

**LAS NOVELAS DEL BOOM  
COMO PROVOCACIÓN CANÓNICA:  
INTERACCIONES LITERARIAS ENTRE  
LA ONDA, EL CRACK Y CARLOS FUENTES**

**Gesine Müller**  
*Universidad de Munster*

“En 2001, Jorge Volpi ganó el Premio Biblioteca Breve [...] con *En busca de Klingsor* y en España empieza a hablarse del *crack* latinoamericano, el fenómeno literario de mayor resonancia después del *boom*”<sup>1</sup>. Cuando Elena Poniatowska resume en un artículo de *La Jornada* publicado en junio de 2003, con estas palabras, la posición del público lector, expresa con ellas que las novelas del *boom* son el punto de referencia de las jóvenes generaciones y que la valoración literaria funciona desde el intento de un distanciamiento. La canonización de las novelas latinoamericanas del *boom* en la década de los sesenta sería entonces no sólo un producto de la industria editorial española y de la necesidad de satisfacer la búsqueda de algo exótico en los lectores europeos y norteamericanos, sino que también estaría relacionada con la fuerte recepción pública de jóvenes novelistas, ensayistas y literatos.

Una contracultura al discurso de identidad, sostenido por las novelas del *boom*, se desarrolló muy pronto en México de la mano de Luis Guillermo Piazza: *La mafia* (1967) y René Avilés Fabila: *Los juegos* (1967)<sup>2</sup>. Son dos novelas satíricas en las que se ironiza los métodos utilizados por los autores del *boom*, a través de los cuales se aseguró la influencia sobre las editoriales, se protegieron unos a otros y con ello no dejaron cabida a escritores de otros círculos. Pero sería en 1971 cuando *La Onda* marcará un punto de inflexión definitivo (Gunia).

Una novela reveladora de esta reacción al discurso de identidad del *boom* es *Ciudades desiertas*, escrita por José Agustín y publicada en 1982. El autor realiza una crítica constructiva acerca de los tempranos discursos de identidad de los autores del *boom*. Wolfgang Matzat resalta cómo en esta novela se produce lo que él denomina un cambio posmoderno en la reflexión sobre la identidad (Matzat: 186; Kerr: 25). Cuando aborda el tema de la preocupación por la identidad y la búsqueda de la misma, José Agustín la susti-

tuye por un juego irónico con los discursos intertextuales de la concepción de una identidad mexicana. De esta manera, y pese a procedimientos parcialmente similares, se ponen de manifiesto algunas diferencias esenciales respecto a los primeros trabajos de Carlos Fuentes<sup>3</sup>. El alto grado de complejidad en la estructura narrativa de sus textos corresponde a la acuciante problemática de la identidad. Para José Agustín, el punto de partida de su irónico trabajo sobre la cuestión de la identidad, radica en la particular forma de transmitirnos los discursos de una identidad mexicana. La exposición específica del tema de la identidad en *Ciudades desiertas* queda de manifiesto al revelarse rápidamente el esbozo de esta estructura de transmisión. El texto escenifica una confrontación con el poder de la mirada ajena, en el que no sólo se reaccionará y se corregirá el punto de vista unilateral estadounidense, sino que además se mostrará, al mismo tiempo, el punto de vista de los propios mexicanos como algo ya siempre transmitido y posteriormente dibujado, lo cual viene a corresponder con una “deconstrucción” del concepto de identidad (Matzat: 115).

El diálogo narrativo de la intertextualidad y la intratextualidad nos conduce a una “deconstrucción” de los conceptos nacionales de identidad, a pesar de que éste no acarrea una pluralidad posmoderna. Por el contrario, Matzat ve en la reconciliación al final de la novela una identidad madura de los protagonistas, que ya no necesitan reafirmarse en los conceptos de una identidad colectiva.

Pero también se critica la función de los intelectuales, ya que se ironiza sobre la definición estereotipada de *escritores comprometidos* con la que se comienza a denominar a los autores del *boom*. De esta forma será criticada la pretendida e hipotética independencia de estos escritores latinoamericanos que frecuentemente aprovecharon el programa de becas ofrecido por Estados Unidos (Lecuna: 101).

Mientras que la novela de Agustín puede ser leída como una respuesta netamente literaria a las novelas del *boom*, a finales de los años ochenta y en la década de los noventa dominan reacciones ensayísticas. Tanto en las críticas a García Márquez en la parodia *McOndo*, publicada en 1996 por los escritores chilenos Sergio Gómez y Alberto Fuguet, como en el ensayo de Francesco Varanini *Viaje literario por América Latina*, que se refiere a Carlos Fuentes, encontramos referencias de carácter polémico. Fuentes ocupa un papel exclusivo en los nuevos estudios literarios como los trabajos de Christopher Domínguez Michael, Pedro Ángel Palou, Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana, así como en los textos de teoría cultural y sociológicos como *Aires de familia* de Carlos Moniváis.

En *La jaula de la melancolía*, Roger Bartra adopta una posición semejante. Bartra basa su crítica en la –según él– contradic-

toría concepción de la identidad mexicana de Fuentes. Critica que Fuentes entienda el tiempo cíclico como un mito y algo intrínseco de México y que no tome en cuenta que el concepto occidental del tiempo es también un mito.

‘Al tiempo mítico indígena’ –dice Fuentes– ‘se sobrepone el tiempo del calendario occidental, tiempo del progreso, tiempo lineal.’ [...] Ciertamente así es, con una importante salvedad; que el tiempo occidental también es un tiempo mítico; sus mitos –diferentes a los de la cultura prehispánica– son precisamente los de la línea, el progreso, el futuro, el calendario gregoriano. Y uno de sus mitos centrales es precisamente la invención de otro tiempo mítico ligado al edén primitivo, en contraste con las nociones modernas del acaecer histórico. (Bartra: 61)

La concepción de la mexicanidad, en la versión cosmopolita de Fuentes, también será entendida como un residuo del chauvinismo de la elite burguesa mexicana.

Frente a ello existe el conocido debate entre Enrique Krauze y Fuentes como un ejemplo de lo que es un análisis netamente polémico entre dos intelectuales. Las críticas de Krauze no están realmente dirigidas al trasfondo conceptual de las novelas de Fuentes sino que son el resultado de la búsqueda de “fallos” particulares al ir simplificando demasiado los diferentes conceptos expresados (Vital: 51-60). La principal crítica hacia Fuentes es que él aborda como novelista una materia que es de ámbito histórico<sup>4</sup>.

La [...] obsesión por el lenguaje que lo ha llevado a intentar experimentos riesgosos y de lograr páginas de admirable vitalidad, lo ata a un tiempo y una retórica que pasará muy rápidamente. Fuentes ha corrido en sentido inverso al desarrollo de la novela que, como regla de oro practicada por Flaubert, los rusos, Musil, Broch, Kafka, Nabokov, Faulkner, busca la desaparición del autor detrás del texto. (Krauze: 21)

¿Pero cuál es la reacción de este grupo de mexicanos –que según Poniatowska se define por la prensa española como el de mayor reconocimiento internacional desde los propios autores del *boom*– hacia los autores del *boom*? Podemos entender el mismo nombre con el que este grupo, integrado por Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda, Pedro Ángel Palou y Eloy Urroz, se define a sí mismo, como una reacción al *boom*. Volpi explica el origen del nombre:

Cuando el grupo se crea en el 94 en México escogemos el nombre de “crack” por su significado onomatopéyico y lo usamos para romper con cierta obligación del escritor mexicano o latinoamericano de hablar necesariamente sobre México y la identidad nacional utilizando los moldes copiados al realismo mágico de García Márquez. Era la literatura latinoamericana que estaba más en boga en ese momento y nosotros, más jóvenes que ahora hace ocho años, queríamos esa ruptura. (Volpi 2002)

Más tarde esta limitación queda relativizada:

Con el paso del tiempo ya no nos parece tan claro que esta voluntad de

ruptura siga existiendo en nuestro caso. La prensa en muchos lugares, incluso en Alemania de una manera particular, ha hecho hincapié en que se trata de un grupo que quiere romper con el realismo mágico. Esto tampoco es cierto. No hay una intención de ruptura con el realismo mágico entendido como tal porque autores como García Márquez y otros del *boom* son nuestros clásicos vivos (Volpi 2002).

En lo que concierne al deslinde con las generaciones anteriores, no parece decisivo si los jóvenes adoptan una posición a favor o en contra frente a la generación anterior. La posición ante los “autores viejos” reviste ya de por sí un carácter normativo para el propio concepto de ser escritor. Esto tiene que ver con la orientación entre los lectores. La cuestión de hasta qué punto se espera hoy en día de un autor latinoamericano temas específicamente latinoamericanos parece latente, y siempre está presente en mayor o menor grado, y juega un papel decisivo en la justificación de los temas elegidos por parte de los autores.

[...] un escritor latinoamericano puede escribir sobre cualquier tema posible, sobre la identidad latinoamericana y nacional o sobre temas que nada tengan que ver con el latinoamericano, con la misma legitimidad con que cualquier escritor en cualquier parte del mundo puede tocar cualquier tema que le venga en gana. (Volpi 2002)

En todos los autores del *Crack* encontramos este alejamiento explícito en un nivel extraliterario. Pero si entramos en un nivel literario veremos que la proclamada reivindicación aparece trastocada. En la elección de los temas se oponen a los veteranos.

Cabe destacar que los escritores nacidos alrededor de 1968 se consideran a sí mismos como un grupo que dispone de su propio manifiesto literario, pero que carece de directrices programáticas: “[...] la ausencia de contienda es uno de los pocos elementos que nos unifica, querámoslo o no. [...] No hay más propuesta que la falta de propuesta” (Padilla: 37). En el manifiesto sobre las novelas del *boom*, Padilla también toma distancia de las características formales de esta literatura: “Ya nadie escribe novelas totales. Pero, me pregunto, ¿novelas para quién? ¿totales para quién? [...] Más soberbio me parecerá el autor que se aleje de esos gigantes aduciendo una incapacidad dudosa, que aquéllos –nosotros– que los asuman abiertamente, que se revuelquen con ellos” (Padilla: 39).

Palou, por su parte, se orienta sobre estas mismas novelas a la hora de renunciar a la conexión entre literatura y compromiso sociopolítico: “Finalmente convencidos de que el único compromiso del escritor es con su obra y con el lenguaje en que la escribe [...]. Ya lo decía el viejo Borges: ‘Yo creía que sólo había buena o mala literatura; eso de literatura comprometida me suena como una equitación protestante’” (Palou: 45). Palou relativiza el carácter vinculante del manifiesto al igual que su título. Según él, el manifiesto era un gesto como todo manifiesto, una payasada, que enfu-

reció al mundo intelectual y logró que los críticos los atacaran sin misericordia (Poniatowska). Pese a la relativización del contenido, las referencias son significativas en la medida en que resaltan a los autores del *boom* como instancias de referencia permanentes.

Después de haber considerado las lecturas del *boom* por parte de las jóvenes generaciones, cabe preguntarse: ¿De qué manera lee el mismo Fuentes su obra temprana en los años noventa?

[...] los nuevos escritores de La Onda, José Agustín, Parménides García Saldaña, Gustavo Sainz, [...] eran quince años menores que yo y merecían coronas ya marchitas sobre cabezas más viejas, como la mía. Libérrimos, desenfadados, humoristas, enemigos a muerte de la solemnidad, escribiendo al ritmo de rock se transformaron en protagonistas de una fiesta, que le dijo a un gobierno autoritario y asesino, responsable de la masacre del 2 de octubre de 1968: 'Ustedes duran seis años. Nosotros duramos toda la vida. Su saturnalia es sangrienta y opresiva. La nuestra es sensual y liberadora'. (Fuentes, 1994: 19)

Estas frases de Carlos, protagonista de la novela *Diana o la cazadora solitaria* (Fuentes, 1994), constituyen un ejemplo de la confrontación directa entre un grupo literario ya mayor y una generación más joven.

Detrás de los protagonistas, el escritor Carlos y la actriz Diana Soren, se ocultan en realidad Carlos Fuentes y Jean Seberg. El reconocido autor conoce a la también famosa y exitosa actriz americana Diana Soren y establece una relación amorosa muy intensa, que duraría dos meses. Ambos protagonistas se autodefinen como artistas y ambos se caracterizan por una decidida posición socio-política. Es constante la reflexión acerca del papel del escritor en la sociedad. La novela tiene lugar en 1970, y la mayoría de las reflexiones políticas tienen su punto de partida en la situación de efervescencia política de 1968. Sin embargo, habiendo sido escrita la novela recién en 1994, Fuentes puede incluir en la valoración de los sucesos políticos las décadas transcurridas desde 1968, lo cual intensifica aún más el pesar por las oportunidades desaprovechadas en 1968.

Casi 25 años después, el Carlos de la ficción observa de una manera sumamente crítica el compromiso político de la generación del 68, y por lo tanto también el propio. De hecho estaba de moda y era elegante comprometerse con los marginados y desposeídos en todo el mundo, y es inevitable la pregunta de si la solidaridad pública con los socialmente perjudicados fue expresada de una manera tan evidente porque implicaba pocas consecuencias para la vida personal. El escritor se pregunta también si esta solidaridad simplemente formaba parte de la pertenencia a ciertos círculos, e inclusive llega a preguntarse si la actividad izquierdista fue condición necesaria para una carrera asegurada tanto social como económicamente dentro de la sociedad acomodada. Ya desde el primer encuentro Carlos sospecha que Diana pertenece a aquellos

típicos representantes de Hollywood que agitan las banderas revolucionarias “[...] para disfrazar sus vicios, su hipocresía, su hambre de lucro puro y simple. ¿Era distinta Diana, o era una más de esa legión de utopistas californianos, pasada, además, gracias a su marido, por el alambique del sentimentalismo revolucionario francés?” (Fuentes, 1994: 45). Esta pregunta lo inquieta durante toda la relación y probablemente también después. Pero lo interesante es que se ve a sí mismo en un papel similar, y llega a calificar a Diana como su “doble” y como su “hermana”. El escritor mexicano no puede superar el hecho de haber fracasado en 1968. En ese entonces, su esposa Luisa, testigo de la masacre de Tlatelolco, lo había prevenido de regresar de Praga a México, ya que había criticado los actos del gobierno. Este último, como era de esperar, trataba de justificarse aduciendo haber evitado una amenaza comunista. No todos se habían rendido tan fácilmente; “El que cedí fui yo, el traidor fui yo” (Fuentes, 1994: 66). En este contexto menciona a los escritores de *La Onda*.

Él mismo, resignado, responde negativamente a la pregunta de cuánto puede valer la influencia de un escritor políticamente activo y mundialmente reconocido en una situación concreta. Después de casi tres décadas, el fracaso de entonces aún sigue despertando sentimientos de culpabilidad.

Cuando el escritor mexicano regresó de Praga a México en febrero de 1969, sufría de mala conciencia. Fuentes se reprochaba de que su fantasía literaria sólo alcanzaba para preparar un réquiem dramático sobre la conquista de México<sup>5</sup>. Mientras Elena Poniatowska y Luis González de Alba escribieron los grandes libros sobre la tragedia de Tlatelolco, él se limitaba a admirarlos (Fuentes, 1994: 66). Además, el escritor pasa cuentas no sólo a su papel de intelectual sino también al aspecto formal de sus novelas anteriores. “[...] No quise repetir el éxito de las primeras novelas. Acaso me equivoqué en buscar mi nueva fraternidad sólo en la forma, divorciándome de la materia. El hecho es que un día llegué al agotamiento palpable entre el fondo vital y la expresión literaria” (Fuentes 1994: 62).

*Diana o la cazadora solitaria* puede leerse como una novela clave para contrastar la obra temprana y la más reciente del escritor. La novela puede considerarse como punto de partida para una contraposición. Entre otros aspectos porque el narrador, desde 1994, proyecta su mirada hacia dos características esenciales del hacer literario y extraliterario de Fuentes<sup>6</sup>. Por un lado la búsqueda de una identidad mexicana, como centro de sus novelas anteriores, y por otro su pretensión de ejercer como *escritor comprometido*.

Una comparación entre su obra temprana y posterior revela un claro cambio en su escritura. En los años 90 la búsqueda de una identidad cultural específicamente mexicana desaparece práctica-

mente como tema. De los grandes proyectos utópicos como *La región más transparente* o *La muerte de Artemio Cruz*, con sus referencias a un legado cultural propio, sólo se aprecian restos insignificantes en una literatura cada vez más fragmentada. Las novelas de los años noventa dan testimonio de la imposibilidad de visiones totales, en la medida que incorporan todos los aspectos de una cultura y pretenden darles un contenido razonable. Ellas se muestran menos ambiciosas, menos utópicas, más abiertas al entretenimiento. Por otro lado se manifiestan con mayor fuerza los aspectos lúdicos<sup>7</sup>, la parodia, la mezcla de la cultura y la vida cotidiana, lo histórico y lo autobiográfico. A la vista del potencial crítico y utópico de antaño, la dimensión política de la obra más reciente es irrelevante.

Contestar aquí al trasfondo del cambio paradigmático experimentado por Fuentes y otros escritores del *boom* en su obra actual sería demasiado especulativo. Se constata, eso sí, que a medida que las novelas del *boom* ganan en reconocimiento, sus autores, como Fuentes, adoptan una postura distante respecto a su propia escritura. Este reconocimiento creciente es una parte del proceso de canonización de la literatura. Es cosa sabida que un texto no se impone a raíz de sus cualidades literarias atemporales. Más bien es un resultado variable de procesos culturales e históricos en el que intervienen factores literarios internos y externos. Si no cabe contemplar el cambio en toda su dimensión, se impone la pregunta de cómo se llega a esta retrospectiva autobiográfica crítica. En *Diana o la cazadora solitaria* el escritor Carlos se compara a menudo con otros escritores de su país. Con ello reacciona frente a ellos, frente a la percepción de su propia escritura, la del propio Fuentes. La percepción literaria y ensayística de la generación más joven puede haber influido el cambio en la escritura de los autores del *boom*. Este cambio radical puede devenir de la crítica parcialmente polémica de los ensayos, así como de la discusión constructiva en las novelas.

El tratamiento irónico de la construcción de una identidad latinoamericana en *Diana o la cazadora solitaria* denota la aceptación de voces críticas. La autocrítica que aparece en la novela respondería a posturas críticas externas. Aparecen conocidos aspectos críticos: la idea del *escritor comprometido*, el reproche de vivir en Europa y al mismo tiempo pretender crear una identidad latinoamericana tomando posición ante el desarrollo del continente. Y sobre todo la pretensión épica.

En 1994 Fuentes demuestra a nivel narrativo que, pese a su condición de escritor mexicano de relevancia, internacionalmente reconocido, necesita la discusión con escritores unos 20 años más jóvenes que él, de cara a su propio posicionamiento. Mientras que sus referencias literarias a miembros de *La Onda*, a Poniatowska y González del Alba, aportan una autovaloración crítica, el himno

de alabanza a Volpi demuestra una admiración que no guarda relación con la propia obra.

Jorge Volpi nació en 1968 y será una de las estrellas en lengua española del siglo que viene. A mis 70 años y con una larga carrera literaria detrás de mí, siento especial orgullo y satisfacción en celebrar la llegada de Jorge Volpi al escenario de la literatura en castellano. La muerte es inevitable, pero la continuidad de la vida también. (Villena, 1999: 44)

La característica común que reúne a los autores del *boom* en los 90 y los define respecto a las generaciones de escritores latinoamericanos posteriores, es la mirada retrospectiva hacia la propia obra anterior. Por lo tanto conceden gran importancia a la autorreflexión y la plasman en su escritura. Las generaciones posteriores anticipan el desarrollo característico de la obra tardía de los escritores del *boom*. Esta influencia recíproca demuestra que sus innovaciones tienen un efecto retroactivo sobre la generación anterior.

El mismo Fuentes subraya esto en una entrevista publicada en el periódico *Reforma* el 11 de noviembre de 2003. A la pregunta del interlocutor, “Julio Ortega se ha preguntado ¿por qué las nuevas generaciones no han matado a sus padres literarios, en este caso a usted...?”, Fuentes responde:

Mire, yo [...] no me siento para nada viejo, porque creo que me he sabido ligar a las sucesivas generaciones. He sido compañero y amigo de la generación que me siguió, que es la gente que tiene 50 años, así como soy amigo de la generación que tiene entre 30 y 40 años, el famoso Crack: soy amigo de Volpi, de Padilla, de Palou, de Cristina Rivera Garza, de manera que ellos me mantienen joven a mí. (Reyes/de la Fuente, 1)

El efecto descrito de reciprocidad entre los grupos de escritores ayuda a relativizar la idea de que Fuentes y los escritores del *boom* representen la escala de valores absoluta desde la perspectiva de la crítica literaria fuera de México. El constante punto de referencia lo cultivan hasta hoy la crítica literaria mexicana interna y el propio Fuentes.

Pero dado que en su obra tardía, al igual que en la de otros escritores del *boom*, se aprecia la influencia de los autores más jóvenes, los distanciamientos forzados revisten un carácter bastante fructífero. Ejemplo de ello es el título de un artículo publicado por Volpi en *El País*. Bajo un título de apariencia alarmista: “Vivir en un país llamado Carlos Fuentes”, se esconde una actitud muy bien intencionada. La permanente provocación canónica de las novelas del *boom* demuestra que el continuo deseo de ruptura con lo anterior es algo inherente a la literatura de nuevas generaciones.

## NOTAS

1. Elena Poniatowska: “Box y literatura del Crack”. *La Jornada*. 26/06/2003. <<http://www.jornada.unam.mx/2003/jun03/030626/03>> (10/11/2003).



2. “[...] o se pueden hacer concesiones por qué no y nombrar Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, Monsiváis, Piazza, Fernandobéñez, con lo que todo sería más fácil (además de claramente satírico, así suele gustarles) ya que se vendería más el libro” (Piazza 7).
3. En el marco del campo literario de México que tratamos aquí, me refiero a Carlos Fuentes como el máximo representante mexicano del núcleo del *boom* (representado por Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes). Cf. Wiese, p. 41.
4. “Mal uso de datos históricos [...], abuso de nombres propios [...], deficiente conocimiento del idioma [...], abuso de la lengua literaria y de la presencia del yo en el texto [...]” (Vital 52).
5. Fuentes se refiere aquí a *Todos los gatos son pardos* (1969).
6. “El narrador de Fuentes, al hacer una crítica sutil sobre la respuesta conservadora y poco comprometida de muchos pensadores mexicanos, abre un espacio para la autocensura. Su observación indica que él mismo, como parte de esa intelectualidad, no queda exento de este mismo reproche. Carlos ha abierto un tema que lo compromete a él mismo y como lo señala Ellen Kanner en su reseña de *Diana*, ‘writing is in itself a call to action, and passion, and as Fuentes argues in the *Diana*, [...] it can be a dangerous quantity’” (López 85).
7. Ejemplo de ello sea *Apolo y las putas* de *El naranjo*. En la medida que el contenido de esta historia se sale totalmente del marco, la temática de la prosa pierde solidez y la novela adquiere carácter lúdico. Cf. Fuentes 1993, pp. 169-232.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, José (1982): *Ciudades desiertas*. México: Grijalbo.
- Bartra, Roger (1987): *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.
- Chávez Castañeda, Ricardo/Santajuliana, Celso (2000): *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*. México: Nueva Imagen, 2000.
- Chávez, Ricardo/Volpi, Jorge/Urroz, Eloy/Padilla, Ignacio/Palou, Miguel Ángel (1997): “Manifiesto Crack”. *Descripción. Revista Literaria Independiente*, 3, pp. 31-45.
- Domínguez Michael, Christopher (1998): *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*. México: Joaquín Mortiz.
- Fuentes, Carlos (1969): *Todos los gatos son pardos*. México: Joaquín Mortiz.
- . (1993): *El Naranjo*. Madrid: Alfaguara.
- . (1994): *Diana o la cazadora solitaria*. México: Alfaguara.
- Fuguet, Alberto/Gómez, Sergio (eds.) (1996): *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- Gunia, Inke (1994): *¿“Cuál es la onda”? La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*. Frankfurt/Main: Vervuert.
- Kerr, Lucille (1997): “Academic Relations and Latin American Fictions”. *The Journal of Narrative Technique*, 27, 1, pp. 25-54.
- Krauze, Enrique (1988): “La comedia mexicana de Carlos Fuentes”. *Vuelta*, 12, 139, pp. 15-27.
- Lecuna, Vicente (1999): *La ciudad letrada en el planeta electrónico. La situación actual del intelectual latinoamericano*. Madrid: Pliegos.
- López, Irma M. (1999): “El intelectual mexicano frente a las crisis sociales en dos novelas de los noventa”. *Hispanofila*, 127, pp. 81-89.

- Matzat, Wolfgang (1996): *Lateinamerikanische Identitätsentwürfe. Essayistische Reflexion und narrative Inszenierung*. Tübingen: Narr.
- Monsiváis, Carlos (2000): *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Padilla, Ignacio (1997): "Septenario de bolsillo". En: Chávez, Ricardo/Volpi, Jorge/Urroz, Eloy/Padilla, Ignacio/Palou, Miguel Ángel (eds.) (1997): "Manifiesto Crack". *Descritura. Revista Literaria Independiente*, 3, pp. 31-45.
- Palou, Pedro Ángel (2000): *Resistencia de materiales. Ensayos*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- Piazza, Luis Guillermo (1967): *La mafia*. México: Joaquín Mortiz.
- Poniatowska, Elena (2003): "Box y literatura del Crack". *La Jornada* 26/06/2003. En: <<http://www.jornada.unam.mx/2003/jun03/030626/03>> (10/11/2003).
- Reyes, Jaime/de la Fuente, Daniel (2003): "La vocación y el tiempo". *Reforma*. México, D.F., 11/11/2003, Sección C, pág. 1.
- Varanini, Francesco (2000): *Viaje literario por América Latina*. Barcelona: El Acantilado.
- Villena, Miguel Ángel (1999): "*En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi, será traducida a siete idiomas. La novela, que ganó el Premio Biblioteca Breve, se publicará en EE.UU. y Alemania". *El País*, 13 de noviembre de 1999, pág. 44.
- Vital, Alberto (1999): "El público y el mercado editorial mexicanos a la luz de la polémica Krauze-Fuentes". *América. Cahiers du CRICCAL*, 23, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 51-60.
- Volpi, Jorge (1999): *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2002): "Vivir en un país llamado Carlos Fuentes". *El País*, 27/04/2002, pág. 24.
- . (2002): "Entrevista con David Hernández. Hannover, 14 de marzo 2002". En: <[http://www.librusa.com/entrevista\\_volpi.htm](http://www.librusa.com/entrevista_volpi.htm)> (03.11.2002).
- Wiese, Claudia (1992): *Die hispanoamerikanischen Boom-Romane in Deutschland. Literaturvermittlung, Buchmarkt und Rezeption*. Frankfurt/Main: Vervuert.

