de un periodo difícil de comparar. Desde la conexión económica de la CIA con *Mundo Nuevo* hasta los misteriosos motivos de la agresión en público de Vargas Llosa a García Márquez, desde la Maga y Alejandra Vidal hasta Úrsula Iguarán y Bustrófedon, desde la incansable oratoria de Fidel Castro hasta la eficaz y rentable discreción de Carmen Balcells, todo entra en la complejísima y a veces operística red de protagonistas, causas, efectos e iconos de lo que cualquier lector con cierto nivel cultural en lengua española podría sintetizar como «el *boom*».

No sólo la crónica del periodo (suponiendo que podamos periodizar con rigor, cosa que aún está por ver) es densa en anécdotas y en general en información relevante o curiosa; el estudio conjunto de las obras que, por consenso, se sue-

len considerar centrales en lo que, también por consenso, se suele considerar como la narrativa del *boom* (*Rayuela*, *Cien años de soledad*, *La ciudad y los perros*, *La muerte de Artemio Cruz*, etc.) es igualmente difícil, dada la magnitud y las ramificaciones de la bibliografía. Si a esa desbordante secundarización de las fuentes añadimos lo que podríamos llamar «el mito del *boom*», es decir, toda la ingente cantidad de discurso crítico, en diferentes medios y circuitos culturales, con objetivos apologéticos, polémicos o simplemente didácticos, en múltiples países y no solamente de habla hispana, generada desde los años sesenta a propósito de los textos y los contextos de esas obras y de tantas otras, tendremos como conclusión que el reto de una redefinición comprehensiva de todo lo que es o podría ser el *boom* es, a todas luces, excesivo, aunque sirviera para proclamar definitivamente la erradicación del término, su consagración o su sustitución por una fórmula más adecuada.

De cualquier forma, su existencia al menos como metarrelato o como *topos* de la historia de la crítica latinoamericana parece fuera de discusión. El obligado repaso a la bibliografía previa (obligado, pero difícilmente exhaustivo) confirma lo complejo que es estudiar el *boom* y la elasticidad del concepto, aunque también demuestra su idoneidad como campo de trabajo para problemas cruciales de la cultura latinoamericana. Eduardo Becerra, en una muy reciente y lúcida reflexión sobre el estado de la cuestión, habla del «estatus de referencia casi totémica para narradores, críticos y opinadores» que aún mantiene hoy el *boom* (16). En otra reciente síntesis de carácter divulgativo, José Miguel Oviedo apuesta por un ajuste del concepto, reduciendo su magnitud y depurándolo de sentido tendencioso:

> En pocas palabras, podría decirse que el *boom* fue, en primer lugar, una notable conjunción de grandes novelas a mediados de la década del sesenta y una revaloración de otras, no menos importantes, que habían sido soslayadas o leídas en distinto contexto. El *boom* funcionó como un imán que concentró la atención sobre un puñado de nuevos autores y sobre sus inmediatos maestros, creando así un diseño o mapa que redefinió nuestra literatura, específicamente la novela; es decir, hubo un sustancial cambio en la relación de fuerzas sociales, culturales y estéticas que dan origen a nuestra creación literaria (300).

Precisamente sería ese cambio en la relación de fuerzas lo que menos se conoce a la altura de hoy, en buena medida por la dificultad de recopilar e interpretar tantos datos de interés literario que van más allá de los propios textos narrativos y que se diversifican a lo largo de tantos países afectados por el fenómeno. Las interioridades del proceso, en forma de disputas por la legitimidad crítica, relaciones entre sistemas literarios o cambios en las expectativas lectoras, han sido escasamente examinados hasta la fecha, a diferencia de los datos más espectaculares, sean el territorio macondiano o el *affaire* Padilla, máximo ejemplo de las tendencias simplificadoras y reduccionistas en los discursos sobre Latinoamérica (incluso en los propios escritores).

En cuanto a los análisis específicos más importantes publicados hasta ahora sobre el tema, observamos que las lecturas opuestas del *boom* entre los que abogan por salvar el término tienen portavoces ilustres: por un lado, tendríamos la lectura que defiende Ángel Rama en el que quizás es el más solvente análisis, según el cual se trató básicamente de «un fenómeno de la sociedad de consumo a que se habían incorporado reciente y parcialmente algunas ciudades» («El *boom*» 51), fenómeno que se superpuso al proceso literario,

y, por otro lado, tendríamos la que defienden críticos como Donald L. Shaw (109), para los cuales sería un periodo estético basado de forma prioritaria en la experimentación artística, un periodo que se inició antes de la década de los sesenta del pasado siglo (Shaw elige *La vida breve* como parteaguas) pero que madura y se consagra a partir de 1960.

Rama trata de precisar los nombres de los protagonistas y también intenta establecer una cronología orientativa en la que destaca dos fases:

> hubo, pues, una exaltación inicial que contó con un amplio respaldo y un consenso crítico positivo pero que a medida que se perfilaron las características del *boom*, sobre todo el reduccionismo que operó sobre la rica floración literaria del continente y la progresiva incorporación de las técnicas de la publicidad y del mercadeo a que se vio conducida la infraestructura empresarial cuando las ediciones tradicionales de tres mil ejemplares fueron sustituidas por tiradas masivas, dio paso a posiciones negativas, a reparos y objeciones que llegaron a adquirir una nota ácida (53).

El crítico uruguayo incide en la dimensión sociológica del fenómeno y se centra en cuestiones como el estatus profesional del escritor y la creación de una industria cultural nueva para una sociedad sustancialmente distinta. Elude por tanto los aspectos más puramente estéticos sobre la renovación de la narrativa, que prefirió separar y analizar en otros estudios, a partir de temas como la tecnificación o la respuesta al dilema entre regionalismo y vanguardismo, que, como es sabido, es el origen de la transculturación como fórmula[2]. No resulta raro que Rama quiera acotar el significado mercantil

2 Sus principales artículos sobre narrativa están reunidos en el imprescindible volumen *La novela en América Latina*.

para evitar que un proceso que, en algunos aspectos, era el orgullo triunfal del continente se viera contaminado historiográficamente por una categoría de origen más o menos espurio, pero esa desconexión tajante entre lo mercantil y lo estético no deja de presentar algunos problemas socioliterarios, sobre todo si tenemos en cuenta, como se verá más adelante, que incluso el mismo concepto de «transculturación» en Rama surge como directa respuesta a algunos de los problemas generados por el *boom*, y que hay una evidente relación entre la expansión comercial y el nuevo repertorio de técnicas y modelos del sistema literario latinoamericano, por ejemplo, en el caso español, tan decisivo en el fenómeno editorial. El vanguardismo latinoamericano de los sesenta, de hecho, se vendió muy bien en España y en Latinoamérica y esa es una evidencia algo paradójica que obliga a profundizar en las respuestas por encima de la denostación habitual de la mercadotecnia.

Por otro lado, la definición restrictiva de Rama sobre el *boom* también elude, en líneas generales, la conflictiva cuestión política, particularmente referida al socialismo cubano y su influencia continental, que, por razones obvias de praxis política, no puede reducirse a las estrategias de la industria editorial capitalista. Y, por último, diríamos que le falta, por razones igual de obvias, otro aspecto crucial: el análisis de la propia función institucional de los críticos, es decir, de Rama, como también de su archirrival Emir Rodríguez Monegal, así como de Roberto Fernández Retamar, principal promotor cultural de la utopía cubana, y J.M. Castellet, crítico fundamental por parte de la intervención española. ¿No son acaso tan importantes estos críticos (en realidad, sus discursos y sus tomas de posición) como muchas de las novelas míticas del *boom* para entender el periodo? Habrá oportunidad para volver a hablar de ello más adelante, pero vale la pena antici-

parlo: es cierto que los críticos no son responsables directos del *boom* ni de los cientos de miles de ejemplares vendidos por algunos autores, pero no puede subestimarse su capacidad de intervención en el campo literario latinoamericano, y, además, como veremos, su protagonismo socioliterario fue superior al de muchos creadores.

Con todo, los balances minuciosos de Rama son el punto de partida de cualquier posible redefinición de la tradición narrativa latinoamericana del siglo XX y en muchos puntos su perspicacia crítica sigue siendo inmejorable. Donald L. Shaw, por su parte, parece defender la sinonimia entre *boom* y «nueva narrativa latinoamericana», lo que supone infravalorar la importancia de la expansión editorial y la internacionalización que tiene lugar en los años sesenta; además, esa visión homogénea hace difícil el análisis de los motivos del cambio estético a lo largo de varias décadas y reduce la complejidad de las expectativas literarias de una época en la que, por poner un ejemplo, la utopía revolucionaria tiene un efecto considerable en la asimilación lectora (e incluso en la estructura de textos como *Libro de Manuel* y tantos otros). Shaw, a pesar de sus muchos méritos y de su innegable voluntad organizadora, tampoco puede resolver problemas aparentemente menores pero muy jugosos para el análisis: por ejemplo, la formación del canon de la nueva narrativa y las posiciones de vanguardia en el campo literario desde 1940, que están llenas de curiosidades en las que no me puedo demorar, como la posición secundaria, en el conjunto del sistema latinoamericano, de obras tan importantes en las tradiciones narrativas de sus respectivos países como *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, *El apando*, de José Revueltas, *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, *Zama*, de Antonio di Benedetto, *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez, o *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos, obras que que-

daron fuera del principal *boom* editorial y que se situaron en una posición no canónica (o, por lo menos, no central) dentro del repertorio global latinoamericano.

Por otro lado, la identificación de *boom* con experimentalismo y dificultad textual en términos comparables al *modernism* occidental del periodo de entreguerras no está exenta de problemas, como demostró José Eduardo González («El post-boom» 109-115), sobre todo si tenemos en cuenta que esta etapa de la literatura latinoamericana gozó a menudo de un éxito masivo impensable en los casos de autores determinantes como Joyce o Faulkner. Pero es que además hay que recordar que la experimentación, en realidad, ya se había desarrollado como norma estética bastante antes del éxito internacional de las traducciones y los premios, lo que obligaría a precisar que el campo literario latinoamericano no puede ser considerado homogéneo entre 1940 y 1970, al menos no en términos de mercado e instituciones.

Sin duda, el esplendor creativo de los sesenta tiene sus raíces en la aparición, en los años cuarenta, de alternativas a una concreta tradición narrativa (novela «de la tierra», regionalismo, etc.), y así, como sabemos, lo acepta generalmente la crítica como uno de los principales consensos de la comunidad historiográfica: sólo es necesario recordar que en esa década encontramos la imaginación razonada y el original sistema de símbolos de Borges, la asimilación del vanguardismo europeo (entendido a la manera, tan prejuiciosa, del casi siempre lúcido Lukács) en Yáñez, Asturias, Marechal o Sabato, el virtuosismo narrativo de *Viaje a la semilla*, de Alejo Carpentier, o la reflexión metatextual y antirrealista de una obra audaz e inesperada como *Plan de evasión*, de Adolfo Bioy Casares. A todo ello habría que añadir dos aportaciones básicas desde el terreno crítico y académico, que tal vez han sido menos destacadas a la hora

de analizar el proceso de modernización cultural: el canon de Pedro Henríquez Ureña, sistematizado en *Las corrientes literarias de la América hispánica* (publicado póstumamente en español en 1949) y la ambiciosa tentativa teórica y universalista de Alfonso Reyes en *El deslinde*, proyecto sin duda excepcional en la época como intento de homologación con la cultura europea a través ni más ni menos que de una teoría literaria comparable a las producidas desde el Viejo Mundo. Por todo ello, podemos decir que en la década de los cuarenta el sistema literario ya ha renovado sustancialmente su repertorio bajo la influencia del vanguardismo, pero es todavía muy distinto en su mercado y en sus instituciones a lo que encontraremos en los sesenta, y desde luego no parece que haya ningún *boom*, le demos el sentido que le demos a ese término.

De todos modos, los antagónicos análisis de Rama y Shaw pueden ser eficaces precisamente para buscar un cierto equilibrio. Entre la extensa bibliografía situada entre estos dos polos interpretativos[3] encontramos los dos textos decisivos de ese año crucial, por varios motivos, que es 1972, dos textos que sirvieron para cerrar e institucionalizar el periodo y que contribuyeron a darle en gran medida su perfil actual: *El boom de la novela latinoamericana*, de Emir Rodríguez Monegal, e *Historia personal del boom*, de José Donoso.

Rodríguez Monegal, con su habitual estilo ecléctico pero efectivo, logró conectar múltiples factores (desde el exilio español hasta las publicaciones como *Siempre!* o *Primera Plana*) en una visión compleja del fenómeno que aún hoy resulta pertinente, sobre todo por la inclusión de factores

3 Véase, por ejemplo, la diversidad de enfoques en Garrels 287-326.

descartados por las interpretaciones puramente materialistas o estructuralistas del hecho literario. A pesar de la hostilidad que sufrió por parte de la *intelligentsia* cubana de la revolución, hay que reconocerle que no dudó en señalar la importancia de la política cultural del castrismo en la consolidación de la nueva etapa de la cultura latinoamericana. Del mismo modo, concedió gran importancia a otros dos factores institucionales: la entrada de la edición española desde la concesión del premio Biblioteca Breve a Mario Vargas Llosa en 1962 y la etapa parisina de la revista *Mundo Nuevo*, que el propio Rodríguez Monegal dirigió y que permite completar el triángulo fundamental de centros culturales en pugna en el periodo que nos ocupa: La Habana, Barcelona y París. En conjunto, su mapa crítico es abarcador y convincente, aunque se realizó con poca perspectiva, cuando las polémicas aún seguían dominando el discurso sobre la novela latinoamericana, pero conserva una notable vigencia al interpretar el *boom* como una manifestación de la complejidad cultural latinoamericana.

El testimonio de José Donoso, en cambio, compensa la inevitable falta de una total objetividad crítica con una sagacidad ensayística en la que lo autobiográfico resulta revelador e incluso extrapolable a otros autores. Se le puede achacar, por ejemplo, que es muy generoso con su amigo Carlos Fuentes al situar como primer momento del *boom* la publicación de *La región más transparente* en 1958; se trata de una hipótesis que apenas ha tenido continuidad y que parece difícil de sustentar incluso con evidencias hemerográficas. Sin negar la importancia de esa obra de Fuentes especialmente en el subsistema de la narrativa mexicana, no parece que tenga una repercusión a nivel internacional comparable a la de *Cien años de soledad*, por ejemplo. Pero en otros aspectos sí sentó Donoso importantes bases para

la interpretación dominante de lo que fue el *boom*; por ejemplo, la importancia especial del «caso Padilla» como clausura del periodo debe mucho a la narración donosiana de los hechos. Igualmente habría que destacar su intento de depurar el objeto de estudio eliminando lo accesorio (la fácil diatriba, la manipulación amarillista, el tenaz maniqueísmo), su información de primera mano sobre las actividades y las tomas de posición en el sistema literario, y su coincidencia con Rodríguez Monegal a la hora de conceder una notable importancia a la intervención española en el fenómeno a partir de *La ciudad y los perros*, que estudiaremos en detalle más adelante.

No es ése un aspecto menor, puesto que permite establecer una diferencia de juicio entre Rodríguez Monegal y Donoso, por un lado, y Rama, por otro. El corte temporal puede ser, sin duda, arbitrario en cualquier caso y no parece muy científico discutir sobre ello; lo que me interesa es examinar la toma de posición que significa en los casos específicos de Rama y Rodríguez Monegal, intérpretes y a la vez protagonistas del periodo. En este caso, hay que insistir en que Rama minimiza significativamente la importancia de la conexión transatlántica, hasta el punto de que sitúa como año inicial del *boom* el de 1964 y lo justifica, algo vanidosamente, a partir de los datos de ventas de Cortázar pero también a partir de la publicación de dos artículos del propio Rama (uno en *Casa de las Américas* y otro en *Marcha*) con voluntad canonizadora («Novísimos narradores» 11-12). Sin embargo, en otro lugar admite que Barcelona fue una de las capitales del *boom* (El *boom* 52). Podría no ser relevante, pero cobrará sentido cuando veamos la actitud beligerante de Rama hacia algunos aspectos de la cultura española, a principios de los setenta. De hecho, no deja de ser curioso que, a pesar de ser hijo de españoles emigrados a Uruguay, la

actitud de Rama hacia la cultura peninsular sea tan distante e incluso en ocasiones algo despectiva[4].

Volveré más adelante sobre esos antagonismos, pero por ahora me interesa reflexionar sobre la importancia de los modelos críticos mencionados, ya que con ellos se ha generado el relato dominante sobre lo que fue el *boom*. La pregunta siguiente es inevitable: con esos antecedentes de críticos tan reconocidos y otros muchos con los que podría componer larguísimas notas a pie de página, ¿vale la pena proponer un nuevo acercamiento que reabra la laberíntica discusión y que, con suerte, añada otra entrada bibliográfica? En otras palabras: ¿es posible aportar alguna novedad sustancial a varias décadas de análisis sin caer en la ociosidad del oportunismo académico, en el estéril parafraseo o en el abuso de la cita?

El asunto es complejo, pero hay algunos resquicios para la esperanza, o eso creo desde que empecé a interesarme por el tema. A pesar del desprestigio posmoderno de la tradición académica de la historia literaria, una nueva crónica de lo que fue el *boom* puede descubrir múltiples evidencias de la complejidad de ese objeto de estudio que entendemos convencionalmente como «literatura latinoamericana», y quizás contribuya a revisar ese relato que, en términos generales, se ha mantenido hasta la actualidad, pero que puede deparar más de una sorpresa si se analiza detalladamente. Ciertamente, el auge de los estudios culturales, subalternos, poses-tructuralistas y poscoloniales, y, en general, la crítica de los estudios literarios tradicionales en las últimas décadas no han beneficiado especialmente al *boom* como materia de estudio, y de hecho podría decirse que ha perdido su posición central

4 Su Diario *1974-1983* incluye algunos ejemplos de esa actitud, a propósito de los viajes de Rama a España durante la década de los setenta.

en la agenda de preocupaciones críticas, así como parte de su magnetismo para los estudios latinoamericanos, sobre todo en los poderosos centros culturales estadounidenses. Las orientaciones anticanónicas y descentralizadoras y las nuevas epistemologías han diversificado, a veces con oportunidad y a veces con oportunismo, los enfoques y los objetos de estudio, atacando algunos privilegios de la narrativa más publicitada y rescatando otras manifestaciones culturales no hegemónicas (por ejemplo, la literatura oral o la testimonial).

Con todo, hay que admitir que, a pesar de las nuevas prioridades motivadas por las últimas tendencias teóricas, sigue habiendo una notable saturación de la crítica sobre el *boom*; pero ésta deriva no tanto de su naturaleza polémica[5], como del comprensible énfasis en los textos narrativos, especialmente en sus valores intrínsecos (renovación estructural, plurisignificación, etc.) y sus problemas interpretativos, tan propicios para la competitividad de los críticos y sus ambiciones profesionales. La fastuosidad artística, que nadie niega, ha sido el centro de la mayor cantidad de aproximaciones al problema[6],

5 Sobre esa naturaleza polémica también hay diversos estudios, desde el más mesurado de Mejía Duque hasta el muy irritado de Rafael Gutiérrez Girardot en la revista barcelonesa *Quimera*, pasando por las tomas de posición de escritores que se sienten directamente agraviados, como Benedetti y José Blanco Amor, al que apenas se le recuerda fuera de una invectiva contra los autores del *boom* que recibió la réplica de Joaquín Roy en «La nueva narrativa». Véase la bibliografía al final de este trabajo.

6 La lista bibliográfica es muy extensa y conocida y me parece innecesario repetirla, pero se podrían destacar como casos paradigmáticos y tempranos de esos esfuerzos interpretativos algunas visiones de conjunto publicadas a finales de los sesenta y principios de los setenta, como las de Julio Ortega (*La contemplación y la fiesta)* y Leo Pollmann (*La nueva novela en Francia y Latinoamérica),* así como la edición de Jorge Lafforgue *(Nueva narrativa latinoamericana)* y la colección de *Homenajes* editada por Helmy F. Giacoman en Nueva York-Las Américas.

mientras que muchos aspectos socioliterarios o más específicamente editoriales y mercantiles del proceso han sido poco estudiados, aunque también encontramos diversos análisis, algunos incluso bastante actuales[7]. En cuanto a las cuestiones ideológicas (sobre todo las referentes al contexto de la Guerra Fría y a la dimensión polémica de la revolución cubana) hay también diversos estudios más o menos recientes. Así, por ejemplo, Claudia Gilman, en *Entre la pluma y el fusil*, ha reconstruido con brillantez y pruebas convincentes los pormenores ideológicos del periodo y la centralidad del debate sobre la función política de la literatura[8]. Pero un proceso tan internacional como éste difícilmente puede declarar agotadas sus ramificaciones.

Por ejemplo, la bibliografía sobre el desarrollo, las funciones y los espacios de difusión de la propia crítica literaria latinoamericana es muchísimo menor. Es cierto también que últimamente, sobre todo desde algunos centros académicos estadounidenses, hay una meritoria labor de recuperación y análisis de la crítica literaria latinoamericana como institución[9], en buena medida como corolario de la emergencia internacional de los estudios culturales, pero siguen pendientes muchos aspectos decisivos de los años sesenta y setenta, como mínimo[10]. Podríamos señalar que revistas determinan-

7 Véase Viñas. Más reciente es el valioso volumen de López de Abiada y Morales Saravia.

8 Otro balance reciente, más subjetivo, sería el ensayo de Jean Franco *Decadencia y caída de la ciudad letrada*.

9 Es destacable la Serie Críticas del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, a lo que habría que añadir la actividad de publicaciones como la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* fundada por Antonio Cornejo Polar.

10 Un balance conciso pero eficaz de la crítica literaria latinoamericana moderna se puede encontrar en Mariaca.

tes como *Mundo Nuevo* o *Marcha* han recibido rigurosos análisis (Mudrovcic, Rocca), pero otras muchas no han sido tan atendidas, igual que ocurre con diversas conexiones de naturaleza extraterritorial: por ejemplo, las que sitúan a la literatura latinoamericana en contacto con otras, como la española (aunque el actual auge de los estudios transatlánticos sobre todo en Estados Unidos parece tratar de compensar estas deficiencias), o las que establecen interconexiones entre sistemas nacionales, como una que esbozaremos aquí, entre el sistema mexicano y el cubano.

Si admitimos, por tanto, que la bibliografía más abundante sobre el *boom* es aquella que tiene como objeto de estudio los propios textos narrativos, su constitución interna y el conjunto de relaciones y comparaciones que se pueden establecer entre ellos, eso significa que en cierto modo se han descuidado los otros elementos o factores de lo que llamaríamos el sistema literario. La visión sistémica (que se remonta en última instancia al no siempre bien leído Tinianov y a la madurez del formalismo ruso) permite jugar con las perspectivas relacionales y con la complejidad del hecho literario, por encima de cualquier esencialismo sobre lo que es la «literatura», y por encima también de las estructuras lingüísticas internas a los textos, la fijación por las cuestiones interpretativas o la rentabilidad política del marco teórico.

Se adopte la metodología, cada vez más difundida, del sociólogo Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, o la menos conocida en el ámbito de lengua española de Itamar Even-Zohar, los enfoques sistémicos ofrecen las ventajas de la combinación de factores externos e internos a los textos, factores que, en este caso específico, irían desde la Guerra Fría (lo más externo y abarcador en el campo del poder) hasta los llamados por José Miguel Oviedo «diálogos telescópicos» de las novelas de Vargas Llosa (como ejemplo de recurso narra-

tivo de especial fortuna). Interdependencias y correlaciones, autonomías y heteronomías, series literarias y extraliterarias, centros y periferias, ortodoxias y herejías, intentan dar cuenta de la complejidad inherente al concepto «literatura», entendida como una actividad sociocultural en la que el texto, aunque en ocasiones ocupe una posición jerárquicamente superior, es un factor más dentro del sistema, en correlación con los otros factores.

Creo que no hay duda de que es enriquecedor poner a prueba estos modelos teóricos con la evolución de la compleja realidad cultural que llamamos «literatura latinoamericana»[11]. En las siguientes páginas aprovecharé especialmente el modelo funcionalista de Itamar Even-Zohar, que reinventa el clásico esquema comunicativo de Jakobson y sienta con ello las bases de la perspectiva que él llama «polisistémica»[12]. En ese modelo teórico, los factores del sistema pueden ser desglosados para el análisis pero nunca debe perderse de vista su inherente condición relacional, así como el hecho de que *a priori* no pueden ser jerarquizados sino que han de ser postulados hipotéticamente a la hora de analizar sistemas específicos. La redefinición de los factores hace hincapié en la heterogeneidad y en la estratificación de lo que llamaríamos actividades literarias, que son, evidentemente, algo mucho más denso y complejo que los «puros» textos. La «literatura» (el mensaje para Jakobson) es metodológicamente considerada un *producto*; el emisor pasa a ser así un *productor*

11 Concuerdo con Pozuelo Yvancos (77-90) en el valor alternativo que los modelos sistémicos ofrecen con vistas a evitar los dilemas generados en las últimas décadas desde los centros culturales estadounidenses.

12 Los estudios de Iglesias Santos han abierto las posibilidades en el ámbito de lengua española. Remito a esos trabajos para la discusión detallada de los conceptos de Even-Zohar.

y el receptor un *consumidor*. El código como conjunto de modelos y reglas que permiten la producción y el consumo de textos en una determinada comunidad sería categorizado como *repertorio*, mientras que los agentes involucrados en el control de la actividad sociocultural se ubicarían en las *instituciones* (que no necesariamente constituyen un todo armónico, sino que pueden presentar disputas por el control) y la pugna por la compraventa y difusión de los bienes culturales tendría lugar en el *mercado*. La ventaja de este esquema radica en sus posibilidades para analizar procesos dinámicos (diacrónicos) en los que tienen lugar actividades de canonización, disputas por el control de la cultura e interferencias entre sistemas, lo que además es especialmente oportuno en sistemas complejos y heterogéneos como los que componen la realidad latinoamericana.

Ciertamente, el término «sistema» no es en absoluto ajeno a la tradición crítica latinoamericana, puesto que Antonio Cândido, Ángel Rama[13] y, especialmente, Antonio Cornejo Polar[14] lo utilizan en diversas ocasiones para caracterizar con rigor el objeto de estudio que solemos llamar «literatura latinoamericana» (o hispanoamericana), pero creo que el término es especialmente útil para el análisis de un fenómeno complejo y confuso como es el llamado *boom*, ya que su multilateralismo recoge el sentido dinámico del proceso, superando tanto la fascinación «textocéntrica» o los mitos carismáticos sobre la genialidad creadora, como las tentaciones del simplismo ideologizante (tan usual, por cierto, en todo aquello que tenga que ver con Cuba desde 1959) o la

13 Véase por ejemplo *La novela* (16), donde Rama se apoya precisamente en el concepto de sistema de Cândido.

14 Véase especialmente «La literatura latinoamericana como totalidad contradictoria».

demonización del *boom* como una casual y peregrina estratagema comercial y extraliteraria, y reconociendo a la vez las innegables estratificaciones e interdependencias del complejo cultural latinoamericano[15]. Tal vez sólo de esta forma podamos encontrar la clave metodológica que nos permita conectar específicamente todos los factores que tienen una función (entendiendo función en el sentido que le asignaban los formalistas rusos) en esta particular evolución literaria, como (señalo algunos de los más conocidos y estudiados hasta la fecha) el premio Biblioteca Breve, las editoriales Sudamericana y Seix Barral, la revista *Mundo Nuevo*, la revolución cubana, la agencia Carmen Balcells, *Cien años de soledad*, *La ciudad y los perros*, *Rayuela* y, por supuesto, el célebre «caso Padilla».

Ya Cornejo Polar («La literatura» 129-132) había señalado las complejas estratificaciones del sistema literario latinoamericano en sus tres niveles de articulación: nacional, regional y continental, pero las múltiples correlaciones que se pueden establecer entre sistemas y subsistemas son una tarea fecunda que ofrece muchísimas posibilidades futuras. La existencia de un dinamismo específico de Latinoamérica como conjunto cultural articulado (a pesar de sus límites no siempre precisos) no significa, obviamente, que no existan de forma contemporánea dinamismos específicos para los sistemas nacionales: a nadie se le escapa que, junto al gran proceso del éxito internacional de la vanguardia narrativa en los años sesenta, hay lógicas concretas de cada sistema nacional que conservan un cierto grado de independencia. Bastaría recordar, por ejemplo, el dinamismo específico del sistema

15 Hay otros estudios sistémicos sobre la literatura latinoamericana, pero de distinta procedencia teórica, como el de Georgescu.

mexicano, con fenómenos particulares como la aparición de la *Onda* o las repercusiones literarias de la matanza de Tlatelolco, que obligan a estudiar su evolución literaria y a establecer las correlaciones oportunas con el sistema global.

Desde esa perspectiva, el periodo que se etiquetó como el *boom* (o cualquier equivalente terminológico que queramos buscar y que supere ese sentido epidérmico y comercial) sería un segmento cronológico que podemos situar cautelarmente entre 1963 y 1972, en el que el sistema literario latinoamericano se articula con una cierta unidad[16] frente a otros sistemas internacionales, e incide en sus propios subsistemas, preferentemente nacionales, según unas determinadas reglas y condiciones («mayoría de edad» cultural, intercomunicación, politización en diverso grado de la actividad literaria, modernización y tecnificación, conciencia latinoamericanista, etc.), con un repertorio específico de obras canonizadas en las que la narrativa ocupa un lugar dominante, pero en las que también la poesía de Borges, Paz o Neruda cumplen una función, un mercado en expansión (no sólo en términos libreros, sino también en lo que se refiere a las propias revistas literarias) y unas instituciones (*Casa de las Américas*, *Mundo Nuevo*, *Marcha*, Seix Barral, etc.) que pugnan por el control del sistema de acuerdo a sus intereses. La correlación, lógicamente, afecta también a los autores o productores, que ven modificada su situación socioliteraria y que se ven obligados a unas determinadas tomas de posición y a una singular lucha por la legitimidad literaria en ese nuevo mercado; a los lectores, que, guiados por las instituciones,

16 Quizá el precedente más adecuado –o el único– sería el Modernismo, pero una comparación entre ambos sistemas excedería las posibilidades de esta investigación. Véase una tentativa al respecto en Maíz.

sancionan y jerarquizan, y, *last but not least*, a los textos, que son interpretados y consumidos con el horizonte del nuevo repertorio, que a su vez enriquecen y modifican, presentando determinados valores literarios con los que se busca una posición central en el sistema y favoreciendo, por ejemplo, el proceso experimental hasta su automatización y agotamiento a principios de los setenta.

Expuesto así, puede parecer muy esquemático, pero quizás sea una forma de simplificar el problema, que es, desde luego, considerable. Reitero que aquí no podré abordar todos los aspectos ni todas las interdependencias (examinar, por ejemplo, cada sistema nacional requeriría una monografía específica) y, por ejemplo, no entraré en profundidad en los aspectos más empíricos del mercado literario latinoamericano (ediciones, tirajes, traducciones, beneficios económicos, etc.), ni en el análisis de los textos literarios más destacados, sino que me ocuparé prioritariamente de aspectos institucionales, con vistas a contribuir a historiar la evolución de la crítica en lengua española a partir de un periodo que sin duda tuvo una espesura única, una densidad crítica y creativa sin precedentes. Me interesa sobre todo llamar la atención sobre dos aspectos sistémicos menos conocidos que pueden ayudar a configurar la que espero sea una nueva crónica del periodo: por un lado, la construcción del discurso crítico sobre la narrativa latinoamericana y las diferentes tomas de posición de la crítica como institución ante los sucesivos cambios del sistema entre 1963 y 1972, tema en el que quedan pendientes muchos aspectos y muchas evidencias hemerográficas, y, por otro lado, el análisis específico de la interferencia que se produce entre los sistemas culturales latinoamericano y español en el contexto del franquismo, interferencia que no se puede explicar en los términos tradicionales de la literatura comparada.

Se trata evidentemente de dos aspectos cruciales tanto en la formación de la vanguardia literaria como en la revolución editorial que centró todas las diatribas y polémicas del periodo. Al margen de la producción de textos objetivamente novedosos en una coincidencia casi milagrosa, no cabe duda de que tuvo lugar una significativa estrategia de consagración y legitimación por parte de la crítica y las editoriales en los años sesenta, y esa intervención contiene muchos aspectos todavía poco estudiados por culpa de la idea un tanto precipitada de que «todo está dicho» en este tema.

Ello reitera la que es mi idea central: ni la vil y prosaica mercadotecnia ni la genialidad de los escritores latinoamericanos son argumentos suficientes, ni juntos ni por separado, para explicar de forma convincente todos los aspectos de un proceso que modificó extraordinariamente lo que conocemos como «literatura latinoamericana», sobre todo en su imagen como sistema en contacto con otros sistemas. Más adecuado me parece empezar por reformular precisamente la categoría «literatura latinoamericana» en términos sistémicos, para dar cabida, junto a los textos, a los otros factores que complementan la actividad sociocultural que entendemos como «literatura».

Esa reformulación no excluye, naturalmente, otros dispositivos conceptuales que pueden ser compatibilizados para un análisis más completo. Así, por ejemplo, el periodo que nos ocupa tiene evidentes consecuencias en lo que Ángel Rama llamó la «ciudad letrada», como institución transhistórica que vincula la actividad discursiva de los intelectuales latinoamericanos con las funciones del poder y que tiene su origen en el periodo colonial. Tal vez el *boom* puede leerse asimismo como un profundo desafío que la ciudad letrada sufre ante la nueva y profética fuerza –hoy consolidada y hegemónica– del mercado capitalista, que en el periodo

modernista sólo había sido anticipada, pero que a partir de los años sesenta convulsiona la actividad intelectual latinoamericana, generando nuevas tensiones entre los privilegios de los herederos de la tradición letrada (cuya versión más recalcitrante quedaría para la Cuba castrista de Retamar, Carpentier, Cintio Vitier y demás) y las ambiciones de los escritores que creen posible la secular aspiración a la autonomía del campo literario.

Todos estos cambios pueden ser rastreados tomando como guía la evolución de la crítica latinoamericana y sacando a la luz su dinamismo a veces discreto y minoritario. En ese sentido, los cambios en el sistema que señalaré en los capítulos siguientes y que corresponden al periodo 1963-1972 suponen también la primera etapa de una significativa evolución de la crítica latinoamericana como institución. Tenemos, lógicamente, una obvia consecuencia del *boom* en lo que se refiere a la magnitud de la crítica, puesto que la expansión comercial y el reconocimiento internacional supusieron un incremento de la investigación académica, sobre todo en Estados Unidos[17], y de los esfuerzos divulgativos en forma de manuales o historias de conjunto, no siempre coherentes ni bien documentados. Como señala Saúl Sosnowski, el éxito internacional «impulsó la necesaria actualización de los estudios literarios», aunque el entusiasmo por esas obras «también produjo una desmesurada fijación en la actualidad, en desmedro de una obligada concentración en la tradición literaria de la región» (XIII). Y produjo, en un fenómeno que todavía se debe describir minuciosamente, autorrepresentaciones diferenciales como lo que José Joaquín Brunner

17 González Echevarría (18) recuerda la importancia de la llegada de Rodríguez Monegal a Yale como cambio de orientación en el hispanismo estadounidense.

denominó «macondismo», es decir, la figuración conceptual opuesta a la modernidad europea a partir de una visión simbólica y dramática de «lo latinoamericano»[18].

Sin embargo, esa internacionalización de la cultura latinoamericana tiene otra consecuencia cualitativamente más relevante: debemos recordar que Cornejo Polar hablaba del «gran debate de los 70» en la crítica literaria latinoamericana, el proyecto epistemológico «surgido a partir de la propuesta de producir una teoría realmente nuestra, en concordancia con la especificidad de una literatura que por entonces gozaba de su primer éxito internacional masivo» («Para una teoría» 9). Cornejo Polar le concedía a Roberto Fernández Retamar, con su famoso artículo «Para una teoría de la literatura hispanoamericana» (publicado en *Casa de las Américas* en 1973), un papel primordial en esa nueva etapa, en la que Ángel Rama ocuparía otro lugar destacadísimo, a pesar de sus reticencias ante la propuesta del crítico cubano. Aunque el propio Cornejo Polar confesó en los noventa que el proyecto de una teoría literaria latinoamericana tenía demasiados defectos y que ya no encajaba en la nueva agenda de problemas del fin de milenio (9-12), significó un importante estímulo para la productividad crítica sobre Latinoamérica, y sus consecuencias son aún visibles, sobre todo después de haber recibido el refrendo de otras teorías literarias de signo poscolonial o cultural.

En los próximos capítulos examinaré atentamente la génesis de ese proyecto crítico e intentaré encontrar posibles relaciones entre el fenómeno socioliterario del *boom*, la práctica de los agentes culturales en esos agitados años y la gestación de un paradigma teórico-crítico ante los cambios del

18 Un balance del tema puede verse en Volek.

sistema literario y la incertidumbre del destino político latinoamericano. La hipótesis señalaría que en 1972 puede considerarse clausurado, en términos institucionales, un periodo de modificación sustancial y acelerada de las actividades literarias, no sólo latinoamericanas sino también españolas, ya que la interacción entre sistemas es otra de las características del periodo. Sólo un latinoamericanismo cerrado y patriótico podría considerar como puramente externo y accesorio el fenómeno español y negar tanto la importancia del intercambio cultural hispánico como las complejidades generadas por esa situación, que obligan a pensar los sistemas culturales no como utopías ni identidades inmutables, sino como realidades plagadas de interpenetraciones (¿acaso no fue España más importante que Puerto Rico o Ecuador[19], por poner ejemplos rápidos de un problema que desarrollaré más adelante?).

No se trata tampoco de minimizar datos tan significativos como el famoso «caso Padilla» (que tuvo lugar en 1971), sino de resaltar lo que el *boom* tuvo, ante todo, de autoafirmación de diversas elites letradas (en México, en Cuba, en París, en Barcelona y aun en Caracas) que formaron, un tanto azarosamente, un equipo de vanguardia y que capitalizaron jugosamente su rendimiento, incluso en el momento de la división y la ruptura. Esa autoafirmación se consagra e institucionaliza, como veremos, en 1972, asegurando precisamente la prosperidad mítica del invento y construyendo una imagen polivalente y, a pesar de todo, sugestiva de la cultura latinoamericana; una imagen superior, en términos de orgullo cultural y dividendos simbólicos y económicos,

19 Cruelmente, podríamos decir que Marcelo Chiriboga fue la gran aportación ecuatoriana.

a la que supuso el Modernismo. Porque el *boom* no fue sólo una expansión del mercado (aunque también); su sentido «explosivo» y grandilocuente es más amplio, e incluye asimismo unas connotaciones muy específicas de entusiasmo y fervor culturalista que son las que terminan o como mínimo se erosionan semánticamente hacia 1972, cuando el proceso se vuelve excesivamente negativo y la mayoría de los protagonistas coinciden en la necesidad de nuevas estrategias.

Esa conmoción sociocultural que conocemos como *boom* fue una toma de conciencia específica sobre una cultura latinoamericana que por primera vez se intuía a sí misma como centro y no periferia; fue casi una revelación, una epifanía de la cultura de dos siglos de independencia que creía descubrir un destino a la altura de sus necesidades emancipatorias y de su hegemonía frente a las *otras* culturas latinoamericanas (las indígenas, por ejemplo, casi totalmente ausentes de los debates de esos años). Fue, de hecho, una revelación súbita de la esperada modernidad que luego acabó en espejismo y des-sacralización a medida que la industria cultural asimilaba prosaicamente el fenómeno; fue, en definitiva, una emancipación engañosa, precipitada y precaria, que se sostuvo sólo unos años por la conjunción de una serie de factores.

La labor de revelación de esa supuesta plenitud cultural que situaba a América Latina en las *ligas mayores* estuvo llena de disputas y controversias, de profetas y antiprofetas; como todas las épocas literarias, sin duda, pero con normas y valores específicos que aquí intentaré describir por encima de *rayuelas* y *macondos*. El proceso es, creo, mucho más profundo: la modificación general del ámbito literario hispánico afectó a los procedimientos narrativos, a las reglas del mercado y a las posiciones de vanguardia del campo literario que quedaron consolidadas en una nueva ortodoxia, pero también al discurso de la crítica, a la cons-

trucción de la identidad cultural y a la evolución de algunas de sus instituciones.

En cierta manera, la clave del análisis que ahora empezará consiste en algo tan simple como desviar la atención desde el «cogollo» del *boom* del que tanto se ha hablado (y que, según Donoso, formarían Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez) hasta otro *gratin* menos conocido, el de los críticos, en donde destacan cuatro de los más activos e influyentes de la literatura en lengua española: Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar, y como representante español, José María Castellet; cuatro críticos con clara voluntad intervencionista y hegemónica y con significativas afinidades y oposiciones. Y también con roles muy definidos: el optimismo liberal (Rodríguez Monegal), la autocrítica incesante (Rama), la disciplina marcial (Fernández Retamar) y la complicidad turística (Castellet). Las relaciones entre estos cuatro agentes pueden ayudar a crear el esquema básico de esta lectura del *boom*.

2. El mapa del éxito

2.1. La importancia de la intercomunicación

¿Cómo se genera la epifanía del *boom* como vindicación de las frustraciones emancipatorias y gloria de una cultura periférica? La historia es larga y no es fácil de resumir, teniendo en cuenta la multiplicidad de testimonios y datos a lo largo de tantos países. En el artículo de *Marcha* de 1964 al que hacía referencia antes, «La generación hispanoamericana del medio siglo. Una generación creadora», que es uno de sus primeros trabajos críticos con pretensión institucional, Ángel Rama lamentaba las dificultades todavía existentes para conocer como objeto la literatura latinoamericana, tanto para los lectores en general como para los propios críticos y escritores: «mientras que el panorama crítico de las literaturas europeas evoca un jardín bien trazado y mejor cultivado, el americano recuerda una selva confusa donde los caminos se trazan dificultosamente, y muchas veces a machetazos» (2). Es cierto que encontramos en ese texto una de las primeras manifestaciones del orgullo cultural (que se convertirá en

tópico algo precipitado en los años inmediatamente siguientes) cuando Rama reconoce que a esas alturas está empezando una nueva etapa brillante de la cultura latinoamericana, liderada incuestionablemente por los nuevos narradores, pero el crítico matiza su optimismo constatando la necesidad urgente de «un Servicio de Transmisiones de la Cultura en Latinoamérica», es decir, «un verdadero servicio público que acerque a los escritores, que por lo menos permita que se conozcan entre sí, que lean sus obras, mutuamente» (2). La falta de intercomunicación viene determinada, para Rama, por la ausencia de verdaderos centros culturales continentales; parece que en ese momento sólo La Habana puede constituirse como tal, pero aún no se ha consolidado, a tenor de las palabras del crítico uruguayo, que afirma sorprendentemente que algunos escritores cubanos del momento tienen «millones de lectores en los países socialistas y casi ninguno en América Latina» (2).

Desde luego, Casa de las Américas ya llevaba cuatro años de esfuerzo institucional por la promoción de la identidad cultural latinoamericana en vías de socialismo, pero sus resultados empezarán a ser especialmente visibles a partir de ese año de 1964, entre otras cosas porque consigue establecer una primera vanguardia continental con su comité de redacción: Cortázar ya se había incorporado junto a Emmanuel Carballo en el número 13-14, pero a partir de 1964 lo harán Ángel Rama (en el número 24), Vargas Llosa (en el 32), David Viñas y Mario Benedetti (en el 45), por citar a los más destacados entre los no cubanos[20].

20 Rama pronuncia en 1962 en Casa de las Américas su conferencia sobre «Diez problemas para el novelista latinoamericano», pero el texto no saldrá publicado hasta dos años después (*Novísimos* 11).

La percepción, aún embargada de cierto pesimismo, de Rama en 1964 contrasta significativamente con el diagnóstico que Roberto Fernández Retamar, director de Casa de las Américas desde 1967, realizará algunos años más tarde. 1972 no es sólo el año de publicación de los balances de Rodríguez Monegal y Donoso sobre la actualidad del *boom*; también es el año de publicación de otro texto que puede ser igualmente rescatado desde la perspectiva que aquí trato de impulsar: me refiero a «Intercomunicación y literatura», artículo de Fernández Retamar que formó parte de un importante volumen de crítica sobre la literatura latinoamericana patrocinado por la UNESCO y coordinado por César Fernández Moreno bajo el título *América Latina en su literatura*.

Ese volumen colectivo (en el que falta, curiosamente, el propio Rama) supuso un encomiable intento de organización del trabajo crítico sobre las modulaciones específicas de la literatura latinoamericana y fue un logro de la estrategia de comunicación entre los críticos para sustentar el naciente prestigio internacional de los creadores. Dentro de ese volumen, a Fernández Retamar le debemos uno de los textos más útiles para entender especialmente los años sesenta del campo literario latinoamericano. El poeta y crítico cubano –otro intérprete y a la vez protagonista del periodo– planteaba la situación de la cultura latinoamericana de esa década como una nueva etapa de intercomunicación, comparable al Modernismo y las vanguardias, y en la que el *boom* editorial de la narrativa sería sólo un aspecto secundario, parte de un fenómeno mayor que la publicidad no podía desvirtuar o manipular y que, finalmente, se resumía en la nueva realidad política latinoamericana marcada por el socialismo:

> Si en nuestra época la difusión de la literatura latinoamericana es mayor que nunca; si la intercomunicación de las distintas zonas latinoamericanas alcanza su grado más alto hasta ahora, ello es la natural consecuencia de que (...) Latinoamérica esté pasando a ser una dramática realidad, como lo muestra desde hace diez años (por supuesto, los años en los cuales ocurre el auge literario del continente) la revolución latinoamericana que se desarrolla en Cuba (328).

Naturalmente, la acrítica apología del proyecto revolucionario cubano mediatiza como siempre las palabras del crítico, pero su propuesta puede reconsiderarse porque apunta a la articulación de todos los factores literarios en un nuevo sistema en los años sesenta, por encima de cualquier éxito particular y de cualquier posición individual. Retamar señala en 1972 (aunque no debe olvidarse que el texto fue escrito probablemente un par de años antes y no había sucedido todavía, por tanto, el «caso Padilla») la cohesión sistémica de la cultura latinoamericana que se ha producido de forma reciente y su capacidad para participar activamente en el curso literario occidental, de una manera tan o más intensa que en el Modernismo.

La euforia bolivariana y martiana lleva a Retamar a enfatizar exageradamente la autoconciencia latinoamericana («el reencuentro ideal de una unidad histórica temporalmente desbaratada en la realidad»), pero hay en su análisis interesantes observaciones acerca de cómo la cultura latinoamericana de los sesenta comparte un repertorio *revolucionario*, a diferencia de las décadas anteriores, y acerca de cómo se genera la interdependencia entre la serie política y la literaria: «la intercomunicación latinoamericana no es el resultado de la nueva literatura, ni viceversa: ambas son expresiones de un mundo que se estructura, de un continente que se hace uno, en una violenta anagnórisis» (331). Retamar cita dos ejem-

plos célebres de la interferencia[21] del sistema latinoamericano con respecto a los sistemas europeos: las famosas palabras de Foucault sobre Borges en *Les mots et les choses* (a lo que habría que añadir el número de *L'Herne*) y el número de *Times Literary Supplement* de 1968 dedicado a la literatura latinoamericana (325). Son, efectivamente, dos momentos emblemáticos y a la vez bastante objetivos de la expansión del sistema cultural latinoamericano y están en la raíz de afirmaciones eufóricas como la del escritor colombiano Hernando Valencia Goelkel en el mismo volumen de 1972: «la literatura latinoamericana ha llegado a su mayoría de edad» (121).

El orgullo sistémico (especialmente, el orgullo de las instituciones, aunque también lo encontraríamos en productores y consumidores) como resultado de un repertorio activo y expansivo y como indicio de un anhelado estatuto poscolonial es otro de los factores que debemos entender para calibrar el alcance de los cambios globales y sobre todo la singular y celebratoria relación con otros sistemas que caracteriza (por encima de los cálculos económicos) la internacionalización del *boom*, como veremos al examinar el contacto con un sistema «débil» y pasivo como es el español en el tardofranquismo. Si matizamos la proyección socialista y propagandística de las palabras de Retamar, tendremos una nueva aproximación interesante al problema, basada en el principio de que la intercomunicación significa, en pocas palabras, un nuevo repertorio para un nuevo estado del sistema.

Los textos de Rama y Retamar pueden ayudarnos además a establecer dos percepciones muy distintas del sistema

21 Sobre la importancia de la interferencia en la perspectiva polisistémica, véase Even-Zohar.

literario latinoamericano por parte de la crítica, una más bien precavida y otra más bien eufórica, y a reconocer por tanto los cambios que tienen lugar, primero con cierta lentitud y luego de forma muy precipitada, en el periodo que podemos situar entre 1963, con la publicación de *La ciudad y los perros*, y 1972, con, entre otros muchos datos, el volumen de Fernández Moreno que consolida un mapa crítico para la región. Ese periodo sería especialmente intenso, como veremos, a partir de 1967, ya que en esos años las instituciones españolas, cubanas, mexicanas y parisinas entran en interacción significativamente.

Se trata en efecto de una nueva etapa del sistema, en la que se ha construido un nuevo repertorio que comparten lectores, escritores y críticos latinoamericanos (y españoles, aunque en mucha menor medida[22]) y que configura, en muchos sentidos, una nueva identidad cultural. Rama lo intuye en su análisis sobre el *boom* a partir de unas antiguas declaraciones de Cortázar, en las que el autor de *Rayuela* interpretaba la cuestión en términos culturales e ideológicos, como «la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad» (citado en Rama 244). «De pronto», afirmaba en 1982 Sergio Pitol, «los jóvenes de hace veinte años descubrimos un continente vivo que, entre otras cosas, producía un arte y una literatura capaces de entusiasmarnos» (29). Carlos Monsiváis también ha aportado su explicación de ese irrepetible fenómeno cultural:

22 Vicente Molina Foix habla de los exámenes sobre *Rayuela* que, por supuesto, de manera extraacadémica, realizaban estudiantes universitarios de Madrid a mediados de los sesenta: «no era sólo un asunto de buen tono leer, entonces, *Rayuela*: se trataba de una necesidad cuya negación valía las malas caras y los peores denuestos» (Campbell 63).

> Como nunca, los lectores de habla hispánica se hallaron frente a atmósferas, incentivos vitales, correspondencias intensas y complementarias entre literatura y realidad. En medio de transiciones de toda índole (hacia el fascismo, hacia formas de nacionalismo revolucionario, hacia una práctica incongruente del tercermundismo), los lectores se aferraron a estos libros como manera de desligarse no de una tradición cultural sino de la opresión del subdesarrollo. La literatura como compromiso y utopía. Y le tocó a un grupo de escritores la fortuna o la desgracia de ver asumidas sus obras como modelo de conducta, de ver conducida al plano de la dramatización su representación voluntaria o intelectualizada de la situación nacional y latinoamericana y de la condición humana (1043).

No hace falta insistir en que entre 1940 y 1960 la articulación de la literatura latinoamericana funcionaba más por subsistemas nacionales que por un gran sistema común capacitado para repartir capitales simbólicos y/o económicos y entrar en contacto con otros sistemas. Podrían multiplicarse los ejemplos, pero la percepción de José Donoso es quizá la más convincente: en su revisión memorialística recuerda las dificultades que un lector latinoamericano tenía para manejar un repertorio supranacional antes de los años sesenta: «Borges, Carpentier, Onetti eran casi desconocidos en Chile antes de la década de los años sesenta» (26), así como la falta de intercomunicación: «antes de 1960 era muy raro oír hablar de la «novela hispanoamericana contemporánea» a gente no especializada: existían novelas uruguayas y ecuatorianas, mexicanas y venezolanas» (18).

Podemos recordar la existencia de ejes de gran trascendencia continental, como el que componían tres amigos tan relevantes como Borges, Henríquez Ureña y Reyes, pero es

innegable que la revolución cubana reactivó el significante «América Latina», propiciando una cohesión sociocultural de signo profundamente utópico que reguló de forma notable el estado de la cultura latinoamericana y que facilitó esa intercomunicación, abriendo la puerta a la constitución de un nuevo repertorio que después consolidarían otros agentes, como las editoriales que fomentaron la circulación de los libros (Sudamericana, Seix Barral, etc.) y que se sumaron a la estrategia de producción y etiquetado de una imagen global de la cultura latinoamericana. Ana Pizarro ha destacado lo que supuso la revolución como emblema de un *ethos* alternativo:

> Así, lo que en un principio y dada la evolución de la lucha se vio como un fenómeno de naturaleza puramente política, poco a poco empezó a ampliar su esfera de influencia en el continente: comenzaron las reuniones de intelectuales entrando ahora a discutir entre si en suelo latinoamericano. Todo esto adquirió un simbolismo cada vez más potente. Comenzó a erigirse la figura del Che, se asentó la primera reunión de los subalternos del mundo –la Tricontinental– y la figura de Fidel Castro apareció cada vez más como el ícono de un mundo joven mostrando que los destinos no estaban prefijados, que el continente debía articular en conjunto sus problemas, evidenciando la posibilidad del cambio, enfrentándose –la imagen de David y Goliat es recurrente– a una de las dos potencias del planeta (31).

Los premios literarios, el nivel de la revista y el eco periodístico de la revolución cubana convirtieron a Casa de las Américas en una institución poderosa sobre todo entre 1963 y 1971. A ello habría que sumar que la revista *Casa de las Américas* había dedicado en 1964 un célebre número a la nueva narrativa, con textos de un grupo muy selecto de auto-

res: Onetti, Sabato[23], Cortázar, Carpentier, Fuentes y Vargas Llosa, acompañados de una brechtiana propuesta de Rama: «Diez problemas para el novelista latinoamericano», que era la primera muestra de la voluntad rectora del crítico uruguayo para orientar cualquier simbiosis entre política y estética en el contexto latinoamericano: «era el intento», señala Rama, «de razonar orgánicamente las diversas vías que había tomado un género que, imprevistamente fecundado por la rica poesía de los vanguardistas y por la novela norteamericana, había respondido a las demandas del exaltado pueblo de los sesenta» (*Novísimos* 11).

La intercomunicación cultural, además, adquirió unas connotaciones triunfalistas por el agravante que suponía el bloqueo estadounidense, lo que convirtió acontecimientos como el Congreso Cultural de La Habana en enero de 1968 o las reuniones de los jurados del premio de Casa de las Américas en actos fuertemente propagandísticos que aumentaban al mismo tiempo el «poder blando» de Cuba en la geopolítica internacional y la legitimación de los intelectuales latinoamericanos y españoles en una escala de valores simbólicos dominada por los criterios de la izquierda[24]. El frente externo de apoyo a la revolución cubana (que había sido públicamente auspiciado por Castro en 1961 con sus astutas «Palabras a los intelectuales») vivió sus momento álgidos y la intercomunicación fructificó, incluso en términos muy evidentes y

23 El autor argentino firmaba entonces sus obras como Sábato. En la década siguiente eliminaría la tilde de su apellido.

24 Un análisis actual y bastante ecuánime se puede encontrar en Franco (*Decadencia* 119-147), aunque es especialmente completo el de Gilman. Iván de la Nuez, por su parte, estudia en *Fantasía roja* la ingenua fascinación por la Cuba revolucionaria por parte de intelectuales europeos y norteamericanos incluso en el nuevo milenio.

fotogénicos, como ocurría con esas célebres visitas, breves y turísticas pero también propagandísticas, a Cuba. Y es que no se trató, como sabemos, únicamente de declaraciones y amenos paseos caribeños, ya que también hubo una producción textual apologética, sobre todo en los primeros años.

Podríamos afirmar que *Canción de gesta*, de Pablo Neruda, *La batalla de Cuba*, de Fernando Benítez, y *Huracán sobre el azúcar*, de Jean-Paul Sartre, inauguraron la larga lista de textos de autores no cubanos directamente motivados por la exaltación del proceso revolucionario. En esa lista predominan los géneros testimoniales, pero no hay que olvidar que aun en nuestro siglo la revolución cubana sigue ofreciendo cronotopos para muy diversas formulaciones narrativas de autores no cubanos: Gonzalo Celorio, por ejemplo, revisa autoficcionalmente sus experiencias con la Cuba castrista en *Tres lindas cubanas*, mientras que Jorge Volpi reconstruye con tono paródico la influencia cultural cubana de los sesenta en *El fin de la locura*, y, por poner un ejemplo de signo contrario, todavía podemos encontrar defensores acérrimos (fuera de Cuba) de la revolución como la española Belén Gopegui con *El lado frío de la almohada*.

Hoy, las estrategias culturales cubanas han perdido ese poder de atracción ante el desprestigio evidente de la revolución, pero en los años sesenta su efectividad fue notable: fomentaron de forma insólita la comunicación y no sólo entre latinoamericanos. Así, por ejemplo, la intelectualidad española antifranquista se sumó pronto al entusiasmo revolucionario: Juan Goytisolo viajó en 1961 a la isla, invitado por Carlos Franqui[25], y al año siguiente se publicaba en París la antología *España canta a Cuba*, en una editorial militante

25 El reportaje *Pueblo en marcha* sería resultado de esa experiencia todavía profundamente utópica y voluntarista.

como Cuadernos de Ruedo Ibérico[26]. La antología fue prologada por Blas de Otero (que poco después colaboraría en las principales revistas cubanas, *Casa de las Américas* y *Unión*) y reunía poemas, entre otros, de Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Gabriel Celaya y Rafael Alberti.

La cooperación continuó durante varios años; después de esa primera antología de poesía apologética, la visita a la isla de otro español exiliado como Goytisolo, Francisco Fernández Santos, con motivo del premio Casa de las Américas de 1966, propició un ambicioso esfuerzo de proyección transoceánica de la política revolucionaria cubana, que contó con la cooperación del hiperactivo Roberto Fernández Retamar y nuevamente del equipo de Cuadernos de Ruedo Ibérico. Se trata del volumen *Cuba, una revolución en marcha*, completo dossier que incluía textos políticos de Castro y el Che junto a testimonios propagandísticos de intelectuales de ambos lados del océano.

En ese volumen encontramos, por ejemplo, un texto todavía optimista de Mario Vargas Llosa: «El bloqueo, que en el campo material ha afectado, sin duda, seriamente a la economía cubana (…), en el dominio cultural ha resultado un clamoroso fracaso: se trata de algo que puede enorgullecer a los intelectuales latinoamericanos» («Crónica de Cuba» 509). Pero también hay testimonios de escritores e intelectuales españoles impresionados por el proyecto cubano: Juan y José Agustín Goytisolo, Alfonso Grosso, el mismo Fernández Santos y Jesús López Pacheco. Precisamente este último, uno de los escritores ejemplares del realismo social que se debilitaría en esos años, entre otras causas, por el

26 Sobre la importancia de Ruedo Ibérico, véase Forment.

efecto renovador de la narrativa latinoamericana en España, ofrece uno de los testimonios más elocuentes: «es admirable la organización de estos premios en medio de las tremendas dificultades que le crea a Cuba el bloqueo impuesto por los Estados Unidos: muchos de los jurados latinoamericanos habían llegado a través de Praga o Madrid, y el mismo rodeo tendrá que dar gran parte de la correspondencia. La Casa de las Américas es un ejemplo de cómo se defiende Cuba en el campo cultural de ese bloqueo que pretende aislarla de su propio continente» (499).

La incansable labor exportadora y panfletaria de Roberto Fernández Retamar, auténtico relaciones públicas de la revolución, jugó sin duda un papel destacado en esta promoción, a pesar de que fracasó torpe y estrepitosamente, ya en los sesenta, en casos tan importantes como el de Neruda[27]. La propaganda revolucionaria cubana se expandió por América Latina y también llegó a España, fomentando la homologación de intereses y objetivos políticos entre toda la vanguardia de lengua española: otro ejemplo lo tendríamos en 1968, año en el que Retamar, Francisco Fernández Santos y José Ángel Valente colaboraron para continuar esa línea de trabajo en equipo y configuraron un número de *Ínsula* dedicado a la literatura cubana, que se sumaba al interés creciente de otras publicaciones españolas, por ejemplo, *Índice*, y en particular de su director, Juan Fernández Figueroa.

Sin duda, el control del repertorio es uno de los aspectos decisivos en cualquier sistema cultural y quizás es más que nunca evidente en el caso de los años sesenta en Latinoamérica. La política cultural cubana asumió su función institu-

27 Neruda lo considera en sus memorias «uno más entre los arribistas políticos y literarios de nuestra época» (364).

cional con vigor y entusiasmo y se apoyó en los primeros momentos triunfalistas del proceso revolucionario cubano, en particular la victoria de Playa Girón, el éxito de la campaña de alfabetización masiva y la eficacia de las nuevas instituciones culturales. En su afán por controlar desde la izquierda castrista el nuevo repertorio, impulsaron procesos de canonización y sanción muy evidentes, lo que va desde la a veces hiperbólica mitificación de José Martí[28], hasta los reparos más o menos disimulados con respecto a autores como Lezama Lima a propósito de *Paradiso*, inmediatamente defendida por Cortázar, e incluso por Rodríguez Monegal, y, por supuesto, a la exclusión y satanización de los autores disidentes de la revolución, lo que tendrá su manifestación más espectacular –hoy diríamos mediática– en el espectacular «caso Padilla». Pero la función institucional de *Casa de las Américas* y el equipo intelectual cubano y procubano (Cortázar, Martínez Estrada, Carballo, Benedetti, Rama, Depestre, Dalton, etc.) no se limitó a establecer un nuevo canon del sistema cubano. El complejo juego de luchas y competencia dentro del sistema es mucho más que una práctica «mafiosa» o «stalinista» (adjetivos comunes del antagonismo cultural de la época): el control del repertorio es esencial en la legitimación de los diferentes órganos culturales y en la construcción de la identidad latinoamericana en un periodo único, en el que los complejos coloniales parece que pueden ser superados y una euforia (bastante desproporcionada, visto con perspectiva histórica) culturalista se extiende entre la ciudad letrada.

28 Las etopeyas de Martí merecerían un estudio retórico aparte; baste recordar que Retamar llega a referirse a él ni más ni menos que como «el ser humano más rico y complejo que ha tenido nuestro Continente» (*Para una teoría* 17). Supongo que en ese curioso ranking vendrían después Fidel y el Che.

Esa disputa sistémica nos puede ayudar a entender uno de los problemas centrales del repertorio, que no es otro que Borges, tan incómodo para buena parte de la izquierda que intenta dominar los campos culturales (pensemos en Benedetti[29], por ejemplo, o los *parricidas* argentinos como David Viñas) y sin embargo impulsado desde Europa y especialmente desde París por la influencia, entre otros, de uno de sus principales valedores, su amigo y biógrafo Emir Rodríguez Monegal, pero también nos ayuda a entender la evolución canónica de autores como Eduardo Mallea o Agustín Yáñez, impulsores de la modernización literaria en los cuarenta y no obstante víctimas de sucesivos parricidios y progresivamente relegados y alejados del centro del canon, lo que en el caso de Yáñez es especialmente evidente si se toma en cuenta su desprestigio entre la elite intelectual mexicana por su carrera priísta y sobre todo por su vergonzosa complicidad con los responsables de la matanza de Tlatelolco (Franco «Lectura» 19-22).

Precisamente es Rodríguez Monegal quien lidera el otro proyecto latinoamericanista e integrador que coopera en la creación de una imagen global de América Latina como sistema. El verdadero rival de Casa de las Américas se crea en París en 1966 y se convertirá en otra institución que disputa el control de la cultura: *Mundo Nuevo*, cuyas prioridades serían la «imagen espectacular del escritor latinoamericano, la independencia ideológica del discurso literario y la fe en el

29 «Así como (para no salir del mismo ejemplo ilustrativo) no hay declaración política de Borges, por indigna que parezca, capaz de disminuir las excelencias de «El Aleph», tampoco hay Aleph, por notable que sea, capaz de eximir a Borges de la responsabilidad social que ha contraído con sus semejantes al vocear y publicitar su incondicional apoyo a las más desvergonzadas agresiones del Imperio» (*Letras* 20).

lenguaje como estructura universal del sentido» (Mudrovcic 171). En 1966, la revista empieza su andadura con un diálogo entre Emir Rodríguez Monegal y Carlos Fuentes titulado «Situación del escritor en América Latina». Además de publicar los fragmentos de *Cien años de soledad*, fue banco de pruebas para textos como *Cambio de piel* o *El obsceno pájaro de la noche*, lo que confirmó su prestigio como revista de línea internacionalista. Las polémicas entre *Mundo Nuevo* y *Casa de las Américas* son bastante conocidas y remito a la abundante bibliografía (Mudrovcic, Gilman) para los detalles sobre el trasfondo ideológico y el suculento anecdotario. Baste por ahora anticipar que el antagonismo entre las dos plataformas culturales generó un sorprendente enriquecimiento institucional latinoamericano, sin el cual no es posible entender la dimensión internacionalista del periodo y los complejos espacios de legitimación generados.

Bastante menos conocido es el papel institucional en el campo latinoamericano de Seix Barral, que podríamos considerar como el tercer agente determinante en los cambios sin precedentes que vivió el sistema latinoamericano. ¿En qué sentido es decisiva la intervención española para modificar la intercomunicación en el campo literario latinoamericano? El giro americanista de la política editorial de Seix Barral con la publicación de *La ciudad y los perros* en 1963 supuso, ante todo, un descubrimiento literario, el del entonces desconocido Vargas Llosa, pero también significó otra puerta de entrada al reconocimiento europeo (que complementaba algunos éxitos internacionales en la primera década de los sesenta por otras editoriales, como el de Sabato en Italia o el de Sarduy en Francia), y especialmente al mercado español, un mercado en expansión en la época del desarrollismo y casi virginal en cuanto a literatura latinoamericana.

Carlos Barral era sin duda consciente de las posibilidades y exigencias de ese nuevo mercado y de la importancia de la intercomunicación entre los países de habla hispana ya en 1965, cuando, en una entrevista precisamente en Cuba, declara: «en España no se conoce la literatura cubana actual, como tampoco Latinoamérica conoce la nuestra. A Borges, por ejemplo, en España nadie lo conoce. A Juan Rulfo lo descubrimos en italiano... la incomunicación es total. Yo me he propuesto, en tanto que editor, luchar contra esa incomunicación» (*Almanaque* 20).

Un paso fundamental en el logro de esa comunicación fue la conexión con otra editorial fundamental nacida en esa misma década, Joaquín Mortiz; así se creó un valioso puente con México que Barral aprovechó como salida frente a la censura franquista y que certificó una estrategia cultural y comercial que repartió beneficios económicos y simbólicos a ambos lados del océano. Seix-Barral llegó a poseer el 23% de las acciones de la editorial fundada por Joaquín Díez-Canedo (Anderson 16) y buena parte de las operaciones de la editorial mexicana revelan la entrada de intereses españoles y el sentido transnacional del trabajo cultural: sería el caso de la colección de poesía Las Dos Orillas o de la aparición en 1968 de la colección Nueva Narrativa Hispánica, homónima y homóloga de la de Seix Barral.

Guillermo Cabrera Infante recuerda cómo Barral le ofreció publicar la que finalmente sería *Tres tristes tigres* en México para evitar la censura española, pero el escritor cubano no quiso esa opción, ya que para él Joaquín Mortiz era «a donde iban a parar los cadáveres esquizoides de Seix Barral para ser enterrados al otro lado de la frontera» (XII). El caso más conocido en esa conexión es el de *Cambio de piel*, premiada con el Biblioteca Breve de 1967, prohibida también por la censura española y publicada en Joaquín Mortiz, aunque tan

determinantes o más fueron la publicación de *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, en la misma editorial en ese mismo año, y la de *La nueva novela hispanoamericana*, de Carlos Fuentes, en 1969, ensayo en el que el mismo Goytisolo aparece junto a Vargas Llosa o García Márquez.

Volveremos sobre ello, pero ahora vale la pena apuntar que la entrada de Seix Barral supuso un factor institucional nuevo en el sistema latinoamericano, que aunque tenía precedentes antes de la Guerra Civil (con editoriales como Araluce, Cénit o Espasa Calpe y por supuesto el prestigio de la *Revista de Occidente*, que culminó una serie de influencias del sistema español sobre el latinoamericano[30]), presentaba en los sesenta unas características muy distintas: una admiración por el liderazgo narrativo latinoamericano frente a la estancada narrativa española (a pesar de *Tiempo de silencio*) y un cierto grado de complicidad política (más verbal que fáctica, desde luego) en la lucha antidictatorial, antiimperialista y prosocialista. Así, el realismo crítico de Vargas Llosa, envidiable para la mayoría de escritores españoles de izquierdas que aún tenían enfrente el problema de la censura[31], se vol-

30 No siempre es fácil hablar en términos de influencias, puesto que los nacionalismos culturales, a uno y otro lado del océano, tienden a imponer lecturas rígidas. Si nos limitamos a las influencias españolas en la primera mitad del siglo XX, tendríamos que comentar, por ejemplo, la importancia de Ortega y Gasset y las diversas funciones de la *Revista de Occidente* en la formación intelectual de narradores como Yáñez, Sabato y Carpentier, la huella de la poesía española en *Contemporáneos*, la de Unamuno y Ramón en Argentina o la de *Piedra y cielo* de Juan Ramón Jiménez en el Grupo de Barranquilla.

31 Juan Marsé ha explicado cómo era impensable una novela publicada en España que tratara el tema militar salvo para exaltar «los valores de la raza» o las virtudes del militar español, y cómo esa imposibilidad práctica redoblaba la atención hacia una novela como la de Vargas Llosa: «cuando de un país latinoamericano, próximo a nosotros, y hermano por lengua y

vió tan valioso como su modernidad estructural y marcó la política de la que era la editorial literaria más prestigiosa de España. Es significativo que el primer latinoamericano de la vanguardia que triunfa en España no sea uno de los magicorrealistas ni de los practicantes de la literatura fantástica. Sin duda, el *boom* en España empezó desde el realismo latinoamericano y su superioridad técnica frente al realismo social español.

El premio Biblioteca Breve concedido a Vargas Llosa aumentó el prestigio internacional del premio, que apostará decididamente por los hispanoamericanos en los años siguientes: lo ganan Vicente Leñero (*Los albañiles*), Guillermo Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*)[32] y, en 1967, Carlos Fuentes (por *Cambio de piel*, noticia que *Mundo Nuevo* ya había celebrado en su número de mayo[33]), mientras que Manuel Puig (*La traición de Rita Hayworth*) fue finalista frente a Juan Marsé en 1965, en un veredicto que no con-

---

otras cuestiones, sobre todo por ciertos esquemas socio-políticos todavía en vigor, nos viene un libro como el citado [*La ciudad y los perros*], el lector español, ávido de estos temas (consciente de su avidez o no) y tantos años necesitado de esa novela que transpira libertad, crítica, denuncia y emociones fuertes, amén de calidad literaria, forma hoy un campo abonado para que fructifique el *boom*» (Tola de Habich y Grieve 201).

32 La compleja historia del premio confirma la importancia de estos datos para desentrañar la red de intereses en juego. Hay que recordar que en esa misma edición se presentaba, entre otras muchas novelas, *La pasión de Urbino*, de Lisandro Otero. Heberto Padilla, que ya había conocido a Carlos Barral tras el primer viaje de éste a Cuba, le envió el manuscrito de Otero, pero, tras el fallo del premio, se decantó públicamente por la novela de Cabrera Infante frente a la de Otero, lo que suscitó un debate en las páginas de *El Caimán Barbudo* y supuso el primer incidente público entre el individualismo de Padilla y la *intelligentsia* de la revolución (véase Padilla *Fuera del juego* 91-114).

33 «Un premio para Fuentes». *Mundo Nuevo* 11 (mayo 1967): 92.

venció, por ejemplo, a Rodríguez Monegal, que consideraba «mediocre» la novela del español («Nuevo diario» 26) y que siempre fue un evidente defensor de Puig[34].

Evidentemente, la superficialidad de los premios literarios no debe contagiarse al análisis crítico, pero los datos tienen su importancia a la hora de definir posiciones dentro del sistema. Y no sólo en el caso más célebre y más mitificado, que es el de Vargas Llosa. Creo que el premio concedido a Carlos Fuentes merece asimismo alguna reflexión: significa una premeditada variación estratégica del grupo de Seix Barral, al premiar a un autor ya con cierto reconocimiento, aunque en España fuera todavía muy poco conocido. El giro es, por supuesto, mercadotécnico, y bastaría recordar cómo esa estrategia es tan frecuente en nuestra sobredosis actual de premios; pero, sobre todo, significa en ese momento una legitimación de la conexión recién nacida entre vanguardias de ambos lados del océano. Por ello, cobra sentido como inauguración más o menos oficial de lo que despectivamente se llamaría en adelante prácticas «mafiosas» y que hoy entenderíamos como complicidad entre aspirantes a la vanguardia del campo literario.

La alianza estratégica entre las vanguardias literarias de México y España (la «mafia» de Fuentes, Benítez y Paz y el círculo Barral) es, de hecho, otro de los asuntos menos conocidos y valorados del periodo, a pesar de que es crucial, por ejemplo, en la resolución del «caso Padilla». La poderosa ciudad letrada mexicana (bien respaldada por publicaciones y editoriales como Joaquín Mortiz) fue la más afín entre las latinoamericanas a la española, y ambas tuvieron intereses

34 Es sabido que, salvo *Los albañiles*, todas estas novelas tuvieron problemas con la censura española. Véase Prats.

comunes que les alejaron finalmente de La Habana, principalmente. En ese contexto, hay un dato fundamental: a partir de 1961, el equipo de *México en la cultura* renuncia a colaborar en *Novedades* (Cabrera López 84) y se traslada a la revista *Siempre!*, de José Pagés Llergó, para fundar *La Cultura en México*, suplemento dirigido igualmente por Fernando Benítez en el que de forma progresiva irá ganando presencia la vanguardia literaria mexicana con nombres como Carlos Fuentes, Carlos Monsivais y José Emilio Pacheco. La última de las desavenencias de Benítez con la empresa de *Novedades* fue, precisamente, el apoyo del grupo de *México en la Cultura* y, en especial, del propio Benítez, a la revolución cubana, según confesó el director a Federico Campbell (*Conversaciones* 22). El nuevo suplemento aumentaría paulatinamente su influencia hasta convertirse, tras la represión de Tlatelolco, en el espacio hegemónico de la cultura mexicana (Cabrera López 158), pero en ese largo proceso también se fue deteriorando la afinidad con las instituciones cubanas, lo que condujo al conocido desenlace del «caso Padilla».

La Habana, Barcelona, México y París crearon así un mapa complejo de disputas por el control del sistema que explica en buena medida la evolución de esos doce años, la construcción de la vanguardia y la complejidad de las tomas de posición de todos los involucrados. La cartografía propuesta desde París glorificaba a Borges, a Paz, a Sarduy y a Fuentes y proponía una América Latina cosmopolita y europeizada, integrada en el curso occidental; la cartografía barcelonesa de Castellet y Barral ensalzaba a Vargas Llosa pero desconocía a Arguedas y a tantos otros, mientras creaba un difuso panhispanismo de izquierdas y un mapa de la lengua española muy parcial y a veces muy metropolitano; la mexicana proponía un difícil equilibrio entre universalismo y nacionalismo, entre la autonomía del escritor y la tentación

transformadora en política; por último, la cartografía cubana quería recuperar la unidad política de América Latina y su genuina diferencia frente a España y Europa a través de un modelo socialista, pero con reglas poco transigentes y con la omnipresencia de un Fidel Castro al que, sin duda, también hay que dar un puesto dentro del sistema literario quizá como institución unipersonal.

No obstante, la complejidad de la interacción entre sistemas no termina ahí. También otras grandes ciudades latinoamericanas aportaron importantes focos de producción y consumo, configurando, en conjunto, un mapa muy complejo. Montevideo tiene, como sabemos, la revista *Marcha,* y Buenos Aires, *Primera Plana*, pero la lista puede ampliarse fácilmente: en Caracas, por ejemplo, nace en 1967 la revista *Imagen*, con un comité de redacción dirigido por Guillermo Sucre e integrado por autores como Esdras Parra y Oswaldo Trejo, que desde sus primeros números muestra un notable interés por la nueva narrativa latinoamericana y que aprovecha especialmente la creación del premio Rómulo Gallegos en ese mismo año. *Imagen* publica en 1967 un dossier con el título «Notas para un panorama de la novela latinoamericana contemporánea», en el que no hay prácticamente alusiones a problemas socioliterarios y en el que predomina un clima de satisfacción cultural. El dossier incluye estudios sobre las siguientes obras: *El siglo de las luces*, *Zona sagrada*, *Rayuela*, *La casa verde*, *La mala hora*, *Juntacadáveres*, *Gran sertón: veredas*, *José Trigo*, *Casas muertas*, *Tres tristes tigres*, *Sobre héroes y tumbas*, y dos con menos prosperidad literaria: *Los burgueses*, de Silvina Bullrich, y *Los pequeños seres*, de Salvador Garmendia.

Visto con perspectiva y en conjunto, se trata de un panorama cultural sumamente rico e interesante, que ofrecía múltiples posibilidades de expansión y legitimación. Pero

también parece obvio que las oportunidades para la polémica eran demasiadas y que ningún ideal americanista podía sostener indefinidamente la red de intereses diversos.

2.2. La primera y feliz fase expansiva

Acabamos de ver los principales rasgos de la intercomunicación que define la específica evolución del sistema en el periodo propuesto. Pero el giro crucial en esa evolución se debe situar sin duda en el año de 1967. En agosto de ese año, Emir Rodríguez Monegal comenta en su «Diario de Caracas» la llegada de Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez a la capital venezolana con motivo de la celebración del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana y de la entrega del primer Premio Rómulo Gallegos, que había ganado el escritor peruano con *La casa verde*. Rodríguez Monegal destaca que son «las dos estrellas de la novela actual» y se permite un ejercicio retórico de prosopografía:

> Porque Mario no es sólo el más flaubertiano de los narradores actuales, sino que es también un cumplidísimo caballero peruano que no tiene jamás un pelo fuera de sitio, que está siempre planchado y pulcro. Para García Márquez, en cambio, el ideal sartórico es el lejano oeste: su cuerpo anda ceñido en unos «blue-jeans» que fueron azules, y está siempre coronado por unas camisas a cuadros de colores chirriantes, o por unos inmensos «sweaters» de boxeador» (8).

Se trata, efectivamente, del célebre primer encuentro personal entre los dos novelistas, cuya relación constituye uno de los ejes de la chismografía del *boom* y de su aparato publicitario. Lo narra Vargas Llosa en *García Márquez: historia de un deicidio* (80-81), mientras que José Miguel Oviedo («Vargas Llosa» 37-40) destaca lo que supuso el Congreso

en la consagración del peruano. Lo que me interesa aquí es precisamente la mirada del testigo: Rodríguez Monegal.

A la altura de ese congreso, el crítico uruguayo había publicado (aparte de su ya abundante obra crítica, entre la que destacaban *Narradores de esta América* y *Neruda: el viajero inmóvil*) dieciséis números de *Mundo Nuevo*, y en esa revista había avanzado dos fragmentos de *Cien años de soledad* antes de la publicación de la novela. Con estos y otros méritos en su haber, Rodríguez Monegal asume gustosamente su papel de árbitro de la literatura latinoamericana, aunque en el Congreso debe compartir esa función, entre otros, con Seymour Menton y Ángel Rama[35] (que también visitaba Caracas por primera vez, y cuya ponencia no apareció publicada en las actas). Incluso se permite relatar con alguna veleidad literaria su propia experiencia como crítico en ese diario; debe de pensar que su mirada de crítico es ya influyente y privilegiada, y que por fin es posible que la literatura latinoamericana sea conocida también por sus críticos. No es lo que Pound y Eliot llamaban un «crítico practicante», como lo fueron, en mayor o menor medida, Anderson Imbert, Reyes, Fernández Retamar o el propio Ángel Rama en su juventud, sino que es un crítico profesional, entregado plenamente a su rol de control y sanción de la literatura. Pero dedica páginas de su revista a narrar detalladamente su aportación al sistema; convierte su función, su trabajo, sus contactos con otras figuras como Fernando Alegría, Rubén Bareiro o César Fernández Moreno, en material para el his-

35 Aunque la discrepancia entre los dos críticos puede haber sido magnificada como síntesis de la guerra fría en la crítica latinoamericana y su enemistad también ha derramado mucha tinta, es interesante comparar testimonios como el de González Echevarría, discípulo de Rodríguez Monegal que no deja lugar a dudas sobre su lealtad (17-18).

toriador de la literatura, y se aproxima a los propios escritores al utilizar un género subjetivista y autobiográfico como es el diario. En definitiva, expone su intimidad de crítico, intentando quizás inaugurar una nueva tradición de la crítica latinoamericana.

No llegó a tanto, pero por lo menos tuvo una significativa continuación cinco años después. De nuevo en Caracas, Rodríguez Monegal volverá a publicar un diario, a propósito del segundo premio Rómulo Gallegos (que cierra el círculo con la concesión esta vez a Gabriel García Márquez), pero, como veremos, en esos años ha habido muchos cambios en el sistema literario y las tensiones latentes en 1967 se han intensificado de forma muy notoria. Los dos diarios de Caracas enmarcan así perfectamente el periodo más intenso y contradictorio de este proceso literario latinoamericano y español, y en ese sentido son excelentes testimonios de los cambios en el sistema.

Situémonos de momento en el primero de esos diarios, en 1967. La crónica de Rodríguez Monegal en su primer diario es, además, especialmente rica en anécdotas. No en vano su llegada a Caracas se produce el mismo día del terrible terremoto que sufrió la ciudad y que estuvo a punto de obligar a cancelar el congreso:

> Leyendo el diario, viendo las fotos de las casas hechas escombros, de las víctimas amontonadas, de los llamamientos a la calma y a la solidaridad, comprendí que el terremoto apenas me había rozado. Me pasó lo que a Fabrizio del Dongo en *La cartuja de Parma*: había estado en Waterloo el día de la gran batalla y no había visto ni entendido nada. Me encerré en mi cuarto con los diarios y empecé a sufrir de nuevo el terremoto. Entonces comprendí que vivimos como parásitos sobre la piel de una inmensa bestia que nos ignora. Comprendí que era mejor desearle un profundo sueño (6).

Si a eso añadimos la guerra propagandística sobre Cuba y el *glamour* de los escritores que por fin entran en los medios de comunicación de masas, podremos completar el panorama seminovelesco que relata el crítico uruguayo. También hay una gran cantidad de anécdotas menores: por ejemplo, narra su encuentro con el «maestro de la novela latinoamericana», Rómulo Gallegos, que recibe visitas en su casa con motivo de su octogésimo tercer cumpleaños. Otras observaciones nos interesan más: Rodríguez Monegal es asimismo testigo de la expectativa creada en aquel momento por la adhesión de Vargas Llosa a la revolución cubana y la tensión política que genera, ante todo en el propio escritor, la inminencia de su discurso por la concesión del premio Rómulo Gallegos.

El crítico comenta más adelante las ponencias en la mesa redonda que abrió el Congreso, y no duda en reconocer que la de Ángel Rama (con quien ya había tenido más de un roce a propósito de la financiación de *Mundo Nuevo*) fue «una intervención justa y necesaria, dicha con sencillez» sobre «la realidad de una América explotada y pobre, una América en que muy pocos pueden comprar libros porque la mayoría no sólo no tiene con qué comprarlos, sino que tampoco sabe leer» (16). Finalmente valora el famoso discurso de Mario Vargas Llosa, «La literatura es fuego»: «El discurso de Mario es de una sinceridad aterradora. Allí declara su esperanza en una América mejor. Dice su fe en el socialismo y su convicción de que en Cuba se está realizando la justicia social. Su discurso es hermoso y valiente. Es también modesto. El silencio en que se escucha y el unánime aplauso que lo recompensa no son alterados por ninguna manifestación superflua» (16).

A pesar de este elogio del compromiso que entonces exteriorizaba Vargas Llosa y del crudo realismo de Rama, la lectura que Rodríguez Monegal realiza del estado actual de

la literatura hispanoamericana es, como tantas otras veces, optimista y liberal, o sea, aparentemente neutral o despolitizada frente a las tensiones del continente. El término *boom* ya está difundiéndose con rapidez[36] y Rodríguez Monegal no duda en enfrentarse a la deslegitimación de un proceso que le llena de orgullo, por lo que afirma, ya no en el diario, sino en su ponencia: «si hay un *boom* de la novela latinoamericana es porque detrás de ese *boom* publicitario hay una producción de deslumbrante originalidad. Digo esto porque la existencia o inexistencia del *boom* ha sido discutida en términos puramente publicitarios, y eso me parece del todo trivial. Lo que importa es la creación» («Los nuevos novelistas» 20).

En los días del congreso, *Cien años de soledad* está agotando reediciones y los asistentes al congreso son conscientes de ello, pero Rodríguez Monegal señala también otros signos de la nueva situación comercial y editorial, como la publicación de las dos primeras novelas de Vargas Llosa en España (las dos ganaron el Premio de la Crítica), la traducción de *Rayuela* al inglés en 1966 (en Pantheon Books) o el éxito de *Sobre héroes y tumbas* en Alemania e Italia (20). Apenas unos meses después del Congreso, la expansión continuará con la concesión del premio Nobel a Miguel Ángel Asturias. La consagración europea de Borges con el Premio Internacional Formentor y el número de *L'Herne* y la difusión de Carlos Fuentes vendrían a completar el panorama básico de los líderes de una expansión internacional sin precedentes.

El Congreso de Caracas puede situarse como uno de los principales momentos de consagración pública de esos escritores, tanto o más que otros acontecimientos también rele-

36 Ya en el número de mayo de *Mundo Nuevo* encontramos una nota con el título: «Sigue el boom», que comenta la difusión en Francia y Alemania.

vantes de esa década, como el Congreso de Intelectuales de Concepción en 1962, que José Donoso destaca en su balance sobre el *boom* (25-30)[37]. En apenas cuatro años desde el descubrimiento de Vargas Llosa y la publicación de *Rayuela* por la editorial Sudamericana, la rearticulación del sistema empieza a ser perceptible, aun cuando tenga aspectos inesperados o polémicos, que podemos entender dentro de la pugna por el control del sistema entre las diferentes instituciones en juego. Los acelerados cambios en las posiciones del sistema son detectables a partir de 1963 y marcan una inequívoca distancia con respecto al panorama descrito por la historiografía de la década anterior (con figuras como Anderson Imbert, Flores, Zum Felde, Torres Rioseco y otros). Por ejemplo, han desaparecido de la primera línea autores como Francisco Espínola, Clara Silva o Manuel Peyrou, que habían tenido hueco en los textos de Anderson Imbert o Zum Felde.

Puede discutirse si la producción narrativa entre 1960 y 1967 supone un aumento de calidad con respecto a la década anterior, pero no cabe duda de que tiene lugar una acumulación de obras hoy en día consagradas. Me permito una rápida enumeración: *El hacedor*, de Jorge Luis Borges (Emecé), *El astillero*, de Juan Carlos Onetti (Compañía General Fabril Editora), *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sabato (Compañía General Fabril Editora), *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier (Editora Nacional), *Rayuela,* de Julio Cortázar (Sudamericana), *La muerte de Artemio Cruz,* de Carlos Fuentes (Fondo de Cultura Económica), *La ciudad y los*

37 Por otro lado, hay que recordar asimismo otro acontecimiento significativo que tiene lugar en ese mismo Congreso de Caracas, ya que ahí nació una iniciativa tan destacada en la consolidación del canon como fue la Biblioteca Ayacucho (Rodríguez Ortiz «Notas» 6-9), en cuyo origen estuvo muy involucrado Rama, a diferencia de Rodríguez Monegal.

perros (Seix Barral) y *La casa verde* (Seix Barral), ambas de Mario Vargas Llosa, hasta llegar a la que sin duda instaura el verdadero *boom* en su dimensión más comercial y que actúa claramente como parteaguas en términos de contabilidad empresarial: *Cien años de soledad* (Sudamericana).

Pero la simple acumulación de textos con valores intrínsecos que renuevan los procedimientos narrativos no puede explicar por sí misma el cambio en la relación de fuerzas culturales, sociales y estéticas a que hacía referencia José Miguel Oviedo. Hay toda una serie de datos que ayudan a entender los mecanismos de jerarquización y consagración con los que esas obras y otras se situaron en el centro del sistema literario y actuaron como motor del cambio estético. Por ello debemos avanzar en la configuración de una historia interna del proceso a partir de las expectativas y sanciones de los críticos, para reconstruir cómo se desarrolló el discurso crítico en dos aspectos fundamentales: la configuración del canon y el establecimiento de los modelos del repertorio, es decir, las técnicas y opciones literarias que se privilegiaron a la hora de construir y juzgar nuevos textos. El rastreo de algunos ejemplos de crítica literaria especialmente significativos por su repercusión o por las posiciones de sus autores puede aportarnos algunos datos reveladores e incluso curiosos[38].

Diríamos que en esos años la crítica intenta ponerse a la altura de la acelerada renovación narrativa y guiar el fenómeno de acuerdo a nuevos criterios, aunque estos en ocasiones sean más voluntariosos que coherentes. La conciencia de cambio y de nueva etapa empieza a ser patente y la múltiple actividad institucional da fe de ello. La legitimación de los

38 Aurora Ocampo recopiló a la altura de 1973 en una útil antología varios textos fundamentales de la crítica.

narradores en los primeros años de la década constituye lo que Ángel Rama años después, ya en los ochenta, llamó la «jubilosa borrachera inicial» de la crítica, es decir, la primera etapa de respaldo a lo que se bautizó como «nueva narrativa» a partir de «la candorosa certidumbre de que la excelsitud narrativa era el pan nuestro de cada día, de que lo mejor por lo que bregábamos era también lo que la sociedad reclamaba» (*Novísimos* 12).

El propio Rama ofrece inmejorables ejemplos de esa evolución. En su reseña, publicada a principios de 1964, de *La ciudad y los perros* en las páginas de *Marcha*, no hay alusiones a ningún *boom*, ni a la internacionalización, ni a la intervención editorial española que después será tan polémica, ni a la creación de ninguna «mafia»; de hecho, ni siquiera se menciona en ningún momento que la novela ganó el premio Biblioteca Breve, que hasta ese momento no tenía mucho prestigio entre los latinoamericanos (y es que hay que recordar que en esos años la España de Franco es, en líneas generales, de escaso interés cultural al otro lado del océano, salvo, obviamente, para los exiliados). Eso sí, Rama sitúa la obra de Vargas Llosa en un nuevo realismo enriquecido por la experiencia vanguardista en el que también estarían ubicados, a juicio del crítico, Donoso, Fuentes, García Márquez, Viñas y Roa Bastos, y que tendría un primer modelo en *Tierra de nadie*, de Onetti, que consigue una posición fundacional que hoy llama la atención:

> El nuevo realismo que estamos viviendo está muy lejos de aquel que signó el criollismo (o regionalismo, como se quiera) de América, porque incide en el nuevo fenómeno social del continente: la macrocefalia de sus ciudades, su anárquica, espesa, sanguínea y sucia composición, la multitudinaria clase media y baja que asegura caóticamente sus servicios y

> donde se elabora, como un pan mal amasado, un ser humano distinto, en guerra con la naturaleza, un hombre al parecer podrido, generado en el artificio y que trata a duras penas de resguardar contra el escepticismo una vergonzante aspiración de pureza («De cómo sobreviene lo humano» 29).

La canonización está empezando y, como veremos, no es explicable únicamente por el amparo publicitario de los intereses editoriales, sino que hay juicios estéticos detrás que los apoyan y que podemos seguir a partir del examen de las ideas con las que los críticos orientaban a los lectores. Por otro lado, la satisfacción es visible incluso entre las líneas adustas y severas de Rama, y no me refiero sólo a su reseña de Vargas Llosa. Si volvemos a su artículo sobre la generación del medio siglo publicado en *Marcha*, veremos cómo, a pesar de que trata de contener cualquier exceso de optimismo ante el quehacer literario latinoamericano por las dificultades de intercomunicación que obstaculizaban el crecimiento del sistema literario, no puede evitar la conclusión esperanzadora:

> Sin embargo, este movimiento que apuntamos, que iría desde 1940 a nuestros días, ha logrado enriquecer de un modo más sorprendente la literatura de Latinoamérica –y aun del mundo. Su afán central implica una universalización interior de las vivencias propias, regionales, de las distintas sociedades, tratando de zafarse del dilema contradictorio que se le ofreciera –o regionalismo o universalismo. Por lo tanto esta literatura corresponde a una maduración: al inicio –apenas– del periodo adulto de la cultura latinoamericana («La generación» 2).

El movimiento no es únicamente narrativo y Rama incluye a Gelman, Castellanos, Lihn y de Mello como representantes poéticos de lo que en prosa suponen Rulfo, Arreola,

Cortázar, Onetti, Roa Bastos, Fuentes, García Márquez y Donoso. Tenemos aquí una primera selección que no sorprende especialmente, aunque cabría señalar al menos tres importantes aspectos del examen de Rama: su recurso, como tantos otros críticos de lengua española de la época, al esquema generacional (que demuestra la incomprensible pervivencia del método orteguiano y, a la vez, la escasez de nuevas influencias teóricas), la ausencia de Borges como referencia o tema de discusión, y la primera sugerencia de una alternativa al par conceptual regionalismo-universalismo que es, evidentemente, uno de los tópicos básicos de la crítica latinoamericana desde, al menos, Henríquez Ureña, y cuya resolución constituye una de las prioridades de la trayectoria crítica de Ángel Rama[39].

La cautela de Rama, impregnada de espíritu crítico y voluntad mentora, contrasta, como era de esperar, con otros dos textos de este periodo de expansión en los que la satisfacción ya no es nada tímida y cuyos autores son Carlos Fuentes y Emir Rodríguez Monegal. Por un lado, en ese mismo año de 1964 Fuentes publica en *La Cultura en México* el primer esbozo del que luego será su conocido ensayo *La nueva novela latinoamericana*: un artículo pomposamente titulado «La nueva novela. Señores, no se engañen; los viejos han muerto. Viven Vargas Llosa, Cortázar, Carpentier». *La ciudad y los perros, El siglo de las luces* y *Rayuela* son los tres modelos de la novela actual en las que se centra el novelista

39 Trayectoria que ha recibido en los últimos años una gran cantidad de importantes estudios, entre los que destacan los de Alonso, Díaz Caballero, Poblete, González y el volumen de Moraña, que han contribuido a situar al crítico uruguayo en una posición central dentro de la historia de la crítica latinoamericana del siglo XX. Aunque algunos se resisten a lo que podría considerarse mitificación de Rama: véase González Echevarría (16).

mexicano para anticipar el híbrido de manifiesto y crítica que será su ensayo de 1969. Faltan, naturalmente, los análisis de *Señas de identidad*, *La casa verde* y *Cien años de soledad* (y las lecturas de Paul Ricoeur), pero el texto inicial de Fuentes (idéntico en muchos párrafos a la versión final) ya indica su lectura inequívocamente positiva y homogeneizadora de la nueva vanguardia literaria y sus modelos narrativos, así como su importante defensa de un concepto literario universalista frente al todavía poderoso nacionalismo cultural mexicano heredero de la ideología de la Revolución (Yáñez, Guzmán, etc.).

Por otro lado, apenas un año después, Emir Rodríguez Monegal contribuye decisivamente a la difusión de esa vanguardia con un ensayo que, además, cobra importancia socioliteraria por haberse publicado originalmente (después fue reeditado varias veces) en *Life en español*, inaugurando en cierto sentido la carrera mediática de los narradores latinoamericanos. Rodríguez Monegal legitima la posición de vanguardia de tres de los narradores: Carlos Fuentes, Julio Cortázar y el más joven de todos, Mario Vargas Llosa, quien, de hecho, se consagra con una rapidez que hay que destacar y ya no dejará de estar en las listas de los críticos. Asimismo, el crítico establece el puesto canónico de los precursores: Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Juan Rulfo y Joao Guimarães Rosa. Dado que sólo habla de novelistas, se explica la ausencia de su autor predilecto, Borges, y el genuino cosmopolitismo del crítico podría explicar también la exclusión de Miguel Ángel Asturias, demasiado autóctono o regionalista para un esquema en el que la modernización de la narrativa es un valor decisivo y se ejecuta a través, sobre todo, de la asimilación artística de los nuevos espacios urbanos del continente, a los que también se refería Rama, como veíamos. Por encima de estas ausencias, la estrategia de consagración

es enfática y transparente, como corresponde a la etapa de expansión en la que el repertorio se está canonizando:

> Estos nuevos narradores latinoamericanos son algo más que réplicas de aquellos consagrados novelistas de Europa y los Estados Unidos. Aunque ligados a sus mayores por una tradición narrativa que no conoce hiatos, aunque estudiosos de sus técnicas y sus visiones, los nuevos escritores de la América Latina suman la más aguda conciencia social y política al mayor refinamiento técnico, los desvelos de la ética a los laberintos de la estética, el ardiente compromiso persona a la percepción (a veces mágica) de otras dimensiones trascendentes. En ellos, la América Latina ofrece un nuevo rostro al mundo («La nueva novela» 26).

Muy poco después, en la ponencia del Congreso de Caracas, Rodríguez Monegal hará una revisión de su diagnóstico sobre lo que empieza a conocerse como «nueva narrativa». El crítico recurre a un esquema generacional para intentar describir de forma coherente y homogénea la tradición renovadora de la narrativa del siglo, suprimiendo hiatos y estableciendo afinidades que reafirmen la unidad continental. Esta vez no se resiste a situar a Borges en la primera línea, aunque se ve obligado a justificar una presencia que luego casi nadie pondrá en duda: «me parece imposible toda consideración seria del género [narrativo] en América Latina sin un estudio de su obra de cuentista verdaderamente revolucionario» («Los nuevos novelistas» 20). En esa generación fundadora estarían con él Asturias, Carpentier, Yáñez y Marechal. La siguiente promoción la compondrían Guimarães Rosa, Otero Silva, Onetti, Sabato, Lezama Lima, Cortázar y Rulfo, autores que se han caracterizado sobre todo «por utilizar la forma novelesca como objeto del mayor cuidado narrativo» (21). Martínez Moreno (escritor uruguayo al que su com-

patriota Rodríguez Monegal apoyó de forma clara, aunque con poca suerte, visto desde la perspectiva actual), Donoso, Fuentes, García Márquez, Cabrera Infante y Vargas Llosa formarían la tercera generación, aunque quizá deba llamarnos más la atención la presencia por fin de un nombre femenino dentro del grupo: Clarice Lispector, única excepción dentro del dominio masculino del sistema, tan obvio que ha sido pasado por alto con demasiada frecuencia. La última generación, la más actual, aún no es bautizada como *post-boom*, lógicamente, pero tiene ya unos representantes que Rodríguez Monegal apadrina: Gustavo Sainz, Néstor Sánchez, Manuel Puig y Severo Sarduy.

Un cuarto texto de esos mismos años de «borrachera inicial» tuvo asimismo una importante repercusión: el ensayo *Los nuestros* (1966), que el chileno Luis Harss, novelista y crítico de la revista argentina *Primera Plana*, publicó en otra editorial determinante, Sudamericana, y que articuló con gran eficacia crítica la vanguardia narrativa. Supuso un importante espaldarazo, no sólo por la difusión del ensayo en lengua española (cinco ediciones entre 1966 y 1973) sino por su edición en inglés (*Into the Mainstream*, 1965). Harss viajó durante casi dos años por Europa y Latinoamérica para poder entrevistar a todos los autores[40]. La originalidad y la amenidad de su enfoque, basado en un método psicobiográfico y carente de notas a pie de página y aparato bibliográfico, tuvieron un efecto divulgativo notable, aunque el texto es quizá más reconocido por haber propiciado la intercomunicación necesaria para que *Cien años de soledad* llegara a manos del editor Porrúa (Saldívar 397-398). En el «Prólogo

40 Hay cierta confluencia de intereses con el trabajo regulador de Emir Rodríguez Monegal: los capítulos de Harss sobre García Márquez y Cortázar aparecieron en los números 6 y 7 de *Mundo Nuevo*.

arbitrario», el crítico chileno destaca, entre otras cuestiones, la importancia de la revolución cubana, que para los latinoamericanos «no es una doctrina, sino un ethos» (41):

> Para el joven novelista actual, uno de los hechos centrales de la experiencia latinoamericana es la revolución cubana, cuyas repercusiones espirituales no han sido muy diferentes de las de la guerra civil española hace treinta años. Salvo, por supuesto, que lo han afectado más directamente, y no, tal vez por esa misma razón, principalmente en sus aspectos ideológicos, sino en el plano más amplio de las categorías mentales en general (40-41).

El rigor técnico de la escritura y la nueva conciencia ante los problemas de conjunto de las sociedades del continente son valores que Harss señala y que podrían corroborar tanto Rodríguez Monegal como Fuentes y aun Rama, aunque seguramente este último aliviaría la rotundidad optimista de algunas frases de Harss: «Hoy por primera vez nuestros novelistas pueden aprender los unos de los otros. Cada cual hace su camino propio, pero forma parte de una unidad cultural. Su contribución no se pierde. Hay acumulación y el comienzo de una continuidad. En este sentido podemos hablar del verdadero nacimiento de una novela latinoamericana» (46). Pero hay otras coincidencias significativas entre estos críticos: por ejemplo, que ninguno concede apenas importancia al concepto de realismo mágico, cuya divulgación será posterior gracias sobre todo a *Cien años de soledad*, pero que no entra en los debates fundamentales de la primera mitad de la década.

El canon propuesto por Harss es certero. Incluye al *gratin* antes incluso de la publicación de *Cien años de soledad*: García Márquez, Cortázar, Fuentes y una vez más el infalible Vargas Llosa. Los fundadores de la nueva narrativa tienen su

estatus claro: Carpentier, Asturias y Borges, a los que añade a Rulfo y a Onetti, cuya cotización está subiendo en esos años, lo que por fin le permite salir del segundo plano en el que pasó décadas. Puede resultar extraño que no esté Ernesto Sabato, que ya había conseguido un importante éxito con *Sobre héroes y tumbas*, y tal vez la explicación radique en que era un autor de Jacobo Muchnik, rival de Porrúa en el mercado argentino (pero también Onetti había publicado *El astillero* en la Compañía General Fabril Editora). De cualquier forma, sería el primer ejemplo de la curiosa ubicación de Sabato en todos los movimientos que aquí nos ocupan, teniendo en cuenta su notable éxito de público y crítica y su incuestionable animadversión hacia la vanguardia literaria, sólo comparable a la de un Mario Benedetti. De hecho, Sabato es bastante ajeno a la mayor parte de las instituciones importantes de esos años, lo que no le ha impedido obtener un puesto de privilegio que demuestra precisamente lo difícil que es encontrar un modelo historiográfico que justifique todos los cambios operados en el sistema[41].

41 Un comentario de Sabato referido a esos años y a las traducciones de sus obras revela su acritud con respecto a los autores que lideraron la promoción editorial y también su visión bastante simplista y oscurantista del fenómeno: «en aquel tiempo recibí una carta entusiasta desde Italia de Carlos Fuentes, en que me decía que su éxito [de la traducción de *Sobre héroes y tumbas*] iba a ayudar a «todos los que venimos detrás». Tal vez no recuerde ahora esa carta, porque, desde que se organizó el «boom», no tuve más noticias de él. Muy raro, no? Todo se aclara si se considera que esa organización fue hecha con mucha precisión política y literaria, excluyendo y desvalorizando a todos los que estaban contra el stalinismo. Pero me parece más decoroso cambiar de tema y no entrar en detalles mucho más graves» (Dellepiane 41).

La carta de Fuentes está reproducida en Constenla (193-194). Habría que recordar que la editorial Casa de las Américas publicó en 1967 una edición de *Sobre héroes y tumbas*. En la revista, Sabato publicó también

Pero si la provisional omisión de un autor en auge como Sabato y la progresiva consagración institucional de un autor tan poco comercial como Onetti son aspectos reseñables en el proceso de construcción del canon en esos años, hay que poner atención asimismo en el último nombre que incluye Harss: el del brasileño Guimarães Rosa. Ya hemos visto que Rodríguez Monegal también lo incluía en su listado; sin embargo, un repaso más amplio a la bibliografía posterior nos llevaría a constatar fácilmente que la conexión brasileña no se consolidó y que la intercomunicación latinoamericana no ha funcionado históricamente en lo que respecta a Brasil.

A pesar de que, como vemos, el criterio a mediados de los sesenta intenta seguir líneas como la de Henríquez Ureña, que aglutina a Brasil en sus estudios sobre la América hispánica, y de que existían ejes como el que podía formar la afinidad intelectual y personal entre Antonio Cândido y Ángel Rama, la presencia sistémica de la literatura brasileña es anómala, y podríamos aportar dos motivos más hondos que la obvia diferencia idiomática: por un lado, la baja complicidad de la literatura brasileña en las principales instituciones del periodo, y por otro, su falta de difusión editorial, por ejemplo en las editoriales españolas como Seix Barral, que dejaron a los autores brasileños en una posición claramente secundaria, que en España llega hasta nuestras fechas[42]. Encontramos aquí, por tanto, un primer punto vulnerable

---

algunos artículos. Recibió tres veces la oferta para formar parte del jurado de los premios de Casa de las Américas, pero nunca aceptó, en parte por incomodidad ante los jurados literarios y en parte por evitar que se le asociara excesivamente con la revolución cubana (*Claves políticas* 36-37).

42 Seix Barral publicó en 1967 la traducción de Ángel Crespo sobre *Gran sertón: veredas*, pero la recepción fue bastante tibia, y no es fácil encontrar reseñas.

del consenso crítico que va oficializando la consagración de la nueva narrativa, a pesar de los permanentes esfuerzos de críticos como Rama por imponer como regla del sistema la incorporación brasileña a partir de una idea de unidad continental de signo claramente geopolítico en el momento del despertar del Tercer Mundo a la primera plana de la información periodística[43].

2.3. Primeros antagonismos en la crítica

Ese consenso crítico, sin embargo, tenía otro motivo de orgullo que tampoco se disimuló en esos años de candoroso júbilo inicial y que contribuía a legitimar y fortalecer a la propia crítica a través de un parricidio muy deseado: el de la crítica de Luis Alberto Sánchez, y con él, los caducos debates sobre el potencial novelístico de América Latina, que ya habían tenido cierto eco desde los años cuarenta.

La nueva crítica latinoamericana de los sesenta proclama con algo de ensañamiento la derrota definitiva de los diagnósticos acomplejados y fatalistas sobre la novela latinoamericana y ese es, efectivamente, un impulso determinante tanto a los creadores como a los propios críticos que les defienden y valoran. Recordemos, por ejemplo, que Carlos Fuentes empieza su artículo de 1964 de la misma forma que su ensayo de 1969: citando el tópico tan difundido de Luis Alberto Sánchez, cuya tesis ha quedado, algo banalizada, como resumen bastante popular de una visión simplificadora de la narrativa del continente, mientras que Rodríguez Monegal

43 El proyecto que dio lugar al volumen *América Latina en su literatura* es un ejemplo evidente del intento de cooperación con el sistema brasileño para reforzar la unidad continental.

en «La nueva novela» (37) alude al crítico peruano sin mencionar su nombre, pero negando su valor profético.

Mucho más severo había sido Ángel Rama algunos años antes; en un olvidado artículo de 1960 en las páginas de *Marcha* titulado «Novela y crítica en América», reseñaba dos volúmenes de historia de la narrativa latinoamericana publicados en 1959 (los de su maestro, Alberto Zum Felde, y el chileno Fernando Alegría) y aparte de criticar las deficiencias de su visión global de la producción latinoamericana, los comparaba con su antecedente inmediato, el «fabulosamente farragoso, acrítico y confuso» *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*. No obstante, aún este libro se salvaba de la quema, lo que no pasaba con *América, novela sin novelistas*, que Rama desdeña públicamente: «en un libro que provocara larga polémica, *América, novela sin novelistas*, sentó una de esas tesis que quedan enquistadas en la historia de la cultura, no por su fermento creador, sino por las muchas cintas de máquina gastadas lamentablemente en su crítica y demolición» («Novela y crítica» 21).

Esa distancia frente a las autoridades del pasado confirma que hay una cierta consonancia entre la toma de posición de los novelistas y la de los críticos y una confluencia de intereses en esos años iniciales. Están cambiando las instituciones que regulan el sistema y se están estableciendo los modelos narrativos del repertorio, en los que la experimentación, en la línea del *modernism*, y la superación del regionalismo tienen preponderancia y contribuyen a fomentar lo que Antonio Cândido llamaba la «causalidad interna» (345), es decir, la creación de modelos propios procedentes del propio sistema y no del exterior, necesarios para superar la secular dependencia literaria latinoamericana. Pero también está cambiando la propia crítica y ese es el aspecto que

más me interesa analizar. Rama, por ejemplo, apunta desde ese artículo de 1960 su clara voluntad de renovación del discurso crítico latinoamericano, y sus rivales son los autores de trabajos didácticos o escolares que cumplen una discreta función interpretativa y valorativa: «son estas clasificaciones simplistas las que pueden alarmarnos, porque de ellas sólo pueden extraerse dos conclusiones válidas: o que todavía no existe una novela americana, lo que muchos grandes ejemplos nos impide aceptar, o que todavía no existe una crítica literaria mínimamente sensata y esclarecida de la confusión americana» («Novela y crítica» 21).

De todos modos, hay que decir que, aunque la crítica diríamos tradicional empezaba a perder prestigio crítico ante los rápidos cambios literarios y la conmoción euforizante, seguía teniendo representantes más o menos ilustres que se resistían a perder la hegemonía que intentaban disputarles, por encima de todos, Rodríguez Monegal desde París y Rama desde La Habana y Montevideo. 1967 también es el año en el que publicaron las actas de un coloquio celebrado un año antes en Washington University y en el que, como es bastante conocido, el crítico cubano Manuel Pedro González, especialista en la obra de José Martí y uno de los fundadores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, había lanzado, desde su defensa de la novela regionalista, un duro ataque contra la genuinidad de la nueva vanguardia, y en particular contra Cortázar, Fuentes y Vargas Llosa, representantes, a juicio del crítico, de una corriente imitativa apoyada en la coartada del cosmopolitismo.

En el coloquio también participaron otros influyentes críticos que cumplían labores docentes en la academia estadounidense, como Ivan Schulman, Fernando Alegría y Juan Loveluck, que, aunque no trabajaron como Rama o Rodríguez Monegal en las revistas determinantes del periodo,

fueron frecuentemente citados en esos años como analistas autorizados. Además, el debate fue reseñado en muy diversos medios culturales, como la revista chilena *Atenea* (por el propio Loveluck), *Unión*, que era la segunda revista cubana en importancia después de *Casa de las Américas* (en ella lo reseña uno de los miembros del comité de redacción, Ángel Augier), e incluso la revista española *Ínsula*, donde Jorge Campos se hacía eco de la existencia del debate en un país en el que el desconocimiento del tema era mayoritario también entre los propios críticos.

La invectiva de González podía ser arbitraria pero no era en absoluto improvisada, puesto que ya tenía antecedentes al menos en un artículo de 1962 publicado en la venezolana *Revista Nacional de Cultura*, lo que significa que su toma de posición no se debe únicamente a la emergente notoriedad publicitaria de la nueva narrativa a partir de 1963, que hemos visto en las páginas anteriores, aunque alude a ella, a propósito del Biblioteca Breve concedido a Vargas Llosa y la «eficaz batahola publicitaria» generada (103). Dejando de lado sus exabruptos moralistas contra el exceso de erotismo en la novela contemporánea y algunas caprichosas afirmaciones basadas en juicios estéticos absolutamente impresionistas, podemos volver a la principal tesis de González, que no es otra que la decadencia de la novela occidental después del auge que supuso la modernidad narrativa en la primera mitad del siglo XX. En ese contexto global, las aspiraciones latinoamericanas de modernidad son tardías y desfasadas: «por el descarriladero del mimetismo y la contrahechura de modelos extranjeros, la narrativa hispanoamericana jamás alcanzará jerarquía. Por esos vericuetos se desemboca en el colonialismo artistico y mental» (67). Frente a la percepción general de un esplendor creativo, González apunta la nota pesimista: «hemos caído en un bizantinismo de temas y for-

mas, frívolo, sofisticado y remedador que sugiere agotamiento y anemia» (101).

Esa decadencia occidental de la novela tiene su causa social en la desintegración del capitalismo, que «ha entrado ya en su ocaso y se precipita en el abismo de su propia ruina» (48) y ha provocado el caos en los novelistas que hoy llamaríamos, globalmente, posmodernos: «los novelistas de hoy han perdido su agua de marear y navegan sin rumbo cierto en un *mare magnum* de técnicas, procedimientos y estilos tan extravagantes, absurdos y caóticos como el que priva en la vida real» (49). Hay que decir que, aunque el crítico se adhirió con entusiasmo a la revolución cubana, el tema no está presente en su análisis, ni como atenuante ni como agravante para los nuevos narradores.

El problema latinoamericano es el fetichismo por la importación de técnicas extranjeras que además pertenecen a ese capitalismo en fase de extinción. La devoción por Joyce y Faulkner es el indicio más claro de esa hipervaloración general de la técnica que crece, en las letras latinoamericanas, a partir de la década de los cincuenta y se instaura como norma gracias al aplauso de, entre otros que González destaca (45), Ángel Rama, Juan Loveluck y Carlos Fuentes, responsables de la exaltación mimetizante de las nuevas técnicas y del repudio de las formas narrativas tradicionales. González respeta las obras iniciales de la modernidad narrativa, como *El señor Presidente* o *Al filo del agua*, y sitúa el inicio de la tendencia degenerativa en obras como *Pedro Páramo* y *La región más transparente*; esa generación, la de los que empiezan a publicar en los cincuenta, «ha ido demasiado lejos en el empeño de renovar la técnica, y varios de ellos han dado en un mimetismo que resta originalidad y vigor a sus obras» (63). Pero las palabras más duras las reserva precisamente para dos novelas cruciales del *boom*: *Rayuela* y *La ciudad*

y los perros. González enumera procedimientos técnicos de herencia joyceana y faulkneriana para justificar su juicio de valor, y concluye que las dos son poco más que pastiches: en la obra de Cortázar «todo es bastardo, espurio y contrahecho» (71), mientras que la de Vargas Llosa es «un sandio y tedioso pastiche faulkneriano que requiere un esfuerzo de buena voluntad para terminarla» (54).

La sorprendente (para el estado del debate crítico latinoamericano) difusión de la propuesta polémica de González no significó la victoria de su sanción de los modelos de la literatura de vanguardia, que no fue secundada por las principales instituciones. Su apoyo más vehemente lo tendría años después en las páginas atrabiliarias de José Blanco Amor sobre el *boom*; en cambio, ni siquiera fue secundado por aquellos sectores del campo literario que podían ser más afines al meridiano revolucionario cubano y a las urgencias antiimperialistas. Así, desde una plataforma tan oficialista como *Unión*, el periodista y poeta Ángel Augier refleja las contradicciones en los años sesenta de la intelectualidad orgánica cubana ante la hipótesis de una literatura tecnificada y por tanto no subdesarrollada. Admite que las observaciones de González «muestran una penetración mayor del problema dentro de la realidad social e histórica» (41), pero, como buen marxista, se resiste al repudio global de la técnica:

> Quizá pudiera entenderse que la crítica a algunas novelas que figuran como ejemplos de la renovación literaria hispanoamericana de nuestros días, significa el rechazo a las conquistas técnicas logradas en el género narrativo de las últimas décadas. Ello equivaldría a considerar inaceptables las conquistas de la ciencia y la técnica en cualquier dominio, por considerarlas foráneas, cuando la realidad es que el patrimonio cultural de la humanidad es para disfrute común, sin prejuicios ni convencionalismos regionales (45-46).

Esta cita confirma que todavía en 1967 la técnica funciona como eje estético-valorativo de buena parte de la crítica, tanto en La Habana como en París: para la crítica marxista o filomarxista, la nueva narrativa podía ser una aliada estratégica, desde la esfera cultural, de la revolución socialista, puesto que en la tradición marxista la tecnología sólo es alienante por el uso capitalista; para la crítica liberal, la técnica era igualmente una demostración objetiva de progreso y aproximación a ideales europeos. Esta ambivalencia de la técnica como valor literario es una de las claves para entender la complicidad insólita entre los diferentes agentes del campo en esos primeros años, y explica buena parte de las actitudes y los discursos. 1967, con el éxito de *Cien años de soledad* y el premio a *Cambio de piel* que confirma el giro mercadotécnico de Seix Barral, será precisamente el año que empezará a marcar la devaluación de la razón marxista frente a la razón mercantil, un desequilibrio que tendrá apenas tres años después una homología más que apreciable con el contraste entre la crisis de la zafra de los diez millones y la profesionalización de algunos escritores. Como veremos, ese desajuste, igualmente, obligará a los críticos de izquierda (Rama y Fernández Retamar, especialmente) a revisar y mejorar las críticas de González.

El reproche de González a la tecnificación de *Rayuela* y *La ciudad y los perros* iba hasta cierto punto en contra del prestigio de la política cultural cubana y de una determinada idea de progreso socialista, y en ese sentido era difícil de aceptar desde La Habana. Por ejemplo, otro de los intelectuales procastristas, el colombiano Óscar Collazos, se niega a darle la razón a González en su conocida polémica con Cortázar y Vargas Llosa (109-110), a pesar de que en ese momento ya ha crecido la marea antimercantilista; lo mismo hará Andrés Amorós desde otra esfera pública muy distinta,

la de la crítica española: «me parece un triste ejemplo de la incomprensión que se produce cuando un crítico se empeña en ocuparse de un tema que no rima bien con su sensibilidad y gusto personal» (*Introducción* 25). Por su parte, Jorge Campos asume que la técnica es «una diferencial, una busca de camino» que en absoluto significa falta de preocupación por lo autóctono: «lo que les da valor es precisamente que con esas técnicas se trate de llegar a la esencia de lo mejicano, como en *La región más transparente* o *La muerte de Artemio Cruz*, el desarraigo argentino de *Rayuela* o el caos colombiano de García Márquez» (11). Por último, Loveluck respeta la autoridad académica de González, pero se resiste a aceptar la hegemonía absoluta de una tecnificación vacua y ahistórica en la nueva novelística (Ocampo 64-66).

En cuanto al *cogollo* de los críticos más activos, no podía esperarse que Rodríguez Monegal sintonizara con una tesis que iba directamente en contra de su política y yo diría que nunca alude a González, mientras que Rama en 1982 dedicó algunas páginas a matizar el valor crítico de la resistencia del crítico cubano («El boom» 72-74). En realidad, la toma de posición de González significaba, para Rama, el caso simétrico a Rodríguez Monegal: la rigidez cultural frente a la vulnerabilidad del cosmopolitismo autocomplaciente. Desde su posición de defensa crítica de la modernidad, Rama no podía aceptar el acantonamiento de los críticos partidarios del regionalismo, pero del mismo modo, la aceptación de la influencia externa no podía suponer la subsunción de lo autóctono, lo que, de algún modo, era propiciado por el énfasis occidentalista de Rodríguez Monegal.

La crítica de González a Rama parece, por otro lado, especialmente injusta. Rama sin duda era sensible al problema de la modernidad técnica en la literatura y trató de ser más sólido que González en sus afirmaciones apelando, por

ejemplo, a la Escuela de Fráncfort. Y tampoco parece claro que Rama haya sido un obseso de la renovación técnica, sobre todo la que tiene lugar a finales de los sesenta, y que en otro lugar el crítico uruguayo definió como «enajenación de la vanguardia» (*La novela* 336), a propósito de obras como *Cambio de piel*, o *62, modelo para armar*.

En resumen, diríamos que el diagnóstico algo tosco de González revitalizaba los antiguos problemas identitarios de la cultura latinoamericana y remitía, en última instancia, al tema de su problemática e irresuelta modernidad, que él centraba en la cuestión tecnoinstrumental. Pero la falta de seguimiento de esa posición crítica demuestra precisamente cómo el sistema literario premió un concepto de modernidad literaria que, visto hoy, no podemos desligar de una ansiedad sociopolítica por compensar el subdesarrollo económico bajo una idea de modernidad predominantemente socialista.

El germen del modelo transculturador de Ángel Rama se deriva de esa ansiedad: la lógica de la propuesta que Rama llevará a cabo en los años setenta debe entenderse a partir del espectro de opciones de la crítica en años de nueva regulación y nuevas exigencias del sistema, y de la necesidad de discutir los modelos y las técnicas del repertorio literario. La transculturación será, ante todo, un nuevo modelo. En algunos sentidos, Antonio Cândido ya lo anticipa en 1972 con su propuesta superregionalista en su conocido ensayo «Literatura y subdesarrollo», a propósito del dilema entre cosmopolitismo y regionalismo. Cândido parte precisamente de los nombres antagónicos de Rodríguez Monegal y González, que no por casualidad aparecen como los polos del debate. El crítico brasileño señala la necesidad de superar las «actitudes de recelo» (348) y recuerda, oportunamente, que el naturalismo tan acérrimamente defendido como base

técnica de la novela regionalista es igualmente una importación europea.

Cândido, como González y tantos otros, se enfrenta al problema crucial de la técnica en *La ciudad y los perros*: admite la obvia procedencia europea del recurso del monólogo interior, pero su valoración es opuesta a la del crítico cubano, por la condición instrumental y no teleológica de la técnica. De ahí se llega a la fórmula perfecta, bastante *naïf*, para la nueva identidad cultural: «una floración novelística marcada por el refinamiento técnico, gracias al cual se transfiguran las regiones y se subvierten sus contornos humanos, llevando a los rasgos, antes pintorescos, a descarnarse y adquirir universalidad» (353). De ese modo, la busca de la expresión americana que demandara décadas antes Pedro Henríquez Ureña parecía tener ya un protocolo perfecto. Pero las aspiraciones culturales no suelen resolverse de forma tan sencilla y menos cuando hay tantos intereses en juego.

2.4. Los críticos practicantes

La derrota de parte de la crítica dominante en las décadas anteriores y la asimilación gozosa de las nuevas propuestas estéticas no cerraba en absoluto el capítulo de problemas de la crítica y la historiografía latinoamericanas, de los que, como hemos visto, Rama era especialmente consciente desde 1960. A pesar de que la vitalidad cultural parecía desmentir el balance de épocas anteriores, el estado de la crítica no presentaba el mismo vigor que la desbordante producción narrativa, y pronto empezará a ser notorio el desajuste entre una narrativa que se expande y renueva constantemente, y una crítica que trata de ponerse a la altura pero que no siempre encuentra los medios ni los argumentos. Es cierto que la crítica comparte en buena medida la euforia e interviene

con sus mejores instrumentos teóricos, pero el voluntarismo de unos pocos no podía compensar las carencias del sistema en materia de instituciones críticas. El problema se hará más acuciante, como veremos, a principios de la década siguiente, cuando los críticos sean a menudo desplazados y sustituidos en la función analítica y divulgativa por los periodistas y por los propios escritores, en una postergación que fue especialmente hiriente para críticos concienzudos como Rama.

Fue Octavio Paz quien se encargó de enunciar nuevamente los principales defectos del debate literario latinoamericano y lo hizo en *Corriente alterna* (1967). Su diagnóstico pesimista tendía a contrarrestar la euforia por la expansión del sistema, no tanto por la falta de fundamentos de la crítica (destaca a Anderson Imbert, Rodríguez Monegal, Sucre y Carballo como ejemplos de críticos destacables), como por la ineficacia de las redes de comunicación cultural que podían generar capitales simbólicos:

> Carecemos de un «cuerpo de doctrina» o doctrinas, es decir, de ese mundo de ideas que, al desplegarse, crea un *espacio intelectual*, el ámbito de una obra, la resonancia que la prolonga o la contradice. Ese espacio es el lugar de encuentro con las otras obras, la posibilidad del diálogo entre ellas. La crítica es lo que constituye eso que llamamos una literatura y que no es tanto la suma de las obras como el sistema de sus relaciones: un campo de afinidades y oposiciones (39-40; cursiva del autor).

Paz denunciaba la precariedad de los centros culturales latinoamericanos y recordaba, por ejemplo, la ineficacia de Madrid cuando intentó cumplir esa misión antes de la Guerra Civil. En especial, señalaba la dificultad de establecer «espacios de reconocimiento» que crearan el diálogo necesario entre la crítica y las obras literarias latinoamericanas.

Emir Rodríguez Monegal admitirá los argumentos de Paz más adelante, en 1975, a propósito del espinoso debate sobre el realismo mágico, lo que confirma que las palabras del poeta mexicano tuvieron eco («Realismo mágico» 25). Por otro lado, es evidente que el discurso de Paz suponía un evidente menosprecio de las posibilidades de La Habana revolucionaria de los sesenta como espacio de reconocimiento, lo que también es revelador del sesgo ideológico de su diagnóstico. En cierto modo, aquí Paz, que nunca tuvo el entusiasmo por la revolución que llegaron a mostrar en algún momento Fuentes o Benítez, anticipa su posición en la lucha que en torno a la política cultural cubana tendrá lugar unos años después[44].

El problema de la crítica, con todo, era aún más serio. A pesar de los denuedos de Rama, podemos afirmar que la modernización de la narrativa latinoamericana y la expansión del mercado en la primera mitad de los años sesenta no vinieron acompañadas de una modernización de la mayor parte del discurso crítico, que en gran medida era obsoleto y seguía anclado en esquemas generacionales y en categorías anticuadas, ingenuamente sociológicas y herederas en último término de la historiografía decimonónica. Ese lento y polémico proceso de actualización constituye el núcleo del debate hasta bien entrada la década de los setenta y debe entenderse a la luz de los cambios operados en el mercado y las instituciones culturales. Es cierto que *Casa de las Américas* y *Mundo Nuevo* funcionaron con una eficacia inusual, a pesar de lo que dice Paz, como espacios de reconocimiento, pero no solventaban los problemas culturales de veintitantos países

44 En *Tiempo nublado* (175-176) Paz resume su posición sobre el régimen de Castro.

y además, generaron otros nuevos, por su antagonismo. Por otro lado, la crítica parecía echar de menos a un equivalente latinoamericano de Edmund Wilson, a pesar de la dinámica presencia de Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama, y la complejidad de los problemas socioliterarios (subdesarrollo, urgencias políticas, dilemas entre europeísmo y regionalismo, respuestas frente al poder del mercado, etc.), amén de la propia complejidad de las obras literarias que habían desautomatizado la percepción lectora latinoamericana, exigían una crítica más sólida y productiva.

La preocupación latinoamericana por la teoría había tenido un ejemplo singular y admirable en 1944: el de Alfonso Reyes con *El deslinde*[45]. Su intento de definir lo literario como actividad noética o intencional del espíritu, como ejercicio de la mente anterior, en principio, a la literatura (noemática), podía ser irregular desde el punto de vista de la ortodoxia fenomenológica, pero suponía una atrevida incursión en la definición de la *literaturnost* a partir de la ficcionalidad aunque, como es evidente, Reyes desconocía los textos principales del formalismo ruso. Su propuesta debe compararse, en todo caso, con la producción teórica de la escuela de Ginebra (Starobinski, Poulet), más o menos coetánea.

Reyes no buscaba, como luego hará enfáticamente Fernández Retamar, fundar una teoría latinoamericana, sino lograr una equiparación intelectual con Europa que contribuyera a borrar la diferencia colonial[46]. En ese sentido, y a pesar de conceptos no totalmente ahistóricos, como el de ancilaridad, Reyes no podía ofrecer un marco teórico útil

45 Sobre sus ideas literarias, véase Rangel, así como el volumen de Pineda Franco y Sánchez Prado.

46 Véase Sánchez Prado (73-77).

para debates en los que el valor social de la técnica era más importante que la estructura de los textos, y de ahí que, por ejemplo, Rama apenas preste atención a esta faceta del pensamiento del autor de *Visión de Anáhuac*.

En realidad, podría atribuirse al propio poder de la ciudad letrada que la inquietud universalista de Reyes careciera de continuidad frente a los reiterativos debates identitarios y autolegitimadores de la intelectualidad latinoamericana, y frustrara así la que podía haber sido una fecunda tradición que hubiera producido, aun desde la periferia (¿no fue acaso periférica la Escuela de Tartu?), un discurso teórico que subiera el nivel de la crítica. De ese modo, tal vez se podría haber contribuido a evitar el confusionismo y la ligereza de buena parte de la bibliografía de las décadas siguientes, que tiene sus ejemplos paradigmáticos en dos casos algo desafortunados y sin embargo resonantes, el caos originado por Ángel Flores sobre el realismo mágico y la ya mencionada polémica estéril sobre la creatividad novelística latinoamericana desde Luis Alberto Sánchez.

Por otra parte, en un balance rápido de la evolución de la crítica literaria latinoamericana[47] debe señalarse la función de lo que T.S. Eliot llamó los «críticos practicantes», que es especialmente intensa en la década de los sesenta, como se ha señalado frecuentemente (Loveluck 60, Aguilar Mora «Sobre el lado moridor» 238-240). No sólo en *Rayuela* o en *Sobre héroes y tumbas* se hacen explícitas las poéticas de los autores, sino que en ocasiones los narradores complementan su obra literaria con ensayos y ejercicios de crítica en los que

47 Puede verse el análisis de Guillermo Sucre en 1972 como otro ejemplo de autodiagnóstico, aunque en este caso las conclusiones no son tan pesimistas.

proponen la lectura ideal de su obra y exponen los principios estéticos e ideológicos de su creatividad. Narradores tan importantes como Asturias, García Márquez, Rulfo y Onetti, en cambio, practicaron poco o nada la crítica literaria.

Naturalmente, el puesto fundacional en esta tradición le corresponde al inigualable Borges, que supo aprovechar las lagunas de la crítica literaria latinoamericana para experimentar la transgresión de los géneros y acercar sus ensayos (*Discusión* y *Otras inquisiciones*, por ejemplo) al terreno de la literariedad, y todo sin perder su sentido crítico. Borges se apropió de un ámbito poco cultivado y favoreció las tentativas posteriores de escritores que crearon a través de ensayos y novelas una coherencia macrotextual. Y a ello habría que sumar sus poéticas más conocidas, como el prólogo a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares.

En la década que nos ocupa, la gama de críticos practicantes es variada; no debe extrañarnos que la mayoría utilice como sustento teórico un anticuado esquema basado en la centralidad absoluta de la figura del autor y en la prioridad de la experiencia biográfica y de los aspectos irracionales e inverificables del proceso creativo, pero también hay intentos diversos de relacionar autor, texto y sociedad. Severo Sarduy es el más actualizado desde el punto de vista teórico, y su proximidad con el estructuralismo francés y el grupo de *Tel Quel* (el «mariposeo neobarthesiano», dirá maliciosamente Fernández Retamar) le permitirá diseñar su teoría sobre el neobarroco, que forma parte de las más interesantes novedades de la crítica del periodo[48]. Por su parte, Carlos Fuentes, como ya hemos visto, desarrolla desde 1964 su pro-

48 Véase su ensayo «El barroco y el neobarroco», en Fernández Moreno (167-183).

puesta sobre la nueva novela y la irá completando con algunas aportaciones estructuralistas (Ricoeur) y con nociones sociologistas sobre el fin del realismo burgués que evocan a Goldmann.

Otro de los críticos practicantes influyentes es Alejo Carpentier, que publica, también en 1964, *Tientos y diferencias*, su más destacada recopilación de ensayos sobre temas literarios. En ella reescribe el ensayo sobre lo real maravilloso que había sido prólogo a la primera edición de *El reino de este mundo*, y lo hace con notable oportunidad, ya que se convierte en una destacada poética que será utilizada incluso con excesiva frecuencia como modelo interpretativo de las relaciones entre el escritor latinoamericano y su específica realidad histórica, contribuyendo de paso al caos sobre el realismo mágico. Esa poética, además, ayudó a reavivar el esencialismo americanista a partir, sobre todo, de la oposición con la vanguardia surrealista europea que Carpentier conoció en París.

Aparte de ello, en *Tientos y diferencias* encontramos textos variados sobre los problemas del escritor latinoamericano, aderezados con influencias decisivas como las de los autores alemanes divulgados por la Revista de Occidente (y que son el sustrato teórico de sus conceptos sobre el barroco) y la de Jean-Paul Sartre, que le sirve al cubano para plantear su teoría acerca de los «contextos latinoamericanos». Precisamente la de Sartre (sobre todo con *¿Qu'est-ce que la littérature?*) será una influencia teórica y política que compartirá el novelista cubano con autores y críticos tan dispares como los de la generación *Contorno*, y otros dos autores, Mario Vargas Llosa y Ernesto Sabato, que vendrían a completar el panorama de los principales críticos practicantes.

En 1963, Sabato publica la primera versión de *El escritor y sus fantasmas*, que irá revisando hasta la versión definitiva

de 1979 y en la que, desde planteamientos neorrománticos y fuertemente individualistas (aunque al menos conoce obras de Erich Auerbach y Lionel Trilling), plantea sus reparos a los modelos críticos del estructuralismo y el marxismo, al tiempo que establece su ambiciosa poética de la «novela total» en la herencia de los autores del *modernism*. A diferencia del americanismo identitario de Carpentier, Sabato se preocupa como ningún otro autor del momento por los absolutos metafísicos, y reflexiona sobre la argentinidad pero para llegar a lo universal, de acuerdo con sus pensadores preferidos (los existencialistas, preferentemente cristianos) y los escritores occidentales de la modernidad. La novela, independientemente de su lugar de enunciación, es para Sabato un instrumento epistemológico vital en la crisis del mundo moderno, ya que aúna pensamiento lógico y pensamiento mítico y supera por tanto la capacidad de los sistemas racionalistas a la hora de conocer y describir el misterio de la singularidad de la conciencia humana. Sin embargo, por encima de las peculiaridades de su posición, Sabato concuerda con Carpentier y Fuentes en los modelos: Faulkner, Joyce, Proust, Woolf, etc.

Por último, el joven Vargas Llosa se inicia en el camino de la crítica con una teoría sobre la novela que desarrolla en conferencias y culmina en su tesis doctoral sobre García Márquez, *Historia de un deicidio* (1971), que es ante todo una crítica biográfica de raíz decimonónica que el novelista peruano reafirmará en textos como *La orgía perpetua*, orgullosamente modelado a partir de los esquemas anticuados de Sainte-Beuve, y, por supuesto, en su polémica con Ángel Rama, de la que hablaré extensamente más adelante. Hay que recordar en este punto que Vargas Llosa también habló con frecuencia de un modelo de «novela total» (por ejemplo, en su análisis de *Tirant lo Blanc*), a propósito sobre todo

de la ambición estructural de sus primeras novelas, aunque su poética poco puede tener en común con la preocupación irracionalista y metafísica de Sabato. Sin embargo, el concepto de novela total, como el lector-macho de Cortázar y lo real maravilloso de Carpentier, se popularizó como una síntesis de categoría crítica y slogan publicitario en los sesenta, y fue un argumento habitual en muchas de las exaltaciones del talento creador.

Y aún faltaría otra aportación de los críticos practicantes que contribuyó a una cierta homogeneización de la nueva narrativa a partir de una oferta de poéticas que podían revitalizar el género novelístico, considerado en decadencia en Europa (y en España). Se trata de una aportación que no se puede considerar perjudicial, aunque quizá acaparó demasiada atención, sobre todo a la hora de la promoción editorial, y obstaculizó a la larga el trabajo de críticos más preparados desde el punto de vista teórico: me refiero a la tenaz defensa del mito como valor literario y como opción para legitimar la superación del realismo decimonónico. Es el caso de la fórmula de Carlos Fuentes, para el que la novela es mito, lenguaje y estructura: la novela inventa una segunda realidad «a través de un mito en el que se pueda reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso» (*La nueva novela* 19). Sabato y Carpentier, sin duda, realizan una similar estrategia, aunque la justificación del primero sea más cosmopolita y la del segundo más local: al fin y al cabo los dos son deudores del irracionalismo europeo de la primera mitad del siglo XX, que, como señaló Ángel Rama, es la corriente que determina esa defensa del mito en la literatura latinoamericana (*Transculturación* 48).

La lista de los críticos practicantes no termina aquí, y podríamos añadir a Mario Benedetti (aunque su militancia le

sitúa, como veremos, más cerca del equipo crítico de *Casa de las Américas*), al margen del más importante de todos, Octavio Paz, menos relevante, eso sí, en la crítica sobre narrativa. Sea como sea, el abuso de estas poéticas generó un cierto círculo vicioso de la crítica, por el cual a menudo las obras de la nueva novela eran analizadas a partir de las propuestas de los principales interesados. No debe extrañar, por tanto, que a principios de los setenta, haya una reacción de los críticos no practicantes que quieren limitar la incidencia de los novelistas. La toma de conciencia de la crítica latinoamericana en gran medida se debe al protagonismo de los narradores del *boom*, aunque puede ser considerada tardía e ineficaz, ya que no pudo evitar las distorsiones provocadas por el mercado consumidor (Garrels 298-99). Pero esa toma de conciencia fue sustanciosa, entre otras cosas porque, como veremos, incluyó una apelación a la teoría como forma de resistencia y de estrategia política.

3. Historia de un contacto cultural

3.1. La nueva mirada española

En el mismo congreso de Caracas de 1967, también se conocieron personalmente Emir Rodríguez Monegal y el crítico más influyente de la literatura española desde hacía al menos diez años, el catalán Josep Maria (entonces José María) Castellet, miembro destacado del equipo intelectual de la editorial Seix Barral, portavoz de muchas de las ideas literarias difundidas desde Barcelona y responsable directo, con su hegemonía crítica, de varios cambios de rumbo literario en la literatura de la España franquista, desde *Notas sobre la literatura española contemporánea* hasta su antología *Nueve novísimos*. El uruguayo deja testimonio de ese encuentro en su diario, y se recrea en otra descripción física de las que tanto abundan en ese texto:

> De larga cara enmarcada por una barba asiria (que también cultiva su amigo el poeta Carlos Barral), el cabello ya prematuramente encanecido, Castellet es un hombre que sugiere una larga intimidad consigo mismo, el gusto por la lectura

> bien madurada, el vicio de hablar a solas. Su cordialidad no tiene nada de efusivo ni de postizo. Es llana y asordinada pero firme. Tengo la sensación de que lo he conocido siempre y espero poder seguirlo viendo en un Congreso que ya empieza a amenazar con la dispersión y el caos (10-11).

Tal vez ahora no llame la atención este dato, pero debemos pensar que la participación de un español en un congreso sobre literatura latinoamericana (aunque el texto de Castellet no fue publicado) era una situación excepcional en aquellos años. Las universidades del franquismo (de bajísimo nivel científico en general, no lo olvidemos) estaban dominadas, en el terreno de los estudios literarios, por la escuela filológica y positivista de raíz pidaliana, orientada sobre todo hacia los estudios del Siglo de Oro[49]; una escuela bastante proclive, podríamos decir, a la nostalgia de la España imperial y por tanto en las antípodas del interés por la literatura de las antiguas colonias. La excepción más importante sería probablemente José María Valverde, puesto que hay que reconocer la importancia de su historia de la literatura hispanoamericana incluida en la historia literaria universal de Martín de Riquer,

49 Habría que destacar en este ámbito, entre otras cosas por ser el más representativo a juicio de la crítica latinoamericana, a Dámaso Alonso. La lista de filólogos célebres instauró una larga y poderosa tradición que con el tiempo anquilosó buena parte de la actividad académica. Bastaría recordar algunos nombres destacados en el periodo que nos ocupa: José Manuel Blecua, Martín de Riquer, Fernando Lázaro Carreter, Francisco López Estrada, Emilio Alarcos Llorach, Antonio Gallego Morell, Francisco Ynduráin y tantos otros, en una línea que llegaría hasta Francisco Rico. Fuera de España, como es sabido, quedarían figuras relevantes como Américo Castro o Federico de Onís, entre otros. Como ejemplo de una crítica alternativa debería recordarse, a pesar de su escasa difusión, la estrategia del interesante Equipo Editorial de Comunicación a finales de los sesenta, en el que encontramos los nombres de Valeriano Bozal y Alberto Méndez.

numerosas veces reeditada desde 1959, a lo que se suma su implicación, tan decisiva, en el triunfo de *La ciudad y los perros*. Sin embargo, hasta el significativo año de 1967 el desdén por la «otra» literatura en castellano todavía era evidente en los medios universitarios, concentrados en los periodos florecientes del sistema literario español, y no era menor en la crítica de prensa, donde sólo se podía destacar la labor solitaria y encomiable de Jorge Campos durante años desde la sección «Letras de América» de la revista *Ínsula*[50].

La larga historia del menosprecio metropolitano por la literatura de ultramar debería ser estudiada desapasionadamente algún día; podríamos empezar con la polémica sobre el «meridiano editorial» provocada por Guillermo de Torre en 1927 (véase Alemany), y, en nuestros tiempos, bastaría recordar como demostración de soberbia esa singular y poco democrática desproporción (cuya lógica escapa a cualquier criterio no patriotero) entre los premios Cervantes españoles y los de los diferentes países hispanoamericanos[51]. Con todo, probablemente el episodio más vergonzoso tuvo lugar en los años del *boom*, en los que el ensimismamiento ultra-

50 La situación ha cambiado a día de hoy, naturalmente, pero habría que preguntarse si no es mejorable todavía. Es muy revelador el testimonio autobiográfico de uno de los críticos y profesores universitarios pioneros, Joaquín Marco («Entre España y América»).

51 No puedo alejarme del tema principal de este trabajo y por eso prefiero no entrar en detalles sobre otro de los aspectos más alarmantes: la implacable recolonización editorial de América Latina en los últimos años por parte de España, que empequeñece toda la dimensión polémica que tuvieron las estrategias de Carlos Barral. Como la economía de mercado parece sagrada, es difícil promover una lectura crítica y autoexigente desde el narcisista lado español. Pero no cabe duda de que el más elemental afán capitalista de lucro está imponiendo unas reglas de mercado con preocupantes consecuencias estéticas y culturales. Véase un balance en Gras Miravet («Del lado de acá»).

nacionalista y el provincianismo de la cultura nacida de la autarquía sufrieron el impacto revelador e inapelable de un aluvión literario que sólo podía ser ofensivo para los que habían medrado en la miseria intelectual de la posguerra.

En los últimos años, diversos estudios han avanzado decisivamente en la delimitación crítica de lo que supuso el impacto de las letras latinoamericanas en el apático y a menudo reaccionario panorama español, que aún sufría las consecuencias del aislamiento cultural y de las nuevas reglas e instituciones surgidas tras la Guerra Civil[52]. En España la estridencia fue quizá mayor que en ningún otro espacio y tuvo sin duda connotaciones ideológicas y socioliterarias distintas tanto con respecto a los países latinoamericanos como a los otros países occidentales. José Donoso señalaba en 1972 que «para ningún país el *boom* tiene hoy un perfil tan nítido como para España», donde había tenido lugar «una actitud dolorida y ambivalente» que contenía a la vez «admiración y repudio, competencia y hospitalidad» (15). Y es que en los primeros años sesenta, en los que la sociedad franquista empezaba a salir de la postración intelectual, moral y económica de la posguerra, la literatura latinoamericana era

52 El volumen editado por Joaquín Marco y Jordi Gracia, *La llegada de los bárbaros*, reúne múltiples perspectivas del fenómeno y una abundante y valiosa documentación hemerográfica que informa de la entrada abrupta e irregular del corpus literario latinoamericano en la cultura española y aporta las pruebas de cómo se produjo el proceso de consagración. A ese volumen me remito para la ampliación de este capítulo. Para estudiar el periodo posterior a 1973, de todas maneras, hay que acudir al excelente trabajo de Burckhard Pohl. Yo mismo, en algunos trabajos anteriores citados en la bibliografía, he abordado algunos aspectos específicos y he estudiado las reseñas de las principales novelas latinoamericanas. Pueden consultarse también los textos de Gras, Santana, Dravasa, Herrero-Olaizola y López de Abiada.

escasísimamente conocida, como tantas otras extranjeras, por cierto, en un país muy débil culturalmente que pagaba todavía la profunda pérdida de la vitalidad que había culminado en el periodo republicano, la llamada Edad de Plata. Sólo así pueden explicarse el impacto sobre la base social de los lectores españoles y su anómala percepción del sistema literario latinoamericano como conjunto; el sistema entró en la cultura española de forma engañosamente unitaria, generando una imagen distorsionada cuyas consecuencias tal vez lleguen hasta nuestros días.

Si bien la recepción está más documentada hoy gracias a los múltiples testimonios de lectura y los datos socioliterarios recopilados, lo que quizá falta ahora es un balance transatlántico del fenómeno, a partir de esa interferencia entre sistemas que tiene lugar entre 1963 y 1972 y que constituye un buen porcentaje de todo el barullo conceptual y el etiquetaje precipitado que implica el *boom* como problema historiográfico. Sin duda, como episodio transatlántico debe situarse entre los más destacados del siglo XX, aunque tuviera características muy distintas a las de otros procesos también de naturaleza mixta, como los del periodo vanguardista o las diversas y desgraciadamente frecuentes situaciones de exilio político, repartidas a ambos lados del océano.

Además, la compleja relación entre Latinoamérica y Europa es precisamente uno de los aspectos determinantes del *boom* como proceso de la autoconciencia latinoamericana. Sin la intervención española, el *boom* hubiera tenido menos acritud polémica y probablemente no se hubieran agudizado tanto los conflictos identitarios e ideológicos. El específico intercambio cultural producido en este periodo funcionó inicialmente bajo las reglas de dos vanguardias que encontraron cierta afinidad estética e ideológica, la latinoamericana (aunque disgregada entre La Habana, México, Bue-

nos Aires, Caracas y París) y la española. El sistema español modificó su repertorio incorporando nuevos modelos que enriquecieron la vida cultural, y el latinoamericano, aunque apenas recibió novedades estéticas procedentes de España, amplió espectacularmente su mercado. Posteriormente tuvo lugar una importante disputa institucional a medida que España participaba más en el control de la producción cultural y trataba de imponer unas reglas más convenientes a sus intereses. El contacto entre sistemas literarios creó así beneficiarios y damnificados y contribuyó decisivamente a terminar la borrachera inicial de la crítica latinoamericana en su propósito de autoafirmación orgullosa, al revitalizar antiguas querellas de tipo colonial y al imponer una industrialización de la cultura que hoy es «normal» pero que entonces suponía una derrota de la ambiciosa cultura revolucionaria. La industrialización no fue únicamente española, naturalmente, pero la intervención peninsular fue sustancial. Desde el lado español, la relación cultural tuvo asimismo otras importantes consecuencias: sirvió para consolidar estructuras de mercado y para modernizar el sistema, pero también para certificar la hegemonía de una elite cultural, la que antes había sido socialrealista, y su definitiva renuncia a las expectativas revolucionarias.

La primera operación seria de promoción de la literatura latinoamericana por parte de Barral, Castellet y compañía fue el premio Internacional Formentor que Jorge Luis Borges obtuvo *exaequo* con Samuel Beckett en 1961 (Ferrer Solà y Sanclemente 90-91), pero se trataba todavía de una apuesta que pretendía continuar la línea abierta por Roger Caillois en Francia y que carecía de la motivación política posterior, por la cual la literatura latinoamericana (como años antes, el neorrealismo italiano) entraba a formar parte de la erosión estratégica de la resistencia cultural antifranquista a partir

de un concepto testimonial y utilitario de la creación artística, que ya habían defendido los escritores españoles en el Coloquio de Formentor de 1959 frente al auge del *nouveau roman*.

Precisamente los diferentes coloquios y encuentros de Formentor habían permitido a Carlos Barral y su círculo de escritores e intelectuales mantener desde finales de los cincuenta una importante relación con editores fundamentales como Gallimard, Rohwolt o Einaudi y con parte de la intelectualidad europea (Santana 50-54). Esa afinidad y su activismo cultural convertían a Seix Barral en una plataforma de modernización y europeísmo que, aunque chocara con otros frentes peninsulares –especialmente con algunos ámbitos de Madrid– claramente alejados de la modernidad, podía sintonizar con la izquierda política y literaria latinoamericana, también ansiosa de renovación y de compensaciones culturales frente al subdesarrollo económico. Sin embargo, en la primera mitad de los sesenta España estaba lejos de ser un meridiano cultural para los latinoamericanos, y de hecho, en líneas generales, su actualidad literaria parecía de escaso interés al otro lado del océano, con la excepción del escritor más conocido internacionalmente dentro de la vanguardia literaria y uno de los primeros en participar de la euforia por el triunfo de Fidel Castro (y en abandonarla más adelante): Juan Goytisolo. En *Casa de las Américas*, por ejemplo, sólo son reseñadas dos novelas españolas antes de 1967: Ambrosio Fornet se encarga de *La isla*, del propio Goytisolo, mientras que Roque Dalton reseña *Nuevas amistades*, de otro de los autores de Seix Barral, Juan García Hortelano. Eso sí, algunos autores españoles descubrieron las posibilidades de publicar en plataformas latinoamericanas para divulgar las dificultades del escritor español frente al franquismo, y fueron bien acogidos en revistas como las cubanas, que así

parecían legitimar su superioridad política en términos de libertad de prensa. Un ejemplo sería Armando López Salinas, otro de los escritores de la izquierda española, que publicó en 1965 su ensayo «Situación actual del escritor español» en la revista *Unión*, fomentando la complicidad entre la vanguardia socialrealista española y la cubana.

El interés, al menos inicialmente, por el proceso revolucionario cubano sirvió de engarce entre las preocupaciones políticas de la vanguardias literarias de España y Latinoamérica, lo que confirma que el *boom* no consistió en una maniobra publicitaria orquestada por Barral y Balcells, como se dijo a menudo a partir sobre todo de 1970, y que hay que atender a la interdependencia de los factores. No cabe duda de que sin el impulso político no hubiera tenido lugar la expansión editorial española, y sin esa expansión el *boom* hubiera tenido otra fisonomía distinta, quizás menos problemática, o quizás menos rica en todos los sentidos. Otra cosa es que la progresiva moderación política de la elite barraliana a finales de la década y la prosperidad de una cultura cada vez más industrializada cambiaran las prioridades facilitando el abandono de la complicidad con las revueltas latinoamericanas y el deseo de incorporarse a la paz de la Europa occidental.

Vista con objetividad, la oleada latinoamericana en España no fue exagerada ni oportunista, a pesar del evidente éxito editorial y de algunas excepciones mercantilistas, como las precipitadas apuestas, ya en los setenta, por autores como Néstor Sánchez, Marcos Ricardo Barnatán, Alberto Cousté o Gustavo Álvarez Gardeazábal. Esa oleada simplemente palió de forma algo precipitada décadas de retraso incluso con respecto a países no hispanohablantes, como Francia, donde Roger Caillois había desarrollado una labor divulgativa que dejaba a principios de los sesenta a la sociedad lectora

francesa más informada que la española sobre la tradición literaria del otro lado del océano. Por otra parte, también es cierto que Seix Barral apostó por la novela hispanoamericana después de haber promocionado, con poco éxito político y estético, el realismo social español y las traducciones del *nouveau roman* francés, y de haber fracasado con el Premio Formentor concedido a *Tormenta de verano*, de Juan García Hortelano, que no tuvo la resonancia internacional que el premio facilitaba.

La apuesta latinoamericana también tuvo sus incertidumbres, aunque hoy apenas se recuerden. En un país en el que las obras de Borges eran mayoritariamente desconocidas, Seix Barral optó por publicar en 1961 *El paredón*, de Carlos Martínez Moreno, que había sido finalista del premio Biblioteca Breve dos años antes de la famosa elección de Vargas Llosa. La novela de Martínez Moreno incluía alusiones a la Cuba revolucionaria y fue promocionada con ese aliciente oportunista, aunando curiosidad comercial e interés político para un sector de los lectores habituales de una colección como Biblioteca Breve[53]. Sin embargo, la novela apenas tuvo eco y, vista hoy, contrasta absolutamente con el aplauso unánime a *La ciudad y los perros*, así como con su éxito comercial, señalado por Barral: «no había conseguido antes de Mario Vargas Llosa que un libro coronado por el mismo galardón alcanzase tirajes de los cinco o seis mil ejemplares» («Ya en el mundo es importante la literatura latinoamericana» 12).

53 Es significativo cómo Emir Rodríguez Monegal se esforzó por contrarrestar desde *Mundo Nuevo* esa lectura: «pero el título del libro; las tapas de la edición barcelonesa de Seix Barral (en la cubierta, un Che Guevara decorado de balas, en la contratapa un fusil de guerrillero); pero el slogan con que se hizo la propaganda de la obra («la novela de la Cuba revolucionaria»), todo esto conspiró para que la crítica y los primeros lectores leyesen el libro como lo que no era» («Cara y cruz» 79).

La estrategia con el novelista peruano (que incluía la significativa derrota de la censura) fue un éxito que hoy resulta inapelable, aunque tampoco aquí todo saliera a la perfección: «intenté que se le otorgase un reconocimiento internacional y lo presenté bajo mi responsabilidad ante un premio internacional que se llamaba entonces Formentor, pero no lo obtuvo», afirma Barral («Ya en el mundo es importante la literatura latinoamericana» 12). De cualquier forma, señaló un camino por el que la editorial insistió con más tenacidad que, por ejemplo, la editorial Destino, que premió también a escritores latinoamericanos como Caballero Calderón o Mejía Vallejo: «sin que nadie –afirma Barral sin humildad en sus memorias, a propósito del Biblioteca Breve– se lo hubiera propuesto con verdadera determinación, el premio era al cabo de los años un puente literario transatlántico, practicable sólo para una cierta literatura, digamos que de mi gusto y manías, que se pretendió vanguardia de una literatura con vocación universal. Habrá que admitir que algo tan sencillo resultó muy importante» (79).

Muchos escritores españoles de izquierdas (Barral, Marsé, Valente, los Goytisolo, Caballero Bonald, Grande, etc,) se aproximaron progresivamente, a través de revistas, acontecimientos culturales y vínculos personales, a la vanguardia de la literatura en lengua española, que estaba en América Latina y aspiraba a la hegemonía en un periodo de expansión comercial y editorial, asumiendo su problemática condición periférica pero con una propuesta literaria que cautivó a críticos y lectores españoles, especialmente a aquellos deseosos de impulsar el crecimiento de la corriente que Gonzalo Sobejano bautizó poco después como «novela estructural»[54].

54 Sin embargo, Sobejano no parece conceder mucha importancia al *boom* en su *Novela española de nuestro tiempo*, y de hecho reduce la influencia a la «genialidad lingüística» de los latinoamericanos (605).

«La gente de letras de ese planisferio literario estaba interpretando, por fin, el significado de una literatura muy antigua y rica que se apuntaba de pronto al testimonio de las arduas complicaciones del continente más castigado», afirma Barral en sus memorias, en las que también destaca que «eran en todos los foros en los que se les escuchaba embajadores de alguna revolución futura» (*Cuando las horas* 58-59).

Entre 1963 y 1967, de todos modos, no se puede hablar en absoluto de una oferta masiva (Ferrer Solà y Sanclemente 84-89). El éxito de Mario Vargas Llosa con sus dos primeras novelas y el descubrimiento de Alejo Carpentier gracias a *El siglo de las luces*[55] componían lo principal de un panorama todavía bastante pobre en cuanto a lecturas latinoamericanas antes de 1967 (el desconocimiento de Borges o Rulfo, que, como hemos visto, ya estaban siendo canonizados, tiene dimensiones difíciles de creer hoy). Hay que insistir en la importante divulgación de Carpentier por parte de Seix Barral, que publicó también *El reino de este mundo* en 1967 y apoyó su candidatura para otro premio Formentor, sobre todo porque desmiente el tópico de que la editorial barcelonesa cimentó el éxito comercial a partir de la famosa «mafia» y obliga a entender la estrategia en términos más amplios y menos endogámicos, al menos en los sesenta[56]. De hecho, la pasión de Carlos Barral por la obra del novelista cubano tuvo continuidad después de la famosa escisión de la editorial,

55 La publicación de esa novela la anuncia Barral en Cuba en una entrevista concedida a *El Mundo del Domingo:* «Próximamente editaremos *El siglo de las luces*: Carpentier es, sin duda, el más alto narrador de nuestro idioma en este momento» (*Almanaque* 20).

56 Se trata de otro de los tópicos inconsistentes que la crítica debe desmontar. Benedetti, por ejemplo, se quejaba en 1968 de que Carpentier hubiera sido «ninguneado» por «los agentes publicitarios del *boom*» (*Letras* 48).

ya que entre 1970 y 1971 Barral Editores publicó *Los pasos perdidos* y *La guerra del tiempo*, ambas por primera vez en España, y reeditó con nuevo sello *El siglo de las luces*.

La cooperación entre equipos letrados se vuelve más notoria cuando empieza a crearse la colonia de escritores latinoamericanos en Barcelona con la llegada de Gabriel García Márquez, mientras se mantiene aún el frente externo de apoyo a la revolución cubana[57]. El abrumador triunfo comercial y estético de *Cien años de soledad* y la intervención discreta pero penetrante de Carmen Balcells[58] crearán un insólito movimiento de capital simbólico y económico en Barcelona, cuyos efectos serán especialmente intensos hasta mediada la década de los setenta, y podríamos señalar, como otra fecha importante, el año –tan significativo en términos políticos para España– de 1975, en el que Gabriel García Márquez publica *El otoño del patriarca* en una editorial barcelonesa sólidamente comercial como Plaza y Janés, y se confirma el giro hacia estructuras mercantiles propias del arte de gran consumo.

No obstante, tampoco el éxito de García Márquez fue inmediato. En realidad, el triunfo de *Cien años de soledad* en España se produjo con bastante retraso con respecto a América Latina, lo que permitió a García Márquez vivir en un cómodo anonimato al menos durante los primeros seis meses desde su llegada a Barcelona, en octubre de 1967. Aún al año siguiente podía afirmar, en una entrevista en *Cuadernos para*

57 Véase mi artículo «Utopía y desengaño de una generación: los escritores españoles y la revolución cubana», en el que he desarrollado de forma más extensa este tema.

58 Tema sobre el que seguimos careciendo de estudios rigurosos. Véase una superficial aproximación en Moret y una perspectiva más original en Herrero-Olaizola («Historias de papel»).

el diálogo, que en España sólo conocía una reseña sobre su obra y que Barcelona era un lugar «donde se puede trabajar muy a gusto porque nadie se ocupa de ti» (Torres 44). No era exactamente así, pero tampoco se equivocaba mucho. García Márquez estuvo bastantes años fuera de la circulación española, salvo por la desafortunada primera edición de *La mala hora*, publicada en Madrid en 1962 por una editorial muy menor como Talleres de Gráficos Luis Pérez. Pero esa edición, que tanto molestó al autor, pasó completamente inadvertida y no hemos podido censar ninguna repercusión en España, hasta el punto de que nadie la menciona una vez que *Cien años de soledad* empieza a triunfar. En cuanto a esta novela, ya sabemos que el manuscrito, a pesar de los rumores que circularon durante años, no tuvo posibilidades reales de ser publicado en Seix Barral[59]. Carlos Barral, en *Cuando las horas veloces*, trató de despejar las dudas al respecto (85)[60].

Además, toda la estrategia de difusión de *Cien años de soledad*, previa a su publicación, a través de las fructíferas redes de comunicación cultural latinoamericanas (por ejemplo, el anticipo en *Mundo Nuevo*) fue completamente ajena a España[61]. Ni siquiera el libro de Luis Harss, *Los nuestros*, fue divulgado en España hasta algunos años más tarde. García Márquez, por tanto, era una novedad casi absoluta en el mercado español, muy pobre en cuanto a la actualidad lite-

59 Véase la historia «oficial» de la edición en Sudamericana en Saldívar (397-398).

60 Sin embargo, algunos, con mayor o menor resentimiento, se empeñan en mantener el estigma sobre Barral, como hace Francisco Umbral en su *Diccionario de literatura*, en la entrada dedicada al editor y poeta catalán: «Crucial para nuestra pobre literatura de entonces. Pero le devolvió a García Márquez el manuscrito de *Cien años de soledad*» (43).

61 Gilman examina cómo el campo literario latinoamericano preparó en buena medida el éxito de *Cien años de soledad* (98-104).

raria latinoamericana, fuera de las operaciones de Seix Barral y las distribuciones de EDHASA (que había distribuido *Rayuela* y haría lo propio con *Cien años de soledad*). No se puede hablar de espontaneidad total, puesto que algunas noticias del éxito de *Cien años de soledad* en América Latina precedieron y avalaron el éxito en España, pero sin duda se trata, como en el caso de *La ciudad y los perros*, de un triunfo rotundo, tanto estético como comercial, y con el mérito añadido de una poco esmerada mercadotecnia.

A su regreso a Barcelona desde Caracas, Castellet pudo informar de primera mano sobre la importancia de *Cien años de soledad*, ya que, como hemos visto, el éxito de la novela fue una de las noticias del congreso, pero en Barcelona también residía la agente literaria de García Márquez, Carmen Balcells, que pasó un manuscrito de la novela del colombiano a Joaquín Marco, a la sazón director de las páginas literarias de *Destino*, una de las revistas más abiertas y propositivas de aquella España todavía culturalmente tosca. En esa revista barcelonesa se publicó una de las dos primeras reseñas españolas de la novela (la única que García Márquez afirma conocer), firmada por el jovencísimo Pere Gimferrer. Pero en *Informaciones* apareció otra reseña curiosamente en el mismo día, 14 de octubre de 1967, firmada por Rafael Conte; habían pasado cuatro meses después, más o menos, de la aparición de la novela en las librerías latinoamericanas, y por esas fechas García Márquez se instalaba en Barcelona.

Conte menciona en su reseña que *Cien años de soledad* está ya en las librerías españolas, aunque él reconoce en sus memorias que había leído una segunda o tercera edición importada de Sudamérica gracias a su amigo el periodista Miguel Ángel Gozalo (*El pasado* 258). Conocemos una tercera reseña en ese mismo mes, pero se trata apenas de una nota brevísima, que salió publicada en una revista no especí-

ficamente literaria como *Cuadernos para el diálogo*. Posiblemente la realizó José María Guelbenzu, finalista por cierto del Biblioteca Breve de 1967 con su novela *El mercurio* y, por tanto, uno de los novelistas españoles de vanguardia: «A la altura de los grandes escritores latinoamericanos, García Márquez nos ofrece en esta última obra suya la estremecedora visión generacional de un lugar (Macondo) que lleva en sí la dolorosa y abigarrada convulsión vital de buena parte de la América Latina de hoy. Novela fundamental dentro de la literatura de habla castellana» («Cien años» 36).

Aunque el libro estuviera ya en algunas librerías, poca más repercusión podemos documentar en ese año, lo que confirma que el verdadero vendaval, en España, llegará al año siguiente[62]. Prueba de ello es que la primera entrevista española de la que tenemos constancia apareció en el mes de junio de 1968 en una revista literaria fundamental aunque destinada a especialistas, *Ínsula*; en ella se menciona expresamente que la novela todavía no ha triunfado en España por cuestiones de distribución. La información sobre el éxito espectacular de García Márquez le había llegado al entrevistador, José Domingo, gracias, precisamente, al diario de Emir Rodríguez Monegal sobre el congreso de Caracas.

En los siguientes meses aparecen entrevistas en medios como *Destino* (a cargo de Robert Saladrigas), *Cuadernos para el diálogo* (Augusto M. Torres) e *Índice* (Armando

62 Podemos recordar que, antes de que acabara 1967, ya habían reseñado la novela Ángel Rama, Tomás Eloy Martínez y Emmanuel Carballo, entre otros, y que el novelista había sido entrevistado en revistas latinoamericanas importantes, como *Primera Plana*, *Siempre!* e *Imagen*. En cuanto a la difusión europea, en noviembre de 1967 ya había aparecido un artículo en el *Times Literary Supplement*. Tomo los datos de la bibliografía de Mario Vargas Llosa en *García Márquez: historia de un deicidio*.

Puente), revista esta última que incluso dedica ya a García Márquez un número completo en el mes de noviembre, en lo que supone probablemente el primer análisis por extenso, en España, de la obra del colombiano. Otra revista fundamental de la cultura progresista del tardofranquismo, *Triunfo*, tardaría un poco más, pero en 1970 publicó la larga entrevista de Ernesto González Bermejo, que también apareció publicada en *Casa de las Américas* y en *Marcha,* en una perfecta demostración de cómo funcionaba la nueva comunicación hispánica. En cuanto a las reseñas, entre junio de 1968 y enero de 1969 se ocupan de la novela críticos importantes del momento como Guillermo Díaz-Plaja (en *ABC*), Jorge Campos (*Ínsula*), Andrés Amorós (*Revista de Occidente*) o Dámaso Santos (*Pueblo*). Todos ellos, como Gimferrer y Conte un año antes, coinciden en reconocer la importancia indiscutible de la novela y, de forma casi siempre implícita, su superioridad con respecto a las novelas actuales de los españoles.

La mejor prueba de que la sacudida en España, a partir de junio de 1968, fue importante la encontramos en la rápida aparición de polémicas sobre el impacto literario latinoamericano. A principios de 1969, una encuesta en el diario madrileño *Pueblo* sobre la presencia de la narrativa latinoamericana antecede y prepara el camino de la polémica en *Informaciones*, demostrando que se ha multiplicado la oferta literaria de ultramar y que ese impacto obliga a todos los agentes del campo literario español a tomar posición, a favor o en contra de la herejía. Ya en el mes de mayo de 1969, uno de los escritores del grupo del realismo social, Alfonso Grosso, reacciona visceralmente, en una famosa conferencia, contra el creciente prestigio de los latinoamericanos: «después de leer dos páginas de *Cien años de soledad*, le dije a mi mujer: «esto es un bluff» (Bernabéu 2). Ése fue el inicio público y

notorio del capítulo español del memorial de agravios. Afortunadamente, la vanguardia cultural española, sobre todo la barcelonesa, impulsó la modernización que significaba la narrativa latinoamericana y la defendió frente a las muestras de recelo ultramontano y de tradicionalismo cultural español. Las polémicas tuvieron cierto eco entre 1969 y 1971: iban desde la posición despectiva y olvidable de autores de escasa entidad como José María Gironella o Ángel María de Lera que vociferaron desde un medio profranquista como *ABC*, hasta formas de resistencia más dignas y coherentes, como las de Antonio Martínez Menchén y otros novelistas que representaban un modelo de rigidez cultural frente a la influencia externa comparable al de los regionalistas latinoamericanos que lideraba Manuel Pedro González[63].

Hubo reacciones frente al éxito latinoamericano directamente provocadoras pero sin duda ingenuas, como la muy famosa que aprovechó el periódico *Informaciones*, y diagnósticos severos, como el de Pere Gimferrer, que desde *Destino* enumeraba, a la altura de 1970, los problemas del sistema literario español y en especial de sus instituciones: «la cerrazón sistemática, el reaccionarismo estético, el triunfalismo patriotero, la frecuente fosilización de la enseñanza académica, la perduración de una escala de valores barrida tiempo ha por la historia» («¿Combatir en dos frentes?» 41).

El poeta Félix Grande fue otro de los que intervino decididamente para analizar el sobresalto que supuso la interferencia sistémica, que comparaba con el «pleito de familia del Modernismo» (60-61), y su resumen era muy contundente:

63 Para una revisión de las diferentes polémicas, y especialmente la que tuvo lugar en el periódico *Informaciones*, véanse Gras Miravet y Sánchez López (134-145) y Santana (130-138).

«hervidero de admoniciones, condenas aparatosas, rencillas personales, repulsas abiertas o veladas, excomuniones, berrinches y zarandajas en que, asfixiando la serenidad y el rigor de muy pocos, consistió esa competición de orgullos heridos y anatemas más o menos indescifrables y más o menos inservibles» (56). Grande, premiado por Casa de las Américas en 1967 y jefe de redacción entonces de *Cuadernos Hispanoamericanos*, funcionó también como otro de los más destacados promotores en el intercambio cultural a partir de sus vínculos con muchos escritores latinoamericanos, pero su análisis, en este caso concreto, fue de los más ecuánimes, ya que en su balance del tema se negaba a la idolatría en bloque y ponía reparos bastante razonables a algunas ideas literarias que Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa habían expuesto en sus ensayos más conocidos.

En realidad, superar las polémicas en España, en realidad, no fue difícil, precisamente por su bajo nivel: la crítica literaria española estuvo mayoritariamente del lado de la herejía que protagonizaron, en conjunto y partir sobre todo de 1968, los pesos pesados del canon de la nueva narrativa, que curiosamente eran conocidos casi simultáneamente a los que ya Rodríguez Monegal situaba en el *boom junior*, como Sarduy o Puig. Parte de la crítica más joven tomó partido inequívocamente por el impulso modernizador de la literatura latinoamericana y contribuyó a su consagración española y al cambio en la relación de fuerzas en el campo literario español: Joaquín Marco, Andrés Amorós, Pere Gimferrer y Rafael Conte. A ellos habría que sumar a críticos con una trayectoria más extensa y una posición política más conservadora, deseosos de terminar con el predominio del realismo social en España y a la vez satisfechos con el resurgir de la «hispanidad», como Juan Ramón Masoliver (*La Vanguardia*) y Guillermo Díaz-Plaja (*ABC*), miembros destacados de

los jurados del premio de la Crítica que, como hemos mencionado, fue concedido dos veces a Vargas Llosa. De todos modos, sin duda, el mejor documentado era otro veterano más orientado hacia la izquierda: Jorge Campos (López de Abiada 120-125).

La artificiosidad y el bajo nivel teórico de las polémicas en España parece hoy en día incuestionable, y no cabe duda de que quedaron lejos del nivel de las polémicas latinoamericanas. En éstas hubo también bastante precipitación (sonroja leer hoy el optimismo revolucionario que comparten Collazos, Vargas Llosa y Cortázar en su famosa polémica y tampoco parece muy afortunada la discusión entre Arguedas y el mismo Cortázar), pero la conciencia de los problemas culturales era sin duda más aguda y dinámica en *Casa de las Américas* que en *Informaciones*, y, desde luego, la preocupación por la teoría fue superior en Latinoamérica que en España, hasta el punto de que la teoría se convirtió, en críticos como Rama o Fernández Retamar, en un arma de resistencia frente al poder del mercado.

En España casi nunca se recurría a la teoría literaria[64], aunque el desprestigio del realismo social también implicaba el descrédito de sus justificaciones teóricas, como el lukacsianismo de *La hora del lector*, que casi ningún crítico relevante español suscribe a finales de los sesenta. Pero sobre todo hay que destacar la perplejidad que en casi todos produjo el descubrimiento global en España de un sistema literario como el latinoamericano, y lo que significa como diagnóstico de una vulnerabilidad cultural incomprensiblemente pagada de sí misma. Algo fallaba profundamente en el sistema literario español cuando un escritor modernizado como Juan Benet,

64 Hay excepciones, naturalmente: valdría la pena recordar, en el entorno de Seix Barral, *La operación de leer*, de Joan Ferraté.

por encima de sus boutades anticortazarianas, resumía el impacto de la narrativa latinoamericana con una decepcionante simplificación: «yo lo que sé es que existen tres buenos libros sudamericanos que hace treinta años no existían» (Tola de Habich 36). Es cierto que Benet (que, todo hay que decirlo, tampoco escribía mucho sobre la literatura española) hizo su particular homenaje en el famoso artículo «De Canudos a Macondo», publicado en *Revista de Occidente* en 1968, pero su devoción por Euclides da Cunha y García Márquez suponía, en realidad, un criterio de selección muy restrictivo con la larga tradición narrativa latinoamericana, que veía reducida a unos pocos grandes autores.

Ángel Rama señaló con razón que en España «la tardía y confusa información sobre la novela latinoamericana proporcionó una primera imagen de la arbitrariedad que caracterizaría el *boom*: el conocimiento de Mario Vargas Llosa fue anterior al de Julio Cortázar y el de éste fue anterior al de Jorge Luis Borges, lo que contribuyó a un aplanamiento sincrónico de la historia de la narrativa americana que sólo con posterioridad y dificultosamente la crítica trató de enmendar» («El boom» 52). La crítica española concentró la atención en la vanguardia para dar una imagen unitaria y homogeneizadora con la excusa de la divulgación ante un público poco informado, y esa focalización creó un desajuste muy importante que tuvo importantes consecuencias, incluso económicas, a medida que el mercado español crecía y ampliaba el consumo de textos latinoamericanos. Rafael Conte afirmaba en 1967, en su reseña de *Cien años de soledad,* que García Márquez era «un eslabón más en la larga cadena de narradores sudamericanos que han colocado a la novelística de dicho continente en un lugar preferente de la literatura universal; el colombiano tiene un puesto puntero por derecho propio en este excepcional panorama, al lado de

Vargas Llosa, Carlos Fuentes o Julio Cortázar» (30). Dejando al margen, con indulgencia, el escaso acierto del adjetivo «sudamericano» aplicado a Fuentes, el testimonio de lectura de Conte que, con todo, era uno de los críticos más activos y mejor informados, demuestra la naturaleza confusa de la recepción española: la «larga cadena» de narradores se reducía, en realidad, a los pocos conocidos en España, es decir, los líderes de la vanguardia.

Valga otro ejemplo entre muchos posibles de la labor orientadora de la crítica ante un panorama todavía muy deficitario. Enrique Sordo, crítico de la revista barcelonesa *El Ciervo*, afirma en 1970 que *Sobre héroes y tumbas*, publicada por primera vez en España (en la editorial Planeta y en una colección dirigida por Baltasar Porcel), es «una viva y bienvenida novedad», nueve años después de su aparición en Argentina y varios años después también de su éxito en Francia e Italia:

> El *boom* de la narrativa hispanoamericana, provocado entre nosotros por el descubrimiento de las obras de Vargas Llosa, de García Márquez, etc., ha inducido a algunos editores españoles a lanzar, por fin, en nuestros contradictorios mercados libreros, aquellos autores ultramarinos que, si bien ya estaban consagrados y aclamados en la otra ribera del Atlántico, permanecen virtualmente inéditos por estos pagos (14).

Algo parecido ocurrirá con Borges, que será editado por editoriales españolas y empezará a obtener el reconocimiento peninsular que no consiguió con el Premio Formentor. En la misma colección de Planeta se publicó *El Aleph* en 1969 junto a *Pedro Páramo*, entre otras. Dos años después, lo publicará Alianza en colaboración con Emecé, al mismo tiempo que *Ficciones* e *Historia de la eternidad*.

De cualquier modo, y a pesar de las confusiones, el contacto cultural formó parte de la evolución predemocrática de la cultura española como un síntoma de aperturismo y descentralización, contribuyó a la actualización del repertorio de los consumidores y a la ampliación de los modelos narrativos de los propios novelistas españoles, que certificaron así el agotamiento simbólico, técnico y político del realismo social de los cincuenta. La evolución en autores como Juan Goytisolo (*Señas de identidad*) o José Manuel Caballero Bonald (*Ágata, ojo de gato*) podría servir como ejemplo, pero podríamos añadir muchos ejemplos de cómo la experimentación se convirtió en nuevo modelo, desde *El mercurio*, de José María Guelbenzu, hasta *San Camilo, 1936*, de Cela o *La saga/fuga de J.B*, de Gonzalo Torrente Ballester. La influencia de la nueva narrativa latinoamericana en el cambio del horizonte de expectativas de lectores y críticos parece clara: Andrés Amorós, por ejemplo concluye su reseña de *Cien años de soledad* en *Revista de Occidente* mencionando el fenómeno global de la novelística de ultramar y planteando la cuestión de la influencia: «¿qué provecho sacará de este magisterio la novela española?» (62). Si bien la influencia de García Márquez en la narrativa española no puede considerarse muy efectiva, sobre todo si la comparamos con los epígonos latinoamericanos, el conjunto de las novedades del otro lado del océano contribuyó decisivamente a abrir las posibilidades estéticas del público español y también, por supuesto, a familiarizarlos con la cultura del otro lado del océano. No hubo realismo mágico, como tampoco proliferaron *rayuelas* ni laberintos pseudoborgeanos, pero se amplió el repertorio de modelos y técnicas de unos escritores españoles que sin duda sintieron, aunque no siempre lo admitieron cortésmente, el acicate de la competencia latinoamericana.

La curiosidad de las reacciones españolas ante «la llegada de los bárbaros» supuso un nuevo argumento para el triunfalismo del sistema latinoamericano (que «colonizaba» España) y prueba de ello sería la publicación de un singular libro latinoamericano de entrevistas a escritores y críticos españoles, que además es el primer libro en el que se utilizó la, para muchos, nefasta etiqueta de *boom*: *Los españoles y el boom* (1971), de Fernando Tola de Habich y Patricia Grieve[65]. La conciencia de crisis y renovación en la novela española empezaba igualmente a difundirse al otro lado del océano, confirmando la superioridad del repertorio latinoamericano y creando al mismo tiempo dos fenómenos distintos: una simbólica venganza latinoamericana contra la metrópoli y un proceso de purificación y resurrección de la narrativa española.

Así, el artículo en el que Félix Grande analizaba la polémica de *Informaciones* fue reeditado en *Imagen*, y en esa misma revista el novelista Jesús Torbado publicaría en 1970 otro artículo sobre el tema de la crisis de la novela española. Al año siguiente, en *La Cultura en México* se publicó otro completo balance de autocrítica española firmado por Luis A. Díez, que resumía acertadamente la cronología de los resentimientos y complejos que desde 1963 habían generado los novelistas latinoamericanos en España. Díez, en la línea de Gimferrer o Grande, no dudaba en admitir las deficiencias en la visión que España tenía de Hispanoamérica (una mezcla de ignorancia y mentalidad colonial) y en asumir la necesidad de humildad y modernización: «llevamos demasiados años de existencia parasitaria, subsistiendo de nuestros propios jugos que no eran ni siquiera en su principio

65 Véase una aproximación en López de Abiada (109-120).

portentosos: crítica social de Larra, generación del 98, la finura estetizante de ciertos escritores de la Primera Dictadura, asilamiento, crítica de pobreza intelectual innegable» (V). El siguiente paso en la estrategia de recuperación institucional de la literatura española fue la confirmación de los nuevos modelos, resultado de la negociación con los modelos extranjeros. De ahí que Díez destaque a Juan Goytisolo, Juan Benet, y, curiosamente, al mismo Alfonso Grosso (por *Ines Just Coming*), entre otros, como exponentes de la renovación estructural de la novela española.

3.2. La función de J. M. Castellet

Félix Grande, Blas de Otero, José Agustín y Juan Goytisolo, José Ángel Valente o José Manuel Caballero Bonald destacan como representantes de la nueva atención que la literatura española prestaba a la latinoamericana en los sesenta. Sin embargo, como es bien sabido, la orientación americanista de la editorial Seix Barral fue impulsada especialmente por las dos figuras que en la década de los cincuenta habían defendido con mayor o menor convicción el modelo del realismo social y que en la década siguiente aceptaban la necesidad de un cambio en la literatura española a partir del ejemplo latinoamericano: el editor Carlos Barral y el crítico José María Castellet. Fueron, además, dos de los miembros del jurado que concedió el premio Biblioteca Breve a Mario Vargas Llosa (jurado en el que también estuvo, hay que recordarlo, José María Valverde), así como de los premios siguientes. Es cierto que la aportación de ambos al discurso crítico sobre la literatura latinoamericana es más bien escasa, y hay que recordar que, en los sesenta, Castellet se dedicó mucho más a la literatura catalana, pero su función institucional es indudable y en el caso concreto de Castellet nunca

ha sido estudiada su aportación a este contacto cultural[66]. Si Juan Valera sirvió para legitimar a Rubén Darío, Castellet y Barral legitimaron a parte de la nueva narrativa, aun sin tener una formación crítica en temas latinoamericanos comparable a la de los otros críticos que aquí me han ocupado prioritariamente, Rama, Rodríguez Monegal y Fernández Retamar. Algunos desequilibrios posteriores se explican mejor si tenemos en cuenta esa circunstancia, ya que Seix Barral aplicó unos criterios muy particulares, justificables en el anómalo contexto español pero problemáticos a la larga para la cultura latinoamericana.

La toma de posición de Castellet a favor de la vanguardia latinoamericana supuso otra forma de legitimación que corroboraba el ambiente inicial de euforia sistémica que culmina en 1967, y además contribuyó a la consolidación de la modernización literaria peninsular inaugurada por Luis Martín Santos con *Tiempo de silencio*. En realidad, la posición de Castellet frente a la literatura latinoamericana debe explicarse a partir de la correlación con sus ensayos sobre literatura española, como su famoso «Tiempo de destrucción para la novela española» (1968)[67], que aporta claves para entender el momento de vulnerabilidad de la literatura de la metrópoli. Ese ensayo, de hecho, fue publicado por primera vez en español en el semanario mexicano *Siempre!* y después fue reeditado en Caracas en la revista *Imagen*. El dato es importante ya que confirma dos cosas: la intención de la vanguardia española de participar de la fructífera red

66 Sobre la evolución de Castellet, pueden verse el estudio de Salas Romo y la recopilación que el mismo Salas Romo editó.

67 Incluido posteriormente en el volumen *Literatura, ideología y política*.

de revistas latinoamericanas, cosa que ya habían intentado Juan Goytisolo, Armando López Salinas, Blas de Otero y otros, y la buena relación con el equipo intelectual mexicano de Paz, Benítez y Fuentes. Esa red empezaba a generar un importante espacio de reconocimiento que podía resultar atractivo para los escritores españoles, que, a pesar de contar con nuevos espacios de cierta liberalización cultural como *Triunfo* o *Cuadernos para el diálogo*, seguían necesitando plataformas de difusión cultural[68]. Pero además la publicación del texto de Castellet abre otro capítulo interesante del balance transatlántico: el de la curiosidad latinoamericana por la actualidad literaria española y sus crisis, que tendrá continuidad en los años siguientes y favorecerá diversas legitimaciones, a uno y otro lado del océano. Como veíamos al final del capítulo anterior, la narrativa española tuvo gracias al *boom* una cierta divulgación al otro lado del océano, aunque fuera noticia sobre todo por sus problemas y debates.

«En un momento en que la novela española, por muy diversos motivos», resume Castellet en otro lugar (Tola de Habich 68), «estaba en una situación de baja producción y calidad, es decir, con muy pocas obras, y de poco nivel artístico, se proyectan sobre el público español y sobre los escritores españoles una serie de obras escritas en su misma lengua, que causan un efecto sorprendente por su novedad y calidad». Carlos Barral representaba el homólogo español de los editores influyentes y respetados como Arnaldo Orfila Reynal, Jacobo Muchnik o Boris Spivacow, mientras

68 En este punto hay que recordar que Castellet también colaboró con una revista muy distinta ideológicamente, como *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*.

que Castellet era la única figura de la crítica española que llamaba la atención al otro lado del océano, gracias, sobre todo, a ese curioso híbrido de teoría recepcionista y didáctica política que era *La hora del lector* y a la proyección europeísta que habían significado las diversas experiencias de Formentor.

Vargas Llosa, por ejemplo, recordaba con respecto a sus años barceloneses (1970-1974) que Castellet «actuaba como nuestro ideólogo, era el que nos orientaba políticamente, y el que nos decía qué era correcto y qué era incorrecto» (Tusell 177). Por encima de esa tutoría y de su condición de *mestre*, Castellet era la voz crítica que argumentaba y respaldaba los riesgos editoriales de Carlos Barral, ya desde antes de *La ciudad y los perros*. El crítico catalán declaraba en 1971: «fui un introductor de la novela latinoamericana porque me parecía que estaba en la sensibilidad del momento» (Tola de Habich 78), y esa operación cambió en buena medida las reglas de los dos sistemas literarios. Sin embargo, hay que insistir en que ni él ni Barral podían considerarse expertos en la cultura latinoamericana; además aplicaron un criterio bastante eurocéntrico basado sobre todo en la defensa de la experimentación vanguardista, aunque nadie les negará el olfato editorial y un alto grado de sensibilidad estética.

Su vocación para el análisis sociológico y su inquietud por la formación de la conciencia política de los escritores situaban a Castellet en una función dominadora y preceptiva, dentro del sistema, comparable a la que Ángel Rama quería ejercer en América Latina desde su artículo «Diez problemas para el novelista latinoamericano», a pesar de sus diferencias metodológicas (más lukacsiano el catalán y más benjaminiano el uruguayo, podríamos decir) y aun estilísticas. Prueba del prestigio intelectual de Castellet (muy

superior a otros críticos españoles[69]) son los comentarios de Rodríguez Monegal a propósito de la intervención del crítico catalán en Caracas:

> La intervención de Castellet tiene el mérito de una emoción auténtica y contenida. Lo que viene a proclamar Castellet es su fe en la nueva literatura latinoamericana. Nadie más autorizado que él para hacerlo porque desde su puesto de asesor de Seix Barral es uno de los responsables del apoyo que esta editorial ha prestado a los nuevos novelistas latinoamericanos y, sobre todo, del descubrimiento de Vargas Llosa con motivo del concurso Biblioteca Breve 1962 que permitió la revelación de *La ciudad y los perros*. Otros grandes narradores, como Guillermo Cabrera Infante, Vicente Leñero, Manuel Puig, deben a la misma casa y a Castellet la simpatía y la imaginación del descubrimiento. Por eso sus palabras tan llanas y emocionadas sirven para borrar de un solo golpe tantos siglos de crítica española en que las letras latinoamericanas eran olvidadas o juzgadas sólo con liviano ánimo patrocinador. Ahora Castellet afirma la vitalidad de la nueva literatura latinoamericana y su esperanza de que España recoja esta influencia (15).

La cita de Rodríguez Monegal es larga, pero demuestra bien el novedoso clima de complicidad transoceánica que se está creando en ese año de 1967, a través del nexo inicial que es el descubrimiento de Vargas Llosa; un clima que, en ese momento, sólo parece aportar conclusio-

69 Quizás la referencia más clara del latinoamericanismo español podía ser entonces alguien que no residía en España: Guillermo de Torre, cuyas reflexiones sobre la hispanidad literaria suscitaron reacciones como la de Augusto Roa Bastos en la revista uruguaya *Temas* en 1965 a favor de la originalidad literaria latinoamericana frente al pasado común hispánico (véase Ocampo 38-57).

nes positivas. La literatura latinoamericana ha ganado un mercado nuevo, y una institución española, liderada por Castellet, ha demostrado una sensibilidad literaria inesperadamente oportuna, descubriendo con gran efectividad valores literarios latinoamericanos y mostrando una actitud propositiva y solidaria, lejana de cualquier prepotencia metropolitana.

La presencia de Castellet en Caracas funciona así como un factor destacado en la nueva cooperación que empieza a crearse entre las vanguardias literarias de ambos lados del océano. Se trataba del primer viaje del crítico catalán a América Latina; también visitará en México a Octavio Paz (*Los escenarios* 129-130). Su experiencia se sumará a la de otros líderes de la vanguardia española que entran en contacto con la realidad latinoamericana y especialmente con Cuba, escenario fundamental de la especulación utópica. De ese modo, los lazos afectivos y simbólicos se empiezan a afirmar hasta el punto de que Castellet afirma sobre ese primer viaje a Caracas: «me hice nombrar latinoamericano de adopción» (Tola de Habich 72).

Esa cordialidad es, de hecho, un signo bastante frecuente en esos años y forma parte de la nueva relación de fuerzas. Puede juzgarse hoy con cierta severidad, pero no creo que sea útil hacer un juicio de intenciones sobre el grado de compromiso y autenticidad de las declaraciones, sobre todo si son políticas. Lo importante es establecer los diferentes cambios de posición dentro del sistema, por parte tanto de escritores españoles como latinoamericanos. En ese sentido, es cierto que no hay que mitificar la cooperación política: las estancias de los escritores españoles en Cuba, como las de tantos intelectuales internacionales de entonces y de hoy, fueron breves e inevitablemente superficiales; apenas colaboraron en Casa de las Américas y se implicaron mucho

menos que Cortázar, Rama o el Vargas Llosa de los primeros años. Pero entraron modestamente en la intercomunicación latinoamericana y poco a poco ganaron protagonismo; la entrada, sin duda, era más beneficiosa para ellos que para los propios latinoamericanos y hay que insistir en ese punto. A los latinoamericanos España les interesó básicamente por su creciente fuerza como mercado. Para los españoles, en cambio, el contacto con la vitalidad literaria de América Latina era una vía para salir del marasmo intelectual y artístico del franquismo.

A pesar de que en ese viaje a México Octavio Paz le advierte de los riesgos del autoritarismo de Castro (*Los escenarios* 140-143), en un primer síntoma de la quiebra de la cohesión en torno a la revolución cubana, Castellet decide conocer el proceso revolucionario cubano en persona y viaja por primera vez en enero de 1968, como parte de la delegación española que acude al célebre Congreso Cultural de La Habana, junto a Barral, Gil de Biedma y Semprún, entre otros. Ese congreso fue fundamental en la guerra propagandística en torno a Cuba y significó tal vez la culminación de la fase ascendente de la expansión cultural revolucionaria, pero, en el caso de Castellet, las conversaciones con el padre de Néstor Almendros le desengañaron mostrándole las decepcionantes verdades cotidianas de la revolución (Muñoz Lloret 204-205). De todos modos, Castellet intervino, junto a Enrique Lihn, Mario Benedetti, Rodolfo Walsh y José María Arguedas, entre otros, en el Ciclo de Investigaciones Literarias organizado por Casa de las Américas y aportó su punto de vista institucional para valorar la presencia de la literatura latinoamericana en España. Se trata, en realidad, del único texto crítico de Castellet que tiene como objeto de estudio la literatura latinoamericana y probablemente era muy similar al que resu-

mía Rodríguez Monegal[70]. Fue elogiosamente valorado por un crítico tan importante en la Cuba revolucionaria como José Antonio Portuondo (393-394), pero es tal vez más interesante por lo que revela de la nueva orientación crítico-metodológica de Castellet, aperturista con respecto al realismo histórico escolásticamente marxista (Salas Romo *El pensamiento* 259-260), que por el análisis específico de la cultura latinoamericana. En ese texto, el crítico catalán enuncia uno de los principales argumentos para la naciente complicidad transoceánica:

> Puedo decirles que España es un viejo, cansado y triste país que está viviendo desde hace muchos años momentos muy difíciles, y que en esta etapa de reflexión, en esta etapa que yo espero será de maduración de muchas cosas, por lo menos tiene la satisfacción de ver que en la lengua básica del tronco común hay muchos otros escritores, que son los escritores latinoamericanos, que están haciendo lo que quizás ellos no han podido o no han sabido hacer («La actual literatura» 38).

Esta conciencia de crisis, esta etapa de reflexión por parte de la vanguardia española es uno de los ejes que articula la provisional cohesión ideológica en esos años. La lucha contra la amenaza intervencionista de la Alianza para el Progreso y la benevolencia de Estados Unidos hacia Franco facilitaron una evidente complicidad antiimperialista entre los dos lados del océano, aunque esa complicidad no tardaría en ponerse a

70 Habría que añadir el prólogo que realizó para la reedición de *Los jefes* en Barral Editores y la significativa reseña de *Pantaleón y las visitadoras* que publicó en *Destino* en 1973, en la que defendía el giro humorístico del novelista peruano frente a las reservas formuladas por algunos críticos decepcionados por el hecho de que hubiera abandonado la ambición «totalizadora» de sus novelas anteriores.

prueba. El triunfo de la revolución cubana había funcionado como factor aglutinador y voluntarista, a partir de la esperanza de que el socialismo cubano no repetiría los errores soviéticos.

Castellet señalaba en el mismo texto que gracias a la relación con Casa de las Américas, los escritores españoles (los de izquierdas, se entiende) estaban empezando a comprender –y a compartir– la «unidad dinámica y militante de la literatura latinoamericana» (34), que estaba consiguiendo resultados mucho más visibles y convincentes (en el arte y en la política) que los de la vanguardia española socialrealista. En ese sentido jugaba un papel muy importante lo que Antonio Cândido (350-353) llamaría la «conciencia lacerante de subdesarrollo» en la cultura latinoamericana; al fin y al cabo, en algunos aspectos, la vulnerabilidad cultural española era similar a la que Cândido veía en su continente.

La cooperación, por tanto, no se puede limitar a los tan vituperados intereses editoriales, sino que incluye afinidades personales, redes informales y argumentos ideológicos, aunque, como se verá más adelante, quizá carecían de solidez teórica y eran bastante vulnerables, sobre todo porque los españoles participaron de una ambigüedad europeo-latinoamericana que era insostenible. Pero en ese año decisivo de 1967, la cohesión empezaba a dar resultados y significaba un posible primer paso hacia una tentativa de construcción de una cultura panhispánica de izquierdas, que hoy podemos juzgar como ingenua pero no necesariamente insincera. Que la propuesta existía y que se tenía en cuenta la estrategia de proximidad de la avanzada cultural española, lo demuestra el artículo en el que Iber Verdugo, desde las páginas ya bonaerenses de *Mundo Nuevo*, dedica a estudiar en 1968 el fenómeno de la «nueva narrativa».

Verdugo alude al Congreso de Caracas y específicamente a la intervención de Castellet; reconoce la «ejemplar sencillez» de su punto de vista y recuerda cómo el crítico español destacaba la esperanza liberadora de la narrativa latinoamericana frente al cansancio de la española. Para Verdugo, la posición de Castellet tiene el defecto de que no reconoce en toda su complejidad la tradición literaria latinoamericana y su originalidad, que no nace con los escritores que triunfaban en esos años en España y Europa (172). El texto de Verdugo supuso una primera reacción al contacto entre sistemas desde el lado americano, aunque todavía no se vislumbraba la polémica institucional que tendría lugar a principios de los setenta, y también fue una reacción a la lectura celebratoria del éxito de la nueva narrativa, ya que revisaba el discurso pro-boom de la propia revista y la línea internacionalista de Rodríguez Monegal (Mudrovcic 74-75).

Junto a la intervención de Castellet en Caracas y en general su labor como crítico oficial de la vanguardia barcelonesa, hemos de destacar otro signo de complicidad que fomenta la conexión sistémica, esta vez en la otra dirección: la defensa que Carlos Fuentes hace de la obra de Juan Goytisolo *Señas de identidad*, que le lleva a incluirla en la vanguardia narrativa en lengua española. De la misma forma que la entrada de la crítica española, aunque sea de forma todavía precaria, significa un evidente cambio de orientación en el balance transatlántico, la estrategia de homologación de Fuentes hacia Goytisolo significaba una insólita legitimación de la novela española. El detalle llama la atención por contraste: la literatura española del franquismo había tenido un impacto escaso en la cultura latinoamericana y había generado un interés muy precario incluso después de la consagración (no inmediata, como sabemos) de una obra como *Tiempo de silencio*, que con justicia debería

considerarse el paralelo español de la modernización narrativa latinoamericana.

Es cierto que Mario Vargas Llosa publicó en 1966 una elogiosa reseña en *Ínsula* de la novela de Juan Marsé *Últimas tardes con Teresa*, que había ganado el premio Biblioteca Breve con el voto, entre otros, del novelista peruano, pero, como dijimos antes, será Juan Goytisolo el exponente más destacado de la vanguardia española para América Latina, gracias en gran medida al patrocinio de Fuentes y a sus propios movimientos más internacionales (desde *Casa de las Américas* a *Marcha* y *Mundo Nuevo*, lo que le convierte en el escritor español más presente, con diferencia, en las influyentes y dinámicas instituciones latinoamericanas)[71]. Por ejemplo, Fuentes se pronuncia en las páginas de *La Cultura en México* claramente a favor de la complicidad cultural transatlántica: «yo me atrevo a sugerir incluso, que en América Latina y España, en países donde el lenguaje está sobremanera corrompido, basta con hacer una obra de integridad intelectual, de integridad desde el punto de vista del lenguaje, para hacer ya, en cierta medida, una obra revolucionaria» («La definición» VI). Ahí señala precisamente la importancia de *Señas de identidad* en ese proceso, consagrando a Goytisolo como uno de sus «pares», al nivel de Vargas Llosa o García Márquez. Para el novelista mexicano, la gran virtud de la novela es «que pone de cabeza, que dinamita todas las visiones tradicionales de España, las visiones oficiales y las de oposición, la dicción y la contradicción» (VI). Fuentes también propone una lectura panhispánica conciliadora y

71 La positiva recepción de la novela de Goytisolo en México es celebrada en *Mundo Nuevo* en la entrevista de Emir Rodríguez Monegal con el autor («Destrucción» 44).

algo inocente: «no se puede ver la novela española sin las correspondencias con la novela que se escribe en castellano en América Latina, y viceversa. Se trata de un proceso de correspondencias, de apertura crítica y creadora, de influencia real» (I).

Esa lectura optimista y voluntariosa la articulará más claramente en la versión final de *La nueva novela hispanoamericana*, que ha quedado como un intento muy singular y casi excepcional de sanción positiva de un proyecto de vanguardia transatlántica. En ese sentido, las tomas de posición de Fuentes y Castellet suponen un movimiento evidentemente minoritario pero significativo de aproximación entre las vanguardias de los sistemas, un movimiento que carecía de precedentes relevantes desde los tiempos de la Segunda República.

3.3. Barcelona como centro

Otras manifestaciones de la cohesión transatlántica se irán produciendo poco a poco y muchas tendrán sentido más cívico que estrictamente literario. Sería el caso de la carta a propósito del encarcelamiento de José Revueltas tras la matanza de Tlatelolco. La carta fue firmada por el equipo de la vanguardia latinoamericana ya consolidado tras el encuentro de Caracas: Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, más dos representantes importantes de la cultura resistencial antifranquista en París, Juan Goytisolo y Jorge Semprún, con el único añadido de Adriano González León, cuya presencia se puede explicar como la de un aspirante a la vanguardia recién premiado con el Biblioteca Breve por *País portátil*. La carta, que no tuvo éxito real, por cierto, es un curioso y olvidado antecedente del «caso Padilla», incluso desde el punto de vista léxico y retórico, y llama la atención

precisamente por las diferentes implicaciones que suscitaron las detenciones del novelista mexicano y del poeta cubano[72]. El escándalo internacional fue, desde luego, mucho menor, a pesar de que Revueltas, todo hay que decirlo, pasó más tiempo en prisión que Padilla.

La carta a propósito del encarcelamiento de Revueltas se redactó en París, pero la más famosa de las dos sobre Padilla se escribirá en Barcelona. La ciudad catalana empieza a funcionar como centro cultural gracias a la coyuntura favorable que se ha inaugurado en 1967, con la llegada de García Márquez, y a la cohesión entre vanguardias (Gras Miravet y Sánchez López 119-134). Así, por ejemplo, en 1969, García Márquez, que por fin vive su extraordinario éxito comercial y estético también en España, se convierte en jurado del premio Biblioteca Breve concedido a otro de los representantes de la narrativa española que podían parangonarse con los latinoamericanos: Juan Benet, con su novela *Una meditación*. La llegada de Vargas Llosa y otros escritores (Donoso, Pitol, Ortega, Lauer, Moreno-Durán, etc.) a Barcelona para instalarse a partir de 1970 aumenta naturalmente la cooperación entre sistemas y la importancia de la opción barcelonesa frente a los otros centros culturales latinoamericanos, gracias a la equidistancia cultural y política frente a La Habana y París.

Barcelona era una alternativa eficaz a la histórica y polémica atracción por París, puesto que planteaba un eurocentrismo teóricamente más plácido y resistente a las críticas, si pensamos en factores como el predominio de la izquierda en el campo cultural catalán (la *gauche divine*), la concien-

72 El texto de la carta está reproducido en Volpi (*La imaginación* 404).

cia de subdesarrollo (que poco a poco se irá atenuando en la izquierda española ansiosa de europeísmo) y la posibilidad de una justificación panhispánica, a los que habría que añadir, por supuesto, la eficacia gestora de Carmen Balcells. Barcelona era también una alternativa más generosa en capitales económicos que la asfixiante demanda de responsabilidad política y la agresiva territorialización que significaba La Habana. No era suficiente para resolver el problema que Octavio Paz había descrito en *Corriente alterna*, pero era una oportunidad valiosa y, desde luego, nadie esperó a un debate general sobre el tema. Ahí se origina la verdadera eclosión y el cambio precipitado en la lógica de la relación entre sistemas. Juan Benet recuerda que Seix Barral era «en la Barcelona de los últimos sesenta lo que la Metro o la Paramount podían ser para Los Ángeles en los años inventivos del cinema («El efecto Barral» 14)». Por su parte, Plinio Apuleyo Mendoza, con algo de ironía, distingue dos Barcelonas cuando recuerda los tiempos en los que su amigo García Márquez se instaló allí: para el escritor «que está haciendo sus primeras armas», la experiencia puede ser dura por el desdén de editores y el aplastante trabajo de traductor o corrector; en cambio, para el escritor consagrado

> Barcelona es ideal, porque aparte de ser la capital editorial del mundo hispánico toda la encantadora fauna intelectual y artística que allí flota, como brillante espuma,
> vendrá a invitarlo, a rodearle, a mimarle con supremo estilo y elegancia,
> indicándole, si lo desea, dónde se comen las mejores almejas, los mejores caracoles al ajillo, el mejor jamón serrano, dónde se encargan las camisas y las chaquetas de ante o cashmere, dónde los vinos, dónde, en qué lugar vecino a las Ramblas,

hay un descojonante espectáculo de putas viejas y travestistas (189)[73].

Como es sabido, hubo otro cambio crucial en el panorama editorial catalán en 1970, la escisión de Seix Barral, pero el efecto inmediato fue la intensificación del proceso de difusión y comercialización de la narrativa latinoamericana en España con la fundación de Barral Editores y nuevos lanzamientos, no siempre triunfales: Bryce Echenique, Cousté, Barnatán, Conti (primer premio Barral con *En vida*) y Wácquez, a lo que habría que añadir la publicación de la tesis doctoral de Vargas Llosa sobre García Márquez, sobre la que hablaré más adelante, y otro texto muy significativo y polémico: *Persona non grata*, de Jorge Edwards. Estamos también en los años de lo que Ángel Rama llamó la «enajenación de la vanguardia», y las razones mercantiles son insoslayables en este punto. Un ejemplo sería la promoción de Néstor Sánchez o Nivaria Tejera por Seix Barral en un país en el que encontrar obras de Alfonso Reyes o Roberto Arlt seguía siendo casi imposible.

En un lapso de menos de dos años, se publican en Barcelona las primeras ediciones de obras como *Conversación en la Catedral*, *El obsceno pájaro de la noche* y *Un mundo*

73 Las memorias de Donoso informan sobre esa capitalidad cultural, aunque quizá el testimonio más completo de las relaciones personales y literarias establecidas en Barcelona sea el de uno de los escritores jóvenes que trataron de seguir el ejemplo de García Márquez y Vargas Llosa: Rafael Humberto Moreno-Durán, con los retratos literarios de *Como el halcón peregrino*. También puede consultarse el diario de Sergio Pitol en Barcelona («Diario de Escudellers»), en el que revela las dificultades iniciales típicas del escritor aspirante a la profesionalidad y el proceso de aproximación (finalmente satisfactorio) a la hegemónica *gauche divine*, que conoce Pitol a través de Max Aub (85).

para Julius, lo que significa una redistribución del peso editorial que situaba a la capital catalana por encima incluso de Buenos Aires o la Ciudad de México. Los esperadísimos nuevos textos de García Márquez después de *Cien años de soledad* tienen también pie de imprenta español: Barral Editores publica, en coedición con otras tres editoriales de lengua española, *La triste historia de la cándida Eréndira*, y Tusquets *Relato de un náufrago*. A ello hay que añadir que editoriales de Madrid (Alianza, Revista de Occidente) y otras de Barcelona (Planeta, Salvat) descubren el potencial comercial de la literatura latinoamericana y se dedican a actualizar la oferta recuperando a los autores canónicos de la nueva narrativa que seguían siendo mayoritariamente desconocidos en España.

Vargas Llosa y García Márquez fueron jurados del premio Biblioteca Breve de 1970 que, finalmente, no se concedió por solidaridad con Carlos Barral en el momento de crisis de la editorial, pero ambos estarían en el primer jurado del premio Barral al año siguiente, junto a Félix de Azúa, José María Castellet, Salvador Clotas y Juan García Hortelano. Fuentes y Cortázar también colaborarían en la edición de 1972 (que se declaró desierta), lo que contribuyó a crear finalmente la imagen endogámica y el tópico «mafioso» que estaba en la raíz de las más agrias polémicas entre 1968 y 1972.

El cronista más cualificado de la actividad de esos años barceloneses es probablemente Manuel Vázquez Montalbán, que, desde las páginas de *Triunfo*, sigue y comenta los principales eventos literarios, desde la escisión de Seix Barral hasta la muerte del premio Barral de novela en 1974. Vázquez Montalbán ironiza sobre la chismografía socioliteraria y sobre las complicidades de todo tipo entre *gauche divine* y *boom* latinoamericano. Por ejemplo, la noticia del premio Biblioteca Breve que fue declarado desierto en 1970

con Donoso como favorito es narrada ácidamente, y el texto demuestra, a pesar de las hipérboles, la intensidad de la vida editorial barcelonesa. Así, José Donoso es para Vázquez Montalbán

> uno de los quince novelistas latinoamericanos que constituyen la vanguardia de los quinientos mil que esperan su aparición pública en la década de los setenta. Para los últimos veinte años de siglo se asegura que 3.458.000 novelistas latinoamericanos afinan la pluma en las escuelas asimismo latinoamericanos. Creemos que la Seix Barral ha hecho más por la hispanidad que el Instituto de Cultura Hispánica («Seix y Barral» 42)[74].

En ese ambiente de curiosidad periodística, el *boom* se concentra en Barcelona y vive sus momentos más complejos y polémicos, en España y fuera de España. Más de una vez Barral se verá obligado a defenderse ante la idea del conciliábulo, tan extendida como las preguntas sobre su supuesto rechazo de *Cien años de soledad*, y así, por ejemplo, declara en alguna ocasión: «la influencia de los escritores del *boom*

74 Bryce Echenique parodia también la ansiedad por los premios catalanes en *La vida exagerada de Martin Romaña*, con la originalidad de que el que espera el premio no es Romaña, sino un Bryce diegetizado: [Bryce] «había publicado una novela tan gorda como ésta, pero titulada *Un mundo para Julius*, y lo habían invitado a Barcelona porque se creía que iba a ganar un importante premio. Pero al último minuto resulta que el importante premio lo podían ganar un montón de escritores más, y como que empezó a perder interés su visita. Lo cierto es que el jurado se reunía en Sitges, y que a Sitges lo mandaron solo y de incógnito, a ver qué pasa, nunca se sabe, y él, que no sabía ni cómo era Sitges, llegó, vio, se asustó, y trató ridículamente de esconderse en uno de los bares, en espera del fallo, y si gano aparezco triunfal y de casualidad, vine sólo a darme un remojón en el mar. Pero en cada bar había ya un escritor incógnito esperando darse un remojón de casualidad en el mar (619).

con los que yo tengo relaciones personales es muy escasa en mis decisiones editoriales» (Bustamante 42). Sobre esas relaciones personales, también se podría hacer una recopilación jugosa. García Márquez le confesaba a Ana María Moix en 1971 algunos detalles de sus actividades sociales nocturnas en aquella Barcelona de la *gauche divine*: «sólo voy a los cócteles de Barral. Es el único medio que tengo para expresarle mi cordialidad sin tener que darle mis libros» (17).

Si el término *boom* se difunde en España a principios de 1969 (en la encuesta de *Pueblo*), al año siguiente ya se habla también de la «mafia» y se intentan establecer extrañas precisiones terminológicas; así, Barral se enfrenta a las preguntas sobre la relación entre «mafia» y *boom*: «también de La Mafia [sic] forma parte Juan Goytisolo, que no me parece formar parte del *boom* ni participar de los caracteres comunes a los otros mafiosos» (Tola de Habich 20). Es el periodo álgido del Barral más empresarial, arriesgado y personalista, bastante alejado del Barral que quería derrotar a Franco a través de la cultura, y también son los años de su mayor incidencia a nivel latinoamericano. Pero el crecimiento editorial barcelonés entre 1968 y 1971 comportaba problemas de sostenibilidad de los que Barral seguramente empezaba a ser consciente: ni era posible mantener el ritmo editorial de novedades deslumbrantes, puesto que el horizonte de expectativas de los lectores españoles se había vuelto más exigente, ni era posible conservar una imagen idílica de cohesión transatlántica que ya empezaba a agrietarse peligrosamente y a crear demasiadas tensiones.

4. Movimientos transatlánticos

4.1. Indicios de ruptura

La rivalidad barcelonesa con las instituciones cubanas empieza a existir a principios de la década de los setenta, pero todavía no se hace pública, por lo que no llega a los niveles de la hostilidad hacia París y la elite de *Mundo Nuevo* (Rodríguez Monegal, Paz, Fuentes, Sarduy); no obstante, la pérdida de entusiasmo por el proyecto revolucionario se manifiesta años antes del «caso Padilla», aunque sea discretamente en círculos privados o en forma de debates sobre la función política del intelectual. Es verdad que la polémica sobre *Mundo Nuevo* pudo suponer un triunfo cubano en la guerra propagandística y que el frente externo de apoyo a la revolución se mantenía en apariencia sólido, pero vale la pena recordar la percepción del propio Padilla: «por La Habana de 1969 a 1971 pasaron políticos, profesores, editores, novelistas, poetas. Pasaron, es decir, rozaron apenas nuestra realidad y con ninguno, salvo Mauricio Wacquez, Enrique Lihn, Mario Vargas Llosa y Ángel Rama, pude hablar en profun-

didad de nuestros problemas. Los demás estaban demasiado embebidos en el deliquio de una revolución que les «cantaba las cuarenta» al imperialismo norteamericano» (148).

La que sí se había manifestado claramente a finales de la década de los sesenta era otra hostilidad entre capillas literarias (o más técnicamente, vanguardias) que confirma la complejidad de las interacciones entre sistemas nacionales en estos años: me refiero a la ofensiva que enfrentó al equipo de *Casa de las Américas* con los principales escritores mexicanos del momento, con la excepción de Juan Rulfo. Hay que recordar que antes de la «mafia del *boom*» compuesta por Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar y Fuentes, se habló de una mafia más local, la «mafia mexicana», a propósito del poderoso e influyente equipo de *La Cultura en México.* Desde 1965 se extiende el apelativo, que algunos colaboradores del grupo adoptan gustosamente (Cabrera López 95); primero, se hace popular a nivel mexicano, pero después la mafia entra en conflicto con otro grupo prestigioso y expansivo, la crítica oficial de la revolución cubana, liderada por Benedetti y Fernández Retamar. Benítez y su equipo habían intentado mantener una actitud conciliadora con los diversos sectores de la izquierda dentro y fuera de México, pero las tensiones con la estrategia antiintelectualista de La Habana fueron creciendo con los años.

Benedetti, por ejemplo, criticó más de una vez la estrategia de un grupo que tenía a Octavio Paz como «dios» y a Carlos Fuentes como «profeta», y cuya estrategia era «la disolución en un internacionalismo vistoso y prometedor, que no sólo incluyera la ventaja de convertir a los escritores en los hierofantes y administradores de un deslumbramiento mayor, sino que también les asegurara fama, traducciones, premios, becas, viajes, promoción publicitaria» (*El escritor* 136-137). Benedetti consideraba ya en 1968 que «en más de

un aspecto, el *boom* es una ampliación, a escala internacional, de la *maffia* [sic] mexicana» (*Letras* 46), y más adelante trató de establecer la raíz del europeísmo de los escritores latinoamericanos que buscaban instalarse en París y Barcelona en el ejemplo internacionalista de los mexicanos, a partir de la idea de construir «en internacional placidez, poemas calificados y novelas experimentales, sin perjuicio de opinar intermitentemente sobre la realidad política de estas pródigas tierras, de cotidiano riesgo» (*El escritor* 137).

Hay que recordar que Fuentes, Benítez y algunos de los colaboradores en *La Cultura en México*, y por tanto integrantes de la «mafia mexicana», como José Emilio Pacheco y Marco Antonio Montes de Oca, firmarían la famosa carta a Castro por el «caso Padilla». Pero la cohesión política ya venía deteriorándose desde varios años antes. El cisma del «caso Padilla» está claramente anticipado entre 1968 y 1971; la vanguardia mexicana tiene reglas e instituciones propias que no supedita a las tentativas de dominio cultural cubano, y posee además una experiencia innegable en el desengaño posrevolucionario: la primera gran revolución latinoamericana del siglo XX fue la mexicana, y la matanza de Tlatelolco supuso un desencanto definitivo ante el que la intelectualidad mexicana actuó ya de forma bastante unitaria. Poco después, será la vanguardia española la que termine de disgregar el efímero ambiente de intercomunicación cultural ante la presión de La Habana.

Ciertamente, la primera escaramuza entre Padilla y la ortodoxia cultural cubana a propósito de *Fuera de juego* sacó a la luz las tensiones latentes en el proceso político, pero tan o más revelador fue el apoyo de Castro a la invasión soviética de Checoslovaquia, que puso de manifiesto el endurecimiento doctrinario del régimen y su alineamiento con Moscú. Ricardo Piglia recuerda cómo su maoísmo le distanció de

la versión revolucionaria cubana y del «latinoamericanismo profesional de los procubanos», pero hasta 1968 había conservado, como tantos otros, la esperanza de que Cuba no repetiría los errores soviéticos: «mucho de lo que sucede entre los intelectuales y en la historia cultural de América Latina entre 1959 y el momento en el que Fidel Castro y la dirección cubana apoyan la invasión de Checoslovaquia, en 1968, está marcado por la posibilidad de una alternativa al marxismo soviético. Pero esa ilusión se corta» (217).

El deterioro de la cohesión política entre la intelectualidad de izquierdas y la ortodoxia cubana empezó a ser notorio en otro de los principales protagonistas, Mario Vargas Llosa. La polémica que sostuvo junto a Julio Cortázar contra Óscar Collazos en las páginas de *Marcha* en 1969 incluía referencias a las todavía tímidas críticas que el novelista peruano manifestó contra Castro a propósito de Checoslovaquia (en un artículo publicado en la revista *Caretas*), aunque la discusión sobre la figura del líder cubano era un argumento más del problema central de esa discusión y de tantas otras del momento: la falta de un canon estético para la cultura del socialismo. Collazos, de hecho, criticó el «endiosamiento» y la «soberbia» de quien pretendía dar lecciones a Castro «desde una tribuna reaccionaria» (102), al tiempo que criticaba la mistificación intelectual tanto de Vargas Llosa como de Fuentes y el «juego publicitario del *boom*» (33), que ya estaba ganando mala fama en Cuba y espacios afines antes de tenerla en España.

La campaña de polémicas contra la nueva situación editorial y sus principales beneficiarios marca el inicio de una nueva etapa después de la borrachera inicial del periodo 1963-1967 y confluye con el desgaste del optimismo revolucionario cubano que hemos visto. Podríamos decir que la dimensión polémica empieza probablemente en América

antes que en España (donde la podríamos situar en torno a 1969), y se inicia con el artículo de Mario Benedetti «El boom entre dos libertades», publicado en *Marcha* en 1968[75]. En ese año, los centros comerciales eran todavía, prioritariamente, la Ciudad de México y Buenos Aires. Ya hemos visto cómo Benedetti atacaba la mafia mexicana y su sentido profesional e internacionalista de la literatura, pero en su artículo de *Marcha* también arremete contra publicaciones como la argentina *Primera Plana*: «se ha creado entonces (particularmente en Argentina) un aparato publicitario que funciona, con impecable destreza, en varios niveles y zonas, desde los influyentes semanarios «para ejecutivos» hasta la crítica de *sostén*, en algunos casos directa o indirectamente estimulada por las casas editoras; desde los no siempre confiables cuadros de best-sellers hasta el aviso comercial propiamente dicho; desde el chisme escandaloso hasta el reportaje sutilmente indiscreto» (*Letras* 43; cursiva del autor). La lectura que Benedetti realiza del presente literario es sin duda sintomática del naciente resentimiento frente a la vanguardia estética que también empieza a ser vanguardia económica: el escritor uruguayo salva naturalmente la honestidad de Cortázar, pero insiste en la importancia de la ubicación europea de todos los integrantes del *boom* y esboza unas características comunes:

> A esta altura puede sacarse en limpio que entre los posibles ingredientes del *boom* figuran el talento y la calidad rentable, como elementos obligatorios, pero en algunos casos (por suerte, no demasiado frecuentes) también figura la tendencia a eludir el pronunciamiento de carácter político; la autoneutralización (tan ansiosamente buscada por

75 Reunido después en *Letras del continente mestizo*.

> la penetración imperialista); la exaltación del artista como individuo fuera de serie y por tanto voluntariamente marginado de toda riesgosa transformación política y social; la progresiva frivolización del quehacer artístico, destinada a convertirlo en elemento decorativo y apartarlo de todo cateo en profundidad (*Letras* 48-49).

La política cultural cubana ajustaba más restrictivamente las normas de la adhesión ideológica, en un proceso bastante público y conocido para quien leyera *Casa de las Américas* entre 1968 y 1971, bajo la dirección de Roberto Fernández Retamar. Por si no fuera suficiente advertencia, el mismo Benedetti en su artículo citado de 1968 especulaba proféticamente sobre las consecuencias de la nueva relación entre el escritor y la sociedad revolucionaria: «tengo la impresión de que cuando esa nueva relación comience a perfilarse el *boom* puede llegar a partirse en dos» (50). Lo rotundo de esa profecía demuestra en realidad lo fácil que era comprobar que la ruptura estaba latente. Por eso tiene razón Ángel Rama cuando recuerda que el estrépito sobre el «caso Padilla» es exagerado e histriónico sobre todo porque las directrices cada vez más dogmáticas y amuralladas del castrismo no eran en absoluto una novedad («Una nueva política cultural en Cuba» 63). El propio Rama aporta ejemplos del estado de la cuestión y de la lógica que condujo a la polarización política de 1971, pero podríamos, para diversificar el panorama de voces, indicar otro testimonio significativo.

Uno de los críticos jóvenes, el peruano, y excompañero de pupitre de Vargas Llosa, José Miguel Oviedo, ya analizaba las evidentes tensiones políticas originadas en torno a la vanguardia política cubana en un artículo publicado en 1972 (para el volumen *América Latina en su literatura*) pero redactado sin duda antes del «caso Padilla», dado que no se

alude al poeta en ningún momento. Oviedo, como Benedetti, percibía el riesgo de fractura de esa cohesión ideológica y el abismo que empezaba a abrirse, dentro del mismo equipo de Casa de las Américas, entre escritores como Cortázar y Vargas Llosa, por un lado, y el mismo Benedetti y Dalton, por otro:

> La imagen del escritor de éxito –los novelistas que conforman lo que bastante estúpidamente se llamó el *boom*–, con traducciones aseguradas dentro de un poderoso sistema editorial, con accesos a premios, cátedras e invitaciones de muchas partes, defensor de un exilio generalmente europeo y de una profesionalidad absoluta de la literatura, comprometido pero no militante de partido, empezó a parecer particularmente incómoda a un sector intelectual, que exigía una adhesión revolucionaria transparente no sólo en los actos políticos, sino en la tarea creadora de cada uno (439).

El «caso Padilla» situaría finalmente a Cortázar en el bando de Benedetti, después de una ruidosa y poco lírica declaración como *Policrítica en la hora de los chacales.* Por lo que respecta a los españoles, Juan Goytisolo viajó por última vez a Cuba en 1967 y la evidencia de la represión hacia los homosexuales le confirmó la decepción por el giro autoritario y distópico del experimento cubano. Ya hemos visto el caso de Castellet; por su parte, Carlos Barral tardó varios años en distanciarse de la revolución, pero recuerda en sus memorias que ya en ese Congreso de enero de 1968 empezaba a ser indisimulable la rigidez de la ortodoxia: «el dirigismo en materia cultural resonaba con descaro en todos los discursos y hasta en la conversación casual con quien quiera que tuviese alguna responsabilidad política o verdadera influencia» (139). Podemos afirmar que la fase admirativa y cómplice probablemente empezaba a clausurarse para algu-

nos intelectuales españoles en 1968[76], y era sustituida por una actitud permisiva y diplomática, con la que se intentaba no poner en peligro la cooperación literaria y editorial (y los lazos personales) entre ambos lados del océano, cooperación en la que Cuba como centro cultural seguía jugando un papel determinante, ya que facilitaba esa intercomunicación que permitía una acción conjunta de los sistemas literarios de lengua española.

Por ello, las tomas de posición públicas mantenían antes de 1971 el tono comprometido (sin riesgo real, claro está): Castellet, por ejemplo, todavía participó junto a Juan Marsé y José Agustín Goytisolo en el número de *Casa de las Américas* que conmemoraba en 1970 el primer decenio de la revolución. En su artículo trataba de analizar el atractivo de la experiencia cubana para los escritores europeos y lo resumía del siguiente modo: la revolución «se consolida a través de un ingente esfuerzo colectivo interior, llevado por el pueblo cubano con una racionalidad y una conciencia crítica quizás únicas en la historia contemporánea», por lo que «representa siempre o una orientación esclarecedora o un punto de partida para una discusión constructiva» (51). El número conmemorativo tenía aún una importante lista de colaboradores extranjeros: Cesare Zavattini, Italo Calvino, Emmanuel Carballo, Arnaldo Orfila Reynal, Julio Cortázar, Mario Benedetti, José Emilo Pacheco y José Bianco, entre otros muchos, aunque no estaba ya Vargas Llosa.

La deserción con respecto al proyecto cubano encontró a finales de la década dos importantes modelos que ya

76 Por supuesto, no se puede reducir la actitud de los escritores españoles a un único esquema: hay casos que deberían estudiarse aparte, como el de Manuel Vázquez Montalbán, que trató de interpretar la complejidad del proceso cubano en su reportaje *Y Dios entró en La Habana*.

habían estado vinculados a *Mundo Nuevo* y que eran bastante menos escandalosos en su desafección que figuras como Cabrera Infante: Octavio Paz y, finalmente, Juan Goytisolo. Este último había dado a entender su disconformidad con el castrismo con la segunda edición de *Señas de identidad* (1969), en la que eliminaba los pasajes sobre la Cuba revolucionaria. El gesto objetivamente disidente de Goytisolo, sin ser tan enfático como otras declaraciones públicas de anticastristas, le situaba en una posición polémica sobre todo si además tenemos en cuenta que desde «Reunión», de Cortázar, se había abierto un curioso subgénero de literatura con contenidos cubanos que se sumaba a los relatos de viajes de los primeros años sesenta. En ese subgénero podríamos incluir textos tan dispares como *Ines Just Coming*, de Alfonso Grosso, *Enero en Cuba*, de Max Aub y *Cuba revelación*, de Efraín Huerta, todos publicados en esos últimos años de la década.

4.2. El nuevo proyecto parisino

Sin embargo, lo que Goytisolo y Paz no tenían era un canal de difusión adecuado, ya que la nueva etapa de *Mundo Nuevo*, sin Rodríguez Monegal, había sido poco eficaz. Ya hemos visto que Paz era uno de los críticos practicantes más preocupados por la ausencia de espacios de reconocimiento y el mismo Goytisolo era por supuesto consciente de la necesidad de la resistencia cultural a través de publicaciones frente a los absolutismos políticos. Por otro lado, el aumento indiscutible de capitales entre 1969 y 1971 como consecuencia de la clara expansión del mercado significaba también una pérdida de autonomía del campo literario. Debe entenderse así la tentativa de una nueva institución que contribuyera a mantener la actividad política y literaria de la vanguardia

recién creada entre españoles y latinoamericanos, especialmente mexicanos, con los que había una afinidad más intensa en esos años, ya que compartían el mismo sentido desmilitarizado y cada vez más profesional de la cultura. Para los representantes españoles seguía siendo necesaria una revista que completara la labor iniciada por Seix Barral de creación de una cultura crítica, una revista a la manera de *Triunfo* o *Cuadernos para el diálogo*, pero que pudiera eludir la censura para ganar en fuerza explícita, y que además supiera rentabilizar la prosperidad simbólica del recién nacido *boom* integrando por fin a toda la intelectualidad hispánica. Los españoles, salvo las excepciones que hemos señalado, habían estado escasamente presentes en las revistas importantes de ultramar, y en la península la opción de *Cuadernos Hispanoamericanos*, a pesar de la dirección de José Antonio Maravall, resultaba insuficiente como plataforma independiente por su origen oficialista. Por otro lado, parte de la elite letrada latinoamericana de izquierdas necesitaba un nuevo órgano de cosmopolitismo y un refugio frente a la concentración cada vez más atenazante que significaba *Casa de las Américas*.

De ese modo, el dinamismo cultural de Octavio Paz y, sobre todo, de Juan Goytisolo impulsaría a partir de 1970 la curiosa aventura de la revista *Libre*[77] como la ilusoria esperanza de un justo medio entre el abstencionismo político de *Mundo Nuevo* y el dogmatismo cada vez más militarizado y zhdanovista de *Casa de las Américas*; un espacio de reconocimiento que, además, por fin dejara a los escritores españoles compartir el liderazgo de la vanguardia[78].

77 Hay edición facsimilar con introducción de Plinio Apuleyo Mendoza (1990, Madrid: Turner/El Equlibrista).

78 En otro lugar («El proyecto literario y político de la revista *Libre*», citado en la bibliografía), analizo más extensamente la revista. Véase también Gilman (280-306).

En ese sentido, la revista destaca porque, a diferencia de las otras publicaciones mencionadas, constituyó un singular esfuerzo transoceánico de integración de la literatura española con la vanguardia literaria latinoamericana y confirmó los vínculos editoriales y personales creados desde la publicación en España de *La ciudad y los perros*. Las revistas españolas posteriores a la guerra civil no ofrecen muchos ejemplos de colaboración entre intelectuales de ambos lados del océano, en buena medida por el desconocimiento genérico que en España se tuvo de la «otra» literatura en castellano hasta mediados de los sesenta (salvo conocidas excepciones como *Ínsula*). *Libre*, aunque tenía su sede oficial en París, supuso un proyecto más específico, política y estéticamente, de cohesión entre algunos escritores e intelectuales de lengua española[79], y fue resultado directo de la cooperación entre las dos vanguardias literarias en lengua española propiciada por la nueva orientación de los núcleos intelectuales españoles cercanos a la hegemónica editorial Seix Barral. Ciertamente, la cooperación no fue duradera, y habría que preguntarse por los motivos, pero ello no le resta valor a la novedosa iniciativa que supuso la revista.

En febrero de 1971 se reunieron en Barcelona Cortázar, Vargas Llosa y García Márquez para definir la orientación de la revista (Mendoza *Aquellos tiempos* 203). En septiembre, el rumor de una nueva revista ya empieza a extenderse y la prensa de Barcelona da noticia de ello: «desde París se anuncia la inminente aparición de una revista en cuyo consejo de redacción figuran nada menos que los siguientes «monstruos sagrados»: Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, el ya citado

79 Otro caso distinto sería el de las revistas en las que participaron los escritores españoles exiliados después de 1939.

Fuentes, Octavio Paz, José Donoso, Severo Sarduy y Gabriel García Márquez, nuestro huésped en Barcelona. La revista será bimensual y se editará al mismo tiempo en Buenos Aires y en la capital francesa. En dicho consejo debía figurar, como estaba previsto, el cubano Guillermo Cabrera Infante, pero parece que unas declaraciones suyas sobre Cortázar –declaraciones ofensivas, se añade– provocaron su exclusión. Agreguemos que, según informes, la revista se orienta hacia lo abiertamente combativo» (Corbalán 14).

El primer número incluía textos inéditos de Mario Vargas Llosa («El novelista y sus demonios»), Julio Cortázar («Lugar llamado Kindberg», que luego incluiría en *Octaedro*) y Carlos Fuentes («Nowhere», anticipo de *Terra Nostra*), más una entrevista a José Donoso, lo que significa que la revista aspiraba a competir con otras de especial relevancia en la difusión y temprana canonización de la vanguardia narrativa latinoamericana. De hecho, no faltaba en ese debut de *Libre* Gabriel García Márquez, aunque estaba presente como referencia en el texto de Vargas Llosa, un anticipo de *García Márquez: historia de un deicidio*. Y tampoco faltaba Octavio Paz, con un anticipo de *El mono gramático* (entonces todavía «El simio gramático»).

La voluntad de asumir con naturalidad la nueva relación entre escritores españoles y latinoamericanos es visible en los pocos números de *Libre*: el espectacular primer número, junto a los autores ya mencionados, incluye significativamente textos de Luis Goytisolo (de *Ojos círculos, búhos*) y una antología de poetas españoles contemporáneos, bajo el título «Nueva poesía española», donde encontramos nombres como los de José Ángel Valente, Manuel Vázquez Montalbán y Jaime Gil de Biedma. En los números siguientes, las antologías serán de poetas peruanos y venezolanos, lo que confirma la intención de crear un espacio común hispánico

de reconocimiento y crítica, quizá más valioso para la propia literatura española, que aunque poseía el vigor editorial carecía del liderazgo estético. Carlos Barral y Pere Gimferrer también publicarán más adelante, reforzando la política de homologación entre escritores de lengua española. Eso significa también que la literatura española aumentaba su presencia al otro lado del océano, y prueba de ello sería el interés del periodista mexicano Federico Campbell entre 1970 y 1971 en entrevistar a las principales figuras de la actualidad literaria española (en su mayoría estaban vinculadas de una manera u otra con la actividad sociocultural del *boom*) para el famoso volumen titulado *Infame turba*.

Hay dos fuentes de información memorialistica sobre la revista *Libre*: la de Juan Goytisolo en *En los reinos de taifa* (155-197), y la de Plinio Apuleyo Mendoza en *Aquellos tiempos con Gabo* (195-225). Ambos aportan relatos bastante detallados de toda la aventura editorial, desde los primeros conflictos, como la negativa de Cortázar a la participación de Cabrera Infante antes aun del primer número, hasta el cierre tras la división del equipo en dos bandos como consecuencia del «caso Padilla». A Goytisolo le correspondió el papel de promotor fundamental de la revista –aunque hay que recordar que la idea original fue de Paz, quien, según cuenta Mendoza en otro lugar («Introducción» X), propuso como título *El Blanco*[80]–, aprovechando su condición de enlace idóneo entre los dos sistemas literarios, el español y el latinoamericano, y su cercanía con la vanguardia narrativa latinoamericana, como demuestra su inclusión en *La nueva novela hispanoamericana*. Goytisolo, mejor aún que Carlos

80 Fue María Pilar Serrano, esposa de José Donoso, quien recomendó evitar ese nombre, por las connotaciones racistas que podía tener en el continente latinoamericano (113).

Barral o José María Castellet, podía sintetizar así el impulso común de una vanguardia literaria y política que había establecido una valiosa conexión entre París, Barcelona y América Latina y que, como veíamos, cada vez se mostraba más ajena a la revolución cubana[81], aunque seguía defendiendo la necesidad de hacer coincidir la renovación artística y la socioeconómica. En esa complicidad de la vanguardia, no hay que olvidarlo, jugaron también un papel decisivo los intereses editoriales, a partir sobre todo de la iniciativa de Seix Barral después bifurcada con Barral Editores.

Conscientes de la cruda discusión que se vivió en torno a la financiación de *Mundo Nuevo*, la redacción de *Libre*, dirigida en su primer número por Juan Goytisolo, se esforzó por destacar en su primer editorial que la revista era de «financiación absolutamente independiente», aunque contara con el apoyo de Albina du Boisrouvray, productora cinematográfica francesa de izquierdas que era familiar del famoso empresario boliviano Patiño y que había colaborado con Sartre en el semanario *J'accuse*. Pero la aclaración no fue suficiente para evitar los rumores y las acusaciones de que la revista estaba «al servicio del imperialismo». Desde que empezó a hablarse del proyecto de una nueva revista parisina, *Casa de las Américas* inició una campaña, bastante sectaria, de hostigamiento y desprestigio, repitiendo la estrategia empleada contra *Mundo Nuevo* (Mudrovcic 11-13):

> Ahora, el anuncio de la desaparición de *Mundo Nuevo* coincide con otro anuncio: el de la aparición de una «nueva» revista, que parece que se llamará *Libre* (¿de qué? ¿de quién?), aunque muchos la llaman ya *Mundo Viejo*, y que

81 Véase la reconstrucción de la experiencia cubana de Goytisolo en Dalmau (395-398).

> será editada por el habitual equipo de latinoparisinos colonizados. *Libre* (de llegar a aparecer) no será subvencionada por la Fundación Ford –como *Mundo Nuevo* no lo fue por la CIA…– sino por los dineros de Patiño, el del «metal del diablo» boliviano. Lo que hace pensar en el comentario del doctor Johnson: «Su esposa, caballero, con el pretexto de que trabaja en un lupanar, vende géneros de contrabando» («Al pie de la letra» 1971: 181-182).

El equipo de *La Cultura en México*, aliado estratégico de la nueva vanguardia parisina, acudió al rescate, publicando, tras el primer número de *Libre*, una entrevista de Rubén Bareiro Saguier (uno de los colaboradores parisinos de la revista) a Albina de Boisrouvray, con el objetivo inequívoco de aclarar la leyenda en torno a su participación y desmentir los rumores insidiosos procedentes de La Habana. Debe decirse que la francesa no aclaraba realmente en la entrevista el origen último de su patrocinio económico, pero hacía profesión de fe revolucionaria: «me entusiasma la posibilidad de hacer algo por la causa revolucionaria en América Latina», al tiempo que negaba tajantemente la existencia de condiciones o exigencias en su ayuda a la revista y señalaba la naturaleza utópica del proyecto de *Libre*: «ha sido creada como una experiencia colectiva, sin propósitos de lucro, concepción diametralmente opuesta a la empresa capitalista, basada en el beneficio sobre la plusvalía» (XI).

En ese sentido *Libre* se vio estigmatizada, aun antes de su aparición, por su ubicación francesa, aunque desde la perspectiva española era la ubicación idónea, teniendo en cuenta la censura franquista, que impedía ubicar el proyecto en Barcelona, la otra ciudad candidata. Sin duda, constituía un proyecto de gran alcance pero sufrió decisivamente los efectos de la beligerancia en el campo literario latinoamericano. Mientras ultimaban el primer y espectacular número, tuvo

lugar el famoso «caso Padilla», y la redacción, comandada por Juan Goytisolo, decidió demorar la salida a la venta para reunir toda la documentación posible sobre el tema más candente de la actualidad literaria en lengua española. No fue un buen inicio; la revista sólo llegó a completar cuatro números.

4.3. La querella cubana

«Produce enorme perplejidad el cruce de insultos e imprecaciones a un lado y otro de las fronteras cubanas, como si los actores durante un ensayo se posesionaran hasta las lágrimas con papeles metódicamente enseñados y marcados». Son palabras de Ángel Rama (63) en las páginas de *Cuadernos de Marcha*, y se publican poco después de la agria polémica sobre la detención y la posterior autocrítica de Heberto Padilla. La apuesta de Rama por un diálogo sensato y riguroso fuera de los reflectores de los medios de comunicación no tuvo apenas seguimiento y el crítico uruguayo se quedó solo en una zona intermedia de cierta objetividad, tratando de analizar la evolución ideológica cubana sin entrar en maniqueísmos ni fervores desatados. Aunque renunció a formar parte del comité de redacción de *Casa de las Américas*, Rama no firmó ninguna de las dos cartas a Fidel Castro, con lo que trató de mantener su independencia ante los dos bandos del conflicto. No debió de ser fácil dada la escasez de alternativas a la polarización política; en su *Diario*, por ejemplo, deja testimonio de su incomodidad y su desconcierto ante los discursos tanto de Padilla como de Fernández Retamar, que le producen similar grado de desconfianza[82]. Me parece

82 Sobre la relación de Rama con Casa de las Américas, véase Retamar («Ángel Rama»). También es interesante ver la distancia que Rama quiere mantener con la posición del crítico cubano (Díaz Caballero 335-336).

comprensible la decepción de Rama: basta comparar la polémica sobre Padilla con otras célebres polémicas históricas de la izquierda en el siglo XX (Lukács-Brecht, Sartre-Camus) para llegar a conclusiones pesimistas.

La primera carta denunciatoria de la situación de Padilla se generó en México y procedía del PEN Club, pero también del equipo «mafioso» de *La Cultura en México*. Fernández Retamar, en *Calibán*, recordará más adelante que la «mafia» mexicana había sido «el único equipo nacional de escritores del continente en romper con Cuba, aprovechando un visible pretexto y calumniando la conducta de la Revolución» (62). La carta apareció publicada en el periódico *Excélsior*, el 2 de abril de 1971 (Padilla *Fuera del juego* 122). Una semana después apareció en *Le Monde* la primera carta internacional, con las firmas de Cortázar y García Márquez (aunque éste, en realidad, no había dado su consentimiento[83]), pero esta carta, como la anterior, se publica antes de la autocrítica de Padilla. La segunda carta a Fidel Castro, redactada en Barcelona por Mario Vargas Llosa (*Contra viento* 250) después de conocer la hiperbólica retractación de Padilla en la UNEAC el 27 de abril, apareció publicada en castellano en el diario *Madrid* el 21 de mayo (Padilla *Fuera del juego* 160-161). Como es sabido, Cortázar y García Márquez no firmaron esa segunda carta, pero, además, me parece importante revisar otra vez las firmas, puesto que quizá algún dato merece ser reinterpretado: trece de los sesenta y dos firmantes eran españoles[84] y ese era el país más representado,

83 Lo explica Mendoza (*Aquellos tiempos* 213-217).

84 José María Castellet, Fernando Claudín, Francisco Fernández Santos, Juan García Hortelano, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín, Juan y Luis Goytisolo, Juan Marsé, Jorge Semprún, José Miguel Ullán y José Ángel Valente.

por encima de Francia, con doce, y México, con ocho[85]. El equipo francés nos interesa algo menos, pero el español y el mexicano eran dos de los equipos letrados más importantes dentro del ámbito de lengua española y, como hemos visto, habían empezado una importante política de cooperación que amenazaba la hegemonía de La Habana.

Evitaré repetir los datos ya sobradamente conocidos del «caso Padilla»[86]; creo que lo más importante del caso no es su controversia ideológica y moral, puesto que, como decía Rama se trató de «una querella intelectual particularmente esquemática», sino su función en la evolución de varios sistemas literarios, a partir de datos a menudo olvidados, como la alianza ocasional entre la vanguardia española y la mexicana, que explica en buena medida el cisma. En ese sentido, diría-

85 Fernando Benítez, Carlos Fuentes, Carlos Monsivais, Marco Antonio Montes de Oca, José Emilio Pacheco, José Revueltas, Vicente Rojo y Juan Rulfo. Octavio Paz ni siquiera firmó, ya que se consideraba ajeno a la decepción generada (*Sueño en libertad* 353).

86 La documentación más completa sobre las reacciones inmediatas es la del primer número de *Libre. Casa de las Américas*, en su número 67 (julio-agosto 1971), se negó a reproducir los textos críticos con el proceso revolucionario cubano y sólo ofreció los manifiestos de adhesión: «en cuanto a los textos hostiles (…) prescindimos de ellos; ya el imperio se encargó de difundirlos copiosamente» («Presentación» 139). El libro de Lourdes Casal publicado poco después se limitó a la recopilación de textos pero ni siquiera es exhaustivo y tampoco interpretativo. El análisis más penetrante que conozco es el de Gilman (233-266), mientras que Rojas se limita a la revalorización de Padilla (267-282).

Por razones obvias, debe consultarse la versión de Padilla en *La mala memoria*, así como la edición conmemorativa de *Fuera del juego*, que incluye textos de Reinaldo Arenas, Octavio Paz y José Ángel Valente, entre otros. También es útil examinar las relecturas que dos de los protagonistas, Jorge Edwards y Roberto Fernández Retamar, realizaron bastantes años después, con un menor apasionamiento que es de agradecer.

mos que se trata de un episodio más, que un historiador de la literatura debe estudiar con otros métodos que no sean los periodísticos, que en este caso fueron especialmente perniciosos para todos. Visto con distancia, el «caso Padilla» cobra sentido como perversión de la exigencia de Octavio Paz en *Corriente alterna*: un error político generó, sí, un campo de afinidades y oposiciones, pero dentro de un espacio de reconocimiento dominado por otras instituciones (medios de comunicación de masas) y sensiblemente atrofiado desde el punto de vista ideológico.

Como hemos visto en los capítulos previos, antes de la detención de Padilla en la primavera de 1971, la disputa institucional por el control y la regulación de la literatura latinoamericana se había vuelto muy compleja y confusa con la intervención española, que había coincidido con el progresivo deterioro de la hegemonía de la vanguardia procubana, ya en conflicto con equipos intelectuales como el mexicano, y con el aumento de la oferta publicitaria y mercadotécnica, sobre todo en España. No suele recordarse que Padilla, a quien algunos amigos como los Goytisolo ya veían en peligro antes de su detención, había publicado también en Barcelona ni más ni menos que tres de sus libros de poesía en 1970[87] y de hecho, su relación con el poder editorial barcelonés (a través de José Agustín Goytisolo, especialmente, que había conseguido su publicación en la colección Ocnos) también fue uno de los curiosos argumentos de su autocrítica pública («El caso Padilla» 104). El repertorio propuesto desde Cuba competía con el propuesto desde Barcelona, con el mexicano, con el parisino, y por supuesto los de los centros culturales de Estados Unidos, ya dispuesto a absorber

87 Marco («Nueva literatura» 90) llama la atención sobre ese hecho.

el capital cultural latinoamericano para su propio crecimiento como mercado y estructura de poder, en un proceso que también está pendiente de análisis.

El cisma entre la intelectualidad de izquierdas por la represión a Padilla fue inmediatamente mitificado por la fuerza institucional de unos medios de comunicación de masas que habían rentabilizado la dimensión más superficial del fenómeno: así, por ejemplo, desde las páginas del diario madrileño *Pueblo*, Eduardo G. Rico anuncia en el mes de julio de 1971 que «el *boom* se está muriendo, ha perdido su agresividad, atraviesa un lento proceso de suicidio» (25) El «caso Padilla» afectó gravemente al proyecto panhispánico (por ejemplo, en el caso de *Libre*) y quebró una unidad que probablemente ya era bastante forzada, dada la diversidad de intereses políticos y personales. El éxito internacional de la narrativa latinoamericana y el optimismo revolucionario habían generado una imagen de cohesión y trabajo común que no respondía realmente a la complejidad de un nuevo mercado literario con escritores cada vez más profesionalizados y un escenario político difícil de unificar. Además, la intelectualidad española de izquierdas que venía publicando desde los cincuenta estaba en pleno proceso de pre-transición y ya no quería tolerar ni más disciplinas de partido ni más abnegación política después de unos quince años de antifranquismo más o menos tenaz. Visto retrospectivamente, eso significaba el inicio de un progresivo alejamiento del partido que capitaneó la lucha antifranquista, el Partido Comunista de España, para acercarse, en lo que fue, naturalmente, un lento y largo proceso, al que lideró la consolidación democrática, el Partido Socialista Obrero Español. Baste recordar la vinculación posterior de más de un miembro de la «infame turba», bastantes años después, con la socialdemocracia: Jorge Semprún acabaría siendo ministro de Felipe González

y Carlos Barral senador, a lo que habría que añadir a otros menos relevantes como Salvador Clotas.

No está claro además que la aventura transatlántica careciera de problemas a la hora de conciliar los dos grandes sistemas literarios en lengua española, más aún si pensamos en el antiguo problema de los «meridianos culturales» y en la creciente autoafirmación de parte de la izquierda latinoamericana. La confluencia de intereses sobre todo editoriales a finales de los sesenta entre España y Latinoamérica no se correspondía con una sólida reflexión sobre las posibilidades de una identidad cultural y política común para todos los hispanohablantes, sobre todo en los requisitos de modernización. Además, el mercado empezaba a perder para muchos miembros de esa vanguardia su sentido negativo, y al mismo tiempo el dilema capitalismo-socialismo ganaba tonos grises progresivamente. Mudrovcic (173) apunta también que las condiciones de producción y recepción a principios de los setenta no favorecían ya las aspiraciones continentales y a ello debemos sumar la confusa estrategia de un neohispanismo apoyado en el prestigio y la influencia del núcleo editorial barcelonés. Las directrices izquierdistas, voluntariosas pero muy heterogéneas, no fueron suficientes para mantener la unidad de los intelectuales de lengua española, y el «caso Padilla» confirmó la imposibilidad de un espacio integrador basado en la conciencia de subdesarrollo, así como las dificultades insalvables de un proyecto común entre una parte de la intelectualidad antifranquista cada vez menos radical y la procubana. Y, por supuesto, también significó la cancelación del contacto entre sistemas de lengua española y del discurso crítico que lo amparaba, basado en institucionalizar a una vanguardia cosmopolita como la que podían encarnar Vargas Llosa, Fuentes y Goytisolo.

4.4. La ira de *Calibán*

Las polémicas de 1971 marcan el inicio de una etapa de búsqueda por parte de la crítica literaria latinoamericana de nuevos dispositivos de interpretación cultural que actuaran de contrapeso a los intentos externos de control del sistema por instituciones europeas o norteamericanas. En los dos años anteriores al «caso Padilla», el proceso de canonización de la vanguardia había continuado con el endogámico ensayo de Carlos Fuentes sobre la nueva novela, pero habría que mencionar también trabajos como los de Julio Ortega, que en *La contemplación y la fiesta* recopilaba estudios sobre Rulfo, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez, Cabrera Infante y Sarduy, entre otros autores con menos posteridad literaria. Sin embargo, el aumento de capitales tras el éxito descomunal de *Cien años de soledad*, así como de centros europeos con la incorporación de Barcelona, supuso también un incremento de la tensión, en el seno de la institución crítica latinoamericana, entre eurocentrismo y autointerpretación, lo que fue claramente propicio para el desarrollo de nuevas opciones críticas fuertemente vinculadas a la competencia en el espacio literario y condujo incluso al resurgir, gracias a Fernández Retamar, de la obsesión ontológica por el ser de América.

En efecto, desde las primeras reacciones críticas que aquí hemos comentado entre 1960 y 1967 se genera un movimiento que llegará a un importante desarrollo en la década siguiente. La conciencia de la debilidad teórica y metodológica de la crítica literaria latinoamericana se irá extendiendo y tendrá dos voces destacadas: la de Rama y la de Fernández Retamar, a la que se añadirán otras figuras importantes de una crítica que, a pesar de sus limitaciones, será más activa y moderna que, por ejemplo, la española, y que ofrecerá

nombres como los de Alejandro Losada, Rafael Gutiérrez Girardot, Nelson Osorio, Carlos Rincón y Antonio Cornejo Polar.

La preocupación por conectar la crítica latinoamericana con las novedades de la teoría literaria europea es uno de los aspectos que debe señalarse a la hora de analizar los cambios producidos que culminarán en el proyecto epistemológico de los setenta. A la difusión de la moda estructuralista, hay que añadir otras opciones que tenían más visibilidad política y que cautivaron a la crítica de izquierdas: es el caso de Ángel Rama, influenciado por corrientes marxistas y en general sociológicas, en las que destacan Lukács, Della Volpe y la Escuela de Fráncfort[88]. Pero la renovación implicaba también una actitud crítica hacia paradigmas establecidos en el ámbito de lengua española: de ahí el ataque de Rama a la escuela filológica española que, a través de Federico de Onís, se había extendido por las universidades norteamericanas («García Márquez y la problemática» 23), así como a la clásica *Literary Theory* de Wellek y Warren. Efectivamente, la tradición estilística se presenta como el modelo hegemónico de la crítica latinoamericana, gracias al prestigio de Amado Alonso, sobre todo, y a la difusión de la *Historia de la literatura hispanoamericana* de su discípulo Enrique Anderson Imbert.

El desafío rotundo a esa crítica estilística llegará en 1971 y lo llevará a cabo una de las incipientes figuras de la crítica, el colombiano Carlos Rincón, desde las páginas de *Casa de las Américas* y a partir lógicamente de unos fundamentos marxistas. Las palabras más duras, de todos modos, no se las lleva Anderson Imbert, sino Dámaso Alonso, como expo-

88 Véase los estudios de Alonso y González.

nente de la estilística ahistórica que representaba el retraso académico y teórico de la cultura de la España franquista. Por su parte, Fernández Retamar, a pesar de su concepto periférico de la teoría literaria, muestra desde principios de la década de los setenta su lectura de los formalistas rusos y el Círculo de Praga, que se sumarán a la lista de influencias que germinarán en su proyecto de una teoría de la literatura hispanoamericana y en su famoso *Calibán*, que le ha situado quizás como el crítico más reconocido internacionalmente (al menos en Estados Unidos) de entre todo este grupo.

Como es sabido, la polémica en torno a la detención y la autocrítica de Padilla es el detonante de la reacción iracunda de Fernández Retamar en *Calibán*, que él mismo ha considerado como un texto de urgencia (redactado en trece días), en un intento por disculpar su vehemencia y lo apresurado de algunos de sus violentos juicios[89]. Su propuesta de un intelectual poscolonial se sustenta de forma clara en la diatriba contra el cosmopolitismo liberal difundido desde París especialmente por el círculo de *Mundo nuevo*; a Emir Rodríguez Monegal le son dedicados algunos de los párrafos más ácidos, en una prueba más de las conocidas y a veces reiterativas antipatías personales del periodo. Fernández Retamar le llama «servidor del imperialismo» (41) y critica su lectura de José Enrique Rodó, en la que supuestamente infravaloraba la crítica del autor de *Ariel* al emergente imperialismo estadounidense.

89 Véase «Calibán revisitado». *Calibán* fue publicado primero en *Casa de las Américas* y unos meses después apareció en forma de libro en la editorial mexicana Diógenes, fundada por Emmanuel Carballo, uno de los intelectuales mexicanos que no se alineó con Fuentes y Benítez en el «caso Padilla».

Del mismo modo, Fernández Retamar ataca el texto programático de Carlos Fuentes que trataba de legitimar la vanguardia narrativa: *La nueva novela hispanoamericana*. Fernández Retamar critica especialmente la conversión de Borges en modelo, para Fuentes, de esa nueva narrativa (por encima del intocable Carpentier) y la ahistorización de la literatura que Fuentes plantea a partir de su interés por el estructuralismo. Retamar critica también la sobrevaloración del lenguaje que supone la posición de Fuentes, así como su vocación elitista y europeísta, que, en la simbología del cubano, es arielista y anticalibanesca. En este punto, el ensayista cubano anticipa lo que será su propuesta, dos años después, en «Para una teoría de la literatura hispanoamericana», al insistir en que a la literatura hispanoamericana no se le puede aplicar el método crítico de las sociedades capitalistas:

> En cambio, cuando Fuentes, haciendo caso omiso de la realidad concreta de la narrativa hispanoamericana de estos años, pretende imponerle esquemas provenientes de otras literaturas, de otras elaboraciones críticas, añade, en una típica actitud colonial, un segundo grado de ideologización a su crítica. En síntesis, ésta se resume a decirnos que nuestra narrativa actual –como las de los países capitalistas aparentemente coetáneos– es ante todo la hazaña del lenguaje. Eso, entre otras cosas, le permite minimizar todo lo que en esa narrativa implica concreción histórica precisa (*Calibán* 65-66).

Como se puede comprobar, no sólo el «caso Padilla», sino también el prestigio de la nueva narrativa está en el origen polémico del concepto calibanesco. No debe pasar por alto que, apenas un año después del «caso Padilla», Ángel Rama elegirá asimismo a otro miembro de la vanguardia narrativa para tratar de desvirtuar su aptitud crítica. En este caso, será

el recién doctorado Mario Vargas Llosa, que acaba de publicar otro libro también endogámico dentro de la elite literaria; un libro que goza de una relativa publicidad, para ser un texto crítico: *García Márquez: historia de un deicidio*.

Si bien los argumentos de Retamar y Rama no son plenamente coincidentes, sí comparten la actitud de contraataque a causa de la usurpación por parte de Vargas Llosa y Fuentes de un terreno todavía poco sólido, el de la crítica literaria latinoamericana, que en virtud de la proyección pública que el mercado literario concedía a ambos narradores podía multiplicar los efectos contraproducentes de sus propuestas poco politizadas. Hay que recordar que el texto de Fuentes, junto con el de Harss, fue tal vez el más consultado por la crítica internacional –por ejemplo, la española–, en su labor de actualización y por tanto ejerció una importante influencia en la determinación de jerarquías y modelos. Todo lo contrario que *Calibán*, sobre el cual no he podido censar ninguna repercusión en la España de los primeros años setenta[90].

Lógicamente, la posición contestataria y resistencialista de Fernández Retamar es inseparable de su dogmatismo político procastrista (es decir, es contestataria *hasta cierto punto*), pero, sin duda, abrió el camino, adjetivado con la retórica antiimperialista, de una teoría periférica y antihege-

90 Joaquín Marco comenta la obra de Fuentes en uno de los artículos recopilados en *Nueva literatura en España y América*, recopilación de reseñas publicadas en *Destino* y *La Vanguardia* (73-75); Guillermo Díaz-Plaja recurre asimismo a ella en 1970 en *Hispanoamérica en su literatura* (147), así como Dámaso Santos, quien acertadamente critica el exceso de confianza en el ensayo del novelista mexicano (3). Por otro lado, Conte recurre a Harss para introducir al lector español en la obra de Onetti. («Desde Uruguay»). Más difícil sería encontrar alusiones incluso a clásicos historiográficos como Anderson Imbert, y menos aún, a Henríquez Ureña o Reyes. Ni que decir de Mariátegui, al que sólo cita a pie de página Díaz-Plaja (174).

mónica de la literatura, que es la que desarrollará más serenamente en el artículo de 1973 que Cornejo Polar sitúa en el origen del proyecto epistemológico de los setenta. En ese artículo igualmente célebre, Fernández Retamar insistirá en la importancia de los lugares de enunciación de los discursos teóricos y en la necesidad de la descentralización del conocimiento, que se resume en su pedagógico axioma: «una teoría de la literatura es la teoría de una literatura» («Para una teoría» 132).

Su posición nos llevaría a extensos derroteros teóricos que escapan al sentido de este trabajo, pero bastaría anticipar el sentido conflictivo de su propuesta para entender hasta qué punto la audacia de Retamar revela lo mejor y lo peor de una época de la crítica literaria latinoamericana acuciada por inesperados cambios y muchas taquicardias. Por un lado, Retamar niega la posibilidad de una poética constitutiva del hecho literario (una literariedad universal, en otras palabras) y denuncia la génesis política de la teorización, lo que podría ser valioso como cautela intelectual, pero, por otro lado, su politización vuelve profundamente inútil su modelo para estudiar la diacronía de la literatura en fase «colonial», es decir, no independiente de forma «real» y socialista. En otras palabras, como no hay todavía una Latinoamérica socialista, no hay una teoría específicamente latinoamericana, y por tanto no se puede estudiar su literatura. Y, en cierta manera, nunca se podrá, puesto que ese pasado es ya irremediablemente colonial, lo que nos conduce a una teoría literaria profundamente aporética.

Hay en Retamar una interesante intuición, apoyada en el concepto de ancilaridad de Reyes, acerca del sentido condicional, es decir, institucional y sistémico, de las prácticas literarias, que explicaría, por poner un ejemplo, la anómala literariedad (en términos europeos) de textos como la *Histo-*

ria verdadera de la Nueva España o *Facundo*; pero ese no es en absoluto el objetivo de su planteamiento teórico, que, en la línea de Mariátegui o Henríquez Ureña, parece convertir el futuro en el único y verdadero objeto de estudio. Un futuro socialista, naturalmente.

La aparente ruptura epistemológica con Europa que supone ese artículo de Retamar y que inaugura el «proyecto epistemológico» de los setenta es la tercera etapa de un desafío acérrimo que en sus dos etapas anteriores había avanzado a base de polémicas y que sólo se puede entender a partir del elitismo y la nueva relación de fuerzas institucionales que caracteriza lo que llamamos aquí *boom*. La primera etapa, en realidad, le correspondió protagonizarla a Manuel Pedro González; no me parece equivocado establecer un vínculo entre ambos críticos cubanos. El problema es que atacar a la técnica, como hacía González, no era buen argumento para la izquierda latinoamericana. El ataque revolucionario al mercado tenía que buscar otros argumentos, entre los cuales el más socorrido era, claro, el lugar de enunciación: los escritores contrarrevolucionarios vivían mayoritariamente en Europa. Diríamos que Fernández Retamar quiso dar un paso más que Manuel Pedro González y exacerbó el dilema identitario y ontologista.

Por ese motivo, en la trayectoria autoafirmativa y anticosmopolita, *Calibán* es la segunda etapa: una respuesta agresiva a la hegemonía de una vanguardia que, al menos ideológicamente, había quedado ya dividida después del «caso Padilla». Parte de esa misma vanguardia (mexicanos y españoles, más Vargas Llosa, básicamente) había aprovechado la euforia política de los primeros años de la revolución pero se había alejado de forma progresiva a medida que el régimen cubano marcaba una línea más prosoviética y represiva, que ponía en dificultades la independencia socioliteraria de los escritores.

Y, sobre todo, era una vanguardia que hablaba generalmente desde Europa, desde París y Barcelona.

Si consideramos el estatuto del intelectual calibanesco como una réplica al modelo cosmopolita que representa Carlos Fuentes, podemos encontrar fácilmente la conexión entre la novedad del discurso crítico de Retamar y ese contexto literario tan convulso de los primeros años de la década de los setenta. Pero no sólo en eso radica la función del texto dentro del sistema: la originalidad innegable (aunque hipertrófica por lo radical) del texto de Retamar significa un salto cualitativo desde una crítica divulgativa y sencillamente jerarquizadora, como la que vimos en el capítulo anterior, hacia una crítica creativa, capaz de formular conceptos de mayor alcance crítico y poder explicativo. En otras palabras: por fin la crítica literaria latinoamericana tan duramente juzgada por los propios protagonistas empieza a ser productiva, emulando la insólita capacidad de ampliación del repertorio que los novelistas llevaban años demostrando.

En ese sentido, *Calibán* merece un capítulo especial en esa historia de la crítica, aunque no esté claro cuál será la posteridad del texto cuando termine o se transforme el actual socialismo cubano y cuando los centros académicos estadounidenses, que tanto han contribuido a la difusión de la obra de Fernández Retamar, sustituyan la propensión poscolonial por nuevos paradigmas. Como ha señalado Rojas (306-310), Fernández Retamar ha sabido actualizar discretamente su posición teórica y política, manteniendo la lealtad castrista pero abriendo moderadamente su discurso ante la evidencia abrumadora de los cambios geopolíticos mundiales posteriores a la caída del Muro de Berlín en 1989 (y también los cambios en la propia teoría literaria, con la emergencia de nuevos sujetos). El crédito concedido por figuras importantes de la academia estadounidense como Jameson o Said a la obra

del cubano ha creado una paradójica situación que tendrá que resolverse más tarde o más temprano: Retamar, defensor de la determinación local y/o regional de los conceptos teóricos, habla desde dos lugares de enunciación no del todo coherentes con la propuesta descolonizadora y emancipadora: el mercado cultural del imperialismo estadounidense y la isla cubana cada vez más asfixiada por un régimen totalitario sin proyección política ni económica.

De cualquier modo, la atención de medios académicos del «gigante con botas de siete leguas» ha dado oxígeno a la propuesta calibanesca, concediéndole incluso más difusión internacional que a las de Rama o Cornejo Polar. Es previsible que se produzca un reajuste en ese balance en los próximos años, pero, de todos modos, *Calibán* conservará su valor como crítica con fuerte sentido pragmático en un momento especialmente complejo de la cultura latinoamericana.

5. Retorno a Caracas

5.1. El Coloquio del Libro

A finales de julio de 1972, Emir Rodríguez Monegal regresa a Caracas. Es su sexto viaje a la capital venezolana; han pasado cinco años desde la entrega del primer premio Rómulo Gallegos y ahora se entrega el segundo. Rodríguez Monegal es jurado y el favorito es Gabriel García Márquez. No hay congreso, pero sí está previsto un Coloquio del Libro organizado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes a través de la editorial Monte Ávila, en el que participarán, entre otros, Ángel Rama y los tres líderes de la vanguardia literaria española, Juan Goytisolo, Carlos Barral y José María Castellet, junto a Mario Vargas Llosa, primer ganador del premio.

El crítico uruguayo, aunque ha dejado de estar en primerísima línea como en los tiempos de *Mundo Nuevo*, sigue manteniendo su peso institucional y de hecho está en esas fechas terminando su ensayo sobre *El boom de la novela latinoamericana*, a partir de sus artículos ya publicados en

Plural sobre el tema. Consciente de la importancia simbólica de ese retorno a Caracas y del arco que suponen los cinco años entre un viaje y otro, decide recuperar la escritura autobiográfica e inicia su «Nuevo diario de Caracas» para registrar las incidencias.

Sin duda, también en esta ocasión el panorama socioliterario exige una mirada atenta. Un anecdotario de la historia de la crítica literaria latinoamericana debería recuperar e interpretar situaciones tan intensas como las que se vivieron en ese Coloquio del Libro, que concentró muchas de las fuerzas y tensiones acumuladas en un periodo especialmente agitado. En la lucha por el control del sistema, los ecos del «caso Padilla» no se han apagado y Barcelona vive aún su momento de esplendor. Mario Benedetti, por ejemplo, critica abiertamente a «los latinoamericanos de París o Barcelona» (*El escritor* 63). Como vimos a propósito de *Calibán*, la equiparación entre *mafia* y *boom* se ha hecho ya bastante común como una retórica que sintetiza la dimensión negativa del mercado y la hegemonía de la elite. En Caracas, el propio Rodríguez Monegal se verá obligado a precisar, como antes hizo Barral, las diferencias entre ambos conceptos, en un ejercicio que revelaba el grado de simplismo dominante sobre todo entre la prensa. El crítico admite, en una entrevista en *Zona Franca*, que la *mafia* tiene sus orígenes en México y «en la personalidad de Carlos Fuentes», y que después pasa por una etapa parisina y otra barcelonesa, pero se resiste a considerarlo un fenómeno trascendente para el estudio literario:

> Todo esto es caer un poco dentro del pintoresquismo (tal vez influido por el éxito de *El padrino*), pero no permite de ningún modo llegar al problema central del *boom*, que es otro. Por eso, atacar a la *mafia*, creyendo que se está ata-

> cando al *boom*, o atacar al *boom* como si fuera idéntico a la *mafia*, me parece simplemente que es un signo de irresponsabilidad crítica (17).

Esta precariedad conceptual demuestra la improvisación general, así como el descontrol generado por la interferencia en el campo literario de los medios de comunicación masivos. Pero también demuestra la pérdida casi total del clima de unidad y complicidad que había favorecido la expansión de las instituciones del sistema en los años anteriores. 1972 es, como el año anterior, un año de disgregación, de disputa por la legitimidad y de desengaño. Por ejemplo, la crisis de *Libre* se acentúa. Después de la aparición del tercer y penúltimo número, Juan Goytisolo ya le confiesa en Caracas a Emir Rodríguez Monegal las dificultades de la revista y éste lo registra en su diario:

> Desde la publicación de los documentos sobre el Caso Padilla, la hostilidad es terrible. *Casa de las Américas* no cesa de hablar (ya es un tic) de los dineros de la CIA, aunque se sabe que son dineros de la familia Patiño los que sostienen la revista (es claro que también son dineros manchados por la explotación imperialista, aunque sea de origen latinoamericano). Le digo [a Goytisolo] que la revista me sigue pareciendo informe, como si fuese una acumulación de textos, sin mayor plan ni sentido. Las firmas, hasta las más ilustres, y las hay, quedan hundidas en la indistinción general. Tal vez el hecho de que cada número está dirigido por un equipo distinto contribuya a esa borrosidad (Rodríguez Monegal «Nuevo diario» 26).

Pero las dificultades sobre las que dialogan no son únicamente políticas; no hay que olvidar que también hubo serios problemas económicos sobre los que Goytisolo habla poco en sus memorias, aunque reconoce: «si la revista cerró

al cabo de cuatro números, ello se debió no sólo a la crisis surgida en su propio equipo sino también a nuestra generosidad, imprevisión y ligereza» (187).

La querella en torno a *Libre* no fue la única interferencia política en el Coloquio de Caracas. Vargas Llosa, Rama y Goytisolo tuvieron que firmar, en medio del evento, un «Manifiesto de los escritores extranjeros» en el que manifestaban su adhesión al socialismo (pero no al cubano) y discutían las acusaciones de algunos extremistas que les acusaban de complicidad, por el mero hecho de participar en el Coloquio, con el gobierno venezolano del momento («Entretelones» 8). Curiosamente, Rodríguez Monegal también quiso firmarla pero Rama, al parecer, se negó a que se incluyera la firma de su compatriota («Nuevo diario» 28). A propósito de esa cuestión, el fundador de *Mundo Nuevo* deja anotada en su «Nuevo diario» una inesperada declaración que demuestra una vez más la ambigüedad de las posiciones personales en el periodo que nos ocupa: «hace más de treinta años que creo en el socialismo, aunque no en el de la Unión Soviética» (28).

De todos modos, no será Rodríguez Monegal el protagonista principal del Coloquio. Después de la reacción fuertemente identitaria de Fernández Retamar en *Calibán*, le tocará a Ángel Rama insistir en la dimensión polémica del debate crítico latinoamericano y en la crítica al poder del mercado. Rama, en una ponencia titulada «De algunos fracasos de la crítica», hizo pública su crítica al reduccionismo elitista creado por el mercado desde 1967 y acuñó su famosa definición del *boom* como «el club más exclusivista que haya existido jamás en la historia de la cultura hispanoamericana», con cuatro sillones «de propiedad», para Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez, y uno «variable»: «algunos lo dan a Donoso, otros a Lezama Lima, no falta el

latinoamericano gentil que se lo da un español, Goytisolo» («Ángel Rama» 16)[91].

Pero, además, Rama trabaja en dos frentes al mismo tiempo. Un poco antes del Coloquio, en mayo, había reseñado en *Marcha* el análisis de Vargas Llosa sobre el autor colombiano, *García Márquez: historia de un deicidio,* y el novelista peruano ejerció su derecho a la réplica, lo que inició una serie de artículos de ambos (no exentos de algún que otro golpe bajo y muy variados recursos persuasivos) sobre la metodología del análisis literario y los problemas generales del escritor y el crítico latinoamericanos, especialmente la cuestión de la libertad creativa[92]. La polémica sería publicada al año siguiente con el título, no muy preciso, de *García Márquez y la problemática de la novela*. Me parece significativo que en los años centrales de la hegemonía barcelonesa se desate esta polémica por una tesis doctoral de una universidad española (la Complutense) publicada en la editorial de Barcelona que estaba concentrando buena parte de las controversias sobre la vanguardia: Barral Editores.

El Coloquio de Caracas, por tanto, aparece como el entrecruzamiento público de múltiples direcciones y como un episodio más de la singular correlación que se estableció, entre 1960 y 1972, entre el discurso crítico latinoamericano y el éxito internacional de la narrativa. El discurso crítico, como hemos visto, contribuyó a ese éxito a través de diversas formas de jerarquización y de consagración de modelos, pero el fortalecimiento de la vanguardia literaria y la inter-

91 No obstante, Rafael Humberto Moreno-Durán le atribuye la definición a Carlos Barral (183).

92 El Coloquio tuvo lugar justo después de la publicación de «El fin de los demonios», la primera contrarréplica de Ángel Rama en *Marcha* (28 de julio de 1972).

nacionalización del proceso también afectaron a las expectativas y criterios de la crítica, creando el complejo tejido de contradicciones, polémicas y reparos que identifica el periodo. Aunque casi no tuvo consecuencias prácticas en forma de trabajos críticos y publicaciones, el valor socioliterario del Coloquio, como confluencia de tomas de posición e intereses, es evidente, y por ello nos puede servir para terminar de reconstruir y reinterpretar el papel de los diferentes agentes ante problemas y opciones tan importantes en esos primeros años de la década: la necesidad de adecuar la calidad y el rigor del discurso crítico al incuestionable esplendor de las manifestaciones creativas, la difícil conjunción de literatura y urgencias políticas en la realidad del subdesarrollo (y de la guerra fría), la relación cultural y económica con España y el mundo desarrollado y, por último, las nuevas reglas del campo literario tras la expansión comercial y editorial.

Las provocadoras declaraciones de Rama, recogidas por el diario caraqueño *El Nacional* y después publicadas en *Imagen* y *Zona Franca*, se basaban en la denuncia de los efectos negativos del *boom* sobre la percepción global de la literatura latinoamericana a causa del énfasis en una nómina reducida de autores especialmente celebrados, a lo que habría que sumar el pernicioso triunfo de lo que el crítico uruguayo llamó el «exitismo» y el subsiguiente fracaso de la crítica:

> La crítica literaria ha ido hacia una mayor brevedad, hacia una sustitución del juicio y del análisis por la información, a una sustitución de la interpretación por la mera descripción. Los periodistas han sustituido a los críticos: dado que lo que se pide es una información, la lectura de la solapa, algunos datos sobre la vida del escritor y alguna información para el gran público sabiendo «rascar» lo que él pide, eso lo puede hacer cualquiera, en la redacción de un periódico («Ángel Rama» 16).

En ese contexto especialmente intenso de 1972, estas palabras se convierten en la segunda declaración de principios de una nueva crítica (tras *Calibán*) atenta a múltiples retos y dispuesta a legitimarse de manera contundente. La toma de posición de Rama incluía muchos de los tópicos antimercantiles que tanto proliferaron en esos años, así como una apelación a la responsabilidad social de la crítica latinoamericana:

> Carecemos de un debate metodológico entre los grandes críticos de Hispanoamérica. La crítica se mantiene dentro de un campo empírico y hasta pragmático. No cumple papel civilizador, que es la única función central del crítico, función de creación importante, porque es la suya propia. No es de ninguna manera hacer a la manera de un escritor o sustituir a un escritor, sino hacer un aporte creativo en el mundo de la interpretación y significado de los valores de una sociedad, para esta sociedad, dentro de la cual trabaja («Ángel Rama» 17).

Carlos Barral, en un importante artículo que publicaría poco después en la revista española *Triunfo*, recuerda que sostuvo con Ángel Rama una constante y violenta polémica por el «furioso patriotismo continental americano» del crítico uruguayo y su insistencia en definir el *boom* como un «sindicato vigente de intereses» (36)[93]. Rodríguez Monegal también estaba en desacuerdo sobre el poder de «la fami-

93 El artículo de Barral dio a conocer la polémica en España y así, desde las páginas de *Pueblo*, Miguel Fernández Braso resumió la información de *Zona Franca* con un título revelador: «Continúan tirando piedras (contra el *boom* hispanoamericano)». El crítico destaca la «dialéctica teatral y arrasadora» de Rama, aunque no duda en tomar partido por la «lucidez e independencia» de Vargas Llosa y Rodríguez Monegal.

lia barcelonesa» (Barral y Balcells, se entiende): «No. Los barceloneses y asimilados latinoamericanos son poderosos, pero no tanto. La prueba está en que no han conseguido hacer triunfar la obra de Mario [Vargas Llosa] en los Estados Unidos ni la de Cortázar en Francia siquiera» («Nuevo diario» 26).

Por su parte, Vargas Llosa, el único representante de la vanguardia novelística que participó en el Coloquio como crítico, intervino para discutir, en sintonía con el editor que le descubrió, la lectura negativa que Rama hacía de la situación de la literatura latinoamericana[94]. Rodríguez Monegal, en su «Nuevo diario de Caracas», recuerda especialmente algún momento humorístico: Vargas Llosa «terminó señalando en broma que si la novela de Rama *Oh, sombra puritana*, cuya reedición se anuncia en Caracas en estos días, le gusta un poco, lo dejará entrar al club exclusivo de los cinco sillones y, si todos están ocupados, no tendrá inconveniente en sentar a Rama en su falda» (27-28). Por otro lado, hubo quienes reprocharon a Rama precisamente que actuaba con idéntico vedettismo al de los novelistas más promocionados; así lo indica el editorial de *Zona Franca*, la revista que prestó más atención al evento:

> Sin duda alguna, el ataque al *boom* era materia de noticia, y Ángel Rama lo hizo con lujo de expresividad y humor agresivo. Pero su enjuiciamiento pecó por superficial, por quedarse en la espuma del problema, por responder a ciertas incitaciones personalistas y a un propósito, en cierta forma pequeño, de hacer rebotar la polémica que mantiene en la prensa, desde hace un tiempo, con Mario Vargas Llosa, por la publicación de *Historia de un deicidio* de este último, un

94 Véase la entrevista de Rodríguez Ortiz.

> libro valioso tanto por la penetración alcanzada en la obra y en la vida de García Márquez, como por la generosidad poco usual en un creador, de estudiar exhaustivamente la obra de un posible rival literario («Entretelones» 8).

La red de polémicas, a tenor de las opiniones de los testigos, no se reducía, por tanto, a la discusión meramente académica, sino que se trata de una relación de fuerzas entre muchos de los agentes más importantes del campo literario. En realidad, es bastante claro el antagonismo entre la institución crítica liderada por Rama, preocupada por reformular la identidad cultural y política latinoamericana y la práctica de sus intelectuales, y el bando transatlántico compuesto por Barral, Rodríguez Monegal, Vargas Llosa e incluso Juan Liscano (probable autor del editorial y hombre muy mal visto, desde algunos años antes, por la cultura oficial cubana), quienes, a pesar de su heterogeneidad ideológica, coinciden en la resistencia al paradigma de la autointerpretación latinoamericana encarnado por Rama y la crítica de izquierda (Nelson Osorio, Carlos Rincón, etc.). Aunque no coincide exactamente con la confrontación a propósito del «caso Padilla», se trata de otra división en el campo literario fácil de relacionar con las expectativas políticas del momento y con el inveterado problema del eurocentrismo.

En este punto podríamos demorarnos brevemente en la sabrosa retórica de los insultos y las invectivas, que constituyen la evidencia más notoria de las luchas por la legitimidad crítica. Rodríguez Monegal, por ejemplo, no quiso perder la oportunidad de aportar otro testimonio acusador para devaluar el liderazgo de Rama: «el tono de Rama, la gesticulación incesante con que subraya casi cada palabra, la voz (educada para el teatro) con que habla, sus agudos, sus susurros, configuran el acto mayor de vedettismo que he visto a un crítico

y editor, y conozco varios. Me temo que Rama sólo vea la paja en el ojo ajeno» (26). Más adelante insiste otra vez en su valoración del protagonismo de Rama: «incluso esa denuncia del fracaso de la crítica, que no supo orientar al *boom* y destacar lo que realmente valía en las letras hispanoamericanas, ahora suena muy histriónica en una persona que en su triple capacidad de profesor, crítico y editor (de Arca, Montevideo) se dedicó a exaltar a los novelistas del *boom* sobre todo, y no ha dedicado ningún trabajo importante a ningún poeta actual, que yo sepa» (27).

Rama volvió a intervenir para defenderse de las acusaciones y Rodríguez Monegal celebró su segunda ponencia por lo que tenía de rectificación de sus «delirantes afirmaciones», propias de un «apocalíptico gesticulador» (28). Algunos meses después, irritado por algunas inexactitudes periodísticas y en general por el tratamiento informativo que la revista de Liscano dio al Coloquio, Rama dirigió una carta al director en la que, además de precisar su posición, atacaba la «arrogante ignorancia habitual» de Rodríguez Monegal, al que acusaba de rebajar el nivel del debate al «nivel de patio de vecindad» con su «diario chismegráfico» («Carta de Ángel Rama» 10-11)[95]. Rama insistía en esa carta en el recorte empobrecedor y en la traición que suponía el *boom* para las letras latinoamericanas, al tiempo que aportaba una primera definición del fenómeno, una definición fuertemente materialista y poco coincidente con la que Rodríguez Monegal estaba ultimando en esas fechas: «no es un accidente, sino una etapa del proceso de creciente utilización y planificación de las letras (contemporáneo de etapas similares

95 También aprovecha la oportunidad para desmentir la noticia de la reedición de su novela *Oh, sombra puritana*.

en el desarrollo de la estructura socioeconómica) que son incorporadas imperativamente a un sistema en desarrollo tecnificado e internacionalizado, cuya sede son las factorías urbanas latinoamericanas» (14). En ese proceso, la responsabilidad española es vista como inequívocamente negativa y en ello radica buena parte del aumento de la agresividad crítica: Rama menciona claramente los efectos «culturalmente reprobables» (suponemos que para América Latina y no para España) de estrategias como la de Carlos Barral (12). La hostilidad hacia el poder barcelonés se renueva, sólo que ahora ya no procede de algunos círculos madrileños, sino de Latinoamérica.

5.2. Rama contra Vargas Llosa[96]

El debate sobre los cambios literarios latinoamericanos es vibrante y ruidoso, puesto que la prensa no especializada ha encontrado un filón de noticias. Además, aunque el propio Rama no quiera admitirlo («El boom» 59), la polémica de Caracas a propósito del mercantilismo literario y el fracaso de la crítica tiene puntos de conexión evidentes con la discusión en *Marcha* entre él y Vargas Llosa.

Rama no fue el primero en reseñar la tesis de Vargas Llosa; ya habían aparecido dos reseñas muy distintas que revelan la importancia de los lugares de enunciación en los discursos críticos que estamos examinando aquí. Desde Barcelona y, por tanto, desde el lado europeo, Joaquín Marco hace una reseña generosa y cómplice en la que destaca que el estudio de Vargas Llosa es una contribución crítica «apasionante»:

96 Este capítulo recupera parte de mi trabajo «Revisión de la polémica entre Ángel Rama y Mario Vargas Llosa», citado en la bibliografia.

«este libro va a marcar, sin duda, una etapa en el conjunto de los estudios surgidos alrededor de la literatura latinoamericana actual, que hasta hoy resulta una de las experiencias de conjunto más atrayentes y válidas del panorama de la novela contemporánea» (*Nueva literatura* 306). Apenas hay críticas a la metodología del peruano y la valoración carece de connotaciones ideológicas. Muy distinta posición adopta desde México Jorge Aguilar Mora en las páginas de *La Cultura en México*. Se dedica a buscar contradicciones en el método de Vargas Llosa e incluso denuncia el «evidente descuido» con el que ha sido redactado el libro. Critica la omisión del lenguaje como centro del análisis literario por encima de la biografía del autor y de las metáforas sobre Dios, y se despacha a gusto con las «banalidades» del texto, para concluir: «en conjunto el libro *Historia de un deicidio* me parece un fraude, una obra crítica –si lo es– deplorable y peligrosa: porque se aprovecha de nuestra pobreza crítica para proponernos ideas retrógradas, contradictorias, términos falsos, ideas comunes» («*Historia de un deicidio*» VIII). El contraste entre las dos lecturas es bastante iluminador sobre el horizonte ideológico con el cual se planteaba el ejercicio de la crítica literaria a ambos lados del océano, y sobre cómo el grado de urgencia política emancipadora determinaba la validación o no de la teoría.

Rama, por supuesto, se situará en la línea americanista e ideologizada de Aguilar Mora frente a las interpretaciones generosas como la de Marco, aunque su respuesta antihegemónica será mucho más elaborada desde el punto de vista teórico. Igualmente, diríamos que será menos sanguínea que la de Retamar en *Calibán*; de hecho, Rama elude en términos generales la cuestión de la polarización política generada por el «caso Padilla», aunque coincide en la urgencia de adecuar el discurso crítico a las necesidades específicamente latinoa-

mericanas evitando el europeísmo esterilizador o dependiente[97].

No es necesario darle aliento épico a la reconstrucción de esta polémica para valorar que en el antagonismo teórico se oponían dos figuras letradas con intereses socioliterarios muy distintos: la figura del crítico inagotablemente productivo que quiere contribuir a articular el complejo sistema literario latinoamericano según unas determinadas relaciones, es decir que quiere «crear» una literatura latinoamericana, y la del novelista de éxito, productor que se autopromociona como crítico y refuerza objetivamente su posición hegemónica en el campo literario.

De todos modos, tampoco debemos sobrevalorar las diferencias personales entre Rama y Vargas Llosa; al fin y al cabo, y es justo recordarlo, el peruano prologó la edición póstuma de *La ciudad letrada*[98], y Rama, poco tiempo antes, en su estudio sobre *La guerra del fin del mundo*, calificó a Vargas Llosa como el más importante clásico vivo de las letras hispanoamericanas, aunque, eso sí, recordó la polémica de *Marcha* para afirmar que, al fin, el novelista peruano,

97 No es, de hecho, Rama el único de este grupo crítico, todavía sin bautizar, que formula sus reparos al prestigio ensayístico de Vargas Llosa: en 1971 también Carlos Rincón, desde *Casa de las Américas*, realizó una lectura muy severa de la posición teórica del novelista peruano, lo que revela la importancia de la pugna por la legimitidad del discurso crítico y la preocupación por contrarrestar la influencia pública de Vargas Llosa, sobre todo después del «caso Padilla».

98 Compárese el homenaje a Rama con los severísimos comentarios que Vargas Llosa dedica a dos importantes críticos peruanos, Julio Ortega y Antonio Cornejo Polar, en *El pez en el agua* (308-309).

involuntariamente, le había dado la razón[99]. Las pocas ocasiones en que se ha estudiado la polémica, generalmente desde la perspectiva del peruano, por cierto[100], se le ha tratado a éste con una cierta indulgencia, presuponiendo que Rama y él operan en planos diferentes y que Vargas Llosa cuenta siempre con dos excusas: el aval de su trayectoria novelística y su pretensión de ser únicamente un crítico practicante[101]. Pero precisamente en esa ambivalencia de la función crítica de Vargas Llosa está la raíz de la intervención correctora de Ángel Rama y el verdadero germen de la polémica. Porque la disputa se establece en torno al sentido práctico del discurso crítico en el horizonte sociopolítico latinoamericano, más que en la eficacia particular de las metodologías; al fin y al cabo, Rama se muestra bastante ecléctico y Vargas Llosa acepta que su método de análisis no es más que una opción, en ningún caso dogmática o exclusiva. Además, a ambos se les podría reprochar una postura reduccionista al polarizar el debate en el dilema psicologismo-sociologismo.

---

99 «Una vez polemizamos Mario Vargas y yo a propósito del género novela. Él estaba entonces imbuido del subjetivismo astuto de sus primeras creaciones, más atraído por la génesis oscura de las fuerzas desencadenantes (los dichosos fantasmas o demonios) que por los productos objetivos y sus efectos sobre el medio. Yo trataba de argumentar, recurriendo a las fuentes del género, acerca de que la novela ha sido y es un arma. Pienso que con esta obra me ha dado la razón, pues ella está construida como un arma» («La guerra» 345-346).

100 Un balance pertinente es el de Oviedo en *La invención de una realidad*. Véase también Pereira, que toma claramente partido por Vargas Llosa, y Castañeda, que admite las limitaciones del método de Vargas Llosa y acota el interés real de su teoría. Otros, como Raymond L. Williams, cuestionan la relevancia de la polémica, que fue «a primera vista interesante, aunque al fin y al cabo de poca envergadura» (91).

101 Véase al respecto cómo valora Vargas Llosa el estado de la crítica literaria latinoamericana en Cano Gaviria (19-24).

La inquietud fundamental de Rama es el «asombroso arcaísmo» de la tesis del novelista peruano y «el perjuicio que de ella se deriva para las actuales letras hispanoamericanas» (7), porque «contrariando la idea del arte como trabajo humano y social, que aporta el marxismo, Vargas Llosa reedifica la tesis idealista del origen irracional (si no divino al menos demoníaco) de la obra literaria» (8). Rama, en su primer artículo[102], insiste en una de las paradojas de la nueva narrativa latinoamericana que requieren una urgente clarificación crítica (y que él como agente cultural quiere llevar a cabo, añadiríamos): Vargas Llosa representa la tecnificación del arte moderno en Latinoamérica (lo que no disgusta en absoluto a Rama, lector muy complacido con las novelas del peruano) pero sustenta un discurso sobre la literatura de origen romántico y anacrónico, lo que significa también una contradicción de base en la poética de uno de los escritores de la polémica vanguardia, que posteriormente Rama tratará de justificar con el argumento de Engels sobre la posible incoherencia entre las ideas de un autor y sus obras literarias (37).

La operación modernizadora que representa el esfuerzo creativo de Vargas Llosa tiene así para Rama su contrapartida antimoderna: el uso de un método crítico anticuado e ineficaz para entender las exigencias que el sistema literario latinoamericano plantea, tanto en su autoconocimiento como en su contribución a la transformación sociopolítica y la autonomía de «nuestra América»; en definitiva, a los «proyectos presentes de expansión» (28), que Rama no quiere restringir a la expansión comercial y editorial. Las palabras

102 Titulado originalmente «Vade retro», aunque en la recopilación posterior apareció como «Demonio vade retro».

de Rama, sin duda, delatan a lo largo de los tres artículos una de sus misiones más gustosamente asumidas: la formación de la conciencia de los intelectuales de la región latinoamericana, que no se puede separar de su empeño en perfilar racionalmente y con ecuanimidad las necesidades de modernización e independencia de la cultura del continente. Cualquier posibilidad de una autonomía cultural en condiciones de modernidad, pasa, según Rama, por la concordancia entre el impulso artístico y las necesidades de un público específicamente definido como latinoamericano. De ahí que Rama, frente a la singularidad del sujeto creador según Vargas Llosa, defina categóricamente el estatuto social del escritor-productor y el de la obra, que no es «espejo del autor ni de sus demonios, sino mediación entre un escritor mancomunado con su público y una realidad desentrañada libremente, la que sólo puede alcanzar coherencia y significado a través de una organización verbal» (10-11).

Si seguimos con una descripción lineal de las respuestas sucesivas, veremos que Vargas Llosa busca en su réplica calcular el alcance de su propuesta teórica en términos menos enfáticos y más modestos: «yo no he pretendido jamás una definición «científica» del novelista. He trazado una hipótesis que es personal pero no original: ella debe su origen empírico a mi propia experiencia de escritor, y su formulación, llamémosla «teórica», a una suma de autores entre los que, por cierto, no está excluido el excelente Benjamin a quien Rama me acusa de haber puesto de lado por otros «idealistas» (17). El autor de *La casa verde* mantiene su preferencia por el concepto individualista y autorial frente a cualquier enfoque sociológico, aunque discute las acusaciones de idealismo e irracionalismo, argumentando que no cree en una interpretación psicoanalíticamente «pura» de la vocación literaria (porque es «excesivamente psíquica e insuficiente-

mente histórica») y que la génesis del proceso creativo del novelista no escapa al análisis racional ni a la historia, puesto que se basa en la experiencia concreta, que es ineludiblemente histórica y por tanto verificable. A pesar de mantener sus vaguedades e imprecisiones (sobre todo en la generalidad del concepto «demonio»), Vargas Llosa opta por moverse en un terreno estrecho pero relativamente más seguro, el del proceso creativo, y eludir el combate sociocrítico que incisivamente pretende Rama. Por ello admite las limitaciones de su método precisamente para compensar la sacralización romántica del escritor que Rama le reprocha.

Rama, en su segundo artículo, seguirá nuevamente el camino sociológico y también político; en realidad, ese es el motor de la polémica, por encima de cualquier posible reminiscencia de la barthesiana «muerte del autor», y anticipa las líneas que posteriormente Rama desarrollará sobre todo en su propuesta transculturadora. El problema, para el crítico uruguayo, no se limita únicamente a la debilidad metodológica del planteamiento de Vargas Llosa, que asocia Rama con el biografismo decimonónico imperante en la enseñanza universitaria española, también bastante anacrónica en esos años (un biografismo que no sirve «como instrumento capaz de penetrar, en forma universal y abstracta si tal cosa fuera posible, en la génesis de la creación literaria»). El individualismo teórico, además, puede suponer un perjuicio para «el esfuerzo de la cultura latinoamericana hacia más racionales niveles acordes con los proyectos de transformación de su sociedad» (25) e incluso para los «admirativos escritores jóvenes»[103].

103 Esa preocupación altruista de Rama, algo inoportuna y demagógica, será sagazmente aprovechada por Vargas Llosa más adelante: «la imagen «Ángel Rama-protector-de-la-juventud-literaria» no me resulta simpática, por inútil» (40).

Rama, ciertamente, trata de desvalorizar el mérito académico de Vargas Llosa y combatir su efecto como agente cultural, pero además parece pensar que está en juego el prestigio de la crítica como incipiente institución latinoamericana, una institución que debe superar la etapa impresionista y conseguir una nueva interdependencia entre autores y público, más útil socialmente. De ahí que Rama busque la mejor elocuencia a la hora de sintetizar su alternativa a Vargas Llosa: «Cuando dice [Vargas Llosa] que el escritor construye su obra para liberarse de sus demonios, afirmo que trata de servir a un determinado proyecto cultural buscando encontrar mediante su creación un determinado público. Cuando define al escritor como «disidente» de la realidad, herido por ella, intentando asesinarla, afirmo que es un intérprete de una circunstancia histórica mediante una visión que representa a un grupo social cuyas posiciones comparte» (36).

En su segunda y última réplica, Vargas Llosa cree encontrar una salida para cuestionar la posición de Rama y sin embargo posiblemente muestra su mayor vulnerabilidad teórica. Vargas Llosa piensa que Rama «no ha entendido un elemento central de la tesis que impugna»: la vocación específica del novelista, que diferencia a la novela de otros géneros. No parece que la apuesta de Vargas Llosa en la contrarréplica sea acertada, básicamente porque su concepto de los géneros literarios es muy discutible y convencional, como le indicará Rama en la última respuesta. Vargas Llosa recurre a uno de sus ejemplos preferidos, Joanot Martorell (que a Rama le parece «ilegible»), para repasar la historia de la novela como género y explicar la disidencia del escritor con respecto a su realidad, que es la base de la reacción deicida. Rama aplicará su más sólida formación teórica y su erudición precisamente para desarticular después el esquema historicista, bastante superficial, del novelista peruano. Pero eso no significa que

Vargas Llosa deje de ser hábil ni que escaseen sus argumentos. Vuelve, por ejemplo, en su contra la alusión de Rama a la teoría de Engels sobre la incoherencia entre autor y obra, y con ello intenta afirmar el factor inconsciente de la creación: «¿qué cosa, sino la intervención de lo irracional, es decir, la «ceguera» del escritor respecto de sus «demonios», hace posible y explica esos casos de «incoherencia» entre las ideas y las ficciones de un autor» (51). Más interesante aún es el último apartado del texto de Vargas Llosa, en el que finalmente se decide a relacionar la teoría con el contexto latinoamericano, como le reclama el crítico uruguayo, pero con un escepticismo muy significativo. Vargas Llosa se niega a admitir una función ideologizante de su discurso que disminuya la libertad del escritor frente a los proyectos sociales y le prive de su derecho a disentir: «mientras los «demonios» no mueran de muerte natural, conviene a todos los hombres, no sólo a los novelistas, defender su existencia» (55).

En este punto ya tenemos la prueba de la diferencia política entre Rama y Vargas Llosa, que es tan o más importante que la diferencia metodológica que originó la polémica. La tercera intervención de Ángel Rama, que finaliza la polémica, es la más extensa y erudita, aunque precisamente por ese motivo es la que aquí menos nos interesa, porque el desacuerdo fundamental ya ha sido convenientemente expresado por ambas partes y su resolución ya no es posible. El propio Rama reconoce que otros temas han quedado atrás, y que ahora toca estudiar las tesis de Vargas Llosa sobre la novela como género y cosmovisión, las relaciones de la novela y la realidad, y las relaciones entre lucidez creativa e interpretación del mundo. El repaso historicista de Rama se apoya en el concepto foucaultiano de episteme para cuestionar el factor mitificador y aislacionista del concepto de «disidencia» en Vargas Llosa: «nunca se trata meramente de la discrepancia

de un hombre solo contra el mundo, dado que ésta sería una concepción en sí misma filiable (…) sino de una «disidencia» respecto a una precisa concepción cultural sobre la realidad que nos religa y nos hace «coincidir» con otras concepciones dentro del proceso del natural enfrentamiento de los sectores de una sociedad como las nuestras» (86).

El despliegue de referencias teóricas de Rama sin duda le concede una victoria moral, si es que acaso la necesitara, teniendo en cuenta que su importancia crítica, en el conjunto de su trayectoria, es superior a la de Vargas Llosa (y no se trata de restarle méritos al peruano). Éste, en líneas generales, parece moverse -es uno de los reproches de Rama- en una órbita vagamente psicologista, que ni siquiera es ortodoxamente freudiana y que se combina con Sartre, aunque confiesa (17) que no ha leído completamente su ensayo sobre Flaubert, que más adelante comentará en *La orgía perpetua*. Rama, que ya ha publicado su estudio sobre Rubén Darío pero todavía no sus decisivos estudios sobre la transculturación, demuestra en la polémica una formación teórica mucho más acorde con las tendencias europeas del momento (por ejemplo, la naciente narratología), y, aunque reconoce que todavía no conoce la obra de Bajtin salvo por fuentes secundarias (78-79), tiene un arsenal de conceptos bastante más sólido que el del novelista peruano, sin limitarse a su influencia más destacada en esos años, la sociología de Arnold Hauser y sobre todo de Walter Benjamin[104]. Aunque, de acuerdo con la preocupación culturalista de Rama, faltaría alguna referencia más autóctona que le sirviera para encontrar tam-

104 «Si tengo que decir cuál es la figura que ha tenido más impacto e influencia sobre mí dentro del pensamiento crítico es Walter Benjamin, porque para mí ha sido capital descubrirlo» (Díaz-Caballero 332-333).

bién una «causalidad interna» en la propia crítica latinoamericana. Probablemente esa referencia será más adelante la de Fernando Ortiz, creador del concepto de transculturación en su *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940).

5.3. Transculturados pero no transatlánticos

La coincidencia de esta discusión en *Marcha* con la del Coloquio del Libro induce a pensar, de nuevo, que la lucha entre tomas de posición sociales es la verdadera clave de la polémica entre nuestros dos autores, por encima de la estricta cuestión metodológica, que quizá no era merecedora de tanta invectiva. Rama insiste una y otra vez en fortalecer un nuevo papel institucional de la crítica y aprovecha todas las oportunidades que el nuevo mercado cultural le ofrece. Esa apología entra en competencia evidente con la ambición acaparadora de los novelistas de la vanguardia que, como Vargas Llosa y Fuentes, combinan creación y ensayo, y muestran más preocupación por la crítica literaria que los otros dos miembros de la «mafia», Cortázar y García Márquez. Si un texto tan vehemente como *Calibán* ofrece en 1971 una primera reacción a favor de la independencia de la crítica latinoamericana frente a la vanguardia literaria, la discusión en *Marcha* y la polémica de Caracas suponen un segundo paso en la autoafirmación de esa crítica. Desde esa perspectiva, la doble intervención polémica de Rama era necesaria para legitimar una función crítica novedosa en el sistema literario latinoamericano y garantizar que fuera respetada e incluso temida.

La suma de estos diversos debates define, en los primeros años de la década, un antagonismo incuestionable que va más allá de diferencias metodológicas: los novelistas de la vanguardia, por un lado, y los críticos latinoamericanistas más

o menos militantes, por otro. La lucha en ese plano teórico tiene también que ver con la geografía cultural de esos años y el mapa que aquí he intentado definir. Vargas Llosa y Fuentes residen o han residido, no por casualidad, en Europa, y ése es, habitualmente, un argumento para la impugnación de sus actitudes y propuestas. Ya no se trata únicamente del tradicional prestigio de París, sino que en ese momento se ha creado otra amenaza para la independencia cultural latinoamericana: España, que ha recuperado el liderazgo que tuvo antes de la Guerra Civil gracias a los eficaces mecanismos editoriales de Barcelona. No debe extrañarnos, por tanto, que en el Coloquio del Libro de Caracas, Rama arremetiera, como hemos visto, contra el poder editorial de Carlos Barral y contra la visión superficial y a menudo ignorante que, sin duda, se tenía en España de la cultura latinoamericana, en particular por parte de lo que Rama en la carta a Liscano (15) llama la España «provinciana y arcaica» de Cela y Delibes, opuesta a la España «lúcida y problematizada» (la que, como el mismo Rama, había colaborado en *Libre*).

Es cierto que se publican en los primeros años de la década algunos trabajos divulgativos por parte de la crítica española, como *Lenguaje y violencia*, de Rafael Conte[105], la *Introducción a la novela hispanoamericana contemporánea*, de Andrés Amorós, y uno especialmente curioso (y olvidado) que destaca por ser el único que establecía un análisis transatlántico: *Novela y semidesarrollo*, de Fernando Morán. Estas obras intentaban orientar al lector español abrumado e impresionado por las novedades latinoamericanas, pero no cabe duda de que el desajuste crítico y la actitud simplifi-

105 Conte es muy autocrítico sobre ese manual y se niega a reeditarlo (*El pasado* 237).

cadora y pedestre seguían existiendo. Borges, Sabato, Puig, Donoso, Rulfo y Onetti empezaban a ser reconocidos en España, pero poco veremos a Bioy Casares, Yáñez, Revueltas o Mujica Laínez, por no hablar de la poesía y de toda la tradición literaria anterior a la década de los cuarenta.

La preocupación de Rama por la injerencia española tenía su justificación. La aportación inicial de Barral y Castellet en los sesenta era sensata y defendible, pero los cambios en la nueva década se basaron en criterios muy irregulares e improvisados y en la tenaz búsqueda de nuevos talentos narrativos que mantuvieran el nivel de renovación experimental. A todo ello hay que sumar que la competencia editorial española intentaba debilitar ya la hegemonía barcelonesa (a pesar de que se sumaban nuevas editoriales como Tusquets y Anagrama). Bastaría recordar el disparatado intento de promoción, desde otras editoriales, de la «nueva narrativa andaluza» como alternativa comercial a la consagración de los latinoamericanos, en una muestra evidente de la inconsistencia de muchas categorías usuales en España y de su incapacidad para funcionar coherentemente como centro cultural para los latinoamericanos[106].

El Coloquio de Caracas resume la confusión y la suspicacia que el poder barcelonés había generado desde finales de la década de los sesenta. Los promotores principales, Barral y Castellet, seguían justificando las bondades del intercambio cultural, a pesar de la hostilidad creciente desde buena parte de la clase letrada latinoamericana (sobre todo la procubana). Castellet, entrevistado en el Coloquio por *Zona Franca*, mantenía su posición de defensa de la interferencia

106 Es útil el testimonio, cercano en el tiempo, de un crítico de derechas como Martínez Cachero a propósito de los vaivenes del mercado literario español (260-266).

entre sistemas, por lo que tenía de beneficioso ante todo para la propia literatura española: «las estructuras lingüísticas de la literatura latinoamericana son mucho más abiertas que las de la literatura española, y este contacto de la literatura o de los escritores españoles con ella, por lo menos les obliga a hacerse unos planteamientos distintos» (Lovera 32)[107]. Pero fue el mismo Carlos Barral el que tuvo que reaccionar más vistosamente para defender la cohesión entre los países de habla hispana (unidos por la conciencia de subdesarrollo pero también por un mismo mercado) y atacar el alarmismo de Rama como portavoz más virulento de la oposición antitransatlántica. Barral resumía el alarmismo de Rama en estos términos:

> Ese presunto colonialismo (¿español?) europeo, dice Rama con mentalidad rioplatense, se manifiesta en los últimos años con la imposición de formas europeas a la narrativa latinoamericana por parte de los autores del «boom». Los autores del «boom» se habrían convertido sin saberlo en agentes del imperialismo cultural europeo por el hecho de vivir en París y Barcelona y por haber asimilado antes que algún escritor de Tucumán o de Cochabamba las experiencias de las literaturas occidentales no americanas de los últimos treinta años («Nuevos enfrentamientos» 36).

La polémica demuestra una vez más la importancia de entender este periodo atendiendo al cruce de dos sistemas literarios, el español y el latinoamericano, y a las diferentes reacciones suscitadas por esa situación. Barral es entrevistado al menos tres veces en Caracas[108] y siempre se le pregunta

107 Nótese que las palabras de Castellet dan pistas claras sobre la exclusión de la literatura brasileña.

108 Dos de las entrevistas están reunidas en *Almanaque*, pero no la de Bustamante en *Zona Franca*.

por su condición de artífice y responsable del *boom*: «creo que el llamado *boom* no es un hecho de la historia literaria sino de la historia editorial de la edición en lengua española» (*Almanaque* 79).

Lo más curioso es que la reacción de Rama frente a la intervención española quizás llegaba tarde porque Barral, al parecer, ya pensaba en cambiar de estrategia. En un nuevo movimiento esta vez inequívocamente comercial, Barral aprovecha la oportunidad para sumarse a los que afirman que «el *boom* ha muerto» (*Almanaque* 78) como historia de grupo. Recordemos que en 1972 y tras los fracasos de las dos primeras ediciones del premio Barral de novela[109], Barral inicia un nuevo proyecto conjuntamente con una editorial de gran consumo y poco criterio estético como Planeta, y aprovecha la respuesta a Rama en *Triunfo* para anunciar el sorprendente inicio de una nueva colección de narrativa española (con obras de Félix de Azúa, Ana María Moix, Juan García Hortelano y otros), una apuesta en la que no repitió los éxitos de su anterior etapa con la literatura latinoamericana.

Ya la publicación en 1970 de *El obsceno pájaro de la noche* (crucial en la escisión de Seix Barral) había tenido una recepción poco entusiasta por parte de la crítica española, que empezaba a mostrar cierta preocupación por el abuso del *marketing* y la automatización del experimentalismo. Véase el fragmento de una breve reseña anónima en *Cuadernos para el diálogo*, en la que se señala que la novela de Donoso «es muestra del gran nivel de calidad creadora de la novelística americana pero también de sus peligros… y de

109 Tibia acogida para Haroldo Conti y desierto el premio de 1972. Barral valora la historia del premio en Bustamante (42).

su decadencia» (49). Muy poco después, la crítica española alertaba ya sobre la saturación de las expectativas lectoras y Barral debió de tomar nota: Rafael Conte prevenía contra el «manierismo industrial, un consumismo que impone productos imitativos, reiterativos» (*Lenguaje y violencia* 15) y José Luis Jover (Marco *La llegada* 801) advertía que «no todo el monte es orégano» en el descubrimiento de novedades latinoamericanas. La estrategia de los premios agotaba sus posibilidades: Joaquín Marco considera que la novela ganadora del premio Alfaguara de 1971, *Todas esas muertes*, de Carlos Droguett (finalista de un Biblioteca Breve diez años antes), es un «experimento ininteligible» que demuestra que en ocasiones los premios pueden ser «confusos y altamente perjudiciales si no son otorgados con una cierta visión de futuro» («El experimento» 50).

En su artículo, Barral no admite errores en sus pasadas estrategias, pero intuye que ya es necesario un cambio de rumbo ante la marea de negatividad y desprestigio que rodea al *boom*, en España y en Latinoamérica. De ahí que afirme que, en 1972, «el *boom* ya no existe más que a nivel de explotación editorial», porque «la edición de ambiciones más comerciales, tanto en España como en América Latina, tiende a perpetuar un incidente como el que el *boom* fue, por lo que tiene de explotable publicitariamente, y amenaza con conminar a esos escritores a que se conviertan en máquinas productoras de artículos de consumo a la cadencia que marque el mercado». Estas observaciones dan paso al anuncio de su nuevo reto, que en cierto modo certifica el final de una etapa de complicidad ideológica y artística: «tengo el convencimiento de que sí existe, o comienza al menos a existir, una novela española y latinoamericana posterior al *boom*, una literatura que en su conjunto se debería definir como menos anecdótica, más preocupada por el material lingüísti-

co y por las significaciones generales y aleatorias» («Enfrentamientos» 37).

Ese nuevo movimiento de Barral, tan oportunamente anunciado en medio de la polémica sobre las consecuencias del *boom*, confirma una vez más que en 1972 ya estamos en el pórtico de otra etapa, puesto que ha terminado la euforia inicial, han cambiado las reglas del mercado y ha terminado la cohesión entre vanguardia política y vanguardia literaria a causa de las múltiples contradicciones que seguían sin resolverse (regionalismo-vanguardismo, Latinoamérica-Europa, socialismo-capitalismo). Incluso podríamos decir que la nueva aventura de Barral supuso el inicio del declive del editor catalán y el fin de su hegemonía institucional, con lo que eso significa también de conclusión simbólica del periodo. Naturalmente, la oferta latinoamericana se mantendrá, pero Barcelona perderá su vigor como centro a medida que los cambios en el propio sistema cultural español impongan otras reglas y otros modelos en los que la narrativa latinoamericana que tendrá que competir con la entrada paulatina de otros sistemas, lo que a la larga llevará, por poner un ejemplo, a la anglofilia de un Javier Marías.

Hubo todavía tentativas transatlánticas, como el interesante volumen que Julio Ortega preparó para la editorial Tusquets bajo el título de *Convergencias/divergencias/incidencias*, en el que anticipaba trabajos inéditos de escritores de ambos lados del océano, pero su impacto no fue muy notable. La breve y vulnerable conexión transatlántica se deshará progresivamente y es posible señalar sus causas. En primer lugar, los equipos intelectuales españoles de vanguardia que habían girado en torno a Seix Barral elegirán mayoritariamente un camino europeísta más moderado políticamente, alejado de las diversas implicaciones revolucionarias del continente latinoamericano aunque ocasionalmente

solidario (sería el caso de un José Agustín Goytisolo o de Manuel Vázquez Montalbán)[110], e independiente del poderoso equipo mexicano, que ya tenía nuevas instituciones que garantizaran su autonomía simbólica, como la revista *Plural*, enclave hegemónico de Octavio Paz en su regreso a México en 1971 (Cabrera López 216-220). La vanguardia española se había redimido de su fracaso estético y político con el realismo social y había logrado un cierto grado de modernidad gracias en buena medida al vivificador intercambio cultural con Latinoamérica. Pero después de la renovación, el sistema literario español vive sus propias búsquedas y se independiza de los proyectos transatlánticos para afrontar los retos específicos de una sociedad predemocrática.

En segundo lugar, la crisis del mercado editorial en el periodo negro latinoamericano de los setenta motivó notables cambios en la exportación española (Pohl 210), lo que afectaría, entre otros, al propio Barral, a lo que habría que sumar la aparición de nuevas opciones editoriales para los lectores españoles: como señala Pohl, «el *boom* en España termina, entre otras razones, cuando el *establishment* literario (y los intelectuales en vías de consagración) vuelve a reclamar las literaturas nacionales y regionales» (211). Ciertamente, se seguirán publicando numerosas novedades latinoamericanas, pero el horizonte de expectativas de los lectores españoles ya ha sido modificado y las nuevas exigencias se centrarán en las posibilidades de los propios escritores españoles.

En cuanto al sistema latinoamericano, el interés por Barcelona como Tierra Prometida durará aún unos pocos años, pero la euforia culturalista del *boom* se pierde irremediable-

110 Seguimos necesitando análisis sobre los cambios socioliterarios en la España de la Transición. Pueden verse los estudios de Buckley, Mainer y Gracia y Ruiz Carnicer.

mente, dejando una larga lista de resentimientos y quebraderos de cabeza. Hemos visto que la internacionalización no fue del todo negativa desde el punto de vista de la crítica, puesto que determinó las reacciones de Retamar y Rama, que se plantean como evidentes respuestas a las demandas de esos años. Las tensiones visibles en el «caso Padilla» y en el Coloquio de Caracas contribuyeron a la aparición de las propuestas antihegemónicas de los dos críticos. En un movimiento claro de reflujo, después de que la producción narrativa latinoamericana se expandiera internacionalmente, una parte de la crítica reaccionó enfatizando el discurso latinoamericanista y tratando de contrarrestar la ola de cosmopolitismo, la fuerza arrolladora del mercado y la injerencia de instituciones no latinoamericanas, como las españolas.

¿Cómo no relacionar con ese panorama la propuesta transculturadora de Rama, que empieza a desarrollar un poco después del Coloquio de Caracas, desde un primer artículo de 1974 hasta culminar en su volumen de 1982, *Transculturación narrativa en América Latina*? Especialistas en Rama como Juan Poblete (242-246) han señalado atinadamente que la apuesta por la transculturación fue una intervención estratégica para corregir algunos privilegios derivados del *boom*, pero creo que se puede documentar mejor ese proceso reconstruyendo las polémicas que aquí hemos visto y que están en la génesis de la parte madura de la obra teórica y crítica de Ángel Rama.

Como es sabido, Rama retoma el concepto antropológico de transculturación creado por el cubano Fernando Ortiz para proponer un modelo de plasticidad artística en la que los creadores rescatarían las tradiciones locales mezclándolas con el impulso modernizador y vanguardista, lo que significaría de algún modo una síntesis feliz de los dilemas existenciales de la identidad latinoamericana. Sin duda,

Rama intentaba justificar un ideal artístico y cultural para oponerlo al consumismo y la mercantilización de los años más crudos de la expansión del sistema, de forma similar a como lo intentaba Retamar con su intelectual calibanesco o Cândido con su superregionalismo. Nuevamente, comprobamos que la crítica trata de tomar el poder y de reconducir el sistema literario frente a sus variados enemigos, sean los editores españoles o los voceros del anticomunismo; prueba de ello es que Rama se atreve a canonizar como ideal literario latinoamericano la obra de un autor poco recompensado por el *boom*, el peruano José María Arguedas, el indigenista que, como es sabido, había protagonizado una vistosa polémica con Cortázar unos años antes.

La transculturación ya está claramente anticipada en el Coloquio del Libro de Caracas, que de nuevo se muestra como un significativo punto de encuentro. En la carta a Liscano, Rama planteó de forma extensa (y bastante abstrusa, todo hay que decirlo) su lectura sociológica (apoyada especialmente en Benjamin) del fenómeno del *boom* y sus efectos negativos: «El «boom» selecciona a unos pocos e ignora a la mayoría, lo que implica distorsión de los habituales procesos artísticos de nuestras sociedades así como retrogradación del sistema valorativo alcanzado por los más altos niveles de apreciación estética» (12). Pero lo más importante del texto de Rama es ese claro avance de su apuesta crítica por la transculturación:

> No hay crítico que pueda convalidar la preterición sistemática de una zona capital de América Latina, representada por la narrativa que ha cumplido la aculturación en las zonas indígenas (Rulfo, Roa Bastos, Arguedas) y en general de todos los productores regionales (…) en beneficio de una pretendida virtud derivada de la adecuación a patrones de traducción y de incorporación a otras culturas o siste-

mas literarios como llega a proponer explícitamente Carlos Barral (13).

Las palabras de Barral a las que alude Rama están incluidas en *Los españoles y el boom* (Tola de Habich 13-21) y se refieren a un posible criterio de selección como el que Barral y Castellet aplicaron desde la publicación de *La ciudad y los perros*. Quizá valga la pena recordar en este punto la clara preferencia de Barral por la literatura vanguardista a la manera de Cortázar, Vargas Llosa o Fuentes y otros autores descubiertos por Barral y Castellet como González León en *País portátil*, frente a los autores que Rama sitúa en la estrategia transculturadora, como Rulfo, Roa Bastos o Arguedas, ignorados por Seix Barral y Barral Editores, o el mismo García Márquez, cuya obra, no lo olvidemos, no era en absoluto predilecta para Barral –creo que así lo podemos considerar con independencia del mito sobre el rechazo del manuscrito–.

La lucha contra esa preterición de los transculturadores (preterición sustentada, en último término, en razones comerciales y en la que las editoriales españolas jugaron un cierto papel) se convertirá en una de las prioridades de Rama en los siguientes años. Aunque en 1972 aún no parece estar plenamente configurado el discurso sobre la transculturación (se habla sólo de aculturación), sí es evidente su condición de respuesta a problemas muy concretos, como hemos visto, relacionados con el control de la cultura durante el *boom* y la toma de posición de la crítica. Diríamos que, después de haber discutido con Vargas Llosa y Barral, el siguiente paso en el desafío a la vanguardia del *boom* era proponer directamente un primer sustituto, en este caso Arguedas, y una nueva opción para jerarquizar el sistema latinoamericano desde las instituciones propias y evitar así la pérdida de valores regionales frente al impulso modernizador y vanguardista.

En definitiva, se trata de otra estrategia más en un periodo que, como aquí hemos tratado de ver, está lleno de pugnas y recelos, pero que también deparó interesantes aportaciones al discurso crítico latinoamericano que se pueden revisar atendiendo al contexto polémico al que quisieron dar respuesta. El *boom*, por tanto, a pesar de tanta irritación, fue en realidad productivo para una crítica literaria que trató de ponerse a la altura de los creadores, ofreciendo innovaciones y propuestas arriesgadas como las de Rama y Retamar. Los años 1971 y 1972 son, en ese sentido, años decisivos, como hemos visto, y no sólo por la aparición de importantes modelos críticos con los que se intentaba interpretar los recientes cambios en el sistema literario latinoamericano. Esos años significan asimismo la visible conclusión de aspectos sistémicos esenciales en la configuración del proceso del *boom* (que lo distinguen de otras etapas del sistema literario latinoamericano como, por ejemplo, la etapa nefasta que se abre el 11 de septiembre de 1973): la consagración de una vanguardia más unida social que estéticamente, la lucha por la legitimidad entre críticos, la interferencia entre los sistemas español y latinoamericano y, en términos generales, la pugna, muy politizada, por la regulación de la producción y el consumo de las obras.

Aunque los argumentos no son nada concluyentes y él mismo lo admite, 1972 es para el propio Rama el año de cierre del *boom* (Garrels 293). Ciertamente, en ese año abundan las declaraciones tajantes y la conciencia de ciclo cerrado: al igual que Barral, Vargas Llosa no duda en afirmar públicamente que el *boom* «ya está muerto» (Díaz Sosa 3), y de forma más extensa José Donoso abundará en esa idea en su *Historia personal del boom*. Tal vez vuelve a ser un diagnóstico improvisado y superficial, pero hay algunos argumentos que hoy podemos aceptar.

En ese año, la relación de fuerzas institucionales ya ha cambiado sustancialmente y ha creado una cierta dispersión: Carlos Barral busca otras estrategias comerciales y nuevos autores españoles en el contexto de una España predemocrática que se distancia, en el arte y en la política, de algunos modelos latinoamericanos; Casa de las Américas se ve afectada decisivamente por las repercusiones del «caso Padilla» y el endurecimiento doctrinario del régimen castrista (el eufemístico «quinquenio gris»), y la revista parisina que podía sustituir a la extinta *Mundo Nuevo*, *Libre*, cierra definitivamente, clausurando la última posibilidad de una institución poderosa e influyente que aglutinara las diferentes voluntades de los líderes literarios.

La cohesión entre vanguardia política y vanguardia literaria se pierde y la intercomunicación sufrirá serios reveses a partir de 1973, año que abre el periodo ominoso del Cono Sur latinoamericano. Los efectos en el mercado son bastante obvios, desde la censura hasta la crisis económica de las editoriales; en las instituciones también, como lo demuestra, por poner un ejemplo, el cierre de *Marcha*. Igualmente, el repertorio se verá modificado con la incorporación de una narrativa testimonial y realista apremiada por el contexto político que será una de las posibles corrientes de lo que apresuradamente se bautizó como *post-boom*, así como con una línea posmoderna que probablemente certifica Mario Vargas Llosa con *La tía Julia y el escribidor*. Si bien la vanguardia ha sido canonizada por textos como los de Rodríguez Monegal y Donoso, aparecen nuevas herejías (en el sentido de Bourdieu), como las de Skármeta, Bryce Echenique, Piglia y tantos otros, difíciles de sistematizar y unificar fuera de su esencial aspiración a la posición de vanguardia.

Incluso el fenómeno de la expansión editorial y los cambios socioliterarios del escritor latinoamericano se convierten

en materia narrativa en esta nueva etapa, sea para la reflexión o para la parodia, lo que confirma la conciencia general de que la convulsión sesentera ha concluido y que sus principales disputas han terminado. En 1974, el personaje Sabato aún defiende la romántica y visionaria espontaneidad creadora frente al mercantilismo del *boom* en *Abaddón el exterminador*, pero poco después la nueva conciencia del escritor profesional nacido al amparo del *boom* se extiende e impregna la narrativa metaliteraria; así, Varguitas explica su aprendizaje del oficio de escritor en *La tía Julia y el escribidor* y cómo conoce a través del estrafalario Pedro Camacho las ambivalencias de conceptos como «éxito» o «realismo». Un poco después, a principios de los ochenta, Martín Romaña satiriza los mitos del *boom* en su *vida exagerada* y José Donoso plantea en *El jardín de al lado* la frustración de los escritores relegados al segundo plano en la competencia por los beneficios simbólicos y económicos de esa década de expansión. Se trata de obras en las que se incluyen como tema literario los códigos específicos de comportamiento y las nuevas reglas que los cambios socioliterarios habían impuesto a los escritores, y no es casualidad que se trate de escritores muy vinculados a la edición española.

Algunos cambios en el sistema después de 1972 son, por tanto, muy profundos, y reducirlos a un simple *post-boom* parece una repetición del mismo error crítico que llevó a la mitificación del *boom*. Tampoco conviene olvidar que hay continuidad en otros aspectos: de hecho, en el ámbito más estrictamente mercantil y editorial, el *boom* continúa y conserva su vigencia económica años después, y bastaría recordar que, a pesar de todas las crisis, en 1981 la tirada inicial de *Crónica de una muerte anunciada* fue de un millón de ejemplares (Marco *Literatura hispanoamericana* 356). Pero a esas alturas la situación del resto de elementos del sistema es

muy distinta, aunque los escritores de vanguardia mantengan su posición.

Lo que define la complejidad del *boom* no es, por tanto, ni la grandeza artística, que no termina en 1972, ni los dividendos millonarios, que tampoco han variado tanto. El *boom* fue una desconcertante e inesperada etapa del sistema literario latinoamericano que de forma subsidiaria generó también un episodio específicamente español. La reconstrucción de las polémicas del periodo es, sin duda, necesaria para abordar la compleja relación entre todos esos factores y tal vez sólo desde esa perspectiva puede empezar a despejarse la red de confusiones en torno al célebre *boom*. Seguramente el término no es el más adecuado y sigue teniendo muchos defectos, pero si se precisa su verdadero alcance (que incluye tanto lo mercantil como lo estético y lo ideológico) y se acota a los cambios objetivos del sistema entre 1963 y 1972, puede conservar utilidad, aunque sea como evidencia de algunas de las contradicciones de la literatura latinoamericana.

6. A modo de conclusión

El Coloquio del Libro de Caracas, el cambio en las prioridades de la edición española y el cierre de la revista *Libre*, por encima incluso del mitificado «caso Padilla» y de otras precipitadas actas de defunción, me parecen los tres aspectos con fuerte carga simbólica que podrían clausurar la crónica transatlántica que he intentado desarrollar en estas páginas y que se abre, fundamentalmente, con la publicación de *La ciudad y los perros* en 1963. Muchos de los cambios en el sistema literario latinoamericano como consecuencia del *boom* han sido ya profusamente estudiados y por ese motivo no me he ocupado por extenso de ellos, aunque no quiero dejar de destacar que deben tenerse en cuenta por la interdependencia de factores que caracteriza el periodo. Lo que aquí me ha interesado especialmente es el examen de dos aspectos aún poco conocidos del fenómeno: la interioridad de la crítica literaria latinoamericana y sus mecanismos de selección, consagración y jerarquización desde 1963, y la singular experiencia que supuso el contacto cultural transatlántico, que fue parte decisiva de la condición problemática de todo este periodo.

La batalla crítica que aquí he tratado de reconstruir y delimitar es desde luego compleja; siempre se pueden añadir más datos y testimonios para completar el análisis, aunque la exhaustividad, sinceramente, me parece inviable. Mi idea era trazar un posible itinerario que conectara muchos datos que no suelen mencionarse con frecuencia, pero que son muy reveladores acerca de las disputas institucionales que caracterizan ese periodo y acerca de la evolución del propio discurso crítico sobre la literatura latinoamericana, aunque las consecuencias afectan también a la crítica española. La historia constituye una aventura cultural llena de conflictos y contradicciones, a ratos caótica y siempre apasionante, con unos protagonistas bien destacados y una red muy compleja de intereses y tomas de posición en torno a la actividad literaria.

He seguido la evolución de la propia crítica literaria latinoamericana para demostrar cuál es la deuda que el desarrollo de esa crítica en los años setenta -el «proyecto epistemológico»- tiene con una situación específica del campo literario. El campo presenta unos dilemas concretos que resumiríamos en una triple antinomia, que no es exclusiva del periodo pero que adquiere en él unas connotaciones específicas: regionalismo-vanguardismo, Latinoamérica-Europa, socialismo-capitalismo. Me parece evidente que el periodo puede dividirse en dos y que la bisagra se debería situar en 1967-1968, cuando el éxito sintetizado por *Cien años de soledad* empieza a alterar el equilibrio de fuerzas políticas y culturales precariamente logrado en los años anteriores y a romper el ensueño emancipatorio y optimista. En el discurso de la crítica he encontrado evidencias de los criterios adoptados y de su evolución en esas dos etapas, así como de su correlación con los textos literarios y con las posiciones sucesivas de los principales agentes del campo literario. El resultado de

esta pesquisa demuestra el intento de adaptación de los críticos fundamentales (Rodríguez Monegal, Fernández Retamar y, sobre todo, Ángel Rama) a los cambios literarios, que se producen de forma rápida e inesperada. Los intentos de control del sistema y la lucha por la legitimidad crítica llevarán al giro anticosmopolita (con la excepción de Rodríguez Monegal, claro) y a la creación de nuevos modelos con los que se pretende recuperar un control político de signo básicamente descolonizador: Calibán y la transculturación narrativa serán las aportaciones fundamentales de un discurso teórico que, a pesar de sus limitaciones, ha adquirido una importante difusión y que hoy se reconoce como parte decisiva de la historia de la crítica literaria latinoamericana.

Puede decirse que la dimensión polémica y multifacética del *boom* determinó una respuesta crítica ambiciosa que trató de estar a la altura de las circunstancias pero que echó en falta más instituciones que tomaran el testigo del esfuerzo de cohesión cultural. Si medimos en términos de repercusiones internacionales, no cabe duda de que la crítica no ha tenido la misma importancia que la narrativa. Pero eso no es óbice para reconocer el esfuerzo de renovación y autonomía que, en medio de un contexto tenso y crispado, tiene lugar sobre todo en los primeros años de la década de los setenta y que se explica por la trayectoria anterior.

De la misma forma, la perspectiva transatlántica del fenómeno nos informa de la vulnerabilidad cultural española y su proceso de transformación. Ese proceso incluyó una búsqueda de modernización que coincidió provisionalmente con la latinoamericana pero que se separó de ella sobre todo a causa de la mejor adaptación, en general, de los escritores españoles al modelo capitalista de producción cultural. Esa separación fue, asimismo, un anticipo evidente de la distancia política que se abrirá después de 1975 entre la España

transicional que gana la democracia pero pierde la República, y el trágico involucionismo político de casi todo el continente latinoamericano. Y, por último, también podríamos decir que el episodio del *boom* es sumamente significativo de los usuales problemas de comunicación entre España y Latinoamérica, y más concretamente de ciertas actitudes inequívocamente metropolitanas poco respetuosas con la naturaleza compleja de la realidad latinoamericana.

En definitiva, se trataba de proponer aquí una nueva narración de los factores menos conocidos del sistema literario para reinterpretar así el conjunto del sistema. De ese modo, tal vez la problemática categoría del *boom* podría empezar a ser superada a través de la disección de su inherente estructura relacional, por encima de noticias periodísticas, datos económicos y mitos carismáticos sobre la genialidad creadora. En otras palabras: seguramente no podemos prescindir definitivamente del molesto término *boom*, dado que es inevitablemente histórico, pero podríamos incluirlo como parte de un planteamiento sistémico más amplio y más atento a la estratificación de las actividades literarias latinoamericanas.

Queda para estas últimas páginas la difícil decisión de volver sobre el sentido positivo o negativo, heroico o nocivo, del proceso en su totalidad. En el caso español, parece bastante claro que el *boom* fue un fenómeno tonificante y renovador en casi todos los sentidos, pero en el caso latinoamericano el balance no es tan seguro. Los argumentos a favor o en contra siguen siendo muchos y variados y no quiero extenderme de nuevo para afrontar una discusión seguramente interminable, pero me parece que una perspectiva histórica más amplia desde nuestro mundo globalizado y hegemónicamente capitalista del siglo XXI conduce a una lectura inequívoca que formularé de forma sintética: la experiencia del *boom* fue, sin

duda, un ensayo en el campo de batalla cultural de la derrota final del socialismo real y el triunfo hoy casi absoluto de la economía de mercado, pero con las típicas tristes consecuencias de la economía latinoamericana, que concentra el dinero en muy pocas manos. También fue una fugaz ilusión de poscolonialismo latinoamericano gracias a unas estrategias y unos esfuerzos que sirvieron sólo provisionalmente. Durante unos años Latinoamérica funcionó como sistema sólido y activo gracias a sobre todo a la intercomunicación y a algunas instituciones (y a un alto nivel creativo, por supuesto), pero los conflictos internos, culturales y políticos, agrietaron y debilitaron esa cohesión en el momento en que el aumento de capitales se hizo muy evidente. La intercomunicación fracasó después de unos años bastante eficaces y creo que no tiene sentido sacar conclusiones optimistas. Pero no se debe olvidar la oportunidad desaprovechada. Hoy, la pérdida de capital humano latinoamericano hacia Estados Unidos y el poder, nuevamente, de las editoriales españolas demuestran la urgencia, no de sueños bolivarianos, sino de una nueva responsabilidad cultural que aprenda de los errores del pasado.

7. Bibliografía

«Al pie de la letra». *Casa de las Américas* 67 (1967): 181-182.

Aguilar Mora, Jorge. «*Historia de un deicidio* y los fraudes literarios». *La Cultura en México* 540 (1972): VI-VIII.

— «Sobre el lado moridor de la «nueva narrativa» hispanoamericana». Viñas 237-253.

Alegría, Fernando. *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México: De Andrea, 1959.

Alemany Bay, Carmen. *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudio y textos*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

Amorós, Andrés. «*Cien años de soledad*». *Revista de Occidente* 70 (1969): 60-66.

— *Introducción a la novela hispanoamericana actual*. Madrid: Anaya, 1971.

Anderson, Danny J. «Creating Cultural prestige: Editorial Joaquín Mortiz». *Latin American Research Review* Vol. 31, 2 (1996): 3-41.

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

«Ángel Rama tira la piedra…» *Zona Franca* 14 (agosto 1972): 15-17.
Augier, Ángel. «Polémica sobre la novela». *Unión* 2 (1968): 139-146.
Bariero Saguier, Rubén. «La verdadera historia de la revista *Libre*». *La Cultura en México* 502 (22 de septiembre de 1971): X-XI.
Barral, Carlos. 'Puntualización de motivos. Enfrentamientos novelísticos de continente a continente'. *Triunfo* 522 (30 septiembre 1972): 36-37.
— *Cuando las horas veloces*. Barcelona: Tusquets, 1988.
— *Almanaque*. Valladolid: cuatro.ediciones, 2000.
Becerra, Eduardo. «Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910-1975». Trinidad Barrera, coord. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 2008. 15-31
Benedetti. Mario. *Letras del continente mestizo*. 2ª ed. Montevideo. Arca, 1970.
— *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Buenos Aires: Alfa, 1974.
Benet, Juan.»De Canudos a Macondo». *Revista de Occidente* 70 (enero 1969): 49-57.
— «El efecto Barral». *Revista de Occidente* 110-111 (1990): 14-18.
Benítez, Fernando. *La batalla de Cuba*. México: Era, 1960.
Bernabéu, Antonio. «Alfonso Grosso explica algunas cosas». *Informaciones de las Artes y las Letras* 46 (15 de mayo de 1969): 2.
Blanco Amor, José. *El final del boom literario y otros temas*. Buenos Aires: Cervantes, 1976.
Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama, 1995.

Bryce Echenique, Alfredo. *La vida exagerada de Martín Romaña*. La Habana: Casa de las Américas, 1989.
Buckley, Ramón. *La doble transición*. Madrid. Siglo XXI, 1996.
Bustamante, Edgard. «Carlos Barral habla de sí, de Cataluña y de literatura». *Zona Franca* 14 (1972): 39-42.
Cabrera López, Patricia. *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México*, 1962-1987. México: UNAM, 2005.
Camacho Delgado, José Manuel. *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*. Madrid: Arco, 2006.
Campbell, Federico. *Infame turba*. Barcelona: Lumen, 1971.
— *Conversaciones con escritores*. México: Secretaría de Educación Pública, 1972.
Campos, Jorge. «La querella de la nueva novela». *Ínsula* 257 (1968): 11.
— «García Márquez: fábula y realidad». *Ínsula* 278 (1968): 11.
Cândido, Antonio, «Literatura y subdesarrollo». Fernández Moreno 335-353.
Cano Gaviria, Ricardo. *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Anagrama, 1972.
Carpentier, Alejo. *Tientos y diferencias*. México: UNAM, 1964.
Casal, Lourdes. *El caso Padilla. Literatura y revolución en Cuba. Documentos.* Miami: Universal, 1972.
— «El caso Padilla». *Libre* 1 (1971): 95-145.
Castañeda, Belén. «Vargas Llosa como crítico». *Hispanic Review* 58 (1990): 347-359.
Castellet, José María. «Seis jóvenes poetas españoles». *Mundo Nuevo* 22 (abril 1968): 33-69.

— «La actual literatura latinoamericana vista desde España». Jorge Enrique Adoum *et alii*. *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas, 1969. 27-38.
— «Prólogo». Mario Vargas Llosa. *Los jefes*. Barcelona: Barral Editores, 1971. 7-11.
— «El *Pantaleón* de Vargas Llosa». *Destino* 1877 (1973): 34.
— *Literatura, ideología y política*. Barcelona: Anagrama, 1976.
— *Los escenarios de la memoria*. Barcelona: Anagrama, 1988.
Castro, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1961.
Celorio, Gonzalo. *Tres lindas cubanas*. Barcelona: Tusquets, 2006.
Chávez Castañeda, Ricardo, et alii. *Crack. Instrucciones de uso*. México: Mondadori, 2004.
«Cien años de soledad». Cuadernos para el diálogo. 49 (octubre 1967): 36.
Collazos, Óscar, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México: Siglo XXI, 1970.
Constenla, Julia. *Sabato, el hombre. Una biografía*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
Conte, Rafael. «Julio Cortázar, entre la tierra y el cielo», *Informaciones (*2 de septiembre de 1967): 16.
— «La soledad de Gabriel García Márquez», *Informaciones* (14 de octubre de 1967): 30.
— «Desde Uruguay, un testigo. El descenso a los infiernos de Juan Carlos Onetti». *Informaciones* (21 de agosto de 1969): 3.
— *Lenguaje y violencia. Introducción a la nueva novela hispanoamericana*. Madrid: Al-Borak, 1972.

— *El pasado imperfecto*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
Corbalán, Pablo. «Madrid... al aparato. Carlos Fuentes, Cortázar, Borges y otros escritores del *boom*». *El Noticiero Universal* (15 septiembre 1970): 8.
Cornejo Polar, Antonio. «La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias». Ana Pizarro, coord. *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México, 1987. 121-132.
— «Para una teoría de la literatura hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 50 (1999): 9-12.
Cortázar, Julio: «Lugar llamado Kindberg». *Libre* 1 (1971): 46-50.
Cuba: una revolución en marcha. Selección, montaje y notas de Francisco Fernández-Santos y José Martínez. Suplemento 1967 de Cuadernos de Ruedo Ibérico. Colombes: Éditions Ruedo Ibérico, 1967.
Dalmau, Miguel. *Los Goytisolo*. Barcelona: Anagrama, 1999.
Dalton, Roque. «*Nuevas amistades*». *Casa de las Américas* 24 (mayo-junio 1964): 102-104.
De la Nuez, Iván. *Fantasía roja*. Madrid: Debate, 2006.
Dellepiane, Ángela. «Entrevista con Ernesto Sábato en sus ochenta años». *Revista Iberoamericana* 158 (1992): 33-44.
Díaz-Caballero, Jesús. «Ángel Rama o la crítica de la transculturación (última entrevista)». Moraña 325-343.
Díaz-Plaja, Guillermo. «*Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez». Marco y Gracia, eds. 506-508.
— *Hispanoamérica en su literatura*. Barcelona: Salvat, 1970.
Díaz Sosa, Carlos. «El sistema de premios ya no representa la realidad cultural hispanoamericana». *Imagen* 60 (agosto 1972): 3.

Díez, Luis A. «La novela hispanoamericana coloniza a España y provoca el comienzo de una gran renovación literaria». *La Cultura en México* 505 (13 de octubre de 1971): III-VIII.
Domingo, José. «Entrevistas. Gabriel García Márquez». *Ínsula* 259 (junio 1968): 6 y 11.
Donoso, José, *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
— *Historia personal del «boom»*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
Dravasa, Mayder. *The Boom in Barcelona. Literary Modernism in Spanish and Spanish-american Fiction (1950-1974)*. New York: Peter Lang, 2005.
Edwards, Jorge. «Enredos cubanos: dieciocho años después del «caso Padilla». *Vuelta* 154 (sept. 1989): 35-38.
«Entretelones y balance del Coloquio del Libro Monte Ávila». *Zona Franca* 14 (agosto 1972): 7-9.
«Entrevista con Emir Rodríguez Monegal». *Zona Franca* 16 (1972): 16-21.
«Entrevista con José Donoso». *Libre* 1 (1971) : 73-76.
Even-Zohar, Itamar. *Polysystem Studies*. Monográfico de *Poetics Today* 11 (1990).
— «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas». Iglesias Santos 23-52.
Fernández Braso, Miguel. «Continúan tirando piedras (contra el boom hispanoamericano)». *Pueblo* 31 de octubre de 1972: 28.
Fernández Moreno, César, coord. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972.
Fernández Retamar, Roberto. «Calibán». *Casa de las Américas* 68 (1971): 121-151.
— «Para una teoría de la literatura hispanoamericana». *Casa de las Américas* 80 (1973): 128-134.

— «Intercomunicación y nueva literatura». Fernández Moreno 317-331.
— «*Calibán* revisitado». *Casa de las Américas* 157 (1986): 152-159.
— *Calibán. Contra la leyenda negra*. Pról. de Carmen Alemany. Lleida: Universitat de Lleida, 1995.
— *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995.
— «Ángel Rama y la *Casa de las Américas*». Moraña 295-317.
Ferraté, Joan. *La operación de leer; y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1962.
Ferrer Solà, Jesús y Carmen Sanclemente. «De orígenes y recelos». Marco y Gracia 83-106.
Flores, Ángel. «Magical Realism in Spanish American Fiction». *Hispania* 38 (1955): 187-201.
— *Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica*. New York: Las Américas, 1959.
Forment, Albert. *José Martínez: la epopeya de* Ruedo ibérico. Barcelona: Anagrama, 2000.
Fornet. Ambrosio. «*La isla*, de Juan Goytisolo». *Casa de las Américas* 15-16 (1962-1963): 52-55.
Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona: Debate, 2003.
Franco, Jean. *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez.* Guadalajara: Unidad Editorial, 1988.
Fresán, Rodrigo. «Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario un casi ex joven escritor sudamericano». Bolaño, Roberto *et alii*. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. 47-74.
Fuentes, Carlos. «La nueva novela. Señores, no se engañen; los viejos han muerto. Viven Vargas Llosa, Cortázar,

Carpentier». *La Cultura en México* 128 (1964): I-VI, XIV-XVI.
— «Situación del escritor en América Latina». *Mundo Nuevo* 1 (1966): 5-21.
— «La definición literaria, política y moral de Carlos Fuentes. Un documento que hará época en la historia del pensamiento mexicano. Una entrevista de Alberto Diazlastra». *La Cultura en México* 268 (1967): I-IX.
— *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
— «Nowhere». *Libre* 1 (1971): 51-63.
Garrels, Elizabeth. «Resumen de la discusión». Viñas 287-326.
Georgescu, Paul Alexandru. *Nueva visión sistémica de la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1986.
Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. México: Siglo XXI, 2003.
Gimferrer, Pedro. 'Sobre *Cien años de soledad*'. *Destino* 1575 (14 de octubre 1967): 125.
— «¿Combatir en dos frentes?». *Destino* 1697 (abril 1970): 41.
González, Manuel Pedro. «La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional». Schulman 35-110.
González Bermejo, Ernesto. «García Márquez: ahora doscientos años de soledad». *Triunfo* 441 (4 de noviembre de 1970): 12-18. *Casa de las Américas* 63 (noviembre-diciembre 1970): 159-173.
González Echevarría, Roberto. *Crítica práctica / práctica crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
González, José Eduardo. «¿El final de la modernidad literaria?: técnica y tecnología en la crítica de Ángel Rama». *Modern Language Notes* 113 (1998): 380-406.

— «El post-boom y la dificultad textual como ideología». *Revista de Estudios Hispánicos* 33 (1999): 109-131.
Gopegui, Belén. *El lado frío de la almohada*. Barcelona: Anagrama, 2004.
Goytisolo, Juan. *Pueblo en marcha. Instantáneas de un viaje a Cuba*. París: Librería Española, 1963.
— «Destrucción de la España sagrada». *Mundo Nuevo* 12 (junio 1967): 44-60.
— *Señas de identidad.* 2ª ed. México: Joaquín Mortiz, 1969.
— *En los reinos de taifa*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
Goytisolo, Luis. «Celeste». *Libre* 1 (1971): 67-68.
Gracia, Jordi y Miguel Ángel Ruiz Carnicer. *La España de Franco: 1939-1975. Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2001.
Grande, Félix. *Once artistas y un dios: ensayos sobre literatura hispanoamericana*. Madrid: Taurus, 1986.
Gras, Dunia. «Julio Méndez y los olvidados del *boom*». *Homenaje a José Donoso*. Murcia: Universidad de Murcia, 1998. 233-240.
— «*Papeles de Son Armadans* y la narrativa hispanoamericana. Una muestra de recepción crítica». Paco Tovar, ed. *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Lleida: Universitat de Lleida. 73-84.
— «Del lado de acá, del lado de allá». *Cuadernos Hispanoamericanos* 604 (2000): 15-29.
Gras Miravet, Dunia y Pablo Sánchez López. «La consagración de la vanguardia: 1967-1973». Marco y Gracia 107-152.
Gutiérrez Girardot, Rafael. «América sin realismos mágicos». *Quimera* 46-47 (1986): 91-99.
Harss, Luis. «Gabriel García Márquez o la cuerda floja». *Mundo Nuevo* 6 (diciembre 1966): 63-77.

— «Cortázar, o la cachetada metafísica». *Mundo Nuevo* 7 (enero 1967): 57-74.
— *Los nuestros*. 5ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
Herrero-Olaizola, Alejandro. «Consuming Aesthetics: Seix Barral and José Donoso in the Field of Latin American Literary Production». *Modern Language Notes*, 115, 2, Hispanic Issue (marzo 2000): 323-339.
— «Historias de papel: Latinoamérica en la memoria editorial». *Salina: revista de lletres* 15 (2001): 221-228.
— *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain*. Nueva York: SUNY Press, 2007.
Iglesias Santos, Montserrat. «El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas». Darío Villanueva, ed. *Avances en teoría de la literatura*. Santiago: Universidad de Santiago, 1994. 309-356.
Iglesias Santos, Montserrat, comp. *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Libros, 1999.
Lafforgue, Jorge, ed. *Nueva novela hispanoamericana*. 2 vols. Buenos Aires: Paidós, 1969-1972.
López de Abiada, José Manuel. «Desde la otra ladera: opiniones de escritores españoles sobre el *boom*». López de Abiada y Morales Saravia 99-133.
López de Abiada, José Manuel y José Morales Saravia, eds. *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Verbum, 2005.
López Pacheco, Jesús. «Cuba entrevista». *Cuba: una revolución en marcha* 497-504.
López Salinas, Armando. «Situación actual del escritor español». *Unión* 4 (octubre-diciembre 1965): 74-90.

Loveluck, Juan. «Una revisión de la novela hispanoamericana». Ocampo 58-69.
Lovera de Sola, R.J. «José María Castellet enjuicia la literatura de las dos Españas». *Zona Franca* 14 (1972): 29-33.
Mainer, José Carlos. *El aprendizaje de la libertad: 1973-1986: la cultura de la transición*. Madrid: Alianza, 2000.
Maíz, Claudio. «La modernización literaria hispanoamericana y las fronteras transnacionales durante el modernismo y el *boom* literario». *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 35 (2006): 221-242.
— «Manifiesto de los escritores extranjeros». *Imagen* 58-59 (agosto 1972): 4.
Marco, Joaquín. «El experimento literario de Carlos Droguett, premio Alfaguara». *La vanguardia* (27 de mayo de 1971): 50.
— *Nueva literatura en España y en América.* Barcelona: Lumen, 1972.
— *Literatura hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
— «Entre España y América». Marco y Gracia 19-39.
Marco, Joaquín, ed. y Jordi Gracia, coord. *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España (1960-1981)*. Barcelona: Edhasa, 2004.
Mariaca, Guillermo. *El poder de la palabra. Ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.
Marsé, Juan. «Lo que Cuba nos da, lo que nosotros le damos». *Casa de las Américas* 51-52 (1968-69): 53-54.
Martínez Cachero, José María. *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1985.
Martínez Menchén, Antonio. 'Del árbol caído...'. *Cuadernos Hispanoamericanos* 245 (mayo 1970): 370-389.

Martínez Moreno, Carlos. *El paredón*. Barcelona: Seix Barral, 1961.
Mejía Duque, Jaime. *Narrativa y neocoloniaje en América Latina*, Buenos Aires, Ed. de Crisis, 1974.
Mendoza, Plinio Apuleyo. «Introducción». *Libre. Revista de Crítica Literaria. Edición Facsimilar*. Madrid: Turner/ El Equlibrista, 1990. IX-XI.
— *Aquellos tiempos con Gabo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1999.
Moix, Ana María. *24x24*. Barcelona: Península, 1972.
Monsiváis, Carlos. «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX». *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 2000. 959-1076.
Morán, Fernando. *Novela y semidesarrollo: una interpretación de la novela hispanoamericana y española*. Madrid: Taurus, 1971.
Moraña, Mabel, ed. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.
Moreno-Durán, Rafael Humberto. *Como el halcón peregrino. La Augusta Sílaba*. Bogotá: Santillana, 1995.
Mudrovic, María Eugenia. *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
Muñoz Lloret, Teresa. *Josep M. Castellet. Retrat de personatge en grup.* Barcelona: Edicions 62, 2006.
La novela iberoamericana contemporánea. XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1968.
Neruda, Pablo. *Canción de gesta*. La Habana: Imprenta Nacional, 1960.
— *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
Ocampo, Aurora. *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea.* México: UNAM, 1973.

Ortega. Julio. *La contemplación y la fiesta. Notas sobre la novela latinoamericana actual*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
— ed. *Convergencias/divergencias/incidencias*. Barcelona: Tusquets, 1973.
Oviedo, José Miguel. «Una discusión permanente». Fernández Moreno 424-440.
— *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. 3ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1982.
— *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 4. De Borges al presente. Madrid: Alianza, 2001.
Padilla, Heberto. *La mala memoria*. Barcelona: Plaza y Janés, 1989.
— *Fuera del juego. Edición conmemorativa 1968-1998.* Miami: Ediciones Universal, 1998.
Palou, Pedro Ángel. «Pequeño diccionario del *Crack*». Chávez 193-207.
Paz, Octavio. «Sobre la crítica». *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967. 39-40.
— «El simio gramático». *Libre* 1 (1971): 64-66.
— *Tiempo nublado*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
— *Sueño en libertad*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
Pereira, Armando. *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*. México: UNAM, 1981.
Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
Pineda Franco, Adela, e Ignacio Sánchez Prado, eds. *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004.
Pitol, Sergio. «Una visión personal». *Revista de Bellas Artes* 3 (1982): 28-30.
— «Diario de Escudellers». *El arte de la fuga*. México: Era, 1996. 74-87.

Pizarro, Ana. *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.
Poblete, Juan. «Trayectoria cultural de Ángel Rama: la dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos». Daniel Mato, coord. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, FACES y Universidad Central de Venezuela, 2002. 235-246.
Pohl, Burkhard. «El post-boom en España –mercado y edición (1973-1985)». López de Abiada y Morales Saravia 208-247.
Pollmann, Leo. *La «nueva novela» en Francia y en Iberoamérica*. Madrid: Gredos, 1971.
Portuondo, José Antonio. «Literatura y sociedad». Fernández Moreno, coord. 391-405.
Pozuelo Yvancos, José María y Rosa María Aradra Sánchez. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.
«Presentación». *Casa de las Américas* 67 (1971): 139.
Puente, Armando. «Gabriel García Márquez (Gabo). Señor de Macondo». *Índice* 237 (noviembre 1967): 27-29.
Rama, Ángel. «La novela y la crítica en América». *Marcha* 1005 (1960): 21-22.
— «Diez problemas para el novelista latinoamericano». *Casa de las Américas* 26 (1964): 3-43.
— «De cómo sobreviene lo humano». *Marcha* 1194 (febrero 1964): 29.
— «La generación hispanoamericana del medio siglo. Una generación creadora». *Marcha* 1217 (1964): 2-10.
— «Una nueva política cultural en Cuba». *Cuadernos de Marcha* 49 (1971): 47-68.
— «Carta de Ángel Rama a *Zona Franca*». *Zona Franca* 16 (1972): 10-15.

— *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha. 1964-1980*. México: Marcha Editores, 1981.
— «El *boom* en perspectiva». Viñas 51-110.
— *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
— *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. México: Universidad Veracruzana, 1986.
— «*La guerra del fin del mundo*. Una obra maestra del fanatismo artístico». *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987. 335-363.
— *Diario 1974-1983*. Caracas: Trilce, 2001.
Rama, Ángel, y Mario Vargas Llosa. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor-Marcha, 1973.
Rangel Guerra, Alfonso. *Las ideas literarias de Alfonso Reyes.* México: El Colegio de México, 1989.
Reyes, Alfonso. *El deslinde*. México: El Colegio de México, 1944.
Rincón, Carlos. «Para un plano de combate por una nueva crítica en Latinoamérica». *Casa de las Américas* 67 (1971): 39-45.
— «Sobre crítica e historia de la literatura hoy en Latinoamérica». *Casa de las Américas* 80 (sept-oct. 1973): 135-147.
Riquer, Martín de, y José María Valverde. *Historia de la literatura universal.* Vol. IV. Barcelona: Planeta, 1974.
Roa Bastos, Augusto. «Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual». Ocampo 38-57.
Rocca, Pablo. *35 años en marcha (crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay. 1939-1974)*. Montevideo: Ed. División Cultural de la IMM, 1992.
Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América*. Alfa: Montevideo, 1963.

— «Cara y cruz de Martínez Moreno». *Mundo Nuevo* 10 (1967): 79-85.
— «Diario de Caracas». *Mundo Nuevo* 17 (1967): 4-19.
— «Los nuevos novelistas». *Mundo Nuevo* 17 (1967): 19-24.
— «La nueva novela latinoamericana». Juan Loveluck, ed. *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969. 299-317.
— «Notas sobre (hacia) el *boom*: I». *Plural* 4 (1972): 29-32.
— *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.
— «Nuevo diario de Caracas». *Zona Franca* 14 (agosto 1972): 21-29.
— «Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos». Donald Yates, ed. *Otros mundos. Otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Michigan State University: Latin American Studies Center, 1975. 25-37.
Rodríguez Ortiz, Óscar. «Conversación con Mario Vargas Llosa». *Zona Franca* 14 (agosto 1972): 18-20.
— «Notas para una primera historia». *Catálogo general 1974-2004*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004. 7-11
Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006.
Roy, Joaquín. «La nueva narrativa americana: texto y contexto». Joaquín Roy, ed. *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid: Castalia, 1978. 10-33.
Sabato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Madrid: Aguilar, 1963.
— *Claves políticas*. Buenos Aires: R. Alonso, 1971.
— *Abaddón el exterminador*. Madrid: Alianza, 1974.
Saladrigas, Roberto. «Monólogo con Gabriel García Márquez». *Destino* 1626 (30 de noviembre de 1968): 56-58.

Salas Romo, Eduardo. *El pensamiento literario de J.M. Castellet*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
— ed. *De sombras y de sueños. Homenaje a J.M. Castellet*. Barcelona: Península, 2001.
Saldívar, Dasso. *García Márquez. El viaje a la semilla*. Barcelona: Folio, 2006.
Sánchez, Luis Alberto. *América, novela sin novelistas*. 2ª ed. Santiago: Ercilla, 1940.
— *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1953.
Sánchez López, Pablo. «Miguel Ángel Asturias y el Nobel 1967: análisis de la recepción crítica en España». *Anuari de Filologia, Secció F (Estudios de Lengua y Literatura Española)* XIX, 7 (1996): 65-84.
— «El premio Biblioteca Breve y la novela hispanoamericana». *Homenaje a José Donoso*. Murcia: Universidad de Murcia, 1998. 277-284.
— «La alternativa hispanoamericana: las primeras novelas del *boom* en España». *Revista Hispánica Moderna* 51 (junio 1998): 102-118.
— «La novela hispanoamericana en España y el debate sobre el realismo (1967-1972)». *Bulletin of Hispanic Studies* 76 (1999): 57-73.
— «El proyecto literario y político de la revista *Libre*». *Iberoamericana* 17 (2005): 29-39.
— «Revisión de la polémica entre Ángel Rama y Mario Vargas Llosa». *Memoria del XIX Coloquio de Literatura Mexicana e Hispanoamericana*. Hermosillo: Universidad de Sonora, 2005. 321-332.
— «Utopía y desengaño de una generación: los escritores españoles y la revolución cubana». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 32 (2007): 205-226.

Sánchez Prado, Ignacio. «Las reencarnaciones del centauro: *El deslinde* después de los estudios culturales». Pineda Franco y Sánchez Prado, eds. 63-88.
Santana, Mario. *Foreigners in the Homeland: The Spanish American New Novel in Spain, 1962-1974*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2000.
Santos, Dámaso. «*Cien años de soledad*». *Pueblo* (16 de julio de 1968): 23.
— «El pertinente realismo de Vargas Llosa y la conciencia de grupo hispanoamericano». *Pueblo* (18 de marzo de 1970): 30.
Sarduy, Severo. «El barroco y el neobarroco». Fernández Moreno 167-183.
Sartre, Jean-Paul. *Huracán sobre el azúcar*. Buenos Aires: Uno, 1960.
Serrano, María Pilar. «El boom doméstico». Donoso 96-141.
Schulman, Ivan, et alii. *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
Shaw, Donald L. *A Companion to Modern Spanish American Fiction*. Londres: Tamesis, 2002.
— «Sigue el boom». *Mundo Nuevo* 11 (mayo 1967): 93-94.
Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo*. 2ª ed. Madrid: Prensa Española, 1975.
Sordo, Enrique. «*Sobre héroes y tumbas*». *El Ciervo* 198 (agosto 1970): 14.
Sosnowski, Saúl. «Cartografía y crítica de las letras hispanoamericanas». *Lectura crítica de la literatura americana*. Tomo I. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996. IX-XC.
Sucre, Guillermo. «La nueva crítica». Fernández Moreno 259-277.
Tola de Habich, Fernando, y Patricia Grieve. *Los españoles y el «boom»*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1971.

Torbado, Jesús. «Galdós y la polémica del realismo en España». *Imagen* 83 (octubre 1970): 6-7.
Torres, Augusto M. «Entrevista con Gabriel García Márquez». *Cuadernos para el diálogo* 66 (marzo 1969): 44-45.
Tusell, Javier. «Encuentro con Mario Vargas Llosa». *Retrato de Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1990. 60-66.
Umbral, Francisco. *Diccionario de literatura*. Barcelona: Planeta, 1995.
Valencia Goelkel, Hernando. «La mayoría de edad». Fernández Moreno 121-135.
Vargas Llosa, Mario. «Crónica de Cuba». *Cuba: una revolución en marcha*. 508-510.
— «Una explosión sarcástica en al novela española contemporánea». *Ínsula* 233 (1966): 1 y 12.
— *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral, 1971.
— «El novelista y sus demonios». *Libre* 1 (1972): 38-45.
— *Contra viento y marea*. Vol. I. 2a. ed. Barcelona: Seix Barral, 1990.
— *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
Vázquez Montalbán, Manuel. «Seix y Barral, segundo acto». *Triunfo* 406 (1970): 42.
— «Muere el premio Barral». *Triunfo* 617 (1974): 46.
— *Y Dios entró en la Habana*. Madrid: Aguilar, 1996.
Verdugo, Iber, «Perspectivas de la actual novela latinoamericana». Ocampo 164-181.
Villanueva, Darío y José María Viña Liste. *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
Viñas, David *et alii*. *Más allá del boom: literatura y mercado*. México: Marcha Editores, 1981.

Volek, Emil, ed. *Latin America Writes Back: Postmodernity in the Periphery. An Interdisciplinary Cultural Perspective*. New York/London, Routledge, 2002.
Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968*. México: Era, 1998.
— «Código de procedimientos literarios del *Crack*». Chávez 175-189.
— *El fin de la locura*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
Williams, Raymond L. *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*. México: Taurus, 2001.
«Ya en el mundo es importante la literatura latinoamericana». *Imagen* 61 (agosto 1972): 12-13.
Zum Felde, Alberto. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. II: La narrativa*. México: Guarania, 1959.

Cuadernos publicados

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción,* prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva Mª, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América,* prólogo de Mª Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, Mª Beatriz, *Abel Posse: de la crónica al mito de América,* prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
10. PIZARRO, Ana, *El sur y los trópicos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 10, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
11. PELOSI, Hebe Carmen, *Rafael Altamira y la Argentina,* prólogo de Miguel Ángel de Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 11, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
12. CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 12, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
13. ALEMANY BAY, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX,* prólogo de José Carlos

Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 13, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

14. AYALA, María de los Ángeles, *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar,* prólogo de Eva Mª Valero Juan, Cuadernos de América sin nombre, nº 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
15. VV.AA., *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*, prólogo de Pablo Rocca, Cuadernos de América sin nombre, nº 15, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
16. CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana,* prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, nº 16, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
17. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *«Hablo, señores, de la libertad para todos» López Albújar y el indigenismo en el Perú*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 17, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
18. PELLÚS PÉREZ, Elena, *Sobre las hazañas de Hernán Cortés: estudio y traducción*, prólogo de José Antonio Mazzotti, Cuadernos de América sin nombre, nº 18, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
19. GARCÍA PABÓN, Leonardo, *De Incas, Chaskañawis, Yanakunas y Chullas. Estudios sobre la novela mestiza en los Andes*, prólogo de Virginia Gil Amate, Cuadernos de América sin nombre, nº 19, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
20. ORTIZ GULLÉ GOYRI, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez, Cuadernos de América sin nombre, nº 20, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

21. GNUTZMANN, Rita, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, prólogo de José Morales Saravia, Cuadernos de América sin nombre, nº 21, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
22. SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 22, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
23. GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope*, prólogo de Giuseppe Bellini, Cuadernos de América sin nombre, nº 23, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
24. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 24, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.

ISBN 978-84-7908-725-8





Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante