NEW LEFT REVIEW 157

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO-ABRIL 2026

EDITORIAL

SUSAN WATKINS — Trump en el exterior — 7

ENTREVISTA

ERVAND ABRAHAMIAN — Irán bajo el fuego militar — 39

ARTÍCULOS

XI RUOCHEN — En busca de buenos libros — 65

ROHANA KUDDUS — El primer año de Prabowo — 99

COSTAS LAPAVITSAS — El imperialismo del dolar — 119

CRÍTICA

TONY WOOD — ¿Una república bolivariana de las letras? — 153

NAUSICAA RENNER — Partido y clase — 167

EMILIE BICKERTON — Godard subterráneo — 181

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE — DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO Y FOMENTO DE LA LECTURA

SUSCRÍBETE

traficantes de sueños

Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, *Las cartas del Boom*, edición de Carlos Aguirre, Gerald Martin, Javier Munguía y Augusto Wong Campos, Barcelona y Ciudad de México, Alfaguara, 2023, 568 pp.

Tony Wood

¿UNA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE LAS LETRAS?

En septiembre de 1967 Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa mantuvieron un coloquio público en la Universidad Nacional de Ingeniería de Perú sobre el extraordinario auge creativo que había experimentado recientemente la novela latinoamericana, ya conocido como «el Boom». La obra de García Márquez, *Cien años de soledad*, acababa de publicarse y había catapultado a su autor a la fama internacional, además de convertirse en la obra emblemática que encarnaba los numerosos éxitos —estéticos y comerciales— del propio Boom. Sin embargo, durante el diálogo en Lima, García Márquez puso en duda su existencia: «No sé si el fenómeno del Boom es en realidad un Boom de escritores o un Boom de lectores».

Dejando a un lado la ironía autocrítica, García Márquez señalaba lo que se convertiría en un problema recurrente de definición. ¿El Boom era una cuestión de oferta literaria o de demanda de los lectores? ¿Y cómo debía situarse el Boom en relación tanto con la producción literaria anterior de América Latina como con otros novelistas que escribían en ese momento? El novelista chileno José Donoso, en su *Historia personal del «boom»* de 1972, llegó a afirmar que existía principalmente en su negación. «Si la novela hispanoamericana de la década de 1960 ha adquirido esa discutible existencia unitaria conocida como el Boom —escribió— es en gran parte gracias a quienes se han dedicado a negarlo». Definido principalmente por sus detractores o por quienes permanecieron al margen de su afortunado círculo, fue «el producto de la histeria, la envidia y la paranoia». Otros

consideraban que la etiqueta era reduccionista: en una entrevista de 1984, el novelista cubano Alejo Carpentier se refirió al Boom como «una víctima de su nombre», añadiendo que era «insultante referirse a la literatura latinoamericana de esta manera, ya que los *booms* son inherentemente efímeros y carecen de sustancia».

Muchos balances críticos sobre el Boom han tratado de cuestionar sus límites, ampliándolos ya sea cronológicamente —incorporando a precursores como Carpentier, Juan Carlos Onetti o Juan Rulfo— o numéricamente, para incluir una gama más amplia de escritores activos en las décadas de 1960 y 1970: el propio Donoso, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima, entre muchos otros. Los cuatro editores de *Las cartas del Boom* —dos peruanos (Carlos Aguirre y Augusto Wong Campos), un mexicano (Javier Munguía) y un inglés (Gerald Martin)— hacen lo contrario, presentando las relaciones entre Julio Cortázar, Carlos Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa no solo como emblemáticas, sino como constitutivas del Boom. Sus premisas fundamentales son que las cuatro figuras más destacadas del Boom no solo eran los escritores latinoamericanos «más grandes» de la época —los más exitosos y de mayor renombre internacional—, sino que compartían otras tres características que los distinguían. En primer lugar, escribían «novelas totalizadoras», asumiendo y superando sus propias tradiciones literarias regionales al tiempo que asimilaban y reaprovechaban los avances estéticos del movimiento moderno mundial, esto es, los de Faulkner, Joyce, Woolf, Kafka. En segundo lugar, «forjaron una sólida amistad entre ellos». Y, finalmente, «compartían una vocación política», marcada sobre todo por la solidaridad (al menos inicialmente) con la Revolución cubana. Como resultado, constituían una unidad consciente de sí misma, individual y colectivamente consciente de su papel en las batallas políticas y estéticas de la época. Para los editores, la correspondencia entre estos cuatro escritores ofrece así una perspectiva única sobre el fenómeno del Boom. Sin llegar a ser una autobiografía colectiva, es a la vez más y menos que una crónica de ese proyecto común, arrojando nueva luz sobre muchos aspectos del Boom al tiempo que deja otros en la sombra.

Compuesta por doscientas siete cartas, además de una selección de artículos, entrevistas y documentos, *Las cartas del Boom* abarca un periodo que va de 1955 a 2012. Pero la mayor parte del libro —las primeras ciento ochenta y tres cartas, que ocupan algo menos de 350 páginas— se sitúa en el periodo precedente a 1975, siendo el resto, en la práctica, un epílogo. Geográficamente, la correspondencia abarca América Latina y Europa, dado que tres de los cuatro protagonistas pasaron mucho tiempo en París, Barcelona y Londres, además de en sus países de origen; Cortázar, afincado en Francia desde 1951 hasta su muerte en 1984, fue la excepción expatriada a la regla nómada. Si París era una encrucijada cultural polivalente

y Barcelona un centro editorial crucial, porque tanto la editorial Seix Barral como la poderosa agente Carmen Balcells tenían allí su sede, Ciudad de México era otro nodo importante: García Márquez vivió allí entre 1961 y 1967, escribiendo la mayor parte de *Cien años de soledad* en la capital mexicana, y volvió a establecerse allí desde 1975 hasta su muerte en 2014.

La separación geográfica fue, por supuesto, una condición previa para la correspondencia entre los cuatro. Para cada uno de ellos, la distancia de sus países natales fue a menudo una necesidad política; pero también contribuyó claramente a su creatividad, ya fuera reduciendo las distracciones a su alrededor o alejándolos lo suficiente de sus contextos como para permitirles volver a abordarlos artísticamente con mayor libertad. Su movilidad global también contribuyó a otra característica específica del Boom: podría decirse que los cuatro autores se situaban simultáneamente dentro de sus respectivas literaturas nacionales y dentro de una literatura latinoamericana panregional en proceso de consolidación. Sin duda, la noción de una tradición literaria común basada en una lengua compartida había estado presente desde la época colonial; pero tras la independencia, su unidad y coherencia habían sido a menudo tenues, el sueño de una república bolivariana de las letras que abarcara todo el continente tuvo que competir con la construcción de las culturas nacionales o bien quedó eclipsado por ellas. No resulta casual, pues, que las figuras más estrechamente asociadas al surgimiento de una literatura latinoamericana de largo alcance —José Martí, Rubén Darío— fueran a menudo exiliados; el Boom repitió en cierto sentido este patrón, pero a una escala mucho mayor y con mayor éxito.

El primer vínculo entre los cuatro lo estableció Fuentes en 1955, al escribir a Cortázar para pedirle que colaborara en la *Revista Mexicana de Literatura*. Nacido en Bélgica en 1914, de padres diplomáticos argentinos, Cortázar era el mayor del cuarteto. A mediados de la década de 1950 ya había conseguido un público fiel gracias a sus relatos cortos: *Bestiario* se publicó en 1951 y *Final del juego* en 1956. Alto, barbudo, de rostro ancho y ojos muy separados, Cortázar tenía un aire de otro mundo, aunque su rigor y su humor irónico también se perciben en las cartas y en su ficción, conocida por sus atmósferas inquietantes y sus giros psicológicos; la película de Antonioni *Blow-Up* (1966) se basó en el relato de Cortázar de 1958 «Las babas del diablo». También fue el más innovador formalmente de los cuatro: su obra más conocida, *Rayuela* (1963), presentaba dos secuencias diferentes para leer los capítulos numerados de la novela.

Fuentes, nacido en Panamá en 1928 y, al igual que Cortázar, hijo de un diplomático, creció viajando entre México y Chile, Brasil, Estados Unidos y Suiza; su primer libro de relatos, *Los días enmascarados*, apareció en 1955, pero fue su polifónica novela de debut, *La región más transparente*, la que le dio a conocer. Prolífico en varios géneros —en el momento de su muerte en

2012 había producido más de veinte novelas, once colecciones de relatos cortos, cinco obras de teatro y más de una docena de libros de ensayos, Fuentes era una figura encantadora y elegante, afable y extrovertida, mientras que Cortázar era más reservado. En términos literarios, aunque compartió el protagonismo con los otros tres en el apogeo del Boom, su legado actual fuera de México es, en comparación, menos sustancial.

Vargas Llosa, nacido en Arequipa en 1936 pero criado en Cochabamba y luego en Lima, era el más joven de los cuatro. Tras trasladarse a Madrid para cursar estudios de posgrado en 1958, conoció a Cortázar en París ese mismo año y comenzó a mantener correspondencia con él en 1959; cuando apareció su primera novela, *La ciudad y los perros* en 1963 ya era conocido como un talento literario precoz. Más estudioso y serio que Fuentes, Vargas Llosa compartía parte del rigor de Cortázar, aunque en general adoptaba un enfoque más convencional de la forma narrativa. Sus primeras novelas abordan con intensidad los dilemas políticos y morales de su país —la segunda frase de *Conversación en la catedral* (1969) pregunta: «¿En qué momento se jodió el Perú?»—, pero su registro pronto se amplió para incluir comedias picantes y novelas históricas. Si *Pantaleón y las visitadoras* (1973), ambientada en un destacamento del ejército en el Amazonas, fue la primera y más conocida de las primeras, quizá la obra más lograda y completa de la segunda categoría sea *La guerra del fin del mundo* (1981), que narra la represión de la guerra de Canudos a finales del siglo XIX en Brasil.

García Márquez, nacido en Aracataca en 1927, trabajó como periodista en Colombia y Europa en la década de 1950. (Más tarde recordaría haber visto a Cortázar trabajando en un café parisino y haber sido demasiado tímido para acercarse a él.) Su primera novela, *La hojarasca*, apareció en 1955, seguida en 1958 por la novela corta *El coronel no tiene quien le escriba* (publicada originalmente en la revista colombiana *Mito*, apareció en forma de libro tres años más tarde). Tras mudarse a Ciudad de México en 1961, García Márquez conoció a Fuentes y, a través de él, con el tiempo, a los demás; pero no entra en la correspondencia hasta 1965. Con mucho el más célebre y exitoso de los cuatro, gracias a *Cien años de soledad*, García Márquez compartía la personalidad extrovertida de Fuentes, aunque salpicada de más ironía cómica que la de su homólogo mexicano. Más que ninguna otra figura, García Márquez se asocia con el concepto de «realismo mágico», traducción errónea de «lo real maravilloso», una locución utilizada originalmente por Alejo Carpentier. A lo largo de su obra, García Márquez prestó de hecho una gozosa atención a la presencia de lo fantástico en lo mundano, tanto en su ficción como en el periodismo que siguió produciendo hasta el final de su vida.

Aunque los editores plantean el libro como un diálogo a cuatro bandas, el cuarteto rara vez se reunió en persona. Solo hay una fotografía en la que aparecen los cuatro juntos, tomada en el sur de Francia en el verano de

1970. Hay otras asimetrías notables. Algunas de ellas se deben a los caprichos de los archivos: la mayoría de las cartas proceden de los papeles de Fuentes y Vargas Llosa, quienes conservaron los mejores registros; en el caso de Fuentes, esto incluía, afortunadamente, copias tanto de las cartas enviadas como de las recibidas. Cortázar era un corresponsal asiduo, pero no conservó ninguna de sus cartas, lo que hace aún más impresionante que los estudiosos hayan recopilado varios volúmenes de su correspondencia, los cuales han sido una importante fuente adicional para *Las cartas del Boom*. Otros desequilibrios tienen más que ver con la personalidad y el estilo de comunicación: Vargas Llosa confesó en más de una ocasión tener una «fobia epistolar», mientras que García Márquez prefería notoriamente el teléfono y sus cartas, mucho menos numerosas en realidad, solo están presentes porque uno de los otros tres amigos las conservó.

A lo largo de todo el libro, son Cortázar y Fuentes las fuerzas motrices, no solo en cuanto a contribuciones epistolares, sino también en cuanto a ideas sustantivas plasmadas en papel. A partir de 1955, sus intercambios establecieron dinámicas interpersonales y personajes que perdurarían: Fuentes es juvenil, enérgico y emprendedor, mientras que Cortázar es paternal, reflexivo y solidario. En su papel de veterano, Cortázar es el único de los cuatro que aporta comentarios críticos sustantivos sobre el trabajo de los demás; una carta de 1958 a Fuentes expone algunas ideas penetrantes sobre un borrador de *La región más transparente*:

> Has cometido el magnífico pecado del hombre talentoso que escribe su primera novela: te has lanzado a por todas, has metido un mundo en quinientas páginas, te has dado el gusto de combinar el ataque con el placer, la elegía con el panfleto, la sátira con la narrativa pura [...]. En resumen: has despachado tu «comedia humana» en un solo volumen, sin pensar que estabas relatando cosas estrictamente locales, es decir, muy difíciles para los no mexicanos, y presentando situaciones que en muchos casos rozan un plano mágico o metafísico [...] llegando a un punto de saturación que no siempre es comprensible.

Fuentes no solo siguió algunas de las sugerencias de Cortázar, sino que en 1972 pidió que la carta se incluyera en una nueva edición del libro, calificándola de «ejemplo supremo de lo que debe ser la crítica». En agosto de 1965 Cortázar escribió una respuesta igualmente reflexiva al manuscrito de *La casa verde* (1966) de Vargas Llosa, aunque sus sugerencias fueron aparentemente ignoradas. Fuentes, por el contrario, ofrece principalmente felicitaciones entusiastas: en febrero de 1964, tras leer *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, escribió a su autor confesándole «celos, de los buenos, ante una obra maestra que, de un solo golpe, eleva la novela latinoamericana a un nuevo nivel». Tres años más tarde, abrumado por la nueva novela de García Márquez, le dijo que «*CIEN AÑOS DE SOLEDAD* ES UNA OBRA MAESTRA».

Hay aquí un evidente elemento de adulación, pero está claro que el entusiasmo de Fuentes era genuino: al igual que innumerables lectores de toda América Latina, se sentía estimulado por la sucesiva aparición de tantas novelas emblemáticas. Como le escribió a Vargas Llosa en febrero de 1964, «el futuro de la novela está en América Latina, donde todo queda por decir, por nombrar». Tras leer, una tras otra, *El siglo de las luces* de Carpentier, *Rayuela* de Cortázar, *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez y *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, todas ellas publicadas entre 1961 y 1963, Fuentes se sintió «confirmado en ese optimismo: dudo que en el último año ninguna otra comunidad cultural haya producido cuatro novelas de ese nivel». Sin duda, la modestia le impidió añadir otras dos de su autoría, ambas publicadas en 1962: *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*.

De los cuatro, Fuentes parece haber sido el que más conscientemente percibió que se estaba produciendo una gran transformación de la novela latinoamericana. Más que ser simplemente parte de este esfuerzo colectivo, desempeñó un papel vital en impulsarlo y sostenerlo. En 1964 publicó un artículo titulado «La nueva novela latinoamericana» en el que aclamaba un cambio de paradigma en la literatura de la región y destacaba la obra de Cortázar, Carpentier y Vargas Llosa. La apreciación crítica iba de la mano de la ayuda práctica: muchas de las cartas de Fuentes de principios de la década de 1960 lo muestran poniendo a los demás en contacto con agentes, traductores y editores norteamericanos. También fue Fuentes quien ayudó a García Márquez a encontrar trabajo escribiendo guiones en México, lo que le permitió pagar al menos parte de las facturas mientras escribía *Cien años de soledad*. Los dos hombres coescribieron una adaptación de *El gallo de oro* (1964), de Juan Rulfo, dirigida por Roberto Gavaldón, así como el guión de *Tiempo de morir* (1966), de Arturo Ripstein, entre otros muchos trabajos cinematográficos. En muchos momentos del libro, vemos a nuestros cuatro autores activos en formas artísticas distintas de la novela —teatro, cine, poesía—, hecho que fortalece la impresión del Boom como un fenómeno total, que traspasa con facilidad las fronteras estéticas.

Los editores de *Las cartas del Boom* bautizan todo el periodo comprendido entre 1955 y 1975 como una «*pachanga de compadres*». La metáfora festiva es sin duda acertada —al parecer, Fuentes organizaba fiestas memorables en Ciudad de México— y las diferentes combinaciones de los cuatro eran a veces muy íntimas. Las parejas y los hijos (a los que se hace referencia como «sobrinos/as») formaban claramente parte integral del círculo de afectos, además de proporcionar lectores ávidos para las obras en curso. Pero dentro de este bloque de veinte años, se produjeron cambios importantes tanto en el carácter del Boom como en las relaciones entre los cuatro y habría sido útil subdividirlo en tres etapas clave.

Durante una primera fase, que abarca de 1955 a 1967, cada uno de los cuatro logró notables éxitos críticos y comerciales y los cuatro establecieron lazos de amistad y solidaridad literaria, así como el sentido de un proyecto colectivo panregional. García Márquez se mostraba irónicamente sarcástico al respecto: en diciembre de 1966 le escribió a Fuentes pidiéndole que «ayudara a salvar la novela latinoamericana: envía Gauloises Bleues a Vargas Llosa en Londres» (este último, al parecer, se desesperaba por la dulzura del tabaco inglés). Ya en aquella época, los límites del Boom eran tanto estéticos como generacionales. En una carta a Fuentes de agosto de 1964, Cortázar le reprendió amablemente por incluir a Carpentier en su panteón de «nuevos» novelistas latinoamericanos:

> Nadie puede admirar más que yo el estilo fenomenal de Alejo y la belleza de libros como *Los pasos perdidos* o *El siglo de las luces*. Que quede claro. Pero [...] Alejo es un caso maravilloso de anacronismo literario. [...] Se podría decir (Vargas [Llosa] lo dijo anoche, porque él también admira mucho a Alejo) que gran parte de nuestra América es anacrónica en el ámbito literario, es decir, que tal vez se pueda escribir *en diferentes épocas estéticas* sin por ello dejar de ser «nuevo». De acuerdo, pero cuanto antes se agote la época elegida por Carpentier, mejor [...]. ¿No era el barroco un estilo de hace tres siglos?

La diferencia no era meramente una cuestión de épocas estilísticas. Los cuatro reivindicaban una herencia literaria claramente internacional, considerando a figuras como Faulkner o Kafka como sus antecesores tanto o más que sus respectivos cánones nacionales con los cuales cada uno de ellos intentaba romper de diferentes maneras. Formalmente, pues, este cuarteto representaba la cara «cosmopolita» de la novela latinoamericana a diferencia de lo que Cortázar llamaba su variante «telúrica», anclada en realidades muy localizadas. Entre los escritores de este último grupo se encontraba una generación más antigua que trabajaba en una línea de realismo social o con temas indígenas, como el peruano José María Arguedas. En noviembre de 1968 Fuentes bromeó con Vargas Llosa sobre el «pobrecito Arguedas» y su perspectiva: «Hijo mío: solo serás un buen escritor, si te han devorado las pulgas o el romanticismo de la pobreza». Aunque esto no se escribió para consumo público, la arrogancia de grupo de la que esta afirmación procedía habría sido bastante evidente para quienes estaban fuera y solo se habría visto magnificada por la creciente fama de los escritores del Boom.

Una segunda fase se inauguró con la publicación en 1967 de *Cien años de soledad*. Su asombroso e inmediato éxito transformó la suerte no solo de su autor, sino de toda la cohorte de escritores latinoamericanos de la década de 1960. A partir de entonces, el Boom se globalizó y los cuatro se convirtieron en su rostro público, adquiriendo el estatus de intelectuales todoterreno cuyas opiniones tenían peso a escala continental. En mayo de ese año, Fuentes escribió a cada uno de los demás proponiéndoles un volumen

colectivo sobre los dictadores de América Latina, titulado provisionalmente *Los padres de las patrias*, que daba testimonio de las ambiciones prometeicas del Boom, que pretendía abarcar y criticar sin piedad la tradición nacional de cada país. El proyecto nunca llegó a buen puerto, aunque algunos de los autores que Fuentes reclutó para él acabaron escribiendo sus propias «novelas sobre dictadores», en particular Carpentier en *Recurso del método*. Fue también en esta fase cuando las opiniones políticas de los cuatro comenzaron a cobrar mayor protagonismo y, lo que es más importante, a divergir.

Teniendo en cuenta su papel determinante en la política y la cultura latinoamericanas de la década de 1960, sorprendentemente Cuba aparece poco en la correspondencia del cuarteto antes de 1966. ¿Era su solidaridad inicial con Cuba tan evidentemente compartida que no merecía ser discutida? Su ausencia resulta desconcertante, sobre todo teniendo en cuenta lo importante que resultaba para cada uno de los cuatro por separado. García Márquez viajó a La Habana apenas tres semanas después de la caída de Batista y en 1960-1961 trabajó para Prensa Latina, la agencia de noticias creada por el gobierno revolucionario. Fuentes también visitó la isla a principios de 1959 y apoyó públicamente la revolución al menos hasta 1966. Ese año Fuentes se ganó la ira de los cubanos al participar en un evento del Pen Club en Estados Unidos. Pero durante varios años a partir de entonces, se negó a comentar públicamente el desdén de La Habana; como explica en una carta de febrero de 1967 a Vargas Llosa, esto crearía la impresión de una ruptura donde no existía ninguna, proporcionando innecesariamente a la derecha anticomunista un regalo propagandístico.

Cortázar no visitó Cuba hasta 1963, pero ese viaje marcó un punto de inflexión en su evolución político-intelectual, y volvió muchas veces. Como él mismo expresó en una carta de 1967 a Roberto Fernández Retamar, editor de la revista *Casa de las Américas*, su vínculo con la isla era una especie de regreso a casa: «Ahora sentía que me encontraba en un punto donde [dos cosas] convergían y se reconciliaban, mi firme creencia en un futuro socialista para la humanidad y mi retorno individual y sentimental a una América Latina, que había dejado sin mirar atrás muchos años antes». Vargas Llosa viajó por primera vez a Cuba en 1962 para cubrir la crisis de los misiles como periodista; regresó en 1965 para formar parte del jurado del Premio Casa de las Américas junto a Cortázar, y de nuevo un año más tarde para asistir a la Conferencia Tricontinental. Tanto Vargas Llosa como Cortázar estuvieron también en La Habana para las reuniones del consejo editorial de *Casa de las Américas* en 1967 y 1971.

Sin embargo, cuando Cuba empieza a aparecer en la correspondencia entre los cuatro, lo hace menos como modelo de cambio revolucionario que como una obligación literaria y luego como fuente de amarga discordia. La política mundial fue el catalizador inicial de las desavenencias. En agosto

de 1968 los cuatro se encontraban entre los diversos intelectuales españoles y latinoamericanos, que habían firmado una declaración condenando la intervención soviética en Checoslovaquia. Vargas Llosa, sin embargo, fue más allá, criticando la postura prosoviética de Fidel Castro en un periódico de Lima, una iniciativa inaceptable a ojos de La Habana, que pronto hizo saber su descontento. Tres meses después, los cuatro escritores enviaron un telegrama y una carta privada a Castro expresando su preocupación por las acusaciones contra el poeta cubano Heberto Padilla de ser «ideológicamente contrario a la revolución». Esto tampoco fue bien recibido en La Habana, algo que García Márquez previó, diciéndole a Vargas Llosa inmediatamente después que la carta «no servirá de nada»: «Fidel responderá, con toda la cortesía de que sea capaz, comentando que lo que haga con sus escritores y artistas es asunto suyo, y que, por lo tanto, podemos irnos a la mierda».

Aunque la tormenta inicial sobre Padilla pronto amainó, se recrudeció de nuevo en marzo de 1971, con el encarcelamiento del poeta por «actividades contrarrevolucionarias». El «caso Padilla» marcó el afianzamiento de un modelo cada vez más burocratizado de la cultura en la isla. También enrareció las relaciones de los cuatro escritores del Boom, tanto con Cuba como entre ellos mismos, iniciando una tercera y última fase antes del «fin de la fiesta» en 1975. Al principio, el cuarteto parecía unido: en abril de 1971, *Le Monde* publicó una carta abierta a Castro firmada por los cuatro, junto con figuras europeas como Simone de Beauvoir, Italo Calvino y Jean-Paul Sartre, en la que protestaban por la detención de Padilla y afirmaban su solidaridad con la Revolución. Según los editores de *Las cartas del Boom*, la respuesta cubana fue «inmediata»: los libros de los cuatro fueron retirados de la circulación.

Aquí sus caminos políticos se separaron. García Márquez pronto dejó claro que su nombre había sido añadido a la carta sin su consentimiento y a partir de entonces evitó en gran medida comentar públicamente el asunto. Pero tras el juicio espectáculo y la «confesión» de Padilla un mes después, Fuentes y Vargas Llosa se encontraban entre los firmantes de una segunda carta, que condenaba la gestión del caso. Una vez más, la reacción cubana fue rápida y su ira fue replicada por los numerosos simpatizantes de la revolución existentes en toda la región, lo que convirtió a Fuentes y Vargas Llosa en blanco de una oleada de críticas procedentes de la izquierda. En mayo de 1971 el primero se lamentó ante el segundo de que «la Revolución Cubana ha sacrificado, con berrinches y calumnias, el apoyo de sus amigos más antiguos y leales para ganarse el de la subliteratura del continente». Vargas Llosa respondió, aún más consternado, que «estos últimos días me he sentido como si me hubiera vuelto loco, porque lo que a mí me parecía horrible y trágico a muchos de mis amigos les parecía no solo comprensible, sino incluso justificable». Lo que estaba ocurriendo en Cuba, añadió, era «simplemente escandaloso, una copia mala e inútil de las peores mascaradas estalinistas».

Cortázar, por el contrario, decidió no quemar sus puentes con La Habana. Como le explicó a Fuentes en mayo de 1971, «el hecho de que la Revolución cubana siga siendo algo que, *en su esencia*, difiere de lo que está ocurriendo en nuestros múltiples *gorilatos* me obliga a estar de su lado». Dividido entre su lealtad a la Revolución y su derecho a una postura crítica, Cortázar expresó su angustia en un poema titulado «Policrítica en la hora de los chacales»: por un lado, «Tienes razón Fidel: sólo en la brega hay derecho al Descontento», pero por otro, «si me oyen en La Habana, en cualquier parte, hay cosas que no trago, hay cosas que no puedo tragar en una marcha hacia la luz». Tras un periodo de frialdad que duró varios años, tanto Cortázar como García Márquez restablecieron buenas relaciones con La Habana; pero para Vargas Llosa y Fuentes, la ruptura desencadenada por el caso Padilla fue definitiva.

No solo estaba en juego el destino de un escritor cubano concreto, sino toda una concepción de cómo deben interrelacionarse la política y la estética. En una carta a Cortázar cuando se formularon las primeras acusaciones contra Padilla en 1968, Fuentes se opuso a la idea de que los funcionarios de La Habana juzgaran a los escritores: «No toleraríamos esto de ninguna de nuestras oligarquías nacionales [...] y menos aún de un régimen socialista con el que somos solidarios». En términos generales, tanto Fuentes como Vargas Llosa se mantuvieron firmes en el bando de la autonomía del arte y se horrorizaban ante cualquier intromisión en el ámbito soberano del escritor; Cortázar y García Márquez tenían una visión quizá menos elevada del estatus del escritor y, sin duda, una comprensión más pragmática o instrumental de su papel en el mundo.

Otras disparidades entre los cuatro escritores se hicieron cada vez más evidentes a principios de la década de 1970. La extinción de las esperanzas suscitadas en la década de 1960 fue un elemento clave en esto: la brezhnevización de Cuba se desarrolló en paralelo al advenimiento de brutales dictaduras en toda la región, incluyendo, por supuesto, el aplastamiento del socialismo democrático de Allende en 1973. Cortázar y García Márquez se alinearon de modo muy explícito en la esfera pública con la izquierda en esta época, trabajando activamente en movimientos de solidaridad y en apoyo a los refugiados de esos regímenes: los derechos de autor de *Libro de Manuel* (1973), de Cortázar, se donaron íntegramente a las familias de presos políticos en Argentina, y ambos escritores participaron en el Tribunal Russell sobre los crímenes de las juntas militares a mediados de la década de 1970. Los libros de Cortázar fueron prohibidos por los generales argentinos y su nombre figuraría entre las trescientos treinta y una personas incluidas en la lista negra del régimen.

Fuentes también contribuyó a ayudar a los exiliados chilenos a encontrar refugio en México. Pero, si bien los primeros años de la década de 1970

fueron desmoralizantes para los cuatro, parecen haber sido políticamente más desorientadores para Fuentes y Vargas Llosa. Fuentes había estado en París durante los acontecimientos de mayo de 1968 y se mostraba exuberante ante la perspectiva de salir del binomio de la Guerra Fría, ya que los *événements* parecían ofrecer un camino democrático hacia el socialismo en un país desarrollado. Como le dijo a Cortázar aquel julio: «Marx tenía razón al final [...] la revolución en el mundo industrializado es posible y es posible con libertad». Pero su optimismo en ese frente resultó infundado y con el caso Padilla, el malestar de Fuentes con el modelo cubano de revolución se convirtió en crítica abierta. Quizá su cambio de postura más llamativo, sin embargo, se produjo en relación con el partido gobernante de México. Horrorizado por la masacre de manifestantes de octubre de 1968, en 1975 Fuentes aceptó el cargo de embajador en París para el gobierno de Echeverría. Aunque dimitió dos años más tarde cuando el expresidente Díaz Ordaz, el carnicero de Tlatelolco, fue nombrado embajador en Madrid, el simbolismo del gesto pudo haber sonado un poco hueco: el ministro del Interior que había ordenado directamente la represión en 1968 había sido el propio Echeverría. Vargas Llosa también comenzó a mostrar signos de desilusión política a partir de 1968: en noviembre de ese año, García Márquez le reprendió por enviar «una carta tan deprimente» sobre la situación política mundial, añadiendo que «tuve que beber medio litro de whisky para digerirla». (Lamentablemente, la carta se ha perdido). En el caso de Vargas Llosa, también, el caso Padilla y sus secuelas ampliaron su distanciamiento de la izquierda, aunque su conversión total al neoliberalismo se produciría en la década de 1980, acelerada por la espiral de crisis económica del Perú y la insurgencia de Sendero Luminoso.

Quizá el ejemplo más claro de las divisiones reinantes entre los cuatro escritores tras 1971 fue la efímera revista *Libre*. Publicada en París entre 1971 y 1972, fue concebida para reunir a escritores latinoamericanos y españoles. Los cuatro miembros del cuarteto de *Las cartas del Boom* colaboraron de alguna manera a lo largo de sus cuatro números, pero Vargas Llosa fue el que tuvo una participación más central en términos editoriales, junto al novelista español Juan Goytisolo. Desde el principio, la revista fue objeto de intensas sospechas, en particular por parte de La Habana. ¿Pretendía ser una competidora de *Casa de las Américas*? ¿Era, peor aún, una sucesora directa de *Mundo Nuevo*, una revista desaparecida que había sido financiada por el Congreso por la Libertad Cultural, patrocinado por la CIA? El hecho de que el primer número de *Libre* incluyera un dossier sobre el caso Padilla no contribuyó a disipar esas preocupaciones, lo que finalmente llevó a Cortázar, que desde el principio se había mostrado dubitativo respecto al proyecto, a retirarse en abril de 1972. Expuso sus razones en una carta a Vargas Llosa, citando «el clima de maniqueísmo, malentendidos y otras desgracias del

subdesarrollo», al tiempo que dejaba claro que «de ninguna manera me desvinculo de ti como escritor y como amigo». En su respuesta, Vargas Llosa expresó su tristeza al tiempo que respetaba la decisión de su amigo; pero ante otros calificó la carta de Cortázar de «deplorable».

Hasta ese momento, el cuarteto había mantenido un tono amistoso en su correspondencia, incluso cuando surgieron diferencias entre ellos; pero a partir de ahí las cartas comienzan a escasear y, a partir de 1974, consisten casi exclusivamente en intercambios entre Fuentes y Cortázar. En ese sentido, aunque los editores de *Cartas* sitúan el fin del Boom en 1975-1976, las diferencias personales y políticas entre los cuatro ya se habían estado ampliando desde hacía algún tiempo. En el ámbito novelístico, 1975 sí marcó un cambio de perspectiva: como señalan los editores, la extensa *Terra nostra* de Fuentes, «la más "totalizadora" de las novelas de la época», apareció ese año, junto con la deliberadamente hermética *El otoño del patriarca* de García Márquez. Al mismo tiempo, la distribución a escala regional de la que dependían los lectores y escritores del Boom había sido efectivamente desmantelada por la furia «antisubversiva» de las dictaduras. El fin interpersonal del Boom, por su parte, se produjo en Ciudad de México el 12 de febrero de 1976: el desgraciado momento en que Vargas Llosa le dio un puñetazo en la cara a García Márquez por una supuesta indiscreción hacia la esposa de Vargas Llosa. (García Márquez lució el ojo morado resultante como una insignia de honor, sonriendo de oreja a oreja en una fotografía tomada al día siguiente, pero que no se hizo pública hasta 2007).

El resto de la correspondencia, que abarca desde 1975 hasta 2012, es en su mayor parte bastante escasa, y resulta interesante principalmente por mostrar el vínculo continuo entre Cortázar y Fuentes. Tras la muerte del primero en 1984, la correspondencia se reduce a breves misivas y telegramas de felicitación, y termina con la muerte de Fuentes en 2012. García Márquez le siguió en 2014, y Vargas Llosa sobrevivió a todos ellos con una vejez ignominiosa como decano de la derecha ultraliberal de la región, hasta su muerte en 2025. (Solo cabe imaginar qué habrían pensado sus antiguos amigos al saber que el rey de España le concedió en 2011 el título nobiliario hereditario de marqués de Vargas Llosa.) *Las cartas del Boom* concluyen con una extensa serie de apéndices en los que se reproducen algunos de los artículos y documentos a los que se hace referencia en las cartas. Entre ellos se incluyen artículos que los cuatro escribieron sobre la obra de los demás entre 1964 y 1984; una entrevista concedida por Cortázar, García Márquez y Fuentes a una revista literaria checa en 1969; y varios de los documentos clave de 1968-1971, incluidas las infortunadas cartas a Castro, así como otras declaraciones firmadas por alguna combinación de los cuatro. Los apéndices son un complemento muy bienvenido al cuerpo principal del volumen, que

cuenta a su vez con anotaciones exhaustivas e informativas, lo que da testimonio del considerable trabajo editorial que ha supuesto su elaboración.

¿Qué tipo de historia del Boom surge, entonces, de *Las cartas del Boom*? La elección de estos cuatro escritores es, por supuesto, una fuerte apuesta por su continuo estatus canónico y, en ese sentido, el volumen pretende confirmar una visión bastante convencional del carácter y los límites del Boom. Pero más allá de eso, la selección de este cuarteto da por sentado que las interacciones entre ellos fueron parte integral del tejido mismo del Boom. En ese aspecto, aunque hay mucho material fascinante aquí, la correspondencia no logra defender plenamente su tesis. En parte, esto se debe a que cualquier conjunto de cartas solo puede captar de forma incompleta las relaciones entre remitentes y destinatarios: gran parte de la textura de sus vidas y sus diversos compromisos —estéticos, políticos, personales— queda fuera del marco epistolar construido por definición en primera persona. Pero también es cierto que los cuatro no eran necesariamente los interlocutores más importantes el uno del otro, ni en la prensa escrita ni personalmente. La correspondencia de Cortázar abarca cinco volúmenes principales, además de diversas colecciones adicionales, que incluyen las *Cartas a los Jonquières* (2010), que comprende más de ciento veinte cartas dirigidas a su íntimo amigo de la infancia, el pintor Eduardo Jonquières, y a la esposa de este, María, en las que Cortázar se muestra más relajado y menos formal que con sus compañeros del Boom. La extensa correspondencia de Fuentes con José Donoso, por su parte, se publicó en 2025 y es igualmente más sincera e íntima. Parece probable que el propio éxito del Boom y la propia conciencia que tenía el cuarteto de su papel en él contribuyeran a una cierta pérdida de franqueza y espontaneidad en sus intercambios, que luego se habría visto acentuada por diferencias personales y políticas.

Con el tiempo, de hecho, el tono de *Las cartas del Boom* pasa de ser un intercambio cordial entre amigos escritores a algo más parecido a la diplomacia interestatal, reflejando su creciente estatus cada vez más grandioso como titanes de la novela mundial. En ese sentido, la entropía de su correspondencia es una característica del Boom tanto como la cercanía inicial entre ellos. Sin embargo, al limitarse a las interacciones entre estos cuatro autores, ¿nos están mostrando los editores de *Las cartas del Boom*, de hecho, lo que fue más fundamental para la evolución del fenómeno del Boom como tal? Los editores podrían objetar razonablemente que adoptar otro enfoque —centrarse en un lugar, un periodo o un conjunto de temas específicos, por ejemplo, e incorporar una red más amplia de figuras— habría significado sacrificar la claridad conceptual y el arco temporal que proporciona el enfoque en estos cuatro novelistas. Aun así, lo que surge de su correspondencia es menos una narrativa totalizadora al estilo del Boom que una especie de *Bildungsroman* titilante: una crónica fragmentaria que nos sitúa en medio

de las energizantes corrientes cruzadas existentes entre los cuatro en un periodo de espectacular transformación social, política y económica para la propia América Latina.

Esos cambios más amplios permanecen extrañamente fuera de escena en muchos de sus intercambios, a pesar de la conciencia que cada uno tenía de lo profundamente que su escritura estaba moldeada por ellos. Como dijo Vargas Llosa en una entrevista con la revista soviética *Latinskaia Amerika* en 1977:

> en el caso de la ficción se puede establecer una cierta relación entre los periodos de crisis histórica, digamos, de gran efervescencia social, y el auge de la narrativa [...]. Parece que hay un periodo histórico que está llegando a su fin en América Latina. Hay toda una sociedad antigua que se encuentra en un periodo de declive [...]. Es en esos finales de épocas históricas donde han surgido las totalizaciones narrativas más importantes. Creo que todo este conjunto, esta proliferación de obras narrativas de los últimos años, es ante todo una proyección, a nivel formal, simbólico y artístico, de un mundo que está llegando a su fin.

Estas observaciones captan la intempestiva oportunidad del Boom: la forma en que su reutilización de las técnicas del movimiento moderno le permitió dar expresión literaria al vértigo histórico de la experiencia de modernización de América Latina. Por supuesto, en este sentido la región presentaba muchas similitudes con otras partes del mundo, ya sean estas comprendidas como el resultado de la superposición de modos de producción distintos o como síntomas de un desarrollo combinado y desigual. Lo que hizo posible el Boom latinoamericano, sin embargo, fue una convergencia de varios factores específicos adicionales: un idioma regional compartido, un rápido aumento de la alfabetización, una mayor velocidad de las comunicaciones y de la circulación de las ideas y de los propios libros, todo ello unido a la coalescencia de un proyecto estético colectivo articulado de manera única, dado su intento por proyectarse más allá de las tradiciones nacionales y de afirmar una identidad literaria regional común, y orientado a aprovechar esta improbable combinación de circunstancias.

Sin embargo, incluso en su evidente apogeo, el significado más amplio del Boom y su relación con la coyuntura histórica que lo produjo resultaron, comprensiblemente, esquivas para sus protagonistas. En agosto de 1970, Cortázar escribió a Eduardo Jonquières sobre el encuentro excepcional de los cuatro escritores del Boom en la casa de Cortázar en Saignon, llegando Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez en un autobús alquilado acompañados por un extenso séquito de amigos y seguidores. «Fue muy agradable y al mismo tiempo muy extraño», escribió: «Algo fuera del tiempo, irrepetible por supuesto, y con un profundo significado que se me escapa, pero al que soy sensible».