



LOS INICIOS DE LA GLOBALIZACIÓN EN LA NARRATIVA MEXICANA: LA GENERACIÓN DEL *CRACK*

Rocío Martínez Velázquez
(Universidad Iberoamericana de México)

Resumen. Han transcurrido veinte años desde que un grupo de jóvenes escritores mexicanos lanzara un manifiesto donde se postulaban como una generación literaria que abogaba por la libertad temática, el alejamiento de la estandarización proveniente de la estética del realismo mágico y la vuelta a novelas totales. Casi paralelamente, en Chile un grupo de jóvenes editaba una antología donde, desde otra perspectiva, anhelaban la misma libertad creativa que distara del peso de los autores precedentes y, al mismo tiempo, los inscribiera en ese amplio territorio que es la literatura hispanoamericana. Abordar la génesis de estos grupos, y vincularlos con el contexto de globalización cultural, permite entender la importancia de –hasta el momento, en el caso del *Crack*–, los últimos escritores mexicanos en pronunciarse abiertamente como generación.

Abstract. It's been 20 years since a group of young Mexican writers launched a manifesto which is postulated as a literary generation that advocated freedom issue, the removal of standardization from the aesthetics of magical realism and total return to novels. Almost simultaneously, in Chile a group of young edited an anthology, which from another perspective, longed for the same creative freedom that it varied the weight of previous authors and at the same time, inscribed in that vast territory is American literature. Addressing the genesis of these groups, and link them to the context of cultural globalization, can understand the importance of up to date, -in the case of crack- the last Mexican writers openly pronounced as generation.

Palabras Clave. Globalización, Narrativa mexicana, Literatura latinoamericana, Cultura global

Keywords. Globalization, Mexican literature, Latin American literature, Global culture,

Para Pedro y Nacho,
mis maestros.

*La literatura como un espacio
que se reconfigura en cada nuevo intento.
Acicate de la disciplina
y refrendo necesario
del respeto a la inteligencia del lector.
Empezar de cero.
La ambición literaria
debiera circunscribirse a la obra,
al proceso de escritura.
No creemos en
la angustia de las influencias,
sino en los precursores
y en la ambición
de acercarnos a ellos mediante la obra.*

Pedro Ángel Palou

Hacia el final del siglo XX la constitución de un sistema económico internacional revolucionó el concepto de globo terráqueo. El auge de las telecomunicaciones modifica paulatinamente a una sociedad inmersa en la cultura de lo inmediato, lo factible, lo efímero. La industria cultural lanza ofertas homogéneas en las ciudades globales que intentan permear los mercados locales afectando a todos los ámbitos del individuo incluyendo al medio literario.

En la literatura escrita en lengua española existía una falta de comunicación entre los países de América Latina, aunada al mercado editorial dominado por España, los escritores que comparten un mismo idioma pero no el territorio geográfico, visualizaban como un reto inalcanzable leer lo que escribían sus contemporáneos latinoamericanos. Las empresas editoriales transnacionales con sede en España desde donde se decide la distribución de libros en los países de América Latina, propiciaban una necesidad de publicar en grandes grupos editoriales, aquel que no dependía de un sello editorial transnacional estaba destinado a permanecer dentro de las fronteras locales, con posibilidades escasas de ser conocido por otros hispanohablantes y casi nulas de ser traducido.

En 1996, dos escritores chilenos, Sergio Gómez y Alberto Fuguet, se dieron a la tarea de elaborar una antología de cuentos de autores hispanoamericanos que tuvieran como común denominador la lengua y, como credo, escapar del estigma en el que se había convertido el realismo mágico. Conscientes de que casi todas las novedades en las librerías provenían de España, y por tanto, de que los autores que no publicaban en una editorial transnacional quedaban confinados a sus países de origen, intentaron abrir un nuevo espacio común:

En todas las capitales latinoamericanas uno puede encontrar los *best-sellers* del momento o autores traducidos en España, pero ni hablar de autores iberoamericanos. Simplemente no llegan. No hay interés. Recién ahora algunas editoriales se están dando cuenta de que eso de escribir en un mismo idioma aumenta el mercado y no lo reduce. Si uno es escritor latinoamericano y desea estar tanto en las librerías de Quito, La Paz y San Juan hay que publicar (y ojalá vivir) en Barcelona. Cruzar la frontera implica atravesar el Atlántico (Fuguet, A. *et. al.*, 1996: 11)

Así aparece *McOndo*, que pronto se convierte en una referencia en el medio literario contemporáneo en lengua española. En el prólogo de la antología, Alberto Fuguet y Sergio Gómez reconocen que la elección de los autores es arbitraria en la medida en que era complicado obtener textos de autores inéditos de diversos países de América Latina. A través de sus contactos, enviando correos tradicionales y electrónicos, trataron de rastrear a los autores que escribían en lengua española y que no utilizaban como estética nada similar al «realismo mágico»:

Cuando decidimos lanzar nuestras señales de humo, recurrimos a todo lo imaginable: amigos, enemigos, corresponsales extranjeros, editores, periodistas, críticos, rockeros en gira, auxiliares de vuelo, mochileros que salían de vacaciones. Recurrimos al fax, al DHL, a la Internet. Apostamos por el correo tradicional (estampillas con la cara de próceres muertos) y el correo electrónico (bits, no átomos) y abusamos del teléfono (usamos discado directo, cambiamos varias veces de carrier dependiendo de las ofertas del mes y nos aprendimos todos los códigos de los países (Fuguet, A. *et. al.*, 1996: 12)

En el prólogo aseguran que los planteamientos ideológicos de los autores del *Boom* se habían desvanecido: innovación estilística encarnando novelas totalizadoras, el realismo mágico como una estética reconocida a nivel mundial, y sobre todo, su ideología política común eran cuestiones que ya no correspondían a las nuevas generaciones, donde muchos habían escrito sus novelas utilizando una computadora y sus reflexiones inmediatas versaban entre elegir PC o Macintosh. Su experiencia de libertad se traducía en la desconexión con un bien social o político que literariamente se expresaba en sus perspectivas particulares.

Los cuentos de *McOndo* son relatos que abordan miradas singulares y mundos interiores distantes al análisis del contexto histórico o las indagaciones sobre la identidad latinoamericana que intenta responder en plural la pregunta «¿quiénes somos?» Por el contrario, para los escritores de *McOndo* la pregunta que importa es «¿quién soy?» Y, según ellos, la respuesta carece de delimitación geográfica.

La provocación se encuentra ya en el título de la antología: *McOndo*, que no es ni Macondo ni McDonald's, sino una mezcla y un juego de palabras que es al mismo tiempo una burla y un homenaje a García Márquez. Con ella, los autores de la antología se reconocen como habitantes de su tiempo, en el que las ciudades están saturadas por el tráfico, la contaminación, la inseguridad, las desigualdades, la oferta comercial imperante de las empresas y cadenas globales, la corrupción que prevalece en todos los estratos. Ciudades globales desde donde intentan abrir un espacio para escribir.

La tierra macondina pierde su magia, se ha quedado sin utopías que perseguir dejando al acto creativo sin dirección definida, en una América Latina donde no se necesita ir en busca de El Dorado, porque los países ya han sufrido la tiranías de terribles dictadores, desgracias naturales, narcotráfico, gobiernos corruptos, familiares extraviados engullidos por la nada. Y ese *McOndo* es tan *existente* y tan latinoamericano como el de García Márquez.

Coexisten en Latinoamérica lo global y lo local, una industria cultural proveniente del extranjero, propuestas artísticas regionales, televisoras locales que exportan telenovelas a gran cantidad de países, pero también una tradición literaria legada por los autores del *Boom*. A los antologadores de *McOndo* les interesaba señalar que Latinoamérica es todas las cosas que habitan en ella: «Y seguimos: Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el comandante Marcos y la CNN en español y el Nafta y la deuda externa, y por supuesto, Vargas Llosa.» (Fuguet, A. *et. al.*, 1996: 16).

Lo que comparten los hispanoamericanos es la lengua y eso seguirá siendo así aunque los ideales se hayan transformado y el mundo funcione globalmente, de manera que, pese a la ironía presente en el prólogo de Fuguet y Gómez, lo esencial es que reúnen voces narrativas de distintos países con el único requisito de que sus textos no tengan nada que ver con el realismo mágico, o lo que es lo mismo, con la exigencia comercial caracterizada por el exotismo, reivindicando así la libertad de creación y evitando el encasillamiento de escritores latinoamericanos con temas determinados.

Los autores incluidos en la antología se inscriben en la literatura de la transición del siglo XX al XXI, y la mayoría de esas voces son ahora las que más publicaciones internacionales tienen. El cambio de siglo anuncia la

fragmentación ideológica y temática, el despojo de los nacionalismos, la potenciación de la individualidad, un bagaje cultural más variado que incluye lo que antes se consideraba exclusivo de la cultura de masas: televisión, comics, Internet. Los discursos se han fragmentado, las utopías se han desvanecido dejando al ser humano en la carencia del absoluto, una sociedad que vive rodeada de pantallas con las cuales se comunica con los otros. Los escritores trabajan poéticas individuales y las generaciones tienen más que ver con la amistad que con la línea temática o estética de sus textos:

Traspasado el umbral, la humanidad se ha quedado con un individualismo atroz, errante: del sujeto soberano moderno al individuo descentrado; del sujeto histórico al individuo atemporal; del sujeto con sentido crítico al individuo relajado; del individuo estético al individuo «estetizado». Así las cosas, el proceso es un abanico abierto aguantando el sopor de estos tiempos (Fajardo, C. 2005: 143).

Si del estallido literario nace el *Boom*, de la necesidad de fisura aparece el *Crack* más de tres décadas después. Al igual que sucedió con *McOndo*, cuando apareció el *Manifiesto del Crack* en México, en 1996, la crítica fue muy severa respecto a su contenido, en ocasiones, malinterpretándolo al afirmar que estos autores se rebelaban contra los escritores del *Boom*: «El *Crack* había adquirido de la noche a la mañana un impresionante carácter polifacético que absorbía todas las aversiones, por más encontradas que resultaran: se le tachó lo mismo de literatura facilista que de literatura complejista, de académica que de ondera, de inmediatista que de engorrosamente abstracta.» (Chávez Castañeda, R. *et. al.* 2004: 143) Sin embargo, esas aseveraciones de la crítica han sido desmentidas por los propios autores del *Crack*, quienes afirman que, lejos de representar figuras frente a las cuales rebelarse –como lo fue para generaciones inmediatamente posteriores, el denominado *Postboom*–, los autores del *Boom* eran leídos por ellos como clásicos. En su reflexión sobre la existencia de la narrativa latinoamericana como una marca registrada bajo el estandarte del realismo mágico, Jorge Volpi, uno de los firmantes del *Manifiesto del Crack*, afirma:

Experiencias como la antología *McOndo* o el *Manifiesto del Crack* revelaban, más bien, el intento de escapar de la *marca* ‘narrativa hispanoamericana’; ello no implicaba, en ningún caso, abjurar del *boom* –el cual, por el contrario, encarnaba la posibilidad de engarzarse con una de las tradiciones más ricas de la literatura hispanoamericana–,

sino de la manipulación académica, comercial y crítica que le siguió; es decir, de denunciar la puesta en funcionamiento de una especie de maquila literaria para la exportación del exotismo regional (Montoya Juárez, J. *et. al.*, 2008: 104-105)

Pascale Casanova señala que, gracias al *Boom*, la literatura hispanoamericana pasó de la invisibilidad, consecuencia de no pertenecer al marco de literatura mundial, a la atención de todo el mercado internacional. No obstante, ese halo de exotismo que constituyó el concepto de realismo mágico no tardó en volverse un estereotipo que enmarcó a la narrativa latinoamericana y, como todo producto comercial, acabó por cansar al lector y por tanto, reducir el número de ventas. Los escritores que ya tenían la distancia temporal suficiente para reflexionar sobre este fenómeno se dieron a la tarea de lanzar sus propuestas para posicionar a la literatura frente a las consecuencias de la globalización y, aun cuando no tuvieron una repercusión mundial inmediata, han sido asimiladas con el tiempo.

Por su parte, Néstor García Canclini afirma que las empresas editoriales se ven presionadas por sus competidores, que no son solo otras editoriales sino la industria audiovisual, cuyo parámetro de ventas es tan elevado que con dificultades las publicaciones impresas se las ingenian para permanecer en el mercado: «Las *fusiones multimedia* y las *concentraciones empresariales* en la producción de la cultura corresponden, en el consumo cultural, a la *integración de radio, televisión, música, noticias, revistas e Internet*» (García Canclini, N. 2007: 214). Los libros están inmersos en la búsqueda de efectos inmediatos producto del auge de las telecomunicaciones, es decir, su competencia radica en colocarse entre posibles lectores acostumbrados a obtener la información con un clic de distancia; por tanto, este autor señala la necesidad de formar lectores, espectadores e internautas para que el acceso a las telecomunicaciones no sea perjudicial para la literatura.

Para 1994, los escritores nacidos en los sesenta, y en especial los miembros del *Crack*, tenían la distancia temporal suficiente para intentar hacer una valoración del contexto histórico del *Boom*. Eloy Urroz afirma que, durante los años setenta y ochenta, hubo dos vertientes en la literatura mexicana: una de autores que seguía una línea muy estandarizada, que hacía de sus novelas algo quizá interesante —en el mejor de los casos—, pero sin demasiada relevancia ni profundidad temática o estilística; y por otro lado, quienes sólo se dedicaban a escribir novelas de corte magicorrealistas simplemente por su aspiración a tener grandes ventas:

...el de una búsqueda novelística que si no exactamente amañada, estandarizada o *light*, no logra sin embargo cuajar en grandes libros y no consigue salir de cierto entibiamiento o sedimentación que la llevó a quedarse en una serie de novelas buenas pero no indispensables, interesantes pero no universales, novelas finalmente prescindibles de leer; o bien, el grupo de novelas de consumo, comerciales y efímeras, sin mayor interés e importancia que la de sus cifras récord en ventas. (Chávez Castañeda, R. *et. al.* 2004: 158).

Lejos de desdeñar la tradición literaria que les precede, la propuesta novelística del *Crack* radicaba en reivindicar la tradición de las grandes novelas del *Boom* y otras novelas publicadas de manera aislada, como *Palinuro de México* o *José Trigo*, de Fernando del Paso; *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, *El libro vacío*, de Josefina Vicens o *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, entre otras, que implicaban un reto para el lector. Frente a la cultura masiva y globalizada, el *Crack* responde con una propuesta estética ambiciosa: ante la imposibilidad de compartir los ideales del *Boom*, no escribirían temáticas similares a las que entonces preocupaban a los escritores, pero sí novelas que continúen desafiando a los lectores.

Cada uno de los miembros del grupo reconoce la influencia directa de los integrantes del *Boom*: Fuentes en Volpi y en Palou; Vargas Llosa en Urroz o García Márquez en Padilla. El *Crack* se coloca en una posición neutral en el sentido ideológico, proclama la autonomía temática pero con la idea de escribir novelas que apuesten por la profundidad de los contenidos, por abordar cuestiones filosóficas fundamentales para el ser humano, por recrear esa visión novelística del *Boom* de escribir novelas totales.

La determinación provocada por el hartazgo en Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivil y Vicente Herrasti era clara. Terminar con la funesta herencia de la vulgarización del boom latinoamericano. Intentar una literatura acorde a esas generaciones ahítas de información global, alejada de claustrofóbicos terruños (Arciniega Díaz, V. *et. al.* 2010: 86)

Tras la publicación del *Manifiesto*, los escritores del *Crack* continuaron manteniendo sus lazos de amistad, aunque cada quien trabajaba en sus proyectos individuales, dejando de lado la visión negativa de la crítica mexicana hacia el grupo como tal. Un cambio drástico hacia la recepción del grupo se suscita en 1999, cuando se reanuda la convocatoria del premio Biblioteca Breve que tanto había favorecido el puente entre la literatura hispanoamericana y España: recordemos que Mario Vargas Llosa inicia este intercambio en 1962 con

la novela *La ciudad y los perros*. «Son los prolegómenos a una tercera etapa en la historia del grupo: el proceso de internacionalización comenzado a partir de 1999 por la acogida editorial en España de *En busca de Klingsor* y *Amphitryon*, convertidas hoy en el paradigma de la novela *crack* fuera de México.» (González Boixo, J.C. *et. al.*, 2009: 150)

El éxito de *En busca de Klingsor* abrió un nuevo puente de comunicación entre España y Latinoamérica que ya se hallaba desgastado por la sobreexposición del realismo mágico. Escritores consagrados internacionalmente como Carlos Fuentes o Guillermo Cabrera Infante apoyaron públicamente la novela de Volpi. Gracias al premio, *En busca de Klingsor* se tradujo a más de veinticinco idiomas, requisito esencial, según Pascale Casanova: «La traducción es la gran institución de consagración específica del universo literario» (Casanova, P. 1999: 166) para pertenecer al panorama mundial de las letras. Y junto con Volpi, su grupo literario, el *Crack*:

Acompañada de comentarios positivos de Fuentes y Cabrera Infante, *En busca de Klingsor* situó en el mapa literario internacional al *Crack*, que finalmente cruzó el Atlántico durante el otoño del 2000: la decimoctava edición de la Fira de Barcelona, Liber 2000, tuvo a México como país invitado y en el programa de eventos se otorgó un espacio central al *crack* con motivo de la publicación en Muchnik de *Tres bosquejos del mal* y de *Paraíso clausurado*, novela inédita de Palou (González Boixo, *et. al.* 2009: 150)

En el 2000, otro miembro del *Crack*, Ignacio Padilla, resultó ganador del Premio Primavera con la novela *Amphitryon*. Los escenarios de ambas novelas están situados fuera de un contexto mexicano. *En busca de Klingsor* es una novela que transcurre en la Segunda Guerra Mundial e intenta fusionar ciencia y literatura en una historia de científicos, mientras que el escenario de *Amphitryon* es Alemania y el texto es una exploración del tema del doble.

La controversia entre lo local y lo global rondaba la obra de estos autores: para algunos, la literatura es universal y no encuentran polémica en estas obras; para otros, el hecho de que dos novelistas mexicanos escribieran novelas ubicadas fuera de su país y que nada tienen que ver con la realidad mexicana fue motivo de críticas, sobre todo, en México. Durante mucho tiempo, la crítica nacional encasilló al *Crack* como un grupo de novelistas apátridas cuyos textos acontecían en un ámbito internacional, olvidándose de que muchas de sus novelas transcurrían en México y de que no era una característica explícita que

sus novelas se alejasen de su país de origen; además, no todos los autores del grupo escribieron textos ubicados en otros territorios.

Los premios internacionales a las novelas de Jorge Volpi e Ignacio Padilla, sumados a la aparición de nuevas figuras clave de la literatura latinoamericana como Roberto Bolaño (*Los detectives salvajes* se publicó en 1998), de alguna manera reactivaron el interés hacia Latinoamérica, y favoreció la publicación de más autores latinoamericanos en España. No obstante, algunos críticos presentaron este hecho como resultado de una campaña de marketing, aunque a la larga no puede negarse que, tras el espacio vacío de los ochenta y noventa, llenado principalmente por los seguidores del realismo mágico, a partir del 2000 se aprecia un renovado interés de las editoriales españolas por otras propuestas literarias latinoamericanas.

Los integrantes del *Crack* se vieron en la necesidad de reafirmar que sus «abuelos y padres» literarios eran para ellos una tradición de la que no solo no renegaban sino que reforzaban y extendían, querían darle a la novela una consistencia sólida, crear mundos ficticios que realmente exigieran una lectura comprometida, tal como lo hacían las novelas del *Boom*, pero apelando a la libertad temática, no por crear personajes lejanos a Latinoamérica y tener como escenario otros países y hasta otros mundos, significaba una renuncia a la tradición mexicana, latinoamericana, universal:

Resulta que detrás de estas novelas hay una irrenunciable y muy discernible tradición mexicana, latinoamericana y universal –las tres en el mejor sentido de la palabra. Podría demostrar, por ejemplo, que Martín Luis Guzmán, Villaurrutia y García Ponce están visible o invisiblemente detrás de muchas de las mejores páginas de *Klingsor* tanto o más como lo están Dante, Thomas Mann o Kundera. (Chávez Castañeda, R. *et. al.* 2004: 153)

La tradición literaria de un escritor no solo está en los autores con los que comparte nacionalidad o lengua, sino en todos aquellos que reconoce como literatura universal. Ya con Pascale Casanova hacíamos referencia a los procesos que siguen las literaturas locales para colocarse en la tradición universal y una vez que ingresan a la República Mundial de las Letras, la literatura pertenece a todo aquel interesado en la lectura por el simple hecho de que la universalidad otorga visibilidad para con el resto del mundo. Para la crítica, el *Crack* abogaba por novelas que tuvieran el toque universal por no estar ubicadas en México, pero en realidad el *Manifiesto* no pretendía centrarse en las temáticas de cada uno de los novelistas que integran el grupo, que además, son muy diferentes

entre sí. La propuesta de las novelas del *Crack* tenía que ver más bien con la forma, es decir, con la ambición de crear un universo novelístico totalizador:

Con lo que sí se adhiere el *Crack*, y es importante recordarlo aquí, es con un tipo de novela que se aboque a reimaginar el mundo y que desee inventarlo, no que lo remede o calque; procuramos una novela incluyente, cosmopolita, ambiciosa, experimental y difícil si cabe, anclada en la tradición de la novela «profunda» o compleja, una novela del lenguaje, subversiva y totalizadora (lo que no siempre implica extensa) y con una clara noción de forma, o mejor: con una voluntad expresa de forma que, creo –al igual que pensaba Donoso– no se encontraba en la literatura latinoamericana antes de la llegada de Onetti, Carpentier, Guimarães Rosa y Juan Rulfo (Chávez Castañeda, R. *et. al.* 2004: 154).

En *Crack. Instrucciones de uso*, un libro publicado por la editorial transnacional Random House, Urroz escribe que la idea que comparte con los demás integrantes es la de la vocación del novelista en cuya obra se refleja su necesidad artística de crear un microcosmos narrativo, sin caer en estereotipos, clichés o imposiciones, sino a partir del proyecto personal de cada uno.

Por su parte, Ignacio Padilla señala que el punto de convergencia entre los escritores nacidos en los sesenta radica en su concepción de la creación literaria: libertad temática y de estilo, lecturas universales, bagaje cultural que se extiende a lo que antes se consideraba cultura de masas, convivencia con las nuevas tecnologías; más que con una línea estética determinada:

Instruidos así en la paradoja de la renovación dentro de la continuidad, los escritores de esta generación hemos recibido el siglo XXI con una franca epidemia de propuestas disímiles en las que sin embargo subsisten el afán de recuperación, el rompimiento con los padres para volver con los abuelos, la necesidad de devolver al arte su complejidad y su dificultad, el rechazo a la frivolidad de la novela y la subvaloración del lector y, sobre todo, una defensa incondicional del humor como único paliativo de la solemnidad y la violencia anejas al rompimiento que se proponía. (Chávez Castañeda, R. *et. al.* 2004: 169-170).

En las novelas del *Crack* o los cuentos de *McOndo* no encontramos similitudes estilísticas; no obstante, une a estos autores el hecho de distanciarse del realismo mágico. No puede dejar de señalarse, que la falta de compromiso político, o siquiera de interés general hacia temas sociales, sí constituye un punto en común de estos dos grupos, muy acorde con la tendencia «apolítica» experimentada por las nuevas generaciones latinoamericanas a partir de los años ochenta.

Los dos grupos reconocen que las obras del *Boom* son parte ya de los clásicos a los que estos autores leen con admiración, pero también asumen que

la nueva América Latina ya no puede reducirse a los clichés elaborados a partir de la poética del realismo mágico. Lo global, los medios de comunicación, los gobiernos corruptos, las dictaduras, la corrupción, el narcotráfico y los desastres naturales, insisten, son tan latinoamericanos como los dictadores y guerrilleros del pasado, sin necesidad de ser reelaborados a partir de un perfil «mágico».

A pesar de que parten de las mismas premisas, las respuestas literarias de cada grupo se bifurcan: mientras los escritores del *Crack* proponen novelas totales que indaguen sobre las temáticas que exponen, los antologadores de *McOndo* no delimitan sus ejes estilísticos, dando cabida a todo aquel que escriba en lengua española, aunque en esencia, en su voluntad de distinguirse de los imitadores de García Márquez, se inspiran en el «realismo sucio» estadounidense.

Han transcurrido veinte años desde la aparición de *McOndo* y el *Manifiesto del Crack*, y quizás es tiempo de ofrecer un balance de sus resultados que escape de las polémicas desatadas en su contexto. Sin duda, ambas experiencias pueden ser leídas como síntomas del desgaste que había comenzado a sufrir el realismo mágico como paradigma único no sólo de la literatura latinoamericana, sino de la propia idea de América Latina como territorio de lo exótico. A su manera, cada grupo intenta demostrar que América Latina es mucho más rica, variada y contradictoria de lo que los imitadores de García Márquez y sus apologetas literarios y políticos querían demostrar. Para los autores de *McOndo*, América Latina debe reconocer sus contradicciones modernas y posmodernas, así como su inmersión en el mundo global de la cultura de masas, especialmente de origen estadounidense, como parte fundamental de su esencia. Para los firmantes del *Manifiesto del Crack*, por su parte, América Latina debe retornar a su condición universal, ajena a los nacionalismos cerrados, ya presente en las obras de los autores del *Boom*.

En última instancia, tendría que reconocerse que los dos grupos suponen la aparición de una tendencia normalizadora en América Latina: ambos buscaban erradicar el exotismo con el cual europeos y estadounidenses, así como muchos autores latinoamericanos, se obstinaban en etiquetar a la región. Este esfuerzo, aunado a las obras de muchos otros escritores de su generación o de las siguientes, ha tenido éxito, sobre todo en la propia América Latina y en España. Ya nadie espera en estas regiones que un autor latinoamericano sólo deba escribir sobre un tema determinado y nadie parece creer tampoco que la única forma de explicar los problemas de la región sea a través de la magia ancestral.

Con el paso del tiempo, los integrantes del *Crack* y *McOndo* terminaron por establecer lazos de amistad o complicidad entre sí. Y, aunque algunos de sus

miembros conservan esa amistad, es cierto que el espíritu grupal que los animó hace años se ha desvanecido paulatinamente. Las poéticas de sus autores se han disparado y acaso con ello han demostrado el que era el estandarte de sus empresas juveniles: revelar que la literatura latinoamericana resulta tan vasta, diversa y plural como cualquier otra. Y que la tensión inevitable entre lo global y lo local no puede pasar ya sólo por el lugar en el que se ubica una novela o las tradiciones a las que responde, sino a su manera de encarar y replicar, de forma individual, a los permanentes desafíos de la literatura y del mercado.

BIBLIOGRAFÍA

- García Canclini Néstor, *La globalización imaginada*, México, Paidós, 1999.
- Casanova Pascale, *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Chávez Castañeda Ricardo, «La génesis» en Chávez Castañeda, Ricardo, Estivill, Alejandro Herrasti, Vicente, Padilla, Ignacio, Palou, Pedro Ángel, Regalado, Tomás, Urroz, Eloy, Volpi, Jorge, *Crack. Instrucciones de uso*. Mondadori, México, 2004, p. 143.
- Fajardo Carlos, *Estéticas y sensibilidades posmodernas*, México, ITESO, Universidad Iberoamericana, 2005.
- Fuguet Alberto, Gomez, Sergio (eds.), *McOndo*, Barcelona, Mondadori, 1996, pp. 11-16.
- Padilla Ignacio, «El Crack a través del espejo» en Chávez Castañeda, Ricardo, Estivill Alejandro, Herrasti Vicente, Padilla Ignacio, Palou Pedro Ángel, Regalado Tomás, Urroz Eloy, Volpi Jorge, *Crack. Instrucciones de uso*. Mondadori, México, 2004, pp. 169-170.
- Regalado López Tomás, «Del boom al crack: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio» en González Boixo, José Carlos et. al. (editor), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Iberoamericana Veluert, Madrid, 2009, p. 150.
- Urroz Eloy. «El Crack en el vórtice de la novela mexicana» en Chávez Castañeda Ricardo, Estivill Alejandro, Herrasti Vicente, Padilla Ignacio, Palou Pedro Ángel, Regalado Tomás, Urroz Eloy, Volpi Jorge, *Crack. Instrucciones de uso*. Mondadori, México, 2004, pp. 151-154.
- Volpi Jorge. «Narrativa hispanoamericana, INC.» en Montoya Juárez Jesús, Esteban Ángel, et. al., (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 104-105.