

## Del *boom* al *boomerang*

Gonzalo Celorio

Buen año este de 2012 para celebrar el cincuentenario de lo que se dio en llamar el *boom* de la novela latinoamericana, que ahora la Real Academia Española prefiere escribir *bum*, a la manera castiza, quitándole a la representación visual de la onomatopeya la carga explosiva que se atribuyó a un fenómeno considerado entonces disruptivo, emergente, insospechado. Ciertamente: hace cincuenta años, en 1962, Mario Vargas Llosa gana el Premio Biblioteca Breve con *La ciudad y los perros*, obra que extrapola a la vida civil las atrocidades que se cometen cotidianamente en un colegio militar y que a menudo se invoca como novela inaugural de lo que con el tiempo se convertiría en un nuevo canon literario. Ese mismo año, Carlos Fuentes renueva la novelística de la Revolución mexicana con *La muerte de Artemio Cruz* e incursiona en un género sincrético, entre histórico, fantástico y alegórico, con la novela corta *Aura*; Julio Cortázar publica *Historias de cronopios y de famas*, en las que ya se atisba el espíritu lúdico e iconoclasta que, apenas un año después, animará las páginas de *Rayuela*; Gabriel García Márquez anticipa sus desmesuras tropicales con la publicación de *Los funerales de mamá grande* y Alejo Carpentier da a la imprenta *El siglo de las luces*, que ha sido calificada por la crítica como su obra mayor y una de las mejores novelas históricas de Hispanoamérica.

Empero, hay obras narrativas inmediatamente anteriores a 1962 que pudieran inscribirse en el mismo fenómeno literario: en 1958, apareció la primera novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*, que, con su modernidad urbana, su multiplicidad de voces narrativas, el flujo lírico de sus personajes atemporales y su dimensión crítica, se ubica ya en la que el mismo autor bautizó *la nueva novela hispanoamericana* en un ensayo posterior<sup>1</sup>; y en 1961, Ernesto Sabato publicó *Sobre héroes y tumbas*, que contiene su escalofriante *Informe sobre ciegos*; Juan Carlos Onetti, *El astillero*, que sucede a novelas tan deudoras de la obra de Faulkner -cuya influencia suele considerarse definitiva del *boom*-, como *La vida breve*, *Los adioses* o *Para una tumba sin nombre*, fechadas en la década de los cincuenta, y Gabriel García

---

<sup>1</sup> Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, 1.<sup>a</sup> ed. México, 1969 (Cuadernos de Joaquín Mortiz). 98 pp.

Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, cuyo protagonista habrá de esperar unos años para ascender -en términos de personaje, ya que no de jerarquía castrense- al coronel Aurelio Buendía de *Cien años de soledad*.

Desde 1958, con la publicación de *La región más transparente* hasta 1967 con la aparición de *Cien años de soledad*, la narrativa hispanoamericana asombra al mundo de las letras con novelas tan deslumbrantes como *Rayuela* (63) de Cortázar, *Vista del amanecer en los trópicos* (64) de Guillermo Cabrera Infante, también recipientaria del Premio Biblioteca Breve, que se publicaría después, retocada, con el título de *Tres tristes tigres*; *Juntacadáveres* (65) de Onetti; *El lugar sin límites* de José Donoso, *La casa verde* de Vargas Llosa y *Paradiso* de José Lezama Lima (las tres del 66). Una década ciertamente prodigiosa, que marca un hito en la historia de la literatura hispanoamericana.

No hay que pensar, sin embargo, que este fenómeno, como parecen indicarlo las denominaciones *boom* y *nueva novela hispanoamericana* surge por generación espontánea. No podría haberse dado la literatura fantástica de Cortázar sin el antecedente de Felisberto Hernández o de Jorge Luis Borges; no podría haberse dado *El otoño del patriarca* de García Márquez sin *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, ni *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes sin *Los de abajo* de Mariano Azuela, *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán o *La tormenta* y *El desastre* de José Vasconcelos.

La tradición novelística en Hispanoamericana es joven. Si bien es cierto que durante los tiempos de dominación española prosperó en el Nuevo Mundo la lectura de novelas, a pesar de la severa vigilancia del Santo Oficio, como lo ha consignado, en el caso de la Nueva España, Irving Leonard en *Los libros del conquistador*<sup>2</sup> y *La época barroca en el México colonial*<sup>3</sup>, su escritura, en cambio, fue inhibida de tal manera por las autoridades civiles y eclesiásticas, que no se cuenta en las posesiones españolas de ultramar con ninguna novela digna de tal nombre durante esos siglos, lo que confirma, al decir de Vargas Llosa, el carácter subversivo del género. Al igual que en otras colonias españolas, en la Nueva España se escribieron algunos textos narrativos como *Los sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón, *Los infortunios de Alonso Ramírez* de Carlos de Sigüenza y Góngora o *La portentosa vida de la muerte* de Joaquín Bolaños,

<sup>2</sup> Irvin A. Leonard. *Los libros del conquistador*. Fondo de Cultura Económica, 2.ª ed. México, 2006. (Colección conmemorativa 70 aniversario, núm. 58). 543 pp.

<sup>3</sup> Irving A. Leonard. *La época barroca en el México colonial*. Fondo de Cultura Económica, 1.ª ed. México, 1974 (Colección popular, núm. 129). 331 pp.

obras de «tímida ficción», como califica Alfonso Reyes la primera de ellas, que no son propiamente novelas y que José Rojas Garcidueñas prefirió llamar con buen tino *protonovelas*. No deja de ser significativo que mientras en España el género llegó con la publicación de *El Quijote* en los albores del siglo XVII a su momento culminante, *El Periquillo Sarniento* del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, acaso la primera novela americana que puede considerarse como tal, date de 1816, cuando ya se ha iniciado en México la revolución de independencia.

Visto nuestro continente como una *novela sin novelistas*, los escritores hispanoamericanos del siglo XIX, inmersos en el complejo proceso de emancipación cultural posterior a la independencia política del que habla José Luis Martínez<sup>4</sup>, se dan a la tarea de conquistar, con la articulación de una voz propia, un mundo que, como diría Alejo Carpentier, no ha acabado de pasar por el tamiz de la palabra. Desde entonces hasta el *boom*, nuestras novelas cumplen un cometido identitario: empiezan por apropiarse del paisaje, en correspondencia a lo que, en el campo de la poesía, había hecho Andrés Bello con su *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, que continuaba en lengua española la obra de Rafael Landívar, jesuita guatemalteco avecindado en México, quien, en bien medidos hexámetros latinos -como corresponde al espíritu ilustrado del siglo XVIII-, canta en su *Rusticatio Mexicana* la belleza del paisaje, por donde las diosas de la antigüedad grecolatina deambulan entre nopales y magueyes, aturdidas por el gorjeo de guajolotes y guacamayas. Y acaban por apropiarse de lo que hoy en día llamaríamos nuestro patrimonio intangible: la historia, la cultura, la idiosincrasia de nuestros países.

Nuestra novela, en efecto, fue inicialmente telúrica. Había que describir la montaña, los ríos, la pampa, el desierto, la selva para después plantar en tal escenario magnífico y temible, desolado o inextricable, al hombre, que habrá de luchar denodadamente contra esa naturaleza bravía a la que pretende domeñar y que siempre sale vencedora: «Los devoró la selva» son las últimas palabras de *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Se trata de la confrontación entre la civilización y la barbarie -o su coexistencia- que plantea Domingo Faustino Sarmiento en el *Facundo* y que ochenta años después sigue vigente en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos.

Tras la apropiación de un paisaje que hasta entonces no había sido descrito en términos literarios, nuestra novela se hizo crítica. Del puertorriqueño Manuel Zeno

---

<sup>4</sup> José Luis Martínez. *La emancipación literaria de México*. Antigua Librería Robredo, México, 1955. (México y lo mexicano, núm. 21). 88 pp.

Gandía al mexicano José Revueltas, del argentino Ricardo Güiraldes al peruano José María Arguedas, del ecuatoriano Jorge Icaza al guatemalteco Miguel Ángel Asturias, denunció la explotación del neocolonialismo norteamericano y las nuevas oligarquías criollas en las minas, las compañías bananeras, los yacimientos petrolíferos, los centros fabriles, y denostó la opresión ejercida por los regímenes autoritarios que han asolado sistemáticamente a nuestros países.

Nuestra novela fue europea y americana. Si bien le dio las espaldas a la tradición hispánica, cuyos cánones metropolitanos había seguido a pies juntillas durante el periodo colonial, se ajustó a los nuevos modelos europeos, particularmente franceses, y navegó por las aguas del romanticismo, del realismo y del naturalismo hasta desembocar en el modernismo, un movimiento propio e inédito, si bien articulado con elementos provenientes de la literatura europea y sin duda más fértil en la poesía que en la prosa, que representa, por su influencia en la literatura española peninsular de la Generación del 98, el «primer retorno de las carabelas» del que habló José Enrique Rodó. Si nuestra novela tuvo pretensiones cosmopolitas, su referencialidad dominante fue local y dio cuenta de las costumbres y las tradiciones criollas, mestizas o indígenas, de nuestros pueblos. Empezó a hacerse moderna, en el caso de México, con la Revolución de 1910. De Mariano Azuela o Francisco L. Urquiza, que, como los antiguos cronistas, escribieron sus obras al fragor de la batalla, a Martín Luis Guzmán o Agustín Yáñez, quienes, con la distancia de los años, adoptaron una perspectiva histórica, el mundo que reflejaron sus novelas dejó de dividirse dicotómicamente, como solía hacerlo la novelística anterior, en buenos y malos, en héroes y bandoleros, para dar paso a los *bandolhéroes*, como Salvador Novo bautizó, con tan feliz imagen simbiótica, a los personajes de estas obras y a sus referentes históricos.

A mediados del siglo XX, la narrativa hispanoamericana cobra una nueva dimensión con respecto a su referencialidad. En 1949, Miguel Ángel Asturias publica la novela *Hombres de maíz*, que Luis Cardoza y Aragón definió como «tiempo sin historia». Ese mismo año, Alejo Carpentier da a la imprenta *El reino de este mundo*, en cuyo prólogo sustenta su tesis de lo real-maravilloso americano, que deriva de su oposición al movimiento surrealista en el que había abrevado su literatura durante su estancia en París a partir del año 28 y del cual abjura tras realizar un viaje a Haití, donde descubre la presencia cotidiana de lo prodigioso en la realidad de ese país del Caribe, que hace extensiva a la totalidad de nuestra América. «¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso americano?» es la pregunta

asertiva con la que concluye su ensayo prologal<sup>5</sup>. Seis años más tarde, en 1955, Juan Rulfo publica la novela *Pedro Páramo*, en la que los muertos y los vivos, el pasado y el presente, la historia y el mito alternan en el mundo ubicuo de Comala. Estas tres novelas, cada una a su manera, ensanchan la visión de la realidad, que deja de limitarse a la descripción del paisaje, el registro de las costumbres o la denuncia de los males sociales para ampliar, como dice el propio Carpentier, las escalas y categorías de la realidad. A partir de entonces, la novela hispanoamericana no se restringe a narrar lo que los hombres hacen, dicen y piensan, sino que da cuenta también de lo que inventan, lo que recuerdan o lo que asumen como real -sus mitologías, sus creencias, sus cosmogonías- y que constituye una parte de la realidad tan o más sustancial que la que transcurre por la superficie de los acontecimientos. Sin estas obras no podría entenderse el surgimiento unos años más tarde de novelas como *La muerte de Artemio Cruz*, *La casa verde* o *Cien años de soledad*, en las que la realidad que les ha servido de punto de partida es subvertida por la creación literaria, que nos la devuelve, acrecida por la imaginación, para que la podamos conocer con mayor hondura. Hoy nuestros novelistas -dijo Vargas Llosa cuando apenas emergía la nueva novela latinoamericana- «ya no se esfuerzan por expresar *una* realidad, sino visiones y obsesiones personales: *su* realidad. Pero los mundos que crean sus ficciones y que valen ante todo por sí solos, son, también, versiones, calas a diferentes niveles (psicológicas, fantásticas o míticas) de América Latina»<sup>6</sup>. Creo que con el *boom* al fin se cumplen los anhelos identitarios que abrigaron los primeros novelistas de nuestro continente: las novelas que acabo de mencionar y tantas otras concomitantes a ellas son profundamente americanas porque, acaso por primera vez en la historia de nuestra narrativa, llegaron a ser universales, que no de otra cosa se trata la identidad. Ya lo decía Alfonso Reyes: la única manera de ser provechosamente nacionales es ser generosamente universales.

El *boom* es, pues, un fenómeno literario, cuyos antecedentes se remontan a los orígenes de nuestra vida independiente, si bien puede circunscribirse, ya lo dije, a la década que va de la publicación de *La región más transparente* en 1958 a la de *Cien años de soledad* en 1967 y que comprende novelas ciertamente portentosas que han sido no solo importantes para la literatura, sino también, y quizá más acusadamente, para la historia de la literatura. Pero también se trata de un fenómeno editorial. Afectadas por la

<sup>5</sup> Alejo Carpentier. Prólogo a *El reino de este mundo*. Compañía General de Ediciones, 2.<sup>a</sup> ed. México, 1969. Pp. 7-17.

<sup>6</sup> Mario Vargas Llosa. «Novela primitiva y novela de creación en América Latina» en *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXIII, núm. 10. México, junio de 1969. Pp. 29-36.

censura franquista que todavía padece España en esos años, las editoriales peninsulares, particularmente la que dirige Carlos Barral, ponen los ojos en la América de lengua española y encienden un potente reflector que ilumina el quehacer literario de algunos escritores, quienes, gracias a sus innegables méritos literarios, se ven favorecidos por esa luz: Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Onetti, Donoso, Cabrera Infante... Sus obras superan con creces los exiguos tirajes que antes difícilmente llegaban a los mil ejemplares; se traducen, apenas editadas, a varias lenguas; se leen por públicos numerosos y heterogéneos y se vuelven objeto de estudio de las metodologías críticas entonces en boga, del estructuralismo al psicoanálisis, pasando por la crítica sociológica, que muchas veces, como lo preconizó Gaston Bachelard, explicaron la flor por el fertilizante. Surge entonces la figura hasta entonces inédita en el mundo de habla española del agente literario, que ayuda a la divulgación de las obras de los grandes autores, aunque estas no siempre salen ilesas de la imposición de las reglas del mercado editorial.

Llega, empero, un momento, en los años setenta, en que el reflector se apaga. La oscuridad editorial no afecta a la literatura, pero sí a la historia de la literatura. La narrativa hispanoamericana prosigue su fecunda marcha, aunque ya no la ilumine la luz privilegiada que la había hecho brillar en la década anterior; sigue su curso como lo había hecho antes del *boom*, con calidad y constancia, aunque ya no incide tan decisivamente, como antes lo había hecho, en el fenómeno literario. Ni en la crítica. Ni en el mercado.

La literatura del *boom* está inscrita, pues, en la joven tradición novelística hispanoamericana, de la que se nutrió (igual que de otras innumerables *filias* universales, que van de las novelas de caballería a Faulkner, de Balzac a Navokov, de Edgar Allan Poe a Keats, del barroco al surrealismo, del *jazz* al cinematógrafo). Lo original y determinante es que vino *de regreso* de esa tradición, es decir que la asimiló y la rompió. O mejor dicho, que se apropió de ella al romperla, de acuerdo con el aserto de Octavio Paz según el cual «la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado»<sup>7</sup>. Pues bien: las generaciones literarias sucesivas vienen *de regreso del regreso*. ¿Qué significa esto? Significa que los escritores hispanoamericanos posteriores al *boom* han asimilado el canon establecido por Cortázar, Fuentes, Donoso, García Márquez, Vargas Llosa, Cabrera Infante y han podido, gracias precisamente a

---

<sup>7</sup> Octavio Paz. Prólogo a *Poesía en movimiento*. México, 1915-1966. Sigo XXI Editores, 2.<sup>a</sup> ed. México, 1969. P. 5.

esa asimilación, romperlo, subvertirlo para articular una nueva voz, a saber si un nuevo canon.

El *boomerang*. Con esta metáfora, Carlos Fuentes denominó a la generación mexicana de escritores que se habían agrupado bajo la autodenominación *crack*: Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Vicente Herrasti, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz. En 1992, cuando se cumplía el V centenario del llamado descubrimiento de América, algunos de estos escritores, a la sazón veinteañeros, y otros más que no necesariamente formaban parte de ese grupo, se manifestaron en la Feria Internacional del Libro de Francfort - dedicada ese año a México- en contra del realismo mágico. Recuerdo que el público alemán que asistía a las mesas redondas que entonces se celebraron no entendía que en México -el país de la primera revolución social del siglo XX; el país surrealista por excelencia, como lo había calificado André Breton; el país de Frida Khalo, Diego Rivera y las calaveritas de azúcar; el país de la presencia cotidiana de la muerte en el mundo de los vivos a juzgar por *El laberinto de la soledad* o *Pedro Páramo*-, los narradores pretendieran escribir novelas internacionales, psicológicas o policiales. Era como desperdiciar el escenario. Los europeos querían que siguiera lloviendo por años en ese Macondo mágico con el que se identificaba al Nuevo Mundo y que tantos prodigios suscitaba. *Un largo adiós a Macondo*, por cierto, tituló Eduardo García Aguilar el prólogo a una antología del cuento colombiano contemporáneo que publicó la Universidad Nacional Autónoma de México en 1994<sup>8</sup>.

La denominación *boomerang*, de suyo afortunada por su vinculación sonora y gráfica con el *boom* y, al mismo tiempo, con la idea de que lo que va de ida regresa, enriquecido por todo lo que adquirió en el periplo, puede ser aplicable no solo al *crack*, sino, extensivamente, a la escritura narrativa hispanoamericana posterior al *boom*, de Luisa Valenzuela y César Aira en Argentina a Senel Paz y Leonardo Padura en Cuba; de Antonio Skármeta y Diamela Eltit en Chile a Luis Rafael Sánchez y Ana Lydia Vega en Puerto Rico; de Darío Jaramillo y Rafael Humberto Moreno Durán en Colombia a Claribel Alegría y Sergio Ramírez en Centroamérica; de Ednodio Quintero y Luis Britto García en Venezuela a Hernán Lara Zavala y Juan Villoro en México.

No es fácil hablar de una literatura que se está escribiendo todavía y frente a la cual no tenemos suficiente distancia crítica. Hay, empero, algunas características

---

<sup>8</sup> Eduardo García Aguilar. *Veinte ante el milenio. Cuento colombiano del siglo XX*. Selección, prólogo y notas de..., Universidad Nacional Autónoma de México, 1.ª ed. México, 1994 (Textos de Difusión Cultural. Serie Antologías). Pp. 7-22.

generales de la narrativa hispanoamericana de nuestros días que quisiera enumerar con el propósito de rastrear, así sea de manera muy sucinta y esquemática, tanto lo que heredó del *boom* como lo que desechó de él en su largo adiós a Macondo.

1. Nuestra novela ha dejado de ser experimental. Ha heredado los muchos y muy audaces recursos que los escritores del *boom*, lectores de Faulkner o de Joyce, utilizaron experimentalmente en sus obras, como la posibilidad de lecturas múltiples de *Rayuela* o el monólogo delirante de Ixca Cienfuegos en *La región más transparente* o los diálogos simultáneos en *Conversación en La Catedral*, pero estos recursos han dejado de ser un fin en sí mismos y se han subordinado a lo que ahora parece ser lo único importante: contar una buena historia de la mejor manera posible.
2. La imaginación, como la nostalgia -¡ay!-, ya no es lo que era antes. Qué bueno que se exacerbó, en la literatura del *boom*, para dar cuenta de un universo no explotado con anterioridad suficientemente. Pero esa imaginación hiperbólica, que se había desbordado con generosidad en la escritura de novelas como *Cien años de soledad*, perdió su razón de ser una vez que, en su momento culminante, fue capaz de articular nuestra épica moderna y, exhausta, empezó a transitar mecánicamente por los cada vez más pavimentados caminos del realismo mágico. Creo, con el escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez, que la novela hispanoamericana ha refrenado esa imaginación desbordada y ha dado un vuelco hacia la objetividad, entendida en un sentido amplio y abierto, sí, pero no incontinente. Al parecer, el novelista de hoy pretende infundir en el lector la certidumbre de que lo que lee, si bien es imaginario -como, por naturaleza, lo es la literatura de ficción-, también es literariamente cierto con relación a la realidad referencial. Me parece que a esta nueva actitud se debe el auge sin precedentes de la novela histórica entre nosotros. Baste mencionar algunos títulos como *Santa Evita* y *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa, *Mil y una muertes* de Sergio Ramírez, *El hombre que amaba a los perros* de Leonardo Padura. Y en el caso de México, dignas sucesoras de *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, *Península, península* de Hernán Lara Zavala, *La invasión* de Ignacio Solares, *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán, *El seductor de la patria* de

Enrique Serna, *Yo, la peor* de Mónica Lavín, *Expediente del atentado* de Álvaro Uribe...

3. El problema de la identidad, que tanto preocupó y ocupó a novelistas, ensayistas, filósofos, pintores, músicos, cineastas, ha sido superado. Al menos -y me refiero particularmente al caso de México, que puede hacerse extensivo a toda Hispanoamérica- ya no es objeto de búsqueda de nuestras expresiones literarias, filosóficas o artísticas, lo que significa que, acaso sin saberlo, ya la hemos encontrado. Como lo anhelaba Jorge Cuesta, nuestra literatura ya no se interesa en ser nacional, sino en ser literatura, sin que por ello deje de ser mexicana<sup>9</sup>. Jorge Volpi -para continuar con los miembros de la generación del *crack* o del *boomerang*, según Fuentes- escribe una novela, *En busca de Klingsor*, que se sitúa en la Alemania de la Segunda Guerra Mundial; Ignacio Padilla, en *Anfitrión*, hace alusión a cualquier país de atrás de lo que antes de la caída del muro de Berlín se llamaba *la cortina de hierro*; Vicente Herrasti toma al filósofo presocrático Georgias, a quien Platón le dedica un diálogo, como tema de *La muerte del filósofo*, y Pedro Ángel Palou dedica una novela, ¿por qué no?, a la figura del campesino revolucionario Emiliano Zapata. Estos escritores son mexicanos en la medida en que ya no necesitan serlo. Y lo son gracias a quienes, como Samuel Ramos, Leopoldo Zea, Octavio Paz o Carlos Fuentes, los liberaron de esa necesidad.

Nuestra novela es joven. Madura con el *boom*. Y ahora viene de regreso del *boom*. He ahí el *boomerang*.

---

<sup>9</sup> Cf. Jorge Cuesta. «La literatura y el nacionalismo» en: *Poemas y ensayos de...*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1.ª reimpresión. México, 1978. (Colección Poemas y ensayos). Vol. II, pp. 96-101.