

ALFAGUARA



Luis Harss

Los nuestros

En colaboración con Barbara Dohmann

Índice

Nota a la nueva edición	11
Prólogo arbitrario, con advertencias	15
Alejo Carpentier, o el eterno retorno	47
Miguel Ángel Asturias, o la tierra florida	77
Jorge Luis Borges, o la consolación por la filosofía	113
João Guimarães Rosa, o la otra orilla	151
Juan Carlos Onetti, o las sombras en la pared	187
Julio Cortázar, o la cachetada metafísica	219
Juan Rulfo, o la pena sin nombre	261
Carlos Fuentes, o la nueva herejía	293
Gabriel García Márquez, o la cuerda floja	331
Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes	363
Nota final	399

Nota a la nueva edición

Me da miedo mirar atrás. *Los nuestros* tiene casi medio siglo. Es mucho tiempo para un libro de modestas ambiciones: juntar unos retratos de autores basados en entrevistas. Me habría gustado cambiar muchas cosas para esta edición, pero me di cuenta que *Los nuestros* es una reliquia de época, venerable a pesar mío y de sus defectos, y exceptuando unos cortes y algunas correcciones de estilo he dejado todo como estaba.

Me pregunto por qué el libro se leyó tanto. En los quince años entre 1966 y 1981 hubo nueve tiradas, sin contar alguna edición pirata. (Después no sé qué pasó, cuando el libro ya no se conseguía en librerías, la gente lo robaba de las bibliotecas.) Es cierto, fue oportuno. Aunque la «nueva novela» ya tenía sus exégetas, a nadie se le había ocurrido reunir a estos personajes dispersos en una galería de retratos «en vivo» que les pusiera cara y cuerpo para el lector. Se hablaba de una mafia de autores jóvenes. En realidad, una diáspora. Y no todos jóvenes. Eran de todo el continente. Algunos, expatriados. Pero se habían descubierto y reconocido entre ellos. Faltaba presentarlos iluminados como para distinguirlos de la literatura tradicional. En cierto modo, inventarlos, porque toda selección es arbitraria. Yo tuve la suerte de poder hacerlo. Y con un aplomo que no tendría hoy. Pienso con remordimiento en cuántos quedaron afuera por mi ignorancia o por prejuicios del momento, o simplemente por limitaciones de espacio. Paco Porrúa, el editor, decía que las omisiones eran tan escandalosas que el libro tendría éxito. Pero los que están están. Entonces parecían los únicos, o los mejores, o los que nos tocaban más de cerca. Y sin duda son representativos. *Los nuestros*, sin querer, por su iniciativa, estableció una pequeña constelación. Cortázar habría dicho: una figura.

Creo que lo que tenían en común todos estos autores, y que los hacía tan atractivos —aparte de su calidad literaria—, era la libertad interior con que manejaban las palabras para decir las cosas. Es el tema constante de *Los nuestros*: la realidad pensada y hablada de otro modo. Hacía falta en nuestra sociedad encorsetada: repensar y reinventar todo. Y no con polémicas como antes, sino moviendo las piezas por dentro. Era una postura vital con la que el lector podía identificarse. Cada uno a su manera, estos escritores —salidos del ambiente de represión y censura, del exilio y de la indiferencia, de las tiranías de izquierda y de derecha, destructoras de la cultura, y de la burocracia mental instalada por el aparato de la retórica oficial— decían: hay otra cosa, otras voces, hablemos como se piensa y se vive, o como hablamos en sueños, donde nos reconocemos distintos, o en la intimidad, cuando nos atrevemos a decir la verdad. Esa liberación interior fue, en sí, revolucionaria. Le cambió la vida a mucha gente. Y el escritor encarnaba esa posibilidad. El lector «cómplice» se buscó y se encontró en él, entendió que hablar distinto era imaginar y quizá alcanzar otra forma de ser y de vivir. En el año 66, los éxitos de venta de las librerías de Buenos Aires, por ejemplo, eran todos novelas de autores latinoamericanos. *Los nuestros* se benefició de esa coincidencia. El escritor, por un momento, fue un héroe cultural.

Enseguida vinieron los años negros, los setenta, cuando gran parte del continente sufría y moría bajo las dictaduras que «restablecieron el orden»: la historia oficial, o el silencio. Y allí, en algunos casos, «los nuestros» iluminaron todavía con una pequeña luz, como una vela en un calabozo. Un lector argentino que conoció el libro en esos años me contó que le había abierto una ventana de esperanza saber que existía ese otro mundo donde algunos seguían ejerciendo la soberana libertad de decir lo que querían, inventando las formas de hacerlo, sin respeto institucional ni la censura interna y la irrealidad que impone el miedo. «Afuera —me dijo este lector—, varios habían escrito en algún momento, en nuestras latitudes no era todo silencio de hospital o de cementerio».

Termino con una voz que no pude recoger en el libro. Cabrera Infante, un expatriado (de Cuba castrista) que vivía más que nadie metido en las palabras, pedía que si lo incluían en algo, que fuera entre los excluidos. Mirándose en su retrato un día, preguntándose quién era, se reconoció «solitario, vulnerable como ante el paredón y a la vez absolutamente libre». Lo tengo por escrito. Y es lo que no hay que olvidar.

Prólogo arbitrario, con advertencias

Hace pocos años éramos un continente de poetas. Se los veía, iluminados, en los cafés, en los tranvías. En algunas ciudades estos favoritos de las musas viajaban gratis en los omnibuses. Los novelistas no gozaban de este privilegio. A la poesía la transportaba el prestigio. La novela era más bien panfletaria y pedestre.

Nuestros primeros hombres de letras pertenecían a esa pequeña élite culta que practicaba el arte menos por necesidad vital que como un entretenimiento entre amigos, un ornamento del ocio. Sus normas, importadas de academias europeas, eran el refinamiento y la sensibilidad. Se expresaban en latín, en «castellano» (un ideal de pureza lingüística sin regionalismos) y en portugués clásico. Producían bellas letras, artes de salón en las que no se jugaba nada esencial. El concepto de vocación artística como compromiso absoluto del hombre entero no existía. No lo permitían las condiciones históricas que ocupaban la atención en actividades más urgentes, ni el ambiente social. Y sin ese compromiso no hay novela. Es que la novela, como la fe, es envolvente y en cierto modo, abismal: un género monomaniaco que sólo puede vivir peligrosamente. El que se lanza por sus caminos, como el cruzado, acomete contra el mundo, se tira de cabeza, con todo lo que tiene, a la quiebra o la salvación. La novela es egocéntrica. Se entrega para poseerse. Y para tocar fondo requiere introspección, una interioridad sostenida: es decir, el tiempo personal que se hace posible en una sociedad más evolucionada donde puede haber un sentido en profundidad de la conciencia individual.

No sorprende, entonces, que se hayan adelantado los poetas. Líricos, épicos, patrióticos. A veces de largo aliento.

No arriesgaban demasiado, pero iban habilitando, inventando un lenguaje literario. Algunos se aventuraban a experimentos de forma y contenido. Fue la poesía la que revolucionó nuestra literatura hacia el año 1900, cuando Rubén Darío importó las últimas modas francesas y empezaron a brotar en todo el continente los Lugones, los Vallejo, los Huidobro. Los poetas —Octavio Paz, Pablo Neruda— nos representan hoy tal vez mejor que nunca. Típico es el caso del Brasil, cuya novela moderna comienza en las décadas del veinte y del treinta, época de gran auge estético —y estetizante— bajo la tutela de Monteiro Lobato, Mario de Andrade y un folclorista místico llamado Jorge de Lima, todos poetas antes que nada. También lo es el angustiado trovador del *Sentimiento do mundo*, Carlos Drummond de Andrade. Y para completar la lista, podríamos agregar el nombre del escritor más notable del siglo en lengua portuguesa, un poeta-novelistas llamado Guimarães Rosa.

La novela, la cenicienta de nuestra literatura, nació humildemente en la segunda década del siglo pasado, en México, de la pluma acerba de Joaquín Fernández de Lizardi, que resucitó la tradición picaresca combinando la sátira y la sentencia en su folletín, *El periquillo Sarniento*. El folletín, medio escatológico, medio didáctico, y a veces de alma plebeya, fue una concesión saludable que hizo nuestra literatura a las exigencias de la vida cotidiana, y de paso al vulgarismo idiomático, marcando así de manera decisiva y desde el comienzo el carácter de la novela, que iba a lucirse —y también estancarse— más tarde en su devoción por las causas sociales. Entretanto, hacia mediados de siglo, entró la marea romántica, que trajo nuevos modelos de ultramar: formas extrahispánicas que ampliaron la gama literaria. Codeándose con las golondrinas de Bécquer hubo una moda de Chateaubriand, Lamartine, Goethe, Sir Walter Scott, Fenimore Cooper, George Sand, Dumas. Los resultados fueron poco memorables. Aparecieron por todas partes los Werther y los Atala. Una joya en el género fue la lacrimógena *María* de Jorge Isaacs. En el Brasil, la casta estirpe de las heroínas románticas produjo la *Moreninha* de Manuel de Ma-

cedo, una fuente de inagotables seducciones para las jóvenes de la época.

Entre las pocas obras valiosas de la época preponderaban las de carácter histórico. Podrían nombrarse las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, y siempre dentro del espectro de la prosa, aunque no de la ficción, los nítidos *Recuerdos de provincia* y el elegante y meditado *Facundo* de Sarmiento. La novela tuvo su momento en la turbulenta y exaltada *Amalia* de Mármol, que pertenece en parte a la literatura panfletaria, como el truculento *Martín Rivas* de Blest Gana. De esta época de gloriosas nostalgias datan también las epopeyas pseudoindígenas que se inspiran en el ideal primitivista de Rousseau. Como por consenso general aparecieron *La cautiva* de Esteban Echeverría, *Tabaré* de José Zorrilla de San Martín, y *O guaraní* de José de Alencar. Cuando el tema, ya muy disminuido, llegó a la novela, naufragó en manos de Juan León Mera, en *Cumandá*.

Que el arte de la narrativa seguía siendo embrionario en la cultura latinoamericana lo prueba el hecho de que de toda la prosa del siglo lo que mejor perdura hoy por su fuerza inventiva son los ensayos de Sarmiento. Hasta la epopeya gaucha, que por sus poderosas vibraciones anímicas y su aliento dramático podría anotarse como un antecesor de la novela actual, sólo maduró en los versos de *Martín Fierro*, donde el artificio alcanza una naturalidad expresiva que no se da en novelas «gauchistas» como las de Eduardo Acevedo Díaz.

A comienzos de este siglo se juntaron muchas corrientes en nuestra novela, que navegó en el flujo de la indecisión. En épocas de crisis moral se volvió polémica. Denunció las dictaduras, acompañó con su dialéctica el despertar del nacionalismo, adquirió responsabilidades cívicas, y en medio de la anarquía y las convulsiones políticas se lanzó a la calle a luchar por la justicia social. Fue localizando cada vez más sus preocupaciones. Sus cambios de orientación y enfoque no eran espontáneos. Las pautas seguían viniendo de afuera. El indianismo, el indigenismo, el criollismo y las demás variantes de la

literatura regional tienen su origen en la tradición española. Otro influjo fue el de la escuela realista francesa —Flaubert, Maupassant, Balzac— y un poco más adelante, el del naturalismo positivista de Zola. Apareció el escritor militante que descubrió la guerra de clases y la explotación obrera. En México, que en los primeros años del siglo languidecía bajo los rigores del porfiriato, nació una agresiva literatura de protesta con escritores como Mariano Azuela, y en Venezuela, otro campo de batalla, esgrimió la pluma amarga Rufino Blanco Fombona, que no se distinguió por su arte, pero expresó una visión común de las miserias del continente cuando dijo: «He descubierto siempre y en todas partes un fondo idéntico de estupidez, maldad y dolor».

Más trascendente desde el punto de vista literario fue la corriente del realismo psicológico que llegó al Brasil con las obras de Eça de Queiroz y produjo allí el primer gran egoísta de las letras latinoamericanas, Machado de Assis, el de las introspectivas *Memorias póstumas de Blas Cubas* y las *Historias sem data*. La América de habla española no tuvo ningún equivalente de Machado de Assis, y aun en el Brasil su figura parece haber sido una especie de milagroso accidente. Su dedicación obsesiva a los monstruos de la subjetividad tenía algo de anómalo en su época y no se repitió por mucho tiempo. Nuestra cultura no había puesto todavía su mirada en la pantalla interior. De relativamente poco interés fue la sátira agradable pero superficial de Lima Barreto en las *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, y de igualmente poco relieve fue la vena reformista cultivada por el tolstoiano argentino Manuel Gálvez, el autor de la evangélica *Nacha Regules*. Sustanciosas pero discursivas fueron las obras del chileno Eduardo Barrios: *Un perdido* y *El hermano asno*. Amanece, en cambio, el siglo con otro notable ensayista: el explorador brasileño Euclides da Cunha, que dio una visión interior de la tierra y del alma de su país en *Os sertões*.

Machado de Assis, Da Cunha, anticiparon de alguna manera una literatura de gestación más profunda, que tuvo que esperar su hora. Más típica de su época fue una literatura

que en busca de justificación se entregó a las preocupaciones del momento o, sintiéndose irremediabilmente desarraigada, se fugó al esteticismo. Acentuó esta última tendencia la reencarnación del simbolismo francés en el *Azul* de Rubén Darío. Allá por el año 1900, una buena parte de nuestra literatura, desprendida de la realidad social, se volvió esotérica. Reinó prepotente el modernismo con sus brisas orientales, sus esplendores metafóricos, sus reminiscencias del barroco español. La novela, añorando siglos de oro y paraísos perdidos, se anacronizó vistosamente con Enrique Larreta en *La gloria de don Ramiro* y con Carlos Reyles en *El embrujo de Sevilla*. En el Brasil, la militancia y el esteticismo se integraron con cierta incomodidad en el *Canaan* de Graça Aranha. Una variante del modernismo visitó el Brasil después de la primera guerra mundial y alcanzó alturas de comedia desafortunada en la *Macunaíma* de Mario de Andrade.

Hasta 1920, no se puede hablar todavía de una verdadera novela latinoamericana; y los años siguientes fueron más de promesa que de éxito. En 1919, el *Urupês* de Monteiro Lobato marcó una fecha importante en la literatura brasileña. El pintoresco retrato que traza *Urupês* de la vida pueblerina —que exalta, poetizando, el dialecto local— causó estupor en los círculos literarios del Brasil. Lo curioso es que este vástago del esteticismo dio nuevo impulso al viviseccionismo naturalista. Más frugal pero dotada de recursos poéticos, se fue imponiendo la novela regional, con sede en el nordeste, donde asumió la causa de los oprimidos en las plantaciones de caucho y los cañaverales. Fue esta novela la que dominó la escena literaria en los años treinta. Abrió la brecha en 1930 Raquel de Queiroz, que hizo una minuciosa crónica de una de las trágicas sequías del nordeste en *O quinze*. Siguiéron sus huellas José Lins do Rego, que evocó la infancia adolorida en las plantaciones en *Menino de engenho*, y —en una modalidad más proletaria— el Jorge Amado de *Cacau*, *Jubiabá*, *Mar morto* y *Terras do sem fim*. En su cénit conoció esta literatura la *Angustia* y las *Vidas secas* de Graciliano Ramos; y en su nadir, la

Seara vermelha de Amado, que la redujo al panfleto y la trivialidad.

Mientras tanto, amanecía en México, después de la revolución, la era de los cronistas: el Mariano Azuela de *Los de abajo*, el Martín Luis Guzmán de *El águila y la serpiente*. El Río de la Plata, que se debatía todavía en el abrazo modernista —aparece por este tiempo el ultraísmo en Buenos Aires, donde se pasean ya por los barrios Borges y Leopoldo Marechal—, comenzaba a interesarse por la lucha sindical. Sin embargo, la novela más característica de la época fue ese nostálgico monumento al mito gauchesco, *Don Segundo Sombra*. Chile, que había pasado brevemente por el creacionismo, estaba en manos de novelistas documentales como Mariano Latorre, un sombrío paisajista, y Edward Bello, que inmortalizó el prototipo urbano de *El roto*. En los países indígenas —Bolivia, Ecuador, Perú—, la novela llevó sus primeros auxilios a las minas y los páramos. El boliviano Alcides Arguedas, observador a distancia, como muchos de sus contemporáneos, con buenas intenciones pero poca experiencia vivida en el mundo que describían, se dedicó al indigenismo culto en *Raza de bronce*. La mitología indígena hizo su fulgurante aparición en la obra de Miguel Ángel Asturias, quien con el tiempo se fue volcando cada vez más hacia la protesta. Jorge Icaza, en el clásico *Huasi-pungo*, convirtió la protesta en un canto a la querencia perdida, y en *La vorágine* de Rivera, la selva virgen dio su ambiente devorador a la novela del trópico. Todas estas obras marcan una etapa en la vida de nuestra novela, fervorosa y apasionada siempre pero al mismo tiempo inocentemente autoritaria, declamatoria y hasta demagógica. Era una literatura hecha más de vehemencias intelectuales que de vivencias.

Un ejemplo ilustrativo de lo que era el clima literario en los años veinte y treinta es la obra de Rómulo Gallegos. Gallegos, con su visión panorámica de la sociedad —fue periodista, pedagogo y hombre de estado, y conoció la dictadura, el exilio y la fama—, representa toda una época en nuestra

literatura. La divisa de su partido, Acción Democrática, que todavía domina la política venezolana, fue la «concordia nacional», y el mismo espíritu que animó su vida pública iluminó también su obra. Para Gallegos, como para sus contemporáneos, la palabra era una forma de acción inmediata sobre los acontecimientos. Venezuela, como el resto de Latinoamérica, estaba en un período de transición, en busca de su identidad cultural. Gallegos esgrimió su arte —certero a veces en sus diagnósticos, aunque no siempre eficaz en el plano literario— como un arma en la lucha común. Vio su país como un campo de batalla entre las tradiciones retrógradas y las fuerzas del cambio, lo culturalmente ajeno y lo autónomo, la barbarie y la civilización. Las alternativas que trazó eran las de un continente; y las soluciones que propuso, las de un parlamentario. Aunque su formación era urbana, su pasión fue totalizante. Para él, Venezuela, campo y ciudad, era un conjunto capaz de reconciliar sus diferencias, asimilar sus distintos elementos raciales, equilibrar sus conflictos de intereses, integrar sus selvas, llanos, minas y pantanos petrolíferos en una unidad nacional. Sus libros fueron más el producto de la investigación que de la experiencia directa. Antes de componer *Doña Bárbara*, por ejemplo, pasó sólo unos pocos días en la sabana que le sirve de fondo y escenario. Sus retratos son genéricos; sus conflictos, arquetípicos; el ambiente general de su obra, abstracto y simbólico. Sin embargo, tiene una buena imaginación pictórica que muchas veces capta con naturalidad los colores y las costumbres, y sabe evocar con elocuencia la vastedad de la llanura «propicia para el esfuerzo, como lo fue para la hazaña, tierra de horizontes abiertos» donde se pierden las fronteras. Hay una auténtica grandeza en su oratoria cuando habla del «impresionante silencio» y la «trágica soledad» del llano, «donde se siente que todavía no ha terminado el sexto día del Génesis, que aún circula... el sople creador».

Hacer la lista de las obras de Gallegos es como dar un catálogo completo de los credos y las cruzadas de la vida intelectual latinoamericana en las primeras décadas del siglo...

Julio Cortázar, o la cachetada metafísica

Los años han demostrado, tanto en nuestra parte del mundo como en otros lugares, que vivir en conflicto con su país puede ser la mejor forma de comprenderlo. Tal vez la pasión antagonica sea el único martillo capaz de remachar el clavo de la verdad. Si en nuestra literatura el abrazo fraterno está cediendo lugar a la provocación y a la afrenta, es porque al profundizar su experiencia de la realidad el novelista ha ido más allá de la inmediata preocupación social para mirarse y cuestionarse en su soledad. Al margen de todos los sistemas de valores establecidos, se ve menos como el profeta de un orden social que como un apóstata envuelto en una singularidad absoluta. Desde esa posición de completa violencia, se instala en las dudas fundamentales, «metafísicas». Es el «solitario forzado» de Octavio Paz: no un simple disconforme sino un rebelde ante la condición humana.

Desde Arlt, y sus locos y lanzallamas, la novela del Río de la Plata ha vivido cada vez más a las patadas con la vida cotidiana. El *Adán Buenosayres* de Marechal —un libro que fue marginado por años, por razones nada metafísicas: el autor había sido peronista— ya blasfemaba contra las condiciones intolerables de la Vida Ordinaria. Adán, como el Brausen de Onetti, añoraba ese día lejano en que «la sed del hombre» daría con el «agua justa y el exacto manantial». De esa «obsesión arcádica», como la llamaba Marechal, y del misticismo literario, la tradición del poeta maldito, sale un novelista como Julio Cortázar, que habita regiones de frontera.

Cortázar es la prueba que necesitábamos de que existe una poderosa fuerza mutante en nuestra literatura que lleva hacia la metafísica (o la «patafísica», cuando la metafísica se

toma en chiste). «Allá donde terminan las fronteras —dice Octavio Paz—, los caminos se borran». En ese límite de la experiencia nos encontramos con Cortázar, brillante, minucioso, provocativo, adelantándose a todos sus contemporáneos latinoamericanos en el riesgo y la innovación. Cortázar nos ha dado mucho que pensar. Les ha quitado las sillas a los catedráticos, que lo han acusado alguna vez, solemnemente, de falta de seriedad. Y por cierto que hay un perenne bromista en Cortázar que se ríe a las carcajadas del mundo. Pero es un bromista que convive con el visionario.

Cortázar no fue siempre lo que es, pero evolucionó. De delicado esteta pasó a cultivar, al modo de él, con disrupciones, la novela psicológica. Ésa fue otra etapa transitoria. Abordó siempre un poco a contramano, abriendo puertas a otros lados, los géneros convencionales, y se inmunizó rápidamente a los lugares comunes. Es un hombre de fuertes anticuerpos. Con el tiempo ha ido descartando los efectos fáciles de la narrativa tradicional: el melodrama, la sensiblería, la causalidad evidente, la construcción sistemática, las amabilidades y la demagogia retórica. Ha buscado en la paradoja el verdadero acorde. Es difícil por el momento medir su impacto. Él mismo es escéptico. «No me hago la ilusión de que podré lograr algo trascendental», dice. Sin embargo, no hay duda de que lo ha logrado ya. Es tal vez el primer novelista latinoamericano en dar lo que él llama la cachetada metafísica. Si por el momento, como todos los originales, parece estar un poco fuera de la corriente principal, podría bien anunciar el porvenir.

Cortázar, como buen argentino, es un hombre multilateral, de cultura ecléctica. No se entrega con facilidad, y entre extraños mantiene las distancias con una afabilidad puntillosa. Con nosotros —nos recibió dos o tres veces y conversamos largo cada vez— se mostró siempre atento y sincero, aunque un poco impersonal. Su discreción hizo que sólo por momentos pudiéramos captar algún indicio del verdadero Cortázar, el hombre que imagina viejas tías que caen de espaldas, familias que construyen horcas en sus jardines, espejos que miden el tiempo

en la isla de Pascua y gobiernos que se derrumban ante una pata de araña en un mes impar de un año bisiesto. Tras estas ficciones se esconde una mente con tantas facetas como un diamante. Cortázar, con su sonrisa fugaz, sus gestos rápidos y precisos, es bastante anómalo para un latinoamericano. Es altísimo —debe de andar por el metro noventa y cinco—, flaco, huesudo y peco-so como un escocés. Se lo ve frágil, y cuando llueve se desliza cauteloso por las calles mojadas, envuelto en una gran bufanda, con miedo de resbalar y romperse los huesos, como ya le pasó una vez que acabó en el hospital por un accidente de motocicleta. Hay un niño deslumbrado en su mirada, prodigioso e inquietante. Es el niño padre del hombre que ha hecho un arte y una disciplina de la incongruencia serial y del pensamiento aleatorio.

Por su ascendencia, Cortázar hereda un viejo dilema. Nació en 1914, de padres argentinos, en Bruselas. Sus antepasados fueron vascos, franceses y alemanes. Ha sido, espiritualmente, un poco de todo en su vida. Desde los cuatro años se crió en Banfield, un suburbio de Buenos Aires, la ciudad cuyos instintos y actitudes ocupan el trasfondo de su obra. Nadie es más argentino que Cortázar. Pero en el plano intelectual abandonó su país hace tiempo para entrar en un contexto más amplio. Lo ha angustiado siempre la constante migración interior entre mundos que es el destino del expatriado. Los desplazados que pueblan su obra atestiguan la permanencia de un conflicto sin solución que Cortázar ha sabido aprovechar para enriquecer su visión. Desde el principio se las arregló para trascender las limitaciones de la cultura porteña. Como Borges, sintiéndose ajeno en su casa, se buscó en los mapas de otras ciudades. «Mi generación —dice— empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Éramos muy esnobs, aunque muchos de nosotros sólo nos dimos cuenta de eso más tarde. Leíamos muy poco a los escritores argentinos, y nos interesaba casi exclusivamente la literatura inglesa y la francesa; subsidiariamente, la italiana, la norteamericana y la alemana, que leíamos en traducciones. Estábamos muy sometidos a los escritores franceses e ingleses hasta que en un momento

dado (entre los veinticinco y los treinta años) muchos de mis amigos y yo mismo descubrimos bruscamente nuestra propia tradición. La gente soñaba con París y Londres. Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado». Tan insoportable era la vida porteña, que a los dieciocho años Cortázar y un grupo de amigos hicieron una tentativa fracasada para ir a Europa en un barco de carga. Otra habría sido la historia de Cortázar si no hubiera pasado los próximos veinte años formándose en la retorta argentina. Cuando por fin llegó a París —se instaló allí permanentemente en 1951— ya era demasiado tarde para romper los vínculos con su país, que lo ha perseguido con todos sus fantasmas al exilio.

En comparación con algunos de nuestros escritores más prolíficos, la producción de Cortázar ha sido escasa: tres novelas —una inédita—, alguna poesía, una treintena de cuentos. Pero casi toda vale. Cortázar desconoce la fatiga creadora que acecha siempre tan de cerca al escritor latinoamericano que después de un primer éxito se duerme confiado en sus laureles. Con los años, la pasión y la impaciencia lo han hecho evolucionar cada vez más vertiginosamente. Es un renovador incansable que se reinventa a cada paso. Hoy, en pleno apogeo, rodeado de los ídolos caídos de su juventud, su mente inquieta le dice que le queda más por hacer que nunca.

Se lanzó en el mundo de las letras alrededor de 1941 —no quiere recordar la fecha exacta— con un librito de sonetos, firmados con el seudónimo de Julio Dénis y por suerte olvidados desde entonces. «Muy mallarmeños», dice sucintamente. El Cortázar de esa época, con sus gustos refinados, era un esteta. Hubo un largo silencio, y luego, en 1949, publicó *Los reyes*, una serie de diálogos sobre el tema del Minotauro de Creta, en un estilo exquisito y pretencioso que refleja su afición libresca a la mitología clásica. No llaman la atención esas primeras obras. Pero ya en 1951, apenas dos años después de *Los reyes*, se revelaba un Cortázar distinto en el deslumbrante *Bestiario*, que marca su ingreso en la literatura fantástica. El Cortázar de *Bestiario*, aunque todavía exquisito por momentos, es

breve y luminoso. Ha leído con provecho a Poe, Hawthorne y Ambrose Bierce, y estudiado de cerca a Saki, Jacobs, Wells, Kipling, Lord Dunsany, E. M. Forster y además ha descubierto a Lugones, al viejo maestro Quiroga y por supuesto a Borges. Es un cuentista hábil, demasiado hábil, quizá. Cinco años después, en *Final del juego* (1956), sigue entreteniéndose con sus sortilegios. Se repetía, y comenzaba a dudar de su progreso. Sin embargo, ya se insinúa otro cambio radical en su próxima colección de cuentos, *Las armas secretas* (1959). No falta allí la trama fantástica pero entramos en terreno «existencial» en el famoso cuento «El perseguidor», que nos inicia en lo que podríamos llamar su fase arltiana. Sin sacrificar lo imaginario, ni las aperturas a la metafísica, Cortázar ha comenzado a dibujar personajes de carne y hueso, tomados de la vida cotidiana. El estilo es más espontáneo y vigoroso. Ahora, conociéndose mejor, y a mayor distancia de la Argentina, ve más de frente el mundo que lo rodea. Lo que allí encuentra lo describe en 1960 en su primera novela, *Los premios*. Es la obra tentativa e informe de un autor inseguro que busca un tema en el que pueda reconocerse y hallar una forma adecuada de expresión. Le siguieron, en 1962, las ingeniosas *Historias de cronopios y de famas*, surtido variado de notas sueltas, bocetos, retazos, breves atisbos de dimensiones ocultas que le permiten tratar con fantasía y humor aspectos de la vida argentina. Los chistosos y amorfos cronopios y famas, seres incorpóreos que se revisten de extraños hábitos en los que discernimos sin embargo una caricatura de caracteres porteños, eran burbujas poéticas. Con este libro, Cortázar pareció clausurar una etapa de su obra. Lo que siguió fue un huracán. Se llamaba *Rayuela* (1963), una «antinovela» explosiva que es una agresión, que arremete contra la dialéctica vacía de la civilización occidental y la tradición racionalista. Es una obra ambiciosa e intrépida, a la vez un manifiesto filosófico, una rebelión contra el lenguaje literario y la crónica de una extraordinaria aventura espiritual. El Cortázar de *Rayuela* es un pescador en aguas profundas que tiende mil redes, un hombre de infinitos recursos, violento, contradictorio, jubiloso, para-

dójico: no sólo un gran humorista que eclipsa a todos los demás de nuestra literatura, sino también —como lo demuestran los «capítulos prescindibles» donde se confunden sutilmente la polémica, a veces algo pedante, y la materia dramática en gestación— un temible teórico literario.

Cortázar y su mujer, Aurora Bernárdez, que valoran la libertad sobre todas las cosas, se ganan la vida como traductores independientes para la Unesco, donde se empeñan unos seis meses al año en la ingrata tarea de «mantener la pureza del idioma español». Aguantan las inclemencias de un viaje anual a Viena para las sesiones de la Comisión de Energía Atómica, y cuando llega la época de las vacaciones veranean en su casa en el sur de Francia. Les gusta callejear juntos al acecho de lo insólito. Frecuentan los museos de provincia, las literaturas marginales y los callejones perdidos. Detestan toda intrusión en su vida privada, evitan los círculos literarios y rara vez conceden entrevistas; preferirían no verse con nadie, dice Cortázar. Admiran los *ready-made* de Marcel Duchamp, el *cool jazz* y las esculturas de hierro viejo de César. En una ocasión Cortázar pasó dos años de su vida traduciendo las obras completas de Poe; Aurora es una excelente traductora de Sartre, Durrell y Calvino. Cortázar visitó los Estados Unidos en 1960, principalmente Washington y Nueva York, donde pasó unos cuantos días feriado recorriendo los escaparates de Greenwich Village. Algo de lo que allí vio lo sacó a relucir después al retratar los personajes norteamericanos de *Rayuela*. El ambiente del jazz es uno de sus mundos alternativos. Siempre ha sido un gran carterista intelectual. Saber aprovechar la casualidad y la coincidencia, dice, es una de las formas del arte. Cita como ejemplo de este principio un pasaje alarmante llamado «La luz de la paz del mundo» que ha intercalado entre los «capítulos prescindibles» de *Rayuela*, apropiándose en efecto de un texto que nació de la pluma ingenua de un tal Ceferino Piriz, un «loco genial» residente en alguna parte del Uruguay, que lo presentó a un concurso de la Unesco como su contribución para resolver los problemas del mundo. Propone una Gran Fórmula para dividir el

globo en zonas de color y distribuir los armamentos de acuerdo con la superficie y la población. A Cortázar le gustó porque le pareció un ejemplo perfecto de los extremos de sinrazón a que puede llegar la razón pura —lo último que pierde el loco es su facultad de razonar, dijo Chesterton— y lo copió sin cambiar una palabra. Y encaja perfectamente en un paisaje novelesco donde la farsa y la metafísica se unen para abrirse paso hacia los confines de la experiencia entre un cambalache de ideas serias pero a veces tan cómicas que parecen salidas de una monstruosa liquidación en un bazar turco o un mercado de pulgas.

Por contraste, la casa de los Cortázar, un pabellón de tres pisos en el fondo de un patio tranquilo, es un mundo luminoso y ordenado. Lo visitamos en una oscura noche de otoño. Una ráfaga de viento nos azota en la puerta. Estrechamos una mano huesuda, y por una angosta escalera en espiral llegamos a una espaciosa habitación austeramente amueblada, con mesas bajas, sillones modernos, celosías y pinturas abstractas en las paredes. Los Cortázar se instalaron aquí hace unos años cuando la casa, un viejo establo, era una ruina, y la remodelaron por completo. Desaparecieron las telarañas y el cielo raso se apoyó en una gran viga diagonal. Una escultura totémica —recuerdo de un viaje al África— nos sonríe benéfica. En *Rayuela*, donde el tiempo se despliega como un biombo, hay una carpa de circo con un agujero en lo alto por donde los protagonistas vislumbran a Sirio. Aquí también, en las noches claras, se pueden ver las estrellas a través de la claraboya. La biblioteca, un gran abanico que cubre toda una pared, refleja las desproporciones del gusto cortazariano: hay un setenta por ciento de libros en francés, un treinta por ciento en inglés y sólo un diez por ciento en español.

Cortázar se sienta con las largas piernas cruzadas y las manos entrelazadas en las rodillas, y espera. Es un hombre de pasiones intelectuales que habla poco de sí mismo. Pero en lo que respecta a su obra, que ve sin presunción ni falsa modestia, se expresa libremente y siempre al caso.

Aunque se dejó ver recién a los treinta y cinco años, con *Los reyes*, lleva escribiendo casi toda su vida, nos dice: «Como

todos los niños que se apasionan por la lectura, muy pronto intenté escribir. Mi primera novela la terminé a los nueve años. Ya pueden imaginarse... Y poemas inspirados por Poe, naturalmente. A los doce años escribía poemas de amor a una condiscípula... Sólo mucho más tarde, cuando tenía ya treinta o treinta y dos años (aparte de una gran cantidad de poemas que andan por ahí, perdidos o quemados) empecé a escribir cuentos». Pero no publicó ninguno. Había cautela, y tal vez alguna arrogancia, en su demora. «Comprendí instintivamente que mis primeros cuentos no debían ser publicados. Tenía clara conciencia de un alto nivel literario y estaba dispuesto a alcanzarlo antes de publicar nada. Los cuentos eran lo mejor que podía escribir en ese entonces, pero no me parecían lo bastante buenos. Sin embargo, había en ellos algunas ideas excelentes.» Volvió a utilizar algunas de las ideas más adelante. Pero «nunca llevé nada a ningún editor. Durante muchos años viví lejos de Buenos Aires... Soy maestro. Me recibí en la Escuela Normal Mariano Acosta de Buenos Aires; luego estudié el profesorado en letras e ingresé en la Facultad de Filosofía y Letras. Aprobé los exámenes de primer año, pero en ese momento me ofrecieron unas cátedras en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, y como en mi casa había muy poco dinero y yo quería ayudar a mi madre que me había educado con mucho sacrificio (mi madre nos crió, a mi hermana y a mí; mi padre se fue de casa cuando yo era muy chico, y no hizo nada por nosotros), apenas cumplí veinte años y me ofrecieron trabajo, lo acepté. Abandoné los estudios en la facultad y me fui al campo. Allí pasé cinco años como profesor de enseñanza secundaria. Y allí empecé a escribir cuentos, aunque jamás se me ocurrió publicarlos. Luego me fui a Mendoza, a la Universidad de Cuyo, donde me ofrecían unas cátedras de nivel universitario. En los años 44-45 participé en la lucha política contra el peronismo, y cuando Perón ganó las elecciones presidenciales, preferí renunciar a mis cátedras antes de verme obligado a “sacarme el saco” como les pasó a tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos. Conseguí un empleo en Buenos Aires, en la Cámara Argentina

del Libro, y allí seguí escribiendo cuentos. Pero sin publicarlos. Es que siempre desconfié mucho del acto de publicar un libro, y creo que en ese sentido fui siempre muy lúcido. Me vi madurar sin prisa. En un momento dado supe que lo que estaba escribiendo valía bastante más que lo que publicaban las gentes de mi edad en la Argentina. Pero como tengo una idea muy alta de la literatura, me parecía estúpida la costumbre de publicar cualquier cosa como se hacía en la Argentina de entonces, donde un jovencito de veinte años que había escrito un puñado de sonetos se precipitaba a publicarlos. Si un editor no los aceptaba, él pagaba la edición. Por mi parte, preferí guardar mis papeles»...

Sobre el autor

Luis Harss nació en Chile (1936) y se crió en la Argentina y en los Estados Unidos. Ha publicado novelas y ensayos en inglés y en español. Compuso su primer cuento pegando sellos postales en una libreta espiral. Ha traducido al inglés cuentos de Felisberto Hernández y *El sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz. *Los nuestros* es su único libro de entrevistas.