

EL BOOM EN PERSPECTIVA *

Ángel Rama

1 ¿Qué fue el *boom*?

Con la misma carencia de argumentos sólidos con que en los años sesenta, mediada la década, se comenzó a alabar y a consagrar al llamado “*boom* de la narrativa latinoamericana”; hacia 1972 varios reportajes a escritores y artículos periodísticos fueron índice de que se había comenzado a decretar su extinción. Menos de una década había durado un procesamiento público de los valores literarios que se encuentra entre los más confusos y los menos críticos que se hayan conocido en las letras latinoamericanas y que, pasado su minuto inicial, fue objeto de prevenciones y aun de acervos embates, presagiando una suerte de la rebelión generalizada. Como en 1972 no se concluyó el ciclo de importantes novelas producidas en el continente, ni declinó la atención de los lectores por algunos de sus autores, ni dejaron de sumarse a la producción nuevos escritores, en el anunciado óbito podría descubrirse una retirada estratégica en el mismo momento en que los rasgos externos —publicitarios y comerciales— que ostentaba el *boom*, en cuanto fenómeno de la sociedad de consumo a que se habían incorporado reciente y parcialmente algunas ciudades, comenzaban a marchitarse de conformidad con las leyes del sistema de mercado en que había funcionado.

Ello no impidió, dado el conocido desequilibrio entre las diversas áreas culturales latinoamericanas, que sobreviviera mediante un traslado de las capitales donde había surgido y había declinado, a otras donde llegó con demora y con acrecido furor. Habiendo aparecido originariamente en Sao Paulo contribuyó a robustecer los débiles lazos con Hispanoamérica se amplió, al instalarse en Barcelona, donde

*Texto publicado originalmente en *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.

Ángel Rama

la tardía y confusa información sobre la novela latinoamericana proporcionó una primera imagen de la arbitrariedad que caracterizaría al *boom*: el conocimiento de Mario Vargas Llosa fue anterior al de Julio Cortázar y el de éste, anterior al de Jorge Luis Borges, lo que contribuyó a un aplanamiento sincrónico de la historia de la narrativa americana que sólo con posterioridad y dificultosamente la crítica trató de enmendar.¹ Junto a esta arbitrariedad debe destacarse como positivo otro rasgo que se reproduciría luego en los Estados Unidos: su afán de globalizar a Hispanoamérica recogiendo materiales de distintas procedencias, los que a veces carecían de circulación interna en el continente, proporcionándoles así una difusión que más que para España misma funcionaba para Hispanoamérica que recibía reunidas, desde el exterior, las que eran producciones separadas e incomunicadas. Se reiteró de este modo una tradición editorial que ya se había conocido en el período modernista y en el regionalista, y que, por las condiciones políticas españolas bajo el franquismo, contemporáneas del desarrollo editorial hispanoamericano, no se había podido aplicar a las producciones del período vanguardista, las que sólo fueron editadas por las casas hispanoamericanas y circularon casi exclusivamente dentro del continente.

Los fastos del *boom* se sostuvieron por el traslado a otras capitales donde se habían ido registrando las señales de la sociedad consumista, como San Juan de Puerto Rico y Caracas. Con previsible orgullo nacional aspiraban a que sus escritores fueran incorporados, así fuera tardíamente, al movimiento, lo que en parte se logró con Emilio Díaz Varcárcel y Salvador Garmendia, respectivamente, y se reforzó con el desarrollo editorial interno que se produjo. Más importante fue la atención que en Estados Unidos, Francia, Italia y últimamente en Alemania Federal, se concedió a las traducciones, lo que habría de constituir uno de los capítulos principales de su éxito, explicable dada la dolida conciencia de preterición por su parte de los centros culturales externos en que ha vivido América Latina desde su emancipación. Hay aquí dos aspectos diferentes: uno atiende a las razones que condujeron a la traducción de narraciones latinoamericanas a otras lenguas, lo que no sólo tiene que ver con la excelencia de ellas o su adaptabilidad a otros

¹ José María Castellet habla del “conocimiento caótico de la literatura latinoamericana” que se produjo en España, en su conferencia “La actual literatura latinoamericana vista desde España”, dictada en 1968 en La Habana y recogida en *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, Madrid, Fundamentos, 1971. Una tarea de rearticulación es perceptible en el libro de Rafael Conte, *Lenguaje y violencia. Introducción a la nueva novela hispanoamericana*, Madrid, Al-Borak, 1972 y en la historia de los María Valverde

mercados sino también con la repentina curiosidad de la región que alimentó centralmente la revolución socialista cubana; otro atiende a los efectos que esa recepción en el exterior tuvo sobre los públicos latinoamericanos que vieron reafirmadas sus producciones en los principales centros culturales del mundo, fortaleciendo el orgullo regional y el nacionalismo en curso durante la década del sesenta que se caracterizó por una intensa agitación social.

Hubo, pues, una exaltación inicial que contó con un amplio respaldo y un consenso crítico positivo pero que a medida que se perfilaron las características del *boom*, sobre todo el reduccionismo que opera sobre la rica floración literaria del continente y la progresiva incorporación de las técnicas de la publicidad y el mercadeo a que se vio conducida la infraestructura empresarial cuando las ediciones tradicionales de tres mil ejemplares fueron sustituidas por tiradas masivas dio paso a posiciones negativas, a reparos y a objeciones que llegaron a adquirir una nota ácida. La tendencia beligerante de este material crítico no se limitó a esas deformaciones progresivas de la literatura latinoamericana, que eran fatales consecuencias de la absorción de las letras dentro de los mecanismos de la sociedad consumidora, ni deslindó estos dos campos disímiles, representado uno por la alta y calificada producción de espléndidas obras literarias y otro por el manejo a que eran sometidas cuando se transformaban en objetos (libros) del mercado consumidor, sino que tendió a repudiar tanto al sistema como a sus escritores que él utilizaba reiterando la famosa metáfora: se arrojaba el agua sucia del baño con el niño adentro. Obviamente, los escritores que se vieron acusados de conquistar al público mediante artículos publicitarios o trapisondas comerciales, respondieron tildando a sus detractores de envidiosos, resentidos o fracasados, con lo cual todo el debate pareció instalarse gozosamente en el patio de vecindad. Sacarlo de tales escenarios colocarlo en un nivel intelectual más digno y proficuo es obligación imperiosa de la crítica.

Las diatribas de ese debate, que evoca pasajes de *Adán Buenosayres*, son estrictamente simétricas: si el *boom* reduce la literatura moderna latinoamericana a unas pocas figuras del género narrativo sobre las cuales concentra los *focus* ignorando al resto o condenándolo a la segunda fila, los impugnadores le niegan virtualidad artística y social a esos autores aduciendo que sus obras son meras transcripciones de las novelas vanguardistas europeas o falsos productos de los *mass media* o imágenes enajenadas de la realidad urgida del continente, etc., etc. Pero cuando hablan los escritores, ellos no hacen esa reducción y, dentro de un legítimo abanico de preferencias, no dejan de honrar a los colegas e incluso usan de su prestigio para llamar la atención del lector sobre autores de escaso público

Ángel Rama

que han escrito obras de alta calidad artística: Borges con Macedonio Fernández, Cortázar con Lezama Lima o Felisberto Hernández, Vargas Llosa con Arguedas, Fuentes con Goytisolo, etcétera.

Distintuir al *boom* como un fenómeno distinto de la literatura latinoamericana contemporánea *in totum* y aun de la narrativa actual, es, por lo tanto, una petición de principios metodológica, aunque es igualmente legítimo interrogarse sobre los motivos de las operaciones reductoras del *boom*, por qué se aplica a unos productos en desmedro de otros, ya que no es aceptable la candorosa concepción circulante de que sólo se debe a la excelencia artística de ciertas obras, lo que habría proporcionado la cuadratura del círculo y el mundo panglossiano donde todo lo bueno es siempre aceptado y todo lo malo rechazado por ilustradísimos públicos lectores, y no habría ya, por lo tanto, ninguna obra importante que quedara olvidada, ni ningún autor que stendhalianamente estuviera apostando a cien años más tarde. No sólo es legítimo interrogarse sobre las opciones del *boom*, entendido como un proceso que se superpone a la producción literaria, sino también sobre su acción desembozada o subterránea en la producción de nuevas obras y así mismo sobre sus efectos en el mismo comportamiento del escritor como hombre público que es. Revisando en Baudelaire la irrupción de las corrientes artepuristas, Walter Benjamin, en una de sus “iluminaciones”, reconoció el estrecho vínculo que los comportamientos dandystas mostraban con la situación del poeta en la nueva sociedad masiva instaurada por la revolución industrial: en su fértil análisis, el escritor no estaba desgajado de la sociedad sino que reaccionaba ante sus características específicas y sus pulsiones, adoptando actitudes y desarrollando formas que eran respuestas personales dentro de un campo de fuerzas ya establecido. Para comprender actitudes y formas, era necesario reconstruir, estructuralmente, todo el conjunto, lo que permitía apreciar en qué medida el “frison nouveau”, más que una simple invención baudeleriana, era una de las leyes operativas del medio social que el escritor asumía y volvía contra (y dentro) ese medio. Pensar a los escritores y a sus obras dentro del marco social presente es igualmente una legítima y proficua tarea crítica, más urgente hoy en que la circulación de las obras literarias ha desbordado el estrecho circuito donde funcionaron casi siempre y han concitado el interés de los poderes económicos que han venido modelando la estructura social y el funcionamiento del mercado. Estos poderes son más decisivos que las fuerzas políticas que en ocasiones no son sino sus transposiciones racionalizadas, por lo cual tiene más utilidad consultar las transformaciones económico–sociales sobrevenidas en el continente desde la segunda posguerra que demorarse en las discusiones políticas

excesivamente ideologizadas que han signado más a los años sesenta que a los setenta.

Las esquivas definiciones

Ante todo hay que definir al *boom*, cosa nada fácil visto que su existencia se ha registrado en millares de revistas y diarios de los últimos diez años, como un tópico cuyo origen nadie conoce pero que se repite como una contraseña. Navegó con suerte en ese medio, casi como un comodín que registraba algo indefinido pero cierto, lo que explica su infausta denominación.

Ella no proviene sino remotamente de la vida militar, como onomatopeya de explosión, teniendo sus orígenes en la terminología del “marketing” moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo. Postula la existencia previa de dichas sociedades, tal como se percibió desde la posguerra en los enclaves urbanos más desarrollados de América Latina, donde ya se había producido el *boom* de los artículos de tocador y pronto se registraría el de las calculadoras y los electrodomésticos. La sorpresa fue su aplicación a una materia (los libros) que salvo algunas líneas de producción (los textos escolares) se encontraba al margen de esos procesamientos, aunque con anterioridad al *boom* de la narrativa ya se había percibido el fenómeno en un material afín que contribuiría poderosamente a su desarrollo, como fue el de los “magazines” de actualidades (semanarios, quincenarios o mensuarios) que desde el comienzo de los sesenta trasladaron a América Latina los modelos europeos y norteamericanos (*L’Express*, *Time*, *Newsweek*) adecuándolos a las demandas nuevas de los públicos nacionales.

Los equipos periodísticos de estos “magazines” que contaban con numerosos escritores jóvenes desarrollaron una atención por los autores incorporándolos a las mismas pautas con que antes sólo se consideraba a las estrellas políticas, deportivas, del espectáculo. No fue la única incorporación: los empresarios recibieron atención dentro de novedosas páginas de economía que restauraban la importancia de ese sector de la vida nacional en la atención del público. Las revistas fueron instrumento capital de la modernización y de la jerarquización de la actividad literaria: sustituyendo las publicaciones especializadas destinadas sólo al restringido público culto, fundamentalmente formado por los mismos escritores, establecieron una comunicación con un público mayor. Éste descubrió

Ángel Rama

que en el panorama de las “actualidades” que los semanarios le ofrecían se incluía también a los libros, preferentemente a las novelas o a los ensayos de temas generales, y que incluso la foto de algún escritor podía merecer los honores de una portada.

Esta transformación fue notoria en Buenos Aires, con una serie de publicaciones que acometieron grandes y pequeñas empresas editoras, dentro de las cuales se destacaron el semanario *Primera Plana* (1962) y posteriormente el diario *La Opinión* (Jacobo Timmerman), cumpliendo una evidente mutación del estilo periodístico cuyo éxito certificó la existencia de un nuevo público afín, emparentado en este caso con el que en París compraba *L'Express* y *Nouvel Observateur* o *Le Monde*, esta mutación encontraba su equivalente en una que venía produciéndose en la literatura, aunque la detectaba preferentemente en el género literario masivo, la novela, más que en los géneros elitistas como la poesía donde tenía más larga data, celebrándola como el advenimiento de una nueva época. Índice de esta manera de apreciar el fenómeno puede verse en una nota de un periodista cultural que mucho hizo por la difusión de la nueva narrativa, el argentino Tomas Eloy Martínez, en ese año de 1967 que puede considerarse glorioso en las letras latinoamericanas porque vio el Premio Nobel para Miguel Ángel Asturias, la publicación de los *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez y un nutrido conjunto de fundamentales obras literarias: “No es improbable que dentro de mil años Güiraldes y Rómulo Gallegos y Azuela y José Eustasio Rivera figuren como palimpsestos perdidos de la infinita historia literaria: que Macedonio Fernández y Arlt y Borges, sean apenas la semilla natal de un mundo cuyos padres se llamarán Cortázar, Vargas Llosa, Onetti, Guimarães Rosa, Carpentier. Este padre mayor que se les ha unido definitivamente con sus *Cien años de soledad*, viene a aportar, él solo, una bandera nueva para la aventura: la novela que acaba de publicar resume, mejor que ninguna otra, todas esas corrientes alternas.”²

Pero para ajustar la definición del *boom* resultaba más importante recabar la opinión de los escritores que por él resultaron elegidos, dado que nos permite visualizarlo desde su perspectiva viendo simultáneamente en qué medida los afecta. De hecho estaremos presenciando la reacción de los protagonistas, voluntarios o no, a un fenómeno sociológico enteramente nuevo en el continente, al menos en esos precisos términos, como es la demanda masiva de obras literarias. Creo que el debate público más amplio sobre el punto, ya que no el primero, se

² “América: la gran novela”, *Primera Plana*, Año V, No. 234, Buenos Aires, 20/26 junio de 1967.

cumplió en el Coloquio del Libro celebrado en Caracas en julio de 1972 por invitación de la editorial oficial Monte Ávila,³ significativo porque en él participaron algunas de sus figuras notorias y porque es contemporáneo de su primera historia “personal”, la de José Donoso.

Tanto las posiciones derivadas de ese debate como las adoptadas paralelamente por algunas figuras centrales del movimiento, tendieron a subrayar la positividad del fenómeno; aunque no dejaron de consignar perplejidades o discrepancias. Deben verse como acciones del contra-ataque con que los narradores enfrentaron el encausamiento que venía formulándose desde hacía años y que había ya generado polémicas donde se mezclaron asuntos artísticos con políticos. La más llamativa, por quienes la protagonizaron, fue la provocada por la publicación en la revista *Amaru* de los diarios de José María Arguedas que se intercalaban en su novela (póstuma) *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, al cual contestó Julio Cortázar.⁴ Otra fue la polémica sostenida en 1969 en las páginas del semanario *Marcha* de Montevideo a raíz de un artículo del joven narrador colombiano Óscar Collazos, al que contestaron Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa.⁵

De los tres textos que entiendo consignan, objetivamente, las reacciones de los escritores, el de Mario Vargas Llosa se formuló en el citado Coloquio del Libro oponiéndose a mis críticas a los aspectos que consideré perjudiciales del *boom* y no tiene vinculación doctrinal con la polémica que habíamos sostenido ambos sobre problemas de la narrativa en el semanario *Marcha* el año de 1971.⁶ Dijo Mario Vargas: “Lo que se llama *boom* y que nadie sabe exactamente que es, yo particularmente no lo sé, es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico.

³ Hay información de las distintas ponencias en las páginas de arte de *El Nacional* de Caracas, julio y agosto de 1972, especialmente 29 de julio, y en las de las revistas *Zona Franca* No. 14, agosto de 1972 y No. 16, diciembre de 1972.

⁴ En *Amaru* 6 (Lima, abril/junio 1968) apareció el primer diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, al cual contestó Julio Cortázar en *Life en español* (New York, 7 de abril de 1969) y replicó José María Arguedas en su artículo, “Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar” en *El Comercio*, Lima, 1 de junio de 1969.

⁵ La polémica está ahora recogida en el volumen *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1970.

⁶ La polémica fue publicada bajo el título *Gabriel García Márquez y la problemática de la novela*, Buenos Aires, Corregidor-Marcha, 1974.

Ángel Rama

Ahora bien, no se trató en ningún momento, de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral. Como tal, ese fenómeno ya pasó. Y se advierte ya distancia respecto a esos autores así como cierta continuidad en sus obras, pero es un hecho, por ejemplo, que un Cortázar o un Fuentes tienen pocas cosas en común y muchas otras en divergencias. Los editores aprovecharon muchísimo esta situación pero ésta también contribuyó a que se difundiera la literatura latinoamericana lo cual constituye un resultado a fin de cuentas bastante positivo. Lo que ocurrió a nivel de la difusión de las obras ha servido de estímulo a muchos escritores jóvenes, les ha llevado a escribir, les ha probado que en América Latina existe la posibilidad de publicar, de conseguir una audiencia que trascienda las fronteras nacionales e, incluso, las de la lengua. El hecho es que hoy se escriben muchas más novelas que hace algunos años. No afirmo que la causa haya sido exclusivamente la de que un grupo de escritores obtuviera mucho éxito y una gran audiencia, pero, sin duda, esa realidad ha contribuido a dar mayor seguridad y a estimular las vocaciones jóvenes.”⁷

Esta definición enfoca el tema desde el ángulo de la creación individual (“un conjunto de escritores... que adquirieron...cierta difusión”) remitiendo a un segundo plano el ángulo social y económico peculiar de cualquier proceso de difusión masiva, vista aquí como un “accidente histórico”. Como tal accidente de la historia corresponde a fuerzas transformadoras que van generando nuevas situaciones, el citado avance de los medios de comunicación que no sólo se tipificó en los “magazines” sino marcadamente en el desarrollo de la televisión, los medios gráficos de la publicidad, el nuevo cine, también deben verse en relación a esas fuerzas transformadoras que generan su nuevo público y entre ellas es obligatorio reconocer la incidencia del aumento demográfico, del desarrollo urbano gracias a la evolución del terciario, del notorio progreso de la educación primaria y secundaria y, sobre todo, de la industrialización de la posguerra que enquistó en América plazas evolucionadas que reclamaban equipos más dotados que antes, cambios todos ellos, cuyas limitaciones y cuya fragilidad son de sobra conocidas.

La definición de Julio Cortázar, en cambio, subraya el fenómeno de expansión del público lector latinoamericano y explica la atención que manifestó por las obras de los narradores como parte de su búsqueda de una identidad, lo que le lleva a destacar los implícitos contenidos políticos que él ve en el *boom* y que examina, desde una óptica de izquierda. Sus opiniones se expresaron origi-

⁷ *Zona Franca*, Caracas, 2a. época, Año III, No. 14, agosto de 1972.

nariamente en el coloquio de Royaumont al que citó, en París, en diciembre de 1972, la sección “Sociologie de la Littérature” del Institut des hautes y las reiteró en un reportaje en Perú. Aquí dijo: “[...] eso que tan mal se ha dado en llamar el *boom* de la literatura latinoamericana, me parece un formidable apoyo a la causa presente y futura del socialismo, es decir, a la marcha del socialismo y a su triunfo que yo considero inevitable y en un plazo no demasiado largo. Finalmente, ¿qué es el *boom* sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad? ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación? [...] Aparece, entonces, en estos últimos quince años, el hecho incontrovertible, innegable, de lo que se conoce como *boom* (es lamentable que para definirlo se hayan servido de una palabra inglesa). En el fondo, todos los que por resentimiento literario (que son muchos) o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican el *boom* de maniobra editorial, olvidan que el *boom* (ya me estoy empezando a cansar de repetirlo) no lo hicieron los editores sino los lectores y, ¿quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina? Desgraciadamente no todo el pueblo, pero no caigamos en las utopías fáciles. Lo que importa es que haya sectores que se hayan dilatado vertiginosamente y que hayan obrado el milagro increíble por el cual un escritor de talento de América Latina, que en los años 30 hubiera difundido con tremenda dificultad una edición de 2000 ejemplares (los primeros libros de Borges se vendieron a 500 ejemplares) de golpe se convierte en autor popular con novelas como *Cien años de soledad* o *La Casa verde* o cualesquiera de las novelas que estamos leyendo y que ya se están traduciendo al mundo entero.”⁸

Visiblemente el texto se inscribe en una polémica interna de la izquierda, respondiendo a las críticas que, a partir de la escisión provocada por el caso Padilla (1971), formularon intelectuales integrados a la causa cubana a los escritores disidentes y en general al *boom*, lo que no podía dejar de ser atendido por Julio Cortázar quien, con apreciable margen de independencia, continuó fiel a esa causa pero padeció de las censuras generales, sumadas a las que se dirigían a su larga radicación en Francia que no sólo formularon los cubanos sino también escritores argentinos como David Viñas.

⁸ José Miguel Oviedo: “Cortázar a cinco rounds” en *Marcha*, Año XXXIV, No. 1634, Montevideo, 2/marzo/1973. También Ernesto González Bermejo: *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.

Ángel Rama

Cortázar contesta persuasivamente a la endeble argumentación de que el *boom* fue un producto de las empresas editoriales, destacando el hecho obvio de la aparición de un nuevo público lector y de su búsqueda de identidad. Este nuevo público tuvo su mejor cuna en los recintos universitarios, masivamente acrecentados en la posguerra por los sectores de la burguesía alta y media que asumieron una posición contestataria durante los años sesenta en la línea del castrismo revolucionario, promoviendo los grupos guerrilleros y el asalto al poder de conformidad con las concepciones foquistas que teorizó desde La Habana Régis Debray. Pero ésta, que fue la parte más activa, no constituyó todo el nuevo público ni siquiera la mayoría de él, aunque coincidió con él en niveles más altos de preparación intelectual, en las concepciones modernizadoras de la sociedad y sobre todo en una actitud idealista y por momentos irracionalista donde se registraba, junto a la huella de una educación clasista limitadora, una insatisfacción auténtica por las insuficiencias de la sociedad que habían edificado sus padres. Se revivió la insurrección de la reforma universitaria cordobesa de 1918 que prolongó por América el magisterio arielista, aunque las nuevas circunstancias ideológicas de la hora y la lección de la praxis orientaron a determinados sectores hacia posiciones materialistas y nítidamente sociales, a la búsqueda —infructuosa— de las clases obreras.

Si revisamos globalmente la constitución de este público, encontraremos un abanico de tendencias donde coexisten elementos diferenciales y hasta contradictorios que intentan ser reunidos y fundados coherentemente. La búsqueda de esa doctrina explicativa se presenta, no como la apetencia de una interpretación económica o social de la historia latinoamericana tal como habían pretendido los pensadores del tiempo vanguardista (Mariátegui), sino más cerca de las interpretaciones metafísicas de sus sucesores (de Ramos a Martínez Estrada) como una búsqueda de “identidad”, término en que pueden discernirse los conflictos y aun los desgarramientos entre tradición y modernización que constituyeron el trasfondo de sus existencias. La preservación de esa “identidad” que veían conculcada en una modernización vertiginosa sobre patrones foráneos, motivó diversos comportamientos culturales, de allí arranca una extraordinariamente vivaz interrogación del pasado que incluso dio escuelas como el “revisionismo histórico” pero también fundó una interpretación económica de la historia; de allí arranca el estudio sobre las relaciones con el mundo exterior que produjo la teoría de la dependencia pero también el avivamiento de las corrientes nacionalistas que hasta resucitaron indirectos folklorismos; de allí arranca la atención ansiosa por

la producción literaria, reclamándole, más que los anteriores esquemas sociales y realistas, una suerte de comunión espiritual, sensible tanto como intelectual, abierta y libre, filosóficamente idealista y a un tiempo social, investigadora de trasmundos o transrealidades y a la vez muy instalada en la experiencia concreta, urbana y moderna. Ese público comulgó con la narrativa de Ernesto Sábato o Julio Cortázar en el sur, como lo hizo con el magisterio de Paz o las novelas de Carlos Fuentes en el norte, porque en todos ellos encontró esta anhelosa búsqueda de la identidad que se trazaba fuera de los esquemas interpretativos heredados. La pluralidad de orientaciones políticas que ellos representan, entre el liberalismo y el socialismo, evidencia que la política no fue sino un componente secundario de este nuevo y escurridizo planteo que cifraba el problema de la nueva generación en la “identidad”.⁹

Una tercera definición del *boom* es también de 1972 y procede del sabroso libro que escribió José Donoso a modo de confesión, *Historia personal del boom*.¹⁰ “¿Qué es, entonces, el *boom*? ¿Qué hay de verdad y qué de superchería en él? Sin duda es difícil definir con siquiera un rigor módico este fenómeno literario que recién termina —si es verdad que ha terminado—, y cuya existencia como unidad se debe no al arbitrio de aquellos escritores que lo integrarían, a su unidad de miras estéticas y políticas, y a sus inalterables lealtades de tipo amistoso, sino que es más bien invención de aquellos que la ponen en duda. En todo caso quizá valga la pena comenzar señalando que al nivel más simple existe la circunstancia fortuita, previa a posibles y quizá certeras explicaciones histórico-culturales, que en veintiuna repúblicas del mismo continente, donde se escribe variedades más o menos reconocibles del castellano, durante un periodo de muy pocos años aparecieron tanto las brillantes primeras novelas de autores que maduraron muy o relativamente temprano —Vargas Llosa y Carlos Fuentes, por ejemplo— y casi al mismo tiempo las novelas cenitales de prestigiosos autores de más edad —Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar—, produciendo así una conjunción espectacular. En un periodo de apenas seis años, entre 1962 y 1968, yo leí *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad* y

⁹ José María Castellet en el citado ensayo incluye la búsqueda de la identidad entre las cuatro características que distinguen para él la nueva novela latinoamericana.

¹⁰ *Historia personal del boom*, Barcelona, Anagrama, 1972.

Ángel Rama

otras, por entonces recién publicadas. De pronto había irrumpido una docena de novelas que eran por lo menos notables, poblando un espacio antes desierto.”¹¹

La percepción de Donoso es estrictamente literaria y ni siquiera tiene en cuenta el rasgo más definitorio del *boom* que fue el consumo masivo de narraciones latinoamericanas. Para él están en el *boom* tanto los *Cien años de soledad* como *Paradiso* que sólo tuvo un “succes d’estime” entre los lectores, tanto *La ciudad y los perros* como *El astillero* que sigue siendo un libro de escritores. Es por lo tanto una perfectamente legítima apreciación de lo que podría llamarse la “nueva narrativa latinoamericana”, aunque ya a estas alturas no sea tan nueva, que él ve como una mutación de la escritura narrativa a partir de *La región más transparente* de Fuentes que él leyó en 1961 pero es de 1958. No es ocioso señalarlo porque, al ofrecer una visión literaria del fenómeno y al situarlo centralmente en la acacia del sesenta, Donoso establece una línea divisoria entre lo nuevo pleno y lo anterior que sería un “espacio desierto” pero donde están libros de Cortázar, Onetti, Rulfo, Guimáraes Rosa, Lispector, y la obra capital de Borges que tiene mayores vínculos con la nueva narrativa que la de otros contemporáneos como Carpentier. Para Donoso esa “nueva narrativa” se perfila sobre una renovación generacional a la que se han sumado algunos “reservistas”. Su definición estaría en la conjunción de una nueva percepción de la estructura narrativa y otra del manejo de la lengua, lo que tanto en Fuentes como en el mismo Donoso es evidente, aunque no lo sea igualmente en algunos escritores que él integra al movimiento. En su ensayo se superponen y se desencuentran dos enfoques: según uno el *boom* es una estética, aunque ejercida por talentos personales distintos; según otro es un movimiento vagamente generacional donde por lo tanto conviven estéticas tan disímiles y aun opuestas como la suya y la de Carlos Martínez Moreno, la de Julio Cortázar y la de Mario Benedetti. Es al primer enfoque que se inclina cuando intenta caracterizar los rasgos del *boom*: desde su ángulo literario, por lo cual su ensayo se constituye en un testimonio —personal, tal como él lo define— que registra la visión subjetiva del proceso que tiene uno de sus protagonistas, pero poco agrega, al menos de modo directo, al examen del fenómeno sociológico en cuestión. Aunque sí lo agrega de modo indirecto cuando afirma que el *boom* de ventas no ha sido producido por los escritores sino por innominados enemigos, en boca de quienes pone críticas suficientemente primarias como para que cómodamente pueda contestarlas, acusándolos de mediocres y resentidos, lo que evoca aquel

¹¹ *Op cit.*, pp. 12-13.

personaje de Chesterton que tenía alquilado un contradictor ignaro para poder rebatirlo triunfalmente.

La participación editorial

Para complementar estas argumentaciones conviene recabar el testimonio de quienes con frecuencia han sido llevados al banquillo de los acusados: los editores. Los narradores del *boom* han preferido no hablar de ellos o han reiterado de paso viejas muletillas sobre que son ellos quienes se enriquecen mientras los autores permanecen en la pobreza a pesar de ser los productores: tanto García Márquez, como José Donoso, a pesar de sus muy diferentes posiciones en el mercado, lo han dicho. Tal imputación está lejos de haberse comprobado.

Los editores que propiciaron el surgimiento de la nueva narrativa fueron en su mayoría casas oficiales o pequeñas empresas privadas que he definido como “culturales” para distinguirlas de las empresas estrictamente comerciales. Una enumeración, parcial, de las editoriales de los sesenta, así lo evidencia: en Buenos Aires, Losada, Emecé, Sudamericana, Compañía General Fabril Editora y tras ellas algunas más pequeñas del tipo de Jorge Álvarez, La Flor, Galerna, etc.; en México, Fondo de Cultura Económica, Era, Joaquín Mortiz; en Chile, Nascimento y Zigzag; en Uruguay, Alfa y Arca; en Caracas, Monte Ávila; en Barcelona, Seix Barral, Lumen, Anagrama, etc. De todas, cupo papel central a Fabril Editora sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral y Joaquín Mortiz, cuyos catálogos en los años sesenta mostraron una reconversión del habitual material extranjero que los ocupaba mayoritariamente a un porcentaje elevado de producción nacional o latinoamericana, al tiempo que varias de ellas encaraban concursos internacionales con premios atractivos, los cuales dieron a conocer obras de calidad que el público recibía refrendadas por jurados calificados, con lo cual se les aseguraba una larga audiencia. Así Losada descubrió a Roa Bastos (*Hijo de hombre*), Fabril Editora a Onetti (*El astillero*), Sudamericana a Moyano, aunque la más exitosa fue Seix Barral cuyo premio, desde que en 1962 distinguió a *La Ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, reveló una tendencia a la narrativa latinoamericana con textos de la importancia de *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *Cambio de piel* de Carlos Fuentes y, como conclusión, *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. La boga de los concursos se acrecentó con el anual instituido por la Casa de las Américas, el cual se orientó al descubrimiento

Ángel Rama

de los jóvenes valores emergentes, aunque en 1967 distinguió una novela de David Villas, *Los hombres de a caballo*. Menos suerte tuvieron los concursos organizados en Estados Unidos: si antes habían distinguido, en plena eclosión de la nueva narrativa, a un robusto producto del regionalismo, *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, ahora consagraron un producto convencional de esa nueva narrativa, las *Ceremonial secretes* de Marco Denevi.

Al designar a las editoriales que acompañaron la nueva narrativa como “culturales” pretendo realzar una tendencia que en ocasiones manifestaron en detrimento de la normal tendencia comercial de una empresa, llevándolas a publicar libros que previsiblemente tendrían poco público pero cuya calidad artística les hacía correr el riesgo. Esas editoriales fueron dirigidas o asesoradas por equipos intelectuales que manifestaron responsabilidad cultural y nada lo muestra mejor que sus colecciones de poesía. Propiciaron la publicación de obras nuevas y difíciles, interpretando sin duda las demandas iniciales de un público asimismo nuevo, mejor preparado, y más exigente, pero lo hicieron, pensando en el desarrollo de una literatura más que en la contabilidad de la empresa.

Triunfaron en su apuesta y obtuvieron algunos dividendos económicos, pero desde nuestra perspectiva actual es evidente que ellos fueron escasos y poco permanentes. Varias desaparecieron, otras sobreviven arruinadas y otras resurgieron vigorosamente mediante la producción de la peor línea de *best sellers*. El caso de Emecé es ejemplar: una editorial en que hicieron su obra Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Eduardo Mallea, donde se incorporó al español mucho de la mejor literatura anglosajona, constituyéndose en la guía modernizadora del lector hispanoamericano, se ha transformado en una adocenada productora de novelas baratas internacionales. Fabril Editora, que llevó adelante la mejor literatura del momento, desapareció; Losada, al cumplir sus cuarenta años de trayectoria cultural, vio el retiro de su fundador, y la venta de la mayoría del paquete accionario que dificultosamente recuperó luego Gonzalo Losada; Sudamericana ha comenzado a frecuentar la línea de *best sellers* de Emecé; Seix Barral alterna libros de élites con títulos de mera venta para mercados locales hispanoamericanos; incluso casas como Fondo de Cultura Económica tuvieron que luchar con dificultades económicas y otras como Joaquín Mortiz se han restringido al campo nacional.

Al concluir la década del setenta se registra una asombrosa transformación del mercado editorial. Las editoras culturales entraron en insalvables crisis y en cambio han emergido robustamente las multinacionales del libro, ya sea mediante la adquisición de aquellas arruinadas, ya mediante el desarrollo de sistemas de

ventas masivas a domicilio (“the book month club”), ya mediante las ventas de series populares en los supermercados. La autonomía editorial de América Latina, iniciada desde los años treinta, se ha visto drásticamente reducida por el avance de las multinacionales, tanto por razones económicas como por razones políticas. No hay comparación posible entre lo que publican las multinacionales del libro y lo que esforzadamente daban a conocer las editoras culturales: éstas procuraban descubrir nuevos valores, prestándoles su ayuda para acercarlos al público; aquellas atienden exclusivamente al rendimiento económico y si bien han incorporado a sus catálogos prácticamente todos los títulos vendibles de los autores del *boom*, han dejado de prestar ayuda las nuevas invenciones, han dejado de plantar ese indispensable y previo almácigo destinado a desarrollar futuros bosques. No es por ninguna perversidad anticultural; es por imposición de su mismo sistema masivo que no les permite sino manejar títulos con un alto margen de confiabilidad de ventas.

Este notable cambio editorial obedece a la evolución del nuevo público y a las contingencias económicas y políticas que está viviendo América Latina. Las multinacionales del libro se han abalanzado sobre ese público masivo que creció en América Latina desbordando el estrecho cerco de las élites lectoras y se lo han disputado a las editoras oficiales y culturales que fueron las que primero detectaron su presencia y lo atendieron. A fines de los años cincuenta y en el primer quinquenio de los sesenta, con anterioridad al pregonado *boom* narrativo, se produjo otro que le sirvió de plataforma y que estuvo representado por la demanda masiva de libros de estudio, sobre todo de tipo universitario, por libros políticos, por libros que recuperaban el pasado nacional. Las dos mayores editoriales oficiales de Hispanoamérica lo atendieron: en México, el Fondo de Cultura Económica y en Buenos Aires, la Editorial Universitaria (EUDEBA), dirigidas ambas por dos notables editores, Arnaldo Orfila Reynal y Boris Spivacow, quienes, habiendo sido luego eliminados de la dirección de esas, continuaron su tarea al frente de empresas privadas: Siglo XXI y Centro Editor de América Latina.

La Colección Popular, del Fondo, que extendió a un público vasto lo que ya se había intentado gradualmente con los Breviarios, así como las múltiples colecciones de libros breves, manuales y textos que EUDEBA preparó para estudiantes, y allegó al público general utilizando ventas directas, fueron los indicadores de ese crecimiento de una demanda sobre todo juvenil y educada. Con ellos ingresa el “pocket book” en el mercado latinoamericano con sus dos clásicas características: tiradas masivas a precios reducidos, es decir, público acrecido pero de escasos recursos. La jerarquía cultural de estas series del Fondo

Ángel Rama

y EUDEBA no admite comparación con las sencillamente comerciales que las multinacionales han puesto en práctica actualmente, aunque es visible que éstas han tenido también que modernizarse y levantar el punto de mira respecto a sus antecedentes. Lo que importa es que tanto el Fondo como EUDEBA, actuando con una nítida preocupación educativa, contribuyeron a dotar al nuevo público de una preparación intelectual moderna, rigurosa, contribuyeron a mejorar sus niveles de información y de gusto, en ocasiones por encima de los que ostentaban los cuadros docentes universitarios del momento. EUDEBA se limitó a los libros de estudio y a la literatura del pasado, mientras que el Fondo incorporó a su Colección Popular los narradores que tenía en su catálogo, trasladándolos de las tímidas tiradas de la colección “Letras Mexicanas” a las amplias (15 000 ejemplares por lo común) de sus series divulgativas. Es esa jerarquía moderna de los materiales, la que explica la evicción de ambos editores por parte de las autoridades alarmadas por la amplitud de miras intelectuales, por la libertad crítica y, sobre todo, por el número de lectores que habían conquistado, pues seguramente no se hubieran inquietado si los libros se hubieran seguido publicando a mil o dos mil ejemplares como era la norma. Su triunfo cultural fue el origen de la destrucción de EUDEBA y del congelamiento por varios años del Fondo de Cultura.

Simultáneamente con esta expansión editorial en el campo de las ideas, se produce la emergencia de casas editoriales estrictamente literarias, que se propusieron poner al día la información del lector especializado, dotándolo de las recientes corrientes europeas y norteamericanas así como de la literatura que en la misma dirección se venía produciendo en América Latina. Quienes representaron esta orientación fueron la Compañía General Fabril Editora (Jacobo Muchnik) en Buenos Aires y Seix Barral (Carlos Barral) en Barcelona, siguiendo, ambas, líneas estrictamente homólogas: por ejemplo, a ellas se debió la incorporación del “nouveau roman” francés que tantos debates habría de producir entre los escritores. Ambas trabajaron para la minoría de hoy y la mayoría de mañana, traduciendo mucho material nuevo en ediciones limitadas, pero procurando avanzar hacia el “pocket book” en cuanto las condiciones del público lo permitieran. El cuidado de las ediciones, el rigor del trabajo de traducción, la pesquisa de la novedad, no impide que reconozcamos el carácter artesanal que las distinguía y que está abundantemente referido en el segundo tomo de memorias de Carlos Barral, *Años de penitencia*,¹² junto con la progresiva conciencia de la necesidad

¹² *Años de penitencia*, Barcelona, Barral, 1975.

de un nuevo nivel de funcionamiento de tipo empresarial acorde con la situación de la edición europea desarrollada. La quiebra económica de Fabril Editora dejó como único exponente de esta nueva línea a Seix Barral que encaró la reconquista del mercado hispanoamericano que las editoriales españolas habían perdido a consecuencia del franquismo. La concepción que compartían Barral y Jaime Salinas (a quien posteriormente se deberá el impulso de Alianza Editorial y de Alfaguara), de “que el periodo de pujanza de la edición humanística en Latinoamérica estaba en sus tramos finales” no era enteramente cierta, pero los militares argentinos se encargarían de hacerla verdadera con las constricciones impuestas.

La concepción editorial de Seix Barral en el período, ha sido lúcidamente expuesta por Carlos Barral en su libro: “Las bases teóricas de nuestras empresas y esperanzas eran muy simples. Se trataba de constituir una *back-list* con los autores importantes muy recientes, o exóticos a los canales de información italo-franceses de los editores argentinos, adelantándoseles a cubrir una etapa de las literaturas extranjeras en la que todavía no parecían interesados. [...] Imponer, después, el contenido de esa etapa literaria a los mercados de lengua española, si su representación era inteligente y capaz de convencer a eso que se llama la minoría atenta, era cuestión de un poco de tiempo.”¹³

Este plan, sin embargo, había de implicar una coordinación de esfuerzos con las editoriales europeas en una suerte de “pool” dentro del cual Seix Barral procuró exitosamente representar no sólo a España sino a todo el orbe de la lengua española (los premios internacionales fueron su manifestación externa) pero tanto la fragilidad de las editoras culturales españolas como la irrupción en España de las multinacionales (sobre todo alemanas) en un proceso de concentración de capital habrían de fijar los límites del esfuerzo y conducir al mismo fracaso que se había registrado en América Latina. Las editoras culturales cedieron su autonomía ante los bancos que compraron su paquete accionario o ante las multinacionales vinculadas a esos bancos, estableciendo las condiciones de un nuevo mercado editor y librero.

Tanto el lanzamiento de los nuevos autores narrativos como su divulgación al público acrecido, correspondió a estas endebles editoras culturales. Fueron ellas también, vista su juventud y destreza, las que recuperaron la producción anterior de esos autores y de ese conjunto de materias extrajeron su crecimiento relativo,

¹³ *Op. cit.*, p. 139.

Ángel Rama

siendo proporcionalmente más beneficiadas que los mismos autores, pero desmoronándose después del esfuerzo ante competidores más poderosos.

En los debates sobre el *boom*, Carlos Barral ha argumentado que cualquier editorial mediana o pequeña no podía financiar una inversión publicitaria desmedida porque los márgenes del negocio editorial no se lo permitían y que incluso una nutrida serie de avisos en diarios o revistas tampoco era capaz de asegurar el consumo masivo de un libro. En el citado Coloquio del Libro, Benito Mina, que dirigió Alfa de Montevideo y Monte Ávila de Caracas, reiteró persuasivamente: “No se puede pagar la publicidad para un producto que no es de circulación masiva”, agregando: “Cuando un libro se conoce más allá del ámbito normal de los lectores es, casi siempre, por razones extraliterarias”,¹⁴ observación convincente sobre que son otras las fuerzas, impulsadas o no por editores, las que desarrollan las “razones extraliterarias que en casos como el de Sagan, Pasternak, Papillón, para citar los más disímiles, aseguran la vasta circulación de sus libros. Y ni siquiera las editoras culturales de la época acometieron la tarea de fraguar libros como ha devenido norma de la edición norteamericana, tal como satíricamente lo ha contado James Purduy en su novela: *Cabot Wright Begins* (1964).

Son, obviamente, las fuerzas que operan dentro de un mercado económico, que coinciden a veces con valores artísticos pero no son movidas por ellos, las que actúan en los cortos plazos trabajando sobre los beneficios del impacto, operan dentro de los sistemas de comunicación masiva manejando diestramente el imaginario de las poblaciones mediante una incesante, devorante movilidad. Venden a la par oro y barro, mezclados y por igual, aunque el primero dispone de la ventaja de permanecer más allá del momentáneo fulgor, aun cuando deba rendirle parcial culto adaptándose a algunas de sus imperiosas condiciones, como es la permanente variación de asuntos y de enfoques, el trabajo sobre la excitabilidad del presente, la absorción de las corrientes de la hora, la adecuación a las pautas internacionales de circulación de los productos, etcétera.

Memorial de agravios

El capítulo de quejas contra el *boom* es muy extenso y se inicia poco después de su estallido. Hemos aludido ya a algunas, de tipo predominantemente político,

¹⁴ *Zona Franca*, numero citado.

pero ellas no agotan un abanico más amplio que puede registrarse en algunas expresiones prototípicas. Ellas proceden de variadas y hasta encontradas posiciones estéticas.

Entre las antiguas se encuentran las ácidas represiones a que lo sometió el crítico Manuel Pedro González, que fue en su época serio sostén de la novela regionalista y en particular de la narrativa de la revolución mexicana. Desde su perspectiva estética observó, inicialmente, que se había producido una crisis de la novela latinoamericana¹⁵ un poco dentro de la línea que había motivado las quejas de otro crítico de su tiempo, el peruano Luis Alberto Sánchez. Esa crisis tomó forma, para él, en la serie de novelas de los cincuenta y comienzos de los sesenta, que registraban una escritura artística cosmopolita, lo que vio como una desleída imitación de los modelos vanguardistas europeos o norteamericanos, arremetió, frontalmente contra sus autores y de paso no dejó de censurarme, junto con otros críticos, por haber apoyado productos que él consideraba frívolos, socialmente irresponsables.¹⁶ Un fragmento de su requisitoria, define bien su posición y la de un sector del público “mi entender, la generación que Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Revueltas, Julio Cortázar, Lino Novás Calvo y algún otro representan, ha ido demasiado lejos en el desempeño de renovar la técnica, y varios de ellos han dado en un mimetismo que resta originalidad y vigor a sus obras. Me doy perfecta cuenta de que los tres últimos, por la edad, pertenecen a una generación anterior a la de Rulfo, Fuentes y Vargas Llosa, y que la tarea novelística de Novás Calvo y Revueltas antecedió en no pocos años a la de los otros con ellos agrupados. Pero a despecho de la cronología, creo que a todos los emparenta el afán de renovarse siguiendo patrones importados. Cortázar, Rulfo, Fuentes y Vargas Llosa, son los cuatro narradores más loados por la crítica que en América existen hoy. *Rayuela*, por ejemplo, ha sido proclamada, “el *Ulysses* latinoamericano” y un comentarista tan culto y talentoso como Carlos Fuentes no ha titubeado en encimar al autor hasta colocarlo a la diestra de Rabelais, Sterne y Joyce, y aun parece sugerir que los supera. Tales hipérboles se me antojan subjetivas e inadmisibles, porque *Rayuela*, a despecho del innegable talento y

¹⁵ “Crisis de la novela en América” en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, No. 150, 1962.

¹⁶ “La novela de Hispanoamérica en el contexto de la internacional” en *Coloquio de la novela hispanoamericana*, México, Tezontle, 1967. Recoge un coloquio celebrado en la Washington University en 1966, del cual participaron Ivan Schulman, Juan Loveluck y Fernando Alegría, quienes manifestaron posiciones muy distintas a las del crítico Manuel Pedro González.

Ángel Rama

cultura del autor, es lo que los mexicanos llaman un “refrito”, es decir, un “potpurri” de calcos que la convierten en auténtico “pastiche”.¹⁷

Su posición, mide cabalmente el cambio de percepción estética en que sitúa la nueva novela. Con signo contrario, fue homologada por los defensores, quienes para caracterizarla la enfrentaron a la novela regionalista latinoamericana (Azuela, Rivera, Gallegos) estableciendo así una dicotomía gruesa que oponía dos poéticas bien disímiles, y, más aún, dos estilos, con ese subrepticio deslizamiento tan habitual en las polémicas generacionales donde lo nuevo, por su mera existencia diferencial, aparece como mejor que lo viejo y el estilo epocal aparece como suficiente garantía de la excelencia artística. Son viejas falacias que sólo corren en esos momentos polémicos. Dicho de otro modo, la excelencia de *Rayuela* no se debe a su pertenencia a un estilo nuevo sino a sus virtudes narrativas propias, y la pertenencia de *La Vorágine* a un estilo en desuso no resta nada a su brillo inventivo, porque no es la convencional aplicación de las reglas de un estilo pasado. Pero ese enfrentamiento, que se puede seguir en los escritos de Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa,¹⁸ altera la verdad histórica y tiende a presentar como exclusiva invención de los años sesenta lo que venía desarrollándose en las letras latinoamericanas desde la generación vanguardista de los veinte y nos dotó de una serie de narraciones que muestran búsquedas en cuyo cauce se asienta la producción reciente. Recuérdese *Macunaima*, *Papeles de reciénvenido*, *Leyenda de Guatemala*, *Tres inmensas novelas*, *Novela como nube*, dentro de una elaboración que disputó el predominio narrativo al regionalismo.

Una segunda crítica proviene de uno de los intelectuales que apoyaron decididamente a la nueva narrativa, habiéndole consagrado un libro de amplia repercusión, tanto en español como en inglés. Se trata de Luis Harris, crítico y narrador, quien junto con Barbara Dohmann publicó en 1966 el libro *Los nuestros*¹⁹ que bajo el título *Into the mainstream* apareció al año siguiente en inglés. Partiendo de entrevistas personales a diez escritores, estableció ensayos críticos y biográficos

¹⁷ *Op. cit.*, p. 63

¹⁸ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969; Mario Vargas Llosa, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” en *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXIII, No. 10, 1969. Más legítima es la oposición a la novela regionalista que aparece en varios textos de Alejo Carpentier (v. *Tientos y diferencias*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1964), por cuanto por su edad vivió el período regionalista, se formó en su cauce y contra él construyó su original narrativa artística.

¹⁹ *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966. Versión inglesa: *Into the mainstream: conversations with Latin-American Writers*. New York, Harper and Row, 1967.

que ofrecían un panorama cuidadoso de los plurales caminos de la narrativa latinoamericana. Pero en la tercera edición española a su libro, de 1969, agregó un “Epílogo con retracciones” para revisar críticamente las últimas producciones de los autores por él tratados, agregando: “En cuanto a lo que ha dado en llamarse el “boom” de la literatura latinoamericana, —un fenómeno, se está viendo ahora, que tiene más que ver con una revolución editorial y publicitaria, que con un verdadero florecimiento creativo— sigue su curso, no siempre brillante, pero frondoso, con su cuota de éxitos y fracasos, como toda empresa diversificada en que se mezclan el talento y la inercia. En la multiplicación de los planes no faltan ni los fraudes ni los parásitos disfrazados de émulos, ni las promesas incumplidas. Las trenzas de intereses de antes, que en un momento de euforia parecían superadas, han sido remplazadas por las camarillas de hoy. Las acciones simplemente han cambiado de manos. La fama rápida y la falta de criterio van juntas, haciendo peligrar constantemente el sentido crítico del que tanto necesita una joven literatura para darse su justo valor. Ya abundan —gracias, en parte, al analfabetismo de las revistas de difusión, que están en la onda— las falsas alarmas, los seudo acontecimientos y las reputaciones infladas.”²⁰

Es un texto severo que ya a la altura de 1969 registraba la ola de confusionismo y ligereza que rodeaba al mencionado *boom*, viéndolo como un ambiente propicio para encaramar cualquier subproducto literario y, lo que resultó más perjudicial, para instituir el “bestsellerismo” como la meta a codiciar por cualquier nuevo narrador. Posiblemente hayan sido los productos frívolos e imitativos que en los últimos años de los sesenta fueron inflados por las que Harris llama “revistas de difusión que están en la onda”, los que expliquen la severidad de su juicio. Efectivamente, en ese momento desbordante se vivió una suerte de “modistería de la narrativa” que se aplicaba a lanzar todos los años “novísimas modas” y decretaba simultáneamente la muerte artística de las que habían sido puestas en el mercado en año anterior.

Fue una suerte de zambullida en nihilismo de la moda, jugando desaprensivamente con las aporías de la vanguardia, la cual otorgó su peor perfil al *boom* y generó, el rechazo de las jóvenes generaciones.

Es conocida la fuerza auto aniquiladora de este nihilismo que acarrea el desbridado espíritu vanguardista. Un ejemplo puede encontrarse en los juicios sobre los autores estudiados por Harris, hechos por un escritor destacado quien no se encontraba entre ellos. Sólo seis años después de la aparición de *Los nuestros*,

²⁰ *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969, 3a. ed., p. 463.

Ángel Rama

escribía José Donoso: “recogió hace algunos años a diez escritores que entonces parecían definitivos en el panorama literario pero cuya primacía en cuanto a reputación y a calidad literaria, en varios casos, apenas un puñado de años más tarde ya parece discutible”.²¹ Esos diez nombres que en “varios casos” ya le parecen discutibles, por haber perdido “reputación” y “calidad literaria”, son los de: Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, João Guimarães Rosa, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa.

Un tercer tipo de críticas es la que procede de los propios narradores. Coincidiendo con las diversas reprobaciones que se dirigieron al movimiento, varios narradores, que integraban listas del *boom*, tomaron distancia respecto al fenómeno. Lo hicieron Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier. Fue este último quien se explicó largamente en su visita a Caracas en 1976: “Yo nunca he creído en la existencia del *boom* [...] El *boom* es lo pasajero, es bulla, es lo que suena. [...] Luego, los que llamaron *boom* al éxito simultáneo y relativamente repentino de un cierto número de escritores latinoamericanos, les hicieron muy poco favor, porque el *boom* es lo que no dura. Lo que pasa es que esa fórmula del *boom* fue usada por algunos editores, con fines más o menos publicitarios, pero yo repito que no ha habido tal *boom*. Lo que se ha llamado *boom* es sencillamente la coincidencia en un momento determinado, en el lapso de unos veinte años, de un grupo de novelistas casi contemporáneos, diez años más diez años menos, los más jóvenes veinte años más veinte años menos, pero en general son todos hombres que han pasado, que están entre 40 y 60, más o menos y alguno que está alcanzando esa edad.”²²

De este modo quedan repuestas, objetivamente, las distintas posiciones asumidas respecto al *boom* en las más variadas tiendas. Las positivas de algunos narradores implicados; las de los editores, procurando reconstruir la situación en que operaron; y las de críticos o narradores que desde diversos ángulos le formularon reparos en diversas fechas. Pueden ser ampliadas con muchas otras, pero entiendo que son suficientemente representativas²³ y dejo incluso de lado las

²¹ *Historia personal del boom*, p. 118.

²² Alejo Carpentier: *Afirmación literaria americanista (Encuentro con Alejo Carpentier)*, Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, 1978.

²³ Las críticas negativas pueden verse en el libro de José Blanco Amor, *El final del boom literario*, Buenos Aires, Cervantes, 1976, que recoge artículos publicados previamente en *La Nación* de Buenos Aires. Una visión positiva en E. Rodríguez Monegal, *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972. Una evaluación político-social en Jaime Mejía Duque, *Narrativa*

críticas que formulé en varias ocasiones, las que nunca permití que interfirieran con la alta apreciación artística que me merecieron muchas de las obras de los narradores de este tiempo, incluidos o no en las listas del *boom*.

Para cernir mejor el tema, hay dos aspectos a revisar. Uno es el recuento de los nombres que integran esta selección pública de narradores, que es, como conviene Donoso en su libro, el capítulo más espinoso, el cual trataré de establecer apelando a las fuentes responsables. Otro, es el referido a las fechas en que el fenómeno se produce, que también trataré de fijar apelando a datos objetivos, desligándolo de las apreciaciones subjetivas y de esa oscilante conmixión del proceso evolutivo de la nueva narrativa, según lo testimonian las obras, el cual se remonta a varias décadas, con el período explosivo de las ventas masivas.

¿Quiénes son?

En sus declaraciones, Vargas Llosa apunta que “cada uno tiene su propia lista” con lo cual alude tácitamente al principio selectivo que rige el término y que se situaría por encima de aquel básico que conforma el campo de estudio. Efectivamente, desde el momento que cada uno puede confeccionar su propia lista, se esta admitiendo la existencia de una nueva selección que se efectuaría sobre aquella otra formada por los autores “best sellers” de América Hispana que es la que constituye el punto de partida.

Estaríamos así en presencia de una operación que tiene al menos tres articulaciones obligadas sucesivas, utilizando en cada caso “criterios heterogéneos” que sin embargo se van sumando.

En la primera se estatuye una función distintiva que fija una división entre los diversos géneros literarios, aceptados subrepticamente en sus líneas tradicionales sin atender a las ingentes modificaciones producidas contemporáneamente. En América se han vendido, tanto o más que novelas, las obras poéticas de Pablo Neruda o *Los conceptos elementales del materialismo histórico* de Marta Harnecker o los ensayos de Octavio Paz, pero ninguno de esos autores es incorporado al *boom* por un distingo genérico que rechaza todo lo que no sea narrativa. Esta función distintiva es reductora y empobrecedora de la cultura latinoamericana a

y *neocolonijaje* en América Latina, Buenos Aires, Crisis, 1974, en el capítulo “El boom de la narrativa latinoamericana”.

Ángel Rama

la que visiblemente deforma en algunos de sus rotundos rasgos, pero aparece con una petición de principios metodológica para instaurar el concepto de *boom*. Este término sólo se aplicará a la narrativa latinoamericana contemporánea.

En la segunda articulación se apela a un criterio exclusivamente cuantitativo, aceptando sólo aquellos narradores que hayan tenido una gran difusión, lo que postula discriminar entre los “más vendidos” y los “menos vendidos”, al margen de la posible calidad estética que pudiera existir. Ésta es la que da origen a los habituales ejemplos de escritores, preferidos por su época, que son recuperados tardíamente por generaciones posteriores, casos celebradísimos de Stendhal a Kafka, los que han dejado de tener el predicamento que antes se les concedía porque subrepticamente el hecho de “vender” se homologa a un valor en el campo de la estética. En esta segunda articulación no han regido disposiciones cuantitativas que aseguren rigurosidad a la medición, por lo cual más que al número de ejemplares realmente vendidos, se ha atendido a la repercusión pública, tan difícil de evaluar objetivamente. Si nos detuviéramos aquí, los integrantes del *boom* podrían ser determinados exclusivamente por los barómetros de publicidad. Pero no es así. En las enumeraciones corrientes no he encontrado los nombres de Luis Spota, Mario Benedetti, Silvana Bullrich, Manuel Scorza, Miguel Otero Silva, David Villas, que son escritores cuyas obras han alcanzado amplia difusión, y tampoco, claro está, los nombres de Corín Tellado o Papillón que han vendido más que nadie.

Pero además, este criterio obedece a una previa valoración de las ventas (la cual dispone de argumentos democráticos y predicamento ingenuo entre el progresismo) que en los hechos es bastante reciente dentro de la cultura latinoamericana, tradicionalmente afiliada al elitismo. Los quinientos ejemplares de *Prosas profanas* de Darío o del *Ariel* de Rodó, fueron vistos como normales en su tiempo y los ejemplares fueron regalados en su mayoría de acuerdo a las normas cultas del novecientos. Aún en la década del veinte, cuando irrumpen en Buenos Aires las ediciones populares de Claridad, las grandes ventas que originaron fueron vistas desdeñosamente por los escritores y ello fue parte del descrédito de Roberto Arlt entre los ultraístas, aunque la revista de éstos, *Martín Fierro*, no dejó de ser una tribuna muy popular. Borges ha evocado con precisión esta desconfianza, en una entrevista concedida a E. Gudiño Kieffer: “Yo publiqué mi primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, en el año 23: la edición me costó trescientos pesos. No se me ocurrió llevar un solo ejemplar a las librerías, ni tampoco a los diarios y no se hablaba de éxito ni de fracaso. Mi padre era amigo de Arturo Cancela, que publicaba libros que se vendían muchísimo, pero él creía que si los otros escritores se enteraban de esto, pensarían que sus libros estaban

escritos para el vulgo y que no tendrían ningún valor. Entonces, decía: ‘No, no, la gente exagera, realmente mis libros se venden muy poco’. Tenía miedo de que la gente lo viera como una especie de Martínez Zuviría o cosa así. No, él vendía sus libros y se callaba la boca; en cambio, ahora...”²⁴

Esta apreciación respondía a una visión objetiva del fenómeno de las ventas. Quien vendía arrolladoramente en el modernismo era Vargas Vila y no Darío, y Martí ni siquiera ponía en el mercado sus libros de poesía; quien vendía en los veinte era Hugo Wast, aunque ya entonces Roberto Arlt extraería de su éxito popular un orgullo rudo con que oponerse a los cultos. Es obvio que las ventas no pueden extrapolarse al campo de los valores artísticos.

De ahí que aparezca una tercera articulación del concepto de *boom*, la cual es de tipo cualitativo, postulando una selección en mérito a determinados valores intrínsecos de las obras narrativas. Si las dos primeras responden a mecánicas aparentemente objetivas, la tercera acarrea un criterio estético o, al menos, cultural. Ello explica la pluralidad de listas confeccionadas, que correspondería a equivalentes, percepciones artísticas. Se trata de juicios críticos de los habituales en esa función intelectual cuando no se limita a describir sino que valora y jerarquiza. Con alguna restricción, porque no se trata elegir libremente los mejores dramaturgos del Renacimiento o los mejores poetas del Modernismo, sino reponer una jerarquía dentro de un campo previamente reducido. Como quien recupera la aristocracia espiritual luego del plebiscito popular.

A esta peculiaridad se agrega que frecuentemente la selección de este tercer nivel no va acompañada de firma responsable sino que se cumple dentro de la tarea divulgativa y semi-anónima de las revistas ilustradas, utilizando sus habituales cánones, entre los que cuenta el impacto de la nota llamativa. Quizás eso explique que dentro de las listas usuales de integrantes del *boom* no figuren narradores de la calidad de Juan Rulfo o Juan Carlos Onetti, quienes pertenecen a un tipo de escritores, reticentes al estrépito público. Y por lo mismo Jorge Luis Borges, que en esas listas es relegado a la ingrata posición de antecesor, de la que él se ha burlado, ha conquistado en la prensa un puesto tan relevante como los más reconocidos miembros del *boom*, gracias a sus explosivas declaraciones.

Si consultamos las fuentes seguras, representadas por textos firmados de editores o escritores directamente implicados en el *boom*, corroboraremos al

²⁴ “La violencia: miradas opuestas” en *La Nación*, Buenos Aires, 6 de agosto de 1972, 3a. sección, p. 2.

Ángel Rama

material periodístico pero con la ventaja de utilizar una instancia más responsable y documentada.

Los citados textos de Vargas Llosa y Cortázar, se hace mención en el primero, de Cortázar y Fuentes, en el segundo, de García Márquez y Vargas Llosa. Por su parte Carlos Fuentes en su ensayo sobre *La nueva novela hispanoamericana* elige cinco ejemplos de ella, aunque sin utilizar la designación *boom*: Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y el español Juan Goytisolo.

En su libro *Historia personal del boom*, José Donoso establece una jerarquización que parece calcada del empíreo celeste donde hay “tronos”, “serafines” y “arcángeles”, poniendo sólo cuatro nombres a la diestra de Dios Padre Todo Poderoso: “Si se acepta lo de las categorías, cuatro hombres componen para el público, el gratín del famoso *boom*, el cogollito, y como supuestos capos de mafia eran y siguen siendo los más exageradamente alabados y los más exageradamente criticados: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa.”²⁵

Esta enumeración, salvo la exclusión personal, coincide con otra que estableciera Carlos Barral. En un curioso libro titulado *Los españoles y el boom*²⁶ que ofrece una visión de la literatura hispanoamericana desde un mirador idiomático común y a la vez marginal del proceso, el editor y poeta Carlos Barral contesta a la pregunta sobre quienes integran el *boom* diciendo: “Bueno, pienso claramente en Cortázar, pienso en Vargas Llosa, pienso en García Márquez, pienso en Fuentes pienso en Donoso: los demás serían como una segunda fila, ¿no?”

En esa segunda fila, que encabeza Jorge Luis Borges, está prácticamente toda la narrativa latinoamericana. Si tal restricta selección se hace por exigentes razones estéticas habría que fundar por qué Borges, que es el más audaz renovador de la escritura narrativa y quien más vende, es inferior a José Donoso o por qué Julio Cortázar o Carlos Fuentes no pueden equipararse a Juan Carlos Onetti o Juan Rulfo. Si las razones no son estéticas, se está concediendo validez a las inculpaciones vulgares formuladas contra el *boom*. En cualquiera de los casos tal “jibarización” de la riquísima literatura narrativa latinoamericana atenta contra ella y la pervierte.

²⁵ *Historia personal del boom*, p. 119.

²⁶ Fernando Tola de Habich y Patricia Grieve: *Los españoles y el boom*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.

Teniendo en cuenta estos textos puede hacerse comprensible que yo haya satirizado al *boom* definiéndolo como el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América Latina; un club que tiende a aferrarse al principio intangible de sólo cinco sillones y ni uno más para salvaguardar su vocación elitista: De ello, cuatro son, como en las Academias, “en propiedad”: los correspondientes a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. El quinto queda libre para su otorgamiento; lo han recibido desde Carpentier a Donoso, desde Lezama Lima a Guimarães Rosa. Rizando este rizo se ha instituido un título de segunda clase, “cónsul ante el *boom*” con el cual se ha distinguido a Salvador Garmendia en la solapa de su última novela, *Los pies de barro*, editada por Barral.

La crítica literaria, preocupada por la evolución de la narrativa más que por las estridencias de la exaltación pública, ha venido fijando sensatamente los límites en que operan una y otra. Lo ha hecho criteriosamente John Stubbs Brushwood, en su libro *The Spanish American Novel*²⁷ que es uno de los más completos intentos para abarcar cronológicamente la creatividad narrativa del siglo XX.

Brushwood, quien considera en términos generales que el fenómeno ha sido beneficioso para destacar ante el gran público, interno y externo, la alta productividad narrativa latinoamericana, aun a pesar de las exclusiones que ha acarreado (“the boom is not four novelists, or even six or seven”) y que cree que también ha beneficiado a escritores marginales, dice: “Although the terms ‘new Latin American novel’ and ‘the boom’ sometimes appear synonymous, they really indicate two different aspects of a single phenomenon —the maturity of fiction in Latin America. Specifically with reference to the Spanish-speaking countries, it is convenient to think of the new novel as dating from the late 1940’s, the years of the reaffirmation of fiction. The boom, on the other hand, best describes the unprecedented international interest enjoyed by Spanish American novelists in the 1960’s, and the spectacular increase in the number of high-quality novels they produced. Although nobody thought of it as a boom until several years later, the change is readily apparent in the years following *Pedro Páramo*.”²⁸

Reconocida esta distinta naturaleza de ambos procesos, el correspondiente a la narrativa propiamente dicha se puede datar, como hace Brushwood, en la publicación de *Pedro Páramo*, o aun retrotraerlo si incluimos las formas cuentísticas

²⁷ *The Spanish American novel. A twentieth century survey*. Austin, University of Texas Press, 1975.

²⁸ *Op. cit.*, p. 211.

Ángel Rama

que van diseñando los nuevos modos, narrativos, a los libros iniciales de Jorge Luis Borges, una década anteriores y aun a las producciones experimentales de los años treinta.

Pero otras son las fechas del *boom*: corresponden a un período cercano que encabalga las décadas del sesenta y del setenta.

Las fechas del boom

Como hemos apuntado, varios testimonios coinciden en señalar el año 1972 como el de la defunción del *boom*, aunque sin suficientes argumentos probatorios. Parece inimaginable que con ello se anuncie la clausura de la expansión del mercado librero o que ya no surjan narradores capaces de conquistar una vasta audiencia: el primero continúa una evolución accidentada donde ya parecen adquiridas las tiradas masivas, aunque con inclinación creciente al libro accidental sobre temas de fugaz y pasajera actualidad a imagen de lo que ocurre en el mercado editorial norteamericano o al libro de autor-marca, es decir, el que ya ha adquirido por alguno anterior la confianza del lector como un capital que sigue rindiendo intereses al margen de sus fluctuaciones particulares artísticas; el segundo aspecto, el de la creatividad juvenil, tampoco parece justificar la defunción pues ella en nada ha disminuido, aunque bajo el impacto del *boom* hemos presenciado, como apuntaba Harris, imitaciones más o menos improvisadas y confusiones. La literatura sigue produciéndose pero estamos en el difícil período del aparte de aguas, donde es necesario forjar un nuevo estilo acorde a nuevas situaciones, cosa menos fácil cuando los *mass media* han impuesto ciertos modelos sobre el público, lo que, por esas reacciones tangenciales que ya hemos visto en el debate sobre el *boom*, puede llevar a un nuevo parricidio generalizado.

Incluso puede estimarse que la Escuela del *boom* se clausuró en 1967 cuando la aparición de *Cien años de soledad*. Para esta fecha García Márquez tenía cuatro obras publicadas con consenso crítico favorable de los especialistas, entre ellas su admirable *El coronel no tiene quien le escriba*, pero no existía para el aparato del *boom* y casi tampoco para los colegas literarios. La fabulosa acogida, sin igual en América, para sus *Cien años*, sitúo en el restricto parnaso y detrás suyo no se produjo ninguna nueva incorporación de pleno derecho y con asiento en propiedad. Fue ese libro el que dio textura al aún fluyente e indeciso *boom*, le otorgó forma y en cierto modo lo congeló como para que pudiera comenzar a extinguirse.

Otra explicación sobre la singularidad de ese 1972, en el proceso, transportándolo de hecho a 1973 que fue el año negro de la democracia sudamericana y haciendo de él no un acabóse sino una bisagra de transformación, la ha dado Tomas Eloy Martínez²⁹ sugiriendo que entonces se produce una media vuelta: “Contra el aislamiento impuesto por el Poder, el discurso histórico aparece como un recurso subversivo.” Serían los mismos ejercitantes del *boom* los que habrían operado esa transformación, pero el examen de todo lo que han producido después de esa fecha no abona la tesis: los novelistas históricos siguieron en su línea (García Márquez, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa) con la sólo parcial incorporación de Julio Cortázar (*El libro de Manuel*) y con una admirable aportación de otro novelista histórico que siempre había sido relegado por el *boom*, Augusto Roa Bastos, quien da a conocer *Yo, el supremo*; pero, al contrario, los restantes intensifican su alejamiento, no sólo en la producción de Cabrera Infante, Sarduy, Donoso, Puig, Sábato, sino aun en aquellos narradores que se iniciaron en el discurso histórico (Onetti o Fuentes) que llegan a proponer la explícita cancelación de ese discurso (*Terra nostra*). La modificación sí se ha producido, pero al margen del *boom*, en el proceso de incorporación de una nueva generación narrativa que trabaja en la construcción de una nueva escritura, donde están Osvaldo Soriano, Griselda Gambaro, Antonio Skármeta, Sergio Ramírez, Britto García, Héctor Manjarrez, Luis Rafael Sánchez, Jorge Aguilar Mora, Norberto Fuentes, Plinio Apuleyo Mendoza, Lisandro Chávez Alfaro, Libertella, y tantos más. No es el lugar de analizar esta mutación pero sí podría apuntarse un rasgo curioso: el de la marginalidad de los centros intelectuales donde se produce, ya sea por venir de regiones relegadas del continente, ya de las filas de una diáspora generalizada, lo que podría explicar la diferencia que tiene con el epigonalismo de los modelos del *boom* que funciona en las metrópolis.

Si es difícil fijar la fecha de cierre, lo es quizá menos establecer la de apertura del fenómeno. Pienso que no puede retrotraerse más allá del año de 1964, lo que determinaría un mínimo período de duración para todo el proceso, apenas un decenio, y haría de él, tal como lo percibió Roa Bastos, “un estallido”.

Para fijar esa fecha inicial me atengo a la evolución de las ventas de libros de Julio Cortázar, quien se encuentra prácticamente en todas las listas de escritores del *boom*. Tres libros suyos habían sido publicados por la editorial Sudamericana de Buenos Aires, con anterioridad a *Rayuela* y ninguno de ellos había merecido una

²⁹ “El boom: esplendor y después” en *El Nacional*, Caracas, 3 de septiembre de 1978.

Ángel Rama

redición: en 1951 *Bestiario* con una tirada de 2 500 ejemplares; en 1959 *Las armas secretas*, con 3 000 ejemplares y en 1960 *Los premios* con 3 000 ejemplares también, siendo este libro el que produce una remoción incipiente, más notoria en la censura cultural que en la demanda del lector. *Rayuela* aparece en 1963, también con la tirada de rigor, 3 000 ejemplares, pero puede atribuírsele la calidad de factor desencadenante de las ventas y sobre todo de las rediciones que ahora se incorporan al régimen de tiradas anuales. Un cuadro estadístico visualiza esta evolución:

Años	<i>Bestiario</i>	<i>Las armas secretas</i>	<i>Los premios</i>	<i>Rayuela</i>	<i>Todos los fuegos</i>
1964	3 000	3 000	3 500		
1965	3 000	4 000	3 500	4 000	
1966	7 000	5 000	15 000 *	10 000 *	28 000 **
1967	11 000 *	10 000	10 000	10 000 *	8 000
1968	8 000	16 000 *	20 000 *	26 000 ***	24 000 ***
1969	23 000 *	10 000	20 000 *	25 000 *	10 000
1970	10 000	20 000 *	10 000	20 000	10 000

* En dos tiradas

** En cuatro tiradas

*** En tres tiradas

A partir de 1970, las rediciones se aposentan en una normal media anual de diez mil ejemplares por cada título.³⁰

Con todo, el punto alto de la producción editorial, del período se centra en los *Cien años de soledad*. Se publica en 1967 con una tirada inicial de 25 000 ejemplares y desde 1968 se sitúa en una producción anual de 100 000 ejemplares, lo que significa una revolución en las ventas de novelas en el continente. Mucho más que en los restantes casos, aquí asistimos a una superación del circuito ampliado que constituían los lectores cultos y nos incorporamos a zonas del público escasamente tocadas por el libro o enteramente vírgenes y aun refractarias

³⁰ Información proporcionada por Francisco Porrúa en carta al autor de este ensayo de fecha 6 de septiembre de 1972. Porrúa fue el artífice de la conversión de Sudamericana, de editora internacional a nacional y latinoamericana, en los sesenta.

a él. Esta auténtica explosión no se repite en los libros posteriores de García Márquez pero sin embargo es capaz de arrastrar la venta de su producción anterior que alcanza cifras altas.

En 1967 Sudamericana redita *Los funerales de la mamá grande* con 20 000 ejemplares, cifra que mantiene año con año en las sucesivas ediciones. En 1968 hace lo mismo con *La hojarasca* publicando 20 000 ejemplares y reeditándolo en los años posteriores con la misma cantidad anual. En 1969 incorpora a su catálogo *El coronel no tiene quien le escriba* con una tímida edición de 10 000 ejemplares que al año siguiente debe reeditar ascendiendo a la cifra de 50 000 ejemplares, cantidad que mantiene para todas las ediciones posteriores hasta 1972.³¹

Lo ocurrido en el caso de Cortázar y García Márquez, se repitió en otros, aunque admitiendo adaptaciones la aparición de un nuevo título, después de varios que sólo habían tenido una edición y escasa difusión, acarreo un interés mayor de los lectores que llevó a la reedición de las obras anteriores, pasando frecuentemente de los catálogos de pequeñas casas editoras a los de otras de mayor circulación, alcanzando una tirada más alta y sobre todo reeditándose periódicamente.

La lista de títulos del quinquenio que abre los sesenta evidencia ese comportamiento de las prácticas editoriales, las que en algunos casos son aceleradas, tanto por la mayor producción del autor como por la mayor difusión que les presta el sello que las publica, generando esa impresión de “bola de nieve” arrolladora que hacia 1964 habría de impresionar al público. Una selección de títulos del período 1959–1964 en que apuntan nuevas condiciones narrativas, proporciona imagen fiel del comportamiento editorial:

1959; J. C. Onetti, *Una tumba sin nombre* (Marcha); A. Roa Bastos, *Hijo de hombre* (Losada); D. Viñas, *Los dueños de la tierra* (Losada). 1960; J. Cortázar; *Los premios* (Sudamericana); J. L. Borges, *El hacedor* (Emecé); J. Revueletas, *Dormir en tierra* (Veracruzana); S. Galindo, *El bordo* (Veracruzana); C. Fuentes, *Las buenas conciencias* (F. C. E.); J. R. Ribeyro, *Crónica de San Gabriel*. 1961; J. C. Onetti, *El astillero* (Fabril Editora); G. García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* (Aguirre); M. A. Asturias, *El Alhajadito* (Goyanarte). 1962; A. Carpentier, *El siglo de las luces* (Editora Nacional); E. Sábato, *Sobre héroes y tumbas* (Fabril Editora); C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (F. C. E.) y *Aura* (Era); C. Martínez Moreno, *El paredón* (Seix Barral); A. Cepeda Zamudio, *La casa grande* (Mito); G. García Márquez, *La mala hora*; J. C. Onetti, *El infierno tan temido* (Asir); H. Rojas Herazo, *Respirando el verano*; R. Castellanos, *Oficio*

³¹ *Idem.*

Ángel Rama

de tinieblas (F. C. E.); A. Bioy Casares, *El lado de la sombra* (Emecé); G. Meneses, *La misa de Arlequín*; D. Viñas, *Dar la cara* (Jamcana) 1963; J. Cortázar, *Rayuela* (Sudamericana); S. Sarduy, *Gestos* (Seix Barral); M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (Seix Barral); J. J. Arreola, *La feria* (Mortiz); M. A. Asturias, *Mulata de Tal* (Losada). 1964; J. M. Arguedas, *Todas las sangres* (Losada); J. C. Onetti, *Juntacadáveres* (Alfa); S. Garmendia, *Día de ceniza*; V. Leñero, *Los albañiles* (Seix Barral) ; J. García Ponce, *Figura de paja* (Mortiz).³²

En este fenómeno de las reediciones de obras anteriores que se suman a la acrecentada producción narrativa del período, es paradigmático el caso de la novela de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*. Apareció en 1948 con muy escasos lectores y también escasa atención crítica (son excepciones ya famosas las notas afirmativas que escribieron Julio Cortázar y Noé Jitrik) pero en 1966 Sudamericana la reedita con una tirada inicial de 10 000 ejemplares, y con la misma tirada vuelve a publicarla en 1967, 68 y 70.

Algo semejante ocurrió en México, tal como puede observarse en el mencionado trasiego de los títulos aparecidos inicialmente en la colección encuadernada “Letras mexicanas” del Fondo de Cultura Económica, a la Colección Popular del mismo sello, que parte de más altos tiros. *Pedro Páramo* de Rulfo, que había tenido periódicas reimpresiones en “Letras mexicanas” desde su publicación en 1955, se incorpora en 1964 a la Colección Popular y es reeditada en todos los años siguientes; en 1971 su tirada alcanza la cifra de 60 000 ejemplares. Ese mismo año el otro título de Rulfo, *El llano en llamas*, fue editado con 50 000 ejemplares. Situación similar es la de Carlos Fuentes: *La región más transparente* (1958) se incorpora a la Colección Popular en 1968 y tiene sucesivas reediciones. La edición aumentada de 1972, alcanza una tirada de 25 000 ejemplares, los que deben sumarse a los 8 000 de su edición simultánea en la colección “Letras mexicanas”.

El lector común poco avezado en referencias bibliográficas ni ducho en ordenamientos generacionales, se vio en la presencia de una prodigiosa y repentina floración de creadores, la cual parecía tan nutrida como inextinguible. De hecho no estaba presenciando una producción exclusivamente nueva sino la acumulación en sólo un decenio, de la producción de casi cuarenta años que hasta la fecha sólo era conocida por la *elite* culta. Se sumaron dos factores: la producción era realmente mayor y aun se volvió intensa por esta misma demanda y además

³² Una lista más nutrida y a veces diversa en el citado libro de John Brushwood, pp. 337-351.

resultaba abultada por la reposición de los títulos anteriores de los escritores, que volvían al mercado. Se producía para el lector la prodigalidad peculiar del mercado consumista, donde determinados temas y determinados tratamientos adquirían el carácter de marcas acreditadas, imponiéndose fuertemente sobre la competencia de otros productos que, dadas las leyes del sistema, procuraban más parecerse que distinguirse. Este lado del problema merecería un tratamiento detallado en la línea de estudios de Escarpit, pero es el otro lado, el que corresponde al efecto, sobre el escritor, de estos nuevos mecanismos del consumo, el que preferimos considerar.

La productividad literaria, la profesionalización y las leyes del mercado

Uno de los primeros resultados del recién instituido mercado consumidor literario, fue la presión ejercida sobre el narrador para que aumentara su productividad, asunto estrechamente vinculado a la profesionalización del escrito. Era ésta una antigua ambición del artista latinoamericano, cuyas primeras formulaciones coherentes se manifestaron en el modernismo. Habían aparecido entonces atisbos concretos, —el periodismo, la diplomacia—, que dejaban entrever esa eventualidad, pero los artistas la concibieron más con un reflejo idealizado de la que creían era la situación paradisíaca del escritor francés que como la respuesta a una demanda pública, bien escasa o incluso inexistente entonces. Los modernistas no encararon el punto desde el ángulo de una demanda libre del lector a la cual debía responder el escritor, conquistando así su autonomía profesional, sino, al revés, como un servicio que el medio debía prestar al escritor para que este hiciera su obra de conformidad con sus métodos y ritmos productivos, muy distintos por cierto de los que practicaban los trabajadores en cualquier nivel social de la época, tanto fueran abogados como obreros. De ahí que se dirigieran a las autoridades públicas y que reclamaran el mecenazgo estatal, más que privado, el cual a veces se ejerció mediante cargos diplomáticos u oscuros ítems del presupuesto, aunque de hecho la sociedad absorbió a los escritores en las actividades donde necesitaba de sus capacidades (periodismo, docencia, administración) compeliéndolos a una duplicación de tareas que restringió su productividad literaria: la obra periodística de Martí o Darío es desmedidamente superior a su obra literaria propiamente dicha.

Ángel Rama

La literatura como segundo empleo fue la norma de la vida del escritor durante el siglo XX y el hecho de que su primer empleo perteneciera frecuentemente a la órbita estatal, escasamente desligada de la intromisión política partidista, le deparó abundantes vicisitudes que pueden seguirse en el ejemplo más rotundo, que es el mexicano. Conquistar la autonomía mediante lo que parecía una libre vinculación profesional con el público consumidor fue entonces su persistente ambición que tomó acentos urgentes cuando se ensanchó el foso entre las doctrinas políticas a que estaban afiliados los escritores y las que regían desde la cúpula del estado. Esa autonomía pareció cercana (aunque sólo parcialmente y sólo quienes la han encarado saben con cuantos sacrificios personales) al producirse mayor demanda de libros, al multiplicarse las revistas que pagaban colaboraciones, al instituirse actividades conexas (conferencias, cursos universitarios, presentaciones en televisión) decentemente retribuidas. El júbilo ante esta inminencia ya se percibe en los arrogantes textos de Roberto Arlt cuando el *boom* populista de los veinte le hizo pensar que la comunicación directa y autónoma con el público ya se había establecido. Pero fue recién en los sesenta, al extenderse los estrechos mercados nacionales para constituir un mercado continental, a su vez ampliado mediante las traducciones a un mercado internacional, que se pensó que podía realizarse ese viejo sueño.

Los traslados de escritores latinoamericanos a otras regiones del mismo continente que mostraban mayores posibilidades de difusión por contar con editoriales, revistas, grandes diarios, o a Europa y a Estados Unidos (censurados injustamente con estrechez de miras) respondieron a este afán de profesionalizarse, cumpliendo a cabalidad con su vocación y simultáneamente con una exigencia interna de la cultura latinoamericana: disponer de escritores que edificaran una rica literatura propia. Ante la imposibilidad de hacerlo en sus propias patrias, la cual admite plurales causas (ahogo económico o político, dispersión del esfuerzo, falta de oportunidades, escasez de información, acoso pueblerino) se trasladaron a mejores plazas, internas o externas al continente. No otra cosa han hecho millones de hombres comunes de América Latina, sin que sobre ellos haya recaído sanción moral. Y es obligatorio agregar que en su inmensa mayoría esos escritores han seguido sirviendo —espléndidamente— a la cultura latinoamericana que los engendró, sobre la cual siguieron rotando obsesivamente, fuera la que fuere la ciudad o país donde residieran.

Esta conquista de la profesionalización dista de ser óptima. Salvo casos excepcionales, los “royalties” de libros y artículos sólo permiten vidas morigeradas y es frecuente que esos ingresos deban complementarse con otras tareas culturales; cur-

sos, asesorías editoriales, traducciones. Pero aun así ha habido ya un grupo de escritores para los cuales la literatura pasó a ser el primer empleo y esto marca de por sí una diferencia notable entre ellos y pone una nota distintiva sobre el fenómeno *boom*. Lo integraron, principalmente, escritores profesionales.

Al progresar tesonosamente por esta vía que los incorporó a la demanda de un mercado expansivo, los escritores descubrieron algo que no pudieron conocer íntegramente los modernistas ni los vanguardistas ni tampoco los regionalistas que en su tiempo protagonizaron un cuasi *boom*: la necesidad de asumir un régimen de trabajo acorde con el nuevo sistema. No son todas flores en esta nueva instancia: el escritor que se ha profesionalizado deja atrás definitivamente tanto la “inquerida bohemia” como la “inspiradora musa” a las que debimos tantas geniales y fragmentarias improvisaciones que no tuvieron sucesión, porque ahora deviene un productor, a imagen de cualquier otro trabajador de la sociedad. Más estrictamente, ocupa dentro de la sociedad un lugar semejante al del empresario independiente que coloca periódicamente objetos en un mercado de ventas y aunque su sistema productivo sigue siendo en la mayoría de los casos artesanal, tal como lo percibiera Valéry, trabaja para un mercado desarrollado lo que le impone el conocimiento de sus ásperas condiciones, sus líneas tendenciales sus preferencias, o desdenes. Ello lo obliga a enfrentar su peculiar competitividad, a registrar sus orientaciones básicas y a detectar sus variables. Aunque sigue siendo un hombre con un lápiz y un block de papel; la profesionalización lo suelda de un modo indirecto al mercado, lo que no quiere decir que haga de él meramente un servidor, sino que lo obliga a asumirse como un productor que trabaja dentro de ese marco impuesto. Allí debe operar y triunfar.

Cuando comenzó a diseñarse este régimen de trabajo; pareció contradictorio con la esencia de la literatura, al menos tal como la percibían los escritores pertenecientes al sistema tradicional de las letras, que podríamos llamar “aficionado” teniendo en cuenta exclusivamente la productividad y no sus valores artísticos. Es ese el origen de los reproches que el peruano José María Arguedas dirigió a los escritores profesionales cuando luchaba por concluir su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Estaba hablando desde otro tiempo y desde un punto marginal del circuito mercantil. Codiciaba secretamente el nuevo régimen de trabajo y a la vez detestaba sus leyes que veía como corruptas de los valores sagrados en que se había formado. Para él la literatura seguía siendo sacerdocio que lo reintegraba casi mágicamente al centro de su comunidad, en un puesto heroico; no podía ser aceptada como un oficio más dentro de los múltiples que reclama una comunidad, cosa esta última que tampoco aceptarían

Ángel Rama

en tales secos términos los escritores profesionales, quienes en esta etapa, que tiene mucho de transicional, aun sitúan ese oficio dentro de marcos —políticos, educativos, espirituales— que le confieren dignidad reverencial. Es ello parte de la ideologización del escritor que sigue siendo fuerte en la comarca latinoamericana, detectando sus circunstancias reales, y que aún provoca la nostalgia de los intelectuales pertenecientes a sociedades desarrolladas. La pérdida de la calidad de “vate” sigue viviéndose como una disminución.

La diferencia primera y obvia entre el profesional y el aficionado es la más alta productividad del primero, la cual puede medirse objetivamente observando el número de obras que los integrantes de cada una de estas categorías ponen en el mercado y el ritmo con que las producen. No hay comparación entre la producción de un Rulfo, un Arguedas, un Guimarães Rosa, un Revueltas, un Lezama Lima, y la de un Borges, un Cortázar, un Fuentes, un Vargas Llosa, un Carpentier, un Viñas, un Benedetti, un Donoso, una Bullrich, cosa que desde luego no puede extrapolarse a una valoración artística sino que debe apreciarse estrictamente en su campo productivo. Si bien la dedicación exclusiva del profesional redundaba en obvio beneficio de su adiestramiento y en la eficacia de su mejor aprovechamiento de las condiciones propias, también es cierto que la atención de una demanda apremiante puede perjudicar los procesos de maduración artística que no siguen forzosamente los parámetros de la producción masiva industrial. Creo incluso que si la violenta absorción de obras que hizo el público en los sesenta pudo resolverse mediante la redición de títulos anteriores de sus escritores preferidos, los que así abastecieron cómodamente sus reclamos, ya en los años setenta llevó a esos mismos escritores profesionales a correr detrás de la demanda, inventando libros o entregando obras con las cuales no estaban aún enteramente satisfechos. La heteróclita composición de *Octaedro* de Cortázar o los descuidos en el terminado de *El libro de Manuel*, que no son nada corrientes en su obra, parecen responder a esa necesidad de abastecer la demanda de la hora. Y ésta, entendámonos, no es meramente económica como pudiera inferirse de los términos con que tenemos que describirla cuando hablamos de operaciones de mercado, sino que puede responder a múltiples urgencias: estar presente en determinados lugares, responder a problemas políticos, participar de circunstanciales luchas.

Algo parecido puede notarse en la insistente presentación de libros de poesía correspondientes a los últimos años de Neruda o en la reciente producción de Borges cuyo ritmo se ha acrecentado a pesar de la sabida disminución de facultades que ha sufrido. En la narrativa tal tendencia se ha traducido en la composición de libros accidentales, extrayendo del baúl manuscritos olvidados, a veces con jus-

ticia, o en la autorización para reeditar obras juveniles que el escritor tenía condenadas o en una costumbre de los setenta, que consistió en rearticular bajo nuevos títulos el material de libros anteriores para darles nueva vida o dar a conocer al autor en nuevas plazas editoriales con un airecillo novedoso: lo han hecho Fuentes, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Viñas, entre otros. Son manipulaciones editoriales legítimas: no es eso lo que está en cuestión, sino su papel para detectar los problemas de la profesionalización reciente. Por una parte el escritor profesional parece incapaz de abastecer permanentemente de novedades al público masivo, a pesar de su empeño por hacerlo, pues aun un escritor tan prolífico como Fuentes no parece que pueda acortar el ritmo de un libro cada dos años. Por otra parte, como ocurre siempre que se produce una expansión repentina de un mercado, ha venido a quedar demostrado que no se contaba sino con una reducida cantidad de productores, bien por debajo de las expectativas esperanzadas que se generaron al comienzo. Ha sido evidente en la edición española: después de haber proporcionado Seix Barral en los setenta una brillante serie de títulos latinoamericanos enteramente nuevos, en los setenta tanto este sello como Alianza Editorial y otros, se han puesto a reeditar viejos títulos que habían tenido escasa circulación en la península, repitiendo así la producción latinoamericana de los cuarenta y los cincuenta. Tanto vale decir que el mercado se ha expandido más allá de los límites de la oferta. Y que no se ha logrado regularlo con nuevas incorporaciones, lo que apunta a una situación conflictiva que exige ser considerada porque fundamenta oscuramente algunas prevenciones contra los escritores del *boom*.

Ninguna obra o autor aparecido en los setenta ha conseguido imponerse en el mercado consumidor internacional, a pesar de que las ha habido y los hay de mucho interés y a pesar del esfuerzo cumplido por las editoras culturales que marcharon tras ese ilusorio éxito editando a troche y moche sin más ventaja que llenar sus depósitos y las mesas de ventas a precios reducidos. Esta sorprendente situación tiene que ver con los comportamientos del público masivo que ahora por primera vez se ha aplicado a la literatura culta y también con los mecanismos de producción de mercaderías que configuran la infraestructura industrial: son, esas, razones que pesan más en las típicas operaciones reductoras del *boom* que las pretendidas artimañas de editores o autores.

Hemos pasado de un mercado de consumo literario de élites a uno de masas y no se ha observado suficientemente que sus funcionamientos son inversamente proporcionales. Mientras las élites disponen de una alta y sobre todo variada oferta de títulos pero en cantidades siempre reducidas, las masas disponen de una oferta de títulos reducida pero en altas cantidades. Dos imágenes pueden ob-

Ángel Rama

jetivar estos contrarios funcionamientos: una está representada por los anaqueles repletos de títulos en uno o dos ejemplares que distinguen a las librerías de stock, que son las que utilizan frecuentemente los escritores y especialistas que conforman todos la misma élite (la famosa Blackwell en Oxford ha sido un buen ejemplo) y otra está representada por las mesas con nutridas pilas de ejemplares de los pocos *best sellers* de turno que ofrecen las librerías corrientes al público de paso. Si ha habido una modificación ingente en la librería moderna, ha sido la que ha llevado a la progresiva reducción de las tradicionales librerías de stock, remplazadas por las librerías de novedades destinadas a la venta inmediata. En éstas, los librereros sólo reponen los títulos muy vendidos, que son los que reclaman sus clientes, no dejándoles por lo tanto la menor oportunidad de entrar en contacto con autores incipientes y limitándose, ante un cliente exigente, a solicitar al distribuidor o al editor un ejemplar del libro reclamado que ya tiene vendido por anticipado. En los países de rica estructura informativa, los librereros disponen de guías sobre el material publicado que permitirían servir el pedido inhabitual que reciben; en los otros, el cliente debe limitarse a lo que está sobre las mesas. Esto ha conducido a una nueva estratificación de las librerías, pues al tiempo que han aumentado las cadenas de librerías de novedades duplicadas por los circuitos de ventas en supermercados y se han reducido las de stock, han aparecido pequeños negocios para compradores de élite, como por ejemplo, los que leen poesía, que han surgido en las ciudades populosas como un desahogo o un contrapeso.

En todo caso es flagrante la reducción de la oferta librera corriente la que responde a la menor capacidad selectiva individual del comprador común para quien, por lo mismo, se han desarrollado modernamente diversos sistemas de orientarlo en la selva bibliográfica (que es el deleitoso campo donde opera el lector de élite), aunque se trata de sistemas mecanizados como los indicadores de ventas: las listas de “best sellers”. A esa reducción se suma una tendencia complementaria, de tipo rutinario, que le conduce a apostar sobre seguro lo que ya lo ha satisfecho o lo que se le ofrece con suficientes garantías o lo que alcanza niveles de conocimiento público lo bastante amplios como para incidir sobre lectores no especializados en el manejo de libros, constituyendo parte de las “razones extraliterarias” que operan sobre el lector común o sobre el no-lector, llevándolos a la compra de libros.

Esto explica la incidencia que en el mercado de consumo masivo, en general, han adquirido las “marcas” industriales, las que operan como garantizadoras: conquistan la confiabilidad del cliente gracias al éxito inicial de un determinado producto que logró imponerse en el mercado. Es sintomático que en la nueva

instancia donde se ha engrandecido el mercado consumidor literario, se hayan vuelto a ver procedimientos que se aplicaron hace siglos, en Inglaterra primero y, luego en Francia y en Estados Unidos, cuando apareció el mercado popular del libro en el XVIII y XIX respectivamente. En ese entonces, el éxito de un producto conducía al establecimiento de una “marca” que amparaba las posteriores producciones. Era frecuente que la carátula del libro señalara publicitariamente que era del autor de otro anterior, exitoso, nombre que el lector común pudiera no haber registrado substituyéndolo con el título que lo había satisfecho y que ahora se le reiteraba como garantía. Lo que sería, contemporáneamente, anunciar una nueva obra “por el autor de *Cien años de soledad*”, transformando este título en una marca que asegurara toda la cadena de productos de la misma fabricación. En otras ocasiones, la carátula se prevalía de un título que había sido registrado en la memoria colectiva por tratarse de una obra impactante, o también un autor que había cumplido alguna acción notable que salía del restricto campo de las letras. Dudo que sean de Pablo de Olavide las siete novelas moralizantes que treinta años después de su muerte aparecieron en español en los Estados Unidos (y que ahora han sido reeditadas por Estuardo Núñez) pero para el público conservador de comienzos del XIX era suficiente recomendación de esas novelas que hubieran sido escritas “por el autor de *El Evangelio en triunfo*”, obra en que no sólo se definió una posición antiiluminista, sino que registro la más famosa conversión de un “libertino” del XVIII, que la Iglesia había difundido a modo de ejemplo.

Fijado dentro del mercado de consumo, un valor tiende a conservarse inalterable por un período más o menos largo (dependiendo de la contextura de la sociedad) y a absorber un máximo de compradores, en desmedro de los que podría conseguir otro nuevo. Es necesaria una serie de probados fracasos a la violenta emergencia de una extraordinaria novedad, para poder desplazarlo. Hay una comprensión colectiva que juega a su favor y que se consolida en estas “marcas de fábrica”. Estas perviven en la medida en que satisfacen a su comprador y son capaces, simultáneamente, de absorber las pulsiones hacia la novedad que operan en los mercados poniendo en peligro su soberanía. Establecida la confiabilidad de una marca que actúa continuamente sobre un mercado, se vuelve más áspera la competitividad y mayor la pelea a que se ven obligados los nuevos productos–marcas que pretendan desplazarla, debiendo para ello apelar a invenciones audaces o a aprovechar coyunturas propicias a toda velocidad. Pero aun esa competencia puede ser contrabalanceada con éxito por la marca ya impuesta, si es capaz de adaptarse al ciclo incesante de renovación que distingue a los vivaces, sensuales y mariposeantes modos del mercado actual. Dicho de otro modo, el imperio que

Ángel Rama

conquista con una primera invención sólo se refuerza mediante una continua adaptabilidad a las variaciones, jugando coordinadamente su prestigio conquistado con la elasticidad de su adaptación al cambio.

Pero aun en los casos en que ésta no sea ostensible (y en general lo es poco en literatura) sigue disponiendo de un instrumento de poder que corresponde a la infraestructura productiva de tipo industrial y de mercadeo que se ha debido desarrollar para vehicular los objetos (libros) en el mercado. La tecnología moderna no ha cesado de acentuar, tanto en la fabricación de autos o computadoras como en la de libros, los sistemas de producción adaptados a las demandas masivas. Los costos industriales, así como los de administración y mercadeo, se reducen proporcionalmente al aumentar las sucesivas tiradas hasta determinados puntos óptimos (algunos de los cuales ha examinado Gabriel Zaid en sus estudios) de tal modo que la ganancia empresarial tiende a estrechar el abanico de ofertas inseguras en beneficio de un número menor con mayores garantías. Los catálogos de las editoras culturales tienen un número mayor de títulos que los de las comerciales, habida cuenta de las disponibilidades de inversión de cada una de ellas. Y estas últimas están dispuestas a saltar la mezquina valla del legendario diez por ciento de derechos de autor, al tiempo en que encaran la rebaja del precio unitario del producto, toda vez que sus operaciones alcanzan una producción masiva de pocos títulos. Conviene no olvidar que los libros postulan dos actividades productivas, una de tipo literario a cargo del escritor, y otra de tipo industrial a cargo del editor, que entre ellas hay vínculos, a veces armónicos y otras veces muy dispares, sobre todo cuando la infraestructura industrial adquiere potencialidad: testimonio los libros preparados de encargo para responder a las expectativas del mercado, que son tan habituales en la edición norteamericana.

Cuando se produjo el *boom* narrativo, la repentina expansión del mercado contó con una coyuntura favorable: a lo largo de treinta o cuarenta años se habían ido acumulando obras que, aunque nacidas en un sistema aficionado, habían contado con un largo período como para alcanzar un número considerable y que habían dispuesto además del trabajo selectivo de los aparatos críticos. Sin contar que en ese período hizo cuerpo en varios escritores una suerte de heroicidad que les llevó a sacrificar todo con tal de producir. Lo hicieron continuada y empeñadamente, a pesar de que no disponían de editores seguros y de que cuando los conquistaban los lectores eran esquivos. La obra fundamental de Onetti, a la que poco agrega después, se distribuye entre 1939 y 1964, con un total de doce títulos que hace una media de un título cada dos años; en sólo diez años Cortázar publica

dos libros de cuentos y dos grandes novelas y escribe mucho más que aparecerá después; lo mismo puede decirse de Borges y de Bioy Casares o de Asturias o de Carpentier, que se asumen como escritores profesionales y lo son, en cuanto a producción, aun en los períodos en que no lo son en cuanto a demanda del lector.

Hubo, pues, una acumulación que el *boom* desperdigó masivamente en sólo un decenio, trabajando sobre una selección calificada de autores y de títulos y contando con un equipo capaz de responder a sus apremiantes demandas, equipo robustecido por la aparición de jóvenes escritores profesionales del tipo de Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, lo que dio la medida óptima de las posibilidades con que contaba América Latina. Sin embargo, ellas se revelaron escasas para una ampliación que sólo era de grado (y bastante tímida si sumamos todas las tiradas de un autor en el decenio y las enfrentamos al número de habitantes potencialmente lectores) y aunque incentivó las expectativas de los jóvenes, estableció normas restrictivas para su divulgación al crear condiciones más ásperas de funcionamiento.

Junto a esta transformación que lleva del narrador aficionado al profesional, se produce otra que la duplica y la refuerza, por la cual el narrador artista se vio sustituido o contrabalanceado por el narrador intelectual. Ese cambio es buen indicador de las exigencias que venía presentando la época y que por lo tanto no sólo se ejercieron sobre el escritor. Similar cambio puede observarse en otras disciplinas intelectuales; también la sociología o la economía “aficionadas” han venido siendo gradualmente remplazadas por otras tecnificadas; en una esfera cercana a las letras se mostró de modo agudo con el pasaje de la filología clásica a la lingüística moderna; Carpentier lo ilustró en el campo del análisis musical señalando que “La mejor revista musical que conozco, *Musique en jeu*, [...] es absolutamente ininteligible para una persona que no tenga conocimientos musicales muy avanzados y puestos al día”³³ cosa que él dice que no pasaba con las revistas musicales de 1920–1930.

En todas las épocas de la literatura americana ha habido escritores intelectuales, entendiendo por tales los creadores que no se limitan a la invención de obras literarias sino que son capaces de desarrollar un discurso intelectual articulado sobre múltiples aspectos de la vida, de su tiempo. El siglo XIX, de Andrés Bello a José Enrique Rodó, contó con numerosos ejemplos, aunque su nombradía no oscureció la afluencia creadora de los escritores artistas, quienes vieron un re-

³³ “Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana”, en *Escritura*, Año 1, No. 2, Caracas, julio/diciembre de 1976.

Ángel Rama

floreamiento en el período modernista autodidacto. Sin embargo, la tecnificación creciente que se presenció en la cultura urbana de las capitales, ejerció su influjo sobre los niveles de preparación académica de los escritores. Se trata de una revolución universal, no sólo regional. A ella se debe un sonado enfrentamiento entre dos premios nobeles de Francia, François Mauriac y Albert Camus, en el cual el primero razonó que esas diferencias, que él reconocía entre los escritores de su generación y los de la generación existencialista de la posguerra, estaban lejos de inclinar la balanza creativa del lado de los intelectuales, en desmedro de los artistas. Efectivamente, la diferencia no toca al arte mismo, aunque no hay duda de que ciertas formas del “acabado” literario se dan mejor en los escritores intelectuales y también no hay duda de que la capacidad de comunicación nacional se muestra más agudamente entre los artistas.

En América Latina la modificación disolvió ciertas dicotomías tajantes que se habían constituido en lugares comunes de la vida literaria: así la que oponía el escritor al crítico, visto a veces como “el enemigo”, o considerando que se trataba de oficios que no podían convivir en una misma persona y dañaban seriamente a la frescura del creador. La alta capacidad crítica que desarrollaron los escritores europeos vanguardistas llevó a Eliot a estimar indispensable para el progreso de un escritor el ascenso a una etapa de reflexión intelectual apoyada en una cultura sistemática, la preparación académica que cada vez fue más frecuente entre los escritores, su subsiguiente participación en diversos aspectos de las actividades profesionales, todo ello ejerció influencia sobre la región latinoamericana, disolviendo sus prejuicios algo teñidos de provincianismo. El narrador no tuvo miedo a ejercer públicamente su capacidad intelectual, ni temió que tal ejercicio perjudicara su creatividad. Con solvencia y con más frecuencia que sus antecesores, se aplicó a otros campos intelectuales. No me refiero al de la política que, como el de la religión en el siglo pasado, ha sido coto de caza pública, no siempre beneficiosa ni para el escritor ni lo que quizá sea más grave, para la política, sino a campos intelectuales específicos vinculados a las letras y a las artes donde había que mostrar conocimiento, capacidad analítica, dominio de un razonamiento fundado.

Dispusimos, por lo tanto, de narradores ensayistas o poetas ensayistas, que con similar destreza abordaron libremente las dos partes del dividido díptico de las letras. Los casos de Octavio Paz y Julio Cortázar son ejemplares y de algún modo sirven para datar el aparte de aguas, aunque ya habían sido precedidos por narradores como Alejo Carpentier, de insaciable curiosidad intelectual y de aguda penetración en asuntos de cultura moderna, y paradigmáticamente por Jorge

Luis Borges que no sólo demostró espectacular información —caótica sin duda como la del buen autodidacta hedonista pero siempre rica de interés— sino también un flexible talento de ensayista que lo religa a antepasados ilustres del tipo de Alfonso Reyes.

Sería erróneo postular que quienes no han practicado contemporáneamente el ensayo junto a la poesía o a la narrativa, carecen de formación intelectual sólida: el conocimiento literario de un Juan Rulfo o un Juan Carlos Onetti es envidiable y José María Arguedas fue un antropólogo profesional de amplia y respetada obra, pero ninguno de ellos encaró la ensayística como una vía paralela a la narrativa, por lo tanto digna del mayor esmero y esfuerzo, mientras que Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, David Viñas, H. A. Murena, etc., se aplicaron al discurso intelectual, ya interpretando su propia obra o la de los colegas, ya examinando los problemas culturales del presente, fundando buenas reputaciones de intelectuales.

Por estas dotes tuvieron acceso a puestos culturales donde cumplieron tareas educativas, como la cátedra universitaria o la conferencia pública, pero es aún más interesante ver cómo eso contribuyó a una suerte de autonomía intelectual. Fueron los primeros analistas de sus obras, observaron la evolución que para ellos seguía el mundo contemporáneo, aspiraron a ser guías del movimiento intelectual. Fueron, sobre todo, teorizadores de la cultura, con similar pasión a la que habían puesto Sarmiento, González Prada o Vasconcelos en la misma tarea. Reanudaron por lo tanto una tradición latinoamericana situándola dentro de los marcos de la modernidad de la que fueron obsesivos cultores. El ensayismo que se prevale del suntuoso patrocinio de Montaigne tuvo en ellos ejercitantes diestros, lo que junto a sugestivas proposiciones y a brillos literarios, arrastró también la cuota de intuicionismo generalizador que justificó la desconfianza de los especialistas que trabajan en los niveles tecnificados del estudio actual. Pero raramente fue su intención actuar como investigadores, sino más bien como intérpretes, grandes mediadores entre su público literario y la problemática global de la época.

Esta capacidad intelectual los dotó de una mayor audiencia y les permitió actuar sobre el medio de diversas formas. Sus opiniones fueron recabadas para diversos aspectos de la vida nacional y los discursos que produjeron se soldaron a su obra estrictamente literaria dotándola de una fundamentación explícita. (Aquí convendría hacer una excepción con García Márquez, la cual se extiende a casi todas las reglas que constituyen el nuevo grupo de escritores al mediar el siglo XX. Siendo un autor de incomparable éxito de público y ocupando por eso el puesto

Ángel Rama

visible de la renovación, no es sin embargo, asimilable a los comportamientos generales: ni su profesionalismo es categórico ni ejercita el discurso intelectual, y tampoco su obra, a pesar de la novedad técnica que ilustra, se canaliza por el mismo tipo de búsquedas. De hecho es él la prueba de la arbitrariedad con que se ha formalizado el criterio de *boom*, al cual sólo pertenece por su éxito popular; de hecho es el mejor argumento para intentar reordenar de otro modo, atendiendo a los rasgos intrínsecos, la producción narrativa de las últimas décadas, reconociendo la existencia de desarrollos paralelos, entre sí autónomos.)

La visibilidad pública del escritor se vio favorecida en los casos de los escritores intelectuales; parte del desplazamiento que ha llevado a la cultura universal a alejarse del dístico latino “Esconde tu vida” para proponer otro que diga “Presenta tu vida” o “Publica tu vida”. El siglo XX ha conocido un nuevo tramo de tal evolución que es mucho más discutible y que Harold Rosenberg ha caracterizado como la atracción pública por el escritor más que por la obra. Los escritores de todo tipo, intelectuales o artistas, aficionados o profesionales, fueron violentamente reclamados por una curiosidad pública que puso el acento en lo personal y que no vaciló en abalanzarse sobre la privacidad. Un género literario, que adquirió repentina boga, lo ilustra: la entrevista literaria. Había sido practicada en otras épocas, pero sólo ahora alcanzó incontenible auge. No es tampoco una invención latinoamericana, sino la imitación de una práctica anterior que había dominado en la posguerra a los mercados desarrollados, sobre todo aquellos fijados sobre las imágenes individuales más que sobre las concepciones estáticas o filosóficas, como es el norteamericano: valga de ejemplo la serie de entrevistas literarias que a partir de 1953 llevó a cabo la *Paris Review* y que ya han sido recopiladas en por lo menos cuatro series. Una figura literaria de ámbito internacional, como Victoria Ocampo, había desarrollado anteriormente, bajo la forma de “testimonios”, el registro de conversaciones con intelectuales extranjeros, la narración de sus encuentros con ellos, la descripción de sus maneras de vivir, sus opiniones espontáneas durante la plática, contribuyendo a esa vaga y perniciosa idea que se han hecho algunos lectores de que los escritores dicen las cosas realmente importantes en las sobremesas y no en sus libros.

Fue sin embargo la atención de la nueva prensa la que desarrolló vorazmente la entrevista literaria, fotografió al escritor en su casa, le reclamó dictámenes sobre los sucesos de actualidad, inquirió en su vida privada y le ofreció publicidad a cambio de estos servicios. Apareció como lo que en la jerga periodística se llama “un canje de publicidad”: al satisfacer la curiosidad del público medio por

detalles frecuentemente insignificantes de la vida privada del escritor, recompensaba a éste con una evidente difusión entre un potencial sector de nuevos lectores.

Más serio fue el trabajo de varios críticos que se plegaron al nuevo género y también procedieron a interrogar a los escritores; sus preguntas versaron sobre asuntos literarios, secretos de la cocina, exposición de ideas políticas o artísticas y el material sirvió a la constitución de libros o a la publicación en revistas especializadas. La suma de unos y otros ha proporcionado ya un ingente “corpus” como no se había conocido hasta el presente. En él son previsiblemente frecuentes las contradicciones e improvisaciones, como no podía ser menos, pero a través de esos canales los escritores ampliaron su magisterio intelectual y sobre todo hicieron acto de presencia ante amplios sectores públicos. Esto se vio acentuado porque los narradores intelectuales fueron reclamados por el periodismo, oficiando de columnistas: dieron testimonio de los sucesos de actualidad, revisaron las obras literarias que aparecían, explicaron hechos políticos o sociales. Por estas diversas vías se intensificó la vinculación del narrador con los *mass media*, para los cuales, antes, prácticamente no existía sino en ocasión de la nota necrológica. Además se había producido un robustecimiento de esos canales, gracias a los progresos técnicos y respondiendo al aumento demográfico, de tal modo que ellos se instituyeron en los obligados mediadores con el público. Si se revisan las formas de comunicación que a lo largo de la historia habían puesto en práctica los escritores latinoamericanos (desde el clásico libro a la conferencia o el recital en el teatro o los diarios murales de los vanguardistas de los veinte o la utilización de la radio en los treinta o cuarenta) se puede medir el salto que se produjo ahora, el cual es parte de la omnimoda dominación que pasaron a ejercer los medios masivos y por lo tanto del alejamiento en que para el escritor se situó su público. Para llegar al público masivo que había remplazado al público de élite, había que transitar por los *mass media*, cosa que de un modo u otro hicieron casi todos los narradores, incluso los más reacios por timidez a hablar ante muchedumbres, como García Márquez u Onetti. No se puede decir que los escritores se hayan prestado gustosamente al régimen, aunque nunca falta una niña dispuesta a tirarse a la piscina al final de la fiesta ni un Borges que se allana a responder cualquier pregunta de un periodista sin tema en la calle Santa Fé, pero la mayoría trató de manejar estas nuevas vías al servicio de su propio mensaje.

No se necesita compartir las teorías de McLuhan para saber, sin embargo, que el medio impone sus propias leyes más allá de la voluntad de quienes operan dentro de él. En su tiempo Darío evocaba con humorismo al director de periódico

Ángel Rama

que reclamaba de su redactor que le hiciera un Claude Bernard, o cualquier otra personalidad, en una cuartilla; que decir ahora de los mecanismos que la revista ilustrada, la televisión, la entrevista ocasional, ponen en funcionamiento y dan un resultado que no puede prever el escritor. Simplemente filmando documentalmente una reunión literaria, Solana dotó a su película *La hora de los hornos* de un par de minutos sarcásticos sobre la frivolidad de los escritores. Y el mero régimen de montaje permitió que un cineasta venezolano colocara en situación desairada a un narrador (Uslar Pietri) que explicaba seriamente un tramo de la historia de su país. El abanico de respuestas a las normas de los *mass media* fue grande, dentro de una forzosa aceptación de ellas, y tuvimos quienes se adaptaron a sus requerimientos, aun los extravagantes o meramente escandalosos, y quienes procuraron establecer un pacto respetable. El interés de los narradores tuvo como norma el legítimo deseo de poder transmitir su mensaje personal y, en una cuota no desdeñable, la de publicitarse para conquistar al público que querían para sus principales mensajes, es decir, sus obras literarias bajo forma de libros. Aquí son perceptibles los múltiples trabajos a que se ve constreñido este empresario independiente y se ve que no son las editoriales ni los agentes quienes son capaces de descargarlo de obligaciones: no sólo está a su cargo la producción, sino también la publicidad de ella, al menos en ese indispensable margen para que el público lejano se entere de su existencia. Lo que las editoriales llaman pomposamente el “lanzamiento” de un libro es un trabajo que en buena parte recae sobre el mismo escritor que debe aceptar entrevistas, aparecer en la televisión, firmar ejemplares y cumplir con diez compromisos de los cuales habría preferido no sufrir nueve. En otros términos, este “empresario independiente” no lo es mucho: no sólo atiende a las fluctuaciones del mercado sino incluso a los modos de penetración en él. Por un lado u otro su recién conquistada autonomía profesional, tan codiciada o envidiada en lejanas tierras, implica una visible restricción de su libertad y una integración dentro de mecanismos cuyas ruedas pueden fácilmente triturarlo. Hay un ejemplo máximo que está constituido por una figura central de la nueva narrativa, Jorge Luis Borges. Este hombre, que aparece como un anarquista constitutivo, cuyos dictámenes ni siquiera sirven —por su misma exageración caricaturesca— a la derecha a la que él pertenece, se ha adaptado como un guante a todas las manipulaciones de los *mass media*: desde su casamiento transmitido desde la iglesia en directo por los canales de televisión bonaerenses a su pasiva entrega a todas las interrogaciones que le formule cualquiera. Es la entrega absoluta al reino de la publicidad y de la manipulación, como a una cosa ajena a él pero dentro de la cual fluye y deriva. Su capacidad para la replica sorprendente,

para el comentario disonante, para el juego llamativo sobre los temas de uso mayoritario (el fútbol, la política, la religión, los negros, los militares) lo han transformado en la presa codiciable de los sistemas desintegradores de la información y se ha prestado gustosamente a todos sus requerimientos, siempre como a un teatro que le propone la época y en el cual representa, sin sentirse contaminado. Puede argumentarse que no necesita de esa publicidad y que se limita a divertirse y también puede convenirse que ella ha refluído sobre él extendiendo su fama a sectores ajenos al uso del libro y de la literatura. Esas apreciaciones divergentes tienen poca monta: lo sorprendente en Borges es la adecuación al sistema, sin ninguna clase de resistencia, lo que desde luego podría fundarse a partir del solipsismo de su literatura, pero que nos sirve para ver desconectadas dos esferas que antaño se concibieron soldadas: la del conocimiento público y la de la influencia. Porque la tradicional percepción de la fama como reconocimiento social de las virtudes, hace tiempo que ha desaparecido del horizonte moderno donde la fama ha quedado homologada a un accidente impactante, ajeno a la ética. La constante presencia pública ha hecho más conocidos a los narradores, los ha vuelto fácilmente identificables para el público grueso y ha permitido que sus nombres se cargaran de algún significado para ese distraído oyente que constituye el destinatario habitual de los instrumentos de comunicación masiva. Posiblemente contribuyó a aumentar el número de sus lectores, pero ello no ha acentuado su influencia concreta ni ha contribuido a la precisa transmisión de su mensaje. Esta difusión generalizada ha disuelto sus entronques con grupos sociales compactos que, funcionando como vanguardias, pudieran llevar adelante su pensamiento o su arte, asumidos como banderas. La altiva austeridad de Mallarmé justificó que un discípulo devoto escribiera el famoso artículo: “Je disais quelquefois à Stéphane Mallarme...” profetizándole jóvenes provincianos que se harían matar por sus versos. El estruendo público conquistado por los narradores, en pocas ocasiones ha venido acompañado de esta confianza fervorosa por parte de grupos afines. Al contrario, los ha neutralizado y desfigurado y aquí debe verse la acción disolvente del “medio” informativo que cumple con sus propios proyectos y no se coloca al servicio del mensaje específico del escritor: toma de él los elementos que sirven a su tarea, elementos fragmentarios con los cuales construye un discurso diferente, adecuado a sus propios fines, y por lo tanto tritura lo original del mensaje del escritor. El esfuerzo que en varios ejemplos ha hecho éste para insertarse en grupos homogéneos, sobre todo de carácter político en esta hora presente, definen su esfuerzo para preservar esa especificidad de un mensaje que es desintegrado por los *mass media*. Tarea más áspera si se considera

Ángel Rama

que las vanguardias se reclutan de preferencia entre los equipos juveniles, los que son desconfiados respecto a lo que les llega por canales masivos. El escepticismo y el solipsismo borgiano se adecuan como un guante a estas tendencias disolventes. No intentan luchar contra ellas y simplemente nadan en sus aguas. Los escritores que ven sus peligros pero que, forzadamente, deben manejarse con estos poderosos intermediarios, sufren de desgarramientos y tratan de desarrollar vías paralelas por las cuales salvar valores permanentes. En todo caso, nunca me han parecido más solos los narradores latinoamericanos que en esta hora de vastas audiencias. Pertenecen a todos, pero no pertenecen a nadie.