

**“RUPTURA Y CONTINUIDAD”.  
JORGE VOLPI, EL CRACK Y LA HERENCIA DEL 68**

**Burkhard Pohl**  
*Universidad de Gotinga*

“Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces” (Volpi 1992: 11). Desde su primera novela publicada, *A pesar del oscuro silencio* (1992), inspirada en la vida del poeta malogrado Jorge Cuesta, la producción narrativa y ensayística de Jorge Volpi (\*1968) destaca por el diálogo intertextual con sus antecesores literarios mexicanos y latinoamericanos. Partiendo de una narración pretendidamente autobiográfica, a lo largo del texto se superponen las instancias de autor, narrador y objeto de estudio, de acuerdo con la interrelación, señalada al comienzo del texto, con ambos escritores y entre autor y personaje. En el mismo año, otro joven escritor, Pedro Angel Palou (\*1966), presentó una semejante estrategia con su novela polifónica sobre el poeta Xavier Villaurrutia (*En la alcoba de un mundo*, 1992), compañero de Cuesta en el grupo de los *Contemporáneos*<sup>1</sup>. En el "Manifiesto del Crack" (1996), polémico documento en el que participaron tanto Volpi como Palou, el recurso a la tradición literaria mexicana sirve como contradiscurso a la actualidad literaria del país.

Hasta hoy, la obra de Jorge Volpi no ha dejado de señalar referencias en el campo literario mexicano y latinoamericano, sea a través de la sátira del negocio literario (en el cuento “Ars poética”), sea en el juego y la reflexión metaficcional en novelas como *Días de ira* y *El temperamento melancólico*. En recientes textos ensayísticos y narrativos, Volpi ha enfocado fechas emblemáticas de la historia política e intelectual, en particular el año 1968 como fecha divisoria de aguas para las relaciones entre “imaginación y poder”, título de su ensayo sobre el 1968 mexicano (Volpi 1998) y asimismo tema de la novela *El fin de la locura* (2003). Salta a la vista un doble afán de inscripción y distanciamiento con respecto a las generaciones literarias anteriores. En este doble intento mitificador y desmitificador, Volpi coincide con otros autores nacidos en los años 60 que se han juntado para conformar la autodenominada narrativa *Crack*. En lo que sigue, voy a ocuparme de las tomas de posición y los debates del poder literario que traslucen en dos tex-

tos de Jorge Volpi: la parte que le corresponde del *Manifiesto Crack* (V) y la novela *El fin de la locura*.

### **1. La invención de una generación literaria: el "Manifiesto del Crack"**

En agosto de 1996, los cinco escritores Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Pedro Angel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi, presentaron públicamente el "Manifiesto del *Crack*", redactado por separado en cinco apartados correspondientes<sup>2</sup>. Definido por sus fundadores como un proyecto abierto, se han adscrito al grupo *Crack* también Vicente Herrasti, además de otros, como la escritora Josefina Estrada (Gallego).

El grupo de autores que se juntaron bajo el membrete *Crack* se asemeja a lo que Raymond Williams ha definido como *formación literaria*: un grupo sin carnet oficial, pero reunido alrededor de una toma de posición visible que enseña una "collective public manifestation" (Williams: 66). En la misma línea se pronuncia Danny J. Anderson, para quien los autores y las novelas del *Crack* no constituirían una generación propia, sino que demuestran una intencionada convergencia ("a moment of intentional convergence", 10). Ignacio Padilla, por su parte, en el *Manifiesto Crack* (III), habla de una "actitud" común. Lejos de arrogarse representar a toda una generación biográfica de escritores, el texto del manifiesto destaca precisamente por la demarcación de fronteras poéticas.

Con el manifiesto, los seis autores brindaron visibilidad a su obra literaria y reivindicaron un espacio en el campo y mercado literarios. La presentación del grupo *Crack* estuvo vinculada a una determinada política editorial –la editorial Nueva Imagen, recreada como sello del Grupo Patria Cultural– y el lanzamiento de sendas novelas. Para aumentar la visibilidad del proyecto, se presentó a las novelas en cuestión con una faja llamativa de "Novela del *Crack*"<sup>3</sup>. Con el lanzamiento conjunto, arropado por un amplio aparato paratextual, la promoción del *Crack* busca recuperar fórmulas probadas en su día por la editorial Joaquín Mortiz en su intento de abarcar la nueva narrativa mexicana urbana de los años 60 (Anderson 1996), por el editor Carlos Barral en formar grupos literarios alrededor del realismo social español de 1959, de la nueva narrativa latinoamericana del *Boom* y de *la nueva novela española* de 1972 (Pohl 2003), o, más recientemente, por la editorial Planeta Chilena en su promoción del "mini-boom chileno" (Bergenthal). Sandro Cohen, director literario de Nueva Imagen en 1996, destaca explícitamente esta tradición editorial:

Desde que se empezó a jugar con cifras muy altas de anticipo a los autores y se les siguió el juego a las grandes agencias literarias, se perdió esta iniciativa de apoyar a gente joven. Pero nosotros queremos que esta

literatura se siga leyendo dentro de 20 años y así como don Joaquín [Díez Canedo] descubrió a José Agustín, Gustavo Sainz, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco, nosotros estamos descubriendo a Volpi, Urroz, Padilla, Josefina Estrada, Oscar de la Borbolla, Eusebio Ruvalcaba .... (Espinosa)

Por tanto, los escritores del *Crack*, algunos de los cuales ya habían realizado estudios sobre otras formaciones literarias mexicanas, se inscriben en establecidos modelos de promoción. Sin abandonar un discurso elitista, se aprovechan de la mercadotecnia disponible sabiendo que “el fin justifica los medios”, como apuntó Ricardo Chávez en un acto de presentación: “nos dimos cuenta de que cada quien por sí mismo no estaba logrando grandes avances, entonces nos propusimos que se publicaran simultáneamente estas cinco novelas [...]” (Mendoza Mociño). Si bien el empleo consciente de estrategias publicitarias recuerda también el ejemplo de la contracultura juvenil mexicana de la “onda”, el uso deliberado de una etiqueta generalizante y simplificante distingue a los representantes del *Crack* de autores como José Agustín y Gustavo Sainz, quienes siempre se han mostrado reacios al término “onda”<sup>4</sup>. También en las características de cotidianidad y oralidad como medios de protesta generacional, los textos de la “onda” se distinguen de la postura más elitista del *Crack*, que será discutida en el siguiente apartado.

## **2. *El Manifiesto – en contra de lo ‘light’***

A partir de las *Seis propuestas para el nuevo milenio* de Italo Calvino, los cinco capítulos del *Manifiesto* abogan por una narrativa que adopte las innovaciones estéticas y la actitud cosmopolita representadas por varios autores latinoamericanos de los años 60 y 70. En cuanto a la forma, se pretende asumir los criterios literarios expuestos por Calvino, a saber, amenidad (predominancia de la acción frente al experimentalismo exagerado), rapidez, complejidad, estética formal, precisión y consistencia. Con ello, la poética del *Crack* favorece la unión entre complejidad estructural y placer de la lectura. A la par de estas preocupaciones, se postula también el empleo de estrategias carnalescas –“la comedia, la risa y la caricatura” (*Manifiesto Crack*, III)– y la búsqueda de un idioma refinado, inspirado en la tradición clásica más que en la oralidad cotidiana, lo que conllevaría la creación de “un nuevo barroquismo” (*Manifiesto Crack*, III). En correspondencia con el intertexto finisecular de Calvino (*Seis propuestas para el nuevo milenio*), el quinto capítulo del manifiesto (“¿Dónde quedó el fin del mundo?”) apunta hacia la referencia ‘milenerista’ existente en varias novelas del *Crack* que presentan literal o metafóricamente visiones “apocalípticas” (*Manifiesto Crack*, III) y rupturas existenciales a finales

del milenio –por ejemplo, en la novela corta *El juego del apocalipsis* (2000), de Jorge Volpi.

Las propuestas esgrimidas sirven como contrapunto al estado de cosas en la narrativa mexicana del momento. En la tercera y quizá la más polémica parte del manifiesto, firmada por Ignacio Padilla, se condensan las quejas de los jóvenes escritores:

Ahí hay más bien una mera reacción contra el agotamiento; cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico; cansancio de los discursos patrioterros que por tanto tiempo nos han hecho creer que Riva Palacio escribía mejor que su contemporáneo Poe, como si proximidad y calidad fuesen una y la misma cosa; cansancio de escribir mal para que se lea más, que no mejor; cansancio de lo *engagé*; cansancio de las letras que vuelan en círculos como moscas sobre sus propios cadáveres. (*Manifiesto Crack*, III)

Los ataques del *Manifiesto Crack* se dirigen en contra de varias tendencias supuestamente dominantes en el campo literario mexicano y latinoamericano: el nacionalismo cultural oficialista, el compromiso político como actitud (para)literaria, la comercialización y estandarización de una literatura “efímera”, y, con ello, el abuso de viejas fórmulas literarias gastadas, sobre todo del tópico magicorrealista, en “una literatura o seudoliteratura [...] que se escribía o reescribía sin renovarse, dando vueltas sobre los mismos temas y estilos”<sup>5</sup>. Se critica la ausencia de espíritu vanguardista y la voluntaria sumisión a “la insulsa norma literaria” (*Manifiesto Crack*, II), que se define por un doble sentido comercial y político. Abundando en los postulados de “exigencia”, “voluntad totalizadora”, “polifonía” y la creación de universos propios (*Manifiesto Crack*, IV), Ricardo Chávez expresa una crítica a la narración lineal y la estética realista.

Implícitamente, se rechazan ciertos registros del período *post-boom*, a saber, la “vuelta a la narratividad”, (Shaw: 266; cf. Gyurko: 297) junto con el apogeo del género testimonial y político-realista. Se quiere evitar tanto la novela de formación con huella autobiográfica (“Las novelas del *Crack* no tienen edad”, *Manifiesto Crack*, I) como un lenguaje estandarizado por los *mass media*. Dentro de la tradición literaria nacional, el *Crack* recuerda, tanto por su contenido como por el empleo de medios de visibilidad, el ejemplo del grupo de los *Contemporáneos*, cuyas estrategias literarias les eran tan conocidas sobre todo a Volpi y Palou. Según Eloy Urroz, tanto el *Crack* como los *Contemporáneos* se proponen “el elitismo y el *avant gard* típicos de la época, la fuga de la realidad y la torre de marfil, una posición iconoclasta (y herética) frente al canon y el *Establishment*, [...]” (2000a: 29; cf. 65-66). De cara al canon literario, los escritores del *Crack* pretenden continuar una estética “olvidada en la literatura de México”. [...] “En fin, no se hace nada nuevo” (*Manifiesto Crack*, IV). La “genealogía” esbozada

por Eloy Urroz en la segunda parte del manifiesto apunta hacia el canon nacional y transnacional de “novela profunda” (*Manifiesto Crack*, II) –los *Contemporáneos*, Yáñez, Rulfo, Fuentes, del Paso, Elizondo, J.V. Melo, además de Cortázar, Onetti y García Márquez. Por lo tanto, la toma de posición del *Crack* se pronuncia en favor de una “ruptura en continuidad” (*Manifiesto Crack*, V), con referencia explícita hacia el *Boom*, más que señalar una rebeldía generacional contra todo el *establishment* cultural.

La afinidad personal entre *Boom* y *Crack* se reflejó, a raíz de la publicación de *En busca de Klingsor*, en los elogios mutuos intercambiados entre Jorge Volpi y Carlos Fuentes, quien otorgó legitimidad literaria a los escritores del *Crack* al mismo tiempo que reivindicaba una doble posición patriarcal y vanguardista (cf. el artículo de Gesine Müller en esta sección monográfica). Por su parte, Volpi, en *La imaginación y el poder*, le atribuye a Fuentes un papel predominante en el contexto del movimiento intelectual de 1968. A nivel poetológico, el espíritu de continuidad y reminiscencia del *Boom* trasluce, en particular, en las coincidencias entre el *Manifiesto Crack* y el ensayo-manifiesto *La nueva narrativa hispanoamericana* (1969) de Carlos Fuentes. Desde una interpretación de modernidad literaria –que parte de Agustín Yáñez como fundador de la nueva narrativa mexicana (*Manifiesto Crack*, I; Fuentes: 15)–, ambos textos atribuyen mayor importancia a la renovación lingüística, es decir, la “resurrección del lenguaje perdido”, la “apertura al discurso” y la complejidad estructural del relato, junto con la reivindicación del humor (Fuentes: 30). Es decir, el *Crack* se centra en dos componentes de la trías de “mito, lenguaje y estructura”, que constituye, según Fuentes, la fuerza innovadora de la nueva narrativa hispanoamericana (20). Sin embargo, el correspondiente contexto histórico marca las diferencias entre el texto de Fuentes y los escritores post-1989 del *Crack*, quienes se consideran huérfanos de ideologías y contiendas políticas y, por tanto, de aspiraciones utópicas: “Pues bien, la ausencia de contienda es uno de los pocos elementos que nos unifica, [...] ya el fin de las ideologías y la caída del muro de Berlín se adelantaron mucho a la escritura; [...] nos dejaron por herencia un mundo formado de sufijos [...] que agregamos, [...] a lo que ya fue.” (*Manifiesto Crack*, III). Donde el texto de Fuentes se mostró inspirado por la crítica sesentayochista del imperialismo político y cultural del Norte, dando una explicación sociohistórica a sus análisis literarios (Fuentes: 98), los ataques del *Crack* se ubican estrictamente en lo literario y las tensiones internas del campo literario mexicano. Mientras que Fuentes está buscando precisamente la expresión literaria de la identidad latinoamericana, el *Crack* aboga por la inscripción universal y niega una identidad particularista-mexicanista. La “fusión de moral y estética” (35) como programa literario no tiene ca-

bida en el discurso del *Crack*, cuya mayor preocupación ‘extra’-literaria consiste en el valor comercial del arte.

Del conjunto de ataques formulados en el manifiesto, se suele insistir sobre todo en la denuncia de la *literatura light*, y tal vez sea este aspecto donde se da la mayor convergencia entre críticos y escritores del *Crack*<sup>6</sup>. Ya al comienzo del *Manifiesto Crack*, se defiende la pretensión de la gran obra autónoma frente al éxito fácil y “comestible, pequeño”: “A la ligereza de lo desechable y de lo efímero, las novelas del *Crack* oponen la multiplicidad de las voces y la creación de mundos autónomos, empresa nada pacata [...]” (I). Aún sin dar nombres concretos en esta ocasión –lo harán en las presentaciones públicas del texto–, los autores del manifiesto se hacen eco crítico de dos best-sellers inauditos en la narrativa mexicana: *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta (1986) y *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel (1989), novelas cuyo éxito comercial provocó duras controversias en el campo literario mexicano convirtiendo a ambos textos en pruebas de una supuesta comercialización del género narrativo, por un lado, y en muestras de una estética emancipadora femenina frente al canon literario imperante, por otro<sup>7</sup>. Por tanto, el *Manifiesto* cuestiona ciertas prácticas editoriales en un mercado altamente competitivo, dominado por “la pasión por la rentabilidad” (Monsiváis), cuyos comienzos se remontan al contexto editorial de hace “varios lustros” (*Manifiesto Crack*, II) –es decir, los años 70 y 80–, cuando las crisis editoriales llevaron a una reorganización del mercado (Rama 1981). Si bien no hay que subestimar el interés comercial de la edición literaria de los años 60, es de destacar que el mercado literario de los años 80 y 90 se caracteriza por la inaudita concentración transnacional –sobre todo desde España– y la acelerada introducción de pautas editoriales dirigidas a la gran venta (López González: 680). Mediante la fórmula del “*best-seller* de calidad”, editores, lectores y escritores coinciden en redefinir las categorías de capital económico y simbólico uniéndolas (Anderson 1996: 32).

El *Manifiesto Crack* denuncia este cambio de legitimidad literaria y sospecha la acrítica explotación de preestablecidos modelos literarios por los escritores y escritoras mexicanos. En contra, vuelve al ideal de una literatura únicamente comprometida con su valor artístico. Sin embargo, mantener la autonomía del escritor y escapar de los mecanismos del mercado mediante una literatura “sin concesiones” (Espinosa), como lo pretenden los narradores del *Crack*, parece una esperanza hartamente imposible. En la opinión de Carlos Monsiváis, la pauta del *best-seller* hace que “cunde frustración ante las dificultades de ingreso al mercado del libro” (420) entre los jóvenes escritores mexicanos. De modo que los escritores emergentes se encuentran en la ambivalencia de tener que ganarse la atención mediática con la ayuda de los mismos mecanismos de mercado que abominan. Lo que contribuyó al despegue y a la

atención internacional para el grupo del *Crack*, –y ahí cunde cierta paralela con los primeros años 60–, fue la repetida entrega de premios literarios en España. Los premios literarios para Jorge Volpi e Ignacio Padilla, ambos entregados dentro del Grupo Planeta, si no obedecieron tal vez a una estrategia editorial premeditada, sí coincidieron con una predisposición general a la publicación de escritores latinoamericanos, por un lado, y de novelas con fondo histórico-político, por el otro. A través de las redes de distribución de los grupos españoles, fue posible lanzar las novelas de inmediato por todo el ámbito de lengua española, de acuerdo con las estrategias de ciertas editoriales peninsulares para alcanzar una difusión global para obras de éxito local (Pohl 2001).

Por su recepción, es difícil juzgar hasta qué punto el manifiesto y la fórmula del *Crack* hayan podido cumplir con los propósitos y hayan generado la pretendida visibilidad. En México, la primera recepción del "Manifiesto del *Crack*" en 1996 parece haber sido modesta, y la prensa mexicana demostró una controvertida y hasta fría reacción al astuto invento de los cinco novelistas (Anderson 2000: 17). Esa impresión la corrobora la “escasa acogida” (Urroz 2000a: 67) pública y crítica de dos novelas de Jorge Volpi publicadas en el contexto del manifiesto, hecho que según Urroz habría contribuido a que Volpi acabara abandonando México.

Sólo a raíz de la consagración de *En busca de Klingsor* (1999), el *Crack* se dio a conocer en un ámbito internacional, mientras que el texto del manifiesto fue difundido por la revista barcelonesa *Lateral* en versión impresa y electrónica<sup>8</sup>. Obviamente, el hallazgo de un lema llamativo supo contestar a las expectativas de los mercados literarios internacionales. El “Premio Biblioteca Breve” otorgado a Jorge Volpi en 1999 conllevó la reedición de varios títulos del *Crack* en España, aparte de la publicación de nuevos títulos en editoriales mediano-grandes como Seix Barral (Volpi, Urroz) y Espasa-Calpe (Padilla), y mediano-pequeñas como Muchnik Editores (Volpi/Urroz/Padilla, Palou, Herrasti)<sup>9</sup>. Otros textos no han encontrado todavía ninguna publicación en el mercado español, si bien, como en el caso de Palou y Chávez Castañeda, consiguieron entrar en el catálogo de la filial mexicana de una empresa transnacional (Alfaguara). En resumen, la lista de novelas *Crack* publicadas (y vendidas) en España no es precisamente larga, comparada con el total de la obra de sus autores. No obstante, en un balance de la narrativa hispanoamericana contemporánea, publicado en *El País*, de mayo de 2001, se criticó el “sometimiento de la literatura a las reglas sacrosantas del mercado” y la arbitraria y “aleatoria” difusión internacional de autores hispanoamericanos, de manera que “la literatura mexicana que conocemos hoy es la del *crack*” (López Parada), a desventaja de otras relevantes propuestas estéticas. En el mismo periódico, Javier Calvo destacó la participación activa de los escritores en la comercialización y “un desconcertante proceso

de autocanonización”, perpetrados por la omnipresencia mediática de los *crackeros*. Constatación discutible en vistas de la cantidad de narrativa mexicana publicada en España que no se adscribe al lema *Crack* ni comparte necesariamente sus postulados poetológicos. Pienso en autores como Sealtiel Alatríste, Mario Bellatín, Rosa Beltrán, Carmen Boullosa, Gonzalo Celorio, Sergio González, Elmer Mendoza, Fabio Morábito, Cristina Rivera Garza, Daniel Sada, Antonio Sarabia y Juan Villoro, editados sobre todo por Tusquets, Seix Barral y Alfaguara, cuyo “Premio Internacional” de 2002 cayó en otro joven mexicano, Xavier Velasco. Sin embargo, sería tal vez pertinente hablar de un discurso parcial de promoción y selección de autores *jóvenes*, que difunde al *Crack* como “una nueva generación de narradores que está cambiando el mapa de la literatura actual en lengua española” (Texto de sobrecubierta de Eloy Urroz, *Las Rémoras*. Barcelona: Seix Barral, 2002). De esta manera, el lema del *Crack* se descontextualiza del debate mexicano para ser aplicado a cualquier joven autor hispanoamericano con actitud generacional.

Igualmente prematuro sería estimar el impacto del *Crack* en la recepción académica. Naturalmente, la consagración de Jorge Volpi ha desencadenado una recepción más amplia del grupo de autores asociados al *Crack*. Los mismos autores del *Crack* han aumentado su visibilidad mediante el periodismo cultural y la mutua crítica de sus obras, que incluye a la monografía de Eloy Urroz (2000a) sobre la obra de Jorge Volpi. Como demuestran la organización de este mismo coloquio y la redacción de este artículo, la eclosión del *Crack* ha correspondido también a cierta demanda académica por etiquetas llamativas<sup>10</sup>. En este contexto, por presentar una declaración de independencia generacional dentro del ámbito latinoamericano, no es infrecuentemente que se mencione al grupo *Crack* junto al eslogan *McOndo*, ideado por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez, bajo el común denominador de una sensibilidad nueva con voluntad de ruptura frente al “modo de escribir el realismo mágico” (Williams/Rodríguez: 169). Sin embargo, por encima del común interés de publicidad, hay que destacar marcadas diferencias entre ambos conceptos. Mientras que el *Crack* subraya precisamente la vuelta a los presupuestos estéticos totalizantes de la generación de los 50 y 60, los inventores de *McOndo* –y lo confirman los textos reunidos en la antología susodicha, entre ellos las contribuciones de los mexicanos David Tosca, Naief Yehya y Jordi Soler– defienden una literatura voluntariamente juvenil o por lo menos abierta hacia lo cotidiano en el ámbito cultural; una deliberada inscripción en los códigos culturales del *mainstream* internacional anglosajón, que ve sus raíces en los textos de la *Onda* o de Manuel Puig, como signo de protesta al nacionalismo cultural de las elites políticas y culturales. El internacionalismo del *Crack*, sin embargo, deriva más del ideal moder-



nista de una literatura cosmopolita y universal, cuya autonomía radica también en un elitismo estético. Por tanto, habría que considerar a la eclosión de estas auto-denominadas generaciones literarias como fenómenos diferentes, pero significativos de una inquietud general entre los escritores jóvenes de los 90, ansiosos de acceder al primer plano de la órbita cultural (Becerra: XXII)<sup>11</sup>.

Por tanto, destaca en el discurso del *Crack* la adhesión explícita e implícita al discurso metaliterario y literario de los años 60 y particularmente del *Boom*. Es sobre todo Jorge Volpi quien ha profundizado este diálogo intertextual en sendas obras narrativas y ensayísticas. En la segunda parte de este trabajo, quisiera analizar la representación del movimiento intelectual de 1968 en la novela *El fin de la locura* (2003), además de destacar algunas ideas desarrolladas en el ensayo *La imaginación y el poder* (1998).

### **3. El 68 homenajead – La imaginación y el poder**

En 1998, Volpi publicó el ensayo *La imaginación y el poder* en el que hace un estudio histórico-cultural del campo intelectual mexicano durante el año 1968 y de los “hilos que se tendían entre la creación literaria y el compromiso político” (18). Destacando la “desconfianza” (17) del Estado mexicano de los intelectuales que intervienen en política, éstos aparecen como víctimas de un poder corrupto y represivo. Al hacer una crítica unívoca del sistema político establecido por el PRI, Volpi se inscribe en la secuela de los tantos autores quienes, antes y sobre todo después de 1968, habían acusado la represión arbitraria del poder estatal (Thies). En la introducción, Volpi formula un claro propósito historiográfico de aprender de la historia para entender el presente: “A tres décadas de distancia se hace necesario [...] develar las conductas, actitudes e ideas que rodearon al 2 de octubre [de 1968] y explorar las rutas decididas por cada uno de ellos con el fin de comprender algunas de las más enconadas turbulencias del México moderno”. (1998: 18-19)

Sin embargo, la mayor parte del estudio es dedicado a los mecanismos de poder y al discurso crítico presentes en el mismo campo cultural. Volpi traza los contornos de la “mafia” intelectual del momento, según el título de la novela en clave de Guillermo Piazza (1967), y describe a esta *intelligentsia* en sus luchas internas y externas. Como líderes de opinión, se perfilan Carlos Monsiváis y Octavio Paz, a quienes se dedican capítulos propios (38-45; 70-73), y en particular Carlos Fuentes (60-70), el “prototipo de intelectual cosmopolita y reconocido” (61) –y cuyas estrategias de promoción local e internacional, en contra de “la caduca estética realista de los años cincuenta” (62), no son ajenas al mismo Volpi y a los narradores del *Crack*. Ante la pregunta de “¿Qué representa para nosotros la revuelta de entonces?” (429), Volpi se muestra escéptico por la mitificación de la resistencia estudiantil; según él, la represión de Tlatelolco no sólo puso fin al movimiento estudiantil de 1968, sino también al protagonismo de los intelectuales en la discusión política y pública (432). Sin embargo, como “episodio cen-

tral” (433) en la lucha por la democracia mexicana, Volpi reconoce al movimiento estudiantil e intelectual de 1968 el haber inaugurado una “voluntad crítica” (430), cuyos herederos son los jóvenes del 1998.

La novela *En busca de Klingsor* (1999), al analizar las posibles responsabilidades políticas de los científicos alemanes con el nazismo, vuelve a plantear las interrelaciones entre poder e intelectualidad en una situación histórica concreta. Ya en una novela previa, *La paz de los sepulcros* (1995), Volpi, sirviéndose del género policíaco y del distanciamiento temporal –la acción tiene lugar en el México, D.F. del año 2006–, develó los mecanismos de represión del individuo en aras de ideologías escatológicas, por encima de cualquier filiación política, en una democracia mexicana pervertida (Schneider: 130-33). Finalmente, con su reciente novela *El fin de la locura* (2003), publicada como segunda entrega de su trilogía sobre momentos claves del siglo XX, Volpi radicaliza su escepticismo hacia la izquierda mexicana al seguir su desarrollo a lo largo de los veinte años después de Tlatelolco.

#### **4. El fracaso del 68 – El fin de la locura**

La novela presenta una versión satírica de los acontecimientos revolucionarios de 1968 y del desarrollo posterior de la clase intelectual mexicana hasta la emblemática fecha del 9 de noviembre de 1989. En el París de la rebelión estudiantil de mayo de 1968, el psicoanalista mexicano Aníbal Quevedo llega a conocer la obra de Lacan y a entrar en contacto con él y otros (post)estructuralistas como Althusser, Barthes y Foucault. Enamorado de Claire, estudiante y paciente/amante de Lacan, Quevedo empieza a militar en grupos de la izquierda y sustituye como patrón intelectual a Lacan por Foucault. Buscando a la desaparecida Claire por los territorios revolucionarios del mundo, Quevedo viaja al Chile de Allende y a Cuba, donde es jurado del “Premio Casa de las Américas” y donde hace un psicoanálisis a Fidel Castro. Como fiel acompañante, le sigue Josefa Ponce, pintoresca representante de la mujer mexicana y parodia de Sancho Panza, que mantiene el sentido común frente a la exaltación política de Quevedo.

En el cuarto y último apartado (“La microfísica del poder”, 313-462) se describen acontecimientos de los años 80 después de la vuelta de Quevedo a México. Como “intelectual *engagé* paradigmático” (377), funda una revista que ejerce una disidencia cultural al poder del PRI. Quevedo participa en una comisión intelectual para aclarar un asesinato político y entra en contacto con el incipiente movimiento zapatista. En noviembre de 1989, Quevedo es víctima de una trampa política y cae en desgracia por haber hecho un psicoanálisis al presidente Salinas de Gortari. Al verse abandonado

por todos, incluida Claire, y renegando del “espejismo” (12) de la izquierda revolucionaria, Quevedo se suicida.

A nivel estético, el texto coincide con varios de los postulados expuestos en el *Manifiesto Crack* y en otras novelas de Jorge Volpi. Mediante estrategias narrativas (polifonía, *collage*, anacronía) y metaliterarias (intertextualidad, personajes históricos, deconstrucción de la instancia narrativa) se rompe la linealidad del relato y se rehúsan las explicaciones inequívocas. El uso de la sátira, junto con la referencia intertextual al *Quijote*, subraya todavía más el distanciamiento de los grandes relatos promulgados en 1968. Este procedimiento narrativo coincide con la misma perspectiva historiográfica y generacional que ya había motivado la redacción del ensayo.

La sátira no excluye a los pensadores postestructuralistas, por mucho que sus teorías puedan coincidir con las estrategias deconstructivistas del texto. Al contrario de Foucault, quien interviene sólo en contadas ocasiones como personaje, pero cuya noción del poder constituye un intertexto clave, Lacan constituye el centro diegético del primer apartado (17-118), siendo a la vez mitificado y desmitificado. Por ejemplo, mediante la voz disidente de su paciente ejemplar, Aimée (42-51), quien reprocha al médico de haber falsificado sus resultados, el texto procura una mirada irónica sobre el personaje histórico y pone en duda la verdad científica: “El doctorcito [Lacan, B. P.] puede afirmar lo que le dé la gana, [...] pero ello no le otorgará la verdad. Al final, sólo yo sé por qué lo hice” (51). Mientras que, por una parte, la elocuencia del psicoanalista supera con creces la balbuceante retórica de los estudiantes reunidos en su despacho (83-5), por otra el mismo Lacan termina siendo paciente de Quevedo (92).

El cuestionamiento de las verdades absolutas trasluce en varios episodios. Por ello, termina en incertidumbre la investigación de un político cardenista, llevada a cabo por una comisión de cuatro intelectuales, entre ellos el anti-héroe Quevedo y el ensayista Carlos Monsiváis; ni la sospecha de un asesinato político, ni la solución forzada por las autoridades, de un motivo familiar, quedan confirmadas (442). En cuanto al lenguaje de la izquierda revolucionaria, la palabrería de los estudiantes parisinos o de los burócratas cubanos se describe como vacua, desprovista de sentido y como mero ejercicio de memoria; las discusiones de la célula militante se comparan a una obra de teatro absurdo (134) y las acciones estudiantiles en Vincennes se representan como una carnavalesca “farsa en un acto” (154-56). De este modo, el texto también pone en práctica una de las tesis postestructuralistas en cuestión, la denuncia del poder represivo del lenguaje.

*El fin de la locura* retoma el hilo conductor de toda la obra volpiana que son las variadas representaciones del poder (Anderson 2000). En cierto modo, la novela da otra versión de las relaciones

entre imaginación y poder, tan extensamente descritas por Volpi en el ensayo homónimo. Titulada “La microfísica del poder”, según la expresión ideada por Michel Foucault en *Surveiller et punir*, la cuarta parte de la novela estudia las relaciones entre los campos político y cultural en el México de los años 80. De acuerdo con Foucault, el poder se define como estrategia, como red de relaciones heterogéneas que operan a todos los niveles sociales. Constituyendo una *bataille perpétuelle*, las relaciones de poder determinan *per definitionem* la adquisición del saber (Foucault: 31). Por lo tanto, como ya el ensayo sobre Tlatelolco (Volpi 1998), *El fin de la locura* presenta al poder como estructura inherente en las relaciones tanto oficiales (Estado y cultura) como académico-culturales (revistas literarias, el psicoanálisis) y personales (Quevedo-Claire, Lacan-Claire).

Con su visión esperpéntica del salinismo, el texto comparte un objetivo central en la literatura mexicana desde octubre de 1968: la denuncia de la represión estatal y del sistema establecido por el PRI (Thies: 116). En ese sistema, sin embargo, la absorción del artista por los poderes políticos es una constante. Son “los viejos camaradas del PCM reconvertidos al salinismo” (Volpi 2003: 377), según el “diario inédito” del crítico literario Christopher Domínguez, los que hicieron las paces con el poder monopolista del PRI y los que ahora participan en las fiestas organizadas por el presidente del Estado; puesto que, como confiesa más adelante el mismo personaje, “en México sólo se puede ser intelectual crítico si se participa en alguna medida en las estrategias del poder” (448). Si parte de la izquierda mexicana después de 1968 derivó hacia la violencia, otros intelectuales, como precisa Volpi en otra ocasión (2003a), han terminado seducidos y absorbidos por el poder político.

Los mecanismos de inclusión y exclusión obran también en la vida cultural. En las referencias a la clase intelectual mexicana, el texto hace un retrato verosímil de los principales grupos literarios en México desde 1968, cuyas interacciones están marcados por la “confusión sobre el papel de los intelectuales como responsables naturales de la crítica [del poder]” (Rodríguez Ledesma: 89) y además, desde los años 80, por la rivalidad de posiciones expresada en la “división bipolar” entre los grupos aglutinados alrededor de las revistas *Nexos* y *Vuelta*, rivalidad tematizada por Rodríguez Ledesma (90) como también en la novela de Volpi. Mientras que otra institución cultural como el diario *La Jornada* mantiene cierta distancia respecto del poder, es sobre todo el equipo alrededor de *Vuelta*, liderado por Octavio Paz, que pone en marcha intrigas contra sus rivales (Volpi 2003: 430). Otras interferencias entre realidad política y texto novelístico, además del efecto de lo real producido por la intervención de personajes históricos, se encuentran en la protesta intelectual después del terremoto de 1985 (354-

56) o en la disputa sobre el financiamiento de un coloquio cultural con fondos estatales (403-05)<sup>12</sup>.

En suma, la izquierda intelectual mexicana, que en 1968 había demostrado firmeza ante la represión política (Volpi 1998), a partir de entonces se muestra dividida y “aletargada” (Volpi 2003a).

Como metanovela satírica del campo literario, Volpi continúa una tradición que ya en tiempos del *boom* dio lugar a novelas controvertidas como *La mafia* de Guillermo Piazza (1967) o *Los juegos* de René Avilés Fabila (1967)<sup>13</sup>. Al describir la traición de los intelectuales a sus ideales revolucionarios, sigue el camino esbozado ya en *La imaginación y el poder*: la convicción de que la influencia política del intelectual terminó en octubre de 1968. Aunque el comportamiento intelectual de los 80 demuestra afinidades “mafiosas”, los intelectuales que se creían “mafia” resultan sin poder frente al poder real del Estado.

Frente al poder del aparato estatal, que tiende a integrar al saber y a los intelectuales, la disidencia corre peligro de apoyar las mismas estructuras de poder, como demuestran el caso cubano o el autoritarismo imperante en las células clandestinas de París. La novela adopta la idea foucaultiana de que la abolición de un determinado aparato político no hace desaparecer necesariamente un establecido sistema de poder. Bajo su expresivo título, *El fin de la locura* presenta el movimiento de 1968 y las correspondientes reivindicaciones políticas como engaño catárticamente superado. Poco antes de su muerte, el Quijote vuelto a la razón –“más lúcido que nunca” (460)– contempla la izquierda revolucionaria como “un gigantesco espejismo” (12). En la retrospectiva de 1989, ya no hay motivo para utopías, porque “la verdad no existe: fue aniquilada en medio de promesas y palabras” (12). El “fin de la locura” revolucionaria conlleva también el fin de las utopías, idea subrayada por la apelación a la caída del muro como hito histórico –tanto el prólogo de Quevedo como el de Gustav Links en *Klingsor* se fechan el 10 de noviembre de 1989. En palabras del personaje Christopher Domínguez –destacado crítico literario e interlocutor ‘real’ de Volpi en la preparación de la novela, según la “tabula gratulatoria” (463)–, cuya opinión vacila entre rechazo y simpatía hacia Quevedo y quien se hará con la edición póstuma de su obra, se resume el desengaño sobre la imposibilidad de las revoluciones:

La historia de este siglo es la historia de una gigantesca decepción. Su ruina representa el fin de la locura. Después de incontables esfuerzos, se ha podido comprobar que, como muchos de nosotros habíamos advertido, la revolución fue un fiasco. Detrás de sus buenos deseos, su ansia de mejorar el mundo y su pasión por la utopía, siempre se ocultó una tentación totalitaria. *Siempre*. Cada vez que la izquierda se aproximó al poder, fuese por vías democráticas o revolucionarias, demostró su incapacidad para gobernar, sus taras ideológicas y su tendencia hacia la corrupción. (448-49)

Por cierto, son también la traición a la causa común por parte de los rebeldes-intelectuales y su oportunista ‘marcha por las instituciones’ las que ponen ‘fin a la locura’; una traición que se manifiesta en la consagración póstuma de Quevedo, cuyo legado intelectual termina despolitizado en poder de una fundación semi-estatal dirigida por su colaboradora Josefa Ponce (457-58). En una entrevista de 1998, el mismo Domínguez confirma el modelo de mundo diseñado en la novela de Volpi, al definir el papel del intelectual de izquierdas a finales del siglo como que “uno tiende a ser pragmático; dependiendo de mi estado de ánimo y la coyuntura exacta estoy de acuerdo con el PRD, el PRI o el PAN” (Rosas).

### 5. *Conclusión*

El *Manifiesto Crack* significó una declaración de independencia del escritor frente al poder comercial y cultural en el campo literario. Al arremeter contra la comercialización del arte en los años 90, los autores del *Crack* señalan su vinculación con la narrativa de los años 60. El compromiso político y cultural de esta tradición literaria también es tematizado en posteriores obras de Jorge Volpi. En *El fin de la locura*, el protagonismo incumbe a los representantes de la intelectualidad sesentayochista cuya utopía política se revela como un fracaso histórico. Cultura y política mantienen una unión nefasta, de la cual es imposible quedar ajeno, como demuestra la muerte del protagonista Aníbal Quevedo. Domina la visión pesimista de las posibilidades de compromiso y autonomía intelectual, la percepción de que no se puede sobrevivir sino adaptándose a las reglas del poder.

No obstante, la reflexión crítica sobre el papel de los intelectuales orgánicos proviene de una posición emergente dentro del campo intelectual. Después del éxito de *En busca de Klingsor*, Jorge Volpi ha sido nombrado agregado cultural de México en París –cargo que ha abandonado–, y cuenta entre los autores latinoamericanos más vendidos de los últimos años. El texto de *El fin de la locura* tiene en cuenta esta ambivalencia, al incluir al escritor Jorge Volpi con nombre propio en un capítulo autorreferencial del texto. En la reseña de la novela *El fin de la locura* como el “peor libro del año” por manos del “crítico ejemplar” Juan Pérez Abellá (451-52) –parodia del detractor de Cervantes, Fernández de Avellaneda–, el mismo Volpi aparece como objeto de crítica. La supuesta promoción de la novela como “un libro francés escrito en español” (451), citada por Abellá, parodia a la publicidad de *En busca de Klingsor* como “novela alemana escrita en español”<sup>14</sup>. A nivel intradieгético, la crítica del reseñista se dirige contra la apología del protagonista Quevedo como luchador político, en vez de considerarlo nada más que como un farsante. A nivel metadieгético, por un lado se ironiza sobre las (mal-)interpretaciones parciales de cualquier texto li-

terario por una crítica literaria que además carece de sentido de humor<sup>15</sup>. Por otro lado, se demuestra que el escritor-cronista – Volpi– no puede quedar fuera de la contienda por el poder literario, por la autoridad sobre definiciones y significados, y que el éxito literario expone al escritor a las rencillas del campo literario. La autorreferencialidad del texto señala la continuidad entre historia y presente. El juego del poder no cesa ante los nuevos autores; ellos mismos entran en un terreno minado. Aunque la locura revolucionaria haya terminado, la microfísica del poder sigue intacta.

A cierta distancia de los postulados del "Manifiesto del *Crack*", la novela *El fin de la locura* demuestra una preocupación con la realidad político-cultural, si bien mediada por la sátira y otros recursos de distanciamiento. Consecuentemente con la postura generacional, Volpi combina la crítica de los grandes relatos y de las generaciones intelectuales anteriores. En la representación crítica del papel del intelectual y del abuso de poder, se confirma la tendencia del *Crack* a abandonar el purismo elitista y la "bola de cristal" (*Manifiesto Crack*, I) para abrirse hacia "una claridad expositiva más amable hacia el lector" (Calvo). En 2002, Volpi confiesa este cambio de postura en cuanto a la difusión masiva del arte: "Hace unos años creía que se trataba de uno de los grandes peligros que se cernían sobre la literatura latinoamericana. Y no [...]. Fenómenos editoriales de lengua española que han provocado el acercamiento de lectores a la literatura latinoamericana, [...] me parece que pueden tener sus ventajas porque a partir de ahí el acercamiento a lo realmente artístico puede ser posible" (Hernández). Aun sin renunciar a un criterio de valor exclusivista, el escritor más exitoso del *Crack* señala un cambio de estrategia literaria que implica, finalmente, la reconciliación con el mercado y la función democratizadora del *bestsellerismo*.

## NOTAS

1. Palou además ha mostrado un vivo interés de crítico literario en el análisis del campo literario de México, por ejemplo en *La casa del silencio* (1998), ensayo basado en el modelo de Bourdieu y dedicado a los debates y tomas de posición en torno a los *Contemporáneos*.
2. Las citas de este trabajo se refieren a la publicación *on-line* del texto en *Lateral* (2000). Los capítulos correspondientes se indican con cifra latina. Los autores y títulos de capítulos son: I. *La Feria del Crack (una guía)*, Pedro Ángel Palou; II. *Genealogía del Crack*, Eloy Urroz; III. *Septenario de bolsillo*, Ignacio Padilla; IV. *Los riesgos de la forma. La escritura de las novelas del Crack*, Ricardo Chávez; V. *¿Dónde quedó el fin del mundo?*, Jorge Volpi.
3. Cf. la información de Anderson 2000: 17. No se trata de un invento novedoso, por supuesto. Gérard Genette (31) menciona la *bande* o *jaquette* como un peritexto clave en la publicidad editorial. Sobre el uso de éstos y otros medios publicitarios en la España de los 70, cf. Pohl, 2003: 321-22.
4. Para la discusión del término "onda", cf. Gunia: 158-72.

5. Ignacio Padilla, Correo electrónico a B.P., 21.12.2003.
6. Anderson (2001; 1996: 32) y López González: 665 caracterizan el debate sobre la estética “light” en las letras mexicanas como producto de la lucha por la hegemonía cultural.
7. Sobre la recepción, cf. Reisz: 331-35. Fuera del ámbito mexicano, por lo menos la novela de Mastretta ha entrado en el canon académico internacional, como demuestran, por ejemplo, sus valoraciones positivas en la monografía de Shaw y en los resúmenes de Vittoria Borsò (en Rössner: 423) y de Gyurko: 289-94.
8. La edición formó parte de un número monográfico “Especial México” (*Lateral* 70, octubre 2000) que dedicó mucho espacio a los autores del *Crack* – además del manifiesto, hubo ensayos de Padilla y Palou y una entrevista con Volpi–, junto a una entrevista con Carlos Monsiváis y aportaciones de Juan Villoro, Carmen Boullosa, Guillermo Sheridan y Fabrizio Mejía. El volumen incluyó, además, un suplemento con cuentos de jóvenes autores mexicanos.
9. Con fecha de enero de 2004, la lista incluye los siguientes títulos: Jorge Volpi: *En busca de Klingsor* (Seix Barral, 1999), *El juego del Apocalipsis* (DeBolsillo, 2000), *El fin de la locura* (Seix Barral, 2003); Ignacio Padilla: *Amphitryon* (2000), *Las antípodas y el siglo* (2002), *Espiral de artillería* (2003, todas en Espasa Calpe); Eloy Urroz: *Las Rémoras* (Seix Barral, 2002); Pedro Ángel Palou: *Paraíso clausurado* (2000); Vicente Herrasti: *Diorema* (2000); Eloy Urroz/Ignacio Padilla/Jorge Volpi: *Tres bosquejos del mal* (2000, todas Muchnik Editores).
10. Entre las múltiples referencias al *Crack* en la esfera académica, cito para el ámbito alemán el curso organizado por la Universidad de Munich bajo el título “Vom Boom zum Crack” (<http://www.romanistik.uni-muenchen.de/Roessner/lehrveranstaltungen.htm> [13.12.2003]).
11. Dentro de México, la narrativa *Crack* tampoco constituye el único asociación entre jóvenes escritores. Scott Bennett identifica al grupo *Panteón*, formado a principios de los 90 en Monterrey, como parte de un común esfuerzo editorial y creativo para fomentar la literatura regiomontana, y entre cuyos integrantes cabe mencionar al escritor *mcondo* David Toscana (“La narrativa del ‘Panteón’”; <http://www.utep.edu/rlmc/6bennettscott.html> [13.01.2004]).
12. El episodio recuerda el debate cultural surgido alrededor del Coloquio de Invierno de 1992, organizado por Nexos: “En septiembre de 1990 [...] se realizó el encuentro Vuelta ‘La experiencia de la Libertad’. A su vez, en enero de 1992 Nexos realizó el Coloquio de Invierno, que debido al apoyo obtenido por parte de CONACULTA y la UNAM generó una de las querellas más álgidas de los últimos tiempos entre grupos culturales, que discutieron teniendo como tema de fondo, una vez más, cuáles debían ser los vínculos de los grupos culturales e intelectuales con el poder” (Rodríguez Ledesma: 92).
13. En *La imaginación y el poder*, Volpi había dedicado largo espacio a la novela de Piazza (1998: 53-60), cuya tesis central es que “un grupo compacto de intelectuales se ha apoderado –o al menos lo ha intentado– de todos los espacios culturales del país” (55); palabras que en cierta medida se dejan aplicar también a *El fin de la locura*. Sin embargo, el texto autorreferencial de Piazza, en vez de deconstruir, más bien corrobora la mitificación del grupo intelectual (Gunia: 142).
14. Este juicio de Guillermo Cabrera Infante se cita en el texto de sobrecubierta de la primera edición de 1999. Otra sátira metatextual es la amplia y en



parte falsa bibliografía en el anejo, que parodia también a la bien documentada novela *En busca de Klingsor*.

15. De hecho, el texto de la novela anticipa algunos argumentos de la crítica de *El fin de la locura*, por ejemplo en Echevarría.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Danny J. (2000). "The Novels of Jorge Volpi and the Possibility of Knowledge". *Studies in the Literary Imagination*, 33, 1, 1-20.
- . (1996). "Creating Cultural Prestige: Editorial Joaquín Mortiz". *Latin American Research Review*, 31, 2, 3-42.
- Becerra, Eduardo (1999). "Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos". En: Becerra, Eduardo (ed.): *Líneas aéreas*. Madrid: Lengua de Trapo, XI-XXV.
- Bergenthal, Kathrin (1999). *Studien zum ‚Mini-Boom‘ der ‚Nueva Narrativa Chilena‘*. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Calvo, Javier (2000). "La Medicina del Crack". *El País Babelia*, 28.10.2000.
- Chávez Castañeda, Ricardo (2000). *Manifiesto Crack*. "IV. Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del Crack". *Revista de Cultura Lateral* No. 70, Octubre. (<http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrackIV.html>) [08.09.2004]
- Echevarría, Ignacio (2003). "Un cómic de la revolución". *El País Babelia*, 05.04.2003.
- Espinosa, Jorge Luis (1996). "Las novelas del crack, literatura sin concesiones". *Unomásuno*, 25.06.1996.
- Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- Fuentes, Carlos (1976). *La nueva novela hispanoamericana*. [1969]. México: Joaquín Mortiz.
- Fuguet, Alberto/Gómez, Sergio (eds.) (1996). *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- Gallego, Mercedes (1996). "Josefina Estrada se une con su última novela a la generación crack". *El País (México)*, 25.06.1996.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- 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.
- Gyurko, Lanin A. (1994). "Twentieth Century Fiction". En: Foster, David William (ed.): *Mexican Literature. A History*. Austin: University of Texas Press.
- Hernández, David (2002). "Diálogo con Jorge Volpi". Marzo de 2002. En: *Librusa*. [http://www.librusa.com/entrevista\\_volpi.htm](http://www.librusa.com/entrevista_volpi.htm) [16.11.03].
- López González, Aralia (1993). "Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (dos décadas de narrativa mexicana, 1970-1980)". *Revista Iberoamericana*, 164-65, 659-685.
- López Parada, Esperanza (2001). "El torbellino de las nuevas generaciones". *El País Babelia*, 05.05.2001.
- Manifiesto Crack* (2000). *Lateral*, 70, <<http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/manifiestocrack70.html>> [16.02.2003]. Incluye las siguientes secciones: I. *La Feria del Crack (una guía)*, Pedro Ángel Palou; II. *Genealogía del Crack*, Eloy Urroz; III. *Septenario de bolsillo*, Ignacio Padilla; IV. *Los riesgos de la forma. La escritura de las novelas del Crack*, Ricardo Chávez; V. *¿Dónde quedó el fin del mundo?*, Jorge Volpi.
- Mendoza Mociño, Arturo (1996). "Nosotros sí escribimos". Asume 'Generación del Crack' todos los riesgos". *Reforma*, 9-8-1996.
- Monsiváis, Carlos (2003). "De cómo vinieron los estudios culturales y a lo mejor se quedan". *Revista Iberoamericana*, 203, 417-424.

- Padilla, Ignacio (2000). *Manifiesto Crack*. "III. Septenario de bolsillo". *Lateral No. 70*, Octubre. (<http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrackIII.html>) [08.09.2004]
- Palou, Miguel [sic, en lugar de Pedro] Ángel (2000). *Manifiesto Crack*. "I. La feria del *Crack* (Una guía)". *Revista de Cultura Lateral No. 70*, Octubre. (<http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrackI.html>) [08.09.2004]
- Pohl, Burkhard (2003). *Bücher ohne Grenzen*. Der Verlag Seix Barral und die Vermittlung lateinamerikanischer Literatur zur Zeit des Franquismus. Frankfurt/Main: Vervuert.
- (2001). "¿Un nuevo boom? Editoriales españolas y literatura latinoamericana en los años 90". En: López de Abiada, José Manuel/Neuschäfer, Hans-Jörg/López Bernasocchi, Augusta (eds.): *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid: Verbum, 261-292.
- Rama, Ángel (1981). "El 'boom' en perspectiva". En: Viñas, David et al. (eds.): *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México: Marca, 51-110.
- Reisz, Susana (2003). "Estéticas complacientes y formas de desobediencia en la producción femenina actual: ¿es posible el diálogo?". En: Castro-Klarén, Sara (ed.): *Narrativa Femenina en América Latina / Latin American Women's Narrative*. Madrid/Frankfurt/Main: Vervuert, 331-349.
- Rodríguez Ledesma, Xavier (2002). "Follaje de tinta: revistas y suplementos culturales en México (1968-2000)". *Metapolítica* 24-25, 85-92.
- Rössner, Michael (ed.). (1995). *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Rosas, Susana Alicia (2003). "Si no hago crítica le pego al gato". Susana Alicia Rosas entrevista a Christopher Domínguez Michael". *Etcetera*, [http://www.etcetera.com.mx/1998/271/bal\\_0271.htm](http://www.etcetera.com.mx/1998/271/bal_0271.htm) (23-5-2003).
- Schneider, Luis Mario (1997). *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. México: Nueva Imagen.
- Shaw, Donald L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Thies, Sebastian (1998). "Die Thematik der staatlichen Willkür in der mexikanischen Erzählliteratur der sechziger und siebziger Jahre". En: Arbeitskreis Mexiko-Studien (ed.): *Streifzüge durch die mexikanische Gegenwartsliteratur*. Berlín: Tranvía, 92-117.
- Urroz, Eloy (2000a). *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. México: Aldus.
- . (2000b). *Manifiesto Crack*. "II. Genealogía del *Crack*" *Lateral No. 70*, Octubre. (<http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrackII.html>) [08.09.2004]
- Volpi, Jorge (2003a). "Política y literatura. El fin de la utopía". Bilbao, 2 de abril de 2003. *El Correo Digital* (<http://www.elcorreodigital.com/auladecultura/volpi1.html>) [02.06.2003].
- . (2003b). *El fin de la locura*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2000). *Manifiesto Crack*. "V. ¿Dónde quedó el fin del mundo?" *Lateral No. 70*, Octubre. (<http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrackV.html>) [08.09.2004]
- . (1998). *La imaginación y el poder*. México: Era.
- Williams, Raymond (1981). *Culture*. London: Fontana.
- Williams, Raymond L./Blanca Rodríguez (2002). *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

