

La invención del Crack: manifiesto, sátira y legitimación de la novela mexicana contemporánea

Inventing the Crack: Manifesto, Satire, and the Legitimation of the Contemporary Mexican Novel

L'invention du Crack : manifeste, satire et légitimation du roman mexicain contemporain

María Rita Plancarte Martínez

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/4342>

Référence électronique

María Rita Plancarte Martínez, « La invención del Crack: manifiesto, sátira y legitimación de la novela mexicana contemporánea », *Sociocriticism* [En ligne], IL-1 | 2026, mis en ligne le 29 août 2026, consulté le 30 août 2026. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/4342>

Droits d'auteur

CC BY-SA

La invención del Crack: manifiesto, sátira y legitimación de la novela mexicana contemporánea

Inventing the Crack: Manifesto, Satire, and the Legitimation of the Contemporary Mexican Novel

L'invention du Crack : manifeste, satire et légitimation du roman mexicain contemporain

María Rita Plancarte Martínez

TEXTE

- 1 La aparición del *Manifiesto de la generación del Crack* en agosto de 1996 constituye un acontecimiento, por anacrónico, muy interesante en la narrativa mexicana de finales del siglo XX. Pocas intervenciones programáticas suscitaron una discusión tan intensa acerca de la función de la novela, del lugar del escritor y de los mecanismos mediante los cuales la literatura adquiere legitimidad dentro del campo cultural. Desde su publicación, el documento fue interpretado de maneras diversas. Algunos críticos lo entendieron como una reacción frente al predominio internacional del boom latinoamericano y del denominado posboom; otros privilegiaron su dimensión polémica, mientras que una parte importante de la bibliografía concentró su atención en las contradicciones internas del propio manifiesto o en la supuesta distancia entre sus postulados y las novelas escritas por sus autores.
- 2 La publicación del *Postmanifiesto del Crack* (1996–2016) modificó considerablemente ese panorama. Veinte años después de la aparición del texto original, los propios integrantes del grupo volvieron sobre aquella experiencia para examinar críticamente sus alcances, sus contradicciones y su recepción. El resultado no fue una simple conmemoración, sino una reinterpretación del proyecto desde la perspectiva que proporcionaban dos décadas de producción narrativa y de circulación internacional. Esta circunstancia permite reconsiderar el fenómeno desde una perspectiva distinta de la que predominó durante los años posteriores a 1996.
- 3 La presente revisión del *Manifiesto de la generación del Crack* (1996) y del *Postmanifiesto del Crack* (1996–2016) se formula en 2026, a tres

décadas de la publicación del texto original y a una década del balance autocrítico elaborado por los propios integrantes de este movimiento. Esta distancia temporal no responde a un gesto conmemorativo, ni la efeméride, ni a una operación de rescate nostálgico, sino a la necesidad de reconsiderar ambos documentos desde un contexto cultural que ha profundizado y complejizado las condiciones históricas en las que dichos textos surgieron. Así como a reconocer los principales rasgos de la novelística de los autores firmantes, en tanto éstos dan cuenta del ambicionado viraje propuesto en los textos programáticos.

- 4 Por tanto, ambos documentos deben analizarse en virtud del claro diálogo que entablan, pues forman parte de un mismo proceso discursivo cuya comprensión exige incorporar también las novelas publicadas por los integrantes de la generación entre 1995 y 1999. Resulta fundamental hacer, si no un análisis detallado de las novelas, sí un recuento de sus rasgos estilísticos y genéricos sobresalientes en tanto constituyen el espacio donde las ideas formuladas programáticamente encuentran su realización narrativa. La lectura conjunta de los tres momentos —*Manifiesto*, novelas y *Postmanifiesto*— permite reconstruir una concepción de la novela cuya importancia rebasa ampliamente la polémica generacional de finales del siglo XX.¹
- 5 Esta perspectiva implica desplazar la pregunta que ha organizado buena parte de la crítica. El problema ya no consiste únicamente en determinar si el manifiesto representó una ruptura con el boom latinoamericano o en establecer el grado de fidelidad de las novelas respecto de sus postulados. La cuestión central consiste en comprender el discurso sobre la novela que construyen el *Manifiesto* y el *Postmanifiesto*², cuáles son los principios que proponen y de qué manera estos adquieren una realización estética en las novelas reivindicadas en 1996. Ambos textos declarativos postulan una concepción de la novela basada en la complejidad formal, la ambición intelectual, el diálogo con la tradición narrativa y la restitución de la ficción como forma de conocimiento. Las novelas fundacionales —*Memoria de los días* (Pedro Ángel Palou, 1995), *Las rémoras* (Eloy Urroz, 1996), *Si volvieran sus majestades* (Ignacio Padilla, 1996), *El día del hurón* (Ricardo Chávez Castañeda, 1997) y *En busca de Klingsor* (Jorge Volpi, 1999)— representan la realización narrativa de esos principios y permiten va-

lorar retrospectivamente la coherencia, los alcances y las tensiones del proyecto.

- 6 Lllamarlas novelas fundacionales no responde a un juicio de valor sobre la totalidad de la obra posterior de estos autores ni pretende establecer un canon interno del grupo ni refiere a las más logradas, traducidas o vendidas. Se utiliza porque estas novelas cumplen simultáneamente cuatro condiciones: aparecieron durante el periodo de publicación y recepción del Manifiesto y corresponden a los cinco escritores que suscribieron el documento³; desarrollan narrativamente los principios allí enunciados y constituyen el corpus desde el cual el Postmanifiesto revalora el texto del 96. En este sentido, su carácter fundacional no deriva de su recepción crítica posterior, sino de su función dentro de la configuración inicial del programa narrativo de la generación del *Crack*.
- 7 Dentro de este contexto, el *Manifiesto* puede entenderse como una intervención dirigida a disputar los principios mediante los cuales la novela contemporánea era evaluada y reconocida. Su importancia no depende exclusivamente de la defensa de una narrativa compleja frente a la literatura comercial, sino de la construcción de un discurso capaz de reorganizar una tradición literaria que el propio manifiesto sitúa explícitamente en la genealogía de los *Contemporáneos* y de los grandes nombres de la literatura mexicana. En este sentido no es posible obviar que el tono satírico de esta intervención se articula en la ironía, la caricatura y la autoparodia y evoca la exclamación “hay que apagar el sol a sombrerozcos” con la que se cerraba la proclama estridentista de 1921.
- 8 La elección de este tono paródico puede apreciarse desde la propia arquitectura del documento. El recorrido por espacios imaginarios como El Palacio de la Risa o El Tiro al Blanco desplaza la discusión estética hacia una escenografía cercana a la feria y al carnaval. La polémica deja de presentarse como un debate exclusivamente intelectual para convertirse en un espectáculo deliberadamente exagerado donde las posiciones enfrentadas aparecen caricaturizadas. El humor no constituye un adorno estilístico; forma parte del mecanismo mediante el cual el manifiesto cuestiona los criterios establecidos de legitimidad literaria.

- 9 Esta dimensión sarcástica se advierte también en el tratamiento de los adversarios. La denominada literatura light rara vez es objeto de un análisis sistemático; aparece reducida a imágenes caricaturescas como la “literatura papilla”, las novelas “comestibles” o la oposición entre el “churrasco” y las “albóndigas”. Estas imágenes refieren lo que para ellos es el panorama narrativo mexicano de la década de 1990, de ahí que condensan, mediante la exageración satírica, una crítica al predominio de modelos editoriales orientados, desde la perspectiva de los firmantes, hacia la simplificación narrativa y el consumo inmediato. La caricatura sustituye aquí a la demostración porque el objetivo principal del manifiesto no es clasificar la producción literaria contemporánea, sino dramatizar una disputa por los principios de legitimación de la novela.
- 10 El mismo procedimiento se dirige hacia los propios integrantes del grupo. Los llamados “mandamientos” del *Crack* y numerosas referencias humorísticas convierten la identidad colectiva en objeto de auto-parodia. Los autores adoptan deliberadamente una pose manifiestaria para desmontarla desde el interior. Esta autoconciencia resulta fundamental porque impide identificar el documento con una poética cerrada. El grupo se convierte simultáneamente en sujeto de la intervención y en objeto de la burla, estableciendo una distancia crítica respecto de sí mismo.
- 11 No obstante la ausencia de seriedad, el documento construye un discurso de legitimación de una novelística con aspiraciones universales y podemos ver cómo los principios establecidos encuentran su realización en las novelas fundacionales y su reelaboración crítica en el *Postmanifiesto*. Desde este punto de vista, el grupo deja de aparecer únicamente como un episodio generacional para convertirse en un caso privilegiado de estudio de las relaciones entre manifiesto, práctica narrativa y su diálogo tenso con la tradición literaria. Dice Eloy Urroz en el *Postmanifiesto*: “Hizo *Crack*, una fisura en la tradición que aún hoy suena como cuando se pisan las ramas y las hojas en un bosque” (*Manifiesto*, p.70). Esta idea de fractura, por demás jactanciosa, presupone el desarrollo de la novela mexicana de forma monolítica e indivisa, cuando sabemos que, en su historia, el género se ha debatido por lo menos entre posiciones nacionalistas y cosmpolitas — simplificando al máximo— que se pueden distinguir, con variantes importantes a lo largo del desarrollo de la novela nacional.

- 12 Sin embargo, es de suma importancia considerar que la aparición de la proclama coincide con un momento de profundas transformaciones en la organización del campo literario internacional. La década de 1990 representa el cierre de un largo proceso iniciado durante las últimas décadas del siglo XX: la consolidación de la globalización económica, la concentración de los grandes grupos editoriales, la expansión de los mercados transnacionales del libro y la creciente internacionalización de los mecanismos de legitimación literaria. En ese contexto, la novela dejó de circular exclusivamente dentro de tradiciones nacionales para incorporarse a un espacio cultural caracterizado por nuevas formas de competencia simbólica, por una circulación cada vez más acelerada de bienes culturales y por una reorganización de los criterios mediante los cuales las obras alcanzaban ventas y reconocimiento internacional.
- 13 Este escenario constituye el horizonte histórico desde el cual debe leerse el *Manifiesto de la generación del Crack*. Aunque la discusión inmediata del documento se dirigía contra determinadas modalidades de la narrativa contemporánea, su verdadero alcance sólo puede comprenderse cuando se sitúa dentro de las transformaciones que experimentaba la institución literaria al finalizar el siglo XX. La reivindicación de una novela formalmente compleja, intelectualmente ambiciosa y construida para un lector activo responde tanto a una toma de posición estética como a una intervención en los procesos que reorganizaban el campo literario y del que se proponen participar de manera activa.
- 14 Fredric Jameson describió este nuevo escenario mediante una de las formulaciones más influyentes de la teoría cultural contemporánea cuando señala que en la lógica cultural del capitalismo tardío, el arte en la posmodernidad “ se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa (...), con cifras de negocios siempre crecientes, asigna una posición y una función estructural cada vez más fundamental a la innovación y la experimentación estética.” (Jameson, 1991, p. 17). Más que designar un estilo artístico específico, la categoría propuesta por Jameson alude a una reorganización general de la producción cultural bajo las condiciones del capitalismo avanzado. En este nuevo régimen, la cultura deja de ocupar una posición relativa-

mente diferenciada para integrarse progresivamente en la lógica de producción y circulación de mercancías simbólicas. La literatura participa de esta transformación al incorporarse a mercados cada vez más internacionalizados, donde editoriales, premios, agentes literarios y políticas de traducción intervienen activamente en la construcción del prestigio cultural.

- 15 Las condiciones que describía este autor a comienzos de la década de 1990 se intensificaron durante las décadas siguientes mediante la expansión de conglomerados editoriales internacionales, la digitalización de los procesos de circulación y la creciente influencia de dispositivos algorítmicos sobre la producción y el consumo culturales. La mercantilización de la literatura dejó de depender exclusivamente de la industria editorial tradicional para integrarse a un ecosistema mediático mucho más amplio, caracterizado por la aceleración de la circulación simbólica y por nuevas formas de visibilidad cultural. Aunque el *Manifiesto* antecede a buena parte de estas transformaciones, muchas de sus preocupaciones anticipan problemas que hoy ocupan un lugar central en los estudios literarios: la tensión entre autonomía estética y mercado, la estandarización de determinadas formas narrativas y la construcción de un lector concebido principalmente como consumidor. Ya en el *Postmanifiesto*, Ricardo Chávez reconoce plenamente este fenómeno: “9. En los 20 años transcurridos desde entonces, la literatura se convierte en mercado literario. Una esfera pegajosa, sin salida. Incluso quienes se rebelan —¡cómo adoran los mercados a los rebeldes!— se pliegan a las reglas de la oferta y la demanda” (*Postmanifiesto*, p. 54). El tono incisivo y autoparódico pone en evidencia la propia conciencia comercial de los autores.
- 16 Por otra parte, la reflexión de Jean-François Lyotard permite comprender otra dimensión de este proceso. En *La condición posmoderna*, el filósofo francés sostuvo que la característica fundamental de la cultura contemporánea consistía en “la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (Lyotard, 1984, p.10). La afirmación ha sido frecuentemente interpretada como el anuncio del agotamiento de los grandes sistemas de legitimación cultural. Sin embargo, el desarrollo histórico posterior muestra un fenómeno más complejo. La desaparición de los grandes relatos no produjo un vacío de legitimidad, sino la proliferación de múltiples discursos parciales que comenzaron a disputar el reconocimiento dentro de un campo cultural crecientemente frag-

mentado. La universidad, la crítica académica, los premios internacionales, las grandes editoriales y los medios especializados pasaron a desempeñar funciones decisivas en la construcción del valor literario.

- 17 En este contexto, el *Manifiesto* adquiere un significado particular. Su defensa de una novela compleja no puede entenderse únicamente como una preferencia estética. Constituye también una respuesta a la transformación de los mecanismos de legitimación de la literatura en un momento en que la expansión del mercado editorial parecía favorecer modelos narrativos de rápida circulación y consumo. La oposición entre novela intelectualmente exigente y literatura “light” formulada por el manifiesto expresa, en realidad, una discusión acerca de los criterios mediante los cuales debía reconocerse el valor de la ficción contemporánea.
- 18 La teoría del espacio literario mundial desarrollada por Pascale Casanova amplía esta perspectiva. Para la autora, la literatura mundial no constituye una suma de literaturas nacionales, sino un sistema jerarquizado donde el reconocimiento de las obras depende de relaciones históricas de poder simbólico y dice “Cada área lingüístico-cultural conserva una fuerte autonomía con relación a las otras (...), es decir, un conjunto homogéneo, autónomo, centralizado, en el cual (casi) nada va a cuestionar de nuevo la circulación unívoca de las obras y la legitimidad del poder central de consagración (...) Una jerarquía sutil se establece entre los distintos satélites en razón de su distancia simbólica -estética y no geográfica- del centro”. (Pascale, 2001, p.160).
- 19 Esta observación resulta especialmente pertinente para comprender la posición adoptada por la generación del *Crack*. La apelación constante a Cervantes, Sterne, Flaubert, Conrad, Musil o Broch no constituye una simple declaración de afinidades intelectuales. Funciona como una estrategia de inscripción dentro de una tradición cuya autoridad ha sido históricamente reconocida por los principales centros de legitimación literaria. Sin embargo, el manifiesto introduce un matiz decisivo al situar simultáneamente esa genealogía en continuidad con los *Contemporáneos*, con Alfonso Reyes y con Carlos Fuentes. El cosmopolitismo reivindicado por el grupo no implica una renuncia a la tradición mexicana; supone una forma de rearticularla, así como de definir selectivamente a las corrientes y artistas que reivindican, pues hay intención consagratoria de doble vía. De alguna manera

consagran a los grandes nombres con los que se identifican, al tiempo que dichos nombres los ungen como depositarios de su legado.

- 20 La dimensión histórica de esta operación se vuelve aún más clara cuando se considera la tradición del manifiesto literario. Desde comienzos del siglo XX, los manifiestos han funcionado como instrumentos privilegiados para intervenir en momentos de reorganización del campo artístico. El *Manifiesto futurista* de Filippo Tommaso Marinetti (1909), los manifiestos dadaístas de Tristan Tzara o el de los estridentistas (México, 1921) o los textos programáticos del surrealismo encabezados por André Breton, compartían una misma convicción: la posibilidad de transformar el estado de la literatura mediante una declaración pública capaz de reorganizar el horizonte de expectativas estéticas. Su eficacia no residía únicamente en los postulados que defendían, sino en la construcción de un nuevo espacio de interlocución dentro del campo cultural, al tiempo que devenían sujetos que detentaban la palabra y elaboraban una perspectiva estética novedosa o enfrentada a la tradición. Su función no consiste simplemente en expresar una estética determinada, sino en disputar el lugar desde el cual esa estética puede adquirir legitimidad. La proclamación pública forma parte de la obra porque reorganiza las relaciones entre autores, instituciones, lectores y tradiciones. Bajo esta perspectiva, el *Manifiesto de la generación del Crack* participa plenamente de esta tradición aunque lo haga desde un contexto profundamente distinto al de las vanguardias históricas.
- 21 En efecto, el documento aparece cuando la figura del manifiesto ha perdido gran parte de su capacidad fundacional. Los movimientos de vanguardia podían todavía imaginar el manifiesto como el punto de partida de una nueva época artística. A finales del siglo XX, esa confianza resulta difícilmente sostenible. El propio *Manifiesto* da cuenta de esta situación anacrónica al afirmar que “no hay, pues, ruptura, sino continuidad” (*Manifiesto*, p.23). La frase modifica radicalmente la lógica tradicional del género: ya no anuncia la destrucción del pasado; reorganiza una genealogía. Su función ya no se centra en proponer una estética inédita sino en una suerte de reinterpretación de la tradición desde las condiciones del presente, pues si bien reconocen las corrientes cosmopolitas, también validan a ciertos autores ubicables en el nacionalismo del que abominan.

- 22 Esta transformación explica también la importancia que posteriormente adquirirá el *Postmanifiesto*. Si el escrito de 1996 interviene en un momento de reorganización del campo literario, el texto publicado en 2016 permite observar retrospectivamente los efectos de aquella intervención y valorar la relación entre el programa formulado y las novelas que le dieron cuerpo.
- 23 La comprensión del *Manifiesto de la generación del Crack* exige superar una lectura que lo reduzca a un documento polémico o a una simple declaración generacional. Su importancia reside menos en la formulación de una poética inédita, que sería insostenible, que en la construcción de un discurso dirigido a intervenir en los procesos de legitimación de la novela mexicana al finalizar el siglo XX. Esta perspectiva permite situar el texto dentro de una larga tradición de manifiestos literarios cuya función principal consiste en disputar las condiciones desde las cuales una determinada concepción de la literatura adquiere reconocimiento dentro del campo cultural.
- 24 La propia organización del manifiesto revela esa intención. Lejos de ofrecer un programa sistemático, el texto articula una serie de afirmaciones fragmentarias, provocadoras e incluso deliberadamente contradictorias que buscan desplazar el debate hacia la definición misma de la novela. La aparente dispersión de sus argumentos responde a la intencionalidad del propio manifiesto como género: no pretende construir un tratado de teoría literaria, sino intervenir públicamente en un momento de reorganización estética. Como señalaría posteriormente Ignacio Padilla, “el manifiesto del *Crack* nació a posta fragmentario y contradictorio” (*Postmanifiesto*, p.78). Esta observación retrospectiva confirma que la heterogeneidad del documento no constituye una deficiencia argumentativa, sino un rasgo deliberado de su estrategia discursiva.
- 25 La tradición vanguardista había concebido el manifiesto como el anuncio de una fractura radical respecto del pasado. El futurismo, el dadaísmo o el surrealismo construyeron su identidad mediante la negación explícita de las formas anteriores de representación. El *Manifiesto de la generación del Crack* adopta una posición distinta. En lugar de proclamar la destrucción de la tradición, reivindica una continuidad crítica con una línea específica de la literatura mexicana. El pasaje resulta conocido, pero conviene reproducirlo porque constituye el

núcleo historiográfico del documento: “A ese grupo de individuos [...] desean llegar las novelas del *Crack*, persiguiendo, repito, esa genealogía que desde los Contemporáneos (o quizás poco antes) ha forjado la cultura nacional cuando ha querido correr verdaderos riesgos formales y estéticos. No hay, pues, ruptura, sino continuidad”. (*Manifiesto*, p.23)

- 26 Esta afirmación posee una importancia que rebasa ampliamente la coyuntura de 1996. El manifiesto propone una reorganización de la memoria literaria mexicana. La legitimidad del proyecto no deriva de una supuesta originalidad absoluta, sino de la recuperación de una tradición que identifica con Salvador Novo, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia y, posteriormente, con Juan Rulfo y Carlos Fuentes. El gesto resulta significativo porque desplaza la discusión desde la oposición *Boom/Crack* hacia una genealogía nacional de larga data. El manifiesto no pretende fundar una tradición; pretende filiarse a una tendencia histórica caracterizada por su cosmopolitismo y enfrentada a las formas del nacionalismo.
- 27 Esta operación puede comprenderse con mayor precisión a la luz de la teoría del campo literario desarrollada por Pierre Bourdieu. Según el sociólogo francés, el campo literario constituye un espacio de luchas donde los agentes disputan la legitimidad simbólica mediante diversas tomas de posición; lo que está en juego es el monopolio de la legitimidad literaria y el poder de definir quién puede ser reconocido como escritor y qué obras merecen consagración (Bourdieu, 1989-1990, pp. 18-20). En este sentido, la *generación del Crack* participa de una lucha simbólica orientada a redefinir los criterios mediante los cuales la novela contemporánea podía adquirir valor dentro del espacio literario mexicano.
- 28 La crítica dirigida contra la llamada literatura “light” debe entenderse precisamente en ese contexto. Cuando el manifiesto denuncia la proliferación de una “literatura de papilla-embauca-ingenuos” o cuestiona la producción de libros “apócrifamente profundos”, el problema no reside únicamente en la calidad estética de determinadas obras. Lo que se pone en discusión es un modelo de legitimación que privilegia la accesibilidad inmediata, la rentabilidad editorial y la simplificación narrativa como condiciones para la circulación masiva del libro. De la parodia buscan emerger con una voz válida, inserta en la tradición li-

teraria prestigiada, en el contexto donde la transformación del campo literario del mercado comienza a desempeñar un papel creciente en la definición del prestigio cultural.

- 29 En este punto, los autores introducen uno de sus argumentos centrales: la reivindicación de la complejidad formal como criterio de legitimidad. La defensa de la dificultad narrativa no responde a una voluntad de exclusión ni a un gesto de elitismo cultural. Constituye una determinada concepción de la novela. La complejidad aparece asociada a la capacidad de la ficción para producir conocimiento y para representar una realidad cuya densidad histórica, política e intelectual ya no puede resolverse mediante estructuras narrativas lineales. La forma deja de desempeñar una función ornamental para convertirse en el espacio donde la novela elabora su propia comprensión del mundo.
- 30 Esta concepción se expresa con claridad en uno de los pasajes más conocidos del manifiesto: “No hay leyes para la novela del *Crack*”. Esta afirmación ha sido interpretada frecuentemente como una contradicción: el manifiesto, género tradicionalmente normativo, negaría aquí la posibilidad de formular normas estéticas. Sin embargo, la aparente paradoja desaparece cuando el texto se analiza como un discurso de legitimación. El manifiesto no propone la ausencia de criterios; desplaza los criterios de validez desde el cumplimiento de modelos temáticos hacia la calidad de la construcción narrativa. La novela deja de definirse por aquello que representa para definirse por la manera en que organiza formalmente la experiencia, es decir, centra su interés en la forma y no en el mundo referido. De manera que desplaza el interés por el espacio nacional o americano por la búsqueda de desterritorialización, estrategia a la que subyacía la intención de desexotizar el contenido para lectores en tiempos globales, objeto final del viraje estético propuesto.
- 31 Esta reorganización afecta igualmente la figura del lector. Frente a una concepción del mercado editorial que privilegia la simplificación de la lectura, el manifiesto presupone un lector capaz de asumir la complejidad como parte de la experiencia estética. La novela exige interpretación, reconstrucción de relaciones temporales, reconocimiento de referencias culturales y disposición para enfrentar estructuras narrativas abiertas. El lector deja de ocupar el lugar de consu-

midor pasivo para convertirse en colaborador intelectual del texto. En ello puede reconocerse una evidente afinidad con la noción de “lector modelo” propuesta por Umberto Eco, aunque el manifiesto no la formule en esos términos.

- 32 La defensa de ese lector implica también una determinada concepción de la tradición. El manifiesto no opone literatura nacional y literatura universal. Por el contrario, organiza una genealogía donde conviven Cervantes, Sterne, Flaubert, Conrad, Musil, Proust, Borges, Reyes, los Contemporáneos, Rulfo y Fuentes. Esta operación constituye uno de los aspectos más interesante del documento. La tradición deja de entenderse como una herencia inmóvil para convertirse en una construcción crítica permanentemente reorganizada desde el presente. La legitimidad literaria ya no depende de la fidelidad a una identidad nacional esencializada, sino de la capacidad de la novela para dialogar simultáneamente con múltiples tradiciones. Aunque ese debate lo atisbaba ya Villaurrutia, quien en 1930: “...declaró estar vivamente interesado en algunas obras de Martín Luis Guzmán o Mariano Azuela, no porque encuentre yo en ellas la verdad; tampoco por el orgullo de encontrarla en las mías y no encontrarla en las suyas, sino porque pienso que tal vez en el cruce imposible de su trayecto y el mío se halle la verdad” (García Gutiérrez, 1999. P. 425). Con esta afirmación se hace evidente que, en realidad, la propuesta en debate no solo es de larga data, sino que ha atravesado la historia de las letras mexicanas desde sus orígenes. La actualización que hacen de este debate es, entonces, lo que precisaban los autores de ese momento para participar de manera activa en el mercado literario internacional. Esta filiación prepara el terreno para las novelas publicadas entre 1995 y 1999. El manifiesto construye las condiciones discursivas que permiten leer esas obras como parte de un mismo horizonte estético. Sólo a partir de ellas puede evaluarse plenamente el alcance del proyecto enunciado en 1996. Las novelas fundacionales constituyen, por tanto, el espacio donde el discurso de legitimación formulado por el manifiesto encuentra su realización narrativa y donde la restitución de la novela como forma adquiere una expresión estética concreta.
- 33 Aunque la crítica ha tendido a considerar el manifiesto como el principal documento del grupo, la verdadera consistencia del proyecto sólo puede apreciarse en la práctica narrativa desarrollada por sus autores. Las novelas inaugurales representan el espacio donde la

concepción de la novela formulada por el manifiesto encuentra una realización estética concreta.

- 34 Esta relación resulta aún más significativa si se considera la cronología de las publicaciones. *Memoria de los días*, de Pedro Ángel Palou, apareció en 1995, un año antes del manifiesto. *Las rémoras*, de Eloy Urroz, y *Si volviesen sus majestades*, de Ignacio Padilla, fueron publicadas en 1996, prácticamente de manera simultánea al documento programático. *El día del hurón*, de Ricardo Chávez Castañeda, apareció en 1997 y *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi, en 1999. Esta secuencia confirma que el manifiesto no produjo las novelas; más bien hizo visible una orientación narrativa que ya comenzaba a desarrollarse y ofreció un marco de interpretación para comprenderlas como parte de un proyecto compartido.
- 35 Leídas en conjunto, estas cinco novelas permiten reconocer una serie de principios comunes coincidentes con los postulados del manifiesto. Todas privilegian la complejidad estructural frente a la linealidad narrativa; todas presuponen un lector capaz de participar activamente en la construcción del sentido; todas establecen un diálogo explícito con la tradición literaria occidental y con la narrativa mexicana moderna; todas conciben la ficción como una forma de conocimiento antes que como un simple mecanismo de representación de la realidad inmediata. Las diferencias estilísticas entre sus autores no impiden reconocer una comunidad de preocupaciones que constituye el verdadero núcleo del proyecto.
- 36 La primera de estas obras, *Memoria de los días* (1995), de Pedro Ángel Palou, anticipa varios de los principios que el manifiesto formulará un año más tarde. La novela organiza el tiempo histórico mediante una estructura fragmentaria que contraría la linealidad cronológica y configura la memoria en un procedimiento de construcción narrativa. La historia deja de aparecer como una sucesión ordenada de acontecimientos para convertirse en un espacio de reconstrucción intelectual donde el lector debe reorganizar continuamente las relaciones entre pasado y presente. La complejidad formal responde, así, a una determinada concepción del conocimiento histórico. La novela confirma uno de los presupuestos centrales del manifiesto: la forma narrativa constituye una condición del pensamiento y no un mero recurso expresivo.

- 37 Con *Las rémoras* (1996), Eloy Urroz desarrolla otro de los principios fundamentales del proyecto: la construcción de un lector intelectualmente activo. La organización polivocal del relato, la fragmentación temporal y la multiplicidad de perspectivas obligan al lector a intervenir constantemente en la producción del sentido. La dificultad deja de representar un obstáculo para convertirse en una condición de la experiencia literaria. Este procedimiento coincide plenamente con la reivindicación formulada por el manifiesto de una narrativa dirigida a lectores dispuestos a asumir la complejidad como parte del proceso de lectura. La novela demuestra que la exigencia intelectual defendida programáticamente encuentra una realización narrativa rigurosa.
- 38 En *Si volviesen sus majestades* (1996), Ignacio Padilla desplaza el problema hacia otro terreno: la representación misma de la ficción. La novela construye un universo donde la identidad deja de organizarse alrededor de un espacio nacional determinado para configurarse mediante un complejo entramado de referencias culturales, desplazamientos temporales e intertextualidades. Esta deslocalización narrativa desarrolla uno de los principios más visibles del manifiesto: la inserción deliberada de la novela mexicana en una tradición literaria de alcance universal. La apelación a Cervantes, Sterne, Borges o Conrad deja de ser una declaración programática para convertirse en un procedimiento de construcción narrativa. La tradición literaria aparece como un espacio de diálogo y no como un repertorio de influencias.
- 39 Por su parte, *El día del hurón* (1997), de Ricardo Chávez Castañeda, radicaliza la apuesta por la experimentación formal. La imaginación deja de ocupar un lugar secundario respecto de la representación para convertirse en el principio organizador de la novela. La estructura narrativa explora las posibilidades de la ficción para construir realidades complejas cuya comprensión exige abandonar las convenciones del realismo, tanto en su dimensión tradicional como en la renovación propuesta por el Boom. El riesgo formal defendido por el manifiesto encuentra aquí una de sus expresiones más consistentes. La novela confirma que la innovación estructural no constituye un fin en sí mismo, sino una respuesta a la necesidad de ampliar las capacidades cognitivas de la ficción.
- 40 El pináculo del proyecto puede encontrarse en *En busca de Kling-sor* (1999), de Jorge Volpi. La novela desplaza deliberadamente el hori-

zonte espacial de la narrativa mexicana hacia la Europa de la Segunda Guerra Mundial y organiza su estructura alrededor de la historia de la física contemporánea. Este desplazamiento geográfico implica una abdicación a la referencia del espacio-tiempo mexicano propio de la novela mexicana del siglo XX, pues desarrolla una de las orientaciones defendidas por el manifiesto: la posibilidad de que la novela mexicana participe plenamente en una conversación intelectual de alcance universal sin depender exclusivamente de la representación de la experiencia nacional. Ciencia, historia, filosofía y literatura convergen aquí en una estructura narrativa que convierte la ficción en un espacio de interrogación epistemológica. La novela realiza de manera ejemplar la aspiración del manifiesto de restituir la narrativa como una forma de conocimiento, escapando de las temáticas más caras a las letras mexicanas y buscando referencias ajenas a la cultura nacional.

- 41 Consideradas conjuntamente, estas cinco novelas permiten comprender con mayor precisión el sentido del proyecto de la generación del *Crack*. La complejidad formal, la ambición intelectual, la recuperación tensa de la tradición nacional, la construcción de un lector activo y la concepción de la novela como forma de conocimiento dejan de ser solamente declaraciones programáticas para convertirse en procedimientos narrativos concretos. En este sentido, las novelas constituyen la verdadera prueba de consistencia del manifiesto. Lejos de permanecer en el nivel de la proclamación, el proyecto se desarrolla mediante obras que exploran caminos distintos sin abandonar un horizonte estético común.
- 42 Esta constatación modifica también la lectura del *Postmanifiesto del Crack*. Publicado dos décadas después, el texto ya no revisa únicamente el manifiesto de 1996; reflexiona sobre un conjunto de novelas que habían puesto a prueba, en la práctica, las ideas formuladas originalmente. La sardónica autocrítica de Padilla, Urroz y los demás integrantes del grupo adquiere sentido precisamente porque existe una obra narrativa capaz de sostener la discusión. El manifiesto anuncia una concepción de la novela; las novelas la realizan; el *Postmanifiesto* la interpreta retrospectivamente. Sólo la articulación de estos tres momentos permite comprender la coherencia y la complejidad del proyecto de la generación del *Crack*.

- 43 La publicación del *Postmanifiesto del Crack* (1996–2016) modificó las condiciones de lectura del manifiesto original. Si el documento de 1996 había surgido como una intervención inmediata dentro del campo literario mexicano, el volumen publicado veinte años después incorpora la perspectiva que ofrecen dos décadas de producción narrativa, recepción crítica y circulación internacional. Esta distancia histórica transforma la función del texto. El *Postmanifiesto* ya no pretende abrir un espacio de discusión; interpreta retrospectivamente un proyecto cuya realización había tenido lugar en las novelas.
- 44 Esta modificación resulta decisiva para comprender la unidad del proyecto de la generación del *Crack*. El manifiesto de 1996 había sido recibido, en numerosas ocasiones, como un documento excesivamente polémico, contradictorio o incluso programáticamente ambiguo. El *Postmanifiesto* no intenta corregir esas características ni sustituirlas por una formulación doctrinal más estable. De ahí que Eloy Urroz señale “Si hay en ellas un comun denominador, creo que es el riesgo (...) que significa continuar con lo más profundo y arduo que tenemos, eliminando sin preámbulos lo superficial, lo deshonesto.” (*Manifiesto*, p. 24)
- 45 La afirmación posee una importancia metodológica considerable. El reconocimiento del riesgo no implica el fracaso del manifiesto, sino la aceptación de que su función nunca consistió en construir un tratado sistemático sobre la novela. Su objetivo era intervenir en un momento específico de reorganización del campo literario. La aparente contradicción del documento se convierte así en un rasgo inherente a su condición de manifiesto y no en una deficiencia de su formulación teórica.
- 46 Esta perspectiva confirma una de las hipótesis desarrolladas en el presente trabajo. La coherencia del proyecto de la generación del *Crack* no debe buscarse exclusivamente en el manifiesto. Surge de la relación entre el manifiesto, las novelas y el *Postmanifiesto*. El primero formula un horizonte de intervención; las segundas desarrollan ese horizonte mediante procedimientos narrativos concretos; el tercero reflexiona críticamente sobre la experiencia acumulada. La unidad del proyecto no depende de una doctrina homogénea, sino de la continuidad de una determinada concepción de la novela.

- 47 Otro de los aspectos más significativos del *Postmanifiesto* es la reconsideración de la relación entre literatura y mercado. Mientras el manifiesto original denunciaba la creciente mercantilización de la novela y cuestionaba la producción de libros concebidos para el consumo inmediato, el texto de 2016 introduce una reflexión mucho más compleja acerca de las condiciones materiales de producción literaria. Jorge Volpi resume esta conciencia histórica al reconocer que los propios integrantes del grupo terminaron participando de la lógica editorial que inicialmente habían cuestionado: “En vano: son productos del mercado, Igual que sus críticos” (*Postmanifiesto*, p. 54). De esta manera se transforma la denuncia inicial en una reflexión sobre las condiciones materiales de la producción cultural y confirma que el verdadero objeto del Manifiesto era la disputa por los criterios de legitimación de la novela.
- 48 Lejos de representar una rectificación, esta afirmación amplía el alcance de la discusión. La autonomía estética deja de concebirse como una posición exterior al mercado para entenderse como una práctica desarrollada dentro de un sistema donde editoriales, premios, traducciones, universidades y medios especializados intervienen continuamente en la construcción del prestigio literario. Esta reflexión aproxima el *Postmanifiesto* a la concepción del campo literario propuesta por Pierre Bourdieu, para quien las posiciones estéticas nunca existen al margen de las relaciones institucionales que organizan la producción simbólica.
- 49 La revisión retrospectiva también modifica la comprensión del propio grupo. El manifiesto de 1996 construía una voz colectiva propia de la tradición manifiestaria, delimitando un “nosotros” frente a determinadas tendencias narrativas. El *Postmanifiesto* sustituye progresivamente esa retórica por una reflexión donde las trayectorias individuales adquieren mayor peso. El énfasis ya no recae sobre la existencia de una escuela homogénea, sino sobre una comunidad de experiencias intelectuales unidas por una determinada concepción de la novela. Esta transformación explica la conveniencia de hablar, en el presente artículo, de un proyecto de la generación del *Crack* antes que de un movimiento o de una escuela literaria en sentido estricto.
- 50 La continuidad con la tradición reivindicada en el manifiesto original aparece igualmente reforzada. Lejos de abandonar la selectiva filia-

ción a *Contemporáneos*, el *Postmanifiesto* confirma la importancia de esa genealogía y permite comprender que el verdadero interlocutor del grupo nunca fue exclusivamente el boom latinoamericano, sino una determinada manera de concebir la novela.

- 51 La lectura conjunta de los textos objetos de este ensayo permite reconsiderar uno de los episodios más debatidos de la narrativa mexicana reciente desde una perspectiva distinta de la que ha predominado en la crítica. Durante casi tres décadas, la discusión se ha concentrado principalmente en el manifiesto como documento programático o en las trayectorias individuales de sus integrantes. Este enfoque ha contribuido a esclarecer las circunstancias de su aparición y a valorar la importancia de autores como Jorge Volpi, Ignacio Padilla o Eloy Urroz; sin embargo, ha tendido a fragmentar un proyecto cuya coherencia sólo puede apreciarse cuando el manifiesto, las novelas y el *Postmanifiesto* se consideran como momentos complementarios de una misma intervención estética.
- 52 Vista desde el presente, la mayor paradoja del Crack reside en haber recurrido a un género profundamente anacrónico para intervenir en un campo literario ya dominado por la lógica de la globalización editorial. En una época marcada por el descrédito de los grandes programas estéticos, sus integrantes escribieron un manifiesto sabiendo, probablemente, que ya no podían fundar movimientos como lo habían hecho las vanguardias históricas. Esa conciencia explica el lugar que ocupan la ironía, la sátira y la autoparodia: no atenúan el programa, sino que hacen posible su enunciación.
- 53 El *Postmanifiesto* también participa de esa paradoja. Relee el documento de 1996, lo explica y, al mismo tiempo, contribuye a construir la memoria del grupo. Su interés no radica únicamente en lo que dice sobre el pasado, sino en la manera en que organiza ese pasado desde el presente. La historia literaria difícilmente puede aceptar esa memoria como definitiva, pero tampoco puede prescindir de ella. Entre la intervención de 1996 y la relectura de 2016 se abre un espacio de interpretación donde el Crack deja de ser solamente un grupo de escritores para convertirse en un caso ejemplar de cómo la literatura produce sus propias genealogías, disputa su legitimidad y, finalmente, escribe su propia historia.

BIBLIOGRAPHIE

Bourdieu, Pierre, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, trad. Desiderio Navarro, *Criterios*, La Habana, núms. 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42.

Casanova, Pascale, *La República mundial de las letras*, trad. Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2001.

Chávez Castañeda, Ricardo, *El día del hurón*, México, Nueva Imagen, 1997.

Chávez Castañeda, Ricardo, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi, *Manifiesto del Crack* (1996). *Postmanifiesto del Crack* (1996-2016), Miami, La Pereza Ediciones, 2016.

Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.

García Gutiérrez, Rosa, *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución mexicana*, Huelva, Universidad de Huelva, Servicio de Publicaciones, 1999.

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

Lyotard, Jean-François, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, trad. Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 1984.

Padilla, Ignacio, *Si volviesen sus majestades*, México, Nueva Imagen, 1996.

Palou, Pedro Ángel, *Memoria de los días*, México, Joaquín Mortiz, 1995.

Urroz, Eloy, *Las rémoras*, México, Nueva Imagen, 1996.

Volpi, Jorge, *En busca de Klingsor*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

NOTES

1 A lo largo de este artículo se emplea la expresión proyecto de la generación del Crack para designar el conjunto articulado por el Manifiesto de la generación del Crack (1996), las novelas fundacionales publicadas entre 1995 y 1999 y el Postmanifiesto del Crack (1996-2016). La expresión tiene un carácter estrictamente analítico y no pretende sustituir la denominación histórica con la que el grupo fue conocido.

2 En adelante, las referencias al Manifiesto del Crack y al Postmanifiesto del Crack corresponden a la edición conjunta publicada por La Pereza Ediciones (2016). Para facilitar la lectura, las citas se indicarán abreviadamente como (Manifiesto, p. xx) y (Postmanifiesto, p. xx).

3 Cada uno de los apartados aparece firmado por cada uno de los cinco autores en ambos documentos.

RÉSUMÉS

Español

La publicación del Manifiesto de la generación del *Crack* (1996) constituyó uno de los episodios más debatidos de la narrativa mexicana de finales del siglo XX. Desde entonces, el documento ha sido leído como una declaración generacional, como una reacción frente al *Boom* latinoamericano y al denominado *Posboom* o como una reivindicación de la novela intelectualmente ambiciosa. Sin embargo, esas lecturas han privilegiado el contenido programático del texto y han prestado menor atención a la forma retórica mediante la cual construye su intervención. Este ensayo sostiene que el *Manifiesto* y el *Postmanifiesto* constituyen dos momentos de un mismo discurso que lucha por la legitimidad de la novela contemporánea. Dichos textos se articulan mediante una retórica construida a partir de procedimientos satíricos, irónicos y autoparódicos con los que expresan su intención de intervenir en el campo literario y configuran una genealogía específica de la novela mexicana. Desde esta perspectiva, las novelas publicadas entre 1995 y 1999 constituyen la realización narrativa de ese proyecto, mientras que el *Postmanifiesto* ofrece su reinterpretación retrospectiva.

English

The publication of the Crack Generation Manifesto (1996) marked one of the most debated episodes in late twentieth-century Mexican fiction. Since its appearance, the document has been read as a generational declaration, a reaction against the Latin American Boom and the so-called Post-Boom, or a defense of the intellectually ambitious novel. These readings, however, have focused primarily on its programmatic content while paying less attention to the rhetorical strategies through which it intervenes in the literary field. This article argues that the Manifesto and the Postmanifesto constitute two moments of a single discourse seeking to legitimize the contemporary novel. Both texts are articulated through a rhetoric shaped by satirical, ironic, and self-parodic devices that construct a particular genealogy of the Mexican novel while positioning the group within the literary field. From this perspective, the novels published between 1995 and 1999 constitute the narrative realization of that project, whereas the Postmanifesto offers its retrospective reinterpretation.

Français

La publication du Manifeste de la génération du Crack (1996) a constitué l'un des épisodes les plus débattus de la littérature narrative mexicaine de la fin du XX^e siècle. Depuis sa parution, ce texte a été lu comme une déclaration générationnelle, comme une réaction au Boom latino-américain et au

post-Boom, ou encore comme une défense du roman intellectuellement ambitieux. Ces lectures ont cependant privilégié sa dimension programmatique, en accordant moins d'attention aux procédés rhétoriques par lesquels il construit son intervention. Le présent article soutient que le Manifeste et le Postmanifeste constituent deux moments d'un même discours visant à légitimer le roman contemporain. Ces deux textes s'articulent autour d'une rhétorique fondée sur des procédés satiriques, ironiques et autoparodiques, qui leur permettent d'intervenir dans le champ littéraire tout en construisant une généalogie spécifique du roman mexicain. Dans cette perspective, les romans publiés entre 1995 et 1999 représentent la réalisation narrative de ce projet, tandis que le Postmanifeste en propose une relecture rétrospective.

INDEX

Mots-clés

Génération du Crack, manifeste littéraire, roman mexicain, champ littéraire, histoire littéraire.

Keywords

Crack Generation; literary manifesto; Mexican novel; literary field; literary history.

Palabras claves

Generación del Crack; manifiesto literario; novela mexicana; campo literario; historia de la literatura.

AUTEUR

María Rita Plancarte Martínez

Departamento de Letras y Lingüística, Universidad de Sonora (México) Presentación bio-bibliográfica (1500 car.): Realizó estudios de Maestría en Literatura Mexicana en la UNAM y de Doctorado en Arizona State University. Profesora Honoraria del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Miembro del SNII, nivel I. Ha dirigido tesis de licenciatura, maestría y doctorado en el área de Análisis del Proceso Literario Hispanoamericano. Ha participado en diversos congresos de la especialidad, en foros nacionales e internacionales. Ha publicado artículos en revistas especializadas. Es autora de los libros *De la plegaria a la blasfemia: la narrativa sonorenses 1960-1975*, Universidad de Sonora, Hermosillo, 1994 y *La modernización de la novela mexicana de los años sesenta: el arribo a Babel*, Pliegos, Madrid, 2010. Compiladora de *Escrituras Femeninas: estudios de poética narrativa hispanoamericana*, Pliegos, Madrid, 2007; *Una escritura en los márgenes: estudios sobre la obra de Sergio Valenzuela*. Unison, 2009 y *Vuelo de palabras (Homenaje a Rosa María Ortiz Ciscomani)*. Fondo Editorial

Unison, 2025. Sus áreas de producción académica son historia y crítica de la literatura mexicana e hispanoamericana y actualmente trabaja en un proyecto de recuperación, edición y análisis de la crónica del septentrion virreinal.