

El *boom*: una perspectiva norteamericana

Suzanne Jill Levine

1. Qu'est-ce que c'est le boom?

Entre 1960 y 1970 en los mundos editoriales norteamericanos y europeos hubo una explosión: un nuevo público de lectores –instigados por los años experimentales de los sesenta, el nuevo interés de la época en «el Tercer Mundo», y la revolución cubana– descubrió, tradujo y elogió la literatura latinoamericana. Antes de los años sesenta, la ficción y la poesía latinoamericana habían sido traducidas sólo esporádicamente; salvo por unos pocos y desperdigados aficionados literarios (como el escritor Waldo Frank) que pertenecían a entornos académicos y editoriales, la vasta actividad creativa de Brasil e Hispanoamérica era *terra incognita*. Hasta un hombre de letras tan sofisticado como Lionel Trilling fue citado por evaluar la literatura del hemisferio sur como de valor estrictamente «antropológico». Aún en 1965, «la resistencia por parte de editores norteamericanos a publicar obras literarias de Hispanoamérica... se debe principalmente al desprecio con que la gente del norte ve nuestros países en el sur, nuestras instituciones, historia y lenguaje»¹.

No nos deja de asombrar a muchos de nosotros que cuando las obras de Jorge Luis Borges fueron ofrecidas en los años cincuenta al distinguido editor neoyorquino Alfred Knopf y su mujer Blanche, los primeros editores estadounidenses importantes en aventurarse por los terrenos desconocidos de la escritura sudamericana, ¡se negaran a publicar al fabulista metafísico argentino! En su lugar eligieron a Eduardo Mallea, un novelista que estaba de moda en el Buenos Aires de entonces, y cuyo libro *Fiesta en noviembre* (que estudié yo como universitaria en el departamento de filología española) había sido publicado por Houghton Mifflin en 1938. Ya en 1940 (como señala Irene Rostagno en su libro sobre la promoción de la literatura latinoamericana-

¹ Ms. 13. Deborah Cohn cita al venezolano José Antonio Cordido-Freytes en su ensayo «William Faulkner's Ibero-American Novel Project: The Politics of Translation and the Cold War.» *El ensayo se publicará en Rethinking the Americas, editado por Cathy L. Jrade, Earl E. Fitz and William Luis.*

na en los Estados Unidos), Buenos Aires había reemplazado a Barcelona como capital del mundo editorial hispanohablante, por lo tanto era esencial que el matrimonio Knopf encontrara al más nuevo y más importante escritor argentino. Lo que motivó a Knopf a elegir escritores –Blanche había viajado a Sudamérica en los años cuarenta y descubrió para la prensa a escritores importantes como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa y Gilberto Freyre– tenía que ver tanto con el «conocimiento circunstancial» (i.e. escritores que aparecieron en el hotel del editor para promocionar su obra) como con la popularidad del autor y los instintos críticos del editor². Ya que los Knopf (sobre todo Blanche, quien dominaba varios idiomas) eran cosmopolitas urbanos, influidos considerablemente por las últimas tendencias en Europa, las inclinaciones existenciales de Mallea y sus personajes aburguesados y alienados le hicieron parecer más relevante y accesible que Borges. Sus novelas agradaron en los cuarenta y cincuenta a un público lector argentino mucho más amplio que las fábulas desconcertantes de Borges, que atraían a un entorno más pequeño de entusiastas artísticos e intelectuales. Después de la publicación de *The Bay of Silence* [*La bahía del silencio*] en 1944, Knopf dio a Mallea todavía otra oportunidad en 1966 con *All Green Will Perish* [*Todo verdor perecerá*]. Llenas de hastío y angustia porteña, las novelas de Mallea fueron traducidas de nuevo, pero como la mayoría de obras extranjeras, se perdieron sin leer entre un público lector disperso en los Estados Unidos, un país que todavía hoy publica relativamente pocas traducciones comparado con los países europeos y latinoamericanos. Sobre el caso Mallea-Borges, Rostagno concluye:

En retrospectiva, parece extraño que ella eligiera a Mallea como el autor representativo de Argentina en lugar de a Borges. La reputación local y alta visibilidad de Mallea, y la personalidad más privada de Borges pueden justificar este descuido o preferencia. Quizás el hecho de que Borges no escribiera novelas y que todavía no había llegado a la talla que conseguiría con [la re-edición de Emecé] *Ficciones* (1956) también explica por qué su obra no le pareció tan atractiva al editor³.

Todavía hoy, las novelas son más comercializables que las colecciones de cuentos, y no sólo las traducidas; se puede concluir *a posteriori*

² Véase María Eugenia Mudrovic: «Reading Latin American Literature Abroad: Agency and Canon Formation in the Sixties and Seventies» en *Voice-Overs, Translation and Latin American Literature*, editado por D. Balderston & Marcy E. Schwartz (SUNY UP, 2002), 131.

³ Irene Rostagno: *Searching for Recognition: The Promotion of Latin American Literature in English* (Westport, Ct: Greenwood Press 1997), 32-33.

que el asunto más importante es que antes del año 1960, Borges no «representó» la imagen occidental del escritor latinoamericano: no parecía bastante costumbrista o regionalista.

La novela latinoamericana: ¿qué significa? ¿Existe como entidad propia? Cabrera Infante, escritor cubano en el exilio, lo explicó como un término sin referencia inventado para crear publicidad – y que deberíamos en su lugar hablar de la novela cubana, la poesía mexicana, la literatura argentina, etcétera– pero «latinoamericano», ¿qué es? Un término que intenta mejorar los apelativos «hispanoamericano» o «iberoamericano» mediante la inclusión de los otros lenguajes hablados en una minoría de los países, pero que es todavía una designación que refleja (para decirlo en jerga moderna) una visión «eurocéntrica» del hemisferio sur. Jorge Amado, uno de los escritores brasileños más populares (cuyas obras se convirtieron en películas comerciales, particularmente *Doña Flor y sus dos maridos*) también cuestionó la idea de una literatura latinoamericana, un «concepto falso y peligroso», e insistió en que no hay dos personas más distintas que un mexicano y un brasileño y que «nos une lo que es negativo – la miseria, la opresión y la dictadura militar.»⁴

Este cliché, el escritor latinoamericano, parece haber sido más una necesidad de los libreros que una categoría académica, y más todavía una categoría académica que una definición precisa. Pero fue también más un invento del comunismo que de su enemigo victorioso de la guerra fría que, como de costumbre, sólo «capitalizaría» el invento. La novela sudamericana adquirió importancia para los lectores norteamericanos porque en 1959, con la revolución cubana, «América Latina» asumió un papel importante en la política hemisférica y mundial. La novela es «una historia paralela de la época moderna» escribió correctamente Milan Kundera: el escritor de obras de ficción se había apropiado –en esta era escéptica nuestra en donde ya no hay narradores omniscientes, donde la historia son cuentos, donde todas las versiones de la realidad son meras versiones– de la tarea del historiador y el cronista⁵. Por lo tanto, estas «crónicas» como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (publicado por primera vez en 1967) y *La casa verde* de Mario Vargas Llosa (1965), se convirtieron en lectura obliga-

⁴ Editado por Thomas Colchie, «Introduction», en *A Hammock Beneath the Mangoes: Stories from Latin America* (NY: Dutton, 1991), xi.

⁵ Citando a Kundera en «The Latin American 'New Novel' in Translation», por Frederick M. Nunn. *Translating Latin America: Culture as Text: Translation Perspectives VI* (SUNY Binghamton: Center for Research in Translation, 1991), 67.

toría para, por lo menos, una élite culta de los Estados Unidos y del mundo angloparlante que necesitaba informarse –y también disipar hostilidades y adquirir una imagen más positiva– sobre sus «vecinos» del sur. Instituciones federales y editores altruistas por igual tenían aquí un doble propósito, como muestra Cohn cuando cita a uno de los primeros traductores de la ficción latinoamericana, Harriet de Onís (la mujer del español Federico de Onís, influyente erudito literario y profesor en Columbia University durante los años 1940 y 1950): «Todo escritor latinoamericano que recibe el debido reconocimiento de nuestra parte es un posible aliado»⁶. «El contacto con la cultura y los valores estadounidenses, el cultivo del intercambio de ideas, y una recepción positiva en los Estados Unidos, fue visto por mucha gente como maneras de fomentar la comprensión mutua a través de los escritores latinoamericanos, quienes, por su papel de intelectuales públicos, podrían influir en la opinión pública y, a la larga, idealmente, disminuir las hostilidades dirigidas hacia los Estados Unidos.» (9)

Un lenguaje común es lo que los países hispanoamericanos –en toda su diversidad y riqueza lingüística– compartieron entre ellos, según Carlos Fuentes, prolífico escritor mexicano y principal portavoz de la generación del *boom*⁷. Fuentes observó que «El [ya fallecido] crítico y biógrafo uruguayo Emir Rodríguez Monegal propuso que hay por fin un lenguaje que ha forjado un cierto grado de cohesión cultural en América Latina. Para la generación que surgió en los años cuarenta y cincuenta, el cine constituye una auténtica *lingua franca*, el verdadero *koiné* de este Babel lingüístico donde vivimos»⁸. Aunque el mismo Fuentes se retractaría después para mantenerse en buenas relaciones con los ministros de cultura cubanos (notoriamente con Roberto Fernández Retamar, el mandamás de la Casa de las Américas)⁹ y criticaría al uruguayo por promo-

⁶ Deborah Cohn, «Retracing the Lost Steps: The Cuban Revolution, the Cold War, and Publishing Alejo Carpentier in the United States», CR: the new centennial review, vol. 3, n° 1 (Spring 2003), 9.

⁷ Véase, por ejemplo, la introducción y ensayos de Fuentes incluidos en *La nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969).

⁸ Colchie, x.

⁹ Véase, por ejemplo, la reciente crítica propuesta por Retamar de «Infidelidades», de Fuentes, ensayo publicado en abril del 2003 en la revista mexicana *Reforma*. Retamar, en «Carlos Fuentes: ¿Mentiras, Ocultamiento, Deseo?» (mayo 2003) se enfrenta a Fuentes sobre sus mentiras en un artículo recién salido en el *LA Times*, en el cual éste expone que está en contra de Bush y Castro, y que rompió con la revolución en 1966 cuando los cubanos denunciaron a Pablo Neruda por haber asistido a una conferencia de la Asociación PEN en Nueva York. Retamar (citando una carta que Fuentes le escribió desde París el 28 de febrero 1967) recuerda a Fuentes que, por el contrario, no rompió con la revolución entonces, sino que intentó jugar a dos bandas.