

Zeitschrift:	Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber:	Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band:	- (2006)
Heft:	7
Artikel:	La generación del crack, ¿una nueva narrativa mexicana? : El diálogo entre Sanar tu piel amarga de Jorge Volpi y Herir tu fiera carne de Eloy Urroz
Autor:	Zavala, Agnes
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1047381

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La generación del crack, ¿una nueva narrativa mexicana? El diálogo entre *Sanar tu piel amarga* de Jorge Volpi y *Herir tu fiera carne* de Eloy Urroz.

Agnes Zavala

Universität Zürich

En agosto de 1996, cinco escritores mexicanos se autodeclararon como nueva generación literaria, presentando como prueba de su existencia un manifiesto literario junto a una novela de cada autor. Los amigos que participaron en esta «conspiración literaria» llamada «la Generación del Crack» son Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda.¹ Atacados por la crítica tanto los autores como sus obras en la fase inicial², las novelas del Crack dejaron pronto de recibir atención y cayeron en el olvido en su propio país. En 1999, Jorge Volpi ganó el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral por su libro *En busca de Klingsor* y en 2000, Ignacio Padilla obtuvo el Premio Primavera por *Amphitryon*. Gracias a estos premios españoles, se empezó a despertar el interés internacional por los autores del Crack, se reimprimieron sus obras y se realizaron traducciones a varios idiomas. Sin embargo, a las novelas iniciales de 1996 y a la pregunta de si se trata verdaderamente de una generación literaria, no se ha dedicado todavía el análisis necesario.

Tratando de definir una generación literaria, Octavio Paz elabora los siguientes criterios:

Una generación es una sociedad dentro de la sociedad y, a veces, frente a ella. Es un hecho biológico que asimismo es un

© Boletín Hispánico Helvético, volumen 7 (primavera 2006).

¹ Más tarde se les unió «el sexto Crack», Vicente Herrasti (véase: Chávez Castañeda, Ricardo, Santajuliana, Celso, *La generación de los enterradores*, México D.F., Nueva Imagen, 2000, pág. 128). Como este acontecimiento no cae en la etapa inicial, que es el objeto del presente artículo, me limito a mencionarlo.

² Véase por ejemplo: Urroz, Eloy, *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México D.F., Aldus, 2000, pág. 68.

hecho social: la generación es un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase y el mismo país, lectores de los mismos libros y poseídos por las mismas pasiones y los mismos intereses estéticos y morales. [...] Los temas vitales de sus miembros son semejantes; [...].³

Que los cinco jóvenes mexicanos cumplen con los criterios extra-literarios de una generación⁴ se puede confirmar sin mayores obstáculos, dado que tienen aproximadamente la misma edad, el mismo fondo socio-cultural y una formación profesional parecida que incluye estudios de literatura a nivel universitario. También sabemos que cultivan un intercambio amistoso muy vivo, discutiendo y criticándose mutuamente sus trabajos.⁵ Por lo que respecta a los criterios literarios, no resulta tan fácil contestar a la pregunta generacional. Según Ortega y Gasset, «cada generación consiste en una peculiar sensibilidad, en un repertorio orgánico de íntimas propensiones, quiere decirse que cada generación tiene su vocación propia»⁶. Si, en búsqueda de una visión artística común, consultamos el Manifiesto Crack⁷, topamos con un escrito heterogéneo que se compone de cinco capítulos independientes, redactados uno por cada autor. Este hecho nos obliga a juntar las informaciones fragmentadas para elaborarnos una idea general. Así leemos que por «cansancio de discursos patrioteros y de literatura muerta» (Padilla), los autores del Crack quieren dejar de ser epígonos de un «magiquismo trágico» (Volpi) en que se ha convertido, según ellos, la actual situación literaria de México. Quieren renovar la literatura mexicana y el género novelesco distanciándose del toque folclórico que dominaba las obras dedicadas a la búsqueda de una identidad nacional, colectiva

³ Paz, Octavio, *Obras completas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica FCE / Círculo de lectores, 1994, vol. 4, pág. 99.

⁴ Para más información consultar por ejemplo: Gambarte, Eduardo Mateo, *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996, pág. 65.

⁵ Véase: Chávez Castañeda, Ricardo; Santajuliana, Celso, *La generación de los enterradores*, Tomo II. 2003, pág. 143; y: Urroz, E., *op. cit.*, págs. 38 - 70: «Biografía mínima».

⁶ Ortega y Gasset, José, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Alianza, 1987, pág. 82.

⁷ Originalmente, el *Manifiesto Crack* fue publicado en la revista mexicana *Descritura*, núm. 5, agosto 1996. Este medio de comunicación se dejó de imprimir poco después y ya no es accesible. La revista española *Lateral* ha publicado partes de este Manifiesto en el núm. 70, octubre 2000. El Manifiesto completo se puede consultar bajo esta dirección electrónica: <http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrack.htm>.

entre indigenismo, colonialismo y mestizaje.⁸ Para ello quieren regresar a los medios más antiguos del género, «usando las más añejas armas del oficio» (Palou) tal como lo hace su ídolo literario, el *Don Quijote* de Cervantes. En otras palabras, su anhelo es crear novelas que puedan competir con las nuevas tecnologías de entretenimiento y que, a través de una aparente sencillez, logren divertir al lector y al mismo tiempo «provocar su participación activa» (Urroz).

Pero estas indicaciones no exponen una definición clara y satisfactoria del Movimiento Crack, sino que se limitan a ofrecer pistas. Tal se revela la intención de los autores, que ven el Manifiesto como «un mapa» (Chávez Castañeda), o «simplemente [como] una actitud» (Padilla). Lo que se proponen es transmitir contenidos sustanciales y una ácida crítica social a través de juegos formales exigentes, sin renunciar a una «extraña ligereza» o a un «fresco humor irónico» (Palou). El Manifiesto es sólo un conjunto de indicios y «las cinco novelas del Crack son precisamente el sitio donde ha de buscarse cuanto de pacto, de alma comprometida y de ambición [porque] las obras representan los únicos verdaderos reinos del compromiso con una postura y una proclama» (Chávez Castañeda).

Las cinco novelas que presentaron los escritores mexicanos al declarar la Generación del Crack son aparentemente de gran variedad. Así habla Jorge Volpi en *El temperamento melancólico* de un viejo y famosísimo director de cine que quiere crear su obra maestra antes de morirse. Para realizar este proyecto escoge tras una audición muy singular a doce actores y los lleva a su hacienda, donde han de vivir aislados del resto del mundo durante los tres meses de la filmación; aspiración que termina en una catástrofe apocalíptica. *Las Rémoras* de Eloy Urroz cuenta las andanzas y los amores de dos muchachos, cuyas vidas están relacionadas de una manera extraordinaria, dado que cada uno de ellos es el respectivo autor de la historia del otro. Ignacio Padilla presenta en su obra *Si volviesen sus majestades* a un cortesano que lleva varios siglos en un castillo y reino desiertos aguardando desesperadamente la vuelta de sus señores; una situación absurda que recibe un toque graciosamente grotesco por la imitación de un lenguaje medieval. *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda consiste en la reconstrucción de la desaparición misteriosa de un joven a través

⁸ Krauze, Enrique, «La soledad del laberinto», en: *Letras libres*, núm. 22, octubre 2000, pág. 20 - 27.

de los recuerdos de sus amigos y familiares, y la trama principal de *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou gira alrededor de una secta llamada «La Paz del Señor» que viaja por México anunciando el fin del mundo.

Si pasamos más allá de esta primera impresión de heterogeneidad, se pueden descubrir varios factores comunes. A nivel temático se puede constatar que los personajes del Crack ya no deben ser «eternos Juan Preciado intentando encontrarse con el fantasma de Pedro Páramo»⁹. Dejando atrás la obsesión histórica de las novelas revolucionarias y colonialistas con sus discursos nacionales¹⁰, los autores del Crack se dedican a la investigación de un discurso universal e individual. Sus personajes son seres aislados que se encuentran atrapados en una situación de gran inseguridad, de desorientación. En nuestro mundo actual tropiezan buscando el amor, tratan de vivir su sexualidad, quieren escapar de sus angustias, de su tristeza y de su soledad. Perdidos en una confusión frenética, fracasan una vez tras otra y este derrumbe interior llega a adquirir rasgos diabólicos e incluso apocalípticos, reflejando la histeria finisecular de la fecha de composición de las novelas. La acción de la historia queda postergada, dejando el escenario al análisis de la fragilidad de antihéroes que intentan superar su crisis existencial, buscando un punto fijo de orientación con el que puedan identificarse. Este enfoque hacia lo íntimo, hacia el proceso interior, el interés por lo fragmentado en vez de lo completo es, según mi opinión, el denominador común que comparten las obras del Crack. Como ya anunció Palou en el Manifiesto, «las novelas del Crack no son novelas optimistas, rosas, amables», sino que se dedican al «vértigo» y a la «esquizofrenia». Se trata de construir un «cosmos grotesco para tener mayor y más verosímil derecho a destruirlo. Y una vez destruido, sólo entonces, comienzan las novelas del Crack a aparecer dentro del imperio del caos» (Padilla). Del protagonista de *Si volviesen sus majestades* dice Volpi en el Manifiesto que «no ha hecho otra cosa que buscar, a lo largo de las frases y del delirio [...] su identidad, la misma que podrían tener casi todos los personajes del Crack: de aquí en adelante su nombre será Caos».

⁹ Palou, Pedro Ángel, «Narrar para sobrevivir», en: *Lateral*, núm. 70, octubre 2000, pág. 16.

¹⁰ Palou, P. A. *ibid.* pág. 17.

Esta confusión subjetiva se refleja también a nivel de la enunciación. Cada novela del Crack consiste generalmente en varios yo-narradores intra- y homodiegéticos que sufren de la misma desorientación. A través de elaboradas estructuras polifónicas, el lector queda, como los personajes, sumido en un torbellino de dudas, falto de un punto referencial para orientarse y atrapado por la esquizofrénica multiplicidad de voces.

La comunidad de intereses del grupo culmina en la publicación simultánea de dos novelas en claro e intencionado diálogo. En 1997, el año posterior a la fundación de la Generación del Crack, Jorge Volpi presentó la novela corta *Sanar tu piel amarga*¹¹ y Eloy Urroz publicó otra titulada *Herir tu fiera carne*¹². La analogía de los dos títulos y la misma fecha de aparición sugieren una conexión entre estas dos obras, suposición que confirma la reciente publicación española de los dos textos en un tomo bajo el nombre *Dos novelitas poco edificantes*¹³. En el prólogo de dicha edición podemos leer que las obras se crearon «como un diálogo y una reflexión conjunta»¹⁴. Y efectivamente, para llegar al verdadero significado hay que considerarlas como una unidad textual, lo que no resulta difícil, dado que en *Sanar tu piel amarga* uno de los protagonistas redacta un diario titulado “Herir tu fiera carne”. Considerando esta estructura narrativa, la obra volpiana se puede designar como historia englobante y la de Urroz como historia englobada.

Aparte de esta construcción circundante, las dos novelas están conectadas a través de otros paralelismos, como por ejemplo su tema principal, el amor, a cuyo alrededor giran las respectivas tramas que investigan sus diferentes aspectos. La constelación básica es en ambas historias un triángulo amoroso, compuesto en *Sanar tu piel amarga* (SPA) por un hombre, Jacobo, entre dos mujeres, Laura y Beatriz, y en *Herir tu fiera carne* (HFC) por una mujer, Úrsula, entre dos hombres, Bernardo y Urbano. Todos los personajes están atormentados por «este infierno triangular» (HFC, p. 81), pero siguen atrapados en su «melodrama común, un típico triángulo amoroso de los que las telenovelas están ahítas en nuestros días» (HFC, pág. 81). En contra de las

¹¹ Volpi, Jorge, *Sanar tu piel amarga*, México D.F., Nueva Imagen, 1997.

¹² Urroz, Eloy, *Herir tu fiera carne*, México D.F., Nueva Imagen, 1997.

¹³ Urroz, Eloy; Volpi, Jorge, *Dos novelitas poco edificantes*, Cádiz, Colección Calambé, 2003.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 9.

expectativas del lector, las novelas terminan con la disposición menos esperada, combinando las respectivas parejas del mismo sexo al final de las obras. Pero esa evolución hay que estudiarla de manera más detenida.

Jacobo en *Sanar tu piel amarga* está dispuesto a «hacer lo imposible por hallar el amor», para poder «escapar de la soledad», esa «plaga mundial que no distingue sexo ni posición social» (SPA, págs. 63 - 64). Por eso se inscribe en un instituto de mediación de solteros llamado «Las Afinidades Electivas» que se dedica a buscar para sus clientes un «alma gemela». A través de esta institución, conoce a su futura esposa, Laura, pero por sus celos infundados y por querer disponer de ella, la pierde a los dos años de matrimonio. Un día topa con otra mujer, Beatriz, tan parecida a Laura, que casi la confunde con su esposa desaparecida. Cirujano plástico de profesión, Jacobo convierte a Beatriz en una copia idéntica de Laura. Pero también acaba ahuyentándola con sus ataques celosos y su obsesión por controlarla y poseerla. Abandonado por Beatriz, Jacobo se hunde en la desesperación, mientras las dos mujeres forman una pareja al final de la novela. En *Herir tu fiera carne*, Bernardo ve a Úrsula e inmediatamente queda fascinado. La joven dice haberse separado recién de su novio, Urbano, declaración que nunca queda confirmada. Como consecuencia, los dos hombres empiezan a competir por ser el primero en acostarse con ella. La obra termina con una especie de beso entre los dos hombres en la cama de Bernardo, mientras Úrsula trata de tomar una decisión.

Aparte de esta simétrica disposición amorosa, las dos novelas comparten un rico juego de alusiones intertextuales. En relación con los personajes masculinos, son numerosas las referencias a Don Juan. Sirva de ejemplo la siguiente cita:

Lo llamaré Juan Molina. [...] Al inicio, a Laura le asqueó el talante de aquel hombre; le repugnó su cinismo, su hipocresía y lo que a ella en ese momento le pareció cierta estupidez rampante. ¿Qué necesidad de casarse, se dijo, si podía andar con Ana, Elvira, Zerlina y quien quisiese sin tanto trámite? Acaso este menoscenso temprano provocó que Laura bajase sus defensas. [...] Y así, a la comida le siguió una cena; a la cena, una función de cine; al cine, ir a bailar; y al baile como dices, Manuel, Laura era lenta y Juan, paciente; al baile, digo, el primer beso. (SPA, págs. 20- 22)

El párrafo citado ilustra también de manera ejemplar que el

discurso intertextual no se establece con una obra donjuanesca específica, sino con un Don Juan generalizado («Juan Molina», «Ana, Elvira, Zerlina»). Topamos así con una vulgarización de un motivo literario tan rico en significados, es decir, con su reducción al comportamiento machista que es característico de los personajes masculinos aquí tratados. La posterior declaración de Bernardo resume esta actitud varonil:

Esa noche llegué a casa contento, exultante de alegría. Y es que hasta el mismo Don Juan es digno de enamorarse formalmente alguna vez, quiero decir, que hasta el más golfo merece que lo tomen en serio una vez en la vida. Úrsula era mi novia, es decir, *mi mujer*: enfermedad común de occidente, la de poseer objetos, títulos de propiedad, mujeres, una mujer. (HFC, págs. 81-82)

Por este estereotipado machismo donjuanesco, los tres protagonistas masculinos terminan perdiendo a sus mujeres. Estas, a su vez, también aparecen asociadas a una tradición literaria. En su caso, como ya lo sugieren los nombres femeninos en *SPA*, las alusiones intertextuales se refieren al «amor de Petrarca por la dulce Laura, el de Dante por la sutil Beatriz» (*SPA*, pág. 13). Laura y Beatriz representan un *topos*, un concepto de mujer celebrado en la Edad Media que se conservó hasta el Renacimiento. Beatrice aparece por primera vez en la obra dantesca *Vita nova*, donde el narrador se enamora de una hermosa mujer desconocida que pasa por la calle. Dado que se trata de un amor imposible, el narrador se dedica a alabarla a distancia, al igual que los trovadores medievales lo hacían con sus adoradas damas inalcanzables. Muy similar es el caso de Laura en los *Canzoniere* de Petrarca, donde el tema principal también es el amor irrealizable entre el narrador y su amada. En los *Trionfi* se dedican nuevos elogios a Laura, que se presenta junto con el poeta en el capítulo *Triumphus Cupidinis*, el triunfo del amor – título también del cuarto y último capítulo de la obra volpiana aquí tratada. Lo que tienen en común estos personajes femeninos, y lo que caracteriza el motivo de la dama medieval, es que a través del amor irrealizable, se abre el paso a su idealización por parte de los hombres. Dado que no se trata de amadas reales, se convierten en pantallas de proyección masculina, donde los trovadores crean la imagen de su mujer perfecta. Los rasgos que definen este ideal canonizado son la sutileza, la pureza y la dulzura, la timidez y la gracia, coronadas de una hermosura suprema. Otros atributos imprescindibles que caracterizan a la dama medieval y renacentista son la moderación,

el pudor y una apariencia angelical y celestial.¹⁵ Si comparamos las descripciones de los personajes femeninos de *SPA* y *HFC*, puestas en boca de los yo-narradores masculinos, notamos que coinciden literalmente con el topó referido. Hablan de una «hermosísima» chica desconocida que está sentada «con dulzura inefable» «en su rincón de virgen y beata» (*HFC*), de su «novieca santa» (*HFC*) o de su «hermosa y pulcra» mujer que es «dulce, inocente», «semejante a un ángel» y que «callada esbozó una sonrisa tímida» (*SPA*) –por nombrar sólo unos pocos ejemplos representativos. «Jacobo ya [lo] tenía por cierto: ella era el sueño que siempre quiso soñar» (*SPA*, pág. 70), cita que comprueba la idealización y la modelación de las mujeres por parte de los hombres, actitud que colma en la operación facial de Beatriz practicada por Jacobo y que él mismo designa «su obra maestra» (*SPA*, pág. 123).

Constatamos entonces una concordancia de los personajes femeninos de las dos novelas con los atributos referentes al topó medieval y renacentista. Irónicamente, si consideramos la descripción de la Laura y la Beatriz volpianas, la compleción de las dos mujeres físicamente idénticas contrasta por completo con el ideal tópico que exigía la piel blanca como la nieve, el pelo tan rubio que parecía ser oro brillante y los labios de un rojo fuerte como una rosa.¹⁶ Los personajes de Volpi tienen «la piel morena, los ojos profundos, negros; el cabello más negro aún» (*SPA*, pág. 16). Úrsula, en cambio, sí cumple con la descripción óptica requerida, pero el contexto de su presentación no encaja en absoluto con la pureza del topó. Así confiesa Bernardo que «esa tarde a las seis, veía por primera vez sus senos: increíblemente blancos, puntiagudos, breves. Los pezones eran tan rojos y vivos como sus labios, parecían a punto de sangrar» (*HFC*, pág. 44). Si la ruptura con la tradición literaria se ejerce en el caso de Laura y Beatriz a través del aspecto físico, la paradoja de Úrsula consiste

¹⁵ Para este tema véase: Bernardo, Aldo, «Laura as a nova figura», en Frasso, Giuseppe (ed.), *Studi sul Petrarca*, nº 8, Padova, Edit. Antenore, 1980, págs. 179-192 y Harrison, Robert Pogue, *The body of Beatrice*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1988.

¹⁶ Véase Hoffmeister, Gerhart, «The Snow-White Mistress: A Petrarchist Topos in German Baroque Lyrics», en Scaglione, Aldo (ed.), *Francis Petrarch, six centuries later. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures. Symposia*, nº 3, Durham, Seeman Printery, 1975, págs. 438 - 447.

en la divergencia de apariencia y personalidad, porque «era orgullosa, exageradamente prendada de sí» (HFC, pág. 16) y «exigente, difícil, recóndita» (HFC, pág. 18). La imagen ideal que Bernardo quiere mantener de su amada, empieza a derrumbarse lentamente. Se pregunta: «¿Acaso en “Herir tu fiera carne” Úrsula representa la inmaculada pureza? No, tal vez no» (HFC, pág. 108). Se da cuenta de que «el ángel que parecía Úrsula se descomponía, empezaba a sufrir alteraciones que, sin embargo, el amor sustituía con inaudita celeridad» (HFC, pág. 38). Más tarde, tiene que constatar que Úrsula es «un ángel con sexo» (HFC, p. 124) y la santa del principio se convierte en «una zorra, una puta de mal agüero» (HFC, pág. 143). Es decir que intencionadamente la unidad textual de SPA y HFC entabla un discurso intertextual para romperlo al mismo tiempo con una actitud sumamente sarcástica. La cita siguiente combina el topos ironizado del macho donjuanesco y el de la mujer idealizada, dando prueba del juego alusivo que determina las dos obras. Hablando de la belleza de Laura, el narrador explica que:

En el Renacimiento, su semblante callado y su sonrisa tenue hubiesen bastado para convertirla en inspiración de quinientos poemas, en la favorita del abultado catálogo de Leporello, en el paisaje favorito de un pintor veneciano. (SPA, pág. 16)

Los personajes masculinos de las dos novelas del Crack no hacen «otra cosa que amar a un fantasma» (SPA, pág. 98) porque «a veces el amor a un fantasma puede ser más grande que el provocado por una presencia real y tangible. Los fantasmas resultan adorables, nunca molestan, nunca [...] decepcionan» (SPA, pág. 98). Los personajes femeninos, limitados por las idealizaciones de los hombres, tratan de hacerles comprender sin éxito que sus modelos no corresponden a la realidad, que no son idénticas a los objetos que las encarnan. Por eso, «a pesar de su templanza, poco a poco Beatriz comenzó a hartarse de la vida que Jacobo le había impuesto» (SPA, pág. 142), y las mujeres empiezan a rebelarse y a independizarse. Se dedican a la búsqueda de su propia vida, de su identidad personal y en este contexto, los espejos adquieren una importancia central, dado que las mujeres en escenas claves se contemplan en ellos buscándose a sí mismas, poco antes de liberarse de sus esposos. Significativamente, el narrador masculino les atribuye un apellido que se refiere al mismo motivo: «Diré que se llamaba Laura, [...] Laura Espejo»

(SPA, pág. 16) y «diré que se llamaba Beatriz Luna¹⁷» (SPA, pág. 112). Las mujeres escapan de su vida de espejismos tomando la iniciativa para abrirse camino a su libertad e individualidad. Al final, los personajes femeninos quedan valorizados positivamente por el texto. Son las mujeres las que llegan a realizar el programa de las dos novelas, las que encuentran el amor verdadero, su alma gemela, y logran escapar de la soledad, como se puede leer en el último capítulo titulado «El triunfo del amor»:

Dos verdaderas almas gemelas. [...] En esta ocasión no hay dudas, ni recelos, ni ataduras. [...] Nunca un amor fue tan perfecto, tan nítido, tan rotundo. [...] Después de un par de encuentros, su unión estaba segura. [...] Desde que sellaron el pacto, nadie como ellas ha estado tan dispuesto a hacer todo por la otra persona. [...] A vivir en armonía y libertad, a comprender sus errores, a apoyar sus decisiones particulares, a jurarse fidelidad eterna. [...] Ahora comparten un piso y, lo más importante, se comparten la una a la otra. (SPA, págs. 152 - 153)

Es decir que la historia englobante, declarada como la de una mujer, Laura, llega a un final feliz, pacífico y reconciliador, con una tranquilidad estable lograda por las dos mujeres que convierten el triángulo amoroso Laura – Jacobo – Beatriz en una recta, tal como tiene que ser porque «el amor auténtico [...] se da únicamente entre dos personas; su composición es bilateral y no admite ninguna otra forma geométrica» (SPA, págs. 24 - 25).

La historia englobada, en cambio, tiene como protagonista principal a un hombre, Bernardo, y él mismo constata que se trata de «un cuento pornográfico» (HFC, pág. 21). Si el tema común de las dos obras es el amor, es cierto que HFC se ocupa sobre todo de su aspecto físico. La propia sexualidad y la virginidad de Úrsula forman el centro de las preocupaciones masculinas, y en vez de amar a la mujer, la quieren poseer. Al final de la novela, los dos hombres están juntos en la cama compartiendo un momento de intimidad, pero no ofrecen una escena de paz, sino de suma agresividad, de lucha constante por el poder. Tampoco se resuelve el triángulo Bernardo – Úrsula – Urbano, ya que la trama queda abierta por falta de una decisión definitiva.

¹⁷ Véase el significado de la palabra ‚luna’ en el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia, donde se puede leer que el término designa también la lámina de cristal o de vidrio cristalino, de que se forma el espejo azogándola o plateándola por el reverso.

Si a los personajes femeninos se les atribuye una valorización positiva, los hombres, y entre ellos los narradores exclusivamente masculinos, son excesivamente egoístas, coléricos y egocéntricos, enfocando sólo «lo que estaba sucediendo dentro de [ellos], lo que estaba transformándose en el lugar más siniestro de [su] alma» (HFC, pág. 148). Son antihéroes que se pierden en la desesperación y la pasividad, completamente incapaces de comunicar, actuar o solucionar un problema, como ilustra esta cita en boca de Bernardo:

El mundo se había derrumbado ante mis ojos y mi confianza había sufrido el peor revés de su existencia. Intenté calmarme y no pude. Me preparé una taza de té que apenas bebí. Deambulé un rato por la casa, di vueltas de energúmeno en mi cuarto, encendí el televisor [...]. Me sentí desorientado, hundido por los engaños reunidos y entonces por fin descubiertos. Me ardían las sienes, la cabeza me daba vueltas, tuve incluso un acceso de náuseas. Como un autómata que no es dueño de su voluntad me dirigí al salón indicado. [...] Por un momento creí que me iba a desmayar, sí, como una señorita o una parturienta [...]. Resistí aunque, de pronto, volví a tambalearme, volvió a cimbrarse el suelo en donde yo pisaba. (HFC, págs. 144 - 146)

Por lo tanto, no sorprende que Beatriz diga a su esposo antes de abandonarlo: «no entiendes nada, Jacobo [...], de veras que no. Laura tuvo mucha razón al dejarte» (SPA, pág. 149). En este contexto se revela también el sentido de los dos títulos. En la «novela porno» (HFC, pág. 82) con final violento y no resuelto, el hombre va a «Herir [su] fiera carne», mientras que las dos mujeres logran «Sanar [su] piel amarga».

Si nos quedamos en el estudio del enunciado, las novelas no pasan de ofrecer una original y divertida crítica social de orientación feminista. Pero teniendo en cuenta los procesos enunciativos, las obras, en especial la de Volpi, se impregnán de una ironía que, sin descartar la crítica social, pone de relieve el juego literario que el texto privilegia. Un estudio exhaustivo de los niveles de enunciación rebasaría los límites de este trabajo. Baste señalar que el narrador de SPA es el director de *Las Afinidades Electivas* y dirige la historia a sus clientes que intervienen continuamente (aunque sin dejar oír sus voces), obligando al narrador a matizar todos sus conceptos, y abandonándolo al final con la palabra en la boca, lo que pone en tela de juicio la credibilidad de su historia:

Por favor, aguarden: me falta decirles qué sucedió con Jacobo. ¿No quieren oírlo? Ha vuelto a inscribirse en *Las Afinidades Electivas*, [...]. Por favor, Maricarmen, Miguel, les juro que tendrán grandes oportunidades... Mildrett, Yazmín, descuentos especiales... Manuel, Adriana, Valentina, por favor... Entiendan: uno de los amores más grandes de la historia.

Muchas gracias. (SPA, págs. 153 - 154)

Menos explícito, el fracaso del narrador de *HFC* (el propio Bernardo) se manifiesta en su inseguridad y en la inconsistencia de su objeto. Ambos textos quedan así abiertos a múltiples interpretaciones y a la participación del lector en el juego.

Como resultado de una colaboración, *SPA* y *HFC* me parecen un ejemplo excelente para ilustrar el trabajo de la Generación del Crack. No sólo realizan los dos textos las propuestas formuladas en el Manifiesto, sino que encajan en las observaciones sacadas de las novelas iniciales de 1996 y representan un verdadero trabajo colectivo, amistoso y conspiratorio.

Volviendo a la pregunta planteada en el título, hemos podido contemplar que los cinco autores cumplen con los criterios extra-literarios de una generación y que también comparten una visión artística que se distancia de la generación literaria antecesora. Sus contenidos son cotidianos y sustanciales a la vez y se transmiten a través de juegos formales elaborados. Sus novelas complejas se presentan con un humor irónico omnipresente y con una elegancia sencilla que convierte la lectura en un verdadero entretenimiento. Siguiendo las declaraciones del Manifiesto, las obras ofrecen de manera ligera una reflexión profunda y sarcástica.

Según los propios autores, el nombre que toma la Generación Crack hace alusión onomatopéyica al sonido de una ruptura, dado que revela su intención de oponerse a tradiciones literarias y normas establecidas «en los espíritus neuróticos y pequeño-burgueses»¹⁸. Y, en efecto, podemos constatar que las novelas de la Generación del Crack representan, sin dogmatismo, una innovadora propuesta artística común que la caracteriza y, como promete Chávez Castañeda en el Manifiesto, «la novela del Crack demanda pero ofrece. Se jacta de ser recíproca: cuanto más se busque, más se recibirá».

¹⁸ Padilla, Ignacio. *Si volviesen sus majestades*. México D.F., Nueva Imagen, 1996, pág. 17.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos literarios tratados

- CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo, *La conspiración idiota*, México D.F., Alfaguara, 1996.
- PADILLA, Ignacio, *Si volviesen sus majestades*, México D.F., Nueva Imagen, 1996.
- PALOU, Pedro Ángel, *Memoria de los días*, México D.F., Joaquín Mortiz, 1996.
- URROZ, Eloy, *Las Rémoras*, México D.F., Nueva Imagen, 1996.
- _____, *Herir tu fiera carne*. México D.F., Nueva Imagen, 1997.
- URROZ, E.; VOLPI, J., *Dos novelitas poco edificantes*, Cádiz, Colección Calambé, 2003.
- VOLPI, Jorge, *El temperamento melancólico*, México D.F., Nueva Imagen, 1996.
- _____, *Sanar tu piel amarga*, México D.F., Nueva Imagen, 1997.

Textos críticos

- BERNARDO, Aldo, «Laura as a nova figura», en: Frasso, Giuseppe (ed.), *Studi sul Petrarca*, nº 8. Padova, Edit. Antenore, 1980, págs. 179-192.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA, R.; PADILLA, I.; PALOU, P.A.; URROZ, E.; VOLPI, J., «Manifiesto Crack», en: *Descritura*, nº 5, agosto 1996, (<http://www.lateral-ed.es/tema/070maniestocrack.htm>), págs. 32-43.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo; SANTAJULIANA, Celso, *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio. (Escritores nacidos en la década de los sesenta)*, Tomo I + II, México D.F., Nueva Imagen, 2000 y 2003.
- GAMBARTE, Eduardo Mateo, *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996.
- HARRISON, Robert Pogue, *The body of Beatrice*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1988.
- HOFFMEISTER, Gerhart, «The Snow-White Mistress: A Petrarchist Topos in German Baroque Lyrics», en: Scaglione, Aldo (ed.), *Francis Petrarch, six centuries later. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Symposia*, nº 3. Durham, Seeman Printery, 1975, págs. 438-447.
- KRAUZE, Enrique, «La soledad del laberinto», en: *Letras libres*, núm. 22, octubre 2000, págs. 20-27.
- ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Alianza, 1987.
- PAZ, Octavio, *Obras completas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica FCE / Círculo de lectores, 1994.

- PALOU, Pedro Ángel, «Narrar para sobrevivir», en: *Lateral*, núm. 70, oct. 2000, págs. 16-17.
- URROZ, Eloy, *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México D.F., Aldus, 2000.