

Del *Boom* y otras onomatopeyas literarias

Sobre o Boom e outras onomatopeias literárias

Jorge Iván Parra Londoño

Universidad Santo Tomás – USTA – Bogotá – Colômbia

Resumen: Este artículo trata de examinar los alcances literarios del llamado *Boom* latinoamericano, a medio siglo de su estallido, las cuatro obras más representativas y sus respectivos autores, además de proponer un quinto autor, según la invitación que hiciera en su momento el crítico Ángel Rama. Por otro lado, evalúa la respuesta literaria por parte del *Post Boom*, analizando sus características y su vigencia y, de manera concomitante, los movimientos anejos o posteriores a dicho movimiento, como el *Crack* y la Generación Granta. A manera de propuesta, se pondrán a consideración treinta autores como integrantes del *Post Boom* y una novela de Carlos Fuentes como el “crash” del *Boom*. Por último, presenta un breve vistazo a la narrativa española paralela a los mencionados movimientos.

Palabras-clave: *Boom*. *Proto Boom*. *Crack*. Generación Granta.

Resumo: Este artigo examina a repercussão do chamado *Boom* latino-americano, meio século após sua ocorrência, as quatro obras mais representativas e seus respectivos autores, além de propor um quinto autor, segundo considerações críticas de Ángel Rama. Além disso, avalia a resposta literária por parte do pós-*boom*, analisando suas características, sua vigência e, concomitantemente, os movimentos anexos ou posteriores a tal movimento, como o *Crack* e a Geração Granta. Para tanto, são considerados trinta autores como integrantes do Pós-*Boom* e um romance de Carlos Fuentes como o “crash” do *Boom*. Por último, o artigo apresenta um breve panorama sobre a narrativa espanhola paralela aos movimentos mencionados.

Palavras-chave: *Boom*. *Proto-boom*. *Crack*. Geração Granta.

1 Introducción: sobre el *Boom*

Entre 1960 y 1975 se desarrolló en Latinoamérica una entelequia conocida como *Boom*. Éste, más que un movimiento literario, fue en realidad un fenómeno editorial que tuvo tres causas histórico-sociales: el desarrollo industrial de Latinoamérica, que posibilitó la creación de empresas editoriales; la explosión demográfica y el crecimiento urbano, que trajo aparejado el mejoramiento en la educación. Los tres factores implicaban, al menos en el cálculo de probabilidades, un considerable aumento en el número de lectores. El otro factor determinante para el *Boom*, fue la Revolución cubana. Ésta posibilitó la fundación de Casa de las Américas, lo cual significó la difusión de la crítica en la revista patrocinada por dicha institución y el concurso de novela con el mismo nombre. Habiendo concurso de novela, crítica literaria con órgano de difusión y un puñado de autores (que, salvo por un par de reuniones en Barcelona, nunca conformaron grupo) asimilando las nuevas técnicas narrativas provenientes de Europa y Norteamérica, el *Boom* ya estaba servido. Cuatro fueron las novelas que provocaron el estallido: *La ciudad y los perros*, *Rayuela*, *Cambio de piel* y *Cien años de soledad*. Echémosle un vistazo a cada una:

La ciudad y los perros, de Mario Vargas Llosa

¿Qué tiene esta novela publicada en 1962, para que haya quedado en la historiografía literaria como la iniciadora del *Boom*? En primer lugar, haberse desarrollado en varios espacios (las calles de Lima, el prestigioso barrio de Miraflores, el colegio militar y el terreno de prácticas) y también varios tiempos (la infancia y adolescencia de los personajes, o mejor, el antes y el después del cuartelazo). Ese entrecruzamiento de lugares y simultaneidad de sucesos constituye un cronotopo, y el narrador ha de ser hábil para controlarlo, y Vargas Llosa lo hizo por haber asimilado técnicas narrativas de escritores como Faulkner. En segundo lugar, los asuntos tratados como si fueran tramas paralelas: el microcosmos que constituye el Colegio Leoncio Prado, es todo un muestrario de maldad,

degradación, perversiones y perversidades. Son muchas las formas de violencia que padecen los alumnos-cadetes más jóvenes apodados “Los perros”, desde el continuo maltrato psicológico, hasta el matoneo y la tortura. Es un sórdido lugar donde todo se corrompe (Freud hubiera sacado mucho provecho de tanto sadismo y bestialismo). Pero, por otro lado, y, en contrapeso, las aventuras amorosas y el inicio del viaje sentimental de los jóvenes burgueses limeños, están impregnados de sutileza (a veces hasta de ternura y candidez) y de goce de vida. Y en tercer lugar (nunca último, por supuesto), está el lenguaje. Vargas Llosa le insufló vigor, sonoridad y riqueza, logrando escenas que nos impactan por violentas o grotescas; humorísticas, tristes, humanas y de gran intensidad narrativa.

Rayuela, de Julio Cortázar

La novela que se publicó un año después de que *La ciudad y los perros* inaugurara el *Boom*, le dio la fama a Cortázar. Es, tal vez, el libro más erudito y más lúdico que se ha escrito en Latinoamérica; un pastiche en el que borbotean la genialidad, el juego, la guasa, el enciclopedismo, el buen uso del idioma y, sobre todo, el jazz: se siente, se oye verdaderamente; además, sólo entendiendo el jazz se entiende la estructura del libro, pues el ritmo respiratorio de dicha música es el mismo de las páginas de la novela. Al igual que en las composiciones de jazz, en *Rayuela*, hay capítulos que llevan la melodía (los Del lado de allá, París, y los Del lado de acá, Buenos Aires), otros que sirven de bajo continuo, como es el caso de las morellianas (en las que un tal Morelli va reflexionando sobre la novela, haciendo así de esta un libro autoconsciente) y otros en los que se improvisa (los De otros lados, noticias, recortes de periódico, citas, etc.). Paralelamente a la lectura de la novela, el lector que quiera redondear su experiencia estética y sentirse más involucrado, podría escuchar la Jazzuela, es decir el compendio de 21 composiciones de jazz entreverado en las páginas de los 155 capítulos propuestos por Cortázar en el tablero de dirección. Se destacan compositores como Bessie Smith, Louis Armstrong, Duke Ellington y Oscar

Peterson. No he mencionado aún a la Maga. ¿Quién no se ha enamorado de ella, y, qué mujer no aspira a identificarse con ella? Es tan original y tan encantadora, que creó su propio sistema para comunicarse, una especie de jerga muy creativa llamada glígligo, desplegado en su más alta expresión por Cortázar en el capítulo 68, el cual reproduzco a continuación:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias. (CORTÁZAR, 1988, p. 533).

Pero hay más experimentación formal en la novela. Capítulos cuyo sentido dependen de si uno lee los versos pares o los impares; páginas de absoluta incongruencia; citas a pie de página que no sirven para nada y otras que sí orientan al lector, letras de canciones, menús y hasta recortes de periódico. La experimentación narrativa es después llevada al paroxismo por Cortázar en su novela *62 modelo para armar* y en el relato "Todos los fuegos el fuego", verdadero ejemplo de cronotopo, por el entrecruzamiento de tiempos y espacios.

Cada relato de Cortázar es un modelo del universo (el que él creó), en el que la constante es lo fantástico, lo metafísico, lo humorístico, y lo absurdo como si fuera lo más cotidiano. El hecho de que

cuando murió se le encontró una habitación (la misma en la que se encerraba a tocar trompeta) llena de juguetes, nos sirve para entender la esencia de su prosa. De aspecto novelescamente deforme: muy alto, bizco y con unas manos enormes que lo obsesionaban, al punto de expresar esa obsesión en un cuento que se llama *Las manos que crecen*.

Cambio de piel, de Carlos Fuentes

El virtuosismo en el manejo del lenguaje se evidenció en Fuentes desde su primera publicación, el libro de cuentos *Los días enmascarados* (1954) y así se corroboró en *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y en *Cambio de piel* (1967), la novela que le dio el derecho a ocupar uno de los cuatro sillones de los grandes del *boom*. En dicha obra advertimos tres grandes corolarios de la escritura de Fuentes en general; el erotismo de la palabra, el afán de totalidad y la versatilidad en el lenguaje.

A diferencia del común de las novelas de siempre, el verdadero protagonista de *cambio de piel* es el lenguaje, y, el héroe es el narrador, razón por la cual esta novela es en cierta medida revolucionaria y confirma además, que toda novela es un género en sí misma, pues la de Fuentes sí que lo es. En la obra ganadora del premio Biblioteca Breve de España, la palabra no sólo comunica; es más que todo expresiva y lo que más expresa es erotismo; por ello, los cuerpos de sus personajes femeninos: Elizabeth, Isabel, la pálida, la capitana y la negra, son como la Maga de *Rayuela*, un espacio para la escritura... una metáfora erótica:

Te tendió como un arco, Isabel, y cuando caíste en la cama, bocabajeada, ya estabas perdida en la selva negra, atascada de sangre y flores saladas, hierbas podridas y helechos picantes y el pescado en busca de sus algas nauseabundas ya estaba duro como la plata y el cristal, refundido en tus secretos, como nunca, el bastardo macizo bombeándote la mina de la valenciana, novillera, jugando a las ensartadas hasta el fondo de la galería roja y negra de tus vetas sagradas... (FUENTES, 1984, p. 133).

El prurito de totalidad de Fuentes, lo hace recurrir a todo lo que puede para enriquecer su

narración (la idea de Cortázar baúl-novela en el que cabe todo) el desfile de películas y actores famosos es continuo en su ficción alimentada por la cultura cinematográfica:

Alice Brady, la señora con pájaros en la cabeza; Eugene Palette, el millonario diabético; Mirna Loy, la esposa con sentido del humor; Ronald Young, el turista rico y amigo de los ectoplasmas, Cary Grant, la cima de la elegancia natural, Charles Rigger, el ricachón que se ganaba el valet inglés en el juego de póker, la hermosa, loca, irresistible Carole Lombard y Mae West que guiñaba un ojo y decía:
-Beulah, peel me a grape. (FUENTES, 1984, p. 181).

Para ello Fuentes crea personajes aficionados a la pantalla: "... y tú y Javier estaban tomados de la mano en un cine en Brooklyn viendo "Four Daughters" porque allí debutaba John Garfield..." (FUENTES, 1984, p. 165), tal como lo hace Cortázar en *Rayuela*, las noticias de prensa también hacen parte del relato de Fuentes:

Encuentro esa noticia en el periódico y arranco para enseñársela más tarde a tu marido. Es de Boonville, Missouri. Seguro, del 11 de abril de 1.964 [...] una madre y su hijo, manejando sus automóviles en direcciones opuestas, fallecieron anoche a raíz de una colisión entre sí. (FUENTES, 1984 p. 264).

Los clásicos de la música, también forman parte del repertorio, para lo cual Fuentes crea personajes de gusto refinado, que van a la ópera y escuchan el Réquiem de Brahms o el Actus Tragicus. Cantata 106 de Bach: "Franz, Franz, esta noche tocan el "Requiem alemán" de Brahms en los jardines del palacio. Yo compro los boletos, Espérame a la entrada" (FUENTES, 1984, p. 375).

Los grandes escritores de la humanidad son citados gracias a la afición que Javier (que es escritor) y Ligeia tienen por la literatura: "Desde el suelo, ibas corriendo, recordando, distinguiendo los títulos y los autores lentamente, revueltos, sin orden. Rilke, Dostoievsky, Cervantes, Reyes, Huidobra, Kleist, Nietzsche, Thomas Mann, Sheridan Le Fanu, Gerard de Nerval, Emily Bronte, D.H. Lawrence, Byron, Eurípides, Quiroga." Como podemos ver, la

novela de Fuentes es una constelación en la que hay más "estrellas" que en el cielo. Todo debido a su afán totalizante, haciendo así de paso, un gran aporte a la teoría de la novela: La novela como mundo de imágenes, mitos, sueños. La novela enciclopédica, que desde luego requiere un "cambio de piel" por parte del lector, para ser debidamente interpretada valorada y, sobre todo disfrutada.

En *Cambio de piel*, Fuentes propone también que el lenguaje de la novela debe ser versátil y totalizador, para lo cual hace ruptura del léxico correspondiente al orden establecido, que a la vez desmitifica (lo carnavalesco):

¿Qué tal si el güerito J.C. nuestro primer rebeldazo hace las paces con Roma y los fariseos y se dedica a jugar a tute con Iscariote como en una película de nuestro mero Buñuelo es o le entra al comercial jabonero como "Platus Proctec & Gamble." Lo que no le reconocen al Güero claveteado es que fue el primer psicópata, el primer tipo verdaderamente desordenado de la historia, que hoy andaría en moto y bailararía watussi no más para darle en la chapa a los beatos. (FUENTES, 1984, p. 375)

Vemos como el carnaval está dado por el tratamiento de un mito como el de Jesucristo, con un lenguaje marginal, descomplicado, casi incoherente y fragmentado. Por último, advertimos en la novela un desarraigo de las lenguas, que hace del mexicano un escritor verdaderamente cosmopoita. Un transculturador y, ¿por qué no? un posmoderno. No es gratuito el hecho de que sus personajes sean de distinta nacionalidad: Franz es checho, Ulrich es alemán, Ligeia es gringa, Javier oscila entre nacionalidad gringa, argentina y mexicana, Isabel es aficionada a escuchar música de los Beatles, los Rolling Stones y, como si fuera poco su gusto, la de Crosby Still and Nash (de hecho, una cosa es abordar la novela acompañado la lectura con dicha música y otra, prescindiendo de ella). Todo lo anterior, para que las lenguas alemana, española, inglesa y francesa converjan en un babélico océano verbal que nace en el primer epígrafe:

"...Comme su nous nous trouvions á la veille d'une impossible fête..."

Se desplaza a través de la historia:
 “La voz de Franz domina el arranque del motor:
 -Eistaunte euchnicht aus attischestelen die versicht menslichergeste?
 “-Ahí te va un clásico, Elizabeth, Catch! Oh México.
 If all your sewers were scents and your modern apartments los their cracks, would your women cesase to look so sad and you men so silly?
 ... y termina cuando los seis monjes (hippies?) llegan con música a la galería (espacio órfico) donde Franz ha muerto y Elizabeth ha quedado atrapada.
 “ y rasgaron finalmente las guitarras, estremecidos y helados, girando las cadenas y agitando las melenas, hasta el clímax:
 For oh, oh, that day has come, Gonna be no get hawai.
 Callaron.
 Franz estaba aplastado contra el friso de los chapulines...” (FUENTES, 1984, p. 375).

Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez

Debido a que es esta obra una de las más estudiadas y comentadas en las últimas décadas, y que con motivo del reciente fallecimiento de su autor, se ha producido una sobreabundancia de valoraciones de la misma, seré breve y poco analítico en mi comentario.

Considerada como una de las cinco mejores novelas del siglo XX, sacó a su autor de pobre, y a Colombia de una novelística que se había envarado en el costumbrismo y la recreación de la violencia partidista. Menos de dos años le llevó redactar una historia bíblica, cuyo título original iba a ser *La casa*, y cuyo contenido crecía sin tregua en su mente desde hacía casi dos décadas. En un viaje por carreteras mexicanas con su familia, tuvo la revelación: ya sé como tengo que redactar esta novela (le dijo a Mercedes) “con la misma naturalidad con la que mi abuela me contaba las historias”. Así que se devolvió al D.F. y, tras dejarle a su esposa la responsabilidad de llevar la casa, se encerró a escribir. Con disciplina monacal, comenzaba a darle a las teclas bien temprano y terminaba a las tres de la tarde. En realidad no hizo otra cosa que contar poéticamente la historia de su familia y lo que las matronas de su casa le inocularon de pequeño. La universalidad de esta saga de Macondo y de los Buendía está en ir del génesis al apocalipsis. Es fácil establecer la analogía entre la fundación de Macondo por el intrépido José

Arcadio Buendía quien recorre indómitas e inhóspitas regiones como en busca de una tierra prometida, con el primer libro del antiguo testamento. El principio estructural del libro es el de la genealogía — léase engendramiento y nacimiento— proceso que no cesa hasta su final. Su contenido, además, incluye toda suerte de pasajes bíblicos-novelescos tales como las pestes de insomnio y olvido; la fiebre del banano; el diluvio; los incestos y matriarcados; travesías delirantes, grandes descubrimientos, exterminios y profecías. Publicada en 1967, el libro de Gabo es según Seymour Menton el cuarto planeta de la novelística colombiana. Los otros tres son en orden cronológico: *María*, de Jorge Isaacs, *La vorágine*, de José Eustacio Rivera, y *Frutos de mi tierra*, de Tomás Carrasquilla.

Sentemos posición: Por la experimentación formal, su sentido lúdico y su audacia lingüística, la obra emblemática del *Boom*, ha de ser *Rayuela*. Por lo que Bajtín llama polifonía textual, es decir, variedad y combinación de voces y discursos, la mejor lograda es *Cambio de piel*; por la técnica narrativa y el vigor de su lenguaje, la más compacta es *La ciudad y los perros*, y por su prosa poética, su carácter constante en cuanto a ritmo y sonoridad y su aporte al Realismo Mágico, la más representativa de las novelas es *Cien años de soledad*.

Ahora bien, para el crítico Ángel Rama, el *Boom* tenía cuatro sillones asignados en propiedad a los cuatro escritores ya mencionados, pero se podía disponer de un quinto sillón, en el que cada exégeta del *Boom* podía acomodar, bien fuera a Carpentier, a Donoso o a Lezama. Como, a veces me toca fungir de crítico, diría que, el primero corresponde más a la Nueva narrativa latinoamericana o proto-*Boom*; el segundo lo veo más en el post-*Boom*, por tanto sentaría al tercero en ese plausible quinto sillón, no sin antes advertir como algo muy interesante, el hecho de que Gerard Martin, el biógrafo de Gabo, completa el grupo con Luis Goytisolo. Así que ofreceré mi comentario sobre la novela o par de novelas que incluirían al autor cubano en el *Boom*.

Paradiso, de José Lezama Lima

Publicada en 1966 esta novela, que Lezama escribió para cumplir la última voluntad de su madre, y cuya continuación, *Oppiano Licario*, no pudo terminar, concluye con la palabra “empezar”, verbo elegido por su autor para indicar naturaleza circular de lectura infinita. Resumamos ese episodio final tan significativo: Cemí ha llegado a la cafetería una noche en que un impulso que no define y que podría calificarse de sobrenatural, lo ha hecho salir a recorrer las calles, a descubrir una cosa enceguedora iluminada, a entrar en ella y ver que allí se estaba velando el cadáver de su amigo y mentor Oppiano Licario. Como todas las apariciones suyas, ésta también lleva el signo mágico. Impulsado por una mano invisible. Cemí ha venido a esta última cita con el taumaturgo: ha venido para recoger el poema que la hermana de Oppiano le entrega, el último que ha escrito el muerto y que se titula “José Cemí”. Oppiano, es el único personaje (con excepción de los del capítulo XII) que no aparece con nombre, identificación y circunstancia. Es el personaje misterioso, el jóker de la baraja Lezamiana jugado cuando y donde menos se espera. Su presencia da a cada capítulo el significado de un reto iniciático, desde su aparición en la novela, cuando el padre de José Cemí agonizaba en un hospital. Licario abre la puerta para que Cemí entre. Entonces podemos ya comenzar, dice. Entonces Cemí puede comenzar. Entonces, el libro puede comenzar, es decir, concluir, que es lo mismo. En la siguiente novela, *Oppiano* volverá a vivir en la realidad del texto, se ha ido pero no ha desaparecido (de ahí que Lezama no ha escrito dos novelas sino un único libro en dos partes). *Oppiano*, el personaje muerto, como todo en Lezama, ha terminado en una imagen, en el continuo de la imagen que vence la discontinuidad de la muerte.

Abordar la escritura de Lezama, es aventurarse dentro de un sistema poético del universo. Su obra es una interiorización del mundo simbólico y una interpretación del mismo por medio de la imagen. Su obra significa poder conocer otra realidad, puesto que su escritura no es un regreso al mundo ni una repetición del mismo sino una

invención, un nacimiento. Mediante su poesis conocemos o sentimos el reverso enigmático de las cosas, y entendemos por qué la literatura es una representación cifrada de la realidad, realidad que, según él, es descifrada en su misterio por medio de la poesía, pero no para reducirlo y empobrecerlo en la claridad sino para volverlo a cifrar, porque no hay realidad separada del misterio. Se diría que, como en las *Kenningar*... lo simbólico encarna en lo sígnico. De este modo, decir: “ancha columna de plata en el ancho lomo acelerado”; “lenta columna de impulsado plomo horizontal”, es decir tiburón, y decir tiburón es ver en el reverso de su imagen un ataúd de plata con alas.

Se sustentan así dos de las ideas básicas de Lezama: una, que sólo el símbolo puede dar el signo y la otra, que la metáfora y la imagen son las armas que tiene el hombre para entender la naturaleza. Indagar en la escritura del genial poeta, es correr el albur de abandonar lo racional “embriaguez viciosa del conocimiento” a cambio de lo sensorial. Es arriesgarse a cambiar la percepción empírica del mundo por una percepción imaginaria. Ardua empresa, puesto que a veces lo que es posible en la realidad parece imposible en la imaginación. Es ni más ni menos renunciar al mundo ya dado y descubrir uno nuevo. Es penetrar en un oscuro mágico y exquisito. Su barroco no es el que oscurece lo obvio como el barroco tradicional sino el que hace claro lo que está oscuro. Por todo lo anterior y por la forma como incluye la poesía dentro de su novelística, como en el capítulo en que despacha al tío Alberto en medio de festivas décimas de barroco cubano, el gordísimo y asmático Lezama, que murió en La Habana en 1976, debería, en la historiografía literaria, hacer parte del *Boom*.

2 Todo *Boom* tiene su *Crash*

Si convenimos en que el *Boom* es un movimiento, pues como tal debió terminar en algún momento en que otro movimiento se inició como respuesta o contrapropuesta. Es bastante plausible que la obra que pone punto final al movimiento, sea

El otoño del patriarca. Después de semejante propuesta de experimentación formal y de síntesis de Realismo Mágico, al *Boom* solo le quedaba repetirse o seguir plagiándose a sí mismo. Sin embargo otra novela publicada en el mismo año, pero tal vez a la sazón ni leída ni valorada, es en mi concepto la rúbrica del movimiento, su colofón...su "Crash" He aquí mi comentario sobre ella:

Terra nostra, de Carlos Fuentes

El interés, por no decir la obsesión de Fuentes por la re-escritura de la Historia, lo lleva a publicar en 1975 (y de paso obtener el premio Rómulo Gallegos) la novela más totalizadora que acaso haya conocido la lengua española cuyo único parangón sea tal vez *Cien años de soledad*. *Terra nostra* es todo un océano verbal que muestra que una novela no es sólo la escritura de una aventura, sino la aventura de una escritura. Es nada más y nada menos que la Historia del mundo en sus últimos veinte siglos; pero es una historia que entrevera tiempos, espacios y personajes, "todo ha quedado en mi relato, tanto lo vivido como lo soñado".

Ochenta personajes desfilan por sus ochocientas páginas que dividen el libro, o mejor dicho el monumento en tres partes: El viejo mundo (el de la realidad y los sueños); el mundo nuevo (el de las maravillas) y el otro mundo (el de los recuerdos y las nostalgias; el de la otra vida). Todo comienza cuando un hombre se cae al Sena y aparece cientos de años atrás como náufrago en una costa española, con seis dedos en cada pie y una cruz de sangre encarnada en su espalda. A partir de allí, el narrador Fray Julián le cuenta la historia al cronista Cervantes, quien habría de continuarla.

La narración tiene su "truco", pues a medida que nos va llevando a su tema central, cual es la construcción de El Escorial por Felipe II, el ritmo del lenguaje va erigiendo la escritura en auténtica sinfonía, o cuando menos, en el más polifónico concierto de voces que haya producido la narrativa de lo que se conoce como el *Boom*: Felipe el rey y su hijo, Juana La Loca, Elizabeth Tudor, Celestina, don Juan, don Quijote y Sancho Panza, Tiberio César

emperador romano y sus cinco compañeros sexuales; Poncio Pilato, Cervantes, y, todo un cortejo variopinto de personajes casi oníricos: bufones, miniaturistas, astrólogos, doctores, obispos e inquisidores, monjas que hacen de todo, enanas lujuriosas, campesinas, obreros, brujos y profetas, flagelantes y príncipes idiotas; y para completar el delirante retablo, aparecen el Oliveira de la novela de Cortázar y el Coronel Buendía de la novela de García Márquez.

El Escorial, maravilla arquitectónica que tiene la forma de la parrilla en la que quemaron a San Lorenzo, es una enhiesta mole que sirve de fortaleza militar, mausoleo, museo y palacio al mismo tiempo; es en la novela la habitación laberíntica y el santuario de Felipe II, que finalmente le habrá de servir de tumba al igual que a sus antepasados en su segundo entierro: "construí este espacio para renunciar a la materia y consagrarme al espíritu, aquí exorcicé mi juventud, mi amor, mi crimen, mi batalla, mis dudas, para quedarme con mi sola alma, completa, libre, en vilo esperando su ascenso al paraíso" (FUENTES, 1975, p.645).

La prosa poética va construyendo el monumento y al mismo tiempo va haciendo de la novela un monumento. Pedazos de cadáveres de todos los monarcas españoles son reunidos por "la señora" en su habitación para ver en qué momento forman un solo cuerpo redivivo y ésta misma dama patrulla de noche por el palacio en forma de murciélago. Hasta que lo insólito se vuelve natural y la voluntad de la dama loca se cumple; la monarquía aunque corrupta y podrida pervive.

Este libro de aluvión fue escrito por Fuentes entre 1968 y 1974 en Londres y en Virginia, y creo sinceramente que es la novela más bella y descomunal que se ha escrito en lengua española después de *El Quijote*, aunque sabemos que es el libro con el que más fácilmente un lector puede volverse loco.

3 Lo que viene después: *Post-Boom* o *Novísimos* o *Boom Jr.*

Como si fuera otra entelequia, este movimiento también es llamado post-modernismo narrativo, *Mainstream* y contestatarios del poder. Y mi propuesta incluye treinta nombres que, dado el caso, un maestro o un crítico podría distribuir en dos o tres grupos o generaciones, no con el simple criterio cronológico (es decir, que no todo lo que viene después del *Boom* es *Post-Boom*) sino analizando características comunes; que compartan una propuesta literaria, así no sea explícita. En un principio su principal teórico fue Ángel Rama, señaló (según los recuerdos de una lectura ya muy lejana) los siguientes elementos como cualidades propias del *Post-Boom*:

En primer lugar, el regreso o recuperación novelada de la Historia. Los personajes históricos son novelados; por ello, en las novelas prima la anécdota sobre el lenguaje. El ejemplo es *Los perros del paraíso*, de Abel Posse. En segundo término, el humorismo corrosivo para atacar las estatuas burguesas. Esto asociado al empleo de la sub literatura, el cliché, el folletín, el cine y la banalidad, la relación sexo-poder, todo ello como estrategia para parodiar y burlarse del *Boom*; como una manera de matar al padre.

Y tal vez lo más valioso, según mi criterio, no tanto como cualidad literaria sino social y editorial, es que el *Post Boom* le dio cabida y presencia a las escritoras, a quienes el *Boom* como movimiento y por mor de una especie de masculinización de la crítica, simplemente dejó por fuera. Uno no se explica cómo a la chilena María Luisa Bombal (por no hacer bulla también con Claribel Alegría), sólo uno que otro crítico o profesor la nombra como de pasadita, cuando se refiere al *Boom* o a sus antecedentes. Es cierto que su vida envuelta en una bruma de misterio, sus tragedias y exilios, le impidieron la fama; pero, ¿no es hora ya de reconocer y estudiar a fondo (para darle el posicionamiento historiográfico que merece) sus dos novelas, sus cinco cuentos, sus tres crónicas poéticas y sus siete escritos varios, que van del

ensayo al testimonio? ¿Quién como ella a los veinticuatro años sería capaz, inclusive hoy día, de escribir una novela como *La última niebla* y después otra como *La amortajada*? Convengamos en que cronológicamente sería más conveniente ubicarla en lo que se denomina *Pre Boom* o *Proto Boom*, pero, en ningún caso la disociemos del proceso que consolidó la narrativa latinoamericana en la década del sesenta.

Pero ella no fue la única ausente. También está Luisa Valenzuela: Aunque se le suele dar cabida en el *post Boom*, hay que tener en cuenta que justo cuando *Cambio de piel*, *La casa verde* y *Cien años de soledad*, hacían fiesta, esta argentina (a quien he podido entrevistar dos veces en público) ya tenía rodando su *Trilogía de los bajos fondos* y, como si fuera poco, hacia el ocaso del *Boom*, publicó *El gato eficaz*, una novela que por sus características uno no puede disociar de *Rayuela* y así lo reconoció el mismo Cortázar.

Miremos entonces un grupo de treinta (que es número cerrado) integrantes del *post Boom*, señalando al menos una novela representativa: Isabel Allende: *La casa de los espíritus*; Cristina Peri Rossi: *La nave de los locos*; Griselda Gambaro: *Dios los quiere contentos*; Luisa Valenzuela (si no me la reciben en el *Boom*, pues quede de una vez en el *Post Boom*): *Hay que sonreír*, *Cola de lagartija*; Ángeles Mastretta: *Arráncame la vida*; Elena Poniatowska: *El tren pasa primero*, *Leonora*; Laura Esquivel: *Como agua para chocolate*; Sergio Ramírez: *Charles Atlas también muere*; Enrique Bryce Echenique: *Tantas veces Pedro*; Jorge Ibarquengoitia: *Maten al león*; Jorge Enrique Adoum: *Entre Marx y una mujer desnuda*; Luis Rafael Sánchez: *La guaracha del macho Camacho*; Manlio Argueta: *Caperucita en la zona roja*; Antonio Skármeta: *No pasó nada*; José Emilio Pacheco: *Morirás lejos*, *Batallas del desierto*; Abel Posse: *Los perros del paraíso*; Fernando del Paso: *Palinuro de México*; R.H. Moreno Durán: *Trilogía Femina Suite*; Andrés Caicedo: *¡Que viva la música!*; Germán Espinosa: *La tejedora de coronas*; Manuel Puig: *El beso de la mujer araña*; Ricardo Piglia: *Respiración artificial*; Tomás Eloy Martínez: *Santa Evita*, *La novela*

de Perón; Mempo Giardinelli: *Santo oficio de la memoria*; Reynaldo Arenas: *El asalto*; Severo Sarduy: *De dónde son los cantantes*; Rubem Fonseca: *El gran arte*; Roberto Bolaño: *2666*; José Donoso: *El lugar sin límites*, *El obscuro pájaro de la noche*. Y el último, lo lanzo a cara y sello entre César Aira, con *El congreso de literatura*, y Martín Caparrós, con *Valfierno*.

4 *El Crack*

En 1989 ocurrió un hecho inusual en la literatura latinoamericana, que se anticipó a la propuesta de los cibernautas de escribir una novela entre todos los que se las den de escritores y le quieran meter mano. Cuatro amigos novelistas escribieron una ficción titulada *Variaciones sobre un tema de Faulkner*. Ellos eran: Alejandro Estivill, Ignacio Padilla, Eloy Urroz y Jorge Volpi. Diez años después, enviaron el manuscrito para concurso al Premio Nacional San Luis Potosí, bajo el seudónimo de Juan Preciado, y se lo ganaron. Ese episodio constituye una de las más probables fechas de nacimiento de este movimiento, más que posterior, paralelo al post *Boom*, llamado (después de ensayar diversas onomatopeyas de comic, e ignorando que así se llamaba una peligrosa droga) CRACK. Otros de sus integrantes son, Ricardo Chávez, Vicente Herrasti, y Pedro Ángel Palou.

Yo quisiera que se me permita la licencia de incluir a Cristina Rivera Garza, sobre cuyas magníficas novelas, *Nadie me verá llorar*, *Verde Shanghai* y *La muerte me va*, he publicado reseñas suscitadas por mi admiración a tan original propuesta narrativa. También tuve la oportunidad de entrevistarla en público, igual que a Jorge Volpi. No es que este grupo-movimiento-generación (que puede ser las tres cosas al mismo tiempo), necesariamente se haya revelado contra los movimientos anteriores, pero sí produjo un manifiesto o “Código de procedimientos literarios” de 35 artículos para tirar su línea. El corolario fundamental que, a juzgar por las novelas, todas escritas a partir de 1995, se ha cumplido a rajatabla: “Escribir una literatura de calidad; obras totalizantes, profundas y

lingüísticamente renovadoras; libros que apuesten por todos los riesgos sin concesiones”. Mencionaré las que (a lo mejor por ser las que leí con más atención), configuran un paradigma: Espiral de artillería, de Ignacio Padilla, La profundidad de la piel, El dinero del diablo (finalista del Planeta-Casamérica 2009), y *La profundidad de la piel*, de Pedro Ángel Palou, siendo esta última una obra cuyo protagonista principal es el lenguaje. Las historias entrelazadas en el libro están escritas cuidando cada palabra, cada frase, cada párrafo. Abunda la reflexión sobre el arte y las frases poéticamente sentenciosas: “todos los besos son de arena o son de nieve. Y las palabras, su espejismo”, “Toda pintura es la representación de una ausencia”, “la belleza y el misterio son siempre una misma cosa”. La historia de amor entre la mujer del cuello largo, cuerpo de madera y los ojos de arce, y el pintor del mundo flotante, se complementa con la del emperador chino que, adorándola, hizo matar a su esposa.

De Jorge Volpi tenemos *El fin de la locura*, *No será la tierra*, *En busca de Klingsor*, y *La tejedora de sombras*, novela cuyo hilo conductor es el psicoanálisis y Carl Jung es menos que actor principal, pero más que actor de reparto. En su torre de Zúrich recibe a Christiana Morgan, mujer que con sus visiones, conflictos sentimentales y traumas, bordea la locura y se va cargando a quienes se dejan atrapar por su inteligencia, independencia y forma de ver la vida. Su aventura erótico-intelectual con Jung y sus amoríos con el psicólogo Henry Murray transcurren sin tropiezos, ya que su esposo nunca se pudo reponer del daño que sufrió en la Primera Guerra Mundial. Cuatro movimientos y una coda estructuran la narración que, por la concurrencia de géneros y discursos, puede parecer deshilvanada.

5 La Generación Granta

A guisa de la revista que primero consagró a los jóvenes narradores ingleses y después hizo lo propio con los norteamericanos, por iniciativa de Valerie Miles, se buscó asimismo consagrar o, al menos, destacar a las más llamativas jóvenes voces

de la narrativa en lengua española. Tal vez sus características más comunes sean, en primer lugar, que son escritores itinerantes, viajeros; que se mueven al vaivén de becas, congresos y festivales, lo cual explica que sus influencias e imaginarios de los que se alimentan sus tramas, sean urbanos. A diferencia de los autores del post *boom*, no están interesados en parodiar ningún movimiento; no les interesa la Historia, ni los grandes relatos, sino los dramas cotidianos, la intimidad, es decir, la historia mínima. La selección de Granta es de veintidós autores. De siete de ellos reseñaré (muy brevemente) a continuación una novela:

Antonio Ortuño, *La fila india*

Esta novela consolida a una de las revelaciones de la actual narrativa mexicana y justifica su presencia en la generación de Granta. Refleja la atroz realidad de los centroamericanos que arriesgándolo todo para alcanzar el sueño americano, no más pasar por México, lo que viven es una infernal pesadilla. Pocos sobreviven a las masacres cerca de la frontera y quedan a merced de lo que autoridades negligentes les dispensen en pinches albergues de miseria.

Carlos Yushimoto, *Lecciones para un niño que llega tarde*

Una grata revelación de la narrativa peruana es este narrador nacido en Lima en 1977, que por algo está incluido en el exclusivo “club” de Granta. Los once cuentos del presente volumen son de laudable trabajo literario, tanto por el vigor y precisión de su lenguaje como por su contenido. El que se titula “Oz” sorprende por su fantasía poética; “Seltz”, “Madurerira sabe” y el que le da el título al libro, son tan acogedores... “Bossa nova para Chico Pires Duarte” es el embrión para una magistral novela negra; “Tinta de pulpo” conmueve, porque enseña una verdad irrefragable, expresada por uno de sus personajes: la suerte que tenemos siempre se la quitamos a otro. Y “Apaga la próxima luz” nos recuerda esas historias de contrabandistas y capangas narradas por Borges.

Salta a la vista el prurito estético de Yushimoto (“Con sus pechos detrás de las sábanas como criaturas curiosas”; “las luces rubias de las farolas se tendían como telas de araña, como miel derretida”). Eso incluye el trabajo dialectal y cierto coqueteo con lo barroco, curioso es que siendo peruano, en su conjunto, todas sus narraciones comporten una épica brasileña. Sus personajes andan siempre por el borde: troperos, matones, perdularios y marginados de las favelas, que no pueden con la violencia y la derrota que llevan dentro.

Santiago Roncagliolo, *Abril rojo*

Una trama bien llevada, que se presta para una buena versión cinematográfica; cinco asesinatos espeluznantes que sugieren un asesino en serie; sombras por todos lados de un Perú asediado por la guerrilla, las torturas las desapariciones, la ineficacia de la justicia, y la violación de derechos humanos. La parte final del libro es una verdadera caja de sorpresas, con un final “resuelto” tras otro hasta llegar al colofón. La incriminación obvia es a Sendero Luminoso, grupo presumiblemente acabado del cual quedan coletazos. El silencio casi cómplice de la policía y el ejército es el óbice para que el fiscal Chacaltana, visiblemente el personaje más elaborado de la novela, pueda investigar y resolver el enigma, merced a su meticulosidad oficinesca y su sentido de la ley. Asume personalidades literarias: la pesquisa de un Sherlock Holmes, el sentimiento de culpa de Raskolnikov, el desdoblamiento de Jekyll hacia Hyde, el extrañamiento de Gregorio Samsa y, en suma, el arrojo de don Quijote.

Al final, resulta que no hay un único culpable y hasta el cura sale untado. Se cumple el sino fatal de Chacaltana “todo el que veo aparece muerto”; todo el que ha cometido crímenes muere en su ley en un entramado de sicariato pespunteado de venganzas y supersticiones, acicateadas por la semana santa de abril de 2000 durante el gobierno de Fujimori. El tono de la escritura y el ambiente evocan libros de Vargas Llosa (“Pantaleón”, “Palomino Molero”) y relatos de Ribeyro; a fin y al cabo tienen referentes comunes. No es una novela política ni documental, es una

magnífica pieza de novela negra que por instantes parece celebrar el amarillismo (como categoría estética) como lo hace Fuget en *Tinta Roja*, y ante todo un punto alto para el Premio Alfaguara.

Pola Oloixarac, *Las teorías salvajes*

Libro inclasificable dentro del canon literario que se acerca mucho al collage y a aquellos almanaques tan apreciados por Cortázar. Es cierto que entre tanta teoría, tanto tecnicismo, neologismo y etimología, la trama de la novela de Pola se refunde y se pierde la pista de las dos parejas de personajes protagonistas. Por un lado la pequeña Kamtchowsky con su Pablo o "Pabst", ambos deformes y marginados, y, por el otro, la narradora filósofa (por mucho un trasunto de la autora) y su profesor, ambos enfrascados en urdimbres sociológicas, antropológicas, psicológicas y morales. Tanto aquéllos como éstos tienen su lívido alborotada, lo cual no le viene nada mal a los miembros de los círculos entre los que se mueven. La novela, más manierista que barroca, tiene escenas memorables desde el punto de vista narrativo (como el asalto callejero a una pareja o la violación múltiple en un baño de discoteca), pero también no pocas páginas para ser omitidas por el lector: fatigosas descripciones cargadas de jerga tecnológica y científica. El mérito de esta atractiva escritora está en su tono irreverente, en sus ganas de pelea, en su ambición sintáctica, en su afán de meter todo en 275 páginas como si el libro fuera un gran baúl; por supuesto heredó el humor de sus mayores (Macedonio, Borges, Bioy, etc.) y no le huye a la escatología ni al erotismo.

Andrés Barba, *Ha dejado de llover*

La escritura de este madrileño (toda una grata revelación de la narrativa española de hoy) es sencilla y sobria; no lleva más de lo necesario y toca lo esencial de la vida con sutileza, ternura y contundente elegancia. En su narración no hay trama en sentido tradicional, y si la hay, no tiene desenlace porque se trata de acercar una lente a la vida de cualquiera y observarla. Cuando hay protagonista, se trata

siempre de un perdedor avocado a situaciones tragicómicas y amores líquidos, que se abren paso a partir de encuentros inesperados en los que los diálogos son escasos, directos e intempestivos o elocuentes y secos como este: "-Duerme conmigo. - ¿Estás casado? -No."

Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*

Novela escrita sin florituras ni aspavientos, apenas con la llaneza con la que se cuenta una historia que puede ser la de cualquier adolescente chileno cuya generación vivió, no sólo el terremoto de 1985, sino los coletazos de una dictadura de la que ellos poco saben. La propuesta narrativa de este autor de la Generación Granta, además de mostrar los avatares urbanos de una nación en transición después de la represión de los 70s, incluye la reflexión sobre su proceso narrativo, es decir, sobre cómo el autor está escribiendo la novela (y lo que opina quien ya la está leyendo). Los toques de autoironía y escepticismo, sobre todo al comienzo (porque decaen después) son el mayor atractivo del libro.

Andrés Neuman, *El fin de la lectura*, dibujos de Rafael Díaz

Entretenida colección de cuentos de una de las luminarias de la Generación Granta en su versión en español, comportan este libro salpimentado de magistrales (por lo elocuentes y sencillas) ilustraciones. En *Las cosas que no hacemos*, predominan el humor y lo absurdo, mientras que *Familiares y extraños*, es un compendio de relatos de contenido clínico y psicoanalítico; los de *El último minuto*, buscan sorprender al lector, y en los de *La prueba de inocencia*, el autor opta por la profundidad psicológica. A Neuman le encanta el monólogo interior, el guiño científico y la broma pesada. Con sus "Dodecálogos de un cuentista" se puede dictar un taller de escritura.

6 ¿Se puede hablar de un *Boom* español?

El episodio histórico que más ha influido en las letras españolas del s. xx y sobre todo en la novela, es la guerra civil (1936 – 1939), pero los tiempos cambian y, con ello, los temas para la ficción y las formas de narrarlos. Importantes antecesores inmediatos de los narradores actuales son: Aba María Matute, Carmen Martín Gaité, Camilo José Cela, Gonzalo Torrente Ballester, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Goytisolo, Juan Marsé, Francisco Umbral y Sánchez Ferlosio, entre otros tantos, que no mencionaré, para evitar que se noten las omisiones.

Los conflictos del español contemporáneo no son los mismos de hace medio siglo o tres cuartos de siglo. Algunos escritores mantienen viva su preocupación por el pasado y por la Historia, tal vez, como un método para interpretar y entender el presente. Miguel Delibes, por ejemplo, regresa a la España de Carlos V con toda su parafernalia de herejías e inquisiciones, pero esta actitud es casi una excepción. En los últimos 25 o 30 años hemos venido siendo testigos de la ficcionalización de otros o nuevos espacios, otras culturas y lenguajes y de otros arquetipos humanos, callejeros, podríamos decir. Los autores españoles posteriores a la Transición, igual que los del *Boom* latinoamericano, experimentan con el lenguaje, les interesa tratar la política con sentido crítico, y sobre todo, son exitosos en ventas.

Puesto entre paréntesis el tema de la decadencia de España; los asuntos nacionales; el tremendismo de la posguerra y el afán de revisión del pasado mediato e inmediato, el escritor español de hoy (es la tendencia general) descubre que además del arraigo del Hombre a la Historia, existe otro arraigo tal vez más evidente: el del Hombre a la ciudad. Surgen entonces en las novelas relativamente recientes, espacios que involucran más al lector – las ciudades – Madrid, Barcelona, Bilbao, San Sebastián, Lisboa, Berlín, Estocolmo, Copenhague; pero sobre todo las ciudades españolas, con su ritmo y su respiración, sus sonidos; su lenguaje cotidiano de hablas, calles, recovecos, avisos de neón, taxis, estaciones de metro, bares, hoteles y hoteluchos;

prostíbulos, cines y teatros; consultorios, estaciones de policía y cárceles (ya no para los opositores a Franco, sino para delincuentes comunes); sus programas de T.V., edificios de apartamentos; modas y artes, y en fin, con todos los imaginarios de la cultura urbana moderna. El hombre focalizado por los diversos narradores aparece allí con todas sus neurosis, sus deseos, sus frustraciones y sus tribulaciones; pero sobre todo, (y esto es como el rasgo común) su soledad. La mirada del crítico y del lector atiende entonces a voces tales como la de Julián Ríos, José María Guelbenzu y Joseba Irazu Garmendia (¿le suena al lector el nombre?) es el mismo Bernardo Atxaga (¿ahora sí?). Este autor nos parece todo un acontecimiento literario salido del país vasco. No pierde sus raíces ni su interés por lo rural (como lo evidencia en *Obabakoak*, 1988), pero tampoco se desentiende de la vida urbana, como puede comprobarse en *Esos cielos* (1996).

El título de esta novela bien podría interpretarse como el estado psicológico de la protagonista, que se va viendo alterada por las circunstancias que comienza a vivir una vez sale de la cárcel: una primera detestable noche con un hombre cualquiera, simplemente por la necesidad de tener dónde dormir (cielo oscuro); el inicio de su viaje de regreso, en el que el bus pasa frente a la cárcel y la va alejando del todo de la misma, tras cuatro años de presidio (cielo gris con huecos azules); el avistamiento de su ciudad, Bilbao, al final del recorrido de seis horas desde que salió de Barcelona; esto cuando acaba de ser acosada por policías chantajistas que conocen su pasado como militante de una facción terrorista vascuence; es decir, es un motivo para la incertidumbre (cielo de cobre) y finalmente, cierta seguridad de poner los pies en su ciudad, aunque su futuro inmediato sea incierto (cielo no tan cubierto, con la luna filtrada entre dos nubes). Más que su estado psicológico, “esos cielos”, cambiantes son un reflejo de su vida azarosa y complicada. El logro del narrador es conseguir que los lectores sigamos los pasos de Irene desde que llega al terminal de buses y toma el que sale de Barcelona a las cuatro. Nos sienta junto a ella y nos

convierte en sus compañeros de viaje durante seis horas que no es sólo lo que dura el viaje, sino también la narración y el tiempo calculado para la lectura. Tres sueños en el bus y la lectura de un par de cartas, estructuran la novela y nos dan indicios concretos para conocer el pasado y el perfil del personaje: es terrorista, enfermera (de SIDA) de profesión, divorciada, ama la literatura, tiene 37 años, su amante terrorista murió y, no espera nada de la vida. Dos realidades del mundo contemporáneo que hacen parte de sus imaginarios se manifiestan de manera latente en la novela, no son temas ni siquiera secundarios, pero allí están: el terrorismo y el SIDA. El primero no puede escapar de lo que Atxaga llama “el infinito virtual” de un vascuence y el segundo, más de tratamiento cinematográfico que literario, también tiene cabida.

En general, los escritores contemporáneos incluidos por supuesto los españoles, acuden a la literatura con diversos objetivos, jugar, referenciar, citar, re-inventar, asociar o caracterizar. Son escritores que detentan ante todo una gran cultura literaria y que permanentemente reflexionan sobre ella y sobre la escritura. En muchos casos el primer referente para sus creaciones es la literatura misma y en muchos otros, es su apoyo permanente; su presencia modela ambientes y situaciones o tipifica personajes. Irene, la protagonista de *Esos cielos*, sobrevive al encierro y mitiga sus penas leyendo obras literarias; en su celda y por ende en su maleta de viaje, atesora libros de Emily Dickinson, Stendhal y cartas de Van Gogh:

Había cosas, como el tabaco, el alcohol o los barbitúricos, que ayudaban a soportar el encierro. Sin embargo. Lo que más le había ayudado a ella había sido la lectura, o más concretamente, la pequeña sociedad literaria que habían formado margarita, Antonia y ella en torno a la celda número once, una isla dentro de la cárcel, un lugar que, además de funcionar como biblioteca se convertía a veces en sala de conferencias [...] Eran una novela de Stendhal – Rojo y Negro -, un ensayo de Jorge Oteiza – Quosque tandem, las memorias de Zavattini, una antología de poesía china, una recopilación de poemas de Emily Dickinson y las cartas escritas por Van Gogh a su hermano. (ATXAGA, 1996, p. 19, 41)

Cosa similar es el de otro personaje femenino (casualmente de la misma edad de la Irene de Atxaga, 37 años) protagonista de *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina. Susana Grey, la maestra de la niña asesinada, amortigua desde hace doce años su soledad de mujer divorciada y anquilosada en una escuela de ciudad pequeña con lecturas de clásicos modernos:

Ni de los libros que leía, encargados por correo la mayor parte, ni de las canciones que escuchaba o los poemas que se aprendía de memoria daba cuentas a nadie. De ese modo, Vladimir Nabokov, Antonio Machado, Paul Simon, Ella Fitzgerald, Pérez Galdós, Saúl Bellow o Marcel Proust, que eran algunas de sus compañías más asiduas, le resultaban tan absolutamente suyas como la presencia de su hijo o las reflexiones más secretas de la humanidad. (MUÑOZ MOLINA, 1997, p. 223)

Por supuesto, no son los únicos casos en que un personaje femenino tiene estrechos vínculos con la literatura o al menos con la escritura (por no tratar por el momento el tema de la música, no menos evidente), Millás por ejemplo en *La trilogía de la soledad*, muestra la supervivencia de dos mujeres gracias a la escritura y la lectura. Una de ellas alienta sus fantasías escribiendo y experimenta una catarsis leyendo y componiendo su diario; la otra, es más audaz todavía pues contrata a un detective para que le narre todos los movimientos y actuaciones de una mujer (ella misma); es decir, quiere convertirse en espía o lectora de su misma vida, como si fuera un personaje de ficción, y Javier Marías en “Serán nostalgias” cuento escrito en 1988, refiere la historia de una mujer que como dama de compañía de otra mayor cumple entre otros, con el deber de leerle novelas “en voz alta para disipar el tedio de su falta de necesidades y preocupaciones visibles, y de una viudez temprana para la que no había habido remedio”. Muerta la viuda, la joven siguió leyendo en voz alta para sí misma para un fantasma que no se perdía la lectura, el fantasma de Emiliano Zapata. Juan José Millás juega con las palabras. En *El orden alfabético* (1998) el escritor valenciano nacido en 1946 plantea un tema ineludiblemente burguesiano, el

de una enciclopedia de Babel; la enciclopedia como mundo y posibilidad de navegación o viaje:

Mi padre, entre tanto, continuaba utilizando la enciclopedia como un medio de transporte con el que llegaba a lugares que nosotros no podíamos ni imaginar, y en los que la gente con frecuencia, se entendía en inglés. A veces volvía de aquellos curiosos viajes con barba de tres días y expresión de cansancio, como si hubiera permanecido de verdad en algún país extranjero. Y en vez de regalos, como los demás padres que viajaban, nos traía términos. (MILLÁS, 1998, p. 14)

El tenor del párrafo citado sugiere un tema fantástico; pero en rigor es más un divertimento, en principio controlado, pero que poco a poco va cayendo en la desmesura. Hay una especie de rebelión de libros que utilizando sus hojas como alas, se evaden cual pájaros, de las aulas de clase, guardando un misterioso orden alfabético; de los que van envejeciendo caen las letras al suelo para que los niños armen rompecabezas con ellas. El lío comienza cuando algunas de las letras desaparecen del todo y dejan incompletas las palabras, afectando (como si se tratara de una peste de *Cien años de soledad*) el habla de las personas, provocando no más incomodidad que hilaridad:

...Y después le dije entre dos besos:
 - Te quieo, Laua
 Asombrado por esta pérdida repentina de la R, repetí la frase con idénticos
 Resultados:
 - Te quieo Laua.
 -¿Te pasa algo? – preguntó:
 No consigo ponunciá esta leta que está ente la E y la O de te quieo o ente la U y la a de Laua.
 Laura se rió y apartándose un poco con la mano dijo:
 - Déjate de bomas.
 En este instante comprendimos que se nos acababa de caer la R del abecedario y nos dio miedo continuar hablando porque nos sentíamos ridículos cada vez que tropezábamos con una palabra que tenía esa leta [...]
 -Sólo queía decite que te quieo.
 La maldita R estaba en todas partes.
 -No hables así – dijo ella a punto de llorar-.
 Paece que te estás bulando. (MILLÁS, 1998, p. 78)

A medida que los personajes se ven apremiados por la necesidad de letras y de palabras

que van desapareciendo, tienen que cazar los libros como si fueran animales, para recuperarlas. Pero Millás no es ni Borges ni Cortázar y el tema se vuelve inmanejable y el efecto humorístico decae, como decae también el artificio fantástico que ha de mantener la lectura. El narrador cae en el desafuero y el libro se torna absolutamente inverosímil. Millás en las últimas páginas parece olvidar que Stevenson dijo que “la literatura es juego; pero el escritor debe jugar con la seriedad del niño que juega”.

Queda de todos modos un aspecto didáctico que vale la pena resaltar, y es el hecho de que el empobrecimiento del lenguaje puede tener sus consecuencias; que los libros son mucho más que papel, son de alguna manera algo vivo, y bueno, al fin y al cabo, Millás sólo ha querido jugar con las palabras.

Y del “orden” alfabético, Millás nos pasa al “desorden” que se manifiesta de diversas maneras en una novela que bien vale la pena comentar, como quiera que está entre lo mejor de su producción. *El desorden de tu nombre* (1986) teje una excelente trama y es entre otras cosas uno de los tres capítulos de su bello architexto (y perdón por el término de pedanteacadémico) sobre la soledad. Es una historia que sutilmente pasa de trillado vaudeville al asunto policíaco, matizada por eficaces golpes teatrales, más que todo debido a que al interior de la novela, ésta se está escribiendo o al menos concibiéndose en la mente de su protagonista, que se convierte en un trasunto de Millás. Novela de imaginarios urbanos, con sus espacios que afirman el carácter de los personajes; cafeterías, oficinas, consultorios, cinemas, parques, edificios, calles y apartamentos. La acción transcurre durante una semana alargada, en una ciudad que puede ser Madrid. En un tiempo y espacio reducidos, se muestra con suficiencia, los avatares del adulterio; el amor mediado por un recuerdo; la ambición burocrática; el poder del dinero: la frustración, la inconformidad y, el engaño (tema éste tan caro a Millás como a Marías y a Muñoz Molina). Todo salpicado por ironías y paradojas que van abriendo campo al inevitable pero sorprendente crimen final,

que ha de colocar todo en su lugar, tal como lo anuncia premonitoriamente un personaje:

Un crimen alivia el dolor y coloca, al fin a cada uno en su lugar: al muerto en su caja; al asesino, en la huida; al inductor, en la culpa; a los herederos, en la nostalgia y, a los espectadores, en la buena conciencia. Hay situaciones de las que no se puede salir sino a través del crimen (MILLÁS, 1998, p. 132).

Y el lector de esta novela, como el mismo protagonista Julio Orgaz, juega con las posibilidades de desarrollo de la trama, que serían las mismas que vislumbró Millás en el transcurso de su escritura:

Había, en principio, las siguientes posibilidades:

a) El paciente habla a su psicoanalista de la mujer que ha conocido en el parque y le da, en sucesivas sesiones, tal cúmulo de detalles sobre ella que el psicoanalista advierte que se trata de su propia mujer. En tal caso, los dos amantes – que ignoran el enredo en el que están envueltos – quedan a su merced.

b) El psicoanalista no llega a enterarse de que la mujer del parque es su esposa. Pero el paciente y la mujer, hablando de sus vidas respectivas, advierten la coincidencia. En esta segunda posibilidad es el psicoanalista quien queda expuesto a los manejos de la pareja de amantes.

c) Llega un punto de la narración en el que los tres advierten lo que pasa, pero cada uno de ellos piensa que los otros no lo saben. En este caso, todos creen poseer sobre los otros un poder del que en realidad carecen.

d) Ninguno de ellos sabe lo que está sucediendo; de este modo los tres personajes evolucionan, ciegos, en torno a un mecanismo que los puede triturar, uno a uno o colectivamente. Sería al azar y el discurrir narrativo los que decidieran por ellos su salvación o desgracia.

[...] sería la propia mecánica del relato la encargada de seleccionar, sucesivamente, las diferentes vías hacia las que habría que encaminar la acción. (MILLÁS, 1998, p. 86)

Así pues, la escritura misma (y desde luego la creación) es tratada como tema en la obra. Esto se da al punto que en su actitud lúdica, Millás nos deja leer otras tramas dentro de la trama principal.

Los personajes de *El desorden de tu nombre*, sin darse cuenta, deciden el destino de otros, y la novela nos muestra que el nuestro no está en nuestras manos. Millás muestra cómo se es al mismo tiempo “tonto, muerto, bastardo e invisible”. En esta

novela publicada en 1995 y de bien curioso y llamativo título, están reflejadas las neurosis, frustraciones y deseos del hombre ciudadano y burocratizado. Hombre que una vez despedido de su empleo, no sabe qué hacer con su vida y se ve impelido a realizar ensayos de nueva realidad que lo sumergen en una sensación de absoluta irrealidad y terminan despersonalizándolo por completo o, en términos prácticos, destruyéndolo.

El personaje despedido de su empresa por “tonto”, una vez despedido, esta “muerto”, pues pierde la dimensión de su vida real: finge a su mujer que todavía sigue en la empresa y se da a vivir aventuras de bohemio, de vago subsidiado; se degrada a sí mismo, vive de las mentiras que se inventa y hasta termina convirtiéndose en asesino. De un vulgar “sex shop”, se saca a una china (entiéndase de la China) sonámbula, hasta que ella se da cuenta del despido y del innecesario engaño). El “bastardo”, carga con la culpa de la muerte de sus padres a quienes asocia (en una de sus crisis de identidad) con una pareja de ancianos daneses que conoce en un paseo a Madeira. El “invisible” cree que con usar un bigote postizo ya puede pasar desapercibido y que con una espuria fórmula para la calvicie, puede engañar a tontos como él. Es la historia del perdedor, no de ningún héroe: pierde su empleo, su familia, su pelo, sus apariencias, su prosaico sentimiento de universalidad (como prosaicas son no pocas páginas de la novela). Su segunda y ficticia madre, sus amigos y hasta su bigote postizo; apenas le queda su china de burdel que sólo sabe decirle dos palabras en español: “cerdo europeo”.

Comentario aparte merece la obra con la que Antonio Muñoz Molina, nacido en 1956, irrumpió con pasos de animal grande en el panorama de la narrativa actual y con la que ganó los premios “Nacional” y de “crítica” en 1988: *El invierno en Lisboa*. Esta fue mi primera gran experiencia, como agradecido lector que ahora soy, de Muñoz Molina. Su talento literario es verdaderamente sorprendente. En “El invierno” advertimos una excelente trama y gran dominio del lenguaje poético y de la lengua misma. A lo largo de la escritura el autor nos

sorprende con ramalazos de poesía, bien sea para señalar atributos de un personaje; describir situaciones o para establecer comparaciones. Se diría que el símil y la adjetivación son sus predilecciones retóricas:

“estaba tendido con su traje negro y sus zapatos de cadáver”
“la trompeta de Billy Swann cortaba el aire igual que una sostenida navaja”
“era gordo y pausado y tenía siempre en sus mejillas una rosada plenitud muy semejante a las manzanas”
“uno la veía y ya no había modo de olvidarla. Pero era una especie de estatua de hielo. Se le notaban las venas azules bajo la piel”
“seguía hablando como un negro de película o como un mal actor que imita en el teatro el acento francés [...] y una tranquila cortesía de ofidio”
“Estaba amaneciendo al otro lado de los árboles, en un cielo liso y gris sobre el que todavía perduraba la noche, rasgada por jirones púrpura”. (MUÑOZ, 1993, p. 16)

Todo el repertorio de la composición de lo urbano moderno está presente: los bares “el metropolitano” en Madrid y el “Lady bird” en san Sebastián; la radio; las calles encharcadas y lluviosas; los moteles; las discotecas de luces y ruidos discordantes; los maleantes y criminales pintorescos; los taxis y tranvías; el cine, presente tanto en las imágenes como en el estilo de la narración; las estaciones para la nostalgia de los desencuentros; pero sobre todo, la presencia y protagonismo de la música, del jazz: como en *Rayuela* de Cortázar, se le siente se le oye; asistimos a la magia del virtuoso pianista Santiago Biralbo, protagonista de la novela y del mítico Billy Swann tocando la trompeta:

En aquellas canciones había algo que me importaba mucho y que yo casi llegaba a apresar cada vez que las oía. Y se me escapaba siempre. He leído en un libro [...] que Billy Swann fue uno de los mayores trompetistas de este siglo. En aquel disco parecía que fuera el único, que nunca hubiera tocado nadie más una trompeta en el mundo, que estaba sólo con su voz y su música en medio de un desierto o de una ciudad abandonada (MUÑOZ, 1993, p. 4)

En el centro de la trama, destaca un pequeño cuadro de un paisaje pintado por Cezanne en 1906, apetecido por los traficantes de pinturas y, por el que

(como en las películas) alguien matará y alguien morirá. Y por supuesto la enigmática mujer que no falta; la que empuja la trama, y acelera y decelera las acciones, víctima, sola y desdichada, negada para la felicidad y además se la niega (así sea sin querer) a todo el que se le acerca. En Lucrecia se conjugan todas las angustias de quien tiene su destino en manos de otros. Su historia con Biralbo, es la del amor siempre aplazado, siempre incumplido, siempre imposible; pero siempre invocado.

El invierno en Lisboa es el invierno permanente de ellos dos, de una o dos vidas sin sosiego; siempre huyendo de cualquier cosa y por cualquier motivo sin encontrar escampadero posible: ni en Madrid, ni en Berlín, ni en Roma, ni en Copenhague, ni en la misma Lisboa lluviosa, laberíntica, de gente extraña siempre vestida de negro. Al final, el único amparo posible, es tocar Jazz en un cavernoso bar, en el que los rostros no cuentan; en donde nadie es nadie entre el sonido, el alcohol y el humo, y en este ambiente, el narrador padece y expresa una especie de sensacionismo musical:

Al principio se oía como el rumor de una aguja girando en el intervalo de silencio de un disco, y luego ese sonido era el de las escobillas que rozaban circularmente los platos metálicos de la batería y un latido semejante al de un corazón cercano. Sólo más tarde perfilaba la trompeta una cautelosa melodía. Billy Sawnn tocaba como si temiera despertar a alguien, y al cabo de un minuto comenzaba a sonar el piano de Biralbo, que señalaba dudosamente un camino y parecía perderlo en la oscuridad, que volvía luego, en la plenitud de la música, para revelar la forma entera de la melodía, como si después de que uno se extraviara en la niebla lo alzara hasta la cima de una colina desde donde pudiera verse una ciudad dilatada por la luz. (MUÑOZ, 1997, p. 223)

Y la música se filtra también en las páginas de *Plenilunio*: Susana Gray detenta una modesta pero selectiva cultura de maestra. Así como lee autores de talante universal, también se sabe acompañar de la música, cuyo repertorio abarca a Carl Orff, los Beatles, Joan Manuel Serrat, Ella Fitzgerald y sobre todo Paul Simon a quien prácticamente nunca deja de escuchar cuando conduce. “Tú no te puedes imaginar cuanta compañía me ha hecho a mí Paul Simon”, le

comenta al inspector con el que va por una carretera de regreso a la ciudad.

Este tema de un plausible *Boom* español requeriría de mayor extensión y profundidad, y sería injusto no dejar siquiera señalados los nombres de Rosa Montero, Matilde Asensi, Almudena Grandes, Soledad Puértolas, Enrique Vila-Matas, Ray Loriga, Juan Madrid, Javier Cercas e Isaac Rosa, entre otros tantos nombres que comportan la abundante narrativa española de hoy, paralela a los movimientos latinoamericanos ya comentados.

7 Búmerang

El término es de Carlos Fuentes para señalar en *La gran novela latinoamericana*, el hecho de que, si hubo *Boom*, a los escritores de hoy ya se les devolvió porque los lectores disminuyeron, las librerías cerraron, las editoriales se rifaron, y el poder adquisitivo de la clase media, cayó vertiginosamente, lo cuál convirtió al libro en artículo de lujo. Me apropio del término de mi escritor predilecto para volver la vista atrás, hacia lo que había antes del *Boom* y lo que terminó proyectándolo. Primero, una narrativa denominada (para rabia de Vargas Llosa) “telúrica”, es decir, local, indigenista, criolla, costumbrista; de la pampa, de la selva, del llano o de la tierra. Fue siendo desplazada en lo literario por la ficción no realista (caso Borges y Bioy Casares), la temática urbana más centrada en el Hombre y la sociedad, narrada con técnicas vanguardistas y vinculando inquietudes filosóficas, artísticas e intelectuales. Aquí caben, entre otros los nombres de Silvina y Victoria Ocampo, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Sábato, Onetti, Asturias, Carpentier, Roa Bastos, Uslar Pietri y Macedonio Fernández. Estos harían parte de la Nueva Narrativa Latinoamericana, o Proto *Boom*. Agregariamos a Rulfo como un detonante muy fuerte, y a Cabrera Infante, Vicente Leñero y Jorge Edwards como plausibles integrantes de una especie de *Boom* periférico. Después de la aparición de *La región más transparente*, a un año de la Revolución Cubana, la explosión definitiva era inevitable y arrastraría al mundo editorial todo lo que había detrás. ¿Qué dejó

finalmente el *Boom* del que tanto se habla y que nos convoca en un congreso de literatura para rendirle homenaje medio siglo después? La respuesta se la dejo a uno para el que cualquier homenaje es poco, Carlos Fuentes:

En resumen, creo que fueron cinco sus principales aportes. En primer lugar, un puñado de buenas novelas. En seguida, el *boom* internacionalizó a la novela latinoamericana. Quebró las estrecheces de los géneros que entonces se imponían a la ficción (rural, urbana, indigenista, etc.). Por ello, personalizó extraordinariamente el quehacer narrativo. Y por último, creó un mercado interno e internacional para nuestra literatura (FUENTES, 2011, p. 295).

Referencias

- ALLENDE, Isabel. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Areté, 2007.
- ATXAGA, Bernardo. *Esos cielos*. Barcelona: Ediciones B, 1996.
- BARBA, Andrés. Barcelona: Anagrama, 2012.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOMBAL, María L. *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000.
- CAICEDO, Andrés. *¡Que viva la música!* Madrid: Alfaguara, 2012.
- CAPARRÓS, Martín. *Valfierno*. Buenos Aires: Planeta, 2004.
- CHÁVEZ, Ricardo. *Crack. Instrucciones de uso*. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1988.
- _____. *Cuentos Completos/1*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- DEL PASO, Fernando. (1999). *Palinuro de México*. Barcelona: Plaza Y Janés, 1999.
- DONOSO, José. *El lugar sin límites: El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Ayacucho, 1985.
- ESPINOSA, Germán. *La tejedora de coronas*. Bogotá: Alianza, 1982.
- ESQUIVEL, Laura. *Como agua para chocolate*. Bogotá: Debolsillo, 2014.

- FONSECA, Rubem. *El gran arte*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- FUENTES, Carlos. *Cambio de piel*. Bogotá: Oveja negra, 1984.
- _____. *La gran novela hispanoamericana*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- _____. *Terra nostra*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.
- GIARDINELLI, Mempo. *Santo oficio de la memoria*. Barcelona: Ediciones B, 2004.
- LIMA, José Lezama. *Paradiso*. Madrid: Alianza, 1982.
- LLOSA, Mario Vargas. *La ciudad y los perros*. Ecuador: Punto de Lectura, 1962.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- MARTIN, Gerald. *Una vida*. Barcelona: Debate, 2009.
- MARTÍNEZ, Tomás E. *Purgatorio*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- MASTRETTA, Ángeles. *Arráncame la vida*. Bogotá: Planeta, 2002.
- MILLÁS, Juan J. *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- MUÑOZ, Antonio. *El invierno en Lisboa*. Barcelona: RBA, 1993.
- _____. *Plenilunio*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- NEUMAN, Andrés. *El fin de la lectura*. Bogotá: Laguna libros, 2014.
- OLOIXARAC, Pola. *Las teorías salvajes*. Salamanca: Alpha Decay, 2010.
- ORTUÑO, Antonio. *La fila india*. México: Oceano, 2013.
- PADILLA, Ignacio. *Espiral de artillería*. Bogotá: Espasa, 2004.
- PALOU, Pedro A. *La profundidad de la piel*. Bogotá: La otra orilla, 2010.
- PERI ROSSI, Cristina. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Bogotá: Tercer Mundo, 1993.
- PONIATOWSKA, Elena. *El tren pasa primero*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- POSSE, Abel. *Los perros del paraíso*. Buenos Aires: Emecé, 1987.
- PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Revista Granta en español. Barcelona: Duomo. 2010.
- RIVERA GARZA, Cristina. *Nadie me verá llorar*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- RONCAGLILO, Santiago. *Abril rojo*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- SÁNCHEZ, Luis R. *La guaracha del macho Camacho*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1983.
- VALENZUELA, Luisa. *Trilogía de los bajos fondos*. México: Fondo de cultura, 2012.
- VOLPI, Jorge. *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- YUSHIMITO, Carlos. *Lecciones para un niño que llega tarde*. Barcelona: Duomo, 2011.
- ZAMBRA, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2014.