Cristales quebrados y la reconstrucción de totalidades escindidas del *boom* latinoamericano

Pedro Félix Novoa Castillo

«El despedazamiento precede a la totalidad».
(Peter Sloterdijk)

El *Boom*, nombre quebradizo y fantasmal

> «…empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado».
> (*Cien años de soledad*)

El nombre del *Boom*[1] apareció ligado a un fenómeno de indiscutible éxito editorial surgido durante los años sesenta (Cfr. Donoso, 1972: 15); el problema fue su posterior definición en términos de generación o escuela, ya que las coordenadas cronológicas basadas en las fechas de nacimiento o publicación de la primera obra resultaban insuficientes; ni se trató tampoco de un movimiento generacional o de una estética específica (Cfr. Oviedo, 2001: 300). Como ejemplo ilustrativo podríamos citar el de Lezama Lima, que, aunque nacido en 1912, no publica su primera novela, *Paradiso*, hasta 1966. En cambio, Vargas Llosa, nacido veinticuatro años más tarde, alcanza notoriedad con *La ciudad y los perros* en 1963 (Shaw, 2005: 99).

Lo nebuloso de la definición del *Boom* se extiende al tiempo que duró y a determinar quiénes fueron sus integrantes. El presente trabajo no pretende un engorroso catálogo, ni fatigosas disquisiciones al respecto; sino que parte de tres golpes de quiebre, protagonizado por los cuatro representantes más importantes: Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y García Márquez. El primer golpe de ruptura surgiría con la aparición de *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio*

[1] Según el documental: «*Boom* de la literatura latinoamericana» (http://www.youtube.com/watch?v=-iDO3idh50o&fb_source=message), la escritora Luisa Valenzuela afirma que el nombre fue acuñado por el crítico Rodríguez Monegal.

Cruz (1962) y *Rayuela* (1963); el segundo gran golpe -y quizá el más expansivo y contundente- con la aparición de *La ciudad y los perros* (1963); y el tercer golpe, a manera de consolidación definitiva, con la publicación de *Cien años de soledad* (1967). Novelas que constituyeron complejas y virtuosas construcciones narrativas con un impulso expansivo y no reduccionista; siempre buscando indagar en lo profundo de nuestro tiempo, expresando lo real con un impulso lírico o fantasioso, y lo ancestral con un lenguaje moderno (Cfr. Oviedo, 1997: 55) haciendo de estas novelas, totalidades representativas de lo latinoamericano y lo universal a la vez.

El inasible *Boom* no solo significó la aparición y rápida consolidación de notables escritores latinoamericanos y su correspondiente éxito literario. Significó la hazaña de no solo brillar con luz propia, sino además el hecho de visibilizar a un grupo importantísimo de escritores que ya venían con una trayectoria importante pero sectorizada en cerrados grupos intelectuales. En los sesenta, por ejemplo, colindante a la aparición explosiva del *Boom*, se consolidan antiguos maestros de la literatura latinoamericana como Juan Carlos Onetti quien publica por dicha época dos novelas capitales: *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964); así como *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato (1962) y la obtención del Premio Formentor en 1961 por Jorge Luis Borges, cuyas obras de la década del cuarenta adquieren rutilante vigencia y aceptación crítica total.

Destrucción

> «¿Para qué sirve un escritor
> si no para destruir la literatura?».
> (*Rayuela*)

La sociedad y sus correspondientes manifestaciones culturales establecen totalidades que en apariencia, son lisas y compactas. Generalmente se erigen plataformas, muros y ejes rígidos que sostienen una especie de palacete discursivo que funciona en tanto nadie ni nada incómodo mueva las coordenadas de su precario equilibrio. Una de las plataformas más importantes de estos palacetes son las artísticas, que directa o indirectamente dan cuenta de cómo fue o cómo se imaginó ser una sociedad en determinada época; siempre a través de espejismos y juegos de artificio que suelen hacer pasar el vidrio más quebradizo por resistentes placas de acero -o al revés-

para legitimar, así, inconfesables adhesiones a ciertos poderes subalternos de tipo político, social, económico, religioso u otro.

El discurso hegemónico anterior al *Boom*[2] que llamaremos «palacete de observación» para llamarlo de algún modo, se basó en quizá una de las nociones más elementales y a su vez más poderosas del arte: el simulacro de lo real. Bajtín nos recuerda que desde el punto de la plasticidad artística, el mundo de la ilusión es en todo semejante al de la percepción real (Bajtín, 2000: 42). La estética latinoamericana se basó esencialmente en la creencia comarcal de que el realismo de sus escritores captaba auténticamente el referente representado en sus novelas. Esta mezcla de regionalismo y criollismo donde el entorno se constituía casi como un decorado exótico, limitaba profundamente al novelista en ciernes de aquella época que comenzó a mirar antes que a sus padres más inmediatos (Rómulo Gallegos, Jorge Icaza, Ricardo Güiraldes, Eustasio Rivera, Mariano Azuela), a maestros lejanos de Norteamérica o Europa (Joyce, Proust, Céline, Faulkner). Es cuando las plataformas ingenuamente fidedignas del realismo latinoamericano tanto en sus versiones criollas, regionalistas, indigenistas -e incluso revolucionarias[3]- adquirieron para los nuevos novelistas una fragilidad que invitaba al derrumbe. Según Cortázar, ya no se limita a trabajar con retóricas en el orden estético (por más innovador en las formas que sea en este aspecto). Necesita ir más allá si pretende conseguir una literatura que lo ponga en la relación con los problemas del resto de los hombres: debe horadar el lenguaje «literario» heredado para romper los moldes que condicionan, desde las formas, la expresión de las multitudes manifestaciones de lo humano (Bracamonte, 2001: 91).

Pero la eclosión, el crujido primero tuvo un caldo de cultivo previo, que en términos de Raymond Williams sería «lo emergente», aquello que viene en oposición y en ascenso a desbancar a «lo hegemónico». Asimismo luego de instaurarse ya como *Boom* latinoamericano propiamente dicho, convivió con lo residual del antiguo modelo estético. Esta concepción es cómoda para explicar la idea de *cristales quebrados*, pero insuficiente. Ya que Raymond Williams asume las transiciones culturales de manera dialéctico-evolutiva (Cfr. Pasqualini-Manzano, 1998). Presumiendo que hay una suerte

---

2 A pesar de que antes de la aparición del *Boom* las obras de Arlt, Marechal, Felisberto Hernández, Asturias y Carpentier significaron una renovación importante en la narrativa latinoamericana, no llegaron a ser «hegemónicas» debido al fuerte influjo regionalista.

3 Estos tipos de obras usaban a la literatura no como medio, sino como finalidad o fin.

de «ascenso» tácito e inevitable de un estadio inferior a otro superior[4]. La insuficiencia para captar del todo la concepción de *cristales quebrados* oscila en el desconocimiento de la pervivencia de trozos intactos de cristales pasados, tanto inmediatos (lo residual del anterior momento cultural), como mediatos (que van desde la Biblia, el realismo decimonónico hasta el relato oral precolombino y su mitología tan pródiga aprovechada primero en *Lo real maravilloso* y luego en lo que se conoció como *Realismo mágico*). En cambio la concepción de *los cristales quebrados* sí. Sabe que la destrucción de los esquemas culturales se realiza a partir de trozos de vidrio más o menos visibles; que por más que configuren una nueva estética; que por más que haya explosionado en el centro mismo de su eje; quedan trozos de momentos climáticos de la historia del arte, permanentes y vigentes en cualquier nueva estética. Gutiérrez reflexionando sobre la importancia de Joyce y Faulkner nos advierte:

> «…la grandeza de Joyce es haber asumido la tradición entera de la novela, incluyendo, por su afán totalizador y búsqueda del absoluto, al propio Balzac, pues en el *Ulises*, para referirme solo a los novelistas, se hallan presentes Petronio, Rabelais, Steine, Zola y muy especialmente Flaubert […] La poética de Faulkner es el resultado de un pacto entre Balzac, Thomas Mann y Joyce, es decir, entre la tradición y la renovación».
>
> (Gutiérrez, 1996: 6-9)

Y precisamente, los ecos de este derrumbe ya se venían anunciando desde la época de Arlt, Borges y Marechal. Castro Arenas precisa que si el debatido apogeo de la novela latinoamericana corresponde a un corte radical con la tradición; desde otro ángulo, la eclosión, la espuma, la culminación de un proceso de tanteos y avances reconoce obligados antecesores y pioneros (Cfr. Castro Arenas: 130). La demolición adquirió los visos de clausura y cierre, la narrativa anterior de observación había quedado atrás; la Revolución cubana llenaba los pechos de confianza, de fe en un cambio que beneficiaría a toda la sociedad; pero casi de inmediato se entendió, y bien, que la revolución no era una cuestión solo de «contenido» revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma (Fernández Moreno, 1988: 40). El *Boom* había explotado y ahora la narrativa en español asistía a su conmoción más profunda e importante de las últimas décadas.

---

[4] Una idea que la emparenta con la concepción hegeliana de progreso histórico. Asimismo, como hemos anotado antes, los discursos emergentes de Arlt, Borges o Carpentier no llegaron a ser nunca hegemónicos, contradiciendo con esto la concepción secuencial de Williams.

El escritor ya no trataría de expresar «una» realidad, sino «su» realidad, su propia visión de la realidad. La novela empieza a concebirse no como algo que «sirve» a la realidad, sino como un medio de creación que se sirve de la misma, aunque la mayor parte de las veces para oponerse a ella, para agredirla o violentarla (Gálvez, 1992: 38). El aspecto crucial para el derrumbamiento fue esta actitud crítica tanto en los aspectos formales como en los de fondo. Se descartó la trama lineal -desde una complejización[5] extrema como en *La casa verde* hasta llevarla a la disolución del argumento como en *Rayuela* y *Cambio de piel*-; se rechazó el narrador omnisciente por la multiperspectiva; transgresión de rigidez de los subgéneros novelísticos como la novela policial, la novela erótica, la novela histórica y hasta la novela en sí en sus fueros más constitutivos con la concepción de la antinovela[6]; se rechazó la visión documentalista de la narrativa de mera observación. Fuentes reflexiona sobre esta necesidad de ruptura:

> «El problema básico para nosotros los escritores latinoamericanos es superar el pintoresquismo, pintoresquismo que él veía como estrechamente ligado a algo más hondo: el falso dualismo maniqueo entre justos e injustos; y el ingenuo historicismo progresista que predominaba en las novelas de Alegría, Icaza y Gallegos».
>
> (Cfr. Fuentes, 1972: 19)

Por otro lado se adoptó la crítica a través de la construcción de microcosmos latinoamericanos como la Lima casi amoral de *La ciudad y los perros* o la corrompida de *Conversación en La Catedral*, el México contradictorio y caótico de *La región más transparente*, el Santiago decadente del *Obsceno pájaro de la noche;* o también a través de ciudades ficticias como Macondo o Santa María que no eran pero de alguna manera se convirtieron en Bogotá, Buenos Aires o Montevideo. En resumen, se asumió el ejercicio literario como una fuerza transgresora y avasallante, ya que como se dice en *Rayuela*: «…difícilmente se puede construir una nueva representación verbal de la realidad con los recursos de la vieja retórica narrativa. No se puede denunciar nada si se

---

[5] «La complejidad de nuestro mundo exige una literatura compleja… El actual tormentoso otoño humano reclama ser representado por un hombre en el que viva, parejamente a esa atmósfera, una multitud de fuerzas divergentes y contradictorias cuya coexistencia esté trasladada a la obra sin haber sido desnaturalizada en una fórmula artificial y sintética» (Mallea, 1945: 298-299).

[6] Podríamos ejemplificar con los casos de Vargas Llosa y García Márquez: Del primero tomamos *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977) donde se transgrede la novela erótica; y en la obra *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) donde se altera la novela policial en sus esquemas prototípicos. Mientras que del segundo podemos citar *Crónica de una muerte anunciada* (1981), donde observamos una doble trasgresión, tanto del registro periodístico como del policial; ya que se transgrede el canon del género, dando a conocer en las primeras líneas el día y los autores de la muerte de Santiago Nazar.

lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado» (*Rayuela*: 509)[7]. Por ello se trajo abajo los discursos totalitarios de caudillos y tiranozuelos que esgrimían la idea populista de que con orden, disciplina, e incluso violencia se lograría un adecuado desarrollo integral. El clero, la milicia, la clase política, las instituciones educativas, el periodismo y un largo etcétera que también ocultaban las grietas obscenas de un castillo falaz, se vinieron abajo, cada vez que se sorprendían retratados en las novelas con los gestos más grotescos y cínicos. La idea peregrina de mundos felices había explotado.

Reconstrucción

«Lo mató para regalarle
la totalidad de su vida».
(*Cambio de piel*)

Si bien los integrantes del *Boom* tuvieron una vocación dinamitera, a esta le siguió de inmediato una aspiración reconstructiva o regenerativa. Para ello se tenía que asumir un compromiso total con la literatura, una necesaria exclusividad para la literatura. El escritor tenía que comprometerse antes que con una ideología, con su arte en sí. Debía perfeccionarse, consagrarse para y por edificación de su obra. Ángel Rama definió a este fenómeno como «profesionalización» de los novelistas, y observa que gracias a él el *Boom* tuvo publicaciones exitosas tanto en los ámbitos comerciales como en los de la rigurosidad formal y/o de contenido (Cfr. Rama, 1984: 295). A esta innegable consagración de la vida del escritor para con su obra, que le significó prácticamente vivir para y por sus escritos; se añadiría que no solo significó la consolidación editorial en sus tres décadas hegemónicas.

La reconstrucción tomó como elementos obligados los *cristales quebrados*. Restos de su propia destrucción para que a partir de ellos edificaran nuevas totalidades. En términos sartreanos podríamos decir que cada integrante del *Boom*, efectuó una suerte de *destotalización* de *totalizaciones* sucesivas[8], cada quien a su peculiar y personalísimo estilo. Totalidades escindidas, fragmentarias y contradictorias que abordaron la integridad de un discurso novelístico con cabezas de iceberg que significativamente, representaban un gran cuerpo de la realidad real. Este mundo

---

7 Citado por Shaw, 2005: 103.

8 Cfr. Feinman en su programa televisivo *Filosofía aquí y ahora*, segunda temporada, encuentro 13. Cita a Sartre y su visión histórica como el ejercicio continuo de destotalizaciones de totalizaciones previas.

paralelo es una especie de doble mundo real, tan completo como se pueda, pero regido por sus propias leyes; mejor dicho, un rival ficticio de la realidad que le da origen. Por eso, ha visto la función del novelista como la de un «deicida», un artífice que se empeña en completar o superar la creación divina, añadiéndole sus propias construcciones imaginarias (Oviedo, 2001: 336). Novelas pretenciosas que partieron del supuesto de toda ficción: que la realidad no basta; porque hay algo en la realidad que es insuficiente que exige esa creación de una realidad puramente mental, puramente ficticia para completar la vida (Forgues, 2009: 30)[9].

Para la reconstrucción se establecen dos ejes a manera de columnas vertebrales que mutuamente se autoalimentan, como lo son los ejes de la innovación y experimentalismo en los aspectos formales y en los temáticos la construcción de mundos que incorporan con brazos de pulpo todos los aportes posibles como advierte Fernández Moreno: «Los escritores latinoamericanos están realizando una síntesis aprovechando los aportes culturales múltiples, las tensiones resultantes de esos encuentros conflictivos, las experiencias anteriores con una voluntad de profundización y de experimentación» (Fernández Moreno, 1995: 39).

Este experimentalismo en el ejercicio novelístico (como en el caso de *Tres tristes tigres* con el uso novedoso y lúdico de la oralidad musical, la comicidad y la rapidez de su prosa encabalgada) llevó a los integrantes del *Boom* a asumir el ejercicio literario de manera profesional, y no con la usual forma romántica o pintoresca. Asumieron un oficio pretencioso no solo de elaborar totalidades propias, sino renovarse y experimentar con propuestas diversas desde la forma, el contenido y el lenguaje como ya se ha dicho. Fuentes llegaría a asegurar al respecto:

> «Nuestras obras deben ser de desorden: es decir, de un orden posible, contrario al actual. Y segundo, que las burguesías de América Latina quisieran una literatura sublimante, que las salvase de la vulgaridad y les otorgase un aura "esencial", "permanente", inmóvil. Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que este quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura».
>
> (Fuentes, 1972: 32)

[9] Entrevista realizada por Roland Forgues en el año 1982 y citada en el libro *Ética y creación*.

Con relación a esto último, Cortázar advierte que rigurosamente hablando no existe lenguaje novelesco puro, desde que no existe novela pura. La novela es un monstruo, uno de esos monstruos que el hombre adepta, alienta, mantiene a su lado; mezcla de heterogeneidades, grifo convertido en animal doméstico (Cortázar, 1994: 143).

En esa búsqueda de originalidad, de independencia a los límites, Vargas Llosa exige la construcción global de una totalidad; donde el escritor debe tener la vocación deicida de construir un universo paralelo al que Dios había creado en la realidad. El autor de *La ciudad y los perros* asevera: «imponerse como una realidad total única que a la vez es representación de la realidad total, a la que refleja ilusoriamente en sus enormidades y minucias y a todos sus niveles tiene su réplica o equivalencia en las partes esenciales que la componen. Novela concebida a imagen y semejanza de la realidad» (Vargas Llosa, 1992: 38-39).

Mundos divididos

«-Poeta, te juro que te voy a quebrar».
(*La ciudad y los perros*)

Según Ángel Rama, el término del *Boom* se dio alrededor de 1972 (Cfr. Rama, 1984: 290), aunque algunos han alargado esta fecha hasta diciembre de 1982, año en que García Márquez recibe el Premio Nobel de literatura. Sin embargo, la mayoría ha asumido que la desintegración comenzó a darse a partir de la pronunciación de Vargas Llosa en contra del apoyo de Fidel Castro a la invasión soviética de Checoslovaquia[10]. Y que tuvo como cisma final el encarcelamiento del poeta cubano Heberto Padilla; ya que el escenario de las principales polémicas que fueron violentándose según pasaron los años y cuyo centro de divergencia principal fue la colocación respecto de la Revolución cubana a partir de 1968 y con un hito principal en 1971, con el estallido del caso Padilla, que derivó en una verdadera divisoria de aguas (Enrique Oteiza y varios, 1997). El costo político de quienes criticaron la censura y los vejámenes a la población civil fue altísimo, ya que la izquierda castrista influyó en la izquierda internacional para

[10] Vargas Llosa calificó dicha invasión como «una deshonra para la patria de Lenin, una estupidez política de dimensiones vertiginosas y un daño irreparable para la causa del socialismo en el mundo» (Vargas Llosa, 1986: 219).

acusar a los intelectuales opositores como enemigos del proyecto revolucionario latinoamericano, al punto de prohibir sus libros y su entrada a Cuba[11]. Uno de los que llevó la peor parte fue Vargas Llosa quien recibió por parte de cierta crítica una desacreditación gratuita:

> «La participación protagónica de Vargas Llosa en el caso Padilla precipitó su rechazo por medios de izquierda, el cual se dio en tres etapas. La primera fue una agresiva reprimenda política por su comportamiento contrarrevolucionario; las otras dos se dieron en el ámbito literario: se condenaron sus ideas literarias y luego sus novelas. El criterio con el cual Vargas Llosa fue desprestigiado es exactamente el mismo con el que en una época fue valorado: la medida en que su comportamiento político y su fama literaria contribuyen a las causas revolucionarias. Su desautorización fue proferida al nivel más alto. En un discurso, Fidel Castro prohibió -de manera indefinida- el regreso de Vargas Llosa a Cuba (Revista *Perspectiva*, 2001: 343), y lo incluyó dentro de un conjunto de otros intelectuales que osaron auscultar las grietas sueltas del palacete discursivo del castrismo».

Quebrado el *Boom*, los discursos totalizadores de sus integrantes siguieron fulgurando con luz propia y con insospechada vigencia. Se constituyeron no solo en partícipes y protagonistas del fulgor editorial reconocidos por los más importantes premios literarios incluido el Nobel; sino que fueron y hasta ahora lo son, autoridades explícitas o tácitas de la escena cultural del mundo. Un intelectual que pasó de la visión romántica y diletante a un ejercicio disciplinado, riguroso y más comprometido no solo con el arte literario, sino con la disonancia del ejercicio del poder en el mundo. Roland Forgues nos puntualiza: «Cierto que, escritor, ensayista, periodista y ciudadano, Mario Vargas Llosa no ha dejado de oponerse a todas las formas de opresión o limitación de las libertades individuales y colectivas, de fustigar el atropello de las prácticas democráticas y de los derechos humanos en el mundo, sean de derecha o de izquierda» (Forgues, 2009: 9). Incluso llegó a prescindir provocadoramente del discurso cientificista cuando afirma: «La ficción reemplazó a la ciencia como instrumento de descripción de la vida social y nuestros profesores de realidad fueron esos soñadores: los literatos» (Vargas Llosa, 1996: 20).

---

[11] Hay una larga lista que comienza con Padilla, Reinaldo Arenas, Cabrera Infantes hasta Vargas Llosa. Este último fue quien recibió una andanada de reprobraciones que sobrepasaron en muchos casos el gratuito infundio. Vargas Llosa tuvo que renunciar a la Casa de las Américas y aclarar que si bien aún tenía esperanza en el socialismo, rechazaba los actos de represión, censura y opresión para con el pueblo civil.

Los integrantes del *Boom* finalmente incursionaron -aunque desiguales y desde posturas ideológicas saludablemente contrarias- en la discusión política a través de comentarios, declaraciones, ensayos y artículos periodísticos, convirtiéndose en una suerte de conciencia atenta, diversa y vigilante de la escena internacional y sus problemáticas[12]. Este rol -ahora no asumido sino por unos pocos intelectuales- significó en muchas oportunidades la crítica artera por parte de regímenes autoritarios, que motivó a su vez el obligado autoexilio de muchos de ellos, para poder, desde el extranjero, seguir pensando en voz alta a través de sus escritos.

La disolución del *Boom*, siguiendo la lógica propia de este trabajo, nos dejó nuevos cristales quebrados que se instauraron para siempre en el canon de la literatura universal. Cristales que, cual reflectores obligados, sirvieron y seguirán sirviendo para auscultar con nuevas perspectivas lo latinoamericano y lo universal. Y comprender, por fin, que la literatura es el ejercicio más lúcido y completo de lo humano o de lo que hemos imaginado como humano, en esta porción también fragmentaria y contradictoria que es el mundo, lo infinito y su negación.

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl.

2000 *Yo también soy*. Taurus. México.

Bracamonte, Jorge.

2001 «Rayuela y La casa verde: Teorías del texto, teorías de lo real». *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Nro. 54. Lima-Hannover.

Castro Arenas, Mario.

1992 *Guerrilleros de la novela*. CONCYTEC, Lima.

Donoso, José.

1972 *Historia personal del «boom»*. Alfaguara (1.ª ed. 1987). Madrid.

Documental.

2009 «*Boom* de la literatura latinoamericana». [http://www.youtube.com/watch?v=-iDO3idh50o&fb_source=message].

[12] Para graficar esta diversidad de posturas hacemos una rápida línea histórica: En el 68 triunfa la Revolución cubana; en el 70 Allende es el primer presidente de Sudamérica llevado por una izquierda concertada; en el 71 le otorgan el Premio Nobel a Neruda; ese mismo año sucede el caso Padilla en Cuba y muchos intelectuales, incluido Vargas Llosa, deplora el acto; en el 72 Carlos Fuentes acepta un cargo diplomático al cuestionado Luis Echevarría, y en el mismo año Cortázar publica el *Libro de Manuel* donde se definió militante de izquierda; en el 73 comienzan a proliferar las dictaduras latinoamericanas como la de Pinochet en Chile con apoyo de algunos intelectuales.

Fernández Moreno, César.

1988 *América latina en su literatura*. Siglo XXI Editores. México.

Forgues, Roland.

2009 *Ética y creación*. Ed. Universidad Ricardo Palma. Lima.

Fuentes, Carlos.

1972 *La nueva novela hispanoamericana*. Cuadernos de Joaquín Mortiz. México. Grupo «Arte, Cultura y Política en los Años '60».

1997 Enrique Oteiza, Jorge Cernadas, Instituto de Investigaciones «Gino Germani». Instituto de Investigaciones «Gino Germani», Facultad de Ciencias Sociales, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.

Gutiérrez, Miguel.

1996 *Celebración de la novela*. Peisa, Lima.

Mallea, Eduardo.

1945 *La bahía de silencio*, Buenos Aires.

Oviedo, José Miguel.

2001 *Historia de La Literatura Hispanoamericana*. Ed. Alianza Editorial. Madrid.

2007 *Dossier Vargas Llosa*. Ocho ensayos sobre las distintas facetas literarias de Vargas Llosa, Mario, incluyendo la de actor. Ed. Taurus. Lima.

Rama, Ángel y varios.

1984 *Más allá del boom: literatura y mercado*. Folios Ediciones. Argentina.

Revista *Perspectivas*.

2001 Departamento de Ingeniería Industrial, Universidad de Chile, vol. 4, n.º 2. Santiago de Chile.

Shaw, Donald L.

2005 *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*. Cátedra Ediciones. 8.ª ed. Madrid.

Vargas Llosa, Mario.

1986 «El socialismo y los tanques», *Contra viento y marea*. Vol. I. Seix Barral, Barcelona.

1992 *Carta de batalla por Tirant lo blanc*. Seix Barral. Bogotá.

1996 *La utopía Arcaica, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Fondo de Cultura Económica, México.