



Cinco décadas discutiendo el *boom*

WILFRIDO H. CORRAL

¿Quiénes formaban parte del *boom*? ¿De verdad significó una renovación de la novela, como se ha dicho? El siguiente ensayo registra las controversias que han perseguido al fenómeno desde su nacimiento.

AMÁS DE MEDIO SIGLO de entierros y exhumaciones, el terreno mítico del *boom* sigue siendo fecundo y frágil, y su nobleza rústica y peso moral son una fuerza de la que no pueden escapar los autores iberoamericanos (tanto los que se han resistido al *boom*, como quienes lo han asimilado). Si el *boom* fuera una suerte de bar —como lo es el Boom Boom Room de San Francisco— podríamos decir que es el sitio al que asisten, cada determinado tiempo, los estudiosos de la literatura hispanoamericana para emborracharse de ideas que después olvidan ellos y sus lectores. Se puede aseverar, sin riesgo a equivocarnos, que el número de autores y obras olvidados o postergados por culpa del *boom* aumenta en la misma proporción que crecen los estudios sobre este

movimiento irresoluto e impreciso. Y se puede apostar que tan pronto un “boomista” pasa a mejor vida no faltará un discípulo (casi nunca una discípula) que exprese que debido a ese autor (nunca una autora) descubrió la literatura o se puso a escribir, sin intentar emularlos.

En “Una narrativa sin territorio”, prólogo a su significativo *Desvíos*, Ignacio Echevarría considera que, comparados con los autores del *boom*, los nuevos que obtienen cierto éxito “suelen ser de un calibre notablemente inferior, aparte de no entrañar sus libros novedad alguna digna de ser destacada”. Y machaca: “para probar esto último, basta echar un vistazo al tipo de autores y de libros que se han apresurado a distinguir los más sonados *premios comerciales*. Ignacio Padilla, Gonzalo Garcés, Mario Mendoza, Xavier Velasco, Antonio Skármeta, Zoé Valdés, Laura Restrepo [...] con novelas que en el mejor de los casos

toleran ser calificadas como triviales (el énfasis es mío)”. El 29 de octubre de 2016, *Babelia* publicó su lista de las mejores novelas en español de los últimos veinticinco años. Entre las diez primeras están 2666 (1), *La fiesta del Chivo* (2), *Los detectives salvajes* (3), y en sexto lugar *La novela luminosa* de Mario Levrero. Visto de este modo no faltarán desafíos que las nuevas generaciones y los críticos le pongan al único narrador que queda del *boom* hoy en día.

Pero si los cincuenta años de *Cien años de soledad* han puesto una vez más los reflectores sobre el *boom* esto solo ratifica que se trata de un sello del que es difícil desmarcarse para hablar de literatura hispanoamericana. A estas alturas es recomendable recuperar algunas opiniones perdidas en las nebulosas discusiones que llevan ya medio siglo, para mostrar cómo el alarmino debía haberse acabado la primera vez que se celebraron las exequias de una etiqueta que, más para mal que para bien, sigue ayudando a definir lo que es y no es la narrativa hispanoamericana actual. Leer los comentarios pasados o las interpretaciones actuales del *boom* deja la impresión de que el fenómeno estaba destinado a lograr su éxito más grande solo después de su muerte, cuando la realidad es que, en un principio, no fue recibido con los brazos abiertos.

A mediados de la década de los setenta, Mingote publicó en el diario español *ABC* una caricatura de un escritor fulminado por un rayo en la banca de un parque. El pie de foto decía, si recuerdo bien, “otra víctima del *boom*”. Hace unos años, Héctor Abad Faciolince definió el realismo mágico como “una vaca ordeñada”. La manera en que ambos conceptos se han enredado a lo largo de los años es un género penoso de la crítica. No hay una “filosofía” o “teoría” del *boom*, e intentar explicarlo implica examinar un sistema que nunca tuvo. A veces, discutir sobre el *boom* es un poco como hablar de la muerte de la novela. Es decir, mientras más se quiere enterrar al vocablo más renace, y en su tercera edad sigue manteniendo a un sinfín de plañideros académicos que solo se leen entre ellos, convencidos de que toda novedad literaria se puede estudiar desde el *boom*.

En un artículo de 1988 (recogido en *Artículos de incierta necesidad*, 1998), José Donoso se pregunta si se puede hablar del *boom* como “nostalgia” y añade: “Nadie discute que el *boom* de la novela latinoamericana es un tema que produce hastío.” Actualiza así su *Historia personal del “boom”* de 1972 (revisada en 1983), año en que Emir Rodríguez Monegal publicó su no menos personal *El boom de la novela latinoamericana*. Antes de concluir que había sido un “juego”, Donoso aventura la opinión de que si el *boom* llegó a tener una debatible existencia unitaria “se debe más que nada a aquellos que se han dedicado a negarlo”.

Estas discusiones sufren más de sobrepeso que de extensión. Un consenso en esas porfías es que todo comienza en la España de los años sesenta, llegando a su hervor en 1970 con algunos comentarios poco inspirados de José María Gironella. Sigue una compilación de entrevistas como *Los españoles y el boom* (1971), que en las disputas actuales ocupa apenas una nota al pie, tal vez por reproducir respuestas como la de Cela cuando le pidieron su opinión de Cortázar: “Creo que yo no soy crítico, coño”, y tenía razón. Las discusiones tampoco terminarán con manuales académicos como el breve *Teaching the Latin American boom* (2015, cuyo propósito pedagógico tiene la ventaja de discutir a Arguedas y la literatura mundial, pero la gran desventaja de supeditar a Borges, Onetti, etc., no emitir una palabra sobre los auténticos herederos del *boom* y privilegiar el debate sobre machismo, redención, YouTube y políticas de la identidad).

Dos coloquios de finales de los sesenta son representativos del diálogo de sordos, o de aquella vieja táctica de buscar un enemigo donde no lo hay. En el primero (*Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, 1967), los reparos, apostillas, acotaciones e “impresiones” del canario-cubano Manuel Pedro González a Cortázar, Vargas Llosa y sobre todo Fuentes, son bastante anodinos. En “La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional” González niega toda originalidad a aquella novelística, pide a sus autores que se callen y los acusa de “lacayismo”. Su reflexión se resume en que por “la contrahechura de modelos extranjeros”, la narrativa hispanoamericana “desemboca en el colonialismo artístico y mental”. En el segundo coloquio, *La novela iberoamericana contemporánea* (1968), es revelador que Emir Rodríguez Monegal hable poco de los autores asociados sempiternamente con el *boom*, y mucho de algunos identificados con el “posboom”. Para entonces Rodríguez Monegal era el abanderado del academicismo y comercialismo del grueso del *boom*. Su opinión debe ponerse en perspectiva con otra suya de 1966, cuando no recomendó la traducción al inglés de *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sabato, llamándola “un fracaso distinguido”. Todo esto fue antes de la publicación de *Cien años de soledad*.

Cabe recordar otra polémica de mayor alcance de los críticos contemporáneos del *boom*. En *Calibán*, su extenso ensayo de 1971, Roberto Fernández Retamar afirma que en *La nueva novela hispanoamericana* Fuentes echa mano de un lenguaje que “tiene la pedantería y el provincianismo típico del colonial que quiere hacer ver al metropolitano que él también puede hombrarse con los grandes temas a la moda *allá*”, acusándolo, no sin malicia, de compartir “la pesantez profesoral de Emir Rodríguez Monegal o el mariposeo neobarthesiano de Severo Sarduy”. Fuentes no le contestó a Fernández

Retamar hasta 2012, cuando en su póstumo *Personas* lo tilda de ser “el escribiente del gobierno cubano”.

En 1972, el venezolano Luis Augusto Núñez publicó *Las mentiras del “boom”*. *Actualidad novelística latinoamericana*, compilación de dieciséis notas publicadas entre 1968 y 1969 en periódicos de su país. Es evidente que necesitábamos a un Erich Auerbach tropical, porque aparte de algunas reseñas, no todas negativas, *Las mentiras del “boom”* es una defensa elemental de un realismo tan primario como su ejercicio de crítica. Cuando en España se defendieron los valores literarios locales los hispanoamericanos no se quedaron atrás.

En aquella época comenzaban las querellas ideológicas entre autores, críticos y mercados por las que frecuentemente se define al *boom*. Para los años asociados con el “posboom” (los posteriores a la publicación en 1974 de *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos), José Blanco Amor publica *El final del “boom” literario y otros temas* en 1976. El tema, tono y actitud crítica del trabajo quedan fijados en su nota “Los burladores del arte”, que presenta a manera de prólogo. En 1978, el uruguayo Alfredo Gravina, defensor de un tipo de novela de realismo crítico que Vargas Llosa había llamado “primitiva”, publicó en la revista cubana *Santiago* “El *boom* literario de América Latina: más desventuras que venturas”. Los títulos de las tempranas críticas del *boom* no pueden ser más transparentes o elementales en su carga ideológica.

Otro tema presente en las discusiones acerca del *boom* tiene que ver con la nómina de autores que abarca. En un texto de 1984 —“Bumes, protobumes, subbumes”— Tito Monterroso cuenta que junto a los Donoso dio en su casa una “fiesta Walter Mitty”. Esta consistía en “formular grandes listas de personajes a quienes invitaríamos, y después, de acuerdo con los defectos o simpatías de cada uno de ellos, ir tachando nombres hasta que, como a las dos o tres de la mañana no quedaba ninguno, y la fiesta no se hacía porque ya la habíamos vivido”. La conocida ironía de Monterroso revela que pensar el *boom* en términos generacionales era subestimar a los escritores. Donoso, por su parte, habla del “proto-boom”, el “boom-junior” y del “grueso del *boom*”, en donde, por cierto, coloca al propio Monterroso. La lección que se desprende, más allá de ampliar el elenco de los Cuatro Fantásticos que define el canon, es que, a pesar de sus diferencias en materia y enfoques, hay una fundamental continuidad de valores entre esos escritores. El encadenamiento parte del hecho de que los “boomistas” criticaron a sus predecesores por ser provincianos, casi de la misma manera en que las cofradías *McOndo* o el *Crack* criticaron a los novelistas anteriores. Por ende, no tiene sentido exagerar las diferencias. Cortázar manifestó en

varias entrevistas que el *boom* fue solo un buen principio, no un certificado de madurez.

En *Voces del “boom”*. *Monólogos* (2011), Robert Saladrigas recoge algunos de sus retratos literarios de varios autores hispanoamericanos publicados entre 1968 y 1974. Su recuperación ejemplifica cómo es posible, desde el nuevo siglo, distorsionar el elenco del *boom*. El rescate de Saladrigas contempla incluso a autores mayores como Miguel Ángel Asturias, que reaccionaron negativamente al *boom*, creyendo ver en esas obras calcos de novelas anteriores.

Así, cualquier memoria que se quiera construir del *boom* dice más de nuestro apego sentimental a la literatura de nuestra juventud. En *La tumba sin sosiego* Cyril Connolly observa que la recompensa del arte no es la fama o el éxito sino la intoxicación, en parte debido a la alta calidad de ciertas obras. Sin embargo, ese poder puede hacernos creer en la supremacía de una era en la literatura, una época que en verdad terminó hace más de cincuenta años, porque son muy pocos los novelistas y novelas (piénsese solamente en Roberto Bolaño y las suyas) que la han replicado hasta este momento.

El poder de *Cien años de soledad* no yace en opacar a otros autores o en no dejar que otras novelas hagan *boom*. Sus cincuenta años han sido maravillosos (generoso con ella, Vargas Llosa sigue llamándola el “*Amadís* de América”) porque le han permitido al género tomar prestado libremente de sus antecesores, como ella misma hizo, incluso ante los crecientes avances tecnológicos que absorbían a los medios de expresión “tradicionales”. La exigencia de una nueva ficción ha tenido variadas respuestas: ha hecho que la reflexión llegue a tergiversarse, que Morrison y Rushdie se refieran respetuosamente al realismo mágico (o lo practiquen), que Coetzee elogie a Di Benedetto y que los autores anglos no vean en lo latinoamericano solo una marca de identidad exótica. No se puede colocar a todo autor del continente dentro del *boom*, y así críticos como Richard Millet en su *L'enfer du roman* (2010) hablan con mayor entusiasmo de Onetti que de Bolaño. Enfrentarse a Bombal, Rulfo, Garro, Wilcock y otros distanciándolos del *boom* no ha sido un problema para sus lectores fieles y enterados sino para los críticos y autores que no han hecho sus deberes. No se trata de una tierra incógnita sino de una cuyos detalles habitualmente se desconocen. Esos desacuerdos pueden ser vistos como testamento de que la novela hispanoamericana del siglo xx es un logro extraordinario, que incluye al *boom*. —