

# Sesenta años del *boom* de la novela hispanoamericana

María Luisa Regueiro Rodríguez

Universidad Complutense de Madrid

E-mail: mlreguei@filol.ucm.es

Recibido: 25 agosto 2012

Aceptado: 10 septiembre 2012

**RESUMEN:** Celebramos el sesenta aniversario del *boom* hispanoamericano. En este artículo, sirviéndonos de textos ya clásicos en la lengua castellana, se reflexiona, sin afán de exhaustividad, sobre su relevancia narrativa. Se sostiene que, a juzgar por la brillante continuidad y el reconocimiento de la obra de sus primeros autores, el *boom* no sólo supuso un fenómeno editorial globalizador, sino una aportación fértil fundamental de Hispanoamérica a la literatura universal y sustentada en una tradición narrativa rica en precedentes propios y genuinos.

**PALABRAS CLAVE:** literatura hispanoamericana, narrativa, novela.

## *60<sup>th</sup> Anniversary of the boom of the Hispano-American Novel*

**ABSTRACT:** We are celebrating the 60<sup>th</sup> anniversary of the boom of the Hispano-American Novel. Using classical texts in the Castilian language and without claiming to be exhaustive, this article reflects on its narrative importance. On the basis of the bright lasting and the recognition of its first authors' work, not only the boom would lead to a global and editorial phenomenon but to an essential and fertile contribution of Hispanic America to universal literature which relies on proper and authentic precedents.

**KEYWORDS:** hispano-american literature, narrative, novel.

## Introducción

El inexorable paso de los años nos enfrenta, con más frecuencia de lo que desearíamos, a la noticia de la desaparición de una de las voces más destacadas de lo que se ha dado en llamar el *boom* de la literatura hispanoamericana. Ya no escriben desde hace tiempo Asturias,

Borges, Cortázar, Paz, Arguedas, Benedetti, Uslar Pietri, Onetti, Eloy Martínez, Roa Bastos, Bioy Casares, Sábato; y más recientemente la cultura en lengua española llora a Carlos Fuentes que mantenía viva su pluma y seguía deleitando a auditorios admirados con su palabra. Podemos sentirnos inclinados a pensar que se

acaba definitivamente la década prodigiosa de la novela hispanoamericana; sin embargo, nos queda su legado, un legado único, que dio al español las mejores páginas, en especial en la narrativa, pero también en géneros tan ricos en Hispanoamérica como el ensayo y en muchos casos, la lírica. La amplitud de sus creaciones hace imposible la relación de obras, la mención siquiera de sus páginas memorables; pero es justo reconocer que sin esta literatura española *excéntrica*, producto vital de *la otra orilla*, la cultura literaria de hoy no sería la misma. Conviene no olvidar a los maestros y siempre es oportuno su recuerdo, renunciando eso sí, dada la riqueza del panorama, a cualquier intento de exhaustividad.

### Los antecedentes

Cuando en los años sesenta la crítica europea «descubre» la riqueza y la variedad de la novela escrita por autores de Hispanoamérica y se comienza a hablar del fenómeno del *boom*, la literatura hispanoamericana, el género ya contaba con unas sólidas bases desde el romanticismo con la novela de folletín, la histórica y la sentimental, con el posterior desarrollo del realismo y el naturalismo y, sobre todo, con el modernismo, movi-

miento estético autóctono. Pero hay una diferencia radical respecto de la literatura peninsular, como destaca Seymour Menton<sup>1</sup>: «En Hispanoamérica se da el fenómeno de la coincidencia de los cuatro movimientos», en una disposición a la integración de corrientes e influencias de la cultura y de la literatura europea, especialmente francesa y anglosajona, para la interpretación de una realidad nueva, la del Nuevo Continente. Novelas como *Facundo*, de Sarmiento; *Amalia*, de José Mármol; *María*, de Jorge Isaacs, entre otras muchas del XIX, ya muestran diferencias respecto de la europea como un género sensible y atento a la realidad y a la sociedad que comienza su definición nacional,

«... no como una literatura de entretenimiento o de pasatiempo de la sociedad burguesa –como habría ocurrido en Europa durante los siglos anteriores–, sino como un testimonio y denuncia, como confusión y análisis de una realidad social, política y humana en conflicto. Esta situación explica, además, la razón por la cual esta novela hispanoamericana, al reflejar una sociedad de cambio entre el colonialismo y la independencia, reúne materiales

---

<sup>1</sup> S. MENTON, *El cuento hispanoamericano*, Fondo de Cultura Económica, México 1991<sup>4</sup>, 162.

---

## Sesenta años del *boom* de la novela...

narrativos diversos que escapan, muchas veces a toda clasificación»<sup>2</sup>.

En el siglo XX se distinguen, generalmente, tres etapas de la narrativa hispanoamericana, cada una de las cuales, a pesar de sus diferencias –y si se quiere de rupturas– en cuanto a formas, estilos y temática, suponen un *continuum* que alimentó el advenimiento de la etapa que ahora evocamos. La primera etapa, de temática regional en la que la realidad americana no eludió el conflicto decimonónico entre civilización y barbarie; la segunda, que aparece después de los años treinta, de incorporación de nuevas técnicas vanguardistas; hasta llegar a la década en la que surge con fuerza la *nueva novela latinoamericana*, como arte de integración del plano real y de la imaginación, un género que aspira a constituirse en novela *total*.

El contexto histórico hispanoamericano de principios del siglo XX ofrecía una realidad social, política y cultural variada y convulsa, con acontecimientos y procesos que modificaron la conciencia de escritores e intelectuales: la Revolución Mexicana (1910), la Primera

Guerra Mundial (1914) y la Revolución Rusa (1917); la industrialización progresiva que suponía la concentración de masas asalariadas en las ciudades, los caudillismos y las dictaduras, las reivindicaciones sociales, el latifundismo económico, la marginalidad de grandes sectores humanos. Todo hace que los escritores hispanoamericanos vuelvan sus ojos a su propia circunstancia continental. Además, la hecatombe europea tras la Primera Guerra Mundial destruyó en cierto sentido la ilusión de que Europa representaba la cultura frente a la barbarie americana. Surge entonces en las primeras décadas del siglo una corriente regionalista en la que el centro es la relación entre el hombre y la naturaleza americana; y la novela, el género que permite el cuadro representativo de las raíces que unen al americano con su tierra, con la naturaleza de su continente, áspera, casi irreal por su dureza en gran parte virgen, frente al paisaje europeo hollado una y otra vez y, en cierto sentido domesticado, por sucesivas civilizaciones.

Se crea una *novela de espacios* que será de la Revolución Mexicana como tema dominante durante décadas (p. ej., *Los de abajo*, de Mariano Azuela; *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez; *Memorias de Pan-*

---

<sup>2</sup> A. VEIRAVÉ, *Literatura hispanoamericana y argentina*, Kapelusz, Buenos Aires 1973, 90.

cho Villa, de Martín Luis Guzmán; *Los peregrinos inmóviles*, de Gregorio López y Fuentes); *indigenista* (Alcides Arguedas a la cabeza con su *Raza de bronce*, o Ciro Alegría con *El mundo es ancho y ajeno*; con *Huasipungo*, de Jorge Icaza, en Perú, Bolivia y Ecuador); *gauchesca* (*Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; *Los caranchos de la Florida*, de Benito Lynch, entre otros muchos, en Argentina y Uruguay); de la tierra o *rural* (como *La Vorágine*, del colombiano José Eustaquio Rivera; *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, en Venezuela). En general, las formas de la narrativa regionalista proceden del modernismo y reflejan un profundo conocimiento de sus adquisiciones estéticas, aunque sus autores mantienen el relato lineal y el tiempo cronológico con narrador absoluto del realismo y el naturalismo, pero exponiendo sus preocupaciones ideológicas. Este regionalismo inicial que refleja el lenguaje de los pobladores americanos, el destino trágico de sus protagonistas, la dureza de sus experiencias en el entorno natural y el compromiso social del escritor será el punto de partida y de conocimiento profundo que conformará ese rico sustrato sobre el que se apoyará ese período excepcional de la literatura hispanoamericana en el que se abre la puerta a lo *real maravilloso*.

### **Lo real maravilloso, el realismo mágico**

Aunque ha habido muchos intentos de paternidad para ambas expresiones, Menton afirma que «hay que distinguir muy claramente entre *lo real maravilloso*, término atemporal inventado en 1949 por Alejo Carpentier, y el *realismo mágico* al crítico de arte alemán Franz Roh (1890-1965) y divulgado entre 1926 y 1929 por el futurista italiano Massimo Bontempelli en su revista *Novecento*»<sup>3</sup>. Como el propio Carpentier afirmó, «lo real maravilloso se encuentra a cada paso en la historia del continente», especialmente en el ambiente mágico de ciertas partes de América donde la cultura tiene fuertes raíces indígenas o africanas; y el *realismo mágico* es una tendencia artística que trasciende hacia lo universal. Al respecto, no podemos olvidar que fue Uslar Pietri (1906-2001) quien en su novela *Las lanzas coloradas*, publicada cuando contaba apenas veinticinco años, contribuyó a forjar la tan hispanoamericana tradición del «realismo mágico».

Quien conoce la realidad hispanoamericana percibe que se halla

---

<sup>3</sup> S. MENTON, *El cuento hispanoamericano*, Fondo de Cultura Económica, México 1991<sup>4</sup>, 324.

efectivamente entretejida de lo imaginario y maravilloso a cada paso. Para dar cuenta de este sincretismo, los lenguajes de las vanguardias que se consolidaron en Europa en el período de entreguerras permitieron a toda una generación de jóvenes escritores latinoamericanos, cosmopolitas, viajeros y admiradores de autores europeos y norteamericanos como Proust, Kafka, Joyce, y de movimientos o influencias como el existencialismo, el surrealismo o el psicoanálisis, superar regionalismos y cultivar nuevas formas expresivas. «Encauzan sus narraciones hacia formas de proyección universal, mediante la incorporación de nuevas técnicas y lenguajes heredados del vanguardismo europeo»<sup>4</sup>.

El período de entreguerras y la Guerra Civil española coinciden con la narrativa vanguardista hispanoamericana, una verdadera revolución estética en los temas y sobre todo en la forma: se incorporan la imagen, la metáfora, el símbolo de modo magistral; un lenguaje desintegrado que expresa la ambigüedad de lo irreal en cuadros esparpénticos, surrealistas, en el monólogo interior del fluir de la con-

ciencia, en la ruptura de la estructura lineal tradicional, en un tiempo fragmentario con la técnica de la simultaneidad y de los hablantes simultáneos; las especulaciones metafísicas, intelectuales o sociales, la construcción de mitos: nada es desde entonces ajeno a la novela. El tema es americano, pero la renovación formal lo transforma en mito, en un nuevo imaginario, como en *El señor presidente* (1946) donde el guatemalteco Miguel Ángel Asturias ofrece la imagen de un dictador trasuntado en símbolo a través del lenguaje expresionista y surrealista, cuajado de neologismos y aliteraciones, y que utiliza la caricatura, la hipérbole constante para conseguir el efecto de una pesadilla:

«Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblesar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. Alumbra, lumbre de alumbre sobre la podredumbre...».

Aunque la novela está basada en la dictadura de Jorge Ubico y en la de su predecesor, Estrada Cabrera, y se publicó después de su caída, es por su estilo la novela símbolo de la Dictadura americana, más que de un personaje histórico concreto.

También el cubano Carpentier, partiendo de la realidad histórica y del folklore afrocubano, conjuga en *Los*

---

<sup>4</sup> A. VEIRAVÉ, *Literatura hispanoamericana y argentina*, Kapelusz, Buenos Aires 1973, 229.

*pasos perdidos* en *El siglo de las luces* –ambientada en el período revolucionario francés– lo exótico y lo mágico, las civilizaciones del pasado y la actualidad con una expresión estética y barroca singular. En el alambique de la creación, rompen también con el regionalismo Leopoldo Marechal con su *Adán Buenosayres* (1948), Agustín Yáñez en *Al filo del agua* (1947), aunque de fondo explore el subconsciente colectivo de un pueblo de Jalisco; Manuel Rojas en *Hijo de ladrón* (1951), que muestra la angustia y la desesperanza existencialista del individuo protagonista. Los escritores latinoamericanos se desembarazaron pronto de la novela como novela realista y desde entonces,

«... se sintieron libres para usar el flujo de la conciencia joyceano, el tratamiento de la memoria y del tiempo de Proust, la parodia dadaísta, la fantasía surrealista, etc., se produjo un gran brote de energía creadora y se desarrollaron estilos y técnicas completamente nuevos»<sup>5</sup>.

### **El boom: fenómeno editorial y literario**

Cuando en nuestros días asistimos a la crisis del libro impreso

---

<sup>5</sup> J. FRANCO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona, 1993, 282.

por culpa de tabletas, internet y un afán comercial que rivaliza con ventaja con el cultural, cuesta imaginar el fenómeno editorial que tuvo lugar en los sesenta protagonizado por jóvenes escritores americanos, hasta entonces sujetos en ocasiones al duro sobrevivir en París, Barcelona o Madrid, como alumnos, bohemios y en el mejor de los casos, becarios: ventas de ejemplares millonarias, críticas elogiosas y traducciones en el extranjero, expansión internacional inusitada. La breve novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, había sido publicada en México en 1955 por decisión nada entusiasta de un editor al que aún cubre el misterio –el autor menciona a Alí Chumacero, que accedió a la edición a regañadientes para cumplir lo ordenado por sus jefes Arnaldo Orfila Reynal y Joaquín Díez Canedo del Fondo de Cultura Económica–, sólo había vendido poco más de unos mil ejemplares cuando, al cabo de dos años, encontró el reconocimiento de Carlos Fuentes, Carlos Blanco Aguinaga y de otros críticos destacados, se tradujo al alemán, al inglés, al francés y al holandés. Como el propio Rulfo reconoció:

«No tengo nada que reprocharle a mis críticos. Era difícil aceptar una novela que se presentaba, con apariencia realista, como la historia de un cacique y, en ver-

dad, es el relato de un pueblo: una aldea muerta, en donde todos están muertos, incluso el narrador, y sus calles y campos son recorridos únicamente por las ánimas y los ecos capaces de fluir sin límites en el tiempo y en el espacio»<sup>6</sup>.

Así comenzó este nuevo período, con una renovación formal no siempre comprendida, con influencia del estructuralismo, del psicoanálisis, y más tarde con la repercusión del mayo del 68 francés, la matanza de Tlatelolco, la Revolución cubana, la oposición creciente al imperialismo norteamericano y una cada vez más evidente conciencia de unidad cultural hispanoamericana. La desintegración de las formas, la ficción abierta y fragmentaria, la destrucción de secuencias cronológicas, exigen del lector una participación activa, un nuevo modo de lectura como si el texto fuera un vasto collage o un montaje cinematográfico. El caso paradigmático es *Rayuela* (1963), que ofrece a los lectores la posibilidad de *reelaborarlos* posibles desenlaces; pero que evoca un precedente, el de Macedonio Fernández, quien ya en los años cuarenta de-

claraba que la novela es un *campo experimental*.

La novela como ficción total se abre paso definitivamente en los sesenta, década maravillosa por su riqueza y originalidad para la literatura, pero siempre sustentada en las adquisiciones y en los experimentos narrativos previos. La sucesión de obras y autores que hoy constituyen parte del rico patrimonio clásico de la lengua española es ingente. Entre las más destacadas por lectores y críticos: *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti; *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas; *Hijo de hombre* (1960), de Augusto Rosa Bastos; *Sobre héroes y tumbas* (1961), y *El túnel* (1967), de Ernesto Sábato; *La muerte de Artemio Cruz*, *Aura* (1962) y *Cambio de piel* (1967), de Carlos Fuentes; *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Conversación en la catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa; *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima; *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante; *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy; *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; *La traición de Rita Hayworth* (1968), y *Boquitas pintadas* (1969), de Manuel Puig, entre otros. Muchas de estas obras se sustentan en las primeras de cada autor; por ejemplo, elementos de *Cien años de soledad* están antici-

---

<sup>6</sup> J. RULFO, «*Pedro Páramo*, treinta años después», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre 1985, Madrid, 6.

pados en las novelas cortas de *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* (1962) o *La mala hora* (1963), y en los cuentos de *Los funerales de Mama Grande*, los que va configurándose progresivamente una ciudad lejana y solitaria, mítica, dividida por disensiones internas y por odios, terreno abonado para todas las rarezas de la novela como ficción total.

En la enorme variedad de la novela hispanoamericana contemporánea Jean Franco<sup>7</sup> destaca dos aspectos sobresalientes: «la necesidad casi universal que han sentido los escritores de romper con la narrativa lineal» y «el uso del mito, la fantasía del humor y la parodia», que «pueden funcionar como un escudo interpuesto entre el escritor y la realidad, demasiado desesperanzada para que se la contemple cara a cara». La originalidad formal y la variedad temática y de tono son expresión de un giro sustancial en la concepción misma de la literatura: «Sean violentos o serenos, nihilistas o afirmativos, cínicos o candorosos, todos estos escritores parecen sentir la inminencia de un gran cambio de valores». Pero la década de oro de las letras hispanoamericanas no surge *ex nihilo*: desplegaban desde tiempo

atrás su maestría narrativa singular Jorge Luis Borges (*Historia universal de la infamia*, 1935; *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941; *Ficciones*, 1944; *El Aleph*, 1949) o Adolfo Bioy Casares (*La invención de Morel*, 1940; *La trama celeste*, 1948; *Plan de evasión*, 1956, etc.), entre otros. Los elementos clave de la narrativa breve borgiana constituyeron un modelo que planteó al escritor nuevas posibilidades expresivas, y al lector un constante desafío intelectual:

«... el carácter laberíntico del mundo; el eterno regreso, o sea, la repetición del pasado, del presente y del futuro; la identidad del hombre con sus antepasados y con todos los hombres, y la anulación del individuo. El concepto del tiempo circular junta lo exacto con lo improbable...»<sup>8</sup>.

Lo fantástico y lo universal alcanzan en Borges un carácter metafísico, y también en Carpentier, como recreaciones mágicas, y en Asturias, con trasfondo de denuncia política. Un factor que contribuyó al magisterio borgiano fue el papel cultural desempeñado por Buenos Aires, sobre todo a partir de los años veinte, abierta a las novedades europeas en un período

---

<sup>7</sup> J. FRANCO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona 1993, 355.

<sup>8</sup> S. MENTON, *El cuento hispanoamericano*, Fondo de Cultura Económica, México 1991<sup>4</sup>, 341.

de gran pujanza económica y vital con una inmigración europea heterogénea y en la que se crearon revistas como *Claridad*, *Proa*, *Prisma*, *Martín Fierro*; editoriales<sup>9</sup> como *Sudamericana*, *Losada* o *Austral*, y no faltaron tertulias literarias enriquecedoras. Tiempo después, la Guerra Civil española llevó al exilio a brillantes escritores, editores e intelectuales, y México se sumó a la creación de instituciones cul-

---

<sup>9</sup> «Coincidiendo con el inicio de la llamada “Edad de Oro de la industria editorial argentina”, fue fundado en los últimos años de la década de 1930 y principios de la de 1940 un considerable número de empresas editoriales en Buenos Aires cuya huella en la historia cultural iberoamericana del siglo XX ha sido penetrante y duradera. Tales son los casos, entre otros, de Sudamericana, Emecé, Santiago Rueda, Losada y Espasa-Calpe Argentina. Estas y otras editoriales –surgidas gracias sobre todo a una coyuntura muy favorable motivada por el desabastecimiento de los mercados americanos debido al ocaso editorial de España– asumieron la modernización de la industria argentina, que se objetivó en la creación de asociaciones gremiales, la celebración de ferias de libros, exposiciones internacionales y congresos, la internacionalización de los mercados y, principalmente, el impulso cualitativo y cuantitativo de los catálogos editoriales» [F. LARRAZ, «Política y cultura. Biblioteca Contemporánea y Colección Austral, dos modelos de difusión cultural», en *Orbis Tertius*, 2009, XIV (15), 1].

turales, contribuyendo a la consolidación de la nueva narrativa.

### Reconocimiento y continuidad

El impulso creador hispanoamericano de los sesenta no se agota ni mucho menos con los autores mencionados, que pronto contaron con otro factor que contribuyó a que sus obras trascendieran más allá de los límites de la propia lengua: la aparición del agente editorial planteó una nueva relación entre el editor y los autores que hizo posible que éstos vivieran holgadamente de sus derechos. La agencia Acer, primero, y la agente Carmen Balcells, después, desde una Barcelona por entonces cosmopolita y culta, abrían un inédito modelo de contratación asociada a la territorialidad y a la protección de los derechos, lo que a su vez coincidió con la expansión de la actividad editorial y la creación de premios que distinguieron a las nuevas voces hispanoamericanas. La extensión de la escolarización y la alfabetización y el desarrollo industrial urbano de la década anterior en las nuevas naciones americanas, junto a las traducciones a muy diversas lenguas incrementaron sustancialmente el número de lectores y estas novelas se consolidaron como verdaderos *bestsellers*: medio de comunicación

masiva en un mundo que avanzaba inexorablemente hacia la globalización.

Lo que vino después fue el reconocimiento definitivo con la concesión del Nobel a García Márquez, a Octavio Paz, a Vargas Llosa –aunque con sonoros errores por omisión como el de Borges o el de Fuentes–; o del Premio Cervantes para los cubanos Carpentier (1977), Dulce M.<sup>a</sup> Loynaz (1992) y Cabrera Infante (1997); los argentinos Borges (1979), Sábato (1984), Bioy Casares (1990) y Juan Gelman (2007); el uruguayo Onetti (1980); los mexicanos Carlos Fuentes (1987), Sergio Pitol (2005) y José Emilio Pacheco (2009); el paraguayo Roa Bastos (1989); el peruano Vargas Llosa (1994); los chilenos Jorge Edwards (1999), Gonzalo Rojas (2003) y Nicanor Parra (2011), o el colombiano Álvaro Mutis (2001). América también reconoce con el premio Rómulo Gallegos las obras de los más destacados narradores de la década prodigiosa –*La casa verde* (1967), *Cien años de Soledad* (1972), *Terra nostra* (1977), *La visita en el tiempo* (1991), de Uslar Pietri–, y de sus más relevantes continuadores: *Palinuro de México* (1982), de Fernando del Paso; *Los perros del paraíso* (1987), de Abel Posse; *La casa de las dos palmas* (1989), de Mejía Vallejo; *Santo oficio de la memoria*

(1993,) de Mempo Giardeli; *Mal de amores* (1997), de Ángeles Mastretta; *Los detectives salvajes* (1999), de Roberto Bolaño; *El desbarrancadero* (2003), de Fernando Vallejo; *El tren pasa primero* (2007), de Elena Poniatowska, *El país de la canela* (2009), de William Ospina; *Blanco nocturno* (2011), de Ricardo Piglia. La secuela de estos y otros muchos aventajados discípulos es no solo hispanoamericana, sino también universal.

El éxito de un movimiento, grupo o generación literaria no se mide solo por el reconocimiento en forma de distinciones o premios, sino y sobre todo por la fecundidad creativa de sus protagonistas. Los narradores hispanoamericanos que descollaron en los sesenta del siglo pasado han cumplido sobradamente con este requisito, y han sabido superar sus propios éxitos iniciales, lo que no siempre resulta fácil cuando se han alcanzado cotas tan altas de reconocimiento internacional temprano. Lo ha admitido en más de una ocasión García Márquez, no sin cierta tristeza, cuando para muchos lectores su *Cien años de soledad* puede ser superada por *El otoño del patriarca* (1975), *Crónica de una muerte anunciada* (1981) o *El amor en los tiempos del cólera* (1985), novelas de las que se siente especialmente orgulloso. La producción posterior a los se-

tenta de Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa<sup>10</sup>, Sábato, por citar los más destacados, es una muestra tangible de que los autores del *boom* fueron merecedores de ese éxito inicial y que supieron superarlo con creces en su creación posterior. Y que en palabras de Charles Beuve, son ya un clásico, esto es, «un autor ya consagrado en la admiración y que es una autoridad en su género», a lo que añadiríamos: un modelo para otros escritores, con textos que renacen en cada nueva lectura porque sus sentidos no se agotan nunca.

### El legado del *boom*

De todos los narradores hispanoamericanos que comenzaron a resonar en el mundo hace ya más de medio siglo nos queda el magisterio de sus obras, no limitadas a la novela. Nos han legado también piezas magistrales en el cuento y en el género ensayístico, en el periodismo y en algunos casos, en la poesía. Hoy resultan imprescindibles

---

<sup>10</sup> En *Razón y Fe* nos hemos referido al conjunto de la obra del escritor peruano en «Mario Vargas Llosa, un Nobel justo y esperado», tomo 262, diciembre 2010, Madrid, 371-388.

bles ensayos como *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz; *El espejo enterrado*, de Fuentes, o *La orgía perpetua*, de Vargas Llosa, para comprender la historia, la realidad y la creación latinoamericanas; como no es posible hablar de renovación de la escritura en español sin pensar en el gran renovador: Borges. Si volvemos la mirada hacia los narradores peninsulares, en más de una ocasión resuenan los ecos de esa narrativa gestada en América. ¿Quién no recuerda la *Rayuela cortaziana* con la lectura de *El invierno en Lisboa*, de Muñoz Molina, y su compartido homenaje al mundo del jazz? ¿No resuenan en el humor y en la parodia de Eduardo Mendoza esos rasgos tan magistralmente cultivados por los protagonistas del *boom*? Como reconoció hace unos años el español Javier Marías,

«En España, cuando hablamos de narrativa hispanoamericana nos referimos a dos generaciones bastante maduras: la de Borges, Alejo Carpentier –que están muertos– y Bioy Casares, que tiene ya 80 años; y la de Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, en los 60. En España no ha habido un equivalente a ellas»<sup>11</sup>. ■

---

<sup>11</sup> *Tribuna*, septiembre 1995.