

LIBROS

Juan García Ponce
EL CANTO DE LOS GRILLOS

SOMBRAS

DOCE Y UNA, TRECE

CATÁLOGO RAZONADO

Andrea Martínez Baracs

AN IRISH REBEL IN NEW SPAIN. THE
TUMULTUOUS LIFE AND TRAGIC DEATH OF
WILLIAM LAMPORT

Francisco Valdés Ugalde

ENSAYO PARA DESPUÉS DEL NAUFRAGIO

Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García
Márquez, Mario Vargas Llosa
LAS CARTAS DEL BOOM

TEATRO

El teatro de Juan García Ponce

por **Fernando García Ramírez**



Juan García Ponce
EL CANTO DE LOS
GRILLOS
Ciudad de México, Ediciones
Odradek, 2022, 174 pp.



SOMBRAS
Ciudad de México, Ediciones
Odradek, 2021, 50 pp.



DOCE Y UNA, TRECE
Ciudad de México, Ediciones
Odradek, 2023, 116 pp.



CATÁLOGO RAZONADO
Ciudad de México, Premià,
1982, 90 pp.

Al principio fue el teatro. Juan García Ponce nació en Mérida en 1932. Abandonó el ambiente opulento

y opresivo de la capital yucateca y se trasladó a la Ciudad de México, donde se inscribió en la Facultad de Filosofía y Letras para cursar la carrera de letras alemanas. Por su gusto por el teatro, pensó que podía tomar el curso de composición dramática que impartía Rodolfo Usigli, el mayor dramaturgo nacional. Usigli, sin embargo, poco tiempo atrás había aceptado la encomienda de ser embajador de México en Líbano. “La cátedra había sido heredada a uno de sus pupilos, Jorge Ibarguengoitia, que fue uno de los primeros en elogiar a Juan, deseoso de volverse escritor” (Ricardo Tatto, prólogo a *El canto de los grillos*). Una beca Rockefeller trasladaría pronto a Ibarguengoitia a Nueva York. Ocuparía su lugar Luisa Josefina Hernández, narradora, dramaturga y maestra. Ella orientó los primeros pasos de García Ponce en el teatro. Dotó a sus obras juveniles de una estructura sólida. Una de las piezas que García Ponce compuso bajo el magisterio de Hernández fue *El canto de los grillos*, que ganó el primer lugar en un concurso de teatro convocado por el gobierno de la Ciudad de México. A ese certamen también acudió Ibarguengoitia con una obra que quedó en segundo lugar. El

alumno superó pronto al maestro. Cuenta García Ponce en su autobiografía: “Jorge también había participado en ese concurso con *Ante varias esfinges*. Derroté a mi maestro. ¿Qué orgullo? No. *Ante varias esfinges*, que después leí, era mucho mejor.”

Ediciones Odradek ha asumido el compromiso de rescatar y animar la obra de Juan García Ponce, y lo ha hecho por la orilla, por su obra dramática. Hasta ahora ha publicado, en ediciones impecables y con interesantes prólogos: *El canto de los grillos* (1956), *Sombras* (1959) y *Doce y una, trece* (1962). Faltaría por publicar: *La feria distante* (1957), *El canto de las anémonas* (1958) y *Catálogo razonado* (1989).

Aunque comenzó como dramaturgo (con *El canto de los grillos*), García Ponce se decantó pronto por la narrativa —novela y cuento—. En el teatro no encontró la forma adecuada de lo que quería expresar. “Mi experiencia con el teatro se caracterizó por el inútil empeño de acomodar lo que veía y trataba de decir, dictado en gran parte por el reencontro con Yucatán, dentro de una forma dada de antemano, un canon, en el que simplemente no cabía o no pudo encontrar acomodo por mi propia incapacidad para descubrir su

forma. Esto me obligó a abandonarlo” (*Autobiografía*).

Con ayuda de su padre y de la Fundación Rockefeller pasó en su juventud temporadas relativamente largas en Europa y en Nueva York. Leyó, paseó, vio y leyó mucho teatro (una obra diaria por más de un año), pero sobre todo tuvo oportunidad de ver mucha pintura, clásica y moderna. Su hermano Fernando fue un pintor abstracto destacado. En las obras narrativas que posteriormente escribiría, la mirada ocupa un lugar central, mirada que es testigo y mirada que es contemplación, mirada que “hace aparecer lo invisible”. Luego de una de sus estancias europeas, García Ponce regresa a Mérida. Encuentra insoportable, por asfixiante, el ambiente social, tradicional. Se traslada a la Ciudad de México, comienza a escribir piezas de teatro, Luisa Josefina Hernández critica y corrige sus primeras obras. “Lo que más me gustó fue el enfoque de los problemas y el tema de la obra. Por fin había salido de usted mismo para ver, con ojos de crítico, un ambiente cuyo mecanismo conoce y unas personas a quienes comprende y juzga” (“Carta a Juan García Ponce”, de Luisa Josefina Hernández, en *El canto de los grillos*).

Para contar la historia del joven que regresa a la provincia y su asfixia moral, opresiva, Juan García Ponce escribe la obra de una familia yucateca que reacciona al contacto de un elemento foráneo, siendo sacudidas las costumbres locales. En la obra, aunque es clara la intención del autor de poner en evidencia la cerrazón y los atavismos del núcleo familiar, lo foráneo es expulsado y la calma vuelve a reinar: la sacudida fue pasajera. Lo importante de esta obra no es que se haya impuesto el orden y la tradición sino la mirada crítica que, desde su primer libro, sería el sello de García Ponce, una mirada crítica del mundo, de la sociedad y de su tiempo.

Una mala crítica lo hizo apartarse del teatro, al que volvería a lo largo de su vida de forma intermitente. En 1957 García Ponce, que trabajaba como secretario de redacción en la *Revista de la Universidad* dirigida por Jaime García Terrés, escribió una reseña negativa de una obra de Wilberto Cantón, también yucateco. Cantón pudo vengarse de esa nota un año después, cuando se representó *El canto de los grillos*: le recetó una reseña ácida y despiadada. Lo cuenta Salvador Novo en sus memorias: Wilberto Cantón “tomó cumplida, recalentada y amplia venganza contra un Juan García Ponce que en la *Revista de la Universidad de México* había osado hacer tiempo criticar su *Nocturno a Rosario*” (R. Tatto, prólogo a *El canto de los grillos*).

Una pasión por el teatro que no abandonó del todo. Según Alfonso D’Aquino existen “incontables manuscritos de obras teatrales, inéditas o en estado fragmentario, que se conservan en la biblioteca de la Universidad de Princeton, además del gran número de ensayos y reseñas que publicó en las revistas de la época” (prólogo a *Sombras*). A principios de los años sesenta, Juan García Ponce encontraría en la narrativa el género que necesitaba para expresarse, sin dejar de escribir luminosos ensayos sobre literatura y pintura. Como una obra de transición, como un puente entre las tentativas teatrales de García Ponce y sus futuras novelas, publicó *Sombras*, en la *Revista Mexicana de Literatura* en 1959. Transición porque, a pesar de ser una obra dramática breve, abre con un monólogo de la protagonista que anuncia lo que poco después García Ponce narrará en sus novelas: la imagen de la mujer. Los varios niveles de lectura de la imagen de la mujer. La mujer real, la mujer ideal (la imagen), las diversas representaciones de esa imagen a lo largo de su obra (los modelos). El juego de espejos entre los tres niveles.

Para García Ponce la representación de la imagen de la mujer es una reflexión crítica sobre la realidad. En *Sombras* García Ponce enfrenta de nuevo a su protagonista, como ocurrió en *El canto de los grillos*, a la frustración luego de un fallido intento por oponerse al orden, de hacer valer su individualidad. La sociedad, los otros, anulan su personalidad. Vuelve a aparecer un elemento foráneo que sacude la estructura local, que alienta el rompimiento, pero que al final es arrollado por la fuerza de la costumbre.

La tercera de las obras publicadas hasta ahora por Odradek es *Doce y una, trece*, que apareció primero en la *Revista de la Universidad* (1962) y que en 1974 reaparecería como colofón del libro de ensayos *Trazos* (UNAM). El salto, en cuanto a posibilidades dramáticas, se desborda en esta obra. En principio, por el entorno. Pasamos de los paisajes costumbristas de sus primeras obras a un sobrio decorado —la sala de un departamento convencional— donde el enfrentamiento crítico contra la realidad ya se plantea en otros términos. *Doce y una, trece* es una aventura verbal que no se ajusta al teatro experimental, ni al del absurdo, ni al convencional teatro de situaciones; ocurre no en un lugar y contexto específicos sino “dentro de la realidad del arte”. La sala del departamento asemeja, en colores y ambiente, un cuadro de Matisse. Los personajes se desenvuelven en esa imagen, delatando su alejamiento del tratamiento realista. Se mueven dentro de la escena del cuadro. Ya no encarnan propiamente personas sino que se asumen como personajes de una obra que se desarrolla en el ambiente de una obra de arte. Los personajes de esta pieza pasan de ser hermanos a ser amantes a ser examantes. Hay un tercero en este triángulo que resulta ser el amigo y luego el amante de la protagonista.

La obra deviene farsa cuando intervienen un juez y una secretaria

esperpénticos. *Doce y una, trece* ya no aborda el tema de la capital y la provincia, ni el del peso de las tradiciones; en vez de ello, transcurre en un espacio mental, no realista, donde la confusión tiene el propósito de hacer reflexionar sobre la identidad.

Veintisiete años después, García Ponce publicó su última obra dramática: *Catálogo razonado* (1989). En pintura el “catálogo razonado” es más que un mero catálogo, más que una simple recopilación de la obra de un autor; se va describiendo cronológica y puntualmente la evolución en la obra de determinado autor, se van razonando sus cambios y sus transformaciones. Fue el mismo García Ponce el encargado de realizar este catálogo. En su obra revisa distintos momentos de tres de sus novelas, dos que había publicado y una en la que estaba trabajando. Repasa en tres ocasiones, valiéndose de las escenas creadas en sus novelas, una misma escena: la de la mujer que se ofrece a la mirada de un hombre. En cada una de estas aproximaciones García Ponce va haciendo más compleja su representación de la mujer que es también una reflexión sobre lo real. Comienza con el personaje de la mujer y aparece también la modelo, que es la mujer literaria nacida de la mujer original, un hombre que la ve y que escribe de ella, y que se incluye también en la escena. Esta misma escena se montará tres veces. En la última representación, los actores serán los mismos, con el añadido de la voz y la presencia del autor de la obra y de la representación de un director de la obra que vemos. La actuación transcurre frente —y dentro— de obras de arte —instalaciones y pinturas—, de pintores como Klossowski y Roger von Gunten. Se trata de una obra en distintos planos, de narrativas y metanarrativas superpuestas. Lo que quedará de manifiesto al final de estas representaciones será la realidad del arte, que hace posible para el artista la recurrente aparición de una imagen, en el

caso ejemplar de Juan García Ponce, la imagen múltiple de mujeres que simbolizan a la mujer esencial, en el sentido en el que lo entendía Octavio Paz: “mujer, puerta del ser”.

Las obras de teatro de Juan García Ponce que ha puesto a circular Ediciones Odradek siguen vigentes porque no están construidas sobre el tiempo sino sobre el lenguaje. No son reflexiones ensayísticas sino puestas en escena teatral de una realidad que se resquebraja ante nuestros ojos. El teatro de García Ponce es una reflexión sobre la mujer. No sobre su cuerpo —a pesar de tener un marcado tinte erótico— sino sobre la imagen de la mujer, que es lo mismo que decir: sobre la imagen del mundo. ~

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ es crítico literario y consejero de *Letras Libres*. Mantiene una columna en *El Financiero*.

HISTORIA

Lámport: más que un rebelde intelectual

por **Ryan Dominic Crewe**



Andrea Martínez Baracs
AN IRISH REBEL IN NEW SPAIN. THE TUMULTUOUS LIFE AND TRAGIC DEATH OF WILLIAM LÁMPORT
Traducido al inglés por Hank Heifetz
Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2021, 160 pp.

En los siglos XVI y XVII, nobles, soldados y eruditos irlandeses huyeron de la colonización inglesa para buscar una vida nueva en el Imperio español. Uno de los más pintorescos de estos “gansos salvajes”, como expresivamente se les llama en la historiografía irlandesa, fue Guillén de Lámport: un soldado-erudito de Wexford, arrestado en 1642 por la

Inquisición mexicana debido a sus planes de derrocar al gobierno español, abolir la esclavitud y asumir la corona de un México independiente. La vida de Lámport atravesó muchos entornos del mundo atlántico del siglo XVII: los salones de El Escorial, los campos de batalla de Flandes, las redes de exiliados irlandeses en Europa y la metrópolis multicultural de la Ciudad de México.

Lámport ha fascinado por mucho tiempo a estudiosos y narradores debido a que su vida proporciona un recurso muy inusual entre los individuos marginales de su siglo: un extenso e interesante rastro documental. Fue prisionero de la Inquisición mexicana durante diecisiete años, por lo que se tiene amplio registro de su juicio, y los oficiales confiscaron un cofre de sus documentos personales. Al adentrarse en estos archivos, no es difícil quedar cautivado por los ingeniosos alardes de Lámport, sus fugas de prisión a medianoche, o sus mordaces respuestas a inquisidores que saben menos de teología que él. Sin embargo, como es tan accesible y entretenida, la biografía de Lámport ha propiciado una falta de atención académica seria hacia sus ideas y sus tratados, que son tan abundantes como sus hazañas y ocurrencias. Andrea Martínez Baracs, en *An Irish rebel in New Spain*, responde a esta laguna y provee una selección cuidadosa de los escritos de Lámport, traducidos al inglés por Hank Heifetz. Publicado en la colección de Latin American Originals por Pennsylvania State University Press, *An Irish rebel in New Spain* se asoma a los escritos de Lámport como un espejo de la política del siglo XVII.

A fin de que los lectores comprendan el contexto de los escritos que integran este volumen, Martínez Baracs provee una introducción biográfica sustentada en una investigación minuciosa. Desde la breve infancia de Lámport en Irlanda hasta sus conflictos con los inquisidores de

¿Desembarco o naufragio?

por **Rafael Rojas**



Francisco Valdés Ugalde
ENSAYO PARA DESPUÉS
DEL NAUFRAGIO
Ciudad de México, Debate,
2023, 232 pp.

En los últimos años se ha verificado y consolidado una tendencia a la regresión democrática a nivel global. Diversos estudiosos de la política contemporánea —como Nadia Urbinati, Anne Applebaum, Pierre Rosanvallon, Steven Levitsky, Daniel Ziblatt o Enzo Traverso— han descrito el fenómeno. Unos reparan en el ascenso de liderazgos populistas, de derecha o izquierda, como los de Donald Trump en Estados Unidos y Viktor Orbán en Hungría, Jair Bolsonaro en Brasil y Nicolás Maduro en Venezuela, Vladímir Putin en

México que lo sentenciaron a muerte, Martínez Baracs ofrece nuevas reflexiones a partir de hallazgos en los archivos. La autora navega los múltiples Lámports que han emergido: el rebelde sincero, el impostor, el mentiroso patológico, el cortesano errante, entre otros, y entrega un retrato convincente de Lámport como un “luchador social humanista” (p. 38). En su introducción y sus notas a los textos, la investigadora fundamenta las luchas políticas de Lámport en su vasta erudición y sus trabajos como estudiosa.

La selección de los textos en este volumen hace justicia a la riqueza y la amplitud de la escritura y el pensamiento de Lámport. Tenemos un atisbo de sus esfuerzos por garantizar el apoyo de los españoles a la reconquista irlandesa de su isla, que enmarcó en un discurso claramente anticolonial. Las denuncias de Lámport sobre los abusos inquisitoriales y la corrupción son evidentes en una proclama que pegó en las murallas de la Ciudad de México. Los lectores también tienen la oportunidad de leer el “Regio Salterio” de Lámport, una colección de salmos que escribió en sábanas de la cárcel inquisitorial. Las estrofas revelan el pensamiento revolucionario de Lámport. “Decidme”, escribía desde su celda a inicios de la década de 1650, a propósito de la explotación y venta de esclavos africanos, “¿por qué compráis y vendéis a los hombres como bestias? [...] ¿Por qué, contra la ley de Dios, compráis etíopes, y no queréis ser comprados por ellos?” (p. 107). Este radicalismo es más evidente en su proclama de la independencia de la Nueva España en 1642, que traza un amplio plan para la abolición de la esclavitud y el trabajo forzado para la apertura de la Nueva España al comercio internacional y para reconocer la soberanía de las poblaciones indígenas, “pues es suyo el reino” (p. 63). En esa sociedad futura, no sería la raza sino los actos de un individuo los que tendrían importancia. Por

supuesto, había un detalle: Lámport esperaba que la población recién liberada de México reconociera sus esfuerzos y sus talentos, así como su sangre real (totalmente inventada), y esperaba que, como agradecimiento y por voluntad propia, lo eligieran para ser rey.

Si algo falta en este volumen, quizá sea el gusto de Lámport por la extravagancia. Para aquellos que ya estén familiarizados con la leyenda de Lámport, esta omisión tal vez pueda parecer sorprendente. Los esfuerzos del irlandés por otorgar legitimidad a su plan de volverse rey de México, como el urdir un cuento asombroso que lo hacía hermano ilegítimo del rey Felipe IV de España mediante el amorío de Felipe III con su hermosa madre irlandesa, no fueron un incidente aislado en lo absoluto. Lámport recurrió a los poderes del peyote —obtenido de un vendedor del Zócalo— mientras redactaba su proclama independentista, presumía de poder transportar aguardiente de Irlanda a México en un solo día y calendarizaba sus ambiciones de acuerdo con la astrología. Si bien muchos de los biógrafos de Lámport han sucumbido a esos encantos, Martínez Baracs, muy encomiablemente, demuestra que sus ideas deben ser contextualizadas de forma rigurosa. Esta es la gran contribución de Martínez Baracs. Al hacer accesibles los textos de Lámport, este magistral volumen permite que los estudiantes del México colonial, de la primera diáspora irlandesa y de las políticas radicales en el mundo atlántico contemplen con mayor frialdad a este brillante y malinterpretado rebelde e intelectual. ~

*Traducción del inglés de Luis Fernández.
Publicado originalmente en Hispanic
American Historical Review.*

RYAN DOMINIC CREWE es historiador y profesor en la Universidad de Colorado en Denver. Sus investigaciones están dedicadas a América Latina en el periodo colonial.



Rusia y Narendra Modi en la India. Otros se detienen en el deterioro acelerado de los indicadores de gobernanza democrática nacional, regional o mundial.

Desde América Latina, estudios recientes como los del peruano Alberto Vergara y el colombiano Mauricio García Villegas apuntan al desgaste de la confianza ciudadana y el aumento del malestar en la región. Los estallidos sociales, el impacto de la pandemia de covid-19 sobre los sectores más vulnerables de la población, la alternancia generalizada, la crisis de los partidos políticos, la pugna entre poderes y el *lawfare* serían algunos síntomas de ese desajuste de la democracia como orden social, forma de gobierno y régimen político.

El más reciente libro de Francisco Valdés Ugalde se inscribe en esa nueva biblioteca del deterioro democrático. Es posible detectar énfasis en América Latina y México, pero un mérito indudable de este ensayo es su apuesta por el enfoque global. La metáfora del título transmite, de entrada, una pertinente lectura de la historia mundial reciente de la mayor pertinencia. En contra del triunfalismo liberal de los años noventa del pasado siglo, la caída del Muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría no habrían dado paso a un desembarco suave en un contexto de universalización de la democracia sino a un naufragio en tierra ignota, donde emergen no solo autocracias sino muy diversos tipos de autoritarismos y regímenes híbridos.

Valdés Ugalde aporta varios datos globales sumamente reveladores del declive democrático. Uno, que destaca Roger Bartra en su prólogo, proviene del índice mundial de democracias de los reportes del Instituto Varieties of Democracy, en Suecia, según el cual entre 2010 y 2020 la cantidad de países democráticos habría descendido de 41 a 32, las “autocracias cerradas” habrían ascendido de 25 a 30 en 2021, los autoritarismos competitivos o electorales sumarían 60 en 2022 y

un 70% de la población mundial viviría hoy bajo regímenes no plenamente democráticos.

Las propias estadísticas de ese instituto y del Banco Mundial describen una gama de formas híbridas o zonas grises —en parámetros diversos para medir la democracia— como la inclusión social o el Estado de derecho, que hacen imposible una partición del mundo en democracias y autocracias. Mucho menos una bipolaridad entre populismo y democracia, ya que hay populismos instalados, prácticamente, en todos los matices del espectro ideológico contemporáneo, y cualquier clasificación binaria de los regímenes políticos, en el siglo XXI, tendería a proyectar, en la multipolaridad global de hoy, la vieja estructura adversarial de la Guerra Fría.

Esas prevenciones evitarían una lectura maniquea de este libro, que justamente parte de una aproximación teórica flexible al concepto de democracia. En sentido inverso a las tesis procedimentales y minimalistas de la democracia, Valdés Ugalde parece pensar, como Charles Taylor y otros autores contemporáneos, que la democracia no tiene que ver únicamente con la división de poderes, el gobierno representativo, el sistema de partidos, las libertades públicas y las elecciones competidas. También tiene que ver, desde un clásico del liberalismo como Alexis de Tocqueville, con la igualdad y los que hoy entendemos como derechos económicos, sociales y culturales.

Esa premisa le permite dar cuenta de las distorsiones que el neoliberalismo produjo en la propia tradición liberal y en la misma forma democrática de gobierno. La confusión entre el liberalismo clásico, el neoliberalismo e, incluso, el libertarismo —como puede leerse en estos días en la prensa latinoamericana, específicamente en la argentina— es uno de los peores legados intelectuales del periodo de reformas estructurales, orientadas al mercado, en la mayoría de los países de la región a fines del siglo XX.

La noción flexible y abarcadora de la democracia con que opera este libro, que actualiza un célebre linaje de las ciencias sociales latinoamericanas, digamos entre el cardenismo en los años treinta, la Cepal en los cincuenta y los diversos dependentismos, estructuralismos y marxismos en los setenta, desemboca en un planteamiento crucial: la igualdad y el Estado, o un Estado de igualdad tanto como un Estado de derecho, son condiciones de posibilidad del orden democrático. Esta idea implica la necesidad de repensar la relación entre democracia y derechos humanos, a nivel global, reto que Valdés Ugalde encara con gran solvencia en la parte central de su libro.

Encuentra el autor tres modos de aproximación a ese vínculo: el que asume los dos conceptos como realidades interconectadas, el que postula la democracia como un derecho humano y el que sostiene el deslinde o el nexo no determinante entre una cosa y la otra. El primero es asociable a la tradición del liberalismo democrático, desde la segunda mitad del siglo XIX, y el tercero es el que predomina en las normas e instituciones internacionales contemporáneas en las que el derecho a la autodeterminación de las naciones se privilegia sobre la definición democrática, o no, de cada Estado. El segundo, es decir, el modo de relación que establece la democracia como un derecho humano tuvo una breve experiencia en la Comisión de Derechos Humanos de la ONU a fines del siglo pasado y fue eficazmente hostilizado por China, Cuba y otros gobiernos que anteponen la soberanía a la democracia.

A partir de una relectura creativa de dos autores generalmente ubicados en coordenadas teóricas divergentes, Charles Tilly y Claude Lefort, Valdés Ugalde sugiere que, frente a las tendencias poderosas de disociación normativa entre la democracia y los derechos humanos que se viven en la actualidad, es urgente regresar

a formas de interconexión o implicación entre ambas dimensiones. Su llamado es válido no solo para la política exterior de los Estados, las agendas de derechos humanos y la democratización de organizaciones no gubernamentales u organismos internacionales, sino para la academia de las ciencias sociales especialmente en América Latina y México.

La parte final de este libro necesario y oportuno se ocupa de lo que el autor llama la “pospolítica” y que relaciona con el rebasamiento del Estado y sus instituciones, practicada por múltiples actores y escenificada por nuevos fenómenos globales: líderes mesiánicos de izquierda o derecha, crimen organizado, cárteles de la droga, corporaciones mediáticas, transnacionalización migratoria, cárceles como comandancias paramilitares, sectarización de la diplomacia.

En el vacío de esa pospolítica, advierte Valdés Ugalde la construcción de un metalenguaje diariamente reforzado por las nuevas tecnologías y las redes sociales que simplifica la complejidad social por medio de la polarización o la rutinización de la ira.

Las amenazas a la democracia descritas en este *Ensayo para después del naufragio* son tantas que necesariamente el tipo de desdibujamiento del orden democrático que producen es también múltiple y diverso. De ahí que, más que desacuerdos, genere dudas el pronóstico de los tres modelos a enfrentarse en los próximos años a nivel global: el liberal democrático, el populista autoritario y el socialdemócrata. Muchos gobiernos y liderazgos actuales –con buenas posibilidades de consolidarse a nivel nacional, regional o global– no encajan en ninguna de las tres categorías.

El panorama que describe el libro no se ajusta a ese pronóstico. Más bien parece remitir a una degradación más segmentada del orden democrático como la que han apuntado en su libro más reciente Charles Taylor, Craig Calhoun y Dilip P. Gaonkar. Estos autores utilizan el término *degeneration*, pero lo que retratan suena más a degradación, en el sentido de que, en el siglo XXI, entre la democracia y el autoritarismo se interponen muchos grados de igualdad y libertad. El ensayo de Valdés Ugalde es una contribución insoslayable, desde México, a ese debate que es mundial, como mundial es la crisis que lo provoca. ~

RAFAEL ROJAS es historiador y ensayista. Su libro más reciente es *La epopeya del sentido. Ensayos sobre el concepto de Revolución en México (1910-1940)* (El Colegio de México, 2022).

LIBRO DEL MES

CORRESPONDENCIA

Los entretelones del boom

por **Roberto González Echevarría**



Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa
LAS CARTAS DEL BOOM
 Edición de Carlos Aguirre, Gerald Martin, Javier Munguía y Augusto Wong Campos
 Barcelona, Alfaguara, 2023, 568 pp.

Este es un libro alegre, retozón más que “histórico”, como pretenden sus editores en la hiperbólica introducción. El éxito en todos sentidos de Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa en el

momento álgido del *boom* (hasta 1975) se aplaude ampliamente, obra por obra; de los típicos escritores marginados y pobres que fueron, estos cuatro se convierten en celebridades con generosas fuentes de ingresos de premios, regalías, universidades (sobre todo de Estados Unidos), la televisión y otros medios. Poseen casas, incluso de campo, apartamentos en diversas ciudades, se codean con políticos encumbrados (como Fidel Castro y Bill Clinton) y escritores de otras lenguas, particularmente la francesa y la inglesa, amén de los principales hispanoamericanos o españoles. Publican en las más connotadas revistas en el mundo de habla española y más allá, sus libros aparecen en estimadas casas editoriales y hasta intervienen en la política de sus respectivos países y de América Latina en general. Todo esto y un largo etcétera se discute en estas cartas, llenas de elogios mutuos, a veces críticas (de literatura y política), y de buen humor, chistes y chismes a todo nivel.

No hay que dudar de que las obras de estos cuatro tuvieron un impacto decisivo y duradero sobre la literatura en lengua española. Sus libros alcanzaron un nivel de difusión sin paralelo en la historia literaria del mundo hispánico. Leer en estas cartas cómo se comunicaban entre sí, cómo se estimulaban e inspiraban unos a otros es lo más valioso de este volumen que quedará como un testimonio

íntimo y prolijo de sus preocupaciones y la forma en que lidiaron con la creación y la creciente popularidad. Esto hará de *Las cartas del boom* una obra de necesaria consulta para todos los que se dediquen a estudiar el fenómeno literario que fue el movimiento y la obra específica de cada uno de sus autores.

Pero aparte de las exageraciones de la introducción los editores cometen descuidos de profesionalismo académico, lo cual le resta a *Las cartas del boom* peso como fundamento crítico o histórico. El más obvio es que el *boom*, que se centra en el París de los sesenta del siglo xx, no se ubica acertadamente en la tradición literaria latinoamericana. Se supone, de manera irreflexiva, que los modernistas fueron el primer grupo de escritores que, radicados en la capital francesa, iniciaron un movimiento literario latinoamericano. Pero la realidad fue otra. Una generación anterior, desde mediados del siglo xix, en pleno romanticismo, se congregaron y reconocieron mutuamente en París una serie de escritores, diplomáticos y exiliados de las dictaduras posteriores a las independencias, que se dieron cuenta de lo mucho que tenían en común y, por decirlo así, fundaron la literatura latinoamericana. (Estudio esto en mi *Historia de la literatura hispanoamericana*.)¹ Estos individuos publicaron revistas, tratados sobre la pertinencia de lo escrito durante la Colonia, hicieron ediciones críticas de aquellas obras, y sobre todo antologías que recogían textos literarios de diversos países. Como siguió ocurriendo después, París resultaba ser la ciudad ideal para realizar semejantes actividades, porque ninguna de las capitales americanas aglutinaba a escritores e intelectuales de diversas naciones de la misma manera, ni poseía el aura que llevó a Walter Benjamin a proclamar —es el título de uno de sus ensayos— que París había sido la capital del siglo xix. Hasta el *boom*, pasando por las vanguardias, esta realidad ha continuado vigente; el peregrinaje a París se convirtió desde entonces en el ritual de iniciación de todo escritor de un país hispanoamericano que pretendiera una especie de retorno ritual a los orígenes y esencia de nuestra literatura.

La otra carencia evidente es que los editores no toman en consideración importantes obras previas, algunas por participantes cruciales en el fenómeno que pretenden presentar. Por ejemplo, nada se dice sobre la *Historia personal del boom* (1972), del notable novelista chileno José Donoso, a quien no pocos consideran como integrante del grupo, incluso alguno de los cuatro exaltados en *Las cartas del boom*. Y, por supuesto, *El boom de la novela latinoamericana* (1972), de Emir Rodríguez Monegal, quien mediante su polémica revista *Mundo Nuevo* contribuyó eficazmente al

desarrollo del movimiento (hablaré de él más adelante). Hay libros más académicos con oportunas observaciones sobre el *boom*, y hasta sobre lo que le sigue, como *The post-boom in Spanish American fiction*, de Donald L. Shaw (1998). La bibliografía sobre el *boom* es enorme y los editores no la toman en consideración.

Hay, además, omisiones o errores sobre otros autores latinoamericanos, como Alejo Carpentier. Por ejemplo, hablando de los festivales del libro organizados por el peruano Manuel Scorza en Perú, Colombia, Venezuela, Ecuador y Cuba, no se menciona que Carpentier también fue uno de sus directores, sobre todo de los de Caracas y La Habana. (El Che Guevara hizo que el novelista dejara ese proyecto que consideraba, y era, capitalista en su esencia.) También se dice en el libro que *El siglo de las luces* fue escrito en París, cuando lo fue en Caracas, donde Carpentier residía en los años cincuenta. En general los editores hacen eco de la lectura superficial de esta novela por parte de los autores del *boom*, que la consideran meramente histórica, pero que oculta toda una trama cabalística, que he estudiado en otra parte (1977), que se remonta a Borges y es un experimento narrativo tan osado como el de los novelistas del *boom*.² Esa falta de distancia crítica de lo que los autores del *boom* dicen de la literatura que les precede es otra falla de la introducción y las notas. Por ejemplo, sobre todos Carlos Fuentes se regodea afirmando que los nuevos novelistas han superado a los “regionalistas” (la llamada *novela de la tierra*), es decir: Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera, principalmente. Eso no es cierto, parten de ellos y en muchos casos no los mejoran. Este gesto de rechazo forma parte de la típica reacción de los escritores principiantes contra los predecesores que hay que ver con cierto desapego crítico, no sumarse a ella sin más.

Las cartas, ni cómo dudarlo, son entretenidas y pasto para la curiosidad de aquellos que quieren saber cómo viven las celebridades literarias (se incluyen 207 cartas). Es notable la dedicación, la tenacidad de estos cuatro narradores para seguir adelante con su obra, especialmente después de que alcanzan un nivel económico que les permite entregarse a la escritura de tiempo completo. Solo los interrumpen los avatares de su fama, que los hace objeto de atenciones que podían distraerlos, como a veces sucedía. La trama implícita en las cartas es la creciente inclinación que tienen los cuatro hacia la política, que los irá separando gracias a acontecimientos como la invasión de Praga por los soviéticos, avalada por Fidel Castro, y el “caso Padilla” o “los casos Padilla”. Los cuatro se declararon en favor de la Primavera de Praga, para enojo del régimen cubano.

1 *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 2006, pp. 36-59. Original: *The Cambridge history of Latin American literature*, Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.), 3 vols., Nueva York, Cambridge University Press, 1996.

2 *Alejo Carpentier. The pilgrim at home*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 1977; *Alejo Carpentier. El peregrino en su patria*, Ciudad de México, UNAM, 1993; *Alejo Carpentier. El peregrino en su patria*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 2004.

Las polémicas y desavenencias surgen, pues, en torno a la Revolución cubana, de la que los cuatro son, en sus inicios, firmes promotores. La dictadura de la isla, con su bien aceitada maquinaria propagandística, les exige una fidelidad (valga la palabra) absoluta con insistentes invitaciones a viajar a La Habana para participar en actividades culturales y hasta formar parte del liderazgo, como por ejemplo ser miembros de la comisión editorial de la revista *Casa de las Américas*, principal órgano del proselitismo cultural y político castrista. La invasión soviética de Checoslovaquia no solo fue condenada por los cuatro, sino que incluso viajaron a Praga para irritación del comandante en jefe, y todos, al principio, condenaron la represión de Padilla, y firmaron una primera carta de protesta a Fidel, pero no todos una segunda: Cortázar se mantuvo firme (hasta su muerte) en su apoyo al aparato represivo de Cuba.

En medio de todo esto se encontraba *Mundo Nuevo*, la revista que dirigió Rodríguez Monegal desde París de julio de 1966 a julio de 1968. Creada como secuela de *Cuadernos*, que había desaparecido tras un escándalo sobre su financiación por parte de Estados Unidos, *Mundo Nuevo* surgió para dar expresión a lo mejor de la literatura latinoamericana y ponerla en el centro de la cultura contemporánea internacional. Emir había dirigido *Marcha* en Montevideo y era un crítico conocido, con una trayectoria que incluía la defensa de Jorge Luis Borges cuando este fue atacado por la izquierda argentina (*El juicio de los parricidas*, 1956) y un libro sobre Horacio Quiroga (*El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*, 1968). Después de *Mundo Nuevo*, ya en Yale, llegué a conocerlo bien. No fui alumno suyo (yo estaba haciendo una tesis sobre Calderón), aunque seguí de oyente su excelente curso sobre la novela latinoamericana y la norteamericana, y lo acompañé en su muerte debida al terrible cáncer que se lo llevó relativamente joven (64 años), cuando yo era jefe del Departamento de Español. Sin preparación o título universitario, Emir era un autodidacta que hablaba portugués, porque había nacido en la ciudad uruguaya de Melo, próxima al Brasil, y se defendía en francés e inglés (había pasado una temporada en Inglaterra con una beca británica). Era culto y sofisticado, con un vasto conocimiento de la literatura moderna en las principales lenguas y un estilo de pensar periodístico, con una gran elegancia en la escritura, que siempre tenía un dejo irónico muy suyo.

Desde su fundación, *Mundo Nuevo* fue atacada por la izquierda instituida, particularmente por el régimen cubano y la publicación que se irguió como su rival, *Casa de las Américas*. Pero Emir siguió adelante y convirtió a *Mundo Nuevo* en el foco de la literatura latinoamericana, donde publicaron escritores de todas las tendencias políticas, como por ejemplo Pablo Neruda (sobre quien Emir escribiría un libro), Ernesto Cardenal, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Ernesto Sabato,

Nicanor Parra y prácticamente todos los escritores latinoamericanos de nivel, incluso los brasileños Clarice Lispector y João Guimarães Rosa. Dio a conocer, además, a otros más jóvenes que lograron establecerse al aparecer en *Mundo Nuevo*, por ejemplo, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig. En *Las cartas del boom* nuestros cuatro escritores le dedican no pocos elogios a *Mundo Nuevo*, en la que Emir dio a conocer a García Márquez con anticipos de *Cien años de soledad*, cuyo manuscrito había leído. Se ve que los cuatro lo veían como una especie de líder, incluido Cortázar, que nunca publicó en la revista. Fuentes fue prominente desde el primer número, y a Vargas Llosa se le dedicaron estudios, uno muy amplio e influyente del propio Emir. El único que se abstuvo de participar en nada que tuviera que ver con *Mundo Nuevo* fue Julio Cortázar, que de todos modos elogia la revista y se ve que se llevaba bien con Emir. Pero la policía habanera tenía bien atado al argentino.

La prominencia en *Mundo Nuevo* de Cabrera Infante y Sarduy, amén de José Lezama Lima, sin duda provocó al estalinismo cubano, que reconocía solo a aquellos autores que se mostraran públicamente favorables a la Revolución. Todo esto produjo una crisis sobre todo a propósito de los *affaires* Padilla, en los que, desde La Habana, Lisandro Otero, Ambrosio Fornet, Roberto Fernández Retamar y otros justificaron la represión del poeta o hicieron caso omiso de los abusos de que fue objeto. Aunque Emir se vio forzado a dimitir después del número 25 de la revista por el escándalo que causó la revelación de la posible contribución de la CIA a la Fundación Ford que la respaldaba, sin que nadie recordara que *Casa de las Américas* y Cuba entera eran sostenidas por el oro de Moscú, lo cierto es que a la postre el uruguayo ganó la partida. No sé si llegó a darse cuenta antes de morir. Tengo delante, encuadrados en París, los veinticinco números dirigidos por Emir y la más somera ojeada a sus índices revelará que lo mejor de la literatura latinoamericana se publicó en la revista y, más aún, que los escritores cubanos exiliados que Emir promovió, Sarduy y Cabrera Infante, tienen en la actualidad una enorme influencia sobre lo escrito en la isla. Ni Otero ni Fornet ni Fernández Retamar dejaron obra de peso —son insignificantes.

Si algo novedoso revela *Las cartas del boom* es el humorismo de los cuatro escritores. Las cartas son a veces francamente cómicas. Esto es reflejo de las obras literarias que produjeron. Antes del *boom* la literatura latinoamericana carecía de humor (excepto tal vez en Machado de Assis). Pero las obras principales y secundarias de nuestros cuatro escritores son humorísticas, a veces —pero no siempre— a causa de la ironía. Hay episodios de *Cien años de soledad* que son hilarantes y *Rayuela*, desde su misma estructura, es una gran broma. Podemos reconocer momentos de burla en algunas de las novelas de Fuentes y en *La fiesta del*

Chivo, de Vargas Llosa, encontramos una sátira mordente de las dictaduras latinoamericanas que resulta cómica. Pienso que todo esto se debe al carácter lúdico de la nueva novela latinoamericana, que ha logrado desprenderse de la solemnidad de cierta literatura que se yergue sobre temas, como la identidad, de inevitable prosopopeya. Una cosa así ya no es posible, como se ve en escritores como Cabrera Infante o, entre los actuales, Fernando Vallejo. Esto es lo que sobrevive del *boom*.

Pero en cuanto a las obras, ¿cuáles quedan? Libros que nos parecieron fundamentales al salir, como *Rayuela*, hoy se nos caen de las manos. ¿Quién lee hoy *Cambio de piel*? Para no hablar de *Terra nostra*, que solo tendrá lectores entre los más dedicados estudiantes universitarios. ¿Se acordará alguien de *62/Modelo para armar*? Pienso que de Vargas Llosa queda sin duda *La guerra del fin del mundo*, y de Fuentes *La campaña*. Claro, ahí está *Cien años de soledad*, pero también magníficas colecciones de cuentos de Cortázar y García Márquez, que todavía sorprenden por su perfección. *Las cartas del boom* nos permite, como todo lo externo en crítica literaria, aproximarnos al momento de creación de algunas de esas obras, pero nunca sustituirá el vislumbre crítico del lector que tiene en su imaginación las más profundas fuerzas creativas que asistieron a García Márquez cuando se sentó frente a su máquina de escribir y puso: “Muchos años más tarde, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.” ~

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA es profesor emérito de literatura comparada en Yale. Su *Modern Latin American literature. A very short introduction* (Oxford, 2012) ha sido publicado en español, chino, árabe y turco.

CORRESPONDENCIA

Gatos negros

por **Malva Flores**

Lo primero que vemos al abrir *Las cartas del boom* es, de acuerdo con los editores –Carlos Aguirre, Gerald Martin, Javier Munguía y Augusto Wong Campos–, la única fotografía conocida de sus cuatro miembros juntos. Están sentados a la mesa, comiendo en Bonnieux, el 15 de agosto de 1970, poco antes de dirigirse a la casa de Cortázar en Saignon. Esta imagen poco conocida es un documento valioso no solo por ser la única donde todos están juntos sino porque la amistad se resquebrajaría muy pronto. Un gato negro –para utilizar la fórmula de Juan Goytisolo, el

primero de los comensales identificados en esa fotografía– se cruzó entre ellos en el 26 de la *rue* de Bièvre, dirección de la revista *Libre* en París, aventura hemerográfica que, leemos *En los reinos de taifa* (Seix Barral, 1986), “debía habernos aglutinado [y] se convirtió en verdad, por una serie de causas e imponderables, en el arma de nuestro enfrentamiento y, a la postre, de nuestra enemistad”.

El día previo a la fotografía, Carlos Fuentes había estrenado *El tuerto es rey* en el festival de Avignon. Había invitado a sus amigos y después del estreno se reunieron en “el rancho” de Cortázar. Aunque en las notas se apunta que “hay pocas huellas de esa reunión en las cartas que integran el libro”, la historia de ese viaje es muy conocida desde el punto de vista de los cuatro amigos –bien en sus correspondencias o en ensayos y libros alusivos– o desde la perspectiva de otros personajes que vieron aquel viaje con ojos diferentes, como puede comprobarse si se revisa *El boom doméstico*, de Pilar Donoso, una mirada femenina en ese mundo de hombres, que nos permite atisbar ángulos que difícilmente habríamos conocido sobre la personalidad de los protagonistas; me parece, pues, uno de los múltiples aciertos de esta edición que el lector pueda conocer la fotografía antes de leer las 207 cartas que intercambiaron los cuatro únicos autores del *boom*, aunque los críticos incluyan a otros más.

La correspondencia inicia en 1955 con una misiva de Fuentes a Cortázar y concluye en 2012, con un breve mensaje del mismo Fuentes a García Márquez. Destaco lo que también es sabido: el *boom* fue obra de ese mexicano que estaba en todo, según lo describe Vargas Llosa en uno de los artículos que integran el primer apéndice de esta edición, “Carlos Fuentes en Londres”, donde se asombra de que el novelista se las arreglara “para leer todo lo que importa –libros, revistas y artículos de periódicos–, para ver todos los espectáculos de interés” y, aun así, viajara y escribiera “cuatro o cinco horas diarias”.

Era noviembre de 1967 cuando se publicó este artículo, el año en que los amigos intercambiaron el mayor número de cartas: 32. De ellas, el 33% fueron escritas por Fuentes y 38% dirigidas a él. Aunque los editores apuntan que sin el archivo del mexicano este libro no existiría –pues los otros no resguardaron o extraviaron parte de su correspondencia–, por la lectura de las cartas es obvio que el eje más importante de esa conversación, el animador definitivo, fue el mexicano.

El libro está dividido en dos apartados que incluyen las cartas mismas –“Pachanga de compadres”, de 1955 a 1975, y “Fin de fiesta”, de 1976 a 2012–, varios apéndices y documentos, una cronología y dos índices. Como si se tratara de una novela –y gracias al atinado criterio de colocar las misivas cronológicamente–, el libro nos permite seguir varios hilos de la historia: el literario tiene que ver con la escritura de las obras del *boom*, su crítica y su abrumador elogio. De *Los días enmascarados* o *Final del juego* a *Terra nostra* o *El otoño del patriarca* advertimos los comentarios de estos escritores

sobre el trabajo de sus amigos. Aunque leemos algunas críticas o consejos (de Cortázar sobre *La región más transparente* o *Cambio de piel*), poco a poco advertimos que estos amigos vivían en una celebración permanente de sí mismos y de sus obras. Para Fuentes, *Las armas secretas* “es el tomo de cuentos más excelente que se ha escrito y publicado jamás en América Latina”; García Márquez piensa que *La casa verde* “es monumental”; *Aura* “es tan maravilloso” que deja mudos a los Cortázar y *La muerte de Artemio Cruz* “tiene episodios absolutamente perfectos”; quien no advierta que las páginas de *Cien años de soledad* “son magistrales”, escribe Fuentes, “es un hijo de la chingada que deberá responder a los sangrientos puñales de largo alcance del joven escritor gótico C. Fuentes”. También asistimos a momentos de autocrítica. Los más claros, para mí, son de Vargas Llosa y García Márquez, quienes se confiesan las dificultades de escritura por las que transitan.

Sobre todo para los asuntos literarios, las notas van llenando huecos y así sabemos, por ejemplo, que Cortázar propuso a Díez-Canedo algo que no ocurrió: que publicara en Joaquín Mortiz *Los impostores*, nombre original de *La ciudad y los perros*, primera novela premiada del *boom*, asunto que permite proponer otra ruta de lectura: la de los premios de los amigos —recibidos, negados y otorgados como jurados—, del Seix Barral hasta el Cervantes de Fuentes en 1987, sin olvidar el Nobel a García Márquez en 1982, momento agri dulce en la historia de Cortázar, a quienes sus amigos le escriben condoliéndose por la muerte de Carol Dunlop, su mujer. A partir de entonces, las cartas escasean aún más y no es sino hasta 1983 cuando leemos la última misiva de Cortázar, firmada el 11 de octubre, cuatro meses antes de su muerte.

Proyectos literarios (las novelas de los dictadores), apuntes sobre revistas (de la *Revista Mexicana de Literatura* a *Casa de las Américas*, *Mundo Nuevo* o *Libre*), aventuras cinematográficas, amigos comunes, el libro nos ofrece una vasta imagen de su tiempo en la voz de sus protagonistas. ¿Quiénes fueron los personajes de los que más hablaron? Están ahí sus esposas, claro; vemos cruzar los nombres de Asturias, Buñuel o Carpentier. Aparecen Cabrera Infante, Goytisolo y Donoso —a quienes en la introducción se les menciona como posibles miembros del *boom*, desde la óptica de algunos críticos—, pero el escritor más aludido en esa larga charla a cuatro voces fue, de acuerdo con el “Índice de nombres citados en las cartas”, Octavio Paz, autor al que se refieren en 54 ocasiones. Al respecto, no dejo de pensar en el libro sobre *Plural*, de John King —a quien los editores agradecen sus “atinados comentarios a la introducción”—, en el que mostró cuál había sido el papel crítico de Paz en esa historia, postura que aquí vemos diseminada en las cartas, no en la introducción, en la que no se consideró relevante.

Los amigos escriben, charlan, se divierten y compiten en una época de América Latina que fue la “más decisiva, más emocionante, más optimista y —durante un tiempo,

porque nada dura para siempre [...]—, el momento más utópico de su historia moderna”, dicen los editores. En uno de los valiosos anexos —cuando los abajo firmantes escriben en defensa de los presos políticos mexicanos (entre ellos José Revueltas) a un año de los hechos de Tlatelolco— atestigüamos ese momento en que los escritores latinoamericanos, un poco a lo Zola, se refieren a sí mismos como “intelectuales fieles a los principios civilizadores de justicia, democracia y respeto a los derechos humanos”. Esto ocurre en 1969, pero los amigos dejarían de serlo, como vio Cabrera Infante al relatar los pormenores de una fiesta ocurrida el último día de 1967, en el departamento de Fuentes en Londres. A esa fiesta no acudieron ni García Márquez ni Cortázar, quienes iniciarían su lenta pero irreparable separación de los otros, un año después de que se vetara la participación del cubano en *Libre*.

Ya desde el 2 de junio de 1967 Cortázar le había expresado a Fuentes que había leído *Tres tristes tigres*, ese “curioso libro, lleno de cosas magníficas, pero totalmente fracasado como estructura novelesca, como libro. El ingenio es el peor enemigo del talento a veces”. Esa molestia encontraría su expresión más clara —aunque ahora fuera política— cuando en Saignon, cuenta Goytisolo, “el tema de la participación de Cabrera Infante en nuestro proyecto provocó un primer y ya revelador enfrentamiento: mientras Vargas Llosa y yo nos mostrábamos favorables a ella siempre que fuese estrictamente literaria, nuestro anfitrión afirmó de modo rotundo que si Guillermo entraba por una puerta él se salía por la otra”.

En la introducción se dice que el *boom* “empezó a resquebrajarse a raíz de los desencuentros políticos de esos años y terminó de deshacerse tras varios golpes”: el encarcelamiento de Heberto Padilla, la irrupción de Pinochet, el golpe que Vargas Llosa habría dado a García Márquez y el golpe militar en Argentina. Podemos comprobarlo por las pocas misivas en la sección “Fin de fiesta”: 24. Sin embargo, pienso que el golpe central ocurrió justo después de que los amigos brindaran en Avignon. Fidel Castro, Padilla, la Revolución cubana se interpusieron en la amistad de esos escritores que en un principio vieron al régimen de la isla como una fuente de esperanza y a partir del encarcelamiento de Padilla, entre otras circunstancias, pudieron observar lo que realmente era: una dictadura, palabra que, para referirse a la cubana, no aparece ni una vez en todo el volumen y se transforma así en el gato negro real que aún sobrevive en nuestra triste región. ¿Todos pudieron observarlo? Fuentes y Vargas Llosa sí. Como entonces, como hoy, no todos quisieron advertirlo. ~

MALVA FLORES (Ciudad de México, 1961) es poeta, ensayista y editora de poesía en *Letras Libres*. Su libro *Estrella de dos puntas*. Octavio Paz y Carlos Fuentes: crónica de una amistad (Ariel, 2020) recibió los premios Mazatlán de Literatura y Xavier Villaurrutia.