

El Boom y el Crack ante el Debate de la Literatura Menor*

Gerardo Gómez Michel**

Busan University of Foreign Studies, Korea

Gómez Michel, Gerardo (2016), "The Boom Literature, the Crack Manifesto and the Debate on Minor Literatures"

ABSTRACT

This paper proposes a reflection on the role of the canon and aesthetics of what is known as "high literature", in connection with the emergence of alternative or marginal spaces for writing in contemporary times. The analysis focuses on the tensions and conflicts arising from the unique nature of the literary canon and how this is related to what Althusser calls the ideological state apparatuses, particularly the cultural institution that promotes the continuance of unfavorable conditions for minor literature.

Key Words: Crack manifesto, Boom narrative, minor literature, Latin American narrative

INTRODUCCIÓN

No es aventurado suponer que buena parte de la generación de lectores mexicanos nacidos en los sesenta (a la que pertenezco), y principalmente aquellos que asistirían a las facultades de letras del país, al igual que los mismos autores del *Crack*, compartieron una circunstancia común: fueron formados principalmente con el *corpus* de los grandes escritores latinoamericanos del siglo XX y, por supuesto, admirando profundamente a los autores del *Boom*. Fue esta generación, también, el producto acabado

* A first version of this text was presented as a paper at the International Symposium on *Crack Literature, New Alternative for Latin American Narrative*. Seoul National University, Republic of Korea, April 29, 2013.

This work is supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government (NRF-2008-362-A00003).

** Gerardo Gómez Michel is HK assistant professor of the Institute of Iberoamerican Studies at Busan University of Foreign Studies, Korea (Email: palinuromx@gmail.com).

de una adolescencia (etapa clave de su educación sentimental) marcada por el lopezportillismo¹ y remachada con la profunda desgana engendrada por la crisis económica, política y social de la llamada “década perdida” en Latinoamérica, los años ochenta. Aunque parezca anecdótico, en realidad se trata de un momento histórico, no sólo para México, sino para toda la región, en el que sufrimos la crisis más aguda de la historia del subcontinente. Bertola y Ocampo, en su libro *Desarrollo, vaivenes y desigualdad. Una historia económica de América Latina desde la Independencia* nos ofrecen un dato que habla por sí sólo: “En su conjunto la mediana y medias de las tasas de inflación aumentaron fuertemente hasta alcanzar en 1990 *cerca del 40% y más del 1,000%*, respectivamente, antes de comenzar a reducirse en los años 1990” (2010, 224 énfasis mío). Lo anterior con el consecuente agravamiento de los problemas sociales:

Los costos sociales de la crisis fueron masivos. Como veremos más adelante, la incidencia de la pobreza aumentó en forma muy marcada entre 1980 y 1990, de 40.5 a 48.3% de la población. Esta tendencia se vio acentuada por el deterioro en la distribución del ingreso en varios países, lo que agravó los altos patrones históricos de desigualdad que ya caracterizaban a América Latina y revirtió los avances logrados en los años 1970 en varios países (Bertola y Ocampo 2010, 224).

No es de extrañar que frente a este panorama desolador, aunque mejor sería decir desolado, para muchos fuera la literatura un buen refugio, un salvavidas y, quizá incluso, un escape.

SOBRE EL BOOM Y LA LITERATURA PROFUNDA

La lectura de los autores del Boom, con ese efecto dominó que la crítica ha señalado para los lectores latinoamericanos y extranjeros, nos

1 Este periodo es recordado como el más corrupto y a la vez tragicómico de la vida política del país en el siglo XX. Basta recordar que el sexenio de López Portillo surgió de unas elecciones en las que fue el candidato único, circunstancia que presagiaba el absolutismo que se avecinaba. Una nota en el periódico *La Jornada* con motivo de su fallecimiento lo recordó de esta manera: “El juicio de la historia lo alcanzó demasiado pronto. Los caprichos personales y familiares convertidos en actos de gobierno, la corrupción y el despilfarro, motivo de murmuraciones cuando aún despachaba en Los Pinos, le estallaron apenas traspuso la puerta. ‘Agarren a López [...] por pillo’, provocaba *Palillo* la catártica carcajada desde su carpa a una sociedad que encaraba las mensuales alzas a la luz, el agua, el pan, la gasolina, el diesel [...] y el dólar a 57 pesos; ‘la corrupción somos todos’, transformó la voz popular el lema gubernamental ‘la solución somos todos’ [...] (Cuellar 2004).

llevó luego a los padres (tíos, primos, hermanos) de esa generación: Asturias, Borges, Rulfo, Onetti, Carpentier, Yáñez, Revueltas, Del Paso, Sábato, Elizondo, y un largo etcétera.² Y como bien lo declaran los firmantes del Manifiesto Crack, la envergadura de dichas obras literarias, sobre todo en el plano estético —aunque habría que creer que a pesar de cierta abulia política compartida por muchos no pasaba desapercibido el programa ético inherente en esos textos—, creó en general en esta generación exigencia, disciplina, ejercicio, criterio y placer en la lectura.³ Evidentemente, a cada libro leído —narrativa en general, porque esa es otra circunstancia, no sólo fuimos formados en los clásicos latinoamericanos del siglo XX, sino que en particularmente en el imperio de la novela sobre los otros géneros, ciertamente contrapunteado por los genios del cuento, pero siempre como una preparación encaminada a abordar las grandes máquinas de novelar del Boom—, se abonaba la apreciación y el criterio acerca de lo qué una buena novela era, y en general, de los textos que definitivamente eran, o debían ser, parte del canon latinoamericano (y universal por extensión).

Era este tiempo en que todos asentíamos, junto con los manuales de

2 Como sabemos, los cuatro nombres irrenunciables en cualquier “catálogo” del Boom son los de Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, no obstante, las listas alternativas que incluyen a otros autores son numerosas y no hay consenso general (ni tendría porque haberlo). En este sentido es igualmente célebre y paradigmático el caso de José Donoso —incluido en muchos casos como miembro honorario— con su ensayo *Historia personal del ‘Boom’* en el que comienza hablando acerca de la circunstancia excepcional de este periodo literario en América Latina: “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, de que en veintiuna repúblicas del mismo continente, donde se escriben variedades más o menos reconocibles del castellano, durante un período 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 centales de prestigiosos autores de más edad —Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar—, produciendo así una conjunción espectacular. En un período 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 otras, por entonces recién publicadas. De pronto había irrumpido una docena de novelas que eran por lo menos notables, poblando un espacio antes desierto (Donoso 2007, 12-13).

3 Eloy Urroz, por ejemplo, afirmaba en su parte del manifiesto titulada emblemáticamente ‘Genealogía del Crack’ hablando del caso particular de la literatura mexicana: “Al lado de esta tradición que tiene su esplendor con Yáñez y Rulfo, como ya dijimos, los novelistas del Crack guardan reverencia por esas contadas obras llamadas *Farabief*, *Los días terrenales*, *La obediencia nocturna*, *José Trigo*, *La muerte de Artemio Cruz* y unas cuantas más. Pero, y desde entonces, ¿qué pasa? ¿Cuáles son esas otras obras ejemplares de nuestra literatura o, por lo menos, ¿cuáles son esos relatos en que nosotros, autores nacidos en los años sesenta, podemos hoy día abreviar o siquiera encontrar un modelo digno como para pretender quitarle la vida y, acto seguido, usurparle un trono? No los hay; han ido muriéndose de anemia y autocomplacencia” (2000[1996], sin paginación).

literatura y la crítica estadounidense y europea, que en efecto, con estos autores la literatura de América Latina había llegado finalmente a su “mayoría de edad”. Parfraseando a Octavio Paz, diría que leyendo a estos autores creíamos que de verdad éramos contemporáneos de todos los hombres del mundo⁴, e incluso, cosa que en lo particular me parece fue uno de los grandes logros de esta época, como lo apuntaba el mismo Cortázar, provocó que toda una generación de lectores, no sólo aquellos que estudiábamos letras, tuvieran en los autores latinoamericanos la fuente primaria de lectura literaria. No pocos de nosotros en ese momento creíamos que no había en el mundo mejor literatura que la latinoamericana, y por ende, no nos interesaba leer nada de otras latitudes. Afortunadamente esta apreciación cambió con el tiempo sin que ello provocara una devaluación del gusto por los autores de nuestro subcontinente.

Sin embargo, parecía que el horizonte literario al que estábamos adscritos tenía fin, ya porque algunos autores habían muerto y su obra tenía un término ineludible, ya porque los autores vivos comenzaban a agotarse, a repetirse, para ser simplemente malas copias de sí mismos. Para algunos la preparación universitaria nos salvaba de caer en las garras de los epígonos. Era tan evidente para nosotros, los críticos literarios en ciernes de aquel entonces, lo que era un calco deformado del modelo original que con cierta pretensión intelectual mirábamos condescendentemente a los ingenuos que veían en *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende, una novela única, por sólo mencionar quizá el caso más célebre de “plagio” mágico-realista. Esta situación, por otro lado, provocaba cierta angustia al constatar que no se estaban produciendo más novelas de la altura, calidad y profundidad (uso aquí intencionalmente un término que aparece en el manifiesto Crack) a la que nos tenían acostumbrados los autores del Boom.⁵ La pregunta era, en esa situación de sequía cualitativa —en

4 De alguna manera la etapa a la que Octavio Paz se refiere en la que ya somos “contemporáneos de todos los hombres” corresponde a la que vio surgir autores de la talla de Rulfo, Revueltas y Yáñez, a quienes se habían referido los autores del Crack: la de la posrevolución en México (Véase particularmente el capítulo “Nuestros días”).

5 Eloy Urroz, uno de los firmantes del manifiesto, específicamente decía: “En su conocido ensayo *México en su novela*, el crítico norteamericano John S. Brushwood insistía en que Yáñez había establecido la tradición de la ‘novela profunda’ en 1947 con la publicación de *Al filo del agua*. Posteriormente, en 1955 y dentro de la misma tradición, aparece *Pedro Páramo*, de quien el mismo Brushwood dice: ‘Es natural que algunos lectores pongan reparos a la dificultad de acceso a la novela y que algunos prefieran rechazarla en vez de esforzarse por entender lo que ella cuenta. Resulta comprensible la renuencia a una participación tan activa, pero a mi entender los resultados al final merecen el esfuerzo’. Lo que en ambos casos no deja de llamar la atención es, primero, el atinado adjetivo ‘profundo’ para referirse a una tradición o pía cadena de novelas y de novelistas que, en su momento, sí entendieron ‘profundamente’ el trabajo creativo como la más

lo absoluto cuantitativa-, si este era el consecuente periodo de decadencia que suponía la inmediatamente anterior gloria de la gran literatura latinoamericana de los sesenta y setenta. Para quienes aceptamos en ese momento con cierta rabiosa melancolía de lectores abandonados la hipótesis de la inevitable decadencia, quedaba el refugio de los libros aún no leídos de nuestros queridos autores, y bien sabemos de qué manera las editoriales han lucrado con este patético sentimiento editando año tras año cuánto texto inédito de Borges y otros se les atraviesa enfrente. Otra opción fue también el descubrimiento de algún tesoro escondido bajo la sombra de los gigantes del Boom, o el revival de autores casi olvidados o nunca realmente tomados en cuenta para formar parte del canon, pero que gracias a la crítica, particularmente la académica, ese animal feroz y siempre hambriento, aparecía en nuevas antologías o ediciones especiales, como fue el caso de los cuentos de Julio Torri para mi generación, o Nellie Campobello para la siguiente, esto en México, aunque el fenómeno más o menos se repetiría en diversos países de América Latina.⁶

En este sentido, sí podemos agradecerle al Boom que nos haya formado como lectores activos (como quería Cortázar), ideales (como quería Fuentes), exigentes (como quieren los autores del Crack), también le debemos un escepticismo y una desconfianza a flor de piel por lo que se escribiría después de aquellas décadas de esplendor. Y aquí no me refiero al tan machacado asunto del realismo mágico como tema latinoamericano por excelencia, creo que todos estaremos de acuerdo en que la gran mayoría de los autores consagrados de los que estamos hablando no fueron realista-mágicos. Esta idea es una distorsión que busca, por un lado, atacar frontalmente a la estrategia de mercado de ciertas editoriales que siguen viviendo de esa falacia y que, ciertamente, siguen embaucando a ingenuos lectores (domésticos y extranjeros); y por otro lado, se refiere a la bandera de batalla de autores (que fueron o lo son ahora) jóvenes, que en una

genuina expresión de un artista comprometido con su obra” (2000, sin paginación).

- 6 Sara Poot Herrera comenta el caso de la novela *Cartucho* de Nellie Campobello y su inclusión en el canon: “Su ingreso a principios de los años treinta en esta narrativa se lo da el tema que trata: episodios de la lucha armada revolucionaria; y se hace respetando una estructura triangular, como años antes lo había hecho Mariano Azuela en *Los de abajo* (1916), Y narrando los hechos como testigo visual y auditivo. Se respeta el tema, sí, y un elemento que lo caracterizaría: la figura del héroe que en *Cartucho* es Pancho Villa. Hay personas reales conocidas detrás de los personajes: Felipe Ángeles, José Rodríguez, Rodolfo Fierro [...] ; hay lugares reales también detrás de los que aparecen en la novela, que es Parral: Chihuahua, Durango; y hay un tiempo que es histórico: la lucha revolucionaria en su etapa más violenta. Hasta aquí se inscribiría –aunque semi olvidada, sólo mencionada e incluso cuestionada hace unos cuantos años– en el canon de la novela de la revolución mexicana (1998, 31).

por demás auténtica rebelión generacional, se fueron a la yugular del autor de *Cien años de soledad*, como si García Márquez fuera el único autor importante al que todos admirábamos, o como si todos los autores hicieran volar muchachas envueltas en sábanas en sus novelas y cuentos, nada más alejado de la verdad. Es decir, que el tema del agotamiento y muerte del filón temático y poético del realismo mágico, y la consecuente necesidad de enterrarlo de una vez por todas, ha sido y continúa siendo, después de todo, una estrategia mediática de autores que con todo derecho buscan posicionarse en el ámbito literario y encuentran en el consabido tópico mágicorrealista una forma de agitar las petrificadas conciencias de lectores, editores y críticos. Como actitud rebelde de efecto asegurado aceptemos su eficacia e incluso necesidad, pero sabemos que la cuestión es otra, más sutil, casi inasible y aun así, contundente, se trata de la calidad de las obras literarias, de la altura (o profundidad) que alcancen, de textos que merezcan ser parte del canon, que no se achiquen ante los clásicos, que hablen frente a frente con aquellos que admiraban pero desde su propia edificación ética y estética.

EL CANON FRENTE A OTRAS LITERATURAS

En este contexto es que el manifiesto del Crack adquiere sentido y tiene resonancia. Un grupo de jóvenes autores decide no dar más “concesiones”, ese es cuando menos el plan al que apuntan en su declaración inicial de un ya lejano 1996, y se proponen rescatar un proyecto de creación literaria de altos vuelos, a pesar de que en el camino pierdan los lectores que se resisten a despertar de su letargo en relación con la recepción, apreciación y capacidad lectora. Esos lectores, finalmente, no son los que les interesaban a aquellos jóvenes escritores, que como lo declararon sin cortapisas, se proponían rescatar, al mismo tiempo que renovar, la tradición impuesta por el Boom, con el Crack, su propuesta. Debo decir que una declaración de principios de esta categoría no podría sino entusiasmarme y ganar mi adherencia anticipada como lector. Yo, compañero generacional en la admiración por los abuelos y padres literarios, solidario al mismo tiempo en el desprecio por los escritores (y editoriales) que habían desbarrancado la grandeza de nuestra tradición con una, por demás mercenaria, maquinaria libresca de ventas y premios *ad hoc*, celebro sinceramente la ambición literaria, en general consolidada, de los autores del Crack. Aclaro en este punto que no entraré, por estéril, en la polémica o crítica suscitada por la elección del onomatopéyico nombre asumido

por estos escritores, de nuevo, sabemos que eso es lo que menos importa en este momento, y que en todo caso tuvo su función mediática, simbólica hasta cierto punto, pero sólo como estrategia visibilizadora del grupo, que como decía uno de sus autores, ya las novelas escritas hablarían por sí solas.⁷

Sin embargo, no es posible aceptar más ciertas premisas que en aquel momento parecían inamovibles verdades universales, entre ellas, la de la justicia ciega que le otorga el tiempo a la conformación del canon literario. En este punto es que creo que la declaración y posición de los autores del Crack, como los de cualquier otro grupo literario, de la crítica, generación o corriente, de la academia, junto con la ambición de ser una propuesta creativa enriquecedora, encierra, o incluso promueve en el peor de los casos, la exclusión o la descalificación de algún otro tipo de literatura. Ingenuamente hemos creído a ciegas en la imparcialidad del tiempo, en la sabiduría inherente a su proceso de filtración que, finalmente, nos daría una versión pura del manantial literario. Ante esa contundente prueba nadie dudaría de que quienes lograran superarla tendrían el pleno derecho de pertenecer al grupo selecto de lo que llamamos “los clásicos” de la literatura universal. Creo que, a pesar de que el proceso de selección del canon en general presenta resultados que pocos rechazarían, no se trata de cuestionar a los autores y obras incluidas, que por lo demás, suelen tener más que justificado su lugar, sino de pensar en las obras que de entrada no serán tomadas en cuenta para el proceso. En este sentido, no podemos dejar de pensar que de lo que se trata es de un complejo sistema de legitimación simbólica de lo que llamamos cultura y arte en nuestras sociedades, y que, lo sabemos bien, está cooptado por instituciones bien establecidas a lo largo de la historia que comienza con las revoluciones burguesas y que llegaron a tener definitiva hegemonía luego de la revolución industrial. Estamos hablando de la noción de cultura establecida por la modernidad, y que pesar de lo que quisieran creer los aún entusiasmados con eso que algunos siguen llamando posmodernidad,

7 Eloy Urroz terminaba de esta manera su parte del manifiesto: “De cualquier modo, lo cierto es que no importa todo lo que aquí yo diga o diga cualquiera de mis compañeros: las novelas del Crack al final hablarán por su cuenta. Allí están. Se llaman: *El temperamento melancólico*, *Memoria de los días*, *Si volbiesen sus majestades*, *La conspiración idiota* y *Las Rémoras*. Si hay en ellas un común denominador, creo que es el riesgo estético, el riesgo formal, el riesgo que implica siempre el deseo de renovar un género (en ese caso el de la novela) y el riesgo que significa continuar con lo más profundo y arduo que tenemos, eliminando sin preámbulos lo superficial, lo deshonesto. Basta de subestimarlos a ustedes. Pero como dice el poeta Gerardo Deniz y en mi caso se ha vuelto una consigna: ‘El tiempo no cura. El tiempo verifica’. Esperemos a que el tiempo otorgue su última palabra al *Crack*” (2000, sin paginación).

no ha cambiado casi en nada.

Quizá no sea el momento de entrar aquí en el debate de lo que sería alta cultura versus cultura popular. Tampoco hay el espacio necesario, por lo que me limitaré a hablar en relación con este tema lo que incumbe al ámbito literario. Para nuestro caso de lo que en algún momento se ha denominado “literatura menor”. En primer lugar cabe aclarar que si bien no hay una definición única de este concepto, una característica que más o menos cruza las diferentes descripciones sería la de textos que no pertenecen al canon de la “alta literatura”, la de los clásicos, o de aquella literatura que no tiene carta de ciudadanía en la República Mundial de las Letras. Uno podría pensar que a estas alturas están fuera de lugar –y el agudo debate que suscitó lo demuestra– proposiciones como la de Pascale Casanova, que asume que el sistema literario es, luego de una irreversible occidentalización mundial de la literatura, una institución única e incluso democrática, en la que van tomando justamente su lugar las obras que lo merecen, que han llegado a su “mayoría de edad” desechando del texto literario el lastre de la realidad circundante al ejercicio de la escritura y su resultado, para ser, simple y llanamente, literaturas modernas (Casanova 2005, 71-90). Pero una lectura atenta sobre lo que dice Casanova permite ver que su declaración no es otra cosa que un regodeo y una complacencia a favor de una pieza de la compleja estructura de aparatos ideológicos de estado, en nuestro caso, el canon literario, y que hay que reconocerlo, si algo promueven esos aparatos ideológicos es la institucionalización de procesos de exclusión a favor del *status quo* –siguiendo en esto a Althusser que nos advierte: “Todos los aparatos ideológicos de Estado, sean cuales fueren, concurren al mismo resultado: la reproducción de las relaciones de producción, es decir, las relaciones capitalistas de explotación” (1974, 42).⁸ Tenemos que decirlo, el canon no es democrático, ni el tiempo un aliado sabio e imparcial, ni la literatura –como la conocemos, como nos la han enseñado– una entidad cultural autónoma que se desbroza

8 Althusser propone una lista de aparatos ideológicos de Estado, entre ellos el de las instituciones culturales, pero nos advierte que no están, generalmente, ligados al gobierno: “En un primer momento podemos observar que si existe un aparato (represivo) de Estado, existe una pluralidad de aparatos ideológicos de Estado. Suponiendo que ella exista, la unidad que constituye esta pluralidad de AIE en un cuerpo no es visible inmediatamente.

En un segundo momento, podemos comprobar que mientras que el aparato (represivo) de Estado (unificado) pertenece enteramente al dominio público, la mayor parte de los aparatos ideológicos de Estado (en su aparente dispersión) provienen en cambio del dominio privado. Son privadas las Iglesias, los partidos, los sindicatos, las familias, algunas escuelas, la mayoría de los diarios, las familias, las instituciones culturales, etc., etc.” (1974, 28-29).

a sí misma luego de las sacudidas necesarias de las rupturas, vueltas a la tradición, parricidios, reconocimientos críticos, renovaciones formales, redescubrimientos y olvidos necesarios, para conformar, finalmente, un corpus intachable. El canon responde a un proyecto cultural preciso, que ciertamente tiene la capacidad de adaptarse, evolucionar, incluso integrar nuevos elementos antes no aceptados, pero que en el fondo promueve la exclusión – y valga decirlo, también la competencia feroz. Y se podría alegar que qué tiene de malo eso, no todas las obras son buenas, no todas las obras deberían estar ahí, se podría pensar que la exclusividad es en realidad un proceso de selección. Es cierto, hay literatura mala, que merece ser olvidada sin reparo, y que lo será inevitablemente (afortunadamente). Pero la cuestión a la que me refiero no tiene que ver con ese carácter del canon, sino con la pretensión de unicidad, con la institucionalización de un sistema que no reconoce –de la misma manera– literaturas otras, o que las destina –claro, hasta que quepan en el proyecto hegemónico– a compartimentos estancos con sus respectivas etiquetas: literatura oral, literatura indígena, testimonio, leyendas y tradiciones, literatura de emergencia, literatura femenina, literatura gay, de ciencia ficción, crónica, y un largo etcétera que incluye en nuestros días literatura bloguera, comics, fanzines, hipertextos, en fin, literaturas menores, se entiende. Incluso hay quien pueda argumentar que en nuestros días hay reconocimiento de estas literaturas menores, es decir, que son tratadas en igualdad de condiciones a la alta literatura –por supuesto, estamos pensando en las obras que de entre estos géneros menores tienen calidad, tampoco se trata de creer que por el simple hecho de pertenecer a estas categorías cualquier texto es valioso *per se*, eso sería un error, y reconozco que ese es uno de los argumentos más válidos que pueden tener quienes apuntan por una literatura profunda. Desde mi punto de vista, creo que la mala literatura debe ser olvidada independientemente del *locus* de enunciación al que se adscriba– es innegable que el reconocimiento es parcial y no invalida los procesos de exclusión a los que me he referido. Porque, si aceptáramos con Casanova que el premio Nobel es la marca de canonización por excelencia (2005, 74), sabemos bien todos nosotros que no hay un solo autor de los géneros menores que haya sido galardonado – no nos confundamos, Rigoberta Menchú ganó el Nobel de la Paz, no el de Literatura [...]. Y si nos parece que el Nobel es un paradigma limitado y contingente, diría que sucede lo mismo con cualquier otro premio literario de prestigio. Las obras de géneros menores no pertenecen a ese círculo privilegiado aunque ahora son estudiadas de vez en vez por la academia, lo que no es otra cosa que otro proceso de mediación

cultural, sólo hay que ver cómo en los foros de prestigio que se ocupan de la literatura indígena, testimonial o de otro subgénero de esta categoría, la voz de los autores suele quedar difuminada y lo que termina por tener presencia es el lenguaje especializado de la crítica.

LITERATURA MENOR Y CALIDAD LITERARIA

Deleuze y Guattari expresaron que las literaturas menores son inevitablemente escrituras políticas ya que su propia cualidad subalterna en un medio institucionalizado a partir de un paradigma que de entrada no las reconoce, provocaría una reacción y la consecuente resistencia a aquel modelo (1978, 29). Quizá esta noción podría hacernos entender —y en este punto particular seguimos la definición que presentan estos autores, que sería la de una literatura menor que no es la que escribe en una lengua menor en un contexto de supremacía de una lengua mayor, sino la que se escribe en esa lengua mayor desde una posición de subordinación a esa lengua de prestigio— hasta qué punto cierta literatura menor se empeña en atacar al canon y a la alta literatura desde la trinchera de la forma, del tema, desde la parodia y la descalificación y, como creo que los autores del Crack señalan, se olvidan muchas veces de realmente escribir literatura, lo que suponemos todos, sería el fin último de la actividad creadora. Pero no es tan fácil, debemos reflexionar si eso que podemos llamar el fin último —y primordial— del acto de escribir literatura, es decir, crear un texto literario de altura y profundidad, quizá no es en realidad el único modo de hacer literatura, ni tampoco sea la única forma de crear una obra memorable, mucho menos cuando se trata de resistir a una forma institucionalizada de escribir y apreciar la literatura. Si a los rebeldes se les puede reprochar que no escriban literatura de calidad y que lo que hacen es protestar “literariamente”, a los puristas se les puede reprochar que piensen que la buena literatura es aquella que se atiene a los criterios institucionalizados que ellos defienden. No podemos pedirle a la literatura menor que se comporte de la misma manera que la literatura universalista simplemente porque está y ha estado históricamente en una posición de desventaja, cuestión que casi ineludible, y acaso necesariamente, provocará una reacción: a veces violenta, a veces descarada, a veces indiferente, a veces iconoclasta, burlona, sarcástica, paródica, homicida o suicida, en fin, a lo que creo que refería el término de literatura política mencionado por Deleuze y Guattari. Para exponer lo anterior de una forma más gráfica, digamos que, por ejemplo, a un autor como

los del grupo del Crack (universalista, se entiende), la tarea que le toca como escritor para alcanzar su lugar en la república de las letras es la de escribir una obra de calidad, entonces el reconocimiento llegará tarde o temprano, si seguimos creyendo que así funciona el canon. Claro que el autor en cuestión preferirá que sea antes que después, especialmente en vida, y quizá por ello intente visibilizar su obra a partir de la promoción y difusión o incluso en algunos casos la inserté en algún debate que ponga en evidencia su calidad, y efectivamente, si la obra es profunda, recibirá reconocimiento. Por otro lado, un autor de literatura menor, digamos un autor de literatura indígena, y sé que estoy siendo extremo y con ello hago un poco de trampa, pero después de todo la literatura indígena es una realidad, aunque a veces no lo recordemos, precisamente porque no la pensamos como literatura universalista; entonces, a un autor indígena que hace literatura (oral o escrita), no le bastará jamás —cuando menos en las condiciones que sustenta ahora el canon— con escribir literatura indígena de calidad para ser incluido en la literatura universal, la de los clásicos, quiero decir. Entonces, ya no estaríamos hablando de si las obras respectivas tienen o no tienen calidad, aceptemos hipotéticamente que ambas son excelentes en su propia lógica creadora, la universalista y la menor, la cuestión entonces se trata de cuál es la calidad literaria de más *calidad*, cuál es la que merece ser llamada literatura con mayúsculas y ser incluida en el canon para delicia y ejemplo de los futuros lectores.

No obstante, de nuevo esta cuestión de la trascendencia es una situación compleja y parte de la postura que los autores tienen respecto a su obra y muy en especial respecto al universo de lectores que recibirán su obra. Esto nos lleva, en primer lugar, a la pregunta que formuló Alberto Castillo Pérez en su artículo “El Crack y su manifiesto” cuando expresaba:

¿a qué público está dirigido este manifiesto? Con seguridad podemos decir que no es un texto escrito para el lector que compra un libro con el afán primordial de entretenerse y pasar el tiempo; este tipo de lector no compraría un libro en el que le suelten palabrejas como genealogía, septenario o estructura. Lo cual no significa que cualquiera de los libros del Crack pueda resultar entretenido (2006, 83).

Es decir, que esta literatura pretende acceder, programáticamente, a lectores que buscan en las novelas no entretenimiento sino retos estéticos e incluso intelectuales. Ese sería el trabajo a llevar a cabo por los novelistas, que como los autores del Boom, según lo entiende Eloy Urroz, “sí entendieron ‘profundamente’ el trabajo creativo como la más genuina expresión de un artista comprometido con su obra” (2000, sin paginación).

Aquí valdría la pena pensar en algunas de las similitudes y diferencias entre el Boom y el Crack para entender hasta que punto desde su propia circunstancia, con o sin intención, ambos horizontes literarios desde su compromiso con la literatura de alguna manera contribuyeron o contribuyen a la canonización de una literatura que deja desmarcada a otras literaturas que siguen siendo asumidas por la crítica como menores. Sin que hubiera un manifiesto firmado explícitamente por los autores del Boom es indudable que la vasta mayoría de escritores que estaban publicando activamente en la década de los sesenta políticamente se adscribieron en un principio a la Revolución cubana, y si algunos luego se desmarcaron, en general continuaron militando intelectualmente desde las izquierdas latinoamericanas. Cuestión que no sucedió en el caso de los autores del Crack. Esto ha sido señalado certeramente por Tomás Regalado:

La ausencia de postulados sociales o ideológicos en el ‘Manifiesto’ y en otros textos teóricos posteriores del grupo obliga a cuestionar cualquier intención política en la propuesta; no se puede negar tampoco que el grupo que el grupo ha carecido del clímax ideológico que define a toda generación (2009, 161).

Por otro lado, ciertamente para ambas generaciones (tomando aquí el concepto de generación con cierta relajación ya que no se trata de este debate la presente discusión) tuvieron puntos de confluencia, como el de tener en la industria editorial, sobre todo la española, una acogida y proyección singularmente favorable. Además, comparten un compromiso estético con los fundamentos de la vanguardia narrativa, una comunicación (y amistad) constante entre autores, y por supuesto su persistente y extensa labor escritural.⁹ No obstante, en ambos casos, ni el compromiso político ni el compromiso estético del Boom y el Crack, respectivamente, promovieron la visibilización de otras literaturas, como la indígena de nuestro continente, en el sentido de que sirvieran como una puerta de entrada para el reconocimiento de ésta en el escenario de la literatura con letras mayúsculas. Quizá al contrario, la calidad y el programa que sustentan el Boom y el Crack perpetúa el enfoque exclusivo que promueve el canon. Baste recordar que dos autores consagrados en la época del Boom (y hasta nuestros días) por la crítica, la academia y los lectores, con obras en las que el sustrato de la herencia cultural narrativa indígena

9 Para una revisión a fondo de la relación entre el Boom y el Crack en el ámbito de las letras latinoamericanas contemporáneas véase el excelente ensayo de Tomás Regalado López “Del *Boom* al *Crack*: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio” (2009).

es primordial, como son José María Arguedas y Miguel Ángel Asturias (Nobel de literatura en 1967), escribieron finalmente en español, circunstancia que dio paso a la teoría de la transculturación narrativa de Ángel Rama, pero no a la proyección de la literatura escrita contemporáneamente en lenguas indígenas, por supuesto, mucho menos a sus autores. Evidentemente no se puede culpar al programa de estos escritores, que como quieren los autores del Crack, escribieron obras profundas y de total compromiso con la literatura, sino que se debe pensar hasta qué punto el canon (en tanto aparato ideológico de estado) puede cooptar estas obras por su calidad para mantener un sistema de reconocimiento simbólico que le permita excluir otras voces no pertinentes a sus fines.

Pero cuando revisamos algunas antologías y otros textos de la tradición literaria maya yucateca, por ejemplo, que han venido re-editándose, o sería mejor decir *re-escribiéndose* en las últimas décadas, singularmente podemos constatar que igualmente no se han pensado como un simple artefacto literario de entretenimiento, sino que también aluden a un programa “profundo” de actividad literaria. Según abrimos el libro *Breve Reseña del Pueblo de Xocén, El Centro del Mundo*¹⁰, el recopilador Andrés Dzib May hace la siguiente afirmación:

La presente obra refleja la vida de un pueblo olvidado, es el pueblo de Xocén. En ella se recogen sus creencias, sus vivencias y algunas tradiciones. [...] Es el sentir de una comunidad que el tiempo hace cambiar de manera constante e irremediamente, una comunidad olvidada que repite: “Cuéntame”, “Entre todos los que hay cuéntame (*La presentación*, de donde surge la cita, no muestra paginación).

En estas pocas líneas el recopilador, que no se asume como autor individual de la obra, cuestión que se repite en muchos de estos textos y que se contrapone ya en buena medida a la noción de reconocimiento autorial que es inherente a la labor del escritor profesional, deja ver aspectos por demás profundos en un programa literario, el de luchar contra el olvido, el de ser memoria y vehículo de transmisión cultural de la comunidad referida, pero sin alejarse del asunto literario, porque bien expresa que lo que la comunidad repite es la consigna “cuéntame”, es decir, se mantiene en el corazón mismo del impulso literario del narrador: contar una historia.

10 Texto publicado en 1999 en Valladolid, Yucatán, este fue un proyecto editorial que tuvo como origen la idea de rescatar el *Libro Sagrado* del pueblo, lo que hubiese sido el *Chilam Balam de Xocén* propiamente, pero que nunca llegó a consolidarse como tal.

Cabría agregar que, cómo es evidente, este proyecto no busca como objetivo primordial *entretener* al lector, aunque puede hacerlo, y seguramente lo hace al igual que las novelas del Crack, claro está, cuando el lector acepta el pacto de lectura que se le propone. Pero de nuevo, este pacto no lleva ese objetivo como marca definitoria en primera instancia.

En este sentido, podemos encontrar que ambos proyectos literarios tienen una profundidad de las dimensiones y características que competen a cada uno en su contexto y aluden a un universo de lectores con ciertos objetivos en mente. Por ejemplo, Ignacio Padilla respondía a la pregunta acerca de lo que esperaba de los lectores de su novela *Amphitryon* (2000) de esta manera:

Un lector que se esfuerce, que no espere encontrar respuestas sino que se haga muchas preguntas y participe tanto en la novela que le quede en la memoria. Quiero un lector que se tome la molestia de leer novelas. Quizá por eso alcanzaré pocos lectores, más sé que algunos de ellos serán muy buenos (Castillo Pérez 2006, 83).

El objetivo de Padilla es, finalmente, acceder a lectores inteligentes, activos (de los que quería Cortázar), en es decir, comprometidos con la obra y los retos estéticos y éticos que le propone, y asume que serán pocos, pero en última instancia, buenos, muy buenos. No es difícil ver en esto una estrategia exclusiva, ciertamente positiva si lo queremos ver así. Pero aquí es donde se separan los dos proyectos literarios, porque cuando vemos lo que expresa Miguel May May, escritor y promotor cultural maya, en su ensayo emblemáticamente titulado “La formación de escritores en lengua maya” vemos que su intención, la de su labor creativa no es la de llegar a los pocos lectores “buenos” a los que se refiere Padilla, sino a otra funcionalidad del texto literario que va más allá del lector que se toma la molestia de leer novelas:

Con un aumento en el número de escritores y de producciones literarias en maya, se tendrá la cantidad suficiente de materiales para apoyar las labores de alfabetización que otras instituciones están desarrollando en la actualidad, y con esto se logrará crear conciencia de la necesidad de preservar y desarrollar nuestra lengua materna para reforzar nuestra identidad cultural y el engrandecimiento de nuestra propia cultura.

El primer rasgo a señalar en este ensayo, que no es otra cosa que también un manifiesto de un grupo de autores que se propone un objetivo al escribir, no es el de lograr un nivel de composición literaria difícil,

retador, al que accedan sólo los lectores buenos, es decir un grupo exclusivo, sino el de tener una repercusión en el universo de lectores, en este caso, ayudar a labores de alfabetización (en maya) y promover una conciencia de preservación cultural. Creo, en este sentido, que muchos de los escritores, y sin lugar a dudas los narradores dentro de las comunidades, poseen la cualidad del *storyteller* que concebía Benjamin; independientemente de la vocación literaria explícita de algunos escritores que firman sus textos o de la narración informal comunitaria, los narradores mayas tienen en general el objetivo de transmitir la experiencia, la historia y la tradición del pueblo maya.

Si aceptamos que ambos proyectos, ambos manifiestos, aluden a objetivos profundos (positivos) derivados del acto de escribir y de la lectura que promueven, no podemos olvidar, y este es el centro del problema al que me he referido a lo largo de este trabajo, es que el *locus* de enunciación al que se adscribieron los del Crack, esto es el del canon, perpetúa sistemáticamente la exclusión, mientras que la posición de los escritores mayas es la de buscar revertir el desastre que ha causado para su comunidad y continuidad cultural la institucionalización forzada en sus sociedades de ese mismo sistema desde hace 500 años.

CONCLUSIONES

Acepto haber simplificado un poco, pero en esencia sabemos que la cuestión es esa, la de un proceso de exclusión que legitima simbólicamente un modelo de literatura y a otros no. Ese el riesgo del que hablé al principio en relación con posturas programáticas en la literatura. El riesgo de mantener una estructura de confrontación y competencia buscando asegurar la preponderancia del reconocimiento. El riesgo sigue siendo que pensemos la literatura como una forma pura y sublime del arte a la que acceden sólo los iniciados. Incluso con las mejores intenciones, incluso desde una propuesta revitalizadora de la labor creativa, se corre el riesgo, finalmente, de perpetuar la exclusión. Terminé pensando en una frase que ha dado título a coloquios e incluso al de una clase universitaria de literatura y que interpreto como una pregunta abierta: “Literatura del Crack, nueva alternativa para literatura hispanoamericana”. Si me lo pregunto ateniéndome a mi formación lectora, la que explicaba al inicio, por supuesto que la propuesta del Crack me parece una buena alternativa, deseable y necesaria. Pero lo que no puedo aceptar es que se presente, o que queramos creerlo así, como si esa fuera la única alternativa, o de entre

las diversas alternativas literarias en nuestros días, la más válida. No importa que a mí como lector, e incluso como crítico, me parezca más rica la lectura de una novela profunda del tipo que proponen los autores del Crack, porque debo aceptar que mi formación corresponde al mismo sistema exclusivo al que me he referido, estoy entrenado para reconocer las obras que deberían estar en el canon institucional. Pero, afortunadamente, he aprendido a leer –y a apreciar que es más importante– la literatura menor, en mi caso literatura maya contemporánea, aunque podría ser cualquier otro género menor, leyendas, testimonio, crónica, blogs, entre otras tantas otras literaturas “menores”, pero justamente, en el proceso de apreciación al que me refiero, aprendizaje es la palabra adecuada para explicarlo. Y aquí vale la pena tener en cuenta que podemos caer en el riesgo de suponer que en estos tiempos se ha democratizado el reconocimiento formal de las literaturas menores, su difusión y los programas de apoyo y fomento para creadores, por ejemplo, las diversas políticas estatales que de hecho han permitido que muchos de los textos de literatura maya contemporánea hayan llegado a la imprenta y consecuentemente a lectores. Pero sigue siendo todo esto parte de una maquinaria en la que desde una posición de poder (en el caso de México desde instancias estatales como la Secretaría de Educación o de Desarrollo Social) que ancla esta literatura en la conciencia de los posibles lectores a un locus de enunciación al que social, cultural y políticamente se le sigue considerando de menor valor y prestigio artístico, el de las lenguas indígenas.

Formados en un sistema unívoco de recepción, nos toca ahora aprender a leer literatura con un criterio más amplio, y ese aprender significa no buscar en la literatura menor lo que nos enseñan que debe tener la literatura universal, porque en general no lo vamos a encontrar y continuaríamos descalificando con argumentos supuestamente sólidos. Al contrario, valdría más la pena aceptar esas diferencias sin hacer juicios de valor y así, finalmente, permitírnos aceptar la alternativa del Crack junto a las que representan las literaturas menores, y ya en su conjunto, pensarlo todo como un posible futuro para la literatura hispanoamericana.

REFERENCIAS

- Althusser, Louis(1974), *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bertola, Luis y José Antonio Ocampo(2010), *Desarrollo, vaivenes y desigualdad. Una historia económica de América Latina desde la Independencia*, (edición digital), Madrid: Secretaría General Iberoamericana, <http://www.segib.org/publicaciones/files/2010/12/Historia-Economica-AL-ESP.pdf>
- Casanova, Pascale(2005), "Literature as a World," *New Left Review*, No. 31, pp. 71-90.
- Castillo Pérez, Alberto(2006), "El Crack y su manifiesto," *Revista de la Universidad de México*, número especial 'A diez años del Crack,' No. 31, pp. 83-87.
- Chávez Castañeda, Ricardo, et al.(2000), "Manifiesto Crack," *Revista de cultura lateral*, No. 70, octubre, [acceso 5 de noviembre de 2013] <http://www.circulolateral.com/revista/tema/070manifiestoCrack.htm>
- Cuellar, Mireya(2004), "Corrupción, frivolidad y despilfarro, ejes del sexenio lopezportillista," *La Jornada*, 18 de febrero, [acceso 10 de julio de 2013] <http://www.jornada.unam.mx/2004/02/18/008n1pol.php>
- Delueze, Gilles y Félix Guattari(1978), *Kafka. Por una literatura menor*, México: ERA.
- Dzib May, Andrés(1999), *Breve Reseña del Pueblo de Xocen, El Centro del Mundo*, Valladolid, Yucatán, México: Gob. del Edo. de Yucatán; Instituto de Cultura de Yucatán; PACMYC; CONACULTA; Culturas Populares de Yucatán.
- May May, Miguel(1992), "La formación de escritores en lengua maya," en Carlos Montemayor(prolog. selec.), *Los escritores indígenas actuales II. Ensayo*, México: CONACULTA, pp. 113-127.
- Regalado López, Tomás(2009), "Del Boom al Crack: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio," en José Carlos González Boixo(ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 143-168.
- Paz, Octavio(1981), *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Poot Herrera, Sara(1998), "Cartucho de Nellie Campobello. Deuda saldada, deuda soldada," *Tema y variaciones de literatura*, No. 12, pp. 25-44.

Article Received: 2015. 11. 11

Revised: 2016. 02. 10

Accepted: 2016. 02. 12