

Panorámica de escritores latinoamericanos de los años 90 y su integración en el aula

LILIANA TABÁCOVA

Universidad de Sofía “San Clemente de Ojrid”

RESUMEN: A lo largo del último decenio del siglo XX la literatura hispanoamericana ha vivido un nuevo auge. Como mínimo tres generaciones de escritores (algunos de ellos coetáneos de los autores del llamado boom y otros, nacidos en los años 50, 60 y 70) han tratado de romper los clisés impuestos por las editoriales europeas y norteamericanas que siguen sirviéndose de los consabidos “realismo mágico” y “real maravilloso” como exitosas marcas comerciales. El presente artículo es un intento de delinear las principales tendencias en la narrativa hispanoamericana en la frontera entre los dos milenios.

PALABRAS CLAVE: literatura hispanoamericana, años 90.

1. INTRODUCCIÓN

Mientras preparaba esta conferencia, de repente me sentí un poco como Funes, el personaje borgeano, poseedor de una memoria implacable que retenía un sinnúmero de detalles, lo cual le quitaba la posibilidad de establecer conexiones (es decir, de pensar). Yo estoy lejos de poseer una memoria prodigiosa, sin embargo, la cantidad de libros que he tenido la suerte de revisar y leer en todos estos años amenaza con no dejarse organizar en conclusiones del todo válidas.

Es conocido que lo que se llama comúnmente *la historia literaria* es en realidad un registro de selecciones. Por lo tanto, lo que pretendo hacer con esta charla no es ser exhaustiva –algo imposible tratándose de 19 países de habla hispana– sino trazar ante ustedes algunas de las tendencias más generales que una somera mirada retrospectiva a los años noventa del siglo XX me ha permitido discernir en las Letras del continente americano. Siempre, insisto, desde cierta carencia de información y desde mis gustos personales.

Cuando decimos “*novela hispanoamericana*” en seguida pensamos en el *realismo mágico* y lo *real maravilloso*, términos que han pasado a ser emblemáticos para la narrativa americana en castellano y, con el paso del tiempo, también se han convertido en comodín de la crítica y en “mágicas” palabras publicitarias –pocas veces aplicadas con rigor y seriedad– que aparecen en solapas y contratapas, plasmando las esperanzas de los editores de ventas caudalosas.

Sin embargo, aún en la época en que el *realismo mágico* era una propuesta estética renovadora y original, las letras del continente no se limitaban a él. Ni tampoco todo lo que se enmarcaba en esta especie de *Edad de Oro* que torpemente fue llamada “boom” de la literatura hispanoamericana era “realismo mágico”, ni mucho menos. Durante las tres décadas que más o menos abarca el fenómeno del boom editorial fueron publicadas obras de magníficos escritores muy diferentes entre sí, de

búsquedas formales y procedimientos técnicos muy variados. Escribieron y publicaron obras maestras y, felizmente, muchos de ellos siguieron trabajando y publicando en la década de los noventa y también lo hacen hasta hoy en día (siendo ya auténticos clásicos en vida), adaptándose a las nuevas exigencias del mercado y a las nuevas tendencias sociales y culturales. Intentando una nómina incompleta, citaré a Juan José Arreola (México, 1918-2001), Marco Denevi (Argentina, 1922-1998), Julio Ramón Ribeyro (Perú, 1929-1994), Elena Garro (México, 1920-1998), Mario Benedetti (Uruguay, 1922), Álvaro Mutis (Colombia, 1923), Margó Ganz (México, 1930), Antonio Benítez Rojo (Cuba, 1931-2005), Juan García Ponce (México, 1932-2003), Elena Poniatowska (México, 1932), Sergio Pitlor (México, 1933), Tomás Eloy Martínez (Argentina, 1934), Juan José Saer (Argentina, 1937-2005), Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico, 1936), Isidoro Blainstein (Argentina, 1933-2004), Denzil Romero (Venezuela, 1938), José Emilio Pacheco (México, 1939), Salvador Elizondo (México, 1932-2006), Vicente Leñero (México, 1933), Carlos Monsiváis (México, 1938), y un largo, larguísimo etcétera.

Sin embargo, no hay que restarle méritos al *boom*: la producción de los autores que lo configuraron se convirtió en una especie de *supraliteratura* que resolvía temporalmente el problema de la pugna entre *lo local* y *lo universal* (barbarie y civilización), que los intelectuales hispanoamericanos venían arrastrando desde hacía como mínimo dos siglos. A la vista del público internacional dejaron de existir autores nacionales para encarnarse en un movimiento continental. Las fuerzas centrípetas e integradoras prevalecieron sobre las tendencias centrífugas. Se puede decir que el *boom* borró las literaturas regionales y creó la “Literatura Latinoamericana” en singular.

A pesar de todas las diferencias artísticas e ideológicas que existían entre los autores del *boom*, ellos sí tenían una serie de planteamientos en común: como reconoce el crítico venezolano Guillermo Sucre, los grandes del *boom* tenían una especial inclinación por las obras *representativas*. Es decir, obras que de un modo ejemplar pretendían expresar la sociedad, la época, el continente, la identidad cultural. Entre 1960 y 1990 esta narrativa se convirtió en un paradigma, en modelo a seguir, en una interpretación histórica y sociocultural particular. Los escritores siguieron la antigua tradición hispanoamericana según la cual el escritor y su obra tenían que hallarse situados en lo medular y lo más significativo de la historia. El gran papel público de los escritores se unía a su aspiración de ser una especie de *chamanes* que interpretaran el destino colectivo.

Habría que destacar también su vocación *adánica*, la de dar nombre a las cosas de su continente que *nadie había expresado* todavía. Crearon un discurso espectacular, prolífico y barroco bajo la presión de una materia hiperbólica, mitológica, desconcertante. También exigieron una actitud muy comprometida de parte de lector, que tenía que dejar de ser consumidor y fruidor pasivo para convertirse en un *lector cómplice* (opuesto al que Cortázar llamara un “*lector hembra*”).

Conocemos el resultado: una literatura impresionante que sin duda perdurará en su mayor parte en el tiempo.

Sin embargo algunos de estos escritores se encerraron en su imagería simbólica, se embriagaron de su propia erudición, en fin, crearon su propio Olimpo donde se sentían muy a gusto y disfrutaban mucho. No siempre así los lectores.

Y estos lectores, mientras tanto, se habían masificado. Porque por los años en que se producía el *boom* que lanzaba las novelas hispanoamericanas en los mercados de Europa y Estados Unidos, también los lectores hispanohablantes habían aumentado considerablemente. La leyenda de que éstos no leían se mantuvo largo tiempo: también hasta cierto punto por culpa de las editoriales que justificaban así los

ínfimos desembolsos para pagar los derechos de autor. No obstante, en el último tercio del siglo XX los hispanoamericanos ya leían mucho más que en épocas anteriores y no leían ni más ni menos que los demás pueblos. Gracias al prestigio de los autores del *boom*, en la actualidad los escritores y editores han llegado a situarse en plan de igualdad.

Pero estábamos hablando de los lectores, que no siempre sentían la necesidad de penetrar en algunas novelas que se contemplaban el ombligo a sí mismas –lo que no quiere decir que fueran malas sino que eran de un registro limitado– y comenzaron a reclamar lecturas de nueva índole. También se dio el inevitable cambio generacional, tanto de lectores como de escritores.

Se produjo el efecto del péndulo: desde mediados de los ochenta y a lo largo de los noventa, el interés principal de escritores y lectores se volvió una vez más hacia las dimensiones nacionales, regionales de los países hispanoamericanos.

¿Qué vino después del *boom*? “Hombre –bromeó en cierta ocasión Bryce Echenique–, lo que queda después de un *boom* siempre son ruinas”. Felizmente, no fue así. La crítica sigue buscando denominaciones comunes para los nuevos grupos generacionales: se ha hablado de *postboom* (“Si el término de *boom* es un disparate, lo del *postboom* es un postdisparate”, comentaba socarrón el cubano Jesús Díaz) o de *boom-junior*; ahora se habla de forma más ingeniosa de *boomerang* y de *baby boom*.

Tal vez el embrollo terminológico se resuelva en el futuro, gracias a la distancia temporal. Lo que importa en este caso es que ha habido una notoria *continuidad* en las búsquedas artísticas. Parece que en los años noventa no se produjo el consabido “*parricidio*”, que suele darse en el cambio de las generaciones de literatos. (En gran medida porque los que publicaban, como hemos visto, en su mayoría eran coetáneos de los autores de *boom*). Pero tampoco los más jóvenes quisieron “matar” a sus padres del *boom*, sino continuaron por su derrotero, ficcionalizándolo todo (desde la Historia hasta las recetas de cocina).

Sería un lugar común repetir que en la última década del siglo XX se vivió en términos universales, uno de los más grandes procesos de metamorfosis y de crisis espiritual y mental. Se desvanecieron los metadiscursos (los de las ideologías o el de la historiografía, por ejemplo); la noción evolutiva de los procesos históricos se desplomó. Estuvimos presenciando probablemente una de las épocas, intelectual y culturalmente hablando, más dramáticas, difíciles y confusas de la historia. Lo que pasó en el mundo desde la caída del muro de Berlín hasta hoy no tiene antecedentes en ninguna otra época. Parecía que todo tenía que ser reescrito, ser visto con mirada nueva.

Se fue produciendo una transformación global de la cultura, una revolución en el campo de las comunicaciones, se crearon nuevos espacios sociales virtuales... Eduardo Subirats definió este momento de transición como *tardomodernidad*: “El mundo intelectual –aseguraba Subirats– deberá tomar una decisión radical: entregarse de pies y manos a las banalidades y venalidades mediáticas o asumir una mayor rigor analítico y ético.”

“Al desaparecer o caer en decadencia conceptos macro como *boom*, gran novela, novela-río, novela total, épica, realismo mágico, tradición, desarrollo, progreso y hasta Latinoamérica –como principio integrador–, se produce una oposición a esas formas de hiperbolización estética que iban del barroco a la literatura fantástica, para estimular una recuperación del minimalismo, de las formas del realismo y de la literatura de contenido y de género, de los géneros y del género.” (Cortés, 1999: 61)

Quizás precisamente ante esta disyuntiva los escritores que en los 90 lucharon por un lugar digno en las letras hispánicas y universales, tuvieron que elegir entre dos opciones sin llegar a una *ruptura* absoluta con sus antecesores inmediatos:

–la de acentuar las posibilidades que ofrece una novelística consciente de los recursos que maneja, con un trabajo exhaustivo y pulcro del lenguaje y una sofisticación de las tramas –nuevo vanguardismo experimental–, reto que asumieron autores como José Emilio Pacheco, García Ponce, Salvador Elizondo, Sergio Pitol y

–la del desparpajo del lenguaje; de la mirada puesta en la calle, en la barriada, en el mundo de los marginados (mujeres, gays, indios); de un interés por la experimentación más audaz, rebelde y juvenil: pongamos por ejemplo los escritores de la “*onda*” en México: José Agustín (México, 1944), Gustavo Sainz (México, 1940), Parménidez García Saldaña (México, 1944-1982).

Si a partir de Borges en las letras hispanoamericanas es indispensable que la literatura sea un diálogo entre libros –y después entre libros y lectores–, la literatura de la *Onda* se mostraría como la consecuencia no de los libros, sino de la cultura que los nuevos medios de comunicación propiciaba: la música, *el rock*, la *Coca Cola*, la marihuana. Aspiraban crear un nuevo realismo que no tenía por qué desconocer las renovaciones técnicas.

Tanto una como otra tendencia iban vinculadas siempre inevitablemente al humor. (En su mayoría, con excepción de Cortázar, los del *boom* carecían de ironía.) Aquí podemos mencionar uno de los grandes nombres: Alfredo Bryce Echenique (Perú, 1939), o uno de los menos conocidos, el del argentino Isidoro Blaisten (Argentina, 1933-2004), cuyo humor tiene un sabor muy especial, es inteligente y filosófico, de la mejor vena del tradicional humor judío.

También hubo una reivindicación del argumento narrativo y de lo sentimental. Gran parte de la narrativa del *boom* dejó de lado los sentimientos humanos. Mientras que en la literatura hispanoamericana de los noventa hubo una extraordinaria abundancia de personajes a la deriva, sin metas, sin perspectivas. El desengaño estaba presente como nota común. El excelente narrador Juan Villoro (México, 1956), por ejemplo, en su novela *Materia dispuesta* relata el descreimiento de una cultura que ha perdido el norte. Sin embargo, en los noventa el personaje literario se volvía más solidario, tolerante, sentimental.

Si en la literatura de las décadas de los sesenta y setenta, como señalaba Barthes en *Fragments de un discurso amoroso*, lo que se censuraba no era lo sexual sino lo sentimental, los narradores de la última década del siglo optaron, en cambio, por los sentimientos humanos, por los dramas psicológicos, por los temas de la sexualidad marginada: homosexualismo, prostitución, las prácticas eróticas no “convencionales”. Los ejemplos magistrales entre otros muchos, serían *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), de Mario Vargas Llosa).

Se plasma la educación sentimental recibida por la tradicional cultura de masas hispanoamericana –el folleto, la radio y telenovela, la música popular–, siguiendo de cerca las huellas de Manuel Puig. Hay un gran número de novelas que rescatan la estética del bolero: citemos a Bryce Echenique con su *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988), e incluso tienen letras de tangos o de boleros en el título –*Te di la vida entera* (1996), de la cubana Zoé Valdés (Cuba, 1959)–; o nombres de legendarios intérpretes: Luis Rafael Sánchez: *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), etc. De este modo se establece con el lector una comunicación mediante referentes comunes, puesto que todos conocen las mismas canciones, las mismas películas, telenovelas, etcétera, y prácticamente todos han recibido la misma

educación sentimental.

Están también las vivencias íntimas: los miedos, los recuerdos de la infancia, el insomnio (*Reo de nocturnidad* de Bryce Echenique). El chileno Carlos Cerda (Chile, 1942-2001) es un magnífico novelista sentimental. La memoria se busca no sólo como retrospectión, sino también se evoca el drama de la desaparición de los recuerdos.

Perdura el interés por los asuntos de carácter histórico. Pero estamos ante una historia motivada por la activación artística de la memoria, con un enfoque personal y el predominio de lo individual sobre lo colectivo. En los mexicanos Ángeles Mastreta (México, 1949): *Mal de amores* (1996), y Juan Villoro (México, 1951): *El disparo de arpagón* (1991), lo sentimental no está reñido con lo histórico y lo social lo mismo que en el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa (1958), cuyas novelas *Que me maten sí* (1997) y *El cojo bueno* (1996) explican la vida de Guatemala con impresionante agilidad. El cubano Eliseo Alberto en *Informe contra mí mismo* (1997) da testimonio de las calamidades y anécdotas más surrealistas de la Revolución, pero también está llevando a cabo un descarnado ajuste de cuentas consigo mismo.

La historia se ofrece como una variante más de la ficción, una variante que crea su propio referente —engendra el hecho histórico novelado— y en esa medida empieza a dudarse de las posibilidades de verdad de cualquier enunciado que la recree, se la empieza a observar en sus frustraciones e impedimentos. Del relato forma parte el cuestionamiento del relato mismo y de su viabilidad de enunciación.

Varios autores recrean del desengaño y utopías del ya lejano 68. En *Juana la Roja y Octavio el Sabio* del venezolano Ricardo Azuaje (Venezuela, 1959) se plasma el conflicto generacional entre una madre guerrillera, sexualmente liberada, que todavía en los años 80 pretende hacer la revolución, y su hijo, un abogado conservador, con un mundo predecible, ordenado. La novela está escrita con humor, se revelan con una frescura inusitada la historia reciente, la realidad urbana, la cotidianidad urticante. Ya a principios del nuevo milenio Jorge Volpi (México, 1968) en *El fin de la locura* (2003) y Vargas Llosa en *Travesuras de una niña mala* (2006) nos ofrecen el relato sobre dos tormentosas historias de amor con el trasfondo de las luchas políticas y sociales y los fracasos de las utopías alimentadas a lo largo del siglo XX.

La relación de la literatura con el mito ha cambiado radicalmente. Hay un desvanecimiento del realismo mágico y de los intentos de explicar a través de él la identidad cultural de Hispanoamérica. El propio Gabriel García Márquez en *Del amor y otros demonios* (1994) y en *Memorias de mis putas tristes* (2004) opta por lo personal, los exorcismos de los propios demonios personales. En *Lituma en los Andes* (1993), Mario Vargas Llosa ya no presenta la conciencia primitiva y mitológica como portadora de valores edificantes, sino todo al revés: como una fuerza destructiva.

Tenemos que hacer una mención aparte a la literatura hecha por mujeres que está lejos de ser una revancha sino que completa los espacios no frecuentados por hombres. A diferencia de la época del *boom*, cuando, prácticamente los nombres femeninos estaban ausentes, en los noventa surge una verdadera pléyade de excelentes autoras: Elena Garro, Ángeles Mastreta, Elena Poniatowska (México, 1932), Sara Sefchovich (1949), Laura Esquivel (México, 1950) —hasta aquí, todas mexicanas—, Gioconda Belli (Nicaragua, 1948), Isabel Allende (Chile, 1942), Marcela Serrano (Chile, 1951), Mayra Montero (Cuba, 1952), Carmen Boullosa (México, 1954) y Zoé Valdés.

En 1997 el editor y escritor español José Esteban daba los siguientes consejos a los jóvenes escritores hispanoamericanos:

A mi parecer, los nuevos escritores hispanoamericanos, luchan por limpiar la gracia popular de García Márquez de su autocomplacencia verborrágica; la economía metonímica de Borges de su pedantería culterana; la desolación intelectual de Rulfo de su pesimismo; la honestidad intelectual de Roa Bastos de sus pesadillas etnocéntricas; la arquitectura transparente del mejor Vargas Llosa de su vulgaridad anecdótica; la potencia social de Neruda de su adjetivación megalománica; el desamparo urbano de Onetti de su fatalidad teatral; la prosa elegante del primer Fuentes de su pseudocosmopolitismo burgués; la sencillez coloquial de Benedetti de su cotidiano anodino; la ternura solidaria de Vallejo, de su énfasis declamatorio; el esteticismo del pensamiento de Paz de su aristocratismo oportunista; y, en fin, la mordacidad rioplatense de Cortázar de su complejo europeizante, así como de su lastre retórico.¹

Todos recordamos que durante el auge del *boom* España prestó parte de su industria cultural como plataforma de lanzamiento a la *Nueva Novela Latinoamericana*. Sin embargo, después del período de transición y sobre todo en los años ochenta y noventa, la cultura española experimentó un fuerte proceso de autoafirmación y de consolidación europea. Y aunque prácticamente todas las editoriales españolas potenciaban la publicación de novelas y colecciones de cuentos de escritores hispanoamericanos, mostraban una marcada preferencia por los –llamémoslos sin tapujos– epígonos del *realismo mágico* (pensemos en el éxito mundial de Isabel Allende, Laura Esquivel o Luis Sepúlveda), ya que se atendían esencialmente los intereses comerciales. En el lector español (y de allí, en el lector occidental, en general) se había configurado un “horizonte de expectativas” (Becerra, 2002) que asociaba la literatura en español del otro lado del Atlántico únicamente con esta tendencia literaria, los críticos y los lectores seguían empeñados en leer la narrativa de todo un continente según los cánones estéticos del *boom*, y las editoriales no podían permitirse el riesgo de ir contra corriente. Esto creaba la impresión de que en Hispanoamérica no pasaba nada nuevo, que los procesos se habían estancado y que en realidad después del *boom* no quedaba más que un terreno desértico, arrasado por el estallido previo. Podemos poner como ejemplo al caso de Ricardo Piglia, cuya producción no es de menor calidad que la del *boom* y que viene escribiendo desde hace más de tres décadas, pero fue conocido y reconocido en España recién en el año 2000.

En nuestros países poscomunistas la recepción de la literatura hispanoamericana no difería gran cosa, porque se cortaron bruscamente las relaciones con las instituciones culturales cubanas, a través de las cuales (antes que nada me refiero a Casa de las Américas) nos llegaba la mayoría de las novedades –preseleccionadas, claro está– del *boom* (y otras pocas del *postboom*²). Con nuestra apertura al resto del mundo o, dicho en otros términos, con nuestro ingreso en la aldea global, al mercado búlgaro no llegan más que los éxitos editoriales de España.

Por otro lado, la aguda crisis económica que asoló los países latinoamericanos tuvo graves consecuencias para el mercado editorial del continente. Desaparecieron numerosos sellos locales o fueron absorbidos por grandes grupos editoriales, predominantemente españoles, como Alfaguara, Planeta, y en menor medida Seix Barral y Tusquets, que implantaron redes regionales en buen número de los países del área. Es normal que esto tuviera una gran incidencia, no siempre positiva. El resultado fue lo que Eduardo Becerra llamó “la progresiva balcanización del espacio editorial hispanoamericano” (Becerra, 2002) que iba a presentar la fisonomía de un conjunto de mercados locales casi completamente incomunicados. Lamentablemente la visión optimista de Carlos Fuentes sobre la posible unión de la literatura en español, bautizada por él como “el territorio de La Mancha”, parece cada vez menos realizable. Los escritores (ni hablar de los lectores) latinoamericanos de hoy no saben qué es lo que se escribe y publica del otro lado de la frontera de sus respectivos países. La única forma de que se

1 Texto amablemente proporcionado por el autor.

2 En la mayoría de los casos ni siquiera se les avisaba a los autores de que iban a ser traducidos a alguna de nuestras lenguas. Ni hablar de pagarles los derechos de autor.

conozcan entre ellos (y de que se les conozca fuera) es que los publiquen en España. Muchos de los escritores más jóvenes directamente se van a vivir a Barcelona o Madrid.

Uno de los ejemplos es Roberto Bolaño (1953-2003), un excelente escritor de origen chileno, de formación mexicana y residencia última en España. De él se ha dicho que es el último escritor hispanoamericano, en el sentido de que todavía se creía tal (y no chileno, mexicano o español a secas), escribía como tal y planteaba los temas y problemas de su generación, cuyo proyecto de futuro se había visto truncado por las circunstancias violentas de los años setenta. No menos actual, moderno, cosmopolita, contestatario que sus coetáneos y los que siguieron, Bolaño se preguntaba sobre el sueño latinoamericano devenido en pesadilla, sobre las raíces del mal y su banalización en los tiempos que le tocaron presenciar, sobre el papel, las culpas y las responsabilidades del escritor y del intelectual latinoamericano. Desde Borges sabemos que la literatura se nutre más de la propia literatura que de la realidad. Bolaño recorría, parodiaba, reinventaba, mostraba las potencialidades no desarrolladas de la literatura hispanoamericana. Escribía sobre su continente sin autoengaños, sin nostalgia alguna, pero tampoco con el desarraigo que se estaba haciendo de moda por la misma época.

A mediados del decenio en los dos extremos de Latinoamérica surgieron casi simultáneamente dos grupos de jóvenes escritores, nacidos alrededor del año 1968 que lanzaron dos manifiestos de rebeldía y supieron realizar entorno suyo amplias campañas publicitarias. Se trata de *McOndo* en Chile y de la *Generación del Crak* en México. Sus planteamientos son muy diferentes, pero coinciden en lo principal: rechazan los clisés establecidos sobre la literatura hispanoamericana y se niegan a ser leídos dentro de los parámetros del *boom*. Advierten que no debemos esperar de ellos un tipo de literatura “complaciente” y “comercial” (aunque en la práctica han demostrado que saben venderse muy bien), ni debemos esperar que sus novelas sean fáciles. Reclaman un lector activo, que se tome la molestia de realizar un esfuerzo intelectual. Los jóvenes escritores del Cono Sur amenazan con imponer una serie de nuevos clisés de una Latinoamérica del todo globalizada, urbana, consumista, de discotecas con música tecno y jóvenes alienados. Por otro lado, la *Generación del Crak* fue de duración efímera, aunque sus miembros continúan muy activos. El propio nombre del grupo señala no tanto cierta anglofilia³, como su afán de internacionalización. En realidad tenemos que insistir también en el cambio en la imagen de artista que se produce en los últimos diez años. Ya no se trata de jóvenes bohemios que prefieren vivir pobres y felices en París (además, como añadiría Bryce Echenique, pobres no en dólares, como Hemingway, sino en peso peruano o mexicano), sino que hacen sólidas carreras universitarias en Filosofía y Letras la mayoría de las veces, y si no se quedan a vivir en la península Ibérica, donde ocupan cátedras universitarias, regresan a sus países para ocupar asimismo cátedras universitarias y puestos de funcionarios públicos o para integrarse al cuerpo diplomático. En cuanto a sus declaradas propuestas estéticas, tienen la intención de escribir novelas “profundas”, escribir sin concesiones para un público selecto y reducido, tratar “temas sustanciales” partiendo de la carnavalización, el sarcasmo, lo grotesco (en este sentido se les podría considerar herederos directos de Sergio Pitlor, al que Ignacio Padilla llama cariñosamente “el abuelo del *Crak*”), evitar la estructura lineal, buscar un léxico amplio y una sintaxis compleja, etcétera.

El *Manifiesto Crak* señala ya, otra vez curándose en salud, que la ruptura no es tal porque *la palabra es una y la misma y porque lo viejo vale para novedad*, con lo que no hacen *crak*, sino *cut and paste*. (Becerra, 2002)

3 La palabra *crak* en inglés significa grieta o fisura; es también la onomatopeya de algo que se quiebra. Algunos críticos han visto en su elección un afán comercial (Castillo Pérez)

Lo que sí me parece que hay que reconocerles a estos escritores jóvenes es el haber situado colectivamente entre las prioridades del debate literario la denuncia de la fuerza coercitiva que ha ido adquiriendo el horizonte de expectativas internacional.

El grupo *McOndo*, la *Generación del Crak* y muchos autores, nacidos a partir de mediados de los años sesenta, combaten los estereotipos de maneras diferentes. Muchos de ellos prefieren situar sus espacios ficcionales fuera del ámbito reconocido como latinoamericano. Una vez más, hay que aclarar: no puede decirse que sean los miembros de esta generación los primeros en ubicar sus narraciones en dichos ámbitos ni tampoco que lo hagan de manera exclusiva; pero sí son los que lo han hecho con mayor frecuencia y, sobre todo, con una conciencia transgresiva mejor asumida. Los mexicanos Jorge Volpi e Ignacio Padilla ambientaron algunas de sus novelas en Suiza, Francia y Alemania; una de la obras del boliviano Edmundo Paz Soldán (1967) transcurre en el campus de Madison; el colombiano Santiago Gamboa (1965) tiene la certeza de que ‘siempre nos quedará Pekín’ (*Los impostores*); el Distrito Federal mexicano es el escenario de la fastuosa Mantra de Rodrigo Fresán (Argentina, 1963). ¿Y qué decir de las ficciones japonesas de Mario Bellatín (México-Perú, 1960) o de los paraísos magrebíes de Alberto Ruy Sánchez (México, 1951), por no hablar de los desterrados italianos del ecuatoriano Leonardo Valencia (1969), de las intrigas saharianas del argentino Alfredo Taján (1960), o del esperpento español del venezolano Juan Carlos Méndez Guédez (1967)? En su libro de ensayos el peruano, Fernando Iwasaki (1961), afirma que su *poncho es un kimono flamenco*.

Sin embargo me parece que todavía es temprano albergar demasiadas esperanzas de que estos autores e incluso los más jóvenes aún vayan a cambiar la anquilosada recepción europea y norteamericana de la literatura de Latinoamérica. Seguirán vendiéndose y traducándose a todos los idiomas libros en que bellas muchachas de pelos verdes salgan volando por las ventanas de sus casas entre lluvias de mariposas oníricas...

Muchos universitarios europeos y norteamericanos, que practican un multiculturalismo militante tienden a una serie de actitudes proteccionistas y paternalistas (al cabo no menos conservadoras que las del gran público), dizque en nombre de la diversidad y la defensa de la diversidad. Su objetivo es, en principio, salvaguardar los particularismos, pero el resultado final convierte a una cultura en un ente inmutable, atemporal y aislado. Si a esto le sumamos la ideología poscolonial y antiglobalizadora que exige combatir la influencia perniciosa de Occidente, encontramos así muy difundido entre los especialistas un discurso que, haciendo caso omiso de los cuatro siglos de occidentalización y mestizaje en Latinoamérica, invitan a preservar una pureza que ya no existe en ninguna parte.

BIBLIOGRAFÍA:

- Becerra, E. (2002): “La narrativa hispanoamericana en España”-en: *Letras Libres*, abril. (tomado de: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=7417>)
- Castillo Pérez, A: “El manifiesto del *Crak*” (tomado de <http://www.revistadeluniversidad.unam.mx/3106/pdfs/83-87.pdf>)
- Cortés, C. (1999). “La literatura latinoamericana (ya) no existe”, en: *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 592: 58-65.