

te dominante internacional, curiosamente, la Asociación no publicó ninguna novela del *boom*. Tal vez, los factores que minimizaron los riesgos de las editoriales universitarias –incluyendo ediciones más pequeñas y costes más bajos– y que les proporcionaron un buen vehículo inicial para crear un público para obras de la región, les resultaron poco indicadas para cumplir con el «bestsellerismo» que definió al *boom*. Ciertamente, muchas de las traducciones no eran del todo satisfactorias, en parte porque estas casas editoriales, para reducir sus gastos, contrataron muy a menudo a estudiantes posgraduados en vez de a traductores de primera clase. Aunque, quizás, el hecho de que la AAEU fuera incapaz de sacar provecho del movimiento se puede atribuir a otro fenómeno contemporáneo: la creciente profesionalización del escritor latinoamericano. Como han detallado numerosos eruditos, el *boom* fue tanto un fenómeno de *marketing* como un movimiento literario, y autores –Fuentes en particular marcó la pauta a seguir a sus compañeros latinoamericanos en los Estados Unidos, además de abrirles muchas puertas– dependieron cada vez más de las redes de contactos y de los agentes literarios en lugar de los académicos para promocionar sus obras (Rodríguez Monegal asumió el papel de embajador literario y crítico a la vez, pero fue una excepción). Es decir, la AAEU, que redactó sus listas de libros recomendados bajo el consejo de eruditos, perdió quizás la oportunidad de publicar novelas del *boom* porque los agentes literarios empezaron a promocionarlas directamente a editores como Knopf y, a medida que pasaban los años sesenta y el fenómeno *boom* se hizo más conocido, a Harper & Row, Farrar & Straus, Pantheon and Grove.

3. ¿Por qué algunos escritores sí y otros no?

Uno de los escritores más dotados, aunque menos extravagante de la hermandad del *boom*, el ingenioso y encantador (ahora fallecido) chileno José Donoso, escribió sus perspicaces y a veces pícaras memorias o «historia personal del *boom*»: «Mirando, como siempre, al fenómeno desde mi punto de vista personal», observó Donoso, «aparece Carlos Fuentes como el primer agente activo y consciente de la internacionalización de la novela hispanoamericana de la década de los años sesenta»¹². Cuando *La región más transparente* de Carlos Fuentes apa-

¹² José Donoso, *The Boom in Latin American Literature: A Personal History*, tr. Gregory Kolovakos (NY: Columbia University Press, 1977), 37.

reció traducido en 1960 bajo el sello editorial de otra casa seria, Farrar, Straus & Giroux, «sus críticos norteamericanos señalaron que era fácil encontrar en el libro la influencia de *Manhattan Transfer* y la trilogía *U.S.A.* por John Dos Passos»¹³. Donoso sintió que sí bien había una cierta «similitud», era una malinterpretación: «La frialdad documental de Dos Passos, su certeza dogmática de que hay una realidad unívoca determinada por las fuerzas sociales y que es suficiente enfocarse en ella a través del ojo de la cámara para poder escribir una buena novela» y la novela de Fuentes, con su desenfrenado lirismo, se encuentran en polos opuestos. Fuentes no sólo fue una figura fundamental como novelista, sino también fue un apoyo generoso y promotor de sus compañeros escritores, de Donoso, y particularmente de Gabriel García Márquez (o Gabo, como llamaban al colombiano sus amigos), cuando era todavía un desconocido, hambriento en un ático de París.

La tal vez más desinteresada figura paterna que hizo mucho para traer a los nuevos novelistas latinoamericanos a la atención de un público internacional fue, de nuevo, el uruguayo Emir Rodríguez Monegal. Considerado por numerosos escritores y discípulos como el Edmund Wilson de las letras latinoamericanas –para medirlo por un estándar anglo-americano para nuestro público angloparlante– el dinámico Rodríguez Monegal dirigió *Mundo Nuevo*, asentado en París entre los años críticos 1965-1968, donde, por primera vez, lectores de todo el mundo hispanohablante conocieron al nuevo escritor colombiano Gabriel García Márquez, al paraguayo Augusto Roa Bastos, al cubano Guillermo Cabrera Infante, y a un entonces joven escritor argentino, Manuel Puig. Sobre *Mundo Nuevo*, Donoso escribió:

Esta revista ejerció, durante los años en que con talento y discriminación la manejó Emir Rodríguez Monegal, un papel decisivo en definir una generación. Algunos alegan que no fue cosa de *Mundo Nuevo*, que no fue cosa de Rodríguez Monegal; que el fenómeno, la efervescencia de la literatura latinoamericana de los años sesenta existía, y que *Mundo Nuevo* no creó nada, sino que apenas lo recogió, y «sólo parcialmente», ya que jamás colaboraron en sus páginas ni Cortázar ni Vargas Llosa, aunque aparecían frecuentes críticas y notas sobre las obras de estos escritores. Sea como fuere –y esto no puede suceder por casualidad, sino que tiene que existir una visión personal discriminatoria, un conocimiento del conjunto–, *Mundo Nuevo* fue la voz de la literatura latinoamericana de su tiempo, y para bien o para mal, y con todo el riesgo que im-

¹³ Donoso, 39.

plica, estoy convencido de que la historia del *boom* en el momento en que presentó su aspecto más compacto, está escrita en las páginas de *Mundo Nuevo* hasta el momento en que Emir Rodríguez Monegal abandonó su dirección. De todas las revistas literarias de mi tiempo, desde *Sur* hasta la revista *Casa de las Américas*, y haciendo salvedades para las limitaciones necesarias de cada una, ninguna ha logrado transmitir el entusiasmo por la existencia de algo vivo en la literatura de nuestra época y de nuestro ambiente con la precisión y la amplitud de *Mundo Nuevo* a fines de la década del sesenta. (104)

El riesgo que insinuó Donoso, sin atreverse a decirlo explícitamente, era arriesgarse a la desaprobación de la izquierda, de moda cuando salió este libro en los años setenta. Teniendo en cuenta que daba la apariencia de no ser una figura pública de lo más directa, Pepe, como le llamaban sus amigos, se mostró fiel a sus convicciones al hacer esta declaración. Donoso tenía derecho a estar nervioso en su aseveración; Carlos Fuentes –amigo suyo y de Emir– que otra vez quería caer en gracia con los fidelistas, fue de los primeros en desplomarse por las presiones de la izquierda.

Hoy, algunos profesionales dedicados a los estudios culturales de América Latina continúan con la política fidelista de reducir los criterios críticos de Rodríguez Monegal –de leer, evaluar y recomendar a escritores latinoamericanos– a motivaciones políticas, como si sus propios criterios no estuvieran también muy influidos políticamente y favorecieran a ciertas facciones por encima de otras, como revela lo siguiente:

Es difícil de imaginar cómo sería la literatura latinoamericana hoy en los Estados Unidos sin la intervención y patrocinio del Centro [El Centro de Relaciones Inter-Americanas, hoy La Sociedad de las Américas] durante los años sesenta y principios de los setenta. ¿Qué habría pasado, por ejemplo, si los Estados Unidos hubieran seguido el modelo horizontal de difusión y consagración, como el que siguieron en el campo cultural francés (Molloy; Bareiro Saguier)? Aunque imposible de saber con total seguridad, se puede todavía especular sobre ello: podría decirse que el canon latinoamericano sería un cuerpo más heterogéneo, más diverso, y más abierto de textos (y autores)¹⁴.

Desgraciadamente, la estudiosa que enuncia estas palabras no sólo se equivoca en donde señala la culpa, sino también delega demasiado poder en un solo individuo (Rodríguez Monegal) como único agente

¹⁴ *Mudrovic, 139.*

en la historia editorial de la literatura latinoamericana en los Estados Unidos. Mudrovcic critica al crítico uruguayo por tener el indudable buen juicio que, de hecho, bloqueó temporalmente la publicación de la truculenta novela del argentino Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*; el informe que mandó Monegal a la casa editorial Scribner's en 1966 vetó al libro por llamarlo «un fracaso distinguido». Lo es. No menciona, sin embargo, que este mismo crítico fue un acérrimo partidario de numerosos escritores que no cuadraron con la imagen de mercado de la literatura latinoamericana, sirviendo de notable ejemplo, otro y mucho mejor novelista de la región del Río de la Plata, el uruguayo y ferozmente izquierdista Juan Carlos Onetti. Si la decisión hubiera sido de Rodríguez Monegal, Onetti, un escritor realista que admiró mucho y quien ha sido abandonado desmerecidamente en traducción, habría sido un «bestseller».

Como acierta Deborah Cohn, parte de los criterios que determinaron cuáles libros de América Latina serían publicados, eran los mismos que se aplicaron también a la literatura «nativa». William Faulkner es un claro ejemplo de un escritor que, aunque manejó las realidades regionales vívidamente, era un «regionalista» que «reflejó valores humanos universales, y cuyas exploraciones del mito del sur fueron reinterpretadas como alegoría de la condición humana en el mundo moderno....»¹⁵. Mientras en los años treinta había mucho interés en los novelistas políticos y del realismo social, en los sesenta protagonizaron «inquietudes y temas universales». Por lo tanto, escritores como Cortázar, Donoso, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, cuya obra era regional y experimental, al aprender las lecciones del modernismo y surrealismo en sus lecturas eclécticas que no respetaron barreras nacionales, y después al traducir estas ideas literarias a un nuevo universo literario latinoamericano, eran los escritores que atraerían a un público lector amplio. En efecto, lo que emergió de esta mezcla de realidades regionales y surrealismo europeo fue un nuevo género que daría notoriedad global a la literatura latinoamericana: el realismo mágico.

¿Qué es el realismo mágico? Término empleado por primera vez por el crítico de arte alemán Franz Roh para caracterizar la pintura expresionista de los años veinte, el realismo mágico surgió como una forma culturalmente específica de lo fantástico, de lo que el escritor cubano (y más tarde embajador de la revolución en París) Alejo Car-

¹⁵ Cohn, «Retracing the Lost Steps,» 82.