

Luis Harss

Los nuestros

ALEJO CARPENTIER

Gabriel
García
Márquez

João Guimarães Rosa

JULIO CORTÁZAR

CARLOS
FUENTES

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

JUAN RULFO

ONETTI

Mario Vargas Llosa

JORGE LUIS
BORGES

Lectulandia



El minuto uno del *Boom*.

La foto fija que anticipó un fenómeno literario sin precedentes en nuestra lengua.

En el año 1964, Luis Harss emprendió un viaje por Francia, Italia, México y por todo el continente americano con el fin de trazar el retrato literario y psicológico de quienes consideraba los diez autores latinoamericanos más representativos del momento. Borges, Asturias, Guimarães Rosa, Onetti, Cortázar, Rulfo, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa «posaron de buena gana». El resultado de esta aventura honesta y desinteresada fue que, sin proponérselo ni adivinar lo atinado de su predicción, Harss creó el canon y la carta de navegación de un fenómeno aún incipiente que más tarde se llamaría *Boom*.

«La década del sesenta puede muy bien ser un momento decisivo. Nuestra novela está todavía a prueba. Es demasiado pronto para saber si las pocas figuras realmente notables que asoman en las penumbras son una casualidad o una promesa. Pero si la diferencia entre un accidente y una tradición está en el encadenamiento del esfuerzo común, el futuro se ve propicio. Hoy por primera vez nuestros novelistas pueden aprender los unos de los otros. Cada cual hace su camino propio, pero forma parte de un mismo universo de la imaginación. Hay acumulación y el comienzo de una continuidad. En este sentido podemos hablar del verdadero nacimiento de una novela latinoamericana». **Luis Harss, 1966.**

Lectulandia

Luis Harss

Los nuestros

En colaboración con Barbara Dohmann

ePub r1.0

Titivillus 24.06.16

Título original: *Los nuestros*
Luis Harss, 1966
Diseño de cubierta: Pep Carrió

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

*A
Camilo Sánchez
y
Juan Cruz Ruiz,
mis amigos*

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 da 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 Macedo, 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 embriónico 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 escrivão Isaias 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*. Siguieron 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 sopló 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. *Reinaldo Solar* (1921, bajo el título *El último Solar*) inaugura el tema del desarraigo espiritual, el hastío y la neurosis de esos venezolanos europeizados que «nunca nos hemos encontrado a gusto en la Patria». «Hacer patria» es el grito de batalla del protagonista, que «caracteriza perfectamente este caso nacional». Gallegos pinta con pluma fúnebre la decadencia de la sociedad caraqueña, su podredumbre política, su frustración artística y su vida de bohemia en la que van a la deriva los reformadores de café, los poetas náufragos y fanáticos revolucionarios desilusionados en una atmósfera de bancarrota característica de una generación desgarrada entre la nostalgia por la matriz europea y el espejismo de un eterno El Dorado que la aguarda tierra adentro, donde se oculta el manantial. Reinaldo, un intelectual ambicioso y descarriado, es un compendio ambulante de todos los males del día. Se imagina una especie de superhombre y funda una secta mística que se cree en secreta comunión con las fuerzas telúricas. Parlotean cacofónicas en el fondo las voces de Nietzsche, Marx, Rousseau y Darwin, una mezcla indigesta que incluye préstamos de la *Resurrección* de Tolstoi y la *Imitación de Cristo*. Entre las peripecias de la trama figura el peregrinaje a Europa, la metamorfosis espiritual que se produce con el regreso al hogar, donde llama urgente la voz de la naturaleza, la resultante crisis de conciencia y el holocausto final que envuelve a Reinaldo cuando muere organizando un conato de revolución en la selva.

La trepadora (1925), obra de un gran casamentero, es un llamado a la integración racial. Pinta la ruina de las viejas familias venezolanas de alcurnia y la renovación

que traen a la sociedad las nuevas sangres. El escenario, esta vez, es el cafetal. El héroe es Hilario Guanipa, un «barbudo» bribón y bandolero, hijo bastardo de los aristocráticos Casal, gran jinete y bebedor, e inversionista sin par, cuya hija, simbólicamente denominada Victoria, se casa con un primo legítimo, adquiriendo así el nombre y el abolengo de la familia. Hilario, uno de los personajes más simpáticos de Gallegos, es no sólo una fuerza natural sino además un retrato convincente del mestizo, el hombre sin prosapia que dice: «Yo empiezo en mí mismo». La impetuosa Victoria es la trepadora del título que se enrosca en el tronco ancestral.

Doña Bárbara (1929), generalmente considerada la obra cumbre de Gallegos, se basa en el caso real de una «mujerona trágica» de la llanura «devoradora de hombres», cuya curiosa historia, producto de «la acción embrutecedora del desierto», conoció Gallegos por medio de los periódicos. Ilustra la confrontación arquetípica de la barbarie —encarnada en el marimacho epónimo que simboliza el caudillaje bajo el régimen totalitario de don Juan Vicente Gómez— y la fuerza civilizadora del progreso, que tiene su paladín en Santos Luzardo, un intelectual que abandona las comodidades de la vida urbana para desarrollar una propiedad familiar en el interior. Triunfa inevitablemente el afán misionero de Santos Luzardo sobre las voluntades prosopopéyicas.

Cantaclaro (1934), algo incoherente en su trama, pero desenvuelto y a veces elegante en su movimiento, es «la versión llanera del trovador clásico», un canto a la libertad que combina la observación naturalista con la aplicación modernista de la leyenda y el folclore. Cantaclaro es el apodo de Florentino Coronado, «el catire quitapesares», un payador del llano, «espíritu errabundo, naturaleza fantaseadora», desmedido amante de la libertad que galopa con la suerte en la mano. En la llanura, donde «los versos están en las cosas —dice Cantaclaro—, el hombre es la medida de sí mismo». Cantaclaro es un bardo y profeta que respira la poesía vática de su tierra.

Canaima (1935), en la digna tradición de *La vorágine*, nos lleva a las plantaciones de caucho del alto Orinoco, la «Guayana de los aventureros... los segundones de la fortuna o del mérito: el ambicioso, el manirroto, el tarambana... los desesperados y los impacientes... el hombre de presa, fugitivo de la justicia o campante por sus fueros, el Hombre Macho, semidiós de bárbaras tierras, sin ley ni freno en el feudo de la violencia y el espectáculo mismo de la selva antihumana, satánica...». Es la tierra de indios salvajes y fuerzas ancestrales que devoran al civilizado protagonista, Marcos Vargas, cuya causa, sin embargo, de acuerdo con las convenciones del género, triunfa en su hijo. Canaima es la personificación de lo maligno y demoníaco, un «Dios frenético... sin forma determinada... sombría divinidad» tribal, «viejo Ahrimán redivivo en América». Vargas, carrero de profesión, es un «aventurero de todas las aventuras... un hombre con su suerte por el camino y ante la vida», que lo llevará a la iluminación en las profundidades tropicales, donde lo destruirá el «mal de la selva». Comulga fatalmente con fuerzas primordiales, sintiéndose «libre y solo como debe estar el hombre en la hora de su

destino... hombre cósmico, desnudo de historia, reintegrado al paso inicial al borde del abismo creador». Un sabio local, Juan Solito, lo inicia en misterios primitivos, y una sinuosa y amable indiecita llamada Aymara lo ayuda a «penetrar en los abismos de la melancolía que encierra el alma del indio». En todo lo cual, más que el personaje, lo que predomina es el simbolismo. La selva es mitológica, tierra de epifanías por un lado, de caricaturas pintorescas por el otro. Aparece, entre los prototipos del género, el yanqui alcohólico, con su teoría bufona que la malaria es una enfermedad de la gente perezosa.

Con *Canaima* termina el período creador de Gallegos. Ha agotado sus temas pero continúa produciendo. En *Pobre negro* (1937) vuelve al problema racial, con énfasis esta vez en la raza negra, que «lleva la culpa —que no cometió— pintada en la piel», como lo demuestra el heroico protagonista, Pedro Miguel Candelas, jefe de una revuelta de esclavos en el siglo XIX, que triunfa sobre los prejuicios del medio fugándose con su amante blanca, Luisana, hija de poderosos terratenientes. Luisana, «en busca de la totalidad de su alma», encarna fuerzas telúricas, y en su amor, que lanza un reto a la época, triunfa otra vez «la voluntad vital de los pueblos». Es esa misma voluntad la que anima *El forastero* (1942), también sobre un tema revolucionario, en este caso un levantamiento estudiantil de los años treinta que le ofrece a Gallegos la oportunidad de difundir sus teorías políticas. Ve tres etapas sucesivas en la vida política venezolana: la tiranía del caudillaje, la oligarquía de casta, y en un futuro algo utópico, la democracia constitucional. La revolución vagamente liberal de *El forastero*, por prematura, está condenada al fracaso, pero Gallegos, siempre optimista, se consuela con la idea de que prevalecerá «el espíritu de sacrificio» con la próxima generación, porque «con todo joven comienza de algún modo el mundo». Lleva su proselitismo a los yacimientos petrolíferos en *Sobre la misma tierra* (1944), y finalmente a Cuba, en época de la dictadura de Machado, con *La brizna de paja en el viento* (1952).

Gallegos, con su abrazo épico, su idealismo y fervor mesiánico, su talento paisajista, su amor por el mito y el folclore, resume las virtudes y las fallas de nuestra novela en el primer tercio del siglo. Era una novela ingenua y retórica, fatalista o ilusionada, según el caso, ambiciosa pero con preocupaciones fundamentalmente extraliterarias.

Los novelistas como Gallegos, a pesar de su envergadura, parecían sólo rozar las superficies de las cosas. Su obra tenía fuego polémico, pero se justificaba por su mensaje, su utilidad, respaldada por una causa, y no por su valor independiente como obra de arte. En el polo opuesto seguía entregada a sus lujos aristocráticos la novela estetizante.

Fue pronunciada esta tendencia en el Río de la Plata, la zona más cosmopolita del continente y por lo tanto la que se sentía más desarraigada de los centros culturales de ultramar, y empobrecida también en sus circunstancias vitales. Es un tema constante en la obra de Manuel Gálvez, por ejemplo. Se compensaba este malestar —el «mal de

Europa» lo llamaba Gálvez— poetizando hasta el mito la realidad. Era la época de las «mitologías del arrabal», que siguió cultivando la generación de Borges. Borges mismo, en su juventud, es el perfecto ejemplo del esteta indigestado por la realidad. El Buenos Aires que aparece en sus primeras obras —a diferencia del verdadero, casi desconocido en ese entonces, una masa de humanidad anónima— es una abstracción, un castillo en el aire. En la ciudad concreta, según el argumento de la época, nada interesante había ocurrido todavía. Era un lugar sin historia ni tradición. Había, por lo tanto, que darle una cara, inventarle una identidad, idealizando el arrabal o potenciando el pasado pampero. Pero las categorías abstractas, como lo ha señalado Borges después, terminan en pura mitología. Borges, con su talento único, hizo que esta mitología invadiera la realidad, pero otros, influidos por ideologías políticas más simplistas que el inmenso proyecto de exploración que es el descubrimiento de una ciudad, derivaron hacia una literatura de acción social.

Sin embargo, ya circulaban corrientes subterráneas que afloraron hacia el fin de la década, cuando apareció en la escena un nuevo tipo de escritor. La verdad es que ya desde tiempo atrás hacía sentir su presencia. No buscaba su imagen en las superficies, sino en una dimensión más profunda. Para él, el arte y la vida eran una unidad indivisible. El primero de la estirpe fue Machado de Assis, ese maestro de la contemplación que propuso por primera vez en nuestra literatura que «hay un modo de sentir y de ver que da la nota íntima del país propio, aparte de la cara externa de las cosas».

Lo que significan estas palabras en apariencia tan sencillas pero revolucionarias para nuestra literatura empieza a verse en la obra obstinadamente individualista de Horacio Quiroga, ese uruguayo neurasténico nacido en 1878, seis años antes que Gallegos, que conoció en su forma más aguda toda la hipocondría de su generación, pero en vez de dejarla a flor de piel se dedicó a convertirla en psicosis creadora. De joven, Quiroga pasó, como todos, su tiempo en París, la Ciudad de la Luz, donde reinaba el decadentismo, que se refleja en los desvaríos de su primera obra publicada: un volumen de poemas que inaugura el siglo bajo el título de *Los arrecifes de coral* (1901). Hasta aquí Quiroga no se diferencia de sus contemporáneos. Pero con su regreso a Buenos Aires y la llegada de años difíciles se van operando en él sutiles transformaciones. Sin duda lo afectaron todos los traumas de la época: la proliferación urbana, los temblores sociales que sacudieron al país con la inmigración, los comienzos del enajenamiento industrial y, con el tiempo, las repercusiones de la guerra europea. Pero hubo algo más que se empezó a notar en los *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917). Quiroga era un gran admirador de Poe. Hay algo frágil y morboso en los *Cuentos*, en los que se refleja la imagen pálida del poeta maldito: un modelo literario pero con un doble fondo. Nos damos cuenta de que no son fantasías gratuitas, sino sótanos, o reveses, de una realidad. Su carga psíquica revela un estado de ánimo que en cierta forma es más indicativo del ambiente de una sociedad que un retrato exterior. Quiroga trabaja del otro lado del

espejo de la realidad. Más que la dispepsia de la época, fue su trágica vida personal la que hizo de él el hombre que fue. Era un accidentado a quien persiguieron sin descanso el fracaso y la desgracia. Hubo una larga línea de suicidios en su familia, comenzando con el padre, continuando con su primera mujer, un hijo, una hija, y en 1937, él mismo. Quiroga cumplió su pena hasta el fin. Se retiró del mundo. Durante años vivió retraído en la selva misionera, el escenario de casi toda su última obra. Allí, en una lucha continua por la supervivencia física y mental, fue perfeccionando un idioma en secreta afinidad con lo oculto, lo innombrable, lo parapsicológico, lo subliminal, todas esas zonas de la experiencia que lindan con lo metafísico, una palabra que podemos aplicar por primera vez en nuestra literatura. Es la palabra que describe su mejor obra en los años treinta: *El salvaje*, *Anaconda*, *Los desterrados*, *El desierto*, *Más allá*. El último título, que data de 1935, es una definición. Maupassant, Chejov fueron algunas de las «influencias» que marcaron la obra de Quiroga, pero no por adaptación consciente y directa, como fue tan a menudo el caso de los naturalistas cuando trataron de emular modelos europeos, sino por ósmosis. Si Quiroga, un hombre de talentos limitados, no fue un gran escritor, supo aprovechar sin embargo la materia prima de la experiencia personal que es la marca inconfundible de la obra auténtica.

No es por casualidad que Quiroga dedicó sus mejores esfuerzos al cuento. La fuerza de concentración que necesitaba para su trabajo imponía tensiones y disciplinas que no podía mantener mucho tiempo seguido. Nuestros primeros escritores «metafísicos» —el Lugones de los cuentos fantásticos, por ejemplo, y también, dentro de la misma generación, ese ingenioso conversador, Macedonio Fernández, el padrino espiritual de Borges— dejaron apenas unos pocos rastros casi imperceptibles de actividades todavía secretas. El mismo Borges, que ha dado el salto metafísico a partir del cuento fantástico —como lo hizo también el uruguayo, Felisberto Hernández, que decía: «No creo que deba decir solamente lo que sé, sino también lo otro»—, ha trabajado siempre en pequeña escala. Los novelistas de su generación eran escritores al viejo modo, como Eduardo Mallea, que inundó los años treinta con obras pletóricas y laboriosas que pretendían ser totalizadoras pero caían en la hipérbole y el eufemismo.

El primer novelista en profundidad, nacido en 1900, un año después de Borges, fue Roberto Arlt, una figura algo enigmática, hijo de inmigrantes alemanes y por temperamento oscuramente destinado a recorrer el camino de la pasión. Problemas de familia, una infancia penosa, el rechazo de la disciplina paterna, la fuga temprana del hogar, años de vagabundeo y miseria en la gran ciudad fueron algunos de los percances que lo inclinaron hacia las penumbras. Conoció en carne propia la vida de los proscritos y los humillados, las desesperaciones lentas y demencias inútiles de los que se arrastran por los bajos fondos de la gran ciudad. Fue un dostoievskiano que en sus retratos penetrantes de lo excéntrico y lo marginal —*Los siete locos* y *Los lanzallamas*— captó con humorismo patibulario imágenes de un mundo sumergido

que era como un mapa del lado oscuro de la luna porteña. Arlt escribía en un momento de desilusión en la historia argentina que coincidió con la creciente hegemonía política de grupos militaristas, que llegaron al poder en 1930 con el gobierno del presidente Uriburu. Pero en lo pasional, como en lo cultural —se le consideraba un pobre escritor de barrio en su época—, Arlt fue autodidacta. Era un paria por naturaleza, fantasioso, nocturno y desmedido que al pintar el lenocinio y la teología del hampa describía figuras cortadas no tanto a la medida de un medio como de una visión personal. Arlt no veía la condición humana en un contexto social, sino más bien en su dimensión filosófica y astronómica. A partir de esta disconformidad trascendente, caló más hondo en el alma de su sociedad que cualquier otro escritor de su época. En el terreno de la pura «literatura» su obra tiene grandes deficiencias. Está mal estructurada, es inconexa y desigual y de aliento esporádico. Pero va siempre a «lo otro», al «más allá». Arlt es inculto, hasta ignorante, pero nunca inocuo o insípido, y ésa es su fuerza. Se dice que solía preguntarle a su erudito amigo Güiraldes, cuyas poetizaciones de la realidad no lo impresionaban, cuándo se iba a poner a escribir «en serio». Porque Arlt se tomaba muy a pecho el asunto de ser escritor. Vivió y murió ignorado por su época. Y sin embargo, había descubierto una ciudad y el idioma que la expresaba. Fue Arlt el que introdujo en la literatura argentina no sólo los verdaderos paisajes porteños sino el vernáculo callejero, el habla sagrada y profana de los barrios bajos en la que late el corazón de la ciudad.

A un poeta de la generación de Borges le debemos una novela extraordinaria. Heterogénea, episódica, malograda al fin, pero abarcadora. Es el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. Un coloso, publicado recién en 1948 pero comenzado en 1930, en el apogeo de esa toma de conciencia ciudadana que fue el martinfierrismo, del que pinta un cuadro completo que abarca todas las contradicciones —la hipersensibilidad, la militancia, el amor a la mitología, la aventura espiritual que era la vagancia por los barrios y suburbios— de la época. La larga composición del libro muestra las dificultades con que se encontró Marechal. Dejó páginas elocuentes sobre el dilema del hombre que sufre «esa falta de presión interna que lo expone, desarmado, a la invasión de las imágenes exteriores», y la casi imposibilidad para el escritor, dadas las circunstancias, de formular «el guarismo creador». Era el mismo sentimiento que había expresado Sarmiento, cien años antes, con relación a la pampa.

El *Adán Buenosayres* es una bulliciosa humoresca que va hilando con negligencia una serie de episodios sueltos donde alternan facilidades, arideces, desmayos, una monumental misantropía y un talento satírico de primer orden en plena embestida por los abismos de la sociedad argentina. Construido de acuerdo con lo que podríamos llamar el sistema ptolomeico, hay un despliegue de energías que es el primer verdadero esfuerzo hacia una novela totalizadora en nuestra literatura. Es a la vez una odisea porteña —con ecos del *Ulises* de Joyce— y una alegoría dantesca, en la que no falta un descenso al infierno, aquí llamado Cacodelphia, «la ciudad atormentada... urbe sólo visible para los ojos del intelecto» que el autor define como «una

contrafigura de la Buenos Aires visible». Gran parte del *Adán Buenosayres* está escrito en clave. Abundan los chistes privados, las alusiones esotéricas y las referencias a temas sectarios y a gente conocida del autor. Pero el libro sobrevive por su humorismo desorbitado y su aire de farsa que explota el lenguaje en todos los niveles, desde la más altisonante oratoria hasta la invectiva, la grosería y el ingenio de la jerga popular. «Humorismo angélico», llama el autor a su tono bromista, explicando, sutilmente embustero, que refleja la sonriente indulgencia con que las huestes celestiales ven las flaquezas humanas. Los personajes, que son como los signos de un zodiaco privado, se inflan hasta alcanzar «estatura heroica». En el centro del escenario, escuchando la música de las esferas, está Adán, naturalmente una proyección del autor, un desaforado poeta y maestro de escuela que atraviesa una crisis entre el esteticismo y una especie de misticismo cristiano en el curso de cuarenta y ocho horas críticas en las que agota el repertorio completo de los temas del día. Empezamos con su «despertar metafísico» en su cuartucho de Villa Crespo, en el corazón de Buenos Aires, una escena de ópera bufa descrita como una «parodia de génesis», en la que lucha Adán por extraerse de la «indiferenciación primera». Pronto se abandona al ensueño, en el que aparecen recuerdos de su infancia, cuando en algún momento conoció «la certidumbre de lo bello, lo verdadero y lo bueno»; reminiscencias de sus antepasados, filibusteros calabreses; e imágenes de su amada, una porteñita igual a todas pero que la fantasía ha elevado a «frágil esencia de una construcción ideal». Adán padece de «vacío del alma, soledad y hielo», es un soñador que desde su primera juventud ha sufrido del «terror cósmico» de los que saben que «la tristeza nace de lo múltiple». Evoca nostálgico las «vidas heroicas y sin resonancia» de otra rama de antepasados en la estancia, donde palpitaba «toda la gesta del resero antiguo». Sufre porque lo acecha desde siempre «cierta inclinación a la duda» que agrava «un ansia entrañable de lo permanente», y fluctúa día y noche entre la exaltación divina y el pavor a «la devastación del tiempo». Su diario íntimo, el meloso Cuaderno de Tapas Azules, nos habla de su vocación, su «pasión por el absoluto». De joven, las ambiciones literarias lo atrajeron a la capital, donde llegó de «forastero y estudioso de la gran ciudad». Hizo el viaje reglamentario a Europa en busca de su cuna ancestral y «una razón de arte»; vagó por todo el continente, iniciándose en «lecturas dolorosas:... libros de ciencias olvidadas, herméticos y tentadores como jardines prohibidos», y volvió con el deseo de «hacer vibrar las cuerdas libres de tu mundo según el ambicioso estilo que te habían enseñado las cosas de allende». Desde entonces Adán se empeña en glorificar una ciudad que, según la noción en boga en su época, parodiada aquí por Marechal, «está muñéndose de vulgaridad porque carece de una tradición romántica». *Adán Buenosayres* se propone justamente la tarea de dar un aura romántica a esa ciudad. Reconocemos en el fantasmagórico Adán a otro intelectual desarraigado, «un jugador tramposo, un tejedor de humos». Es un Ulises con delirios de grandeza al que distraen mil cantos de sirena. En diversas oportunidades se ha imaginado un asceta, un curandero, un

campeón de box, un gánster, un pionero en la Patagonia, un Fundador de Ciudades, creador de una Edad de Oro en sus tierras, impuesta «mediante la aplicación de las doctrinas políticas de Aristóteles». La mezcla de lo sublime y lo absurdo es característica de la pesadilla circense en que vive Adán. En la misma situación está su amigo Samuel Tesler, profeta de barrio, «filósofo dionisiaco» que no acaba de reponerse del «cansancio de haber nacido». Porque aunque es un judío de Odesa, hijo de un fabricante de violines, Samuel, tan ilusionado como cualquiera, tiende a considerarse la encarnación moderna del gaucho mítico, Santos Vega. ¿Y por qué no? Como descendiente del «Hermafrodita original», pretende y sostiene, con un guiño a las letanías borgianas, haber sido en vidas anteriores «faquir en Calcuta, eunuco en Babilonia, esquilador de perros en Tiro, flautista en Cartago, sacerdote de Isis en Menfis, puta en Corinto, usurero en Roma y alquimista en el París medieval». Su pasado orgiástico, como el presente agónico de Adán, disimula y encubre un vacío interior. «He malogrado mi único destino real —como dice Adán— por asumir cien formas inventadas».

Es el caso de todos en *Adán Buenosayres*. Entre los protagonistas, que ofrecen algo así como un muestrario de la intelectualidad local, están el astrólogo Schultze (retrato del pintor Xul Solar) con su teoría sobre el neocriollo, una raza de futuros superhombres que poblarán la Argentina, nacidos de la conjunción de «las fuerzas astrológicas que rigen este país»; Franky Amundsen, un *playboy* trotamundos que deriva su cultura enteramente de los cuentos de piratas y las novelas policiales; el petiso Bernini, «sociólogo de vanguardia... moralista, polígrafo y boxeador», que cree en un místico «espíritu de la tierra», encarnación de la esencia de la argentinidad; Lucio Negri, «laureado en medicina», un cretino positivista que cotorrea las teorías científicas del momento; y, por supuesto, Luis Pereda, «criollósofo y gramático», en cuyo «criollismo de fonógrafo» y «onanismo intelectual» reconocemos una alegre e insidiosa caricatura de Borges. Cada uno de estos personajes tiene su lugar en el esquema del libro, que a pesar de frecuentes patetismos nos lleva en una jubilosa cabalgata en donde suceden las payasadas, los juegos de salón, las tertulias literarias y las escabrosas escenas callejeras con grupos minoritarios de griegos y turcos, tenderos italianos y judíos, y encuentros con una institución local, Mister Crisholm, representante de la raída «misión civilizadora» del Imperio británico, que como sabemos está instalado en los ferrocarriles nacionales y en las islas Malvinas. Hay, al mando de un «criollista práctico», Del Solar, una memorable excursión al arrabal de Saavedra, que resulta ser un foco de infecciones mitológicas. Pasan como huracanes los malones, el río carraspea en la noche con la «tristeza del barro que pide un alma». Santos Vega, el payador fantasma, se encuentra con su archienemigo Juan Sin Ropa, tradicionalmente identificado con el diablo de la civilización, pero aquí representativo de una demonología múltiple que incluye al inmigrante, el capital extranjero y su personificación, el Tío Sam, y finalmente, el Judío Errante. Un vago en cuclillas frente a una fogata se revela «un mago auténtico»

que eriza la noche biliosa con una soberbia maldición, y un humilde velorio suburbano dedicado a Juan Robles, «Pisador de Barro», se reviste de un esplendor olímpico al convertirse en un verdadero «Parnaso de la criolledad». El duelo en torno al cadáver de Juan Robles reúne a todos los ángeles basureros del barrio: viejas comadres, «sacerdotisas de una inflexible liturgia»; el «taita» Flores, «último ejemplar del malevo clásico»; y la hija errante de la familia afligida, cuya historia de lutos y quebrantos, que celebra una prosa lírica hasta el delirio, «cabía en la letra de un tango». Sigue una gran parrillada mixta en conmemoración gastronómica del difunto, con ubres, tuétanos, genitalia, y otras partes propiciatorias, en el restaurante de Ciro Rossini, barítono operático, y en compañía de diversos ejemplares de la fauna local, entre ellos un beatífico Príncipe Azul, que escribe poesía para las masas, y un incongruente payador «gringo» (que en Buenos Aires significa italiano) y urbanizado llamado Tissone. Una discusión de estética —que toma la forma de un interludio teatral— se interrumpe con una visita al cornucópico prostíbulo de doña Venus, donde reina la bella Jova cuyas atenciones aguardan un Joven Taciturno, un Señor Maduro, un Mercader Sirio, un Conductor Gallego y un Gasista Italiano. Allí se arma una trifulca y cunde la alarma, que termina en una dispersión general. Queda solo en la noche supersticiosa Adán con el astrólogo Schultze, bromista y chamán, que entre burlas y profecías védicas lo guía por escaleras espirales a las cloacas circulares del azufre ardiente y el alquitrán. Aquí en los fuegos infernales se cocinan todos los monstruos sagrados de la mitología argentina y todos los enemigos personales del autor. Pasan por la rueda y la cremallera los charlatanes, los intermediarios, los timadores, los agiotistas, los hipócritas, los parásitos políticos, los periodistas, los agentes publicitarios, los pedantes y los aduladores. Alternan el improperio y la diatriba con el puro *flatus vocis*. Entre los blancos favoritos de Marechal están las pretensiones literarias, y hay una cruel caricatura de Victoria Ocampo, la gran dama de los salones argentinos —aquí llamada Titania—, que hace un papel ridículo tratando de iniciar a los peones de su estancia en la música de Honegger. De paso, Marechal destrona de una zancadilla a la literatura argentina, tan soporífera que combinada con una página de la guía telefónica y un par de editoriales de *La Prensa*, puede dormir hasta al invencible dragón estacionado a las puertas del infierno. Un lindo detalle es una calesita que gira como una matraca emitiendo sonos de organillo que resultan ser un *Dies Irae* gregoriano. Adán, por entonces, ha llegado a la catalepsia o al éxtasis. Se va arrimando al crematorio final, la Gran Hoya, donde lo espera, en una apoteosis digna de posteridad antológica, el Paleogogo, «más feo que un susto a medianoche... Serio como bragueta de fraile... Mierdoso, como alpargata de vasco tambero... Solemne como pedo de inglés».

El *Adán*, con su estruendoso virtuosismo y su aparato simbólico, es tal vez menos una novela que un fenómeno, pero sus logros —la sonda interior, la desenvoltura de su lenguaje, su resonancia filosófica— se consolidarán después en obras como *La vida breve* de Onetti, que continúa por el camino de la subjetividad arltiana, y

Rayuela de Cortázar, que hace gran arte de la semántica y la epistemología y explota la patafísica del habla porteña para lograr la primera obra maestra del humorismo en nuestra literatura. Y así, nuestra novela va ampliando su repertorio. La tendencia, no solamente en el Río de la Plata, es hacia la novela totalizadora, ya sea en su visión panorámica, o bien en su gama interior. El segundo caso es el de *La vida breve*, que se ensimisma para agotar las posibilidades de una situación emotiva particular, y también el de *Rayuela*, que vive en zonas limítrofes, extrapolarando consecuencias últimas. Nuestra novela exteriorizante es colectivista. Continúa en la tradición del naturalismo. La interiorizante, en cambio, es individualista. Aunque aquí las categorías son muy flexibles, y las fronteras que las dividen bastante borrosas. Fuentes desarrolla en monólogos interiores *La muerte de Artemio Cruz*, y Vargas Llosa, experto en estados de conciencia, se coloca dentro de la corriente naturalista por el énfasis que pone en los acontecimientos externos como determinantes de la conducta humana. Lo que tienen en común todos estos escritores es la densidad y concentración cada vez mayores de su obra. Un Borges introvertido y microscópico no siempre dista tanto de un ampuloso Carpentier, que ingresa en la dimensión metafísica con *La guerra del tiempo*. Por otra parte, ambos, aunque en formas muy diferentes, son escritores decididamente «literarios», estetas más que vitalistas. *El siglo de las luces*, a pesar de su historicidad, es tan panorámico como Gallegos y tan abstracto como Borges. Y *Rayuela*, dedicada a la vivencia pura, no carece sin embargo de cierta tendencia esteticista y aristocratizante. También tira hacia la abstracción. Tal vez en este sentido se encuentran de alguna manera la metafísica y el colectivismo. Tanto Carpentier como Cortázar trabajan con figuras mentales. Sus contextos y puntos de referencia son polos opuestos. Carpentier es un historiador que pinta movimientos; Cortázar es un astrólogo que dibuja caracteres. Pero ambos se dirigen hacia lo cósmico y lo arquetípico. Carpentier va por el camino real; Cortázar, por el atajo. Como Onetti, Cortázar busca el borde de las cosas, la experiencia marginal. Pero a veces lo marginal es lo que da acceso más inmediato al centro. Para Cortázar, como para Carpentier, una fuerte influencia ha sido el surrealismo, que explota recursos subliminales. Y es quizá en este terreno donde se encuentran todos nuestros buenos novelistas y narradores. La novela total podría ser aquella que reconcilia todas las experiencias —las exteriores y las interiores— en profundidad. Asturias, otro surrealista, busca en *Hombres de maíz* esta reconciliación en una asimilación al subconsciente de la mitología indígena. En años recientes nuestra narrativa ha tratado de encontrar el punto de confluencia de lo mítico y lo personal, lo social y lo subjetivo, lo histórico y lo metafísico. Guimarães Rosa —en *Grande sertão: veredas*— demuestra que el esfuerzo no ha sido en vano.

Lo seguro es que la ficción latinoamericana ha dado grandes pasos en materia de oficio y profesionalismo. La minuciosa exactitud de un Cortázar, la pericia técnica de un Vargas Llosa, eran casi inconcebibles una generación atrás. Claro que quien ha evolucionado realmente es nuestro escritor. Se entrega más en su obra porque se

conoce mejor. Sus percepciones son más agudas que antes y es más precisa su captación. A medida que va acortando las distancias que lo separan de su material, se van desvaneciendo muchos de los problemas y las distinciones que preocupaban tanto a las generaciones anteriores. Se hace cada vez más difícil y absurdo, por ejemplo, tratar de diferenciar lo regional de lo urbano. El localismo ya no contradice la universalidad. Quiroga, después de todo, fue en cierta forma un regionalista. En los años treinta y cuarenta, en el Perú, José María Arguedas empezó a convertir la literatura regional en autobiografía. En México, en la década del cuarenta, Agustín Yáñez, trataba de regenerar y actualizar el regionalismo adaptando técnicas modernas de orígenes en apariencia tan remotos como el *Manhattan transfer* de Dos Passos, un libro que ha tenido una tremenda influencia en nuestra literatura, especialmente en México y Centroamérica, a través de los años, hasta —en Carlos Fuentes por ejemplo— el día de hoy. Más recientemente, la novela regional, en busca de nuevos recursos, se ha vuelto hacia escritores tan distintos como D. H. Lawrence y Joyce. Si el surrealismo le abrió nuevas perspectivas a Miguel Ángel Asturias, la literatura escandinava ha atraído a Rulfo. Hay ciertamente una región, y un folclore, en la obra de García Márquez, en la que percibimos el influjo de Faulkner, Hemingway y Camus. Sombras faulknerianas habitan también las regiones de Vargas Llosa. Lo cierto es que de todas las influencias que ha recibido nuestra literatura, regional y urbana, en los últimos veinte años, la de Faulkner es la más notable. Faulkner ha sido una especie de paradigma, el modelo del artista visionario, absoluto. Y a medida que madura nuestra narrativa, va heredando esta eterna vocación. Ya refleje la angustia existencial como en Sabato, la fenomenología sartreana como en Vargas Llosa, o el enajenamiento como en Onetti y Rulfo, asume sus responsabilidades no sólo ante un lugar y una época, sino ante una necesidad humana universal. Al asentarse como vocación, se hace más profunda y también más versátil. Se abre al mundo y acoge de todas partes las semillas fértiles. Así es como Borges y Cortázar resucitan en nuestro continente la tradición inglesa de la literatura fantástica, tiñéndola de orientalismo; Carpentier se vuelve hacia el barroco español; y Fuentes se identifica con la corriente anárquica de la novela norteamericana. Las combinaciones posibles son infinitas. Basta pensar en *Rayuela*, o en *Grande sertão: veredas*, ese vástago tardío de un gran arte trágico europeo, donde el sertón es el mundo y las «veredas» son los caminos de la vida.

El mundo, cada día más, está en nuestros campos como en nuestras ciudades. La vieja noción que causó tantas controversias inútiles, según la cual lo autóctono o «auténtico» tenía que ser local o regional, va quedando atrás. Con la perspectiva del tiempo podemos verla por lo que fue: una falsa alternativa basada en argumentos arbitrarios o equívocos. El naturalismo de la «novela de la tierra» fue un artículo tan importado como el modernismo. Siempre fuimos una amalgama de muchos metales, y en su contexto histórico un Borges no ha sido ni más ni menos «autéctono» que un cronista regional como Martín Luis Guzmán. Hoy el escritor latinoamericano se

siente más a sus anchas en su mundo, porque es el mundo de todos. Las complejidades del Estado moderno, la internacionalización de la cultura y la política son tales que el medio ya no lo aísla. La posición de nuestro continente (de todos los continentes) es cada vez más céntrica, y los que allí viven están en el cruce de todos los caminos. En realidad, siempre lo han estado, sin saberlo. Pero ahora, como dice Borges, al ir descubriendo la universalidad de nuestra tradición, no tenemos por qué negarnos ninguna parte de ella. En las batallas de hace una generación —batallas que continúan en algunos círculos todavía— había una mezcla de insularidad y nacionalismo que contribuía poco a aclarar el verdadero problema. ¿Era más o menos «autóctona», por ejemplo, la literatura fantástica que la gauchesca? Ambos géneros eran igualmente productos del artificio literario, y no por eso menos válidos para el autor que encontraba en el uno o el otro los medios de expresar una visión del mundo. Cortázar es argentino hasta la médula en cada sílaba, aunque vive y a menudo ambienta su obra físicamente en París. ¿Y qué decir del indigenismo surrealista de Asturias? O —apartándonos por un momento de la narrativa— de los «poetas de la soledad» como Octavio Paz, en cuyo «escalofrío metafísico» hay una transmisión de un sentimiento muy mexicano nada impedido por el influjo siempre tan visible en la obra de Paz del misticismo oriental. Es que el orden místico, como el psíquico, son también dimensiones de nuestra realidad. A medida que van caducando las viejas polémicas y el escritor se va sintiendo cada vez menos obligado a definir de antemano su posición artística o política, va surgiendo una literatura más intuitiva, más dueña de sí misma, más fuerte en sus entrañas, más íntegra y veraz.

Si, en general, nuestro escritor no es todavía introspectivo, es capaz ya de la concentración y el esfuerzo sostenido que requiere la buena literatura. Ha comenzado a ir más allá de la observación y el testimonio, a la revelación y al descubrimiento. No sólo registra lo que ya está presente, sino que agrega algo nuevo. Y se ha dado cuenta que tocar fondo en su propia humanidad es la forma de llegar a los demás. Por eso, las relaciones que mantiene con su sociedad son mucho más ambiguas y complejas que hace unos años. La mayoría de nuestros novelistas jóvenes, por ejemplo, están tan comprometidos políticamente como sus predecesores, pero saben distinguir entre el activismo y el arte. Para el joven novelista actual, uno de los hechos centrales de la experiencia latinoamericana es la revolución cubana. Pero para quienes apoyan los principios básicos de revolución —la nivelación de las clases, la igualdad racial, la autodeterminación cultural— no ha sido una experiencia inocentemente política. La revolución en 1965 no es una doctrina, sino un *ethos*. Es la conciencia de una transformación sociocultural en el seno de un continente que empieza a definirse de otra manera. Al novelista le interesa menos su ideología que su fuerza imaginativa. En la soledad de cada escritor hay una nueva comunidad.

Los tiempos de hoy favorecen al novelista. Con la educación ha aumentado el público lector, han mejorado los medios de comunicación, y la alternativa para el escritor ya no es la camarilla literaria o el vacío. Hace veinte años el público lector

latinoamericano, cuando lo había, no leía casi nada más que literatura importada, menospreciando el producto local, que muchas veces, a decir verdad, no merecía otro tratamiento. Pero desde entonces el escritor y el público han evolucionado juntos. Han comenzado a frecuentarse socialmente. Ambos, con algunas excepciones, pertenecen a la creciente clase media. Se encuentran y se entienden porque hablan el mismo lenguaje. Y la cuna humilde ya no es la muerte automática. Si las amistades sectarias y las relaciones personales siguen abriendo puertas, ayudan también la lotería de las becas y los concursos literarios, y hay cada vez más medios de empleo independiente en revistas, periódicos y organismos culturales. Y, lo más importante de todo, está cambiando la actitud de las editoriales. Esas fortalezas del bien pensar que tradicionalmente se mantenían saqueando las tumbas prehistóricas, están más dispuestas que antes a arriesgarse con el talento local. Al desbaratarse las sectas, ha disminuido el clima incestuoso de nuestra literatura. Algunos países, como la Argentina, todavía tienen poderosas jerarquías establecidas cuyos miembros pasan el tiempo celebrándose mutuamente. Pero pocos de nuestros buenos escritores actuales se han consagrado en la confraternidad. El talento hoy en día se basta a sí mismo. El estímulo del público interesado ayuda a que pueda hacerse valer por sus méritos. Un gran incentivo reciente han sido los mercados que se les están abriendo en el exterior con las traducciones. La comunicación a través de las fronteras nacionales, en un tiempo casi inexistente por la falta de distribuidoras, es otro problema que se está resolviendo de a poco. Nuestros dos polos culturales siguen siendo México y Buenos Aires, pero la situación va cambiando. Se solía decir que la capital de la América Latina era París, porque sólo allí podían encontrarse nuestros escritores, generalmente exiliados o en misiones diplomáticas, pero ahora, gracias a la internacionalización de ciertas editoriales como el Fondo de Cultura Económica de México —otra posibilidad fue la Casa de las Américas de Cuba—, sus obras circulan por el continente aun sin la presencia física del autor. La excepción, por desgracia y a causa de viejas barreras culturales y lingüísticas, que continúan en pie, es el Brasil. Pero sin duda también el Brasil ingresará pronto en la comunidad. Nuestras dos literaturas, aunque se desconocen entre ellas, están bastante emparentadas.

Comparten, entre otras cosas, la búsqueda de un lenguaje más vivo y expresivo. En otros países, los Estados Unidos por ejemplo, ha habido una especie de continuo en el desarrollo del idioma novelesco, que se formó temprano en contacto con el habla cotidiana. Se moduló, y matizó sus voces, para captar ritmos de vida, maneras de ser. Sus artífices advirtieron que las palabras significan siempre más de lo que dicen, y que el movimiento idiomático, además de narrar, da a la novela su pulso, su verdadera articulación. Nosotros nos demoramos bastante en comprender esta verdad fundamental. En la literatura latinoamericana siempre ha habido, y sigue habiendo en muchos casos, un escandaloso desnivel entre el lenguaje «literario» y el lenguaje hablado. Nuestra novela, hasta hace poco, no se había ocupado nunca en forma sistemática de desarrollar un lenguaje que reflejara verazmente el pensamiento. Los

novelistas escribían mejor o peor, según el caso y la aptitud individual, pero siempre con una sensación de extrañamiento dentro de una lengua que le imponía estructuras ajenas, una retórica inmutable asociada con la idea de «escribir bien». Hacían lo que podían, provisionalmente, con los pocos recursos disponibles, para abrirse un espacio. Las tentativas de modificar el instrumento tropezaban con la resistencia académica. Entre los primeros que atacaron las viejas estructuras estuvieron los modernistas, que impresionaron y escandalizaron con sus músicas y sus metáforas. Pero el lenguaje modernista era un artificio. Los regionalistas escribieron a veces con más cuerpo y vigor, pero en un lenguaje utilitario, periodístico. Ampliaron la gama inyectándole localismos pintorescos pero que muchas veces caían en el dialecto. Los escritores más renovadores tuvieron que cortarse el lenguaje a su propia medida. Muchos de los primeros rebeldes contra el academicismo, como Borges, acabaron inventándose un lenguaje individual, una especie de abstracción a medio camino entre lo hablado y lo literario. Una variante es el melodioso barroco de Carpentier, un idioma de expatriado. Otra heroica tentativa de hacer algo radicalmente nuevo fue la vibrante folclorización poética de Asturias, que tiene la exuberancia y espontaneidad de la escritura automática. Incorpora los ritmos del habla popular mientras evita las peores trampas del regionalismo. Todos estos escritores —como Guimarães Rosa en el Brasil— tuvieron que empezar casi de cero. Las infinitas inflexiones del idioma en los distintos países del continente, en vez de ser un obstáculo, lo enriquecen. Hoy en día, Rulfo parte de premisas lingüísticas todavía muy distintas a las de Vargas Llosa. Pero, al individualizarse la voz del escritor, encuentra instintivamente un fondo común. En Rulfo se oye la voz colectiva pero estilizada. En García Márquez la crónica se convierte en estilo propio. Fuentes y Vargas Llosa improvisan nuevas técnicas sin descartar por completo la vieja retórica. Onetti es autor y personaje de su mundo verbal. Para todos estos escritores, sin excepción, el lenguaje es una preocupación constante. Un elemento del lenguaje que emplean con creciente maestría es el humor, que como se sabe es no sólo una manera de ambientar lo cotidiano, sino de dislocarlo. Para nosotros es también una señal de que con el tiempo nos vamos tomando un poco menos en serio que antes. Podemos hablar mejor de las cosas de las que podemos reírnos. En esto el gran renovador es Cortázar, que ha llevado el principio a un extremo revolucionario, usándolo como punto de apoyo para una crítica del conocimiento y un asalto a las categorías mentales.

Y tal vez en eso consiste precisamente la tarea de nuestra narrativa actual: en ser índice, imagen y presentimiento de las transformaciones que afectan nuestra sociedad. Porque la narrativa es un arte impuro, arraigado tanto en la realidad social como en la vida interior, quizá pueda dar mejor que ningún otro la síntesis de esta experiencia en un lenguaje a la vez íntimo y compartido.

Todo hace creer que hemos llegado a la etapa final de un proceso. La década del sesenta puede muy bien ser un momento decisivo. Nuestra novela —y su forma subsidiaria, el cuento— está todavía a prueba. Es demasiado pronto para saber si las

pocas figuras realmente notables que asoman en las penumbras son una casualidad o una promesa. Pero si la diferencia entre un accidente y una tradición está en el encadenamiento del esfuerzo común, el futuro se ve propicio. Hoy por primera vez nuestros novelistas pueden aprender los unos de los otros. Cada cual hace su camino propio, pero forma parte de un mismo universo de la imaginación. Su contribución no se pierde. Hay acumulación y el comienzo de una continuidad. En este sentido podemos hablar del verdadero nacimiento de una novela latinoamericana.

Fue con esta idea, que nos visitó a mediados de 1964 al leer *Rayuela*, que se nos ocurrió hacer este libro. Emprendimos un largo viaje que comenzó en París, con *Rayuela*, ya en sí una gira por el mundo, y aunque arrancamos un poco al azar, sin itinerario fijo, pronto nos encontramos en alta mar, buscando lo que resultó ser un continente sumergido. Porque pronto descubrimos que la literatura latinoamericana, para el mundo en general y muy en particular para los latinoamericanos, es un misterio tan profundo como la Atlántida. La investigación realizada sobre el tema es casi nula. La falta total de información, la ausencia de fuentes organizadas, desconciertan. Tenemos movimientos poéticos con manifiestos, reseñas de diarios y revistas, historiadores de la literatura, pero no una verdadera tradición crítica. De ahí que hemos establecido nuestros propios criterios de selección, omitiendo algunos nombres muy conocidos de nuestra literatura que nos han parecido menos interesantes. Hemos tratado de evitar compromisos e intereses creados. Eso dicho, anotamos que no somos especialistas en la materia, sino simplemente aficionados que se largaron por el camino de la aventura, dejándose guiar por el instinto y las lecturas y fiándose a fin de cuentas del gusto personal. Hemos querido ser objetivos pero no neutrales, y lo único que podemos asegurar es que si tenemos nuestras preferencias y nuestros prejuicios no los ocultamos.

Éste no es un estudio en profundidad de nuestra narrativa sino un perfil, una primera aproximación. Hemos querido trazar algunos contornos, reflexionados pero lo bastante esquemáticos para que sean de interés general. Tratamos de percibir síntomas, señalar líneas principales, captar algunas tendencias, sugerir algunas valoraciones preliminares, ensayar posibilidades y perspectivas. Nos orientamos como pudimos, procurando siempre mantener nuestra libertad de movimiento. Trabajamos en terreno casi virgen, de modo que con poco que hayamos logrado habremos contribuido positivamente a una buena causa.

En lo que respecta a nuestro método: cada uno de los diez ensayos de este libro, aunque parte de un esquema, tiene un carácter propio. Son semblanzas, basadas en la única fuente de información segura: los autores mismos. Fue alrededor de nuestras conversaciones con ellos —evitamos deliberadamente la palabra *entrevistas*— como el libro se desarrolló y adquirió la forma que tiene. Las proporciones dentro de cada ensayo varían, pero los elementos son siempre los mismos. El núcleo es una conversación. El autor habla, respira, reflexiona, y nosotros tratamos de captarlo en movimiento, de fijar un gesto, una actitud que revele al hombre e ilumine al artista.

Buscamos siempre un punto focal, para rodearlo de material informativo y comentario crítico. Quisimos dar a nuestros autores una especie de foro, para que pudieran ser vistos y oídos desde todos los ángulos, en relación a sí mismos, su obra, su sociedad y su época. Claro que están «puestos en escena», pero sin decorados falsos. Los autores, en general, se mostraron amables y bien dispuestos. «Posaron» de buena gana, tolerando con admirable fortaleza los cuadernos de notas y las cintas grabadoras. Con los más pacientes sesionamos largo rato. A otros los vimos más de pasada. Unos fueron locuaces; otros, lacónicos. Para «situarlos» mejor, los perseguimos, cuando nos fue posible, a domicilio. Dar con ellos no fue siempre fácil. Nuestro viaje nos llevó de Francia e Italia a México y por todo el continente americano hasta Buenos Aires. Nos dimos cuenta, andando el tiempo, de que recorríamos una especie de circuito. La mayoría de nuestros escritores están en contacto entre ellos, y cada uno nos iba abriendo la puerta a algún otro. Queremos agradecer particularmente a Cortázar el primer envío y el buen respaldo argentino; a Asturias y a Fuentes, el apoyo que nos dieron en México; y al poeta Juan Mora, su ayuda en el Brasil. También a Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez, y otra vez a Cortázar y Asturias, el haberse tomado la molestia de leer, corregir y a veces reformular partes de sus declaraciones en el borrador. Las obras agotadas tuvimos que pedirselas prestadas a los autores mismos. Agradecemos a quienes nos ayudaron en eso. También a quienes —Vargas Llosa, García Márquez— tuvieron la amabilidad de mostrarnos copias manuscritas, completas o parciales, de obras todavía inéditas.

Para nuestra selección de autores tomamos en cuenta factores como la variedad y la distribución geográfica, pero sólo en forma secundaria, subordinándolos a la simple preferencia. En general podríamos decir que, sin tratar de establecer jerarquías, elegimos a los autores que nos parecían la culminación o la superación de una tendencia. Así, Asturias, por ejemplo, ha hecho algo muy distinto dentro del regionalismo, lo que equivale, según nuestro criterio, a decir que lo ha trascendido. Algo por el estilo podría decirse de Rulfo, García Márquez y Guimarães Rosa. Hay escritores en esta selección que pueden ser un punto y aparte; otros, un punto de partida. Hemos tratado de medirlos con su propia vara. Idealmente nos habría gustado equilibrar las categorías no siempre incompatibles de lo urbano y lo regional, la tendencia naturalista y la «metafísica». Pero hemos puesto el énfasis en lo sobresaliente más que en lo representativo o típico, partiendo de la premisa que lo típico suele ser más típico de los defectos de nuestra literatura que de sus virtudes.

Esperamos que diez hagan quórum. La sesión se abre en septiembre de 1964 y se clausura en agosto de 1966. Fue un problema ordenar a nuestros autores. Lo excepcional, por definición, no se presta a la clasificación. Acabamos sencillamente siguiendo el orden de las generaciones. Tenemos a los nacidos por el 1900: Borges, Asturias, Carpentier; los nacidos alrededor de 1915: Cortázar, Rulfo; y la última generación, que data de alrededor de 1930: Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa. Algunos —Guimarães Rosa, Onetti— caen entre dos generaciones, y allí los hemos

colocado. De más está decir que las generaciones mentales no siempre corresponden a las del calendario, y a veces las contradicen. Así, Cortázar es nuestra «vanguardia», y Vargas Llosa, aunque experimenta brillantemente con las formas de la novela, es un tradicionalista.

Hemos querido ser fieles al espíritu de las obras y dejar hablar a nuestros autores, identificándonos con sus puntos de vista y exponiendo plenamente sus opiniones aun cuando no eran las nuestras. Este libro es de ellos, y a ellos lo dedicamos.

Alejo Carpentier, o el eterno retorno

«América, novela sin novelistas» fue la tristemente célebre conclusión, una generación atrás, del crítico peruano Luis Alberto Sánchez, peripatético tasador de nuestra producción literaria. En nuestra parte del mundo, dijo, la realidad, eternamente inasible, sobrepasaba la ficción; su abrumadora inmensidad se negaba a toda clasificación formal. A diferencia del poeta —un Neruda, o aun un incurable esteta como Rubén Darío—, por definición habitante de un mundo subjetivo, el más lúcido novelista, desarmado ante una exterioridad informe, quedaba reducido a pintar el caos de la materia. La incoherencia del medio, la falta de puntos cardinales, lo derrotaban. Penosa impresión que compartían muchos de los contemporáneos de Sánchez, condenados a sentir por el continente un amor no correspondido.

—Hace veinte años yo hubiera dicho lo mismo —declara el maestro cubano Alejo Carpentier, un hombre con la experiencia de toda una vida como figura dominante de nuestra literatura.

Pero los tiempos han cambiado, y con ellos el novelista, que ahora posee un arte capaz de transformar la fuerza bruta y la corpulencia vegetal en elementos dúctiles que enriquecerán su obra en vez de sofocarla.

Caso ejemplar es Carpentier, experto en un proceso que ha vivido en carne propia. Su obra, de hecho y por su espíritu, abarca dos generaciones enteras. Precursor de nuestra novela actual, es hoy todavía uno de sus más notables exponentes. Años atrás, en medio de la desorientación general, ayudó a fijar sus objetivos. En épocas de tremendismo, supo descubrir el sentido de la proporción. Imprimió a su obra una ordenada resonancia que fue un reto a la afonía. Sus declaraciones, siempre elocuentes y rotundas, trascendieron las fronteras cubanas. Carpentier fue quizás el primero de nuestros novelistas en querer asumir la experiencia latinoamericana en su totalidad, por encima de las efímeras variantes regionales y nacionales.

En su arte y su persona, Carpentier es algo así como un prototipo del intelectual latinoamericano: un injerto aclimatado al medio, pero culturalmente híbrido; fórmula característica de una sociedad que, como él dice, es el producto, en todos sus niveles, de la simbiosis y el mestizaje. Nació en La Habana, en 1904, de padres que se habían anclado en Cuba hacía sólo dos años: un arquitecto francés y una madre rusa que había estudiado medicina en Suiza. De ellos parece haber heredado tanto como de los maleficios del Caribe. Definió pronto su camino y siguió lo que puede describirse como un itinerario clásico. El ambiente escéptico del hogar reflejaba el liberalismo algo idílico de una era que, según recuerda, se guiaba por la estrella de Anatole France. Los esplendores teatrales de la vieja Habana sirvieron de telón de fondo al drama. Su primer amor, seguramente bajo la influencia paterna, fue la arquitectura. Pero al poco tiempo los acontecimientos lo lanzaron al periodismo. Para él significó no sólo abrir una puerta a la acción sino también perpetuar un gesto instintivo en

nuestra literatura. Cuba entraba en la noche de la dictadura, y fatalmente revivía una lucha secular. Hacia 1924 vemos a Carpentier convertido en jefe de redacción de la revista *Carteles*. Desde allí libra su batalla, que se interrumpe en 1927 cuando el joven entusiasta va a dar a la cárcel —durante seis meses— por haber firmado un manifiesto contra Machado. Hoy habla con orgullo de ese manifiesto, premonitorio en sus contornos generales de los principios de la revolución cubana. En 1928, libre ya, pero bajo interdicción de dejar el país, comenzó a pensar en el exilio. Estaba en vísperas de una larga peregrinación. Con la ayuda de un amigo, el poeta francés Robert Desnos, que visitaba Cuba en ese momento, huyó a Francia —los documentos de identidad de Desnos en mano— donde lo recibieron con toda la fanfarria de lo que llama, complacido, una «recepción diplomática». Pensaba quedarse en París un par de años, hasta que amainara la tormenta en Cuba. En cambio, se quedó allí once.

En París, pródiga como siempre, había de todo y para todos. Carpentier, hombre de intereses católicos que van desde la magia a la musicología, se desplegó en múltiples actividades. Trabajó amistad con los surrealistas, que estaban redescubriendo América Latina para la cultura occidental. La afición por lo primitivo y lo inconsciente impulsó a muchos de ellos a emprender expediciones semiarqueológicas por nuestro continente en busca del pasado. Carpentier ya había colaborado en ocasiones con la revista *Révolution Surréaliste* desde Cuba. No tardó en advertir que el movimiento mismo le era ajeno, pero el precepto de Breton, según el cual «sólo lo maravilloso es bello» —palabras que en los surrealistas de pacotilla, atrincherados en lo que Carpentier llama «la burocracia de lo maravilloso», llegaron a justificar puros artificios de expresión y gestos mecánicos—, le abrió los ojos, a pesar de todo, a los auténticos prodigios de su tierra, donde lo «maravilloso», como descubrió con el deslumbramiento algo ingenuo del civilizado, era un elemento cotidiano de la naturaleza y la realidad, y más: la síntesis y la esencia del continente. Porque la incongruencia, la paradoja, dice, están en la raíz de la vida latinoamericana. En Latinoamérica todo es desmesurado: montañas y cascadas gigantescas, llanuras infinitas, selvas impenetrables. La anarquía urbana echa tentáculos tierra adentro, donde soplan los vendavales. Lo antiguo se codea con lo moderno, lo arcaico con lo futurístico, lo tecnológico con lo feudal, lo prehistórico con lo utópico. En nuestras ciudades se levantan rascacielos junto a mercados indígenas donde proliferan todavía los amuletos. ¿Cómo hallar sentido en esta profusión, en un mundo cuya devoradora presencia ofusca al hombre, descalabra su inteligencia y su imaginación?

Para Carpentier, como quizá para todos los que viven oscilando entre distintos tiempos, la respuesta ha sido dejarse llevar por el péndulo. Ha bogado entre dos mundos. En uno los relojes se detuvieron hace rato. En el otro corren más rápido cada día. Carpentier ha conocido la fatiga del que se adelanta dejándose atrás. En esta actitud ambivalente, lo vemos encarnando a un pueblo que a través de los siglos ha necesitado siempre distancia y desapego para reconocerse en su tierra. Europa fue el punto de mira. El camino del descubrimiento pasaba por el desarraigo y el

nomadismo.

En cierto sentido, los años pasados en París no fueron sino la preparación para el Retorno final. Carpentier los vivió echando miradas retrospectivas. Se dio cuenta de que la vida en el extranjero, aun bien aprovechada, era uno de esos Días sin Fin que para el expatriado llevan al vacío. Suspiraba por el continente americano. Lo carcomía el deseo de «expresar el mundo de América», de hacer que sus riachuelos perdidos afluyeran al mar. Agradece a los surrealistas esta iluminación. Los que habían viajado a América, a México en particular, habían vuelto con sueños de las viejas civilizaciones. Acaso el interés que sentían por lo primitivo no tardó en convertirse en una afectación, pero en él desencadenó un impulso atávico. América era su vocación. El problema era cómo salirle al encuentro. «Ignoraba entonces — dice— la esencia del mundo americano». Y se puso a tantear la incógnita. «Me consagré durante años enteros a leer todo lo que encontraba sobre América, desde las cartas de Cristóbal Colón, hasta los autores del siglo XVIII, pasando por el Inca Garcilaso de la Vega. No hice otra cosa por años, creo, que leer textos americanos. América se presentaba como una enorme nebulosa que yo trataba de comprender, pues sentía vagamente que mi obra se desarrollaría allí, que iba a ser profundamente americana». Organizarse, advirtió pronto, era sólo dar el primer paso hacia la meta. América tenía algo de fruto prohibido. Como lo demuestra su obra, tuvo que recorrer un largo camino antes que su bibliofilia se convirtiera en experiencia vital.

Nuestra novela estaba en su infancia cuando Carpentier empezó a escribir. Era poco más que escenografía. Su aparato era pomposo y retórico. Le faltaban carne y hueso. A menudo evadía o pasaba por alto totalmente los problemas que pretendía encarar. Ya se llamara *La vorágine* o *Don Segundo Sombra*, como regla general surgía de la pluma de un intelectual urbano que se internaba tierra adentro, como lo había hecho Zola poco tiempo atrás, para observar y registrar la vida local en sus diversas manifestaciones, gran parte de ellas por naturaleza esquivas e inaccesibles. El resultado de esta superficialidad solía ser el pintoresquismo, con un grano de «conciencia social» agregado para aliviar los sentimientos de culpa del autor. El mismo Carpentier se dejó llevar por esta tendencia en su primera novela, *Écue-Yamba-Ó* (1933), en la que con cierta inocencia trata de pintar la cultura afrocubana desde «dentro», aunque, como lo admite hoy, sus relaciones con esa cultura eran tan poco íntimas que se le escapó el elemento clave, es decir, su principio de vida mismo: el animismo. Supo entonces que un poco de mitología y de folclore no podía reemplazar a la intuición. Para captar las resonancias de un lugar no bastaban los documentos. Podían éstos ser incluso un obstáculo. Después de todo, las cosmogonías indígenas no ofrecen tanto un sistema intelectual como una vivencia de la realidad. «Racionales», los indios llamaban a sus hermanos blancos, que racionalizaban y sistematizaban lo que no comprendían. Porque el blanco imponía en todos sus categorías mentales. Podía deformar incluso lo que documentaba. Un ejemplo es el *Popol Vuh*, el libro sagrado de los mayas, que registra auténticas

tradiciones orales, pero tergiversadas en su traducción original, que debemos a la mano de un sacerdote español. Aun el texto indígena fue compilado —y acaso censurado— en tiempos de la conquista, por un «natural» bajo la influencia de las escuelas misioneras. Lo que demuestra algunas de las dificultades que pudo haber tenido que enfrentar un novelista de instintos tan civilizados como Carpentier para ingresar en un mundo inescrutable y hermético. Congeló gestos donde debió captar movimientos, y se quedó en la pose donde buscaba la expresión. En esto actuaba como un hombre de su época, atraído hacia las culturas ancestrales—africanas, precolombinas— en busca de su propio inconsciente. La búsqueda, aunque frustrada como arte, contribuyó a la formación de una conciencia latinoamericana. Carpentier fue uno de los primeros novelistas en explorar esas dimensiones de la experiencia. Recorrió de punta a punta nuestro mundo, tratando de asimilar e integrar todo lo que encontraba hasta poseerlo. Se buscaba, como todo latinoamericano, en la fábula y el mito. No ha superado nunca por entero el temor obsesivo del intelectual latinoamericano de verse excluido de la realidad. Pero justamente el tratar de vencer ese temor es lo que ha impulsado su obra. Su pasión ha sido seguir los pasos perdidos del continente, descifrar sus oráculos olvidados. El resultado es una obra de extraordinario alcance y vigor.

Carpentier define a la América Latina en relación a ciertas constantes, o contextos, como los llama él, sociales, geográficos, políticos, económicos, históricos. En *Tientos y diferencias*, libro de ensayos que publicó no hace mucho en México, divide el continente en varios «bloques» principales: la montaña, el río, la llanura. Cada uno, nos dijo, discurrendo sobre el tema, es «una sección que tiene sus características propias. Por ejemplo, la región andina con su cultura de tipo predominantemente indígena; el Caribe, donde hay un común denominador afroamericano». En la suma de los rasgos esenciales del continente halla su perfil. Omnipresente, eclipsando al hombre, está el marco telúrico, a la vez redundante y múltiple. En el centro del crisol se libra la vieja batalla por la supervivencia y la renovación. El eterno conflicto que Gallegos pintó de forma un tanto esquemática como la lucha entre civilización y barbarie adquiere en Carpentier complejidad histórica y social, así como también una especie de inmutabilidad arquetípica. Carpentier se maneja en el terreno de lo absoluto y lo categórico. Los contextos enmarcan y determinan los temas, ejerciendo una especie de fuerza telúrica sobre la imaginación. Su propósito es registrar lo que es específico y, al mismo tiempo, genérico, en la experiencia latinoamericana. Para estar a la altura de su tarea, el artista latinoamericano será maestro tanto del mural como de la miniatura, será moralista y trovador, sociólogo y poeta. Carpentier subraya en especial el contexto lingüístico. Fenómeno singular de la América Latina es el hecho, señala, de que una sola lengua nos pueda llevar a través de veinte fronteras. Al menos nómada de entre nosotros lo habita una especie de segunda naturaleza migratoria en la que sopla el hálito de las distancias y los abismos. Nuestro contexto histórico no es menos notable. Basta

pensar en el paralelismo de diversas edades que se acompañan, superpuestas; como podría expresarlo Carpentier, con la terminología bíblica que le gusta: Génesis, Babel y Apocalipsis. Dice tal vez algo hiperbólicamente: «América es el único continente donde coexisten edades diferentes, donde un hombre del siglo xx puede estrechar la mano de un hombre del cuaternario, que nada sabe de los periódicos y las comunicaciones y lleva una vida medieval, o aun, de un hombre cuyas condiciones de vida están más cerca del romanticismo de 1850 que de nuestra época». Agreguemos el contexto étnico y demográfico: la mezcla de clases y de razas; el contexto político y económico: el ambiente explosivo de una sociedad agrícola inflamada por una rápida industrialización, cuyas fuentes de producción se encuentran hasta tal punto a la merced de los mercados mundiales, directa o indirectamente controlados por intereses extranjeros, que puede pasar de un día para el otro de la prosperidad a la bancarrota.

Las influencias atmosféricas —que Carpentier llama «los contextos luminosos; las luces que envuelven al hombre»— también cuentan. También las condiciones climáticas determinan el carácter de un lugar. En este sentido, la América Latina presenta un amplio espectro que abarca desde las transparencias andinas hasta las auroras australes, pasando por los resplandores del desierto y los rápidos crepúsculos tropicales. Carpentier ha tratado de desarrollar un sexto sentido para captar cada una de estas manifestaciones de nuestro espíritu meteorológico. Dice: «Yo creo que la visión del mundo que tiene el intelectual latinoamericano es una de las más vastas, de las más completas, de las más universales que existen... Para mí, el continente americano es el mundo más extraordinario de este siglo. Nuestra visión de él debe ser ecuménica». En esta época revolucionaria, cree, la América Latina ha adquirido al fin una identidad propia que le dará voz y peso en el mundo. Sus realidades autóctonas se están incorporando rápidamente a la experiencia universal. No sólo nos encontramos en el umbral de una nueva era, dice Carpentier, sino que ya hemos entrado en ella. Nuestra madurez se refleja en la obra de nuestros novelistas, que llevan el sello de su continente como un distintivo personal. Carpentier ve nuestro futuro literario con optimismo. Piensa que el novelista latinoamericano está a la altura de los mejores en cualquier parte del mundo.

En cuanto a él, a pesar de sus indudables méritos literarios, tal vez su mayor importancia radique en ser una especie de vocero del Nuevo Mundo, y algo así como una institución continental. Fue en esta doble capacidad como lo conocimos brevemente en París, en medio de una fatigosa serie de conferencias que lo habían dejado trasnochado. Se dejó acorralar con dificultad, y de mala gana. Y no era para menos. Entre los agasajos y los homenajes, no había tenido un momento de tranquilidad. Pero al fin «posó». Lo sentíamos desanimado, fuera de su elemento, solo con nosotros en *tête à tête*. Parecen desagradarle las preguntas directas. Prefiere que se le ofrezca un tema sobre el que pueda explayarse libremente y lucir de paso sus admirables dotes de conversador. Pero no ha rehusado nunca explicarse, por el

contrario. Está a punto día y noche.

Nos recibió, aparatoso, en un cuarto de hotel vacío que daba sobre una esquina de colores invernales. Estaba cansado, distraído, inaccesible. Se dejó caer pesadamente en un sillón. Era un hombre que venía de lejos, que había viajado mucho, a primera vista atlético y dispuesto, a todas luces en su tiempo un hombre de acción, pero visto más de cerca, una figura bastante abatida por los años. Alto, buenmozo, de mirada viva aunque con algo huraño y tenso en el rostro surcado de arrugas profundas. Sufría del corazón. Hablaba despacio, articulando con dificultad algunas veces —prefirió hablar francés antes que su español franco-cubano gangoso y gutural— y por momentos parecía ausente. Daba la impresión de hablar para un público invisible, conferenciando, con gestos vagos, citándose a menudo. Recordamos haber visto su nombre inscrito —entre los de otras luminarias— en una placa conmemorativa en un cine de Montparnasse. Particularmente grata para él, nos dijo, era la noticia de que sus libros figuraban en el programa actual del Instituto de Estudios Hispánicos de París. Para un latinoamericano, esto es una especie de consagración.

El hecho culmina una larga y variada carrera. Los años que Carpentier pasó de joven en París —generalmente en buena compañía— le fueron de provecho. No sólo frecuentó a los surrealistas. Exploró muchos campos, acumulando una masa de erudición que luego alimentaría su obra. Fue director de Foniric, una casa editora de discos fonográficos especializada en publicar registros de textos literarios, que comprendían desde Whitman hasta Aragon. Fue jefe de redacción de la revista *Imán*, publicada en español, pero dedicada sobre todo a escritores franceses (aunque descubrió la obra de un poeta entonces desconocido, Pablo Neruda). Colaboró en la producción de una película sobre el vudú. Tal vez de mayor importancia para él —todo artista debe practicar otro arte además del propio, dice— fueron sus estudios de musicología, que le permitieron escribir partituras y libretos para cantatas y óperas bufas basados en temas americanos. Entre animadas tertulias con Alberti y García Lorca, estudió los problemas de la sincronización musical y escribió una ópera con el «padre» de la música electrónica, Edgar Varèse.

La escritura de Carpentier tiene una deuda de orden formal con la música. Los principios de composición musical figuran de manera prominente como elementos estructurales de su obra. *El siglo de las luces*, dice él mismo, es una especie de construcción sinfónica en la que tres personajes principales encarnan respectivamente un tema masculino, uno femenino y uno neutro. En *Los pasos perdidos*, el ampuloso protagonista es un músico. Pero sin duda el ejemplo más notable del pensamiento «musical» de Carpentier es la novela corta *El acoso*, donde el tiempo de la secuencia dramática coincide con la duración de la Sinfonía Heroica de Beethoven. La estructura forzada de la pieza —sus *leitmotifs*, sus silencios medidos— la paraliza. Al mismo tiempo le da una especie de respiración artificial.

Como es típico en Carpentier, *El acoso* se mueve en varios niveles. En uno, aspira a ser un documento social, un muestrario de los elementos contrastantes que

componen la población cubana —una vieja nodriza negra, una prostituta, un taquillero pobre, amante de lo Verdadero y lo Sublime, un revolucionario delator, víctima de la «ilusión heroica» y «la apremiante necesidad de fijarse nobles tareas»— y aquí entran en conflicto en una situación específica. Formalmente —o «musicalmente»— dice al autor, tiene «la estructura de una sonata con una primera parte, una exposición, tres temas, diecisiete variaciones y una conclusión o coda». Su riqueza plástica nos recuerda que ya en 1945 —*El acoso* apareció en 1956—, al tiempo de un viaje a Venezuela donde se lo había invitado para fundar una emisora de radio, el Fondo de Cultura Económica de México le había encomendado escribir una historia de la música cubana. El libro —*La música en Cuba*— salió en 1946.

Europa, por entonces, era un recuerdo. Pero el Retorno no había sido empresa fácil. Nostálgicas reminiscencias de infancia en la vieja Habana —que conmemoró hace poco en un ensayo fotográfico publicado por la Casa de las Américas— lo arrastraron brevemente a Cuba en 1936, con la esperanza de poder radicarse allí. Pero, imposibilitado de ganarse la vida en Cuba, otra vez levó anclas. En 1937 —después de un huracán en alta mar— lo encontramos en España, sumida entonces en los horrores de la guerra civil. Carpentier asistía a un congreso de escritores en compañía de su compatriota Nicolás Guillén, el peruano César Vallejo y André Malraux. Entre bombas y sangrientas luchas callejeras, recuerda, compartió un cuarto de hotel con Lukács.

Siguieron otros tres años en París hasta que al fin en 1939, cansado de la vida provisoria, se fue a América, esta vez para siempre. Se jugaba entero en su viaje. Cuba, siempre inestable, lo recibió con desgana. Carpentier se mantuvo unos años escribiendo y dirigiendo programas de radio, empresa que lo absorbía sin darle mayores satisfacciones. Se las veía negras cuando al fin, en 1943 —diez años después de la publicación de su primera novela—, se presentó la gran oportunidad. Louis Jouvet, el actor francés, se demoró un día en La Habana, y lo invitó a que lo acompañara a Haití, donde estaba comprometido para varias representaciones. Carpentier, listo a izar velas, aceptó la invitación. La conjunción de las circunstancias resultó providencial.

En Haití —que con su energía habitual, recorrió de un extremo al otro— Carpentier, gran frecuentador de museos y de viejas iglesias, descubrió la extraordinaria carrera del monarca negro de principios del siglo XIX, Henri Christophe, un despótico visionario, constructor de un imperio que se inspiró, por una parte, en la corte napoleónica, y por la otra, en sus legendarios antecesores africanos, el rey Dâ, encarnación de la Serpiente, y Kankan Muza, fundador del imperio de los Mandingos. Henri Christophe, sobre el que hasta entonces prácticamente no se había investigado nada —aunque su personalidad ya había seducido a más de un escritor, entre ellos el Eugene O'Neill de *Emperor Jones*—, era un personaje de ficción ideal, y fue la base de la segunda novela de Carpentier, *El reino de este mundo* (1949). Carpentier trata a Christophe más como un símbolo —una presencia histórica, podría

decirse— que como una persona. Aparece en escena sólo hacia el final del libro. Entretanto, se examina toda una época. Carpentier es sobre todo un cronista. Su mirada se fija por momentos en las figuras individuales, pero sólo para calzarlas dentro del marco histórico. Traza a grandes rasgos sus particularidades sin tocar el fondo del personaje. Así, *El reino de este mundo* arranca con la humilde figura del esclavo negro, Ti Noel quien como el resto de la población esperanzada pero indefensa cambia de manos continuamente en el torbellino de los acontecimientos: la rebelión de los esclavos dominicanos durante el siglo XVIII, el exilio de los colonos a Santiago de Cuba, el gobierno haitiano del general Leclerc, cuñado de Napoleón y, finalmente la arrogante y vertiginosa tiranía de Henri Christophe. Estamos ahora sobre los talones de Mackandal, hechicero y terrorista manco con místicos ideales revolucionarios; ya en la supersticiosa alma animista de Ti Noel; ya en la espléndida morada de Pauline Bonaparte, suntuosa belleza que se hace masajear desnuda al sol tropical por su lacayo negro, Solimán; ya en las calles, espectadores de levantamientos y alborotos anónimos. Rigen, sincrónicas, las leyes de la recurrencia; los actos individuales, con sus inversiones y variantes, van componiendo figuras invariables. Como la serpiente que se enrolla para morderse la cola, la historia circula sin desembocar nunca. El estilo es sobrio, casi impersonal. La arquitectura comprende una serie de elementos dispares que no siempre están bien integrados, pero las escenas claves —entre ellas la vistosa muerte «shakesperiana» de Henri Christophe en el solitario esplendor de su palacio deshabitado, en el centro de la ciudadela— se destacan esculturales y nítidas.

De especial interés en *El reino de este mundo* —además del famoso prólogo que inaugura el tema del «real maravilloso»— es la ambigüedad con que Carpentier aborda el tema revolucionario. Más de un lector se habrá preguntado alguna vez cuál es la posición de Carpentier ante la revolución cubana. Parecería navegar entre dos aguas. En sus libros las revoluciones son siempre fracasos a corto plazo, pero —según nos asegura— también anuncios al porvenir. Así es como en *El reino de este mundo* —igual que en *El siglo de las luces*— la suerte está echada en contra de las vidas individuales, arrasadas por los acontecimientos, sacrificadas a la marcha del progreso histórico. ¿Determinismo marxista? ¿Fatalismo? La pregunta queda abierta. Carpentier no es un propagandista. Trata la dialéctica de la revolución, sin ocuparse de sus consecuencias o fines utilitarios. Su compromiso personal con la revolución es bien conocido. Pero, como novelista, subordina la ideología al proceso narrativo. Hay en él además una visión trágica —reaccionaria, dirán algunos— de las posibilidades humanas. *El acoso*, por ejemplo, reconoce explícitamente la incapacidad de un hombre —quizá de todos los hombres— de estar a la altura de su destino histórico. *El reino de este mundo* muestra a un Carpentier estoico que se resigna a pensar: «Y (Ti Noel) comprendía ahora que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía

siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo».

Sin duda hay en Carpentier una dualidad: el militante alterna con el filósofo pesimista para quien la esencia de la historia consiste en que se repite. Así sucede, por ejemplo, que las revoluciones se institucionalizan para dar cauce otra vez, completando el ciclo, a nuevas revoluciones. El progreso es relativo, un concepto cronológico que puede medirse sólo dentro de un contexto histórico dado, en un lapso más o menos finito. En una escala absoluta, fuera del tiempo, no hay movimiento hacia delante —o hacia atrás— sino sólo un interminable vaivén entre antípodas. En el centro de gravedad se encuentra el arquetipo. Lo que en las vidas humanas — temporales— son complejidades y contradicciones, en un plano ulterior, abstraídas del flujo, se convierten en actitudes genéricas. Es esta idea la que en cierto modo parecería dominar la asombrosa colección de cuentos de Carpentier, *La guerra del tiempo* (1958), donde adquiere mil formas distintas. En «Semejante a la noche», tenemos el retrato estilizado de un soldado en vísperas de su partida al frente. Es un soldado cualquiera en cualquier lugar. Hace lo que haría cualquier soldado en circunstancias similares: empaca, se despide de sus amigos, de su familia. Lo que da sabor a la historia es la «vuelta» ingeniosa que le da el autor. En la primera escena, los datos sugieren que se trata de un griego que se embarca para la guerra de Troya; en la segunda, aunque inalterado en su persona, el soldado es un francés del siglo XVIII que se dirige a los Estados Unidos a luchar en la guerra de la independencia. En sucesivas escenas, el telón histórico está en continua rotación; sin embargo, el soldado, en su situación arquetípica, es siempre el mismo. Como en *El siglo de las luces*, que se ubica muy específicamente en el tiempo, a pesar de lo cual es tan genérico de concepto que durante las primeras ochenta páginas —la gran obertura— el autor ha dispuesto los elementos del drama de modo tal que podríamos encontrarnos tanto en el siglo XX como en el XVIII, se ha simplificado la experiencia, se la ha estilizado, reducido a sus elementos fundamentales. El soldado es la sombra del reflejo de una imagen casi platónica. Hasta el lenguaje es incorpóreo, abstracto. De igual modo, en lo que es tal vez la más acabada creación de Carpentier, el cuento «El camino de Santiago», que se desarrolla en tiempos de la conquista, tenemos al prototipo del Indiano, sólo a medias trasplantado de Europa, desarraigado en su nueva tierra, dividido por dentro, eternamente desgarrado entre el viejo y el nuevo continente. Una apertura realista desemboca a corto plazo en el reino de la parábola. El tema del exilio y el retorno se aborda de manera simbólica como las idas y venidas cíclicas de diferentes personas que son siempre el mismo Indiano, reproducciones

fugaces nacidas del mismo molde arquetípico, vagabundos sin patria destinados a perpetuarse a través del tiempo. En un continente que abarca todas las edades del hombre, el pasado y el futuro se vuelcan uno dentro del otro. El mundo de Carpentier es un palíndromo. Eso lo vemos claramente en la silenciosa elocuencia del «Viaje a la semilla», donde un hombre alcanza una especie de inmortalidad en el lecho de muerte, al retroceder con la memoria hasta sus orígenes, desangrándose por las dos puntas en una muerte que es a la vez un regreso al seno materno.

La presencia de lo eterno en lo temporal —y de lo universal en lo particular— como elemento clave del contexto latinoamericano se elabora a todo nivel en la tercera novela de Carpentier, *Los pasos perdidos* (1953). Aquí la crónica, hábilmente traspuesta —a través de un narrador-protagonista que lleva un diario—, se entreteje con una prolongada, y a veces laboriosa, meditación sobre la vida, el tiempo y la historia. Los personajes, vaporosos, son avatares de los distintos aspectos de una experiencia común. Podemos identificar el protagonista casi impersonal con el autor. El tema del libro es el Retorno de un expatriado convertido en extranjero, ajeno a sí mismo —ha «perdido la clave de su existencia auténtica»— y en busca de su identidad perdida. La experiencia avanza en un terreno metafórico, de acuerdo con un simbolismo elemental: un viaje que remonta el vasto río de una jungla, retrocediendo en el tiempo, corriente arriba hacia la fuente. La historia, monumental, sobrevive a su grandilocuencia. A ratos, Carpentier da a los símbolos una fuerza dinámica que los redime. En *Los pasos perdidos*, su novela más personal y más lograda, arroja nuevas luces sobre un viejo tema. Hay instantes en que su mirada alcanza la inocencia encandilada del que ve las cosas por primera vez. La despersonalización eleva la autobiografía espiritual al nivel del mito colectivo.

Los pasos perdidos fue escrito durante su exilio en Venezuela —país que en su concepto es «una síntesis del continente:... sus ríos inmensos, sus llanos interminables, sus montañas gigantescas y la selva virgen»— y, efectivamente, describe un viaje que hizo el autor remontando el Orinoco hasta las grandes sabanas, el proverbial paraíso terrenal de los conquistadores, «una de las regiones menos exploradas del continente americano». Una nota final del libro identifica la escena. Pero no importa precisar el lugar en el mapa. Durante el transcurso de la narración, el río permanece anónimo. Podría tratarse de cualquier río americano. El narrador podría ser cualquier hombre que remontara la corriente en busca del pasado de la humanidad y de su propia infancia.

A diferencia de los regionalistas, que creían comulgar con la naturaleza, Carpentier no pretende ser parte integrante del espíritu del lugar. Al contrario. Como observador civilizado reconoce que está a cierta distancia. El drama del libro, cuando lo hay, consiste precisamente en sus esfuerzos por acortar esa distancia. La experiencia es más exótica que visceral. El protagonista de *Los pasos perdidos* es un músico que tiene una teoría sobre los orígenes miméticos y mágicos de la música, al que un museo vinculado con una universidad norteamericana le ha encomendado

navegar río arriba en busca de ciertos instrumentos tribales para enriquecer su colección. Emprende el viaje a disgusto, abrumado por nebulosos acontecimientos ocurridos en el mundo del presente que le causan un vago malestar. Lo acompañan el hastío, el cansancio y el derrotismo. Se entiende que es un desubicado que zozobra en el mundo apocalíptico del siglo xx. Como en un ensueño leemos: «Yo había sido desarraigado en la adolescencia, encandilado por falsas nociones, llevado al estudio de un arte que sólo alimentaba a los peores mercaderes de Tin-Pan-Alley, zarandeado luego a través de un mundo en ruinas, durante meses, como intérprete militar, antes de ser arrojado nuevamente al asfalto de una ciudad donde la miseria era más dura de afrontar que en cualquier otra parte». La ciudad nunca se nombra, pero adivinamos por las alusiones que se trata de Nueva York. De cualquier manera, simboliza la civilización moderna. «¡Ah! Por haberla vivido —apunta el protagonista—, yo conocí el terrible tránsito de los que lavan la camisa única en la noche, cruzan la nieve con las suelas agujereadas, fuman colillas de colillas y cocinan en armarios, acabando por verse tan obsesionados por el hambre, que la inteligencia se les queda en la sola idea de comer». Aunque mejorada materialmente en tiempos recientes, su vida en la gran ciudad ha perdido todo sentido. La costumbre lo ata a una esposa temperamental, Ruth, una actriz atrapada en un ininterrumpido circuito de representaciones que han reducido sus relaciones conyugales a un triste acoplamiento —«machihembramiento», suele decir Carpentier— que se cumple los domingos; y a una frívola amante francesa, Mouche, adicta al espiritismo, la astrología y el surrealismo. Ha llegado el momento de romper con todo. Los detalles se van registrando en forma más o menos impresionista —y desapasionada— en el diario del narrador, recurso que Carpentier usa para pensar en alto y extravagar, cuidando más la unidad tonal que el detalle cronológico. La maquinaria escenográfica rechina un poco. Pero una vez montada, el tema resalta con claridad. Estamos en un «viaje de Descubrimiento» hacia las tinieblas del primer amanecer. Habrá quien piense en *El corazón de las tinieblas* de Conrad. Y no se equivocará. Hay una indudable reminiscencia de Conrad en Carpentier, no sólo en la tortuosa exuberancia de su estilo sino en el significado alegórico del viaje. Pero el viaje de Carpentier y el de Conrad —de eso se trata— son de signo inverso. Para Conrad, «el corazón de las tinieblas» era un mundo de horror y salvajismo. Mientras que la visión de Carpentier es edénica.

Remontando el tiempo, vamos primero a una anónima capital latinoamericana en plena revolución, luego a aldeas del interior donde encontramos vestigios de la vida del siglo xviii o xix, enseguida a regiones feudales, y finalmente al mundo tribal de la Edad de Piedra, en lo más profundo de la selva. Es una región accesible sólo a través de una ínfima apertura en la maleza que cubre la orilla del río, río que desborda en la estación de las lluvias —detalle significativo—, borrando toda huella de paso humano, tragándose las señales que indican el camino. Hemos llegado a la vertiente, la tierra del Génesis.

Las gentes que pueblan la escena, aunque, como lo señala el autor, a menudo sacadas de la vida real, son personificaciones más que personas: el buscador de oro, con sus fabulosas visiones de El Dorado; el aventurero griego, que contesta la llamada de algún antepasado perdido, con un volumen de la *Odisea* bajo el brazo; el sacerdote pionero, que lleva la Iglesia a los desiertos; El Adelantado, que representa las fuerzas seculares, un Constructor que ha fundado una ciudad en la misma boca del manantial. De particular importancia para el protagonista es la figura de Rosario, encarnación del principio femenino, símbolo de la matriz original, de la Madre Tierra, origen y fuente de toda la vida, signo de regeneración y renacimiento. Porque ella es «una mujer que es toda una mujer, sin ser más que una mujer»: una criatura elemental que lleva la vida en sus entrañas y para quien «el centro del mundo está donde el sol, al mediodía, la alumbra desde arriba». El amor que siente por ella — experiencia incommensurable aunque, de acuerdo con el calendario, el Retorno no ha durado sino algo más de seis semanas— lo transfigura. Ha retrocedido a través de las edades del hombre: el Fin se ha convertido en Principio. A nivel instintivo ha encontrado felicidad, armonía, plenitud. No siente ningún deseo de regresar a la civilización. Ha descubierto que «aquí puede ignorarse el año en que se vive, y mienten quienes dicen que el hombre no puede escaparse de su época». Pero a otro nivel es vulnerable: un hombre del siglo xx después de todo, un prisionero de otra edad con todo su equipaje y todo su lastre de enredos y compromisos, habitado por retrospectivos «recuerdos del porvenir». En tanto que es un artista, su situación resulta particularmente penosa; el arte, dice, no pertenece al Génesis, sino a la Revelación. Como intelectual dotado —o condenado— a la conciencia, es el producto final del peso de toda la historia de la humanidad que carga a hombros. Debe estar en contacto con su siglo; no puede desconectarse. «La marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo... Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados. Quienes aquí viven no lo hacen por convicción intelectual; creen simplemente que la vida llevadera es ésta y no la otra. Prefieren este presente al presente de los hacedores del Apocalipsis». Opción esta que no le cabe al protagonista, pues «el que se esfuerza por comprender demasiado, el que sufre las zozobras de una conversión, el que puede abrigar una idea de renuncia al abrazar las costumbres de quienes forjan sus destinos sobre este légamo primero, en lucha trabada con las montañas y los árboles, es hombre vulnerable por cuanto ciertas potencias del mundo que ha dejado a sus espaldas siguen actuando sobre él». Por lo tanto, «nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan el canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy». Pero el fracaso personal del protagonista —que llena los requisitos del esquema y estaba también

destinado, según el autor, a evitar la mácula del final feliz— sugiere un posible triunfo al alcance del hombre nacido de la sustancia americana que lleva de las profundidades del ser. A ese hombre, los ríos de la selva le correrían por las venas como su propia sangre. ¿Carpentier sería ese hombre? Quizá más de lo que uno pudiera sospechar. Rió cuando le hicimos la pregunta y dijo: «Rosario es mi mujer».

En *Los pasos perdidos*, como en casi todo Carpentier, abruma el lenguaje recargado. Oraciones tupidas, cargadas de orfebrería, se acumulan para formar interminables párrafos a veces de asombrosa belleza polifónica, pero estáticos. Hay en Carpentier una especie de apetito morboso por la palabra, casi diríamos una glotonería verbal que da una sensación de obesidad. Carpentier es un maestro de la naturaleza muerta; evoca una época nombrando sus objetos. Pero a veces no es más que un elegante jardinero, sofocado por sus flores. Esta tendencia se va acentuando en sus últimas obras en donde, cada vez con mayor frecuencia, la dinámica afloja bajo el peso del ornamento y la filigrana. La sintaxis se petrifica. No hay casi diálogo, y cuando lo hay, es de una rigidez casi hierática. Marca un tiempo, nada más; es una forma de puntuación. Difícil hacer pie, y aún más tocar fondo. La mirada se extravía sin compás ni brújula. En el peor de los casos, Conrad se hace Poe, de cuya prosa melodramática Carpentier dice que es «una de las más extraordinarias de todos los tiempos». En Carpentier el resultado de ese exceso a veces una textura verbal sin vida, puro tapizado. De hecho, a Carpentier le interesa más el contexto que el personaje. Pone menos énfasis en la acción que en las corrientes y las tendencias. En esto se siente en armonía con lo que considera la orientación de nuestra literatura actual. Hay un personaje en una novela de Carlos Fuentes que dice que en nuestra parte del mundo no hay gente, no hay individualidades, sino sólo conflictos de fuerzas impersonales. El personaje de Fuentes habla con la voz de la tradición indígena, en la que el individuo encarna el espíritu colectivo. Pero en Carpentier, el principio se aplica al conjunto de la sociedad de masas moderna. El barro amorfo de esta sociedad es la materia prima que amolda para formar sus figuras humanas. Su predilección es por los prototipos o bien por las muchedumbres informes disueltas en escenas callejeras. Llama a su estilo «barroco», y lo identifica con el carácter del continente. «El arte de América Latina es barroco o no lo es», dice categóricamente. Barrocas son, en su concepto, cosas tan poco relacionadas entre sí como la almibarada arquitectura colonial mexicana, la música de Villa-Lobos y la fantasía de Borges. Pero el término se aplica más específicamente a cierta vena de nuestra literatura que tiende hacia la gran pantalla. Barrocos son, por ejemplo, Carlos Fuentes y Miguel Ángel Asturias, que tejen enormes telas de palabras. En sus palabreríos suenan voces de gente, ruidos de actividades. En Carpentier, en cambio, olemos la biblioteca y el archivo. Carpentier es como el artista árabe que al no poder representar formas vivientes se expresa en arabescos.

Carpentier ve el asunto de otra manera. El artista latinoamericano, por definición, dice, no sólo trabaja en un lienzo amplio, sino que quiere «cubrir la superficie

entera... no dejar espacios muertos». El artista del Viejo Mundo puede nombrar las cosas de pasada; forman parte del bien público y se las reconoce con facilidad. «Todo el mundo conoce el pino de Heine». Pero en el Nuevo Mundo, nosotros —como Adán en el Jardín del Edén— nos encontramos todavía en la etapa de «nombrar las cosas». Debemos suministrar un completo y detallado inventario de nuestras desconocidas calles, casas, bosques, lagos, montañas, para convertirlas en parte de la sensibilidad universal.

Sin embargo, Carpentier tiene una riquísima imaginación visual. No es una metáfora decir que pinta sus escenas. Cuando algún pasaje le causa dificultades, dice, trata de imaginar cómo lo vería un pintor, y luego lo proyecta al modo de Brueghel, de Jerónimo Bosch, de Goya. Pero no se detiene allí. Después redondea todos los volúmenes, llena todos los espacios. Al lector no le queda nada que agregar, se pierde visualmente en planos sin perspectiva.

A Carpentier, sospechamos a veces, lo conmueve más la arquitectura que la gente. En *El acoso*, por ejemplo, la angustia del acosado durante su fuga turística por los portales de la vieja Habana es mínima comparada con «la agonía de los últimos órdenes clásicos usados en la época».

Los personajes, en Carpentier, se ponen de espaldas al lector, son símbolos andantes de ideas o actitudes. Ejemplifican, sin dramatizar, los conflictos. Son casos sin ser personas. Carpentier desprecia lo que llama «la novelita psicológica», que se concentra en vidas privadas en vez de proyectarse en el telón histórico o social. Lo que le interesa es la «sustancia épica». «Me gustan los grandes temas —dice—. Ellos son los que confieren mayor riqueza a los personajes y a la trama de la novela». Aunque admite al mismo tiempo que «los grandes escenarios son los que más fácilmente traicionan al novelista».

Donde trata de conciliar la abstracción con el hecho concreto es en lo que suele considerarse su obra maestra, *El siglo de las luces* (1962). Más que nunca lo vemos aquí resuelto a obtener una vasta síntesis de la experiencia americana. Su afición a los personajes históricos hizo que eligiera como figura central a Victor Hugues, héroe menor pero espectacular de la Revolución Francesa, lo bastante desconocido como para poder retratarlo enteramente «en función de sus actos».

Nacido de un aterrizaje forzoso del autor en la isla de Guadalupe en un vuelo a Europa, *El siglo de las luces*, lleno de momentos luminosos, es un entretejido de muchos temas en numerosas claves y registros. Con todos sus defectos —amaneramientos, barroquismos, actitudes teatrales— es, desde luego, una impresionante arquitectura, laberíntica, de aliento sostenido y erudita hasta la maravilla en materias tan diversas como la filosofía, las artes plásticas, la arqueología, la medicina y el ocultismo.

El siglo de las luces retrata las repercusiones inmediatas de la Revolución Francesa en el Nuevo Mundo, centrado en el Caribe español y francés. Como en sus otras historias revolucionarias, *El reino de este mundo* y *El acoso*, Carpentier se

mueve entre lo específico y lo arquetípico. Se repite la historia de siempre. Una primera fase de febril idealismo, fanatismo e ilusión pronto decae, se vuelve burocracia, para degenerar en corrupción y después violencia ciega y acabar en desencanto y resignación. La revolución, ya se sabe, devora a sus propios hijos. No todo es negativo, sin embargo, visto a largo plazo. La notable historia de Victor Hugues —una «hipóstasis» de Robespierre en el Nuevo Mundo— ilustra la tesis del autor. En los primeros días de la revolución, Victor Hugues es un oscuro comerciante marsellés, piloto de barcos mercantes en el Mediterráneo, cuyo espíritu lo ha llevado a abrir tienda en el Caribe. Su entrada en la historia data de la noche en que prenden fuego a su comercio en Haití durante una revuelta de esclavos, que despierta su conciencia vagamente liberal a los imperativos del momento. Bulle el Caribe entero, y Hugues, que sopla con el viento —veleta con buenas conexiones en todas partes—, comienza su meteórico ascenso al poder. Masón un día, jacobino al siguiente, despiadado con sus enemigos, espartano en su vida personal, cínicamente oportunista en los servicios que presta a sus cambiantes amos, es el epítome del hombre de acción, experto en el sofisma y la casuística, cuyo papel consiste en reducir las ideas abstractas al nivel de las realidades prácticas. Su estrella ascendente lo lleva a Francia, donde se coloca bajo el ala de Fouché y Robespierre, y luego de vuelta al Nuevo Mundo, como representante del gobierno francés, para desplazar a los ingleses de Guadalupe, y finalmente para gobernar Cayena, donde, según cuenta la historia, administró justicia con mano de hierro hasta que alrededor de 1822 le llegó la muerte, en su plantación.

Sobre estos pocos hechos básicos, Carpentier construye su epopeya contra un fondo florido que abarca todo el mar del Caribe —y se extiende al otro lado del Atlántico hasta Francia y España— para componer un cuadro que rebosa de catástrofes naturales e históricas tan prolíficas y superpuestas que es difícil a veces saber si estamos naufragando en alta mar, muriendo de una epidemia, o perdiendo la cabeza en una purga jacobina. La eficaz maquinaria pragmática de Victor Hugues sobrevive a terremotos y aludes. Las banderas y las consignas van y vienen, las mareas suben y bajan. El jacobino Hugues es partidario de la libertad y la igualdad, y la abolición de la esclavitud. Pero, por consideraciones políticas, tolera el tráfico de esclavos que desarrollan a contramano piratas que navegan bajo bandera francesa cuando el cargamento proviene de barcos ingleses y va hacia los puertos de las Indias Occidentales Holandesas. El período napoleónico trae la restauración de la esclavitud en sus dominios. Las flagrantes contradicciones internas de la revolución se concentran en Victor Hugues, al llegar éste al Nuevo Mundo durante su primera designación, con los auspicios del Consulado Nacional, en la cúspide del esplendor «alegórico» de la revolución, con el símbolo de su poder: la guillotina.

Como *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces* es más dialéctica que drama. Sin embargo, Carpentier se preocupó por centrar el plan en personajes reales. Victor Hugues le da al libro su dimensión estrictamente histórica. Pero *El siglo de las luces*

es también la crónica de los avatares de una familia. La familia en cuestión es cubana; se compone de Carlos, su hermana menor, Sofía, y su enfermizo primo Esteban, que son primero espectadores y luego participantes de los Grandes Acontecimientos de la Nueva Era, que los sorprenden durante el luto reciente por la muerte del padre en la mansión señorial de la vieja Habana. La muerte del páter familias, y junto con ella, la de toda una forma de vida, los deja desamparados en su medio decadente, que queda de pronto abierto al vendaval del cambio. Sus sostenes de clase hidalga ceden rápidamente a medida que van filtrándose hasta la enclaustrada colonia española las noticias del torbellino revolucionario que bulle en el Viejo Mundo. Mientras Carlos desempeña sus terrenales funciones de hermano mayor —aparece en escena sólo como un nexo en la narración— y se hace cargo de los asuntos familiares, la atención cae sobre Sofía y Esteban, jóvenes sensibles e inquietos que nutren vagos sueños de una revolución concebida de acuerdo con los principios iluministas de los filósofos franceses del siglo XVIII, cuyas obras —prohibidas en las colonias españolas— vienen leyendo en secreto. Arden por entrar en acción. Mientras tanto, llevan una vida desbarajustada —de contornos intemporales: su situación reproduce la de una familia real de La Habana moderna conocida del autor—, que refleja la perturbación general y el desgarramiento de la era. En un escenario un tanto a lo Cocteau —uno recuerda *Les enfants terribles*— con ecos de *Paul et Virginie*, entre muebles cubiertos de telarañas y cuadros polvorientos (en especial un óleo simbólico llamado *Explosión en una catedral*, de un maestro napolitano), pasan el tiempo vagando a la deriva desde el altillo al sótano, rondando las calles por las noches, durmiendo durante el día. Un aura de misterios infantiles flota sobre su relación, en la que reconocemos la culpable inocencia del deseo incestuoso. Esteban es neurasténico, casi inválido; sufre de asma crónica que lo deja postrado, Sofía —nombre escogido con intención, dice Carpentier, por su significado etimológico: sabiduría, gaya ciencia— le hace de hermana, enfermera y madre (es uno de los Eternos Femeninos de Carpentier). El mundo invaginado que habitan queda destruido para siempre cuando el destino llama a la puerta en la persona de Victor Hugues, cuya llegada —justo después del holocausto haitiano— coincide con el luto familiar. Visto al principio con desconfianza y resentimiento a pesar de las cartas de recomendación que trae para el padre, Hugues se convierte pronto en un amigo de la casa, y los impetuosos huéspedes caen bajo su hechizo. La Nueva Era no tarda en calar en la familia. Esteban sana misteriosamente de su asma gracias a la medio-magia, medio-ciencia de un brujo negro —y médico diplomado—, Ogé, amigo de Victor Hugues y símbolo de las paradojas de la época cuando recita ininteligibles fórmulas vudú y, al mismo tiempo —con gran ceremonia—, procede a la muy razonable tarea de arrancar unas plantas alergénicas que crecen en el patio, detrás de la habitación del paciente. Entretanto, Sofía, en la que se ha encendido un romántico espíritu de cruzada, se ha convertido en la amante de Victor Hugues. Esteban, por su parte, lo venera como a un profeta. El despertar de Esteban a la conciencia histórica

coincide con el paso —a través de la sexualidad— de la adolescencia a la vida adulta.

La historia de los primos está ahora inextricablemente ligada con la de Victor Hugues. Cada uno de los jóvenes tiene que cumplir en el libro un papel simbólico. Esteban se presenta como una especie de Cándido alucinado y a la vez prototipo del intelectual vacilante que no puede enfrentar la realidad. «Es la clase de persona a la que le gustaría que las estructuras vigentes cambiaran —dice el autor—, pero sólo con la condición de que el cambio tenga lugar de acuerdo con sus propios términos. Si las cosas no suceden como él quiere, renuncia...». Armado de fervor revolucionario, sigue a Victor Hugues a Francia, donde de inmediato se le asigna un pequeño puesto burocrático en el sur, cerca de la frontera española: una gran desilusión para él, que ingenuamente se había creído merecer algo mejor. Pero es que no ve claro. Sus principios morales lo ofuscan. Las deficiencias de la realidad lo escandalizan. Se derrumban los mecanismos que debían extender la revolución a España. En las filas cunde la traición y abundan los desertores. Entre purga y purga, los gobiernos se elevan y caen en París, donde sucesivas olas de terror llevan del Directorio al Consulado. Esteban, horrorizado por las sangrientas tácticas de los salvadores del mundo, advierte, demasiado tarde, que sus altos ideales se han hecho humo. Las víctimas son ahora verdugos. «Había soñado con una revolución muy distinta», le dice a Victor Hugues, fatigado en el curso de uno de sus cada vez más raros encuentros; a lo cual el viejo cínico, rechazando sus recriminaciones, contesta con la frase lapidaria: «¿Quién te pidió que creyeras en algo que no existe? Una revolución no se discute. Se hace».

El de Esteban es un caso típico de buenas intenciones malogradas; los golpes enseñan la lección. Cuando envían a Victor Hugues a Guadalupe con el evangelio de la libertad en una mano y la guillotina en la otra, Esteban no da más y rompe con todo. Mientras las cabezas ruedan, vuelve a La Habana derrotado, declarando amargamente que «la Tierra Prometida está dentro de uno».

Pero para Sofía la revolución acaba de empezar. Durante la ausencia de Esteban, por razones utilitarias, se ha casado con un hombre de negocios, quien por este tiempo, después de una corta asociación con el hermano Carlos, amablemente se retira a su lecho de muerte; ante lo cual Sofía, desafiando las convenciones, se dirige sin vacilar a reunirse con su antiguo amante, Victor Hugues, hecho todo un autócrata ahora en su lujosa mansión de Cayena.

Allí acoge a Sofía con frialdad. El tiempo le ha impuesto su tasa a Victor Hugues. El amor que los unía ha decaído tanto como la revolución misma. Sofía, aunque su fe mesiánica no desfallece, es realista. Antes de ser otra de tantas bajas, se retira con dignidad. ¿Dónde irá ahora? Imposible volver a La Habana, donde Esteban entretanto ha sido detenido por las autoridades coloniales por sus actividades revolucionarias y «masónicas» —la ironía final— y enviado a prisión en España. Sofía decide que su lugar está junto a su primo. En Madrid, de modo algo misterioso, maniobra hasta obtener la libertad de Esteban y se instala con él en un tranquilo suburbio. Las

desventuras han quebrantado a Esteban. Su sola fuente de alegría es su amada Sofía, en quien reconoce el bastión y el refugio que siempre había anhelado. Su pasión revolucionaria, advierte, no fue nunca otra cosa que la búsqueda de Ella, la Mujer Original, raíz de su existencia. La revolución, para él, acaba con una vuelta al útero.

Para los primos siguen años de retiro monacal. Una vez más, comprobamos la ambigüedad de Carpentier con respecto de la revolución. La ineficacia de Esteban — la definitiva ineficacia de toda empresa humana— da al libro su contexto filosófico, que podría calificarse de fatalismo cristiano. Pero el verdadero sentido del libro, dice Carpentier, ha de buscarse en Sofía, cuya desapasionada apreciación de los hechos se vincularía más estrechamente con el humanismo marxista. Sofía comprende que «por más que los hombres engañen, las ideas siguen su camino hasta el día en que encuentren aplicación». La idea queda codificada en el epígrafe, una profética cita de Zohar: «Las palabras no caen en el vacío». Como el autor lo explicita hacia el final del libro: «La presencia de Victor Hugues había sido el cemento común de algo que se expresaría en enormes cargas de caballería por los llanos en la navegación por ríos de leyenda, en expediciones militares a través de inmensas cordilleras. Iba a acontecer una epopeya que haría triunfar en suelo americano lo que había fracasado en la vieja Europa». Se refiere, por supuesto, a las guerras de la independencia, que se erigieron bajo el signo de los ideales de la Revolución Francesa.

El siglo de las luces es de una densidad intimidante. A pesar del ritmo vertiginoso de los acontecimientos, sus preciosismos y su abuso de efectos pictóricos fijan y paralizan las escenas. Es como si todo ocurriera dentro de ese cuadro metafórico, «Explosión en una catedral», donde el «tumulto silencioso» de la vida termina en una «apocalíptica inmovilidad».

Sin embargo, el libro impresiona por su fuerza alegórica. Los rasgos esenciales del mundo americano que Carpentier describe y sus contextos siguen siendo los mismos. América, para Carpentier, es un conjunto de paisajes mentales más o menos invariables que determinan un estilo de vida. Los mitos fundamentales por los que vive el hombre no cambian. Así, la experiencia revolucionaria que cayó en la desidia en los siglos XVIII y XIX ha resucitado en el siglo XX. Carpentier pone esto de relieve cuando dice que *El siglo de las luces* fue originariamente compuesto entre los años 1956 y 1958. Luego, nos hace notar, lo revisó al regresar a Cuba en 1959 para unirse a las fuerzas de la revolución de Castro (razón por la cual no se publicó hasta 1962). Las cosas que Carpentier « nombra » en su libro han llegado a suceder. Aunque, de algún modo, habían existido desde siempre. Los movimientos sociales, en la América Latina, se repiten con una regularidad que refleja la permanencia de las cordilleras, los mares y las sabanas que constituyen el perfil eterno del continente. La descripción que nos da el autor de un archipiélago de la costa venezolana —por el que navegó a mediados del siglo y que pinta tal como lo vio entonces— calza perfectamente dentro de *El siglo de las luces*, cuya acción transcurre un siglo y medio antes. Es un buen ejemplo de la habilidad con que Carpentier combina distintos tiempos. «Ese capítulo

lo escribí en el puente del barco —dice, y agrega—: Soy como los animales, ciertas cosas no las analizo, las escribo como las siento y bajo el efecto de enceguedoras iluminaciones». Pero reconoce que su arte es premeditado. No vacila en confesar que le exige rigurosos esfuerzos. Mantiene un horario estricto; trabaja sobre todo al atardecer porque, como dice, desconfía de las «albas inspiradas». Por eso, «antes de ponerme a escribir una novela, elaboro una especie de plan conjunto que comprende: la disposición de los lugares, los croquis (horriblemente mal hechos) del sitio donde desarrollaré la acción. Escojo minuciosamente el nombre de los personajes; responden siempre a un simbolismo que me ayuda a verlos... Sería absolutamente incapaz de escribir un capítulo sin saber exactamente qué debo poner en él».

El importe total de la obra de Carpentier hay que medirlo en relación con el papel que juega el autor como apóstol y apologista de la revolución cubana, cuyas realidades contemporáneas, a su juicio, encarnan verdades ancestrales de valor premonitorio para toda América Latina. El deber del novelista, según lo ve él, es ayudar a definir esas verdades, para servir las. No como un agitador —la literatura de la violencia pertenece al pasado— sino como una mente que reflexiona, entiende los contextos, pone los hechos en perspectiva. Lo que fue una vez la novela de «protesta» —género irreal, como dice Carpentier, en la medida en que trataba hechos que no habían ocurrido, es decir, hechos estadísticos reunidos más o menos arbitrariamente en una situación controlada para apoyar un argumento— ha cedido el paso a un género más independiente de las preocupaciones inmediatas y por lo tanto más eficaz y objetivo en sus evaluaciones. Carpentier es partidario, pero consciente de las complejidades de la tarea revolucionaria, conoce sus modelos históricos, que se repiten. Nos da una apreciación serena de los hechos. Toda era revolucionaria crea sus mártires. La guillotina de ayer es el paredón de hoy. La Masacre de los Inocentes podría ser una de las constantes en la historia. El desenlace de *El siglo de las luces* es instructivo. Esteban y Sofía salen de pronto un día de su retiro en Madrid, se lanzan, insensatos, a la calle en medio de un tumulto, y la multitud los aplasta. Fulminante culminación de un siglo «iluminado» que fue también, como lo señala su autor, un siglo de oscurantismo casi medieval, de sociedades secretas, de esclavitud, de brujería y de misas negras. Pero Esteban y Sofía o sus anónimos descendientes —sus epígonos— están vivos hoy en Cuba, presentes otra vez más ante el tribunal de la historia, aguardando su nueva sentencia. Si por buena causa o en vano, el tiempo decidirá. Entretanto, jueces y acusados, víctimas y verdugos continuarán incansables el eterno argumento, que quedará para siempre en debate, con todas sus contradicciones.

Carpentier cree en la fuerza de las ideas como pocos hombres. En su último retablo, *El año 59*, la primera parte de una trilogía —de un «ciclo»— sobre la revolución cubana, trata de demostrar sus efectos en contacto directo con los movimientos de masa. Unos fragmentos que han aparecido en la revista *Casa de las Américas* hacen pensar que será una empresa casi imposible. En *El año 59* no hay

protagonistas. Mejor dicho, no hay individuos, sólo grupos, olas humanas que arrasan con todo. Las distinguimos desde el palco, por sus formas y colores. Despegan los aviones del aeropuerto de La Habana, llevándose hordas de refugiados, y la turba invade las calles céntricas proclamando un oscuro mensaje que despliega al viento con sus carteles y estandartes. No hay trama, sólo movimiento ciego. Es una horda vociferante. El autor hace de altavoz. Vuelan los cohetes, zumban los conmutadores y nos arrastra la multitud. Y la retórica barroca envuelve todo y lo ahoga. La intención, dice Carpentier, es pintar una «colectividad» que se mueve como «un sistema planetario». Nos preguntamos si un conflicto humano puede tener algún sentido cuando deshumaniza a la persona, y nos quedamos con esa duda.

Además de su obra literaria —que incluye una pieza de teatro reciente, *El aprendiz de brujo*, sobre un tema colonial, centrada en la figura de Cortés—, Carpentier, que también dicta cátedras, ocupa una posición de gran responsabilidad en Cuba, como director de la Imprenta Nacional, uno de los productos de la revolución. Los libros son su alfabeto y su evangelio. En nuestra conversación, nos señaló orgulloso el hecho de que su prensa había publicado en el 64 el número inaudito de veinte millones de volúmenes y planeaba para el 65 veinte millones más. Aunque la condición humana sea invariable, los problemas inmediatos siguen vigentes, reclamando atención. Y Carpentier asume su papel histórico. Tiene las manos llenas. «Cuba no es un fenómeno aislado», dice. En su suerte se juega la de todo un continente. Si el ciclo inmortal de la revolución exigiera de Carpentier un mortal tributo, no sería la primera vez que nuestra literatura se rinde ante la historia.

Miguel Ángel Asturias, o la tierra florida

Las fortunas de su país han marcado irremediablemente la obra de Miguel Ángel Asturias. Es uno de los que viviendo su época la han sufrido, y sufriendola han sabido expresar su dolor. Ha hecho de su obra una especie de tribunal de apelaciones, refugio de los humildes con sus penas anónimas, templo de piedad y justicia donde claman las voces de los desposeídos. Los pobres han dormido en su umbral y él, solidario y fraterno, los ha escuchado siempre. Aun faltándole patria y hogar, ha compartido con ellos su pan. «Mucho dinero en una sola mano siempre parece un poco deshonesto», dice Asturias. Es sentencioso, como si hablara en proverbios.

Estamos en Génova, en una tarde clara de la primavera de 1965. Una figura de impresionante corpulencia y perfil aguileño nos recibe detrás de una gran mesa redonda en el último piso del palacio Doria que se alza soberbio sobre los techados, con vista a la Piazza San Matteo. Génova es una ciudad de chimeneas humeantes, callejones tortuosos, fábricas, pesquerías, azoteas donde se agita fantasmagórica la ropa tendida al sol. El cuarto que tiritaba al atardecer es encendido, y está apenas amueblado. Asturias posee pocos bienes: libros y revistas diseminados al azar, adornos pasajeros en los estantes, recortes de periódicos pegados en una pared desnuda. Apenas se fija en sus alrededores. Una aspiradora resopla como un fuelle en la habitación vecina. Un paquete de comestibles —ha estado de compras y acaba de volver, frotándose las manos con anticipación gastronómica— se combe en un estante, tambaleándose. Hay visitas ruidosas en el pasillo, amigos que llegan. En la casa de Asturias se cruza mucha gente que entra y sale apurada, de paso rumbo a los cuatro rincones del mundo. Asturias es bondadoso, comedido y monosilábico. Acoge a todos por igual, con una mirada tranquila, distraída y sonriente en los ojos profundos.

Cuando entramos, las corrientes de aire atraviesan la casa como brisas marinas, haciendo golpear las puertas. Una pequeña estufa eléctrica parpadea huraña en medio del piso. Éste es el cuarto de trabajo, que acaba de salir del invierno. Estamos prácticamente a la intemperie. Asturias se excusa del frío. «Con el mal tiempo hace meses que no entramos aquí», dice, levantándose pausadamente para saludarnos. En su tierra no hay invierno. El clima es suave y dulce en las montañas de Guatemala. Pero están lejos. Asturias ha pasado la mitad de su vida en el destierro.

Mientras tomamos café en compañía de Blanca, su mujer, una argentina simpática y enérgica que nos mimaba como a viejos amigos, nos instalamos en los recuerdos. Asturias habla como escribe, a tirones, ocurrente y dicharachero cuando está en vena; nervioso y sombrío cuando siente que está por vencerlo el silencio. Dándose aplomo, levanta la voz y tamborilea con los dedos en la mesa: hace saltar las tazas, y remonta vuelo un momento, para cortarse después y callar. No es conversador: le gusta contar una buena anécdota, lanzar un chiste o un epigrama y dejarlo que se asiente mientras él se recoge a meditar, o se distrae. Vive en otro mundo. Blanca nos dice que a

menudo ronda por la casa envuelto en sus pensamientos, hablando solo. Tiene la melancólica reserva del guatemalteco, la mirada abstraída de una gente de montaña, empequeñecida por grandes extensiones llenas de espejismos que inclinan la mente al ensueño. Es tal vez el novelista que ha penetrado más a fondo en lo latente e irracional de nuestra cultura. Hombre de misterios y extrañas pesadumbres. Más que hablar, escucha. Lo que oye es la voz de un paisaje de brumosos lagos de montaña poblado por gente milenaria que esconde antiguas verdades en sus bailes y atrás de sus máscaras. Aunque tremendista a veces, en la tradición del naturalismo, el espíritu que anima su obra la acerca más al viejo cuento ejemplar o la fábula medieval. Tiene algo de pantomima, como un teatro de títeres manejado por un ventrílocuo que hace todas las voces. La alimentan muchas fuentes: la magia y la mitología indígenas, la demonología quevediana, el esperpento goyesco, la prestidigitación surrealista. Ya sea en el reino de la leyenda pura o en el de la protesta social, Asturias crea una atmósfera crepuscular y fantásica que a veces cae casi en el dibujo animado, pero siempre iluminada por una ternura y una compasión que pueden transfigurar la caricatura más burda. Es un titiritero infernal que en la pesadilla cotidiana ha sabido encontrar el amor brujo y la divina comedia.

La vida, desde el comienzo, se burló cruelmente de él. Sus primeros recuerdos datan de la sangrienta dictadura de Estrada Cabrera, bajo cuya bota entró Guatemala en el siglo xx. Asturias nació en 1899, un año después de la subida de Estrada Cabrera al poder.

—Mi madre —dice en una voz ronca y vibrante— era maestra de escuela. Mi padre era juez. Ocupaba un puesto importante en el foro... Estrada Cabrera era un abogado de Quetzaltenango. Llegó al poder primero como ministro del Interior bajo la presidencia de José María Reina-Barrios. En ese puesto empezó a maniobrar entre bastidores para apoderarse del gobierno. Un día encontraron al presidente muerto en la calle, asesinado. Muchos creen que fue Estrada Cabrera el responsable de su muerte. Eliminado Reina-Barrios, él era el segundo en la sucesión del trono. Como el primero no estaba en ese momento, se hizo nombrar presidente provisional. Pronto se presentó para la reelección, apoyado por el ejército y también por las compañías norteamericanas encargadas de la construcción del ferrocarril nacional. Guatemala había terminado ya de construir su propio ferrocarril desde la capital hasta el puerto de San José en el Pacífico; tenía hechas ya las tres cuartas partes del camino hasta Puerto Barrios en el Atlántico. Estrada Cabrera entregó todo a la compañía ferroviaria norteamericana. Así nació el imperialismo en Guatemala. El tratado de 1904 le regaló todo. Así fue como empezó Estrada Cabrera a obtener el apoyo de los Estados Unidos.

Atraídos por los beneficios de esta primera concesión, dice Asturias, no tardaron en llegar otros intereses norteamericanos al país. Pronto hizo pie firme en las tierras bajas la famosa United Fruit Company.

—Los barcos de la Compañía hacían escala en Guatemala para cargar bananas, a

cambio de lo cual había convenido en llevar la correspondencia por el sur hasta Panamá y por el norte hasta Nueva Orleans. Poco a poco la Compañía se dio cuenta de las posibilidades comerciales de ese convenio. Entonces fue cuando comenzó a adquirir sus grandes propiedades.

Entretanto, hacia 1902 o 1903, se habían producido algunas revueltas de estudiantes contra el dictador.

—Estrada Cabrera —recuerda Asturias— esperaba que mi padre tomara medidas legales contra los estudiantes. Él se negó y perdió su puesto. También a mi madre le quitaron sus cursos. Tuvieron que dejar la capital y mudarse al interior a la ciudad de Salamá, capital de la provincia de Baja Verapaz.

Allí pasó Asturias los primeros años de su infancia, en estrecho contacto, dice, con su tierra y su pueblo. Aunque a poca distancia de la ciudad de Guatemala en kilómetros, Salamá era un rincón perdido que las malas comunicaciones alejaban infinitamente.

—En esa época era un viaje de cuatro días para llegar allá. Se iba en mula y por la noche se dormía en el camino.

La mudanza y las mil hazañas que la acompañaron fueron toda una aventura para Asturias. Uno de sus abuelos tenía propiedades en Salamá. Era un hombre apegado a la tierra que conocía todos los secretos de la región. El niño y el anciano se hicieron pronto inseparables. «Lo seguía por todas partes», dice Asturias, recordando con emoción los días que pasaban juntos cabalgando por montes y desfiladeros. Lo que vio en esas cabalgatas se lo llevó de vuelta a la capital cuando regresó allí con su familia en 1907.

Se encontró con una ciudad lóbrega y aterrada, un cementerio donde se escurrían las sombras de los muertos al anochecer. Bajo el taco de acero del Caudillo, que se iba a hacer reelegir tres veces seguidas por un congreso impotente y sumiso, cundía, bufona y siniestra, una especie de pavorosa irrealidad. Comenzaba para Guatemala una larga vela. La gente vivía tras puertas cerradas, entre susurros. Había poca resistencia abierta a la dictadura. Poco tiempo atrás habían aplastado sin piedad un conato de levantamiento organizado por un grupo de profesionales, médicos y abogados. Rodaban aún las cabezas, y se multiplicaban los suicidios. El exterminio había sido tan general, extendiéndose hasta a los parientes y familiares de los responsables, que el duelo era colectivo. Igual de firmes habían sido las represalias contra los dirigentes —en su mayoría alumnos de la Escuela Politécnica y cadetes de la Escuela Militar— de una revuelta estudiantil que abortó también. Los rebeldes fueron aniquilados. «Barrieron con toda una generación», dice Asturias. Se llenaron las cárceles; el país estaba de rodillas... Estrada Cabrera poseía una fuerza macabra, casi sobrenatural. Era un personaje de contornos enigmáticos que se apoyaba en las supersticiones populares e inspiraba una especie de terror sagrado. Maniobraba entre las tinieblas. «Era una dictadura invisible. Nadie veía nunca al presidente. No había más que sospechas, murmullos, rumores...». Guatemala vivía al margen del mundo.

«No teníamos radio, ni aviones. Dos o tres veces al mes los barcos tocaban en nuestros puertos, nada más. No entraban diarios sin el permiso del gobierno. Sólo veíamos los dos diarios oficiales. Nuestro aislamiento era completo».

Con el tiempo, el presidente se convirtió en un mito. Asturias nos cuenta que llegó a conocer bien al hombre después de su caída.

«Yo era secretario del tribunal ante el que fue procesado. Lo veía casi a diario en la cárcel. Y comprobé que indudablemente esos hombres tienen un poder especial sobre la gente. Hasta el punto de que cuando estaba preso la gente decía: “No, ése no puede ser Estrada Cabrera. El verdadero Estrada Cabrera se escapó. Éste es algún pobre viejo que han encerrado allí”. En otras palabras, el mito no podía estar preso». Acentuaba el humorismo grotesco de la situación el hecho de que hacia el final de su gobierno Estrada Cabrera se había rodeado de hechiceros, curanderos, adivinos y energúmenos de toda especie entregados a danzas orgiásticas en los terrenos del Palacio Presidencial. Se había hecho parte de su propia mitología, y fue en cierto modo víctima de sus propios hechizos. Los terrores delirantes que había inculcado en la población finalmente se habían vuelto contra él.

La fecha decisiva en que comenzó a declinar la estrella de Estrada Cabrera, dice Asturias, fue el 26 de diciembre de 1917. A las diez en punto de la memorable noche del 25 de diciembre, Guatemala fue arrasada por un terremoto.

—Toda la capital se derrumbó. Por eso Guatemala es una ciudad fea ahora. Antes tenía un carácter muy diferente. Era una ciudad de arquitectura barroca, de costumbres ceremoniosas. Yo recuerdo una Guatemala donde la gente vestía de levita y sombrero de copa; llevaba guantes y bastones... Pero ahora, de pronto, la tierra tembló y todos se quedaron en la calle. Y es curioso pero indudablemente el terremoto no sólo sacudió la tierra sino también las conciencias.

Creó, dice Asturias, no sólo trastornos físicos sino además dislocaciones sociales. En medio de la catástrofe, hubo un brote de solidaridad nacional.

—Gentes de todas las clases sociales se encontraron de pronto arrojadas juntas a las calles en camisón y pijama. Había que vivir en carpas. ¿Y cuál fue el resultado? Los que habían vivido retraídos, desconectados del resto de la población, se unieron a la multitud. Sin duda éste fue uno de los factores que contribuyeron a la caída de Estrada Cabrera. Desde 1917 hasta 1920, el año en que fue derrocado, la situación se precipitó. En 1917 mi generación, ya no intimidada por los recuerdos de las represalias anteriores, se lanzó a la lucha política.

Fue en 1917 cuando los estudiantes apedrearon una estatua del dictador en el patio principal de la universidad. Estrada Cabrera se enfureció, pero en vano, ante esa afrenta sin precedentes. Luego hubo mítines y manifestaciones cada vez más violentas. Algunos estudiantes fueron encarcelados por la policía y luego, sorprendentemente, puestos en libertad.

—La situación era muy tensa. Como la acción estudiantil directa era casi desconocida en esa época, Estrada Cabrera no sabía muy bien qué hacer. En ésas

estábamos cuando llegamos a 1920.

Amaneció el Año Nuevo lleno de presagios.

—Esa mañana aparecieron volantes bajo todas las puertas de la ciudad invitando a la población a dar su apoyo a un nuevo Partido Unionista para celebrar el centenario de nuestra independencia, que se cumplía en 1921, con una Centroamérica unida. Tampoco en este caso supo Estrada Cabrera cómo reaccionar. Nosotros, los estudiantes, apoyamos inmediatamente la proposición. Para entonces ya se había ido más lejos: se pedía el fin de la dictadura. Hubo persecuciones, pero seguimos con las manifestaciones pacíficas. Estábamos desarmados. Hasta que en abril la Asamblea Nacional depuso a Estrada Cabrera, declarándolo incapaz de gobernar.

Hubo elementos de ópera cómica hasta en los días finales de Estrada Cabrera.

—Carlos Herrera había sido nombrado presidente provisional. Estrada Cabrera había prometido dejar el país. Parece que estaba a punto de irse, cuando una noche de abril abrieron fuego desde su casa, que estaba en una loma en las afueras de Guatemala. Entonces nos dimos cuenta de que no se había ido. Hubo una batalla de ocho días para llegar a él. Su residencia fue rodeada. Pero en la noche en que se iba a dar el asalto, intervinieron en su favor los embajadores británico y norteamericano. De modo que se le perdonó la vida. Se entregó y quedó detenido en su casa. Se le hizo un proceso y fue encarcelado hasta su muerte tres o cuatro años después.

Tras el largo crepúsculo de la dictadura, había mucho que hacer para rehabilitar al país. 1920 fue un año activo para Asturias.

—Fundamos la Asociación de Estudiantes Unionistas, una filial del Partido Unionista. Sacamos un diario llamado *El Estudiante*, que era muy violento políticamente. Pero eliminado Estrada Cabrera, empezamos a comprender que los problemas de Guatemala no eran exclusivamente políticos y que si continuábamos haciendo política como hasta entonces, terminaríamos frustrando nuestros propósitos y nuestra influencia se malgastaría. Entonces fundamos lo que se llamó la Universidad Popular. Comprendimos que mientras nuestro pueblo no supiera leer ni escribir ni tuviera idea de los deberes y las responsabilidades de la ciudadanía, podíamos seguir cometiendo los mismos errores indefinidamente y no habría progreso. La Universidad Popular fue fundada en 1922. Contábamos con una inscripción de unas doscientas o trescientas personas, pero pronto pasaron de las dos mil. Naturalmente, carecíamos de espacio y facilidades. Por suerte el rector de la Universidad Nacional nos sacó del apuro prestándonos aulas. Las clases se daban por la noche, después de las siete. De modo que teníamos más de dos mil personas: obreros, gente de los alrededores, hombres y mujeres. El gobierno ayudaba. Nos apoyaba el nuevo presidente, el general Orellana. Nuestro propósito era exigir un sacrificio de nuestros ciudadanos. Porque lo que pasa en Guatemala, como en muchos de nuestros países, es que la gente no está acostumbrada a contribuir nada al bien general. Queríamos cambiar eso. Teníamos que incomodarnos un poco para dar nuestras clases nocturnas, que eran gratuitas. Eso requería un esfuerzo. A veces

llovía... El proyecto creció. Pronto hubo una sucursal de la Universidad Popular en cada provincia. Comenzó a jugar un papel importante en la vida del país. Teníamos nuestros representantes en la Asamblea Nacional. Propusieron que la universidad recibiera subsidios oficiales...

Entretanto, la suerte de la familia Asturias había mejorado notablemente. El padre de Asturias se había hecho importador de azúcar y harina, que vendía a los campesinos de los alrededores. Vivía a puertas abiertas, hospedando en su caserón a los clientes. Las reuniones que se armaban en el patio al anochecer, bajo los árboles, hasta que asomaba el sol de la madrugada eran una inagotable fuente de maravilla y de información para el joven Asturias.

—Era un patio muy grande con un enorme portón. Los compradores entraban en sus carretas, o arreando sus mulas. Llegaban por la mañana o por la tarde, hacían sus compras y empacaban para estar listos para partir a la mañana siguiente. Pasaban la noche en el patio. Allí encendían sus fogatas y dormían bajo sus toldos. Yo tenía muchos amigos entre ellos y los oía hablar todas las noches, contando sus historias. Para mí fue un segundo contacto con la gente del interior.

Asturias, estudiante de Derecho, trabajaba en su tesis en esa época. Su tema, inevitable, era el perenne «Problema Social del Indio». Su investigación, si bien por necesidad algo teórica, lo obligaba, no obstante, a hacer frecuentes expediciones a ranchos y haciendas. Fue ésta una época ambiciosa e idealista. Los jóvenes estaban en la vanguardia de los acontecimientos, mirando hacia un futuro que parecía lleno de grandes promesas.

Pero pronto se descompuso el panorama. Poco después de graduarse en la Facultad de Derecho, Asturias y otro abogado fueron designados para defender a un oficial acusado del asesinato del jefe de estado mayor del presidente Orellana. Era un asunto enredado y espinoso. La defensa perdió la causa y el reo fue condenado a muerte y fusilado. La actitud del ejército durante el proceso dio mucho que pensar... Los militares adquirían cada vez más influencias en el gobierno. Asturias y un par de amigos suyos, Epaminondas Quintana y Clemente Marroquín Rojas, publicaron una serie de artículos apasionadamente antimilitaristas en un número de un semanario que habían fundado, *Tiempos Nuevos*. En la noche del día en que aparecieron los artículos, Epaminondas Quintana fue acorralado y apaleado en el mortuorio Callejón de Jesús. La paliza lo dejó medio ciego y sordo. Asturias escarmentó... Su familia lo embarcó para Europa. Un buque alemán lo dejó en Panamá, donde transbordó a un barco inglés que lo llevó a Londres. Eso fue en 1923.

Una de las primeras cosas que hizo en Londres, recuerda Asturias —iba a estudiar economía política—, fue visitar la colección maya en el Museo Británico. Los objetos que vio allí parecían fantasmas salidos de su propio pasado. Eran un mudo testimonio de que, aunque el tiempo y la distancia habían borrado los esplendores de la vieja civilización indígena, su visión del mundo, sus actitudes vitales, no habían desaparecido por completo. Ya había entrevisto esa verdad alguna vez en su patria.

Dormitaban, fosilizados en una población insondable reducida a la miseria y la desesperación. Sus huellas eran apenas descifrables. Pero pronto Asturias descubriría algunas claves. El 14 de julio —día de la Bastilla— de 1923, de vacaciones en París, recorría la Sorbona cuando encontró el anuncio de un curso dictado por el profesor George Raynaud, especialista en ritos y religiones mayas. Y fue una revelación. Durante cinco años Asturias estudió bajo la dirección del profesor Raynaud, que había pasado su vida traduciendo el libro sagrado de los maya-quichés, el *Popol Vuh*, al francés. La vieja versión española, que databa del siglo XVI, mostraba la mano nerviosa de su autor, el padre Ximénez, un religioso que acercó su traducción a la Biblia por temor a la Inquisición. Se necesitaba una nueva versión, sin giros elípticos. Asturias y un colega mexicano, González de Mendoza, emprendieron la tarea, utilizando como punto de partida la traducción francesa. Era un trabajo arduo y erudito y, como de costumbre en esos casos, poco remunerativo. Para ganarse la vida, Asturias contaba con el periodismo. Enviaba artículos a diarios de México y Guatemala. Terminó de traducir el *Popol Vuh* en 1925-1926.

Fue en esta época cuando, en parte como distracción, Asturias comenzó a escribir mucha poesía. En 1925 publicó en París su primer volumen de poemas, *Rayito de estrella*, donde se dedicó a hilar jitanjáforas y dio nacimiento a lo que él llama la «fantomima» o sea «la pantomima con fantasmas». Era poesía de ocasión, de juego verbal y pirotecnia, y muestra a un Asturias melódico —a veces melifluo— cuyos acentos sonoros reflejan las preocupaciones verbales de la era de Joyce, Fargue y Gertrude Stein.

Fue éste un período muy productivo para Asturias, uno de nuestros escritores más fecundos. Robando tiempo a sus estudios mayas, se había puesto a hacer unos bocetos basados en los cuentos y las leyendas que recordaba de su infancia. Trató de recuperar en ellos, en forma oblicua y a veces un tanto errática, el espíritu de las viejas obras maestras indígenas que había leído —el *Popol Vuh*, el *Chilam-Balan*, el *Rabinal-Achi*— y el resultado fue un extraño híbrido que el poeta francés Paul Valéry llamó con admiración «poemas-sueños». Los dejó a un lado, interrumpiendo el experimento, en 1928, por un viaje a Cuba y Guatemala, donde dio una serie de conferencias reunidas más tarde bajo el título de *La arquitectura de la vida nueva*. *Leyendas de Guatemala* se publicó recién en 1930, en España.

Pero el fruto más importante de esos años —aunque, por razones políticas, no apareció hasta mucho más tarde, en 1946— fue la primera novela de Asturias, un sumario elocuente de la vida bajo el régimen terrorista de Estrada Cabrera titulado *El señor presidente*. Lo habitaba el libro desde 1922, en Guatemala, donde había nacido en la forma de un cuento llamado «Los mendigos políticos», que el autor había preparado para un concurso literario. El cuento lo acompañó a París, donde creció y se multiplicó. Recuerda Asturias:

—Un grupo de amigos y yo —César Vallejo, Arturo Uslar Pietri, el novelista venezolano— nos reuníamos a contarnos cuentos y anécdotas sobre las dictaduras

que habíamos conocido. Sin duda yo había guardado en alguna parte todo lo que había oído bajo Estrada Cabrera, y comencé a recordar cosas. Las contaba en voz alta. Entonces se me ocurrió que «Los mendigos políticos» podía convertirse en algo mucho más amplio. Así fue como me puse a escribir *El señor presidente*. Lo hablaba antes de escribirlo.

Es por eso, dice Asturias, que se oye la voz humana en cada página. La narración fluye siempre espontánea, inmediata e inesperada como el lenguaje oral. «Mientras escribía me contaba yo mismo la historia, y no quedaba satisfecho hasta que sonaba bien. Podía recitar capítulos enteros de memoria». Era un libro que le brotaba de las entrañas. Lo respiraba al pensarlo, y salía vibrante al ritmo de las sensaciones y los pensamientos, impregnado de asociaciones propias del habla popular captadas con frecuencia al borde mismo del subconsciente. El pulso es fuerte y rápido, a veces atropellado hasta el desorden... y sin embargo, no fue una obra fácil de escribir. Antes de quedar archivada allí por 1930, había sido corregida una infinidad de veces, abandonada en más de una ocasión y revisada de punta a punta en un total de diecinueve veces. Sobrevivió a pesar de todo, con gran parte de su frescura y toda su fuerza visceral.

Visto hoy en perspectiva, *El señor presidente* —con su sátira un tanto burda, la torpeza y el sentimentalismo de las escenas amorosas, las intermitencias y desarticulaciones, la frenética extravagancia de muchos episodios, sus protagonistas espectrales y despersonalizados y los arbitrarios mecanismos de coincidencia que los unen— ha envejecido. No escandaliza ya, ni intimida. El digno general Canales que muere de un ataque al corazón traicionado por su frívola hija Camila, que se enamora del favorito y hombre de confianza del presidente y se casa con él en una gran boda oficial, tirando por la ventana el orgullo y el honor de la familia, ni espanta ni conmueve. El favorito mismo, el lúgubre Cara de Ángel, «bello y malo como Satán», es un puro figurín. Sin embargo, siguen fascinando los horrores góticos de una galería de grotescos que recuerda los *Caprichos* de Goya y los *Sueños* de Quevedo. Las páginas iniciales, con su juego de palabras surrealista, nos zambullen en el ambiente alucinante de una serie de personajes de los bajos fondos —lisiados monstruosos, mendigos que agitan sus harapos y muñones, delincuentes—, que se agitan como espantajos en los peldaños del Portal del Señor a la sombra de la catedral. Son demonios surgidos del infierno de la realidad. En sus ojos flotan las imágenes de la ciudad martirizada. Oscilamos sin descanso entre el sueño y la vigilia, entre cuchicheos espeluznantes, intrigas y torturas esperpénticas, todos extravagantemente magnificados, como si se los viera a través del famoso espejo cóncavo de Valle-Inclán, cuyo *Tirano Banderas* le sirvió sin duda de modelo a Asturias al construir su atormentado manicomio tropical. Lo que da fuerza al libro es la sensación de que es un reflejo deformado pero reconocible de una realidad sórdida, tristemente conocida por todos los que han recorrido los barrios bajos de las ciudades latinoamericanas. Más allá del carnaval de horrores está la auténtica tragedia. A Guatemala nunca se la

menciona en el libro. Los verdugos encapuchados de Asturias pertenecen a la imaginación colectiva de un continente que no dormirá tranquilo mientras los oiga revolcándose en sus tumbas. En *El señor presidente* quedan enterrados vivos. Como los relatos de *Leyendas de Guatemala*, *El señor presidente* celebra el horror con una carcajada fúnebre. Se acerca en tono al humorismo tétrico de Buñuel.

Hay por cierto un elemento cinematográfico en *El señor presidente* que a un tiempo ofusca y deslumbra. Sus brillantes imágenes de pesadilla explotan en la pantalla como fuegos artificiales, encegueciendo al espectador. Como las imágenes cinematográficas, encuentran en el resplandor de sus superficies una paradójica profundidad. Pero su misma claridad opresiva, que llega hasta el encandilamiento, las oscurece.

Asturias pone de relieve la influencia de la literatura indígena en su obra.

«La narración indígena se desarrolla en dos planos: el plano del sueño y el plano de la realidad. Los textos indígenas retratan la realidad cotidiana de los sentidos, pero al mismo tiempo comunican una realidad onírica, fabulosa e imaginaria que es vista con tanto detalle como la otra».

Es esta segunda realidad la que prevalece en las escenas que se concentran en la figura algo remota del presidente, siempre vestido de negro de pies a cabeza, en luto perpetuo, la sombra de una presencia: un tótem que preside una corte de milagros, una voz de megáfono. A pesar de que conoció bien al personaje real, Asturias no trató de darle carne y hueso. El ídolo caído de nada le servía. Le interesaba el mito. Dice que los dictadores del tipo de Estrada Cabrera sólo aparecen en los países propensos a la mitología: México, Guatemala, Ecuador, Bolivia, Perú, Venezuela, Cuba, Haití (la zona afroindia). *El señor presidente* era una tentativa de mostrar en qué condiciones podía florecer ese mito.

Los años que siguieron a *Leyendas de Guatemala* y *El señor presidente* fueron penosos para Miguel Ángel Asturias. Cuando volvió a Guatemala en 1933, tras un viaje en el que recorrió Europa y el Medio Oriente, se encontró otra vez luchando contra la dictadura. En esta ocasión era el austero régimen militar de Jorge Ubico, que coincidió con el surgimiento mundial del fascismo. Uno de los primeros actos de Ubico cuando asumió el mando fue suprimir la Universidad Popular. De nuevo el país se vio reducido a la resistencia silenciosa, mientras rondaban los buitres. Durante una década, fuera del periodismo —en 1937-1938 fundó *El Diario del Aire*—, Asturias no escribió más que poesía. Le puso títulos misteriosos y nostálgicos: *Émulo Lipolidón* (1935), *Sonetos* (1937), *Alclasán* (1938), *Anoche 10 de marzo de 1543* (1943). Se consolaba con la eufonía. Hasta que por fin en 1944 cayó Ubico, y tras un corto período de transición en que gobernó un triunvirato, se llamó —por primera vez en la historia de Guatemala— a elecciones libres que llevaron al poder a un gobierno reformista en la persona de un «socialista espiritual», el doctor Juan José Arévalo, que había vivido desterrado en la Argentina. Se necesitaba un esfuerzo hercúleo para levantar el país de su desgracia, y se inauguró la «década de la revolución». Para

Asturias comenzó un período de viajes en que llevó su causa por todo el continente. Entre 1945 y 1946 estuvo en México. Allí publicó por fin *El señor presidente*, quince años después de haberlo escrito. Desde 1947 en adelante, durante varios años, Asturias representó a su país como ministro consejero en la embajada de Buenos Aires. Pasó todo el año 1948 trabajando en su segunda novela, *Hombres de maíz*.

El señor presidente seguirá interesando quizá como una vistosa reliquia, pero es probable que a Asturias se le recuerde por *Hombres de maíz*. La obra se venía gestando en él desde hacía mucho tiempo. En *Hombres de maíz* nos hallamos de pleno en el reino intemporal de la magia y la mitología. Es un libro arrollador que representó un enorme esfuerzo imaginativo y fue escrito, dice Asturias, con una especie de intensidad rapsódica. El arrobo verbal quería conjurar un estado de ánimo que diera acceso al subconsciente y evocara realidades atávicas. No se trata de un mero juego semántico. Asturias persigue lo que llama un «idioma americano». Se da cuenta de que el floreo retórico y los lugares comunes de la prosa académica han sido las plagas de nuestra novela. Nuestros escritores, con su nostalgia por el purismo castellano, fueron siempre demasiado civilizados. Las imitaciones de la «carpintería» española, como la llamaba Unamuno, les habían enajenado el lenguaje. Había llegado el momento de romper esas estructuras mentales para dar cabida a otras formas de pensar —y por lo tanto de decir— propias del continente americano. No se trataba de regionalismos, aunque los hay en Asturias, sino de significaciones. Giros, tonalidades que expresan actitudes, modos de revelarse o esconderse en las palabras, repeticiones en el habla que son de origen ritual, todos esos signos con los que nos reconocemos y nos diferenciamos. Asturias fue uno de nuestros primeros novelistas en darse cuenta clara del enorme potencial evocativo, invocatorio del idioma hablado, su pulsación vital. Dar voz a una visión ha sido todo el sentido de la obra de Asturias. «En *Hombres de maíz* —dice—, el español que hablamos se acerca a un límite exterior más allá del cual se convierte en otra cosa. Hay momentos en que el lenguaje no es sólo un lenguaje, sino que adquiere lo que podríamos llamar una dimensión biológica». Para Asturias, el lenguaje vive una vida prestada. Las palabras son ecos o sombras de seres vivientes. La fe en el poder de las palabras, como ha señalado Octavio Paz en uno de sus ensayos, es el recuerdo de una antigua creencia en que las palabras son dobles del mundo exterior, y por lo tanto una parte animada de él. Los ritmos del lenguaje son subconscientes, y en el subconsciente está el mito. «El ritmo —dice Paz— es regreso al tiempo original». Y en ese tiempo se conserva la cosmovisión de un pueblo: los arquetipos de su imaginación.

Dice Asturias: «En *Hombres de maíz* la palabra hablada tiene un significado religioso. Los personajes de la obra nunca están solos, sino siempre rodeados por las grandes voces de la naturaleza, las voces de los ríos, de las montañas. El fondo no es ya mero decorado teatral como era, por ejemplo, en la novela romántica. El paisaje se ha hecho dinámico; tiene vida propia». Para Asturias, los paisajes son tan elocuentes como las personas. Su contacto con su tierra es físico, visceral. «Por eso —dice,

entristecido por la ausencia— tengo que volver siempre a Guatemala. Porque cuando estoy lejos dejo de oír su voz. No tanto la voz de la gente como la del paisaje. Comienzo a sentirla menos y entonces ya no puedo manejarla tan bien».

Para reanimar sus voces recurre a un método conocido: la escritura automática. Con excepción de *El señor presidente*, que fue escrito con deliberación, capítulo por capítulo, todos sus libros a partir de *El alhajadito* —un poema en prosa comenzado en la década de 1920, abandonado y luego terminado en 1961— se han apoyado en alguna medida en este método. Asturias se prepara recitando por dentro lo que va a decir, hasta que lo sabe de memoria. Entonces se desata.

«Cuando el libro está maduro y listo me pongo a trabajar. En la primera versión largo todo lo que me pasa por la cabeza. Escribo a máquina, porque si lo hiciera a mano no podría leer después lo que he escrito. Trabajo horas fijas, generalmente desde las cinco hasta las nueve de la mañana. La primera versión es completamente automática. Me voy de cabeza, sin volverme nunca a ver lo que he dejado atrás. Cuando la termino la aparto por un mes; entonces la saco y la reviso. Empiezo a corregir, a cortar y cambiar. Con lo que me queda hago la segunda versión. Lo que obtengo con la escritura automática es el apareamiento o la yuxtaposición de palabras que, como dicen los indios, nunca se han encontrado antes. Porque así es como el indio define la poesía. Dice que la poesía es donde las palabras se encuentran por primera vez».

El indio, dice Asturias, emplea las palabras con parquedad, con prudencia y recato. Como el venerable y parsimonioso Gaspar Ilóm, el protagonista semilegendario de *Hombres de maíz*, dice lo que hay que decir, nada más. «El indio es muy lacónico. Para él las palabras son sagradas. Tienen una dimensión completamente distinta a la que tienen en el idioma español». En el *Popol Vuh* y los antiguos textos indígenas, las palabras no sólo poseen un valor ritual, sino que constituyen la sustancia misma del culto. Son el alimento de los dioses, que se nutren sólo de ellas. Los dioses mayas crearon al hombre con ese propósito: para que los alabara. Las palabras humanas eran el sustento divino. «Por eso, antes de crear a los guerreros, los sacerdotes o los sabios, los dioses crearon a los artistas: los flautistas, los cantores y bailarines y los pintores. Porque lo único que divierte a los dioses, lo único que puede aliviar su aburrimiento y tedio, son las artes. De modo que para los indios las palabras son elementos fundamentales y mágicos dotados no sólo de poderes de hechicería y encantamiento, sino también de milagrosos poderes de curación». Es aquí donde se abre un abismo entre el carácter discursivo de los idiomas modernos y la rigidez ceremoniosa y profundamente utilitaria del lenguaje indio. «La escritura primitiva de los indios era una forma de escritura ideográfica, como la de los chinos, como decían los españoles cuando vieron los primeros jeroglíficos. Porque para los indios la escritura y la pintura eran lo mismo. Ellos mismos lo dicen en sus viejos manuscritos: “Porque ha sido pintado ya no se ve. Porque ha sido pintado ya no se lee. Porque ha sido pintado ya no se canta...”. Es

decir, porque ha sido escrito». Para el indio, aún hoy, las palabras tienen un contenido seminal. Captan la esencia de las cosas. Ser capaz de poner un nombre exacto a algo, dice Asturias, significa revelarlo, desnudarlo, despojarlo de su misterio. «Por eso en las aldeas de Guatemala todos los hombres responden al nombre de Juan y todas las mujeres al nombre de María. Nadie conoce sus verdaderos nombres. El que conociera el nombre de la mujer de un hombre podría poseerla, es decir, arrebatársela».

Asturias ha aprendido a emplear las palabras con ese propósito: para arrebatarse significados a las sombras. Asegura que no es una estrategia consciente. «Creo que de hacerlo así habría resultado falso y artificial. Pero las palabras en ciertos momentos son como las agujas de una brújula. El lenguaje es a veces una manera que uno tiene de acercarse a los paisajes, la gente y las situaciones. Por ejemplo, en *El señor presidente* hay muchos casos en que las palabras hacen un papel importante, marcan el paso de la narración. Hay aliteraciones, refranes y otro elemento fundamental: la onomatopeya. Las onomatopeyas son un ingrediente importante en todos los idiomas indios; era una manera que tenían los indios de reproducir muchos fenómenos naturales. El indio utilizaba también algo más: lo que llamamos paralelismo. El paralelismo es la reiteración del mismo pensamiento expresado con diferentes palabras en un solo párrafo. Claro que este recurso no se da sólo en la literatura indígena, sino también en la primitiva literatura española. Se encuentra en los romances medievales, que datan de una época en que el idioma español no estaba todavía completamente estabilizado. El paralelismo ha tenido mucha importancia para los paleógrafos, porque frecuentemente en la exégesis de los antiguos textos indígenas cuando una línea era oscura las repeticiones que la rodeaban ayudaban a descifrarla. Los indios eran también muy aficionados a algo que se encuentra en mi obra: la multiplicación de las sílabas dentro de una palabra para dar una sensación o impresión particular». Asturias cita el ejemplo del árbol, al que el aumentativo español eleva a arbolón y el superlativo indio a arbolonón.

«El lenguaje —dice Asturias— presenta muchos problemas al escritor latinoamericano. Está el eterno problema del criollismo. Hubo épocas, y sigue siendo cierto todavía en algunos casos hoy, en que nuestros escritores incorporaban grandes cantidades de palabras locales en sus textos, con lo que por supuesto prácticamente le cerraban la puerta al lector. Yo he tratado poco a poco de ir ampliando la base de mi lenguaje para ponerlo al alcance del mayor número de gente posible. Los juegos de palabras en obras como *El señor presidente*, *El alhajadito* y *Leyendas de Guatemala* eran primeras tentativas, preparativos para la tarea que me iba a imponer en *Hombres de maíz*. En *Hombres de maíz*, la novela adquiere algo del carácter de una epopeya popular. Las palabras tienen un papel más profundo. *Hombres de maíz* explora las dimensiones ocultas de las palabras: su resonancia, sus matices, su fragancia. Porque nuestro problema consiste en crear una literatura que no hable ni del asfalto, ni del vidrio, ni del cemento. Debe hablar de la frescura de la tierra, de la semilla, del árbol. Nuestra literatura tiene que dar un nuevo perfume, un nuevo color y una nueva

vibración». Sus cadencias, agrega, deben ajustarse a sus mitos. «Y cuando hablamos de mitos hablamos de una cosa viviente. Para mí los mitos son un poco como la malaria. La malaria aparece como un dolor de cabeza, un dolor de estómago; se instala y se extiende. Que es más o menos lo que hacen los mitos. No mueren fácil». Asturias subraya, sin embargo, que no se propone glorificar el mito. «No debemos permitir que nuestro continente sea juzgado exclusivamente por sus mitos». Los mitos existen en todas partes. A Asturias le interesan sobre todo por su dinámica. Son una manifestación patente de la imaginación popular, y por lo tanto llaves maestras para la comprensión de ciertas realidades sociales.

Hombres de maíz se basa en toda una cosmografía indígena. La comunidad tribal de Gaspar Ilóm, orgulloso cacique descendiente de los antiguos cazadores con cerbatana, pasa por las angustias de la desintegración. La causa es el conflicto entre el sistema de vida tradicional de un pueblo que cultiva maíz sagrado para la ceremonia y el sustento, y la gangrena de los intrusos mercenarios que quieren explotar la tierra con fines comerciales. Gaspar Ilóm, personificación de fuerzas ancestrales —habla «por todos los que hablaron, todos los que hablan y todos los que hablarán»—, ha sido envenenado durante un banquete por los soldados de Chalo Godoy, un sargento al servicio de las fuerzas del «progreso», y según la creencia tradicional, ha entrado en la inmortalidad, desde donde vela por su pueblo, clamando venganza. La repetición cíclica que rige la vida humana condena a sus descendientes a revivir eternamente su tragedia. En un mundo de identidades borrosas y fluidas, ellos son sus imágenes reflejadas. Los que pecan sucumbiendo a las tentaciones del nuevo sistema de vida se atraen un terrible castigo. Así, Tomás Machojón, que se desmanda del rebaño —se hace «ladino»— casándose con una mujer blanca, la Vaca Manuela Machojón, pierde a su hijo en una conflagración y sucumbe él también a las llamas corriendo tras la imagen del hijo, gran jinete desaparecido en un maizal incendiado. Los niños mueren, fracasan las cosechas, se secan los pozos y los ríos. Las mujeres —atacadas de «delirio ambulatorio», llamado también «labyrintho de araña»— se fugan del hogar. Sus espíritus errantes se aparecen a los viajeros en un alto risco donde soplan las borrascas y los barrancos respiran «para adentro», atrayéndolos al abismo. Tal es la suerte del pobre Goyo Yic, un ciego abandonado por su pecadora mujer, María Tecún. La búsqueda de la «tecuna» lo lleva a un hechicero que le devuelve la vista, pero sólo para que pueda llegar hasta el risco, donde apenas evita que lo trague el precipicio. Goyo Yic, personalmente sin culpa, lleva en sí la culpa acumulativa de la comunidad. Perdida en la niebla del pasado hay una falta anónima. Su pena le ha abierto los ojos a la desesperación y la calamidad. Es un hombre después de la caída, privado de su inocencia. No sabe cómo reconocer a su amada ahora que tiene ojos para verla; sólo recuerda su voz. Y es como si al recobrar la vista estuviera más ciego que antes. Porque «a la mujer verdaderamente amada no se la ve, es la flor del amate que sólo ven los ciegos». El amate es un tipo de higuera de la que obtenían los indios una resina lechosa y con cuya corteza hacían sus pergaminos. No

da flores. «La creencia popular —dice Asturias— es que la flor está escondida en el fruto. Florece sólo en los ojos del ciego». Es, por supuesto, un símbolo del amor, pero también, acaso, de verdades ocultas que sólo conocen los iniciados y que de ahora en adelante le serán negadas a Goyo Yic. Su acongojada peregrinación por las montañas —bebiendo para olvidar de una gran calabaza llena de aguardiente ilegal— lo lleva a la miseria y la ignominia. Se convierte en un ruinoso buhonero ambulante, apestado de sufrimientos, hasta que con el tiempo —en una escena conmovedora en la que Asturias derrama toda su ternura por la humanidad herida de su pueblo— le confiesa a un amigo, mientras andan bamboleándose por el camino polvoriento, con una llama en las tripas y el viento en la cara, que ha renunciado a toda esperanza de recuperar alguna vez a su mujer o el mundo que compartía con ella. «Antes, compadre —dice—, la buscaba para encontrarla; ahora, para no encontrarla». El recuerdo, convertido en olvido, ya no es más que un remordimiento.

Hombres de maíz es una obra turbulenta, anárquica, desarticulada, en la que bailan los esqueletos y ríen las calaveras. Dice Asturias: «En *Hombres de maíz* no hay concesiones. No hay argumento. Que las cosas sean claras o no, no importa. Se dan simplemente».

Estamos en el reino de los portentos y las curas milagrosas. El tiempo es circular. El pasado y el presente, lo real y lo imaginario, coexisten en las conciencias de los protagonistas. Gestos rituales, expresiones y acontecimientos se repiten a intervalos irregulares pero inexorables. El elemento «telúrico» —la voz del paisaje— es omnipresente. Como en todas las obras de Asturias, algunas de las mejores escenas son humorísticas. Entre ellas resaltan los afectuosamente maliciosos retratos de la vida aldeana: comilonas, fiestas, bodas, borracheras, bailes, festivales religiosos, días de mercado, velorios y funerales. La obra quedaría incompleta sin las habituales caricaturas graciosas de forasteros excéntricos y pintorescos que deambulan por los trópicos: el padre Valentín Urdáñez, un clérigo español de la estirpe de los sacerdotes coloniales que vinieron al Nuevo Mundo con los conquistadores, y lleva un diario al estilo de las viejas crónicas de Bernal Díaz; don Casualidón, otro párroco, ofuscado por la codicia del oro, que proporciona al autor la oportunidad de insertar una moraleja sobre la vanidad de los bienes terrenales; Deféric, un alemán mitómano, con su teoría de que los indios se «sacrifican» para alimentar su leyenda; y el famoso visitante nórdico O'Neill (¿Eugene?) —muerto de amor por una doncella local— cuyo sepulcro se ha convertido en una atracción turística.

En la raíz de la actitud ambigua con que enfrenta el indio la realidad, dice Asturias, está su concepto de la dualidad de todas las cosas: realidad y ficción, ser y devenir. Para el indio, el hombre es un ser transitorio, un ave de paso, momentáneamente encarnado en la individualidad, de la que aspira a liberarse para volver a unirse con el Todo. Ve su autonomía como un angustioso enajenamiento. De allí su constante nostalgia por un paraíso perdido en la memoria de la raza, un más allá —simbolizado por el principio femenino, la Madre Tierra, «nombre de mujer que

todos gritan»— al que los poetas del náhuatl llamaron «la tierra florida». El hombre en el mundo visible no es más que un muñeco, una sombra de su verdadero ser. El indio es un ser comunal. «No hay solitarios entre los indios», dice Asturias. El indio condenado a la soledad sufre una especie de angustia «metafísica», una parálisis de la voluntad. Lo aterra, lo aniquila «el momento en que se es uno solo con el sol encima». Su soledad, dice Asturias, no es introspectiva; la unidad, para él, es despersonalización. Por eso emigra —o transmigra— fácilmente en sus pensamientos para entrar en otros seres o retroceder a través del tiempo a sus orígenes legendarios.

«El indio vive hacia atrás, no hacia delante. Los mayas computaban el tiempo retrocediendo trescientos mil años en el pasado. Pero cuando miraban hacia delante pensaban en función de períodos que no abarcaban más de veinte años. Pensaban que cada veinte años debía llegar el fin del mundo. Creían que el hombre había vivido diferentes ciclos solares. Ahora vivimos en el quinto ciclo solar, que ellos representaban como el sol en movimiento. Llamaban al sol “el que se mueve” y lo identificaban con el corazón en el cuerpo. Eso explica las grandes hecatombes en la época de los aztecas. Sacrificaban el corazón para alimentar al sol. Temían cada vez más que el sol se detuviera un día; entonces todo se vendría abajo. Del punto de vista histórico, sus temores eran inspirados probablemente por recuerdos de los grandes desastres naturales de la era neolítica».

El anhelo del indio por su pasado inmemorial se expresa concretamente en el mito del nahual, que aparece repetidas veces en las páginas de *Hombres de maíz*. El nahual es un espíritu protector del hombre, una especie de ángel guardián; toma la forma de cualquier animal con que el hombre se ha identificado al nacer. Se podría decir que es su alma animal. Todo hombre aspira a confundirse en unión íntima y trascendente con su nahual. Es el caso de Nicho Aquino, el «correo» de la aldea, cuyo nahual es el coyote. Nicho Aquino se pierde en las montañas un día de lluvia, atribulado por oscuros presentimientos. Lo rescata uno de los Brujos de las Luciérnagas, ancianos o sabios con facultades visionarias, descendientes de los antiguos zahoríes de la tradición que vivían en «tiendas de piel de venada virgen» y hacían fuego con el pedernal. El correo, que ha merecido la reencarnación, es iniciado en los ritos secretos que lo despojarán del peso de la individualidad y lo integrarán en la corriente genérica. Es una experiencia pavorosa y sublime para él. A tientas y enceguecido entra en una profunda cueva y lo conducen en un descenso vertiginoso al mundo subterráneo de Xibalba, la región de sus antepasados, donde los que llegan «sueñan con verdes que no vieron, viajes que no hicieron, paraísos que tuvieron y perdieron». El descenso a las entrañas de la tierra es al mismo tiempo una vuelta al instinto —al nahual— y un ingreso en la inmortalidad. Nicho Aquino se desprende poco a poco de su piel exterior, su «caparazón de hombre, muñeco de trapo...». Le dicen que «la vida más allá de los cerros que se juntan es tan real como cualquier otra vida» y que en las profundidades de la tierra encontrará «el secreto camino». Le hacen pasar por una representación ceremonial de las etapas de la creación del hombre tal como las

registran las viejas tradiciones. Primero el hombre es de barro — «lodo caedizo»—, luego de junco o astilla y finalmente, en su reencarnación definitiva, de maíz fértil. Nicho Aquino ha sido un testigo sagrado de los misterios de las «grutas luminosas». Ha hecho frente a su pasado, ha asumido la historia de su raza, y «los que se confrontan con su nahual así, fuera de ellos, son invencibles en la guerra con los hombres y en el amor con las mujeres, los entierran con sus armas y sus virilidades, poseen cuantas riquezas quieren, se dan a respetar de las culebras, no enferman de viruela y si mueren diz que sus huesos son de piedralumbre».

Es difícil saber hasta qué punto Asturias ha conseguido penetrar los modos de pensar y sentir de los indios en *Hombres de maíz*. No habla ninguna de las lenguas indígenas y admite que sus incursiones por la psicología indígena son intuitivas y especulativas y sus interpretaciones, a veces altamente personales. Eso, sin embargo —y a pesar de los errores que podría señalar un antropólogo y las libertades que se toma con su material—, no las invalida. En estos asuntos, la intuición podría ser un camino más seguro que el análisis científico. «Oí mucho, supuse un poco más e inventé el resto», dice. Pero su invención no fue arbitraria. El clima de sus invenciones casi siempre es auténtico y convincente. Los resultados expresivos son fulgurantes, aunque no siempre exentos de ecos literarios. Lo que seduce en su prosa es el constante suspiro de la voz interior. Hay momentos exaltados y límpidos en casi cada página, y el conjunto brilla con un resplandor espiritual demasiado raro en nuestra literatura. «Los cuentos son como los ríos, por donde pasan van arrastrando todo lo que encuentran», dice Asturias, que acababa de publicar *Hombres de maíz* cuando ya se dedicaba de pleno a su próxima obra. En 1950 publicó *Viento fuerte*, el primer volumen de una tumultuosa trilogía que trata de las plantaciones de bananos de la United Fruit Company en Guatemala. Hay mucho panfleto en *Viento fuerte*, que —curiosamente— se concentra en los esfuerzos de dos idealistas norteamericanos, Lester Stone y Leland Foster, por humanizar la explotación de las tierras bananeras convirtiéndolas en una empresa cooperativa en beneficio de la población local. El hecho de que Asturias eligiera a dos norteamericanos como protagonistas arroja una luz enigmática sobre sus intenciones. Podemos sospechar que se esforzaba por vencer el simplismo de este tipo de literatura, distribuyendo los papeles en forma más equitativa para dar más peso al argumento, pero en vano. Los gringos samaritanos, en el contexto de esa época, son figuras pintorescas pero inverosímiles.

Asturias nos cuenta cómo le nació la idea del libro:

«En 1949, hallándome de visita en Guatemala, me di cuenta de que estaba desconectado de ciertos aspectos de la vida guatemalteca. Había vivido en las montañas, había vivido con los indios, había vivido en la ciudad; pero ahora unos amigos me invitaron a quedarme con ellos en Tiquisate y Bananera para que conociera las plantaciones de banana. Estuve en los dos lugares y los dos me proporcionaron el escenario para *Viento fuerte*. Al mismo tiempo leí un informe que aparece en un libro que se llama *El imperio del banano*. Lo habían hecho un par de

periodistas norteamericanos enviados a Centroamérica para estudiar la política de la United Fruit Company. El informe de esos periodistas norteamericanos es casi idéntico al que presenta Lester Stone en una reunión de la junta directiva de la Compañía en *Viento fuerte*. Claro que en *Viento fuerte* hay también una serie de retratos y episodios tomados directamente de la vida guatemalteca».

Estas escenas puebleras y campesinas, como de costumbre llenas de gracia y ternura, dan vida y color a la obra, pero son secundarias, puro decorado.

Tomado en conjunto, *Viento fuerte* y su continuación *El Papa Verde* (1954), así como el volumen que completa la trilogía, *Los ojos de los enterrados* (1960), tienen la militancia tendenciosa —y algo quejumbrosa— de la literatura de protesta. La polémica y la política ponen en duda el valor documental y el patetismo extorsiona los sentimientos del lector. La denuncia y el alegato son estilizaciones, irrealidades. Además molesta el hecho de que el autor se las arregla siempre para estar del buen lado.

Asturias admite hasta cierto punto estas objeciones. «Pero creo que la expresión “literatura de protesta” simplifica demasiado las cosas. Demos vuelta al problema para verlo como lo veo yo. Creo que toda la gran literatura latinoamericana ha sido una literatura de protesta». Asturias, que siempre ha defendido su tesis, le da a la palabra un sentido muy general. Para él, la protesta es la acción misma, dice: «La novela es el único medio que tengo de dar a conocer al mundo las necesidades y aspiraciones de mi pueblo».

Asturias ve una diferencia fundamental entre la estética del novelista latinoamericano y la de sus colegas europeos. El novelista europeo, dice, se ha emancipado hasta cierto punto del medio telúrico, puede dedicarse tranquilo a explorar los problemas complejos de la psicología individual. El ámbito del novelista latinoamericano, en cambio, sigue siendo en gran parte aquel viejo «infierno verde» de «plantas humanas» de la escuela naturalista. De allí que nuestra novela se vea obligada a ser principalmente una geografía social y económica del continente. Su misión es recopilar, evaluar y criticar.

«La literatura latinoamericana nunca es gratuita. Es una literatura de combate. Siempre lo ha sido. Me refiero a nuestra gran literatura. Si nos remontamos al período de la conquista, encontramos lo que yo llamaría la primera gran novela latinoamericana, la *Crónica de la conquista de Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. ¿Por qué escribe Bernal Díaz su libro? Para quejarse al Rey de que después de todos sus años de servicio a la Corona ha sido olvidado». Cita a Fray Bartolomé de las Casas y su defensa del indio ante la Corona. La tradición se mantiene en literatura colonial, bastante desarrollada en Guatemala, la Capitanía General del Virreinato de Centroamérica y por lo tanto la sede de monasterios culturalmente activos y de la primera universidad centroamericana. «Alrededor de 1770 un poeta guatemalteco, Rafael Landívar, publicó en Módena, en latín, una obra titulada *Rusticatio mexicana*. En esta obra Landívar, un jesuita expulsado de Guatemala en la época de Carlos III,

protesta contra la acumulación de grandes fortunas en Europa a expensas de las riquezas del continente americano. En otras palabras, nuestra literatura nació bajo el signo de la protesta. Nació de un conflicto que yo creo real, no inventado; porque Landívar, como todos nosotros, se daba cuenta de la explotación del indio. Siguiendo por ese camino hasta la época romántica o prerromántica, vemos que continúa la misma lucha en la época de la independencia». Asturias señala la *Amalia* de Mármol, una de varias novelas escritas en esa época para denunciar el despotismo y la dictadura. «Luego tenemos el *Facundo* de Sarmiento que es otra de las grandes novelas latinoamericanas. Y podríamos seguir así nombrando cualquier cantidad de obras dedicadas a la protesta social». En Guatemala misma —antaño el paraíso modernista de estetas tan refinados como Rafael Arévalo Martínez o Flavio Herrera, que trató alguna vez de poner el trópico en un haiku—, se ha destacado en años recientes por su tono a la vez lírico y mordaz el neonaturalista Mario Monteforte Toledo, quien huyendo de la persecución a México vivió un tiempo con los indios y pintó en una novela donde aprovecha sus experiencias personales el conflicto «entre la piedra y la cruz».

Dice Asturias, cuyas palabras resuenan en una época en que la mayoría de sus compatriotas viven en el exilio, refugiados en la poesía: «Creo que la función de la literatura hasta ahora ha sido la de exponer el sufrimiento de nuestro pueblo. Creo que es difícil para este tipo de literatura ser puramente literario, interesarse exclusivamente por lo que es bello o agradable para los ojos o los oídos».

Y no es que él descuide este aspecto de su oficio. Hasta su trilogía sobre la Compañía Bananera contiene numerosos pasajes de magia y mitología, incluyendo un retrato mítico del Papa Verde —el gran patrón de la empresa, que tiene su sede en un rascacielos de Nueva York—, en cuya portentosa lejanía hay matices poético-macabros que recuerdan los de la figura del señor presidente. Pero el Asturias de 1950, cuya militancia va en aumento día tras día, ya no es sólo el hábil artífice literario de antes. Si con los años parecería haber malogrado en parte su talento, es porque lo han absorbido asuntos más apremiantes que la literatura. En 1951, momento de emergencia nacional, lo encontramos desempeñando un papel activo en la historia de su país.

Fue en el año 1951 cuando Jacobo Árbenz, el sucesor de Arévalo, subió al poder en Guatemala. Árbenz, un coronel retirado que había intervenido en la lucha contra el dictador Ubico, heredó los programas reformistas de Arévalo. A él le tocó ponerlos en práctica. Y fue ésa su ruina.

«La presidencia de Arévalo había sido la época de las leyes revolucionarias, como se las llamó, aunque no tenían nada de revolucionario, porque en Inglaterra, por ejemplo, esas mismas leyes han existido desde alrededor de 1880. Eran leyes de seguridad social, leyes obreras. Se comenzaron a distribuir tierras bajo la ley de reforma agraria». A pesar de la fuerte resistencia a esas leyes —dice Asturias—, «Arévalo consiguió terminar su período presidencial, aunque tuvo que sofocar unos

veinte o treinta atentados contra su gobierno. Entonces llegó Árbenz. Creo que ciertos círculos del país lanzaron un gran suspiro de alivio cuando Árbenz fue elegido, porque dijeron: “Un coronel... Todos los militares se venden”. Pero sucedió todo lo contrario».

En 1952, mientras Asturias andaba en misión diplomática en París, la ley de reforma agraria provocaba gran agitación en Guatemala.

«Árbenz expropió algunas tierras que pertenecían a la Bananera. La Compañía quería ser compensada por lo que calculaba ser el valor real de las tierras, en tanto que el gobierno decidió que se le pagaría la cantidad en que habían sido declaradas para fines impositivos. La disputa llegó a los tribunales. El gobierno ganó el pleito. No tardaron en intervenir embajadas y cancillerías. Y las cosas se precipitaron. La United Fruit Company se puso a propagar la idea que el gobierno de Árbenz era comunista. Siguió la Conferencia de Estados Americanos en Caracas. Foster Dulles presentó su famosa resolución condenando al comunismo internacional. Guatemala votó en contra; México y la Argentina se abstuvieron. Indudablemente, la invasión de Guatemala estaba ya proyectada. Árbenz me cablegrafió a París pidiéndome que volviera y me envió como embajador a El Salvador (1953). Era un puesto difícil, porque se esperaba que la invasión de Castillo Armas, apoyada por los Estados Unidos, llegara a través de la frontera salvadoreña. Yo logré arreglar las cosas de manera que Castillo Armas no pudiera pasar por allí. Tuvo que entrar por Honduras, por una región inhospitalaria y montañosa. Llegó con ochocientos hombres, alquilados y prestados, algunos de Honduras, otros de Santo Domingo, unos pocos españoles, panameños y venezolanos y algunos guatemaltecos. Guatemala puso inmediatamente diez mil hombres en armas. Así estaban las cosas cuando comenzaron los bombardeos de la capital y de otras ciudades, con el objeto de sembrar el pánico en la población. En realidad, Castillo Armas ya había sido derrotado, y parece que se le había ordenado retirarse con sus hombres. En el Brasil se preparaba una conferencia interamericana para aplicar sanciones económicas a Guatemala. Pero no fueron necesarias, porque el embajador de los Estados Unidos, Purefoy, ya había conseguido sus propósitos por otro lado: el ejército se había vuelto contra el gobierno».

Ésta es la situación descrita en la colección de cuentos de Asturias llamada *Week-end en Guatemala* (1956), un libro escrito con indignación y dolor, prácticamente en el ardor de la batalla. Si tiene poco relieve artístico es porque en ese momento de catástrofe nacional los acontecimientos le dejaban al autor escasa distancia y perspectiva. El gobierno cayó. Árbenz, víctima de la insubordinación y el soborno, se refugió en una embajada. Castillo Armas entró triunfante. Era el año 1954, fecha amarga para Miguel Ángel Asturias. Lo despojaron de su ciudadanía y empezaron sus ocho años de exilio en Buenos Aires.

Desde entonces, hasta muy recientemente, cuando hubo un cambio de gobierno favorable, Asturias no había estado en su país más que en cortas visitas, con

pasaporte de turista. Se ganó la vida en Buenos Aires como corresponsal de *El Nacional*, un diario de Caracas, y consejero de la Editorial Losada. En 1962, con la caída del gobierno liberal de Frondizi, las presiones políticas argentinas obligaron a Asturias a irse a Génova. Allí colaboró ad honórem con una organización de intercambio cultural llamada Columbianum, y preparó un coloquio entre intelectuales de América Latina que se celebró en enero de 1965. Viajó extensamente por toda Europa, fue candidato a la presidencia del Pen Club en 1965 —obtuvo el puesto Arthur Miller— y frecuentó las conferencias y los simposios de escritores. Cuando lo vimos en Génova circulaba el rumor —más tarde confirmado— de que era candidato al Premio Nobel. No haberlo obtenido tiene que haber sido una gran decepción para él (a pesar del consuelo de un Premio Lenin), no tanto por el prestigio del Nobel como por la movilidad que da la consagración académica. Blanca, que no contaba con las sorpresas de la ruleta diplomática (ahora, en agosto del 66, Asturias acaba de ser nombrado embajador de Francia), nos dijo que el Premio les habría conferido un sello de inmunidad en su país. «Entonces no se atreverían a molestarnos», dijo, con una mirada distante a través de la bahía hacia la tierra florida.

A lo largo de los años, a la par de sus novelas, Asturias ha mantenido su vena poética publicando libros con títulos como *Ejercicios poéticos en forma de sonetos sobre temas de Horacio* (1951), *Bolívar* (1955), y la aún inédita *Clarivigilia primaveral*, inspirada en esos temas indígenas que ha manejado siempre con tanto amor (ha editado una antología de poesía precolombina). La poesía —ha publicado también una serie de *Sonetos italianos*— sigue siendo en él una veta ocasional. La valora más que nada por la soltura que le da en el manejo del idioma para el resto de su obra.

«Comencé escribiendo poesía, no prosa. En 1918 ya escribía poemas. Pero no publiqué nada entonces. No me consideraba uno de los mejores poetas de mi generación, que fue excepcional en ese respecto en Guatemala, aunque muchos de sus mejores representantes se perdieron en el camino, murieron o dejaron de escribir... De modo que me dediqué a la prosa. Aunque seguí escribiendo poesía. Pero la guardé para mí; era algo más íntimo y personal. En 1948, cuando estaba en Buenos Aires, Rafael Alberti y Toño Salazar, que se encontraban allí en ese momento, se entusiasmaron con algunos de mis poemas y consiguieron que la editorial Argos publicara una antología. Se llamaba *Sien de alondra* (1948). Luego, más tarde en mi carrera, se me ocurrió la idea de tratar de hacer poesía con temas indígenas. Sería algo muy sencillo y directo. En *Clarivigilia primaveral*, que comenzó como prosa, algo por el estilo de *Leyendas de Guatemala*, y luego se convirtió en verso libre, creo que dominé esta disciplina. La había estado practicando durante mucho tiempo, pero sobre todo como un ejercicio. Aunque era un ejercicio muy importante para mí. La poesía ha sido mi laboratorio. Y hay algo más. Creo que los poetas latinoamericanos tienen un gran papel que hacer en nuestra novela, cuando son capaces de manejarla. Porque nuestras novelas respiran poesía. Tienen un lirismo

que las transfigura».

Hablamos del teatro de Asturias, que ha sido escaso y limitado en su alcance, pero también provechoso para él. Menciona *Soluna* (1955), una especie de auto sacramental indio que explota los misterios y prodigios de la mente popular. *Chantaje* y *Dique seco* son polémicas. De todo su teatro, él prefiere *La audiencia de los confines*, drama en torno a la benemérita figura de Fray Bartolomé de las Casas y su lucha contra la esclavitud de los indios en el Nuevo Mundo. Aunque *La audiencia de los confines* (1957) es una obra histórica, lo curioso es que cuando un grupo de estudiantes la representó por vez primera en Guatemala en 1961, causó un escándalo. «El público y la prensa dijeron que iba contra la Iglesia, contra los ricos, que era francamente izquierdista. Sin embargo, no eran más que las palabras del mismo Fray Bartolomé, ligeramente transcritas para modernizar el lenguaje. Era precisamente el discurso que pronunció ante el tribunal supremo hace varios siglos».

Asturias no pretende ser capaz de medir el valor de su obra teatral. Aunque permitió que se publicara en 1964 un volumen de su *Teatro completo*, se siente algo incómodo en ese medio. «El teatro —dice— es de la boca para afuera. La novela es de los labios para adentro».

Esa voz interior que apenas se distingue del pensamiento es la que se deja oír en su última novela, *Mulata de tal* (1963), donde retoma el hilo de la aventura mitológica que empezó a desenredar en *Hombres de maíz*. Como en *El alhajadito*, el poema en prosa de 1961 que contiene varios cuentos para niños, estamos en el reino del puro ensueño. La algarabía de *Hombres de maíz* ha sido reemplazada por algo diáfano, gracioso y directo, animista como una fábula, misterioso como un cuento de hadas. Vamos, llevados por la mano dulce del autor, a través de ilusiones y espejos. Hay mucha improvisación. No siempre entendemos lo que está pasando. Es un teatro de títeres que se independizan al correr de la pluma.

Dice Asturias: «Creo que mi lenguaje en *Mulata de tal* tiene una nueva dimensión. En *Hombres de maíz* está todavía sobrecargado de terminología religiosa y mítica. *Mulata*, en cambio, está escrita en el lenguaje popular, como una especie de picaresca verbal, con el ingenio y la fantasía que tiene la gente sencilla para hilar frases y jugar con las ideas. Creo que lo primero que debemos observar en *Mulata de tal*, más que el argumento o la trama, son sus elementos invisibles, su contenido puramente enigmático. En esencia, *Mulata* es una variación del mito de la luna y el sol. Decimos que la luna y el sol no pueden compartir el mismo lecho porque si lo hicieran, el sol como hombre y la luna como mujer engendrarían hijos monstruosos. Por eso cuando la mulata se casa con el protagonista, Yumí, nunca le muestra la cara cuando hacen el amor. Siempre le da la espalda. No sabemos por qué, si porque ella tiene gustos anormales o por alguna otra razón. Los textos indios dicen que los dioses castigaban severamente a los que hacían el amor “vuelto hacia el lado indebido”. No sabemos si se referían a la homosexualidad o simplemente a la postura anormal. Además de ser una picaresca popular, *Mulata* tiene esa dimensión astral, como

podríamos llamarla. Están esos dos cuerpos astrales girando sin unirse nunca. La Mulata es el principio lunar. La base de la historia es una leyenda popular en Guatemala: el pobre que se hace rico vendiendo su mujer al diablo. Es una leyenda muy difundida en Guatemala. En cuanto a lo que el diablo hace después con la mujer, hay diferentes versiones. En una, huye con ella y luego vuelve disfrazado de mujer para castigar al hombre que le vendió su esposa. El hombre se enamora del diablo y el diablo le hace la vida imposible. Entonces el hombre suspira por la buena mujercita que tenía en otro tiempo...

»La Mulata en sí es un invento mío. La llamé Mulata para no usar la palabra *mestiza*, porque no me parecía que la mezcla de sangres era suficiente en la mestiza. Evité Zamba, que habría dado una combinación de las sangres india y negra, porque no creí que la palabra sugeriría la gracia de movimientos tan especial que tiene la mulata...».

Aparecen enanos —la esposa de Yumí se transforma en uno de ellos— que son también figuras comunes de la imaginación popular en Guatemala. Los antiguos caciques indios se rodeaban de enanos que hacían el papel de bufones. Otras figuras populares en *Mulata* son un grupo de bailarines enmascarados que la gente llama los hombres-jabalíes.

Asturias adorna cada leyenda, pero respetando sus condiciones básicas, cuidadoso de no salirse de los límites y destruir la ilusión de credibilidad que trata de mantener. Así, cuando el pacto de Yumí con el diablo fracasa y se le viene abajo el cielo, estamos en presencia de un acontecimiento que tiene su correspondencia en la realidad. «En nuestros países hay muchos casos de personas que han perdido todo de la noche a la mañana a causa de un terremoto o de una erupción volcánica». El texto alude indirectamente en diversos momentos a esta calamidad natural.

Al rato, siguiendo las peripecias de los personajes, nos hallamos en Tierra Paulita, una especie de ultramundo fabuloso adonde Yumí y su esposa duende han ido a parar para hacerse curanderos.

«Las partes del libro que tienen que ver con la Iglesia católica son interesantes y típicas. Porque así son las Iglesias católicas de nuestros países. Es un tipo de catolicismo muy mezclado con las creencias locales, en el que los oficiantes indios a veces tienen más autoridad que el cura en su propia iglesia. En *Mulata* tenemos a un sacerdote rodeado por las fuerzas del mal. Ése es el tema central de la novela. Las fuerzas del mal indígenas: Cabracán, el dios de los terremotos, y Huracán, el dios de los huracanes, quieren borrar al hombre de la faz de la tierra. Para ellos el hombre es un intruso en el universo. Quieren destruirlo. Esto es lo que podríamos llamar el punto de vista indígena. Pero el catolicismo ve el mal de otra manera. Satanás no quiere destruir al hombre, al contrario. Quiere que el hombre se multiplique para acrecentar así la población del infierno. De modo, naturalmente, que las dos posiciones chocan entre sí».

Un ejemplo de fusión de estas dos mitologías en conflicto lo encontramos en el

Baile de los Gigantes, en el que se decapita a uno de los miembros del conjunto que representa a San Juan Bautista. El punto culminante de la novela es un holocausto que devasta la tierra, arrasando a hombres y bestias. Estalla un «fuego blanco», apocalíptico.

A pesar de la incoherencia de *Mulata*, la fantasía y el buen humor producen muchas buenas páginas. Asturias tiene la sensación de que el resultado neto es positivo. Cree que se ha acercado a la meta que ha perseguido siempre: la de lograr una síntesis satisfactoria del mundo material y el mundo mítico de su pueblo.

Sus proyectos para los años próximos son inagotables.

«He comenzado a escribir una serie de cuentos como los de *Week-end en Guatemala* —nos dice—, sólo que éstos se llamarán *Los Juanes*. Tengo a Juan Girador, Juan Hormiguero y Juan el Encadenado. Son cuentos populares que relata la gente y que no he podido incluir en ninguna de mis novelas. Al mismo tiempo, quiero publicar una serie de cinco novelas sobre Guatemala, compuestas también con cuentos que recuerdo, como los de *Leyendas*». Además, agrega, hay una novela, titulada provisionalmente *El bastardo*, que pertenece en parte al ciclo de la Bananera. «*El bastardo* será la novela de mi generación, de la década del veinte, de mis años de estudiante. Tengo que reconstruir toda la época y la vida que llevábamos en esos días. Pertenece al ciclo de la Bananera en el sentido de que tratará de demostrar cómo la pequeña burguesía guatemalteca frustró sus propósitos al contribuir al fracaso de la revolución».

Asturias, como Carpentier, se siente optimista no sólo respecto a su obra, sino también respecto al futuro de la literatura latinoamericana en general. Nuestra literatura es joven, dice, pero sana, vigorosa y pródiga en sus manifestaciones. El artista latinoamericano es uno de los pocos que pueden todavía hallar nuevas formas de expresión inspirándose en viejas fuentes. «Podemos contribuir con una vitalidad, una fuerza natural y animal, una violencia de sangre nueva —dice Asturias—, que enriquecerá la cultura occidental y ampliará en el hombre la comprensión de sí mismo».

Si parte de su obra es demasiado de actualidad para ser de interés duradero, él no ve nada en eso que lo desanime. Corresponde, dice con perfecta sencillez, a cierta etapa en la evolución de nuestra cultura. Con la serena sabiduría de un viejo Buda maya nos asegura: «El futuro traerá algo distinto. Habrá novelistas más hábiles o maduros que presentarán los problemas en forma más completa y dramática. Yo veo mi obra como una experiencia que emprendí sin ninguna intención literaria explícita o exclusiva, sino más bien como lo que se podría llamar un mandato del destino. Yo no quería ser un escritor, no decidí serlo. He tratado de encontrar un modo de expresar las cosas que sentí. Creo que mi experiencia será útil para otros que quieran trabajar con los primitivos elementos indios de nuestro mundo, con aspectos de la vida popular, usándolos en dosis moderadas, como he hecho yo, sin caer en los excesos del criollismo o, por otra parte, conformarse con el cosmopolitismo. Durante

los años que pasé en París vi el ejemplo de muchos escritores cosmopolitas que escribían sobre París, sobre Versalles. Desde entonces sentí que era mi vocación y mi deber escribir sobre América, que algún día interesaría al mundo. Creo que en el futuro otros novelistas y poetas encontrarán otras maneras más lúcidas, eficaces y elocuentes de hacer lo que yo he hecho. Creo que para todos nosotros escribir es una cuestión de pasar por cierto tipo de experiencia... Entre los indios existe una creencia en el Gran Lengua. El Gran Lengua es el vocero de la tribu. Y en cierto modo eso es lo que yo he sido: el vocero de mi tribu».

Jorge Luis Borges, o la consolación por la filosofía

A un orbe aparte pertenece este artesano y anticuario que se ha convertido en una figura casi legendaria —una ausencia— en nuestra literatura. Se ha dudado alguna vez, aunque nunca muy en serio, de su existencia, que parece haberse evaporado con los años. Queda la imagen tenue de un hombrecito frágil, casi ciego, que se desplaza como una sombra al anochecer. Es un polemista temible, de convicciones tan fuertes como arbitrarias, tanto en la vida como en la literatura, pero al mismo tiempo un alma tímida, de modales tan suaves, tan dulce y modesto en su andar, que casi se podría pasar inadvertidamente a través de él en la calle. Hay algo de fugaz hasta en sus hábitos más invariables. En su tránsito diario por las calles céntricas, vacila al borde de la acera y golpea llamando con el bastón. Un pasante lo sorprende, lo ayuda a cruzar, sólo para perderlo después cuando el viento se lo lleva de un soplo como a una hoja transparente arrancada de un viejo libro. Y tal vez eso sea. «Vida y muerte le han faltado a mi vida», dice, afectando ese aire de diletante que ha cultivado siempre, sin duda un resabio del dandismo intelectual de su juventud en el aristocrático Barrio Norte. Ofrece esta «indigencia» como una explicación de su «laborioso amor» por las minucias. «Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído», y dice: «Estoy podrido de literatura». Se preguntan algunos, no sin razón, si él escribió sus libros o si ellos lo escribieron a él. Quizá sea un fantasma en la mente del lector como se creyó alguna vez que pudo haber sido Shakespeare en la mente de Francis Bacon. Él sería el último en rechazar semejante idea: admite con su chispa habitual de humor que no sabe muy bien a qué género pertenece, «si al realismo o a la literatura fantástica».

Se llama Borges y vive en Buenos Aires. Pero ésa es sólo una cara del espejo. Hay «otro» Borges, como él lo llama, que habita un mundo propio, un planeta en órbita en torno a alguna estrella desaparecida que alumbra todavía con su resplandor la escritura invisible de los viejos folios y los manuscritos olvidados. Se deleita en los placeres tranquilos del estudio y la contemplación. Alaba las cosas simples: el pan y la sal, las estaciones, el arte de la amistad, el gusto del café, el sueño, el hábito, la diversidad y el olvido. Otras cosas permanecen veladas atrás del pudor y la reticencia. Lo rodean las admiradoras, pero no se ha casado nunca. Allá en su primera juventud se insinúa la imagen de un amor perdido. Aparece translúcida en un poema temprano escrito en inglés en el que suspira la voz del autor: «Te ofrezco la amargura de un hombre que ha contemplado largamente la luna solitaria». Hubo, según parece, una «despedida trivial» en las calles de Buenos Aires que inició una «infinita separación». Desde entonces, confiesa Borges con tristeza en una elegía, a pesar de sus viajes a países lejanos, la nostalgia lo ha perseguido por todas partes como una bruma, y en realidad no ha visto «nada o casi nada sino el rostro de una muchacha de Buenos Aires». Es como si una parte de su ser se hubiera consumido con el recuerdo. Sus pasiones han sido las del intelecto. Como Kant, a quien trató en vano de leer una vez, ha encontrado alivio y liberación en el pensamiento y la fantasía. Ha amado los

mapas, las etimologías, el ajedrez, los clásicos, el álgebra, la tipografía del siglo XVIII, los relojes de arena, Dante, Swedenborg, Verlaine, Walt Whitman, San Francisco de Asís, Schopenhauer, «que acaso descifró el universo», la música de Brahms, «misteriosa forma del tiempo», y el pasado, formado por «los ríos secretos e inmemoriales que convergen en mí».

De Borges se puede decir, como ha dicho él de Valéry, que «en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden». Su obra ha sido una especie de larga consolación por la filosofía. De W. H. Hudson ha escrito reveladoramente que «muchas veces en la vida emprendió el estudio de la metafísica», pero «siempre lo interrumpió la felicidad». Palabras en las que se ocultan tal vez una confesión y un anhelo íntimo. Quizá rechazando el exhibicionismo de la autocompasión, se dedicó a las investigaciones del tiempo y la eternidad. Sentimos que sus abstracciones intelectuales nacen de la discreción de un alma solitaria que se da cuenta demasiado bien de sus propias insuficiencias. Se ha dicho que Borges es frío y cerebral. Sería más exacto decir que es cauto y civilizado. Es también extraordinariamente astuto y sagaz. Sabe disfrazar los sentimientos en su obra, donde las referencias a la vida cotidiana son siempre tácitas; las preocupaciones mundanas, escasas y oblicuas; las psicologías de los personajes, las tramas y anécdotas, esquemáticas. Su delicadeza podría ser un defecto, y le da cierta fragilidad a todo lo que escribe, pero también transparencia. La verdad es que el hombre nunca está tan lejos como puede parecer. Bajo la superficie impasible asoma la cara de una inteligencia profundamente humana.

La ignorancia y la malicia se han empeñado en tergiversar a Borges. Es un gran bromista, y sus travesuras suelen contrariar a la gente. Se complace en parecer ingenuo y contradictorio. De vez en cuando, bajo la presión de alguna entrevista inoportuna, ofende improvisando una opinión escandalosa. Es un maestro de la insidia, y hace cuatro o cinco años se burló de una conferencia de escritores en Buenos Aires declarando que no asistiría porque le estaba costando demasiado dinero al gobierno en quiebra. En otro momento se afilió al Partido Conservador por «escepticismo», según explicó. Ya antes había hecho saber que «la política es una de las formas del tedio». Sin embargo, ha firmado manifiestos contra Castro. Se ha declarado en varias ocasiones antinazi, anticomunista y anticristiano. Recientemente le tomó el pelo al público en Venezuela, donde en un discurso ante patriotas de la cultura que esperaban alabanzas del color local, habló de Walt Whitman. No le impresionan los partidarios de la literatura «indígena». En el Río de la Plata no hay indios, dice. Es un conferencista distraído —lo solicitan día y noche los clubes y círculos literarios, que se lo arrebatan en taxi por toda la ciudad— y abandona su tema en la mitad de una frase, para divagar sobre los misterios de alguna oscura etimología, o ultrajar al auditorio sosteniendo, por ejemplo, que la poesía gauchesca es una invención artificial de literatos, que el lunfardo o supuesto argot de los bajos

fondos de Buenos Aires nunca existió más que en los tangos, que el fútbol fue importado de Inglaterra, o que el idolatrado Carlitos Gardel era francés. El reconocimiento, salvo entre una ínfima minoría ilustrada, le llegó con bastante retraso en su país. Fue descubierto primero en Francia, donde desde hace unos diez años abundan las traducciones de su obra, y es sólo ahora, cuando sus libros circulan por el mundo entero, que ha comenzado a interesar a sus compatriotas. Y aun así, sigue muy controvertida su reputación. Algunos dudosos admiradores han ponderado su poesía, que es su arte menor. Los nacionalistas lo han acusado de extranjerizante. Un crítico comunista decidió que odiaba a la clase trabajadora. Otro enemigo lo injurió por contribuir a la delincuencia juvenil de la nación patrocinando ediciones de novelas policiales. La verdad es que ha cultivado todos los géneros literarios salvo la novela y el teatro. Ha escrito cuentos policiales, guiones de película, artículos, ensayos, prefacios y prólogos; ha dirigido colecciones de libros y antologías; ha anotado textos clásicos; y ha traducido a su modo idiosincrático a una docena de escritores desde Faulkner hasta Gide. En todo, curioseando en los rincones más eruditos e inesperados —la literatura anglosajona antigua, las sagas nórdicas—, ha establecido sus propios cánones. Se ha dado el gusto —ese gusto que inquieta a sus lectores— de ser esotérico. Acerca de la posición del escritor en Argentina dice: «Aquí hubo un hecho que parece desfavorable, y sin embargo es bueno, y es la indiferencia de la mayoría de los argentinos por la literatura. Ahora, eso tiene un lado malo, porque el escritor se siente solitario. Pero tiene un lado bueno, porque nadie escribe para el público. En otros países dicen: el escritor se prostituye. Pero aquí, aunque quisiera prostituirse no podría». Recuerda que cuando empezó a escribir, las ediciones —hasta las de Lugones, el poeta argentino más famoso de su época— eran de alrededor de quinientos ejemplares. Podían pasar dos o tres años antes de que se agotara una edición. «Y yo recuerdo la sorpresa que tuve, la incredulidad con la cual recibí la noticia, de que un libro mío titulado ambiciosa y paradójicamente *Historia de la eternidad* había vendido creo que treinta y siete ejemplares en un año. Yo tenía ganas de buscar a esas treinta y siete personas, agradecerles, pedirles disculpas por lo malo que era el libro». Y no sólo por modestia, agrega Borges. En realidad, lejos de incomodarlo, le agradaba bastante la idea de tener nada más que treinta y siete lectores. Porque «uno puede más o menos imaginarse treinta y siete personas. No es demasiado todavía». Tal vez en el fondo, ahora que cuenta con miles de lectores anónimos desparramados por el mundo entero, añora los viejos tiempos en que podía despreocuparse del público con la seguridad de que escribía nada más que para su propia satisfacción y la de unos pocos amigos y colegas. Es la actitud de su clase y su generación, para quienes la cultura no era la emanación de un medio particular sino una herencia abstracta y universal, una prerrogativa de la aristocracia del espíritu, que no reconocía fronteras. A Borges se lo ha acusado siempre de europeísmo, pero en el contexto argentino la acusación no tiene ningún sentido. El «europeísmo» es tan argentino como la pampa. La concentración urbana en la Argentina, país de

inmigrantes recientes que han formado su cultura, es en gran parte europea. Por eso dice Borges: «Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición».

Pocos hombres han vivido esa tradición más intensamente que Borges, que ha imaginado siempre el Paraíso como una biblioteca universal que sería la cifra y sinopsis de los siglos. Ese ambiente es el aire que respira, una presencia que lo acompaña a todas partes como una aureola. En su casa —un decoroso departamento en el centro de Buenos Aires, cerca de la histórica plaza San Martín—, después del trajín del día, que incluye conferencias y las clases particulares de anglosajón que recibe por las tardes, descansa entre paredes cubiertas de ediciones raras que han sido sus compañeras inseparables desde lo que se diría el comienzo del tiempo. Llega la hora del té, y charla, abrupto y afectuoso, con su madre, una mujercita delicada y chispeante que lo llama Georgie y aparenta la misma edad que él —lo acompañaba hasta hace poco en todos sus viajes—, le tuesta el pan y lo regaña por no abrigarse bien. Cuando cae la noche se reúne en el salón, entre los cortinados, con su colaborador, Adolfo Bioy Casares, y la mujer de Bioy, Silvina Ocampo, viejos amigos conversadores con quienes comparte aficiones Borges se repantiga en un frondoso sillón en su posición favorita, desplegando una pierna sobre el brazo del sillón, y arranca libros de los estantes. Apenas puede distinguir ya los títulos —tienen que leerle los amigos, y compone mentalmente, memorizando los breves textos que después dictará— pero lo guía el instinto, que rara vez se equivoca, y agarra con mano segura el libro que quiere. Sabe dónde está todo y sus libros le obedecen. No por nada es el director de la Biblioteca Nacional, su templo y santuario, un enorme edificio pseudorrenacentista, esplendorosamente adornado, con una cúpula central sobre un abismo de muchos pisos de profundidad bordeado por hileras de estanterías colmadas que se empinan sobre corredores circulares, cercados por altas barandas. Desde el eje central se extienden en todas direcciones los salones como un interminable fichero.

Aquí una tarde, en un pliegue del tiempo, entramos bajo un lejano cielo raso sombreado por racimos de pesadas molduras, hasta el borde de una maraña de pasillos enlosados que se pierden de vista entre innumerables puertas vidrieras. Corren en rosarios los ventanales, en abanicos las cornisas. El espacioso silencio nos dice que hemos ingresado en «el ámbito sereno de un orden», rodeados por «el tiempo disecado y conservado mágicamente». En el primer rellano de la gran escalera nos absorbe ya, como una fuerza magnética, esa «gravitación de los libros» que evocan tantas páginas de Borges. Puntual como siempre, a la hora convenida, nos recibe en el primer piso, en una pulcra sala de conferencias, donde nos espera sentado al borde de una silla, con traje y chaleco claros, remoto y minúsculo detrás de la mesa ovalada que nos separa infinitamente de él. Nos distingue mal, y como un sordo que levanta la voz para que lo oigan, se adelanta en la silla para hacerse visible. Quizá preferiría pasar inadvertido. Pero se expone, se somete, resignado, a nuestra mirada.

Está acostumbrado a los interrogatorios. Lo visitan a diario académicos y turistas literarios y espirituales. Se sienta con las manos replegadas, como si quisiera ocultarlas en las mangas, y habla bajo, casi en un susurro. Como en sus libros, que conversan tan íntimamente con el lector. Se maneja sin inconveniente en inglés y francés, y bastante bien en alemán, y se las arregla para acomodar sus alusiones al idioma y la nacionalidad de su visitante. Para él hablar es pensar en voz alta. Aprovecha cualquier tema que le trae asociaciones. Es tan tímido que al principio vacila, casi tartamudea. Pero arranca con una sonrisa radiante de dientes postizos. Los ojos límpidos, a veces desenfocados, el izquierdo fugándose por momentos bajo el párpado, teje tramas de pensamientos en el aire como anillos de humo. La verdad es que le encanta hablar y pronto se entusiasma y le duele interrumpirse. Su voz y sus gestos tienen algo de invariable. Como si se perpetuara en cada momento. Su vida debe de ser una serie interminable de desgarramientos y adioses forzados. «Una fuga», la ha llamado, quejándose de que no es a él, el Borges que la fama ha vuelto una figura casi impersonal, sino «al otro Borges a quien le suceden las cosas». Él ha querido que sea así. El «otro» Borges era un obstáculo del que tenía que despojarse. Lo dejó vivir sólo para anularlo, como una sustancia que no existía más que para ser reemplazada por su sombra. Hace años que lucha Borges para eliminarlo. La metafísica y la mitología, dice, han sido sus armas contra el «otro», que ha ido perdiendo cuerpo en ellas, evaporándose cada vez más. En su famosa meditación sobre Shakespeare, que es realmente una autoconfesión, se describe con lucidez cuando habla del poeta como de una especie de farsante en el escenario del mundo, un hombre empeñado en eludir el peso de sí mismo, «agotar las apariencias del ser», experto en «en el hábito de simular que es alguien para que no se descubra su condición de nadie».

Borges nació con el siglo, el 24 de agosto de 1899. La suya era una familia culta y acomodada. Había una institutriz inglesa llamada *Miss Tink* y una abuela también inglesa en cuya biblioteca en el suburbio residencial de Adrogué hizo Borges sus primeras lecturas. Recuerda un jardín «detrás de una verja con lanzas» y «una biblioteca de ilimitados libros ingleses». Su anglofilia data de esa época; aprendió a leer en inglés antes que en español, y el inglés sigue siendo la lengua en que lee con preferencia. Ha llegado a declarar que no hace falta conocer ningún otro idioma porque la literatura inglesa contiene o resume todas las cosas. Recuerda que su abuela lo sentaba en el regazo para leerle revistas infantiles inglesas. Sus cuentos favoritos eran los cuentos de animales, especialmente tigres, quizá los precursores de los tigres de pesadilla que pueblan su obra. Un querido amigo y mentor fue su padre, Jorge Borges, hombre múltiple: abogado, lingüista, psicólogo, traductor y autor de una novela olvidada. Su espíritu ágil e inquieto —era también un brillante orador— iluminó toda la infancia de sus hijos. De vuelta de alguna visita al zoológico, Borges y su hermana Nora se quedaban fascinados escuchando sus melodiosas recitaciones de Yeats y Swinburne. Durante años, los niños prodigio fueron educados en casa a

causa del temor que tenía Jorge Borges de las enfermedades contagiosas en la escuela. Fue tal vez el ambiente tan enclaustrado de la familia el que hizo de Borges un niño introvertido y sugestionable. Cuenta una de sus biógrafas, a quien debemos este retrato de infancia, que lo asustaban las máscaras y los espejos. Había al pie de su cama un gran espejo en cuyas imágenes se multiplicaban los espectros de fabulosos animales prehistóricos. El temor a los espejos es uno de sus temas constantes. Se refugiaba en sus libros. Recuerda el asombro que sintió cuando descubrió que «las letras de un volumen cerrado no se mezclaban y perdían en el decurso de la noche». Sus ejercicios literarios comenzaron temprano y fueron debidamente eruditos. A los seis años escribió un cuento en castellano antiguo titulado «La visera fatal». Ya había compuesto un texto en inglés sobre la mitología griega. Cuando por fin entró en la escuela, en cuarto grado, a los nueve años, además de los clásicos de la educación argentina —el *Cantar de mío Cid*, Cervantes y la literatura gauchesca—, había consumido y digerido ya a Dickens, Kipling, Mark Twain, Poe, H. G. Wells, *Las mil y una noches*, y entre sus predilecciones nórdicas, la *Völsunga Saga* en la traducción inglesa de William Morris. Pronto estaba sumido en Johnson, Conrad, Henry James, De Quincey, Chesterton, Stevenson y Bernard Shaw. De 1914 en adelante hizo su bachillerato en Ginebra, adonde su familia se había retirado de la guerra durante un viaje a Europa. En Ginebra se enseñó a sí mismo el alemán leyendo a Heine con un diccionario y se puso a leer en traducción alemana la literatura china. Después de la guerra perfeccionó su inglés en Cambridge. Para entonces había comulgado ya con Carlyle y Walt Whitman y su modelo filosófico más admirado: Schopenhauer. Empapado en *El mundo como voluntad y representación*, escribía a un amigo en Ginebra cartas en un francés tan fluido que se publicaron extractos en la página literaria de un diario.

De 1919 a 1921 —años de experimentación literaria— Borges estuvo en España. Allí, primero en Sevilla y luego en Madrid, rondó con un grupo de escritores jóvenes, la vanguardia de la época, a los que, porque se reunieron en un momento dado en torno a la revista *Ultra*, se dio en llamar ultraístas. Dadá hacía furor en Francia y sus vástagos se extendían. Los ultraístas, dedicados a sabotear los excesos del modernismo rubendariano, fueron renovadores de la poesía española, atascada por ese entonces en rimas melifluas y simbolismos exóticos. Entre otras curas preconizaban los exabruptos del verso libre y los juegos metafóricos. El movimiento murió pronto. Cuando acompañó a Borges a Buenos Aires en 1921 y a pesar de un agresivo manifiesto borgiano que data de ese mismo año, estaba ya moribundo. «La equivocación ultraísta» llamó más tarde Borges a ese período. Si ha sido siempre amigo de la controversia, ha sabido evitar en general el sectarismo. Al poco tiempo de su regreso, celebrando a su ciudad en la persona de una muchacha mítica con trenzas, escribió: «Los años que he vivido en Europa son ilusorios, yo he estado siempre (y estaré) en Buenos Aires». Tal vez la declaración suene un poco falsa. La verdad es que le costó algún tiempo adaptarse. Entretanto lanzó una revista literaria

llamada *Prisma*, en la que coqueteó con las modas intelectuales de la época. Lo marcó profundamente en ese tiempo una amistad heredada de su padre, la del gran filósofo absurdista porteño Macedonio Fernández, «un hombre oral de genio», como lo llama Borges, comparándolo, al modo de él, con una lista incongruente de personas tan diversas como Pitágoras, Sócrates, Cristo, Buda y Oscar Wilde. Macedonio Fernández, que brilla todavía en fragmentos de una obra casi olvidada, fue un ingenioso excéntrico y humorista «metafísico», famoso por sus epigramas y *bon mots*. Con él —juntos fundaron la revista *Proa* (1922)— Borges exploró el idealismo de Hume y Berkely. Encontró afinidades con su mundo imaginario. Borges venera la memoria del fantasioso conversador, que le habla siempre en el recuerdo, repitiéndole «el alma es inmortal».

La década del veinte, con su proliferación de revistas literarias —«revistas secretas» las llama Borges, refiriéndose a su circulación limitada, que generalmente comenzaba y terminaba en sus colaboradores—, fue un período de gran agitación intelectual en la Argentina. La literatura argentina contemporánea empieza con la llamada generación de 1922, compuesta por escritores nacidos todos ellos alrededor de 1900 y asociados en aventuras editoriales de vanguardia como la revista *Martín Fierro*. La vieja generación, tradicionalista, moralizante —Güiraldes, Benito Lynch, Roberto Payró, Lugones—, menguaba. Se formaba una nueva estética, diversa. La tendencia «martinfierrista» era en realidad un compendio de los influjos y las corrientes más contradictorias: la filosofía alemana, la novela rusa, el marxismo, polarizados, tras una serie de cambios de posición, en dos «escuelas» literarias, amistosamente opuestas, según Borges. Se las llamaba de acuerdo con su ubicación: Boedo, un barrio proletario, cuna de la militancia política; y la elegante Florida, donde la actitud era más hedonista. Como de costumbre en tales divisiones, había en ésta una cierta demagogia.

Vista desde la perspectiva de los años, la polémica entre los grupos de Boedo y Florida le parece a Borges bastante irreal. Algunas de las figuras más significativas de la época —Arlt, Marechal, Martínez Estrada, Borges mismo— eran independientes.

Dice Borges, tomándolo todo un poco a la ligera: «Yo hubiera querido militar en el grupo de Boedo porque escribía poemas sobre las afueras de Buenos Aires. Pero me dijeron que ya estaba incluido en el grupo de Florida, y como todo era un simulacro... Además, éramos amigos personales entre un grupo y otro. Se exageraron las diferencias, y hasta se llegó quizás a cierta violencia. Pero esa violencia era parte de un juego».

Quién sabe si todos los viejos sectarios se mostrarían tan conciliatorios. Sin embargo, Borges insiste en que por debajo de los desacuerdos había una comunidad de espíritu. El resto, nos asegura, era «un truco publicitario». Porque, como dice, con malicia, «la vida literaria de Buenos Aires tendía y quizá tienda todavía a formarse sobre el modelo de la vida literaria francesa. Y a París le interesa menos el arte que la

política del arte». Él, en cambio, desconfiando de las definiciones simplistas —vanguardia y retaguardia, derecha e izquierda— se adhiere a los hábitos de la literatura inglesa, que en general y a pesar de ciertos grupos como los prerrafaelistas, ha sido «una literatura individual... Hay que recordar aquello que dijo Novalis: “Cada inglés es una isla”». Por cierto que Borges frecuentó también modelos franceses. Pero a pesar de las sangrientas batallas que libró en el frente literario en los años veinte, no fue nunca un verdadero partidario o ideólogo.

En 1923 hizo un segundo viaje a Europa con su familia. En su ausencia, ese mismo año, sus amigos festejaron la publicación de su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*. Cuando volvió de su viaje en 1925, publicó *Luna de enfrente*. En seguida apareció su primer volumen de ensayos, *Inquisiciones*, y en 1926 el segundo, *El tamaño de mi esperanza*.

La obra temprana de Borges, especialmente su poesía, que tiende a ser pomposa y retórica, está llena de nostalgia por los barrios porteños y los paisajes pampeanos, y la obsesiona el problema de la nacionalidad que tanto preocupó a una generación para quien la literatura era un constante examen de conciencia y una forma de autoanálisis cultural. Fue la época del bautismo por inmersión en la realidad argentina. La ejemplifican libros como la *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada y *La historia de una pasión argentina* de Eduardo Mallea. Se hablaba de la «Argentina profunda», el alma del «ser nacional». En Borges, la manía del argentinismo, síntoma de desarraigo, se manifiesta en estruendosas declaraciones patrióticas y orgullosas evocaciones de antepasados heroicos como su bisabuelo Isidoro Suárez, oficial de caballería que «a la cabeza de un escuadrón de Húsares del Perú decidió la victoria de Junín», y su abuelo, el coronel Francisco Borges, que «conoció la tristeza, la soledad y el inútil coraje» en una guerra fronteriza con los indios. Borges ha repudiado después esos «ejercicios de excesivo y apócrifo color local que andan por las antologías», pero dice: «Para estar libre de un error conviene haberlo profesado».

Y algo dejó en esos poemas. Un sentido de intimidad con la ciudad. Un mapa de sus andanzas imaginarias.

«Un hombre que habla, no uno que canta...». Así se califica Borges, citando a Stevenson, que gustaba comparar sus libros con cartas que podía haber escrito a sus amigos. Es la mejor descripción de esos poemas de juventud, confidenciales como páginas de un diario espiritual. Hay pasajes que conmueven con su lirismo intenso y tranquilo, que celebra, a veces felizmente, los pequeños acontecimientos privados de la vida cotidiana. «Final de año», «Caminata», «Arrabal», «La vuelta», «Amanecer», «Atardeceres», «Sábados», «Despedida» son títulos característicos. Hay poemas de amor, siempre muy recatados. El verso, en su mayor parte, es libre. En esa época, en su ignorancia, dice Borges, creía que el verso libre era más fácil de manejar que la rima y el metro. El éxtasis cede lugar a veces a reflexiones melancólicas sobre el paso del tiempo, una sensación siempre muy aguda en Borges, que se recuerda constantemente que «el tiempo está viviéndome». Hay una declaración de intención

poética, algo indefinida pero ya de alguna manera inexorable, cuando llama a sus poemas «salmos» de un hombre que «en su callejero no hacer nada» testimonia «el asombro de vivir».

En cuanto a los ensayos de ese período, en los que apenas se insinúa el estilista posterior, tratan principalmente temas literarios y problemas lingüísticos que aborda el autor mediante discusiones sobre Joyce —a quien confiesa que no comprende— y otros escritores extranjeros y nacionales. Borges anota y comenta sus lecturas, saluda a sus admiraciones, con una reverencia especial a la filosofía idealista, y muestra diversos grados de familiaridad con el expresionismo alemán y otros movimientos de la época. El estilo es insoportablemente pedante y primoroso. No falta el lamento, muy en boga, de que «en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual» digno de comparación con los grandiosos panoramas que inspiraron el *Martín Fierro*.

El preciosismo arruina *El tamaño de mi esperanza*, que Borges ha excluido de sus obras completas. Apenas reconocemos a este Borges amanerado en el que los artificios verbales se acompañan de coqueterías ortográficas que remedan la pronunciación argentina. El objetivo es romper con la tiranía del «castellano» para liberar un lenguaje más idiomático, pero la afectación termina en caricatura. Insistiendo hasta el cansancio en que «la ciudad sigue a la espera de una poetización», Borges apela donde había decidido que «la tristura, la inmóvil burlería, la insinuación irónica» eran «los únicos sentires que un arte criollo puede pronunciar sin dejo forastero». Más interesante es una «profesión de fe literaria» en la que sorprendemos por primera vez al verdadero Borges expresando su convicción que «toda literatura es autobiografía» y proponiendo como norma estética que «el idioma es un ordenamiento eficaz de la enigmática abundancia del mundo». Ya escribía con la urgencia interior del que sabe que «para mí no hay otro destino».

Además de otro volumen de poemas, completan este período *El idioma de los argentinos*, ensayo que ganó un premio literario en 1929 —Borges gastó el dinero en una *Enciclopedia Británica*— y un estudio de un poeta de los barrios porteños cuyos méritos exagera: *Evaristo Carriego* (1930). *El idioma de los argentinos* es un desafío a los hispanistas como Enrique Larreta. Una nota declara la guerra a la dictadura académica y al «aburrimento escolar de los lingüistas profesionales». «El lenguaje —afirma Borges— es acción, vida; tiempo presente». Advierte sin embargo contra el peligro de confundir lo presente con lo pasajero. Rechaza tanto el dialecto casero como la retórica importada.

Borges siempre ha reaccionado contra el hispanismo. Nos dice: «Creo que la literatura española, fuera de cinco o seis grandes libros, es una literatura bastante pobre. No podemos compararla con otras grandes literaturas. En todo caso, tenemos un comienzo espléndido: el romancero. Ocupa un buen lugar, y no creo que la poesía popular española sea inferior a ninguna otra. Y luego tenemos la obra de Fray Luis de León; tenemos el *Quijote* y algunos sonetos de Lope de Vega. Y luego ya enseguida

empieza a decaer la literatura española. Porque hubo grandes escritores como Góngora y como Quevedo, pero pertenecen evidentemente a una época de decadencia. El conceptismo, el culteranismo, todo eso ya corresponde a una literatura que es demasiado, para usar el inglés, *self-conscious*. Y luego tenemos el siglo XVIII y el siglo XIX que son increíblemente pobres. Cuando hay una renovación literaria, esa renovación viene de América, y desde luego bajo el influjo de los franceses, más leídos y mejor leídos en América que en España».

En 1931 Victoria Ocampo lanzó *Sur*, la más importante y perdurable de todas las revistas literarias de la Argentina —debe su longevidad a la fortuna personal de su fundadora—, a la que se asoció inmediatamente Borges, uno de sus primeros y frecuentes colaboradores. Sus tareas a bordo fueron múltiples, desde la redacción hasta la crítica cinematográfica. Entretanto, en 1935, publicó su *Historia universal de la infamia*, seguida en 1936 por *Historia de la eternidad*, ambas notables eslabones en su evolución literaria.

La primera es una especie de curioseario: un surtido variado de anécdotas pintorescas de famosos maleantes y canallas rescatados con toda su ignominia de diversas fuentes históricas. El autor todavía es efectista: exagera contrastes, incongruencias, enumeraciones heterogéneas. Pero aquí, por primera vez, aparecen en embrión procedimientos que llevan su sello inconfundible. Por ejemplo, sus famosas letanías de identidades que se transforman. Relatos ajenos recontados por su valor estético. También «la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas». Catalogando excentricidades, Borges crea retratos mentales que, como explica, «no son, ni tratan de ser, psicológicos». Son avatares en los que se desdobra alguna idea central que es a la vez arbitraria y metódica. El estilo barroco del que ahora reniega lo ha llevado a repudiar estas obras por caprichosas y frívolas. «El irresponsable juego de un tímido», ha llamado a *Historia universal de la infamia*, confesando que «bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes».

«Yo creo que eso es general entre los jóvenes —nos dice—. El escritor joven tiene la íntima conciencia de que las ideas que tiene no son muy interesantes, y entonces trata de disfrazarlas usando, según el caso, neologismos, arcaísmos, peculiaridades sintácticas, construcciones raras; el joven tiende a la extravagancia. Por timidez y desconfianza íntima».

Hay sin duda un virtuosismo gratuito en *Historia universal de la infamia* que linda con la pura mistificación. Fulguran brevemente las carreras de notorios malhechores como el pistolero Billy the Kid; el esclavista misisipiano Lazarus Morell; un gánster precursor de Capone llamado Monk Eastman; un impostor caradura llamado Tom Castro; Kotsuké No Suké, un cobarde maestro de ceremonias del emperador en el Japón feudal; y Hákin de Merv, un tintorero leproso que lleva mil máscaras distintas hasta convertirse en el Profeta Velado de una secta mística oriental. El gusto por la sangre y la violencia, se entiende que en abstracción, delata un espíritu

libresco que se sublima en la fantasía. Forma parte de esta colección el primer relato original de Borges: una fanfarronada arrabalera —historia de un desafío, duelo y venganza— llamada «El hombre de la esquina rosada». En otra edición Borges agregó una fábula árabe sobre la vanidad humana y la historia de la muerte mágica de un déspota sudanés.

En *Historia de la eternidad* un Borges incorpóreo remonta una corriente de paisajes mentales para enumerar las diferentes concepciones que ha tenido el mundo occidental de la eternidad desde la más remota antigüedad hasta los tiempos modernos. Emigra desde los arquetipos platónicos, a través del idealismo, hasta el nominalismo, persiguiendo siempre esa «lúcida perplejidad» que declara ser «el único honor de la metafísica». Se describe como un hombre «desgarrado hasta el escándalo por sucesivas y contradictorias lealtades» cuyo juego compulsivo con el tiempo nace del sentimiento de que «la sucesión es una intolerable miseria» porque «el estilo del deseo es la eternidad». «La vida es demasiado corta para no ser también inmortal», dice. Interrumpir su curso vertiginoso, revocarlo, divergir, encontrar disyuntivas y asimetrías, es su desesperado anhelo.

En un artículo anexo sobre los *kenningars* —primitivas y a veces estrafalarias metáforas escandinavas—, Borges confiesa que «el ultraísta muerto cuyo fantasma sigue habitándome... goza con estos juegos». En realidad, parecen menos juegos que representaciones teatrales o bailes de máscaras.

En el mismo volumen hay ensayos sobre el tiempo cíclico y circular y la idea nietzscheana del Eterno Retorno. «El presente es la forma de toda vida», cita Borges a Schopenhauer, quizá expresando una ferviente esperanza.

Aquí como en otras partes Borges maneja con total libertad una serie de doctrinas, utilizándolas para satisfacer sus juegos de invención. No se adhiere a ninguna de ellas. Su propósito, nos dice, siempre ha sido «explorar las posibilidades literarias de ciertos sistemas filosóficos. Es decir, aceptando a Berkeley, o aceptando a Schopenhauer, o aceptando a Bradley, o aceptando también ciertos dogmas del cristianismo, o aceptando la filosofía platónica, o ideas sobre el tiempo reversible, o lo que fuera, vamos a ver qué puede hacerse literariamente con eso». No ha sido misionero sino poeta. «De modo que cuando ciertas personas han creído encontrar un sistema metafísico en mis cuentos, posiblemente el sistema metafísico esté allí, pero está de una manera muy profunda, y yo desde luego no he escrito mis cuentos como fábulas para ilustrar tal o cual sistema. Además, en todos los cuentos míos hay un elemento de humorismo, un elemento de broma. Aun cuando hablo de cosas muy serias, como la idea de que la vida y los sueños son sinónimos, todo está *cum grano salis*...».

Lo que le interesa a Borges son las afinidades y las intuiciones que ha encontrado en ciertos sistemas que, como el solipsismo, o el hinduismo, con su negación del universo físico, o el budismo mahayánico, que contradice el principio de la identidad personal, le han servido como puntos de partida para la fantasía y la especulación.

Historia de la eternidad es una especie de llave maestra a los recintos borgianos. A partir de esta obra, aunque metamorfoseándose constantemente, los temas de Borges, pocos pero pertinaces, casi no han variado con el transcurso del tiempo. 1938 fue un año decisivo para él. Murió su padre, y por primera vez en su vida Borges tomó un empleo, como asistente en una biblioteca municipal. En esa Navidad le llegó el momento de la verdad. Siempre había tenido mala vista y sufría de insomnio, y un día dio un curioso traspie. Subiendo por una escalera en su casa se golpeó la cabeza contra el filo de una ventana, tuvo un desmayo y pasó tres semanas en el hospital, con fiebre y delirante. Lo operaron y mientras convalecía escribió su primer cuento fantástico: «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Dice Borges que se sentía al borde de la demencia y los intrincados contrapuntos de «Tlön, Uqbar» fueron una especie de recapitulación e inventario interior. Se reorganizaba, inaugurando toda una serie de nuevos circuitos mentales.

Los próximos años trabajó incansablemente. Ya había contribuido a editar una *Antología de la literatura argentina* (1937), y ahora, con Bioy Casares, a quien había conocido en 1930, preparó una *Antología de la literatura fantástica* (1940) y otra de la poesía argentina (1941). En 1941 publicó su primera obra maestra, la colección de cuentos *El jardín de senderos que se bifurcan*, y también con Bioy Casares, bajo el seudónimo conjunto de Bustos Domecq, el ingenioso *Seis problemas para don Isidro Parodi*, una serie de historietas policiales que combinan la pincelada satírica —burlas de diversas modas intelectuales— con una parodia de los cuentos de detectives. El meticuloso don Isidro Parodi, detective de sillón, razona sus casos, siempre herméticos y rebuscados, desde la celda de una cárcel, a la que lo han condenado las intrigas de sus enemigos. Tiene a su doctor Watson en Aquiles Molinari, un periodista que se atribuye los triunfos deductivos de su mentor. 1944 fue el año de *Ficciones*. En 1946 otra colaboración con Bioy Casares, esta vez bajo el seudónimo de Suárez Lynch, produjo una verdadera curiosidad: *Dos fantasías memorables*, escritas en una especie de lunfardo estilizado que es como un *reductio ad absurdum*, no desprovisto de autoparodia, de las tentativas cultas de patentar el habla del hampa. La afición del dúo Borges-Bioy Casares por el arte del sabueso se consolidó ese mismo año con el primer volumen de una antología de cuentos policiales.

Los años de la guerra parecen haber sido años de retiro para Borges. En medio de las pasiones ideológicas y políticas que desgarraron el país oímos su callada voz murmurando con oscuro pesimismo que «casi todos mis contemporáneos son nazis, aunque lo nieguen o lo ignoren» por opinar que «el hecho inevitable y trivial de haber nacido en un determinado país y de pertenecer a tal raza» es «un privilegio singular y un talismán suficiente». En un artículo escrito en esa época propone «sin esperanza y con nostalgia» el «pobre individualismo» y la anarquía argentinos como posibles antídotos contra el progresivo estatismo mundial.

Se consolaba en parte sin duda por su propia desgracia. En 1946, perdió su puesto en la biblioteca por haber firmado un manifiesto contra Perón, que se consagraba en

ese momento; para completar el insulto fue nombrado inspector de aves en los mercados de Buenos Aires. Renunció para emplearse de maestro en un instituto inglés. Mientras se ganaba la vida con sus clases, siguió publicando: el ensayo *Nueva refutación del tiempo* (1947), los cuentos de *El Aleph* (1949), un estudio sobre la literatura gauchesca (1950). En 1950 fue elegido presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, puesto peligroso en esos días de dictadura. Había espías en la sala durante sus conferencias y bostezaban los policías entre el público. Su presidencia duró hasta 1953. Para entonces había publicado otras dos obras maestras: *La muerte y la brújula* (1951) y *Otras inquisiciones* (1952). En 1955 recopiló con Bioy Casares una selección de *Cuentos breves y extraordinarios* y compuso sin mucha suerte dos guiones de películas sobre los malevos de la vida orillera de Buenos Aires a comienzos del siglo.

Fue después de la caída de Perón cuando —ya había dejado atrás el grueso de su obra— le llegó el éxito. Recibió títulos honorarios y una cátedra de literatura inglesa y norteamericana en la Universidad de Buenos Aires, donde discurseaba a diario, errático, caprichoso y distraído siempre, rechazando las cintas magnetofónicas. Ese mismo año ingresó en la Academia Argentina de Letras y fue nombrado director de la Biblioteca Nacional. En 1956 ganó el Premio Nacional de Literatura. En 1957 se asoció con Margarita Guerrero para recoger un surtido de monstruos mitológicos que quedaron catalogados en el *Manual de zoología fantástica*. 1960 fue el año de su *summa*, una pulcra destilación de sus viejos temas: *El hacedor*. Finalmente, en 1961, año en que compartió el Premio Internacional de Editores con Samuel Beckett, reunió una metódica pero arbitraria *Antología personal*. También en 1961, siempre en movimiento, dio un curso en la Universidad de Texas, que había publicado traducciones de sus obras y donde causaría algún asombro y alarma cuando aprovechó para inscribirse allí mismo como estudiante de anglosajón. A una gira de conferencias por los Estados Unidos siguió otra, en 1963, por Europa, que lo esperaba con los brazos abiertos, especialmente París, donde interrumpió el tránsito una tarde en las calles de Montmartre recitando a Verlaine. Hace poco anduvo causando estragos en Venezuela y Colombia, pero últimamente viaja cada vez menos. Nunca necesitó desplazarse para viajar.

Los libros son su contexto, su medio, sus puntos cardinales. En sus citas, sus coordenadas, ha encontrado tanto drama como otro hombre en una vida de acción. Sabe resumir un destino en una nota marginal. Gran parte de la fuerza sugestiva de un texto borgiano está en la felicidad con que encadena alusiones bibliográficas insinuando un significado que nunca se revela plenamente. «La solución del misterio siempre es inferior al misterio», dice: principio que ha servido de base a uno de los métodos más eficaces de nuestra literatura. Para darse completa libertad de movimiento, ha inventado su propio género, a medio camino entre el cuento y el ensayo. Varían las proporciones pero la tendencia es siempre, como él dice, «estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético». Pero hay algo más: una

aspiración al absoluto que se vislumbra en las formas de la imaginación. Dice que «todo hombre culto es un teólogo y para serlo no hace falta la fe». Lo admirable es cómo —de acuerdo con su propia idea de que «el arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto; el arte no es platónico»— ha sabido dar consistencia a sus especulaciones: son sus personajes. Las adopta prefiriéndolas a las personas de carne y hueso y a los acontecimientos de la vida real porque encarnan temas eternos, mientras que la realidad de los sentidos «es siempre anacrónica». En Borges, las figuras abstractas del pensamiento se vuelven anécdota. Materializarlas es abarcar lo que es universal y esencial en el hombre. Como Walt Whitman, con quien suele identificarse, asume una posición genérica en la que la experiencia personal adquiere «una infinita y plástica ambigüedad». «Ser todo para todos, como el Apóstol», dice Borges, es la aspiración secreta de todo arte perdurable. Al abstraerse el artista accede a otra dimensión. El arte, dice Borges —como el universo idealista de Tlön— «no es un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo». Y la experiencia del arte es una expectativa. Como «la música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares» que «quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo», es una promesa visionaria. Y «esta inminencia de una revelación que no se produce es, quizá, el hecho estético».

Para ponernos al borde del «hecho estético», Borges recurre a una serie de ingeniosos expedientes. Entre los principales está la letanía o enumeración. Inventa un autor y lo exalta por medio de una lista de obras imaginarias, algunas de ellas incompletas y por lo tanto susceptibles de enmiendas interpretativas, que dibujan un diagrama mental del autor inventado y son también un secreto autorretrato; especula sobre el emperador que construyó la Muralla China y además hizo quemar todos los libros en su imperio, posiblemente para obliterar el pasado y recomenzar la historia consigo mismo, y nos ofrece varias explicaciones contradictorias de los hechos, sin decidirse en favor de ninguna de ellas, simplemente contrastándolas. Despliega la genealogía de una idea, como en *Historia de la eternidad* (una paradoja que lo deleita) o cataloga «las formas de una leyenda», «los ecos de un nombre», o los «avatares» de la tortuga de Zenón. El sistema puede adaptarse a la crítica literaria, como en sus ensayos sobre las diversas traducciones de Homero y *Las mil y una noches*.

«Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas», dice en «La esfera de Pascal», donde la metáfora en cuestión es la del círculo, tomado como un símbolo de la perfección en Platón, del ser en Parménides, de Dios en la Edad Media, del universo en el Renacimiento, y finalmente de la desesperación existencial en Pascal. Ha remontado la historia de la literatura hasta sus fuentes en la tradición oral, y la de la novela hasta sus orígenes en la alegoría. Una típica construcción borgiana es «El acercamiento a Almotásim», un cuento de juventud, embrionario en su forma, en el que resume el argumento de un libro imaginario, detallando las aventuras del

protagonista, cuya búsqueda obsesiva de la figura mítica de Almotásim, leída entre líneas, es una sonriente alegoría de los caminos y desvíos que sigue el alma en su ascensión mística hacia la divinidad. El método culmina con esas dos magníficas estructuras, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y «El inmortal»: esquemas de comunidades utópicas que, como las fases de la luna, reflejan los procesos mentales.

Aunque hereda la tradición fantástica que asentaron en el Río de la Plata Quiroga y Lugones, y a pesar de deudas evidentes a la tradición inglesa, un cuento de Borges es algo muy especial. Cada uno de ellos rompe el molde. Borges combina felizmente, y en las formas más inesperadas, el suspenso y el teorema. Usa la sorpresa, la falsa apariencia y el argumento sofístico a la manera de la novela policial; mezcla la burla y la metafísica, la lógica y la argucia, la realidad y el hecho apócrifo. Pone cuentos dentro de cuentos y —como en su relato de la búsqueda por Averroes del significado de las palabras aristotélicas *comedia* y *tragedia*, lo que provoca una meditación sobre la conciencia histórica— esfuma a sus narradores. Borges es un satírico despiadado, como lo demuestra en momentos vitriólicos, cuando castiga a sus enemigos literarios siguiendo las reglas sentadas en su «Arte de injuriar», que recomienda armas verbales tan sangrientas como «las exageraciones burlescas, las falsas caridades, las concesiones traicioneras y el paciente desdén». El sentido de un cuento puede estar en la exégesis que da de algún texto anterior. A esta categoría pertenecen sus diversas «glosas» de *Martín Fierro*, y también «El muerto», la historia de un compadrito porteño que se une a las filas de unos bandoleros en Rio Grande do Sul, disimulando oscuras ambiciones, y muere de la mano amable y descuidada del jefe de la pandilla, que resulta ser «una versión mulata mostrenca del incomparable Billy Sunday de Chesterton». «Los pasos que da un hombre, desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte —dice Borges— dibujan en el tiempo una inconcebible figura... Esa figura (acaso) tiene su determinada función en la economía del universo». Siendo una figura impersonal, es capaz de infinitas mutaciones. También los actos y los objetos son infinitamente transformables en la mente que los contempla. Así es como en un relato esquivo y, según el propio Borges, «no del todo inocente de simbolismo», la descripción de una rifa babilónica se convierte en una parábola sobre la insondable voluntad de Dios, en cuyo mundo la vida, a la vez fortuita y fatal, es un sorteo sin fin. Elementos ubicuos en todo relato borgiano son las alusiones a hechos recónditos de la historia, incorporados por su valor enigmático, que contribuye a la incertidumbre y la mistificación. Algunos cuentos son ilustraciones de teorías exploradas en sus ensayos. «El milagro secreto», por ejemplo, deriva de la «Nueva refutación del tiempo» del mismo Borges, una de sus más atrevidas incursiones en el mundo idealista de Berkeley y Schopenhauer, con una parada en el sensacionalismo de Hume, a cuyo argumento contra la existencia del mundo material fuera de la mente que lo percibe, y que también tiene una existencia discutible, Borges agrega un argumento contra el tiempo. Razona, en líneas generales —concediendo de entrada que el razonamiento es espurio— que si no existe una continuidad del ser, una

sustancia fundamental en la que radica la conciencia, no hay flujo, no hay causa y efecto, no hay consecuencia, y por lo tanto, no hay tiempo. No nos quedan más que percepciones inconexas y absolutas en el vacío. Y así, en «El milagro secreto», donde un argumento ontológico mueve la acción, vemos a un judío condenado en la Alemania nazi a quien Dios le concede el milagro de un año fuera del tiempo para que termine de componer en su cabeza una comedia, frente al paredón. Es un judío muy particular que, como Borges, ha escrito poesía olvidable que lamenta; ha quedado ciego buscando a Dios en las páginas de sus libros; y ha escrito textos alegando que «no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre» y que «basta una sola “repetición” para demostrar que el tiempo es una falacia». El cuento es un ejemplo perfecto de la habilidad con que Borges se integra con sus temas en la trama y la psicología de la narración.

El ajuste de la forma al fondo es tan diabólicamente inteligente en Borges que con desmontar las piezas de un cuento no reducimos en absoluto la misteriosa fascinación que ejercen sus mecanismos. En su mejor obra todo parece encajar. En «El enigma de Edward Fitzgerald», por ejemplo, coincide el hecho de que Omar Khayyám y su traductor inglés sean dobles, con las ideas que profesan —el panteísmo, la transmigración—, a partir de las cuales, como dice Borges, se podría especular que «el inglés pudo recrear al persa, porque ambos eran, esencialmente, Dios o caras momentáneas de Dios». El tema se repite en «Los teólogos», uno de los apogeos del arte borgiano, donde brota de la crónica de la rivalidad entre dos doctos apologistas escolásticos, uno de los cuales combate una herejía con razonamientos que más tarde son a su vez considerados heréticos, desviación que lo condena a la hoguera denunciado por su rival, a quien también le tocará después morir en llamas, sólo para descubrir en el otro mundo que en la mente divina el ortodoxo y el hereje, el acusado y el acusador son una sola persona. La herejía en cuestión, no por casualidad, es una variante de la noción platónica del tiempo cíclico y de la repetición de todas las cosas y todos los actos, alegando variadamente que cada hombre es dos hombres, que todos los actos humanos contienen o proyectan sus opuestos, o que el mundo se compone de un número limitado de posibilidades que, una vez agotadas, tienen que comenzar a repetirse.

Otro ejemplo de sincronización borgiana es «La muerte y la brújula», donde se teje una maraña alrededor de un detective libresco atraído a su muerte por la lectura de códigos hebreos abandonados por un difunto erudito talmúdico. Algo por el estilo ocurre en «El jardín de senderos que se bifurcan», que en un primer nivel es un cuento de espionaje: un informante chino a sueldo de los nazis mata a un hombre llamado Albert, quien vive en una casa situada en un jardín laberíntico, para dar a conocer a sus amos el nombre de la ciudad que deben bombardear, que coincide que el de la víctima. Pero, como por providencia divina, Albert resulta ser un sinólogo que antes de morir interpreta un libro escrito por un antepasado de su verdugo, un tal Ts'ui Pên, para ilustrar la creencia de su autor en «infinitas series de tiempos,

divergentes, convergentes y paralelos», uno de los cuales, desembocando en lo que parece ser un acto casual —y es en realidad sólo uno de muchos desenlaces posibles, contradictorios y tal vez simultáneos— lleva al asesino a su víctima.

«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» es quizás el epítome del arte de Borges, y de sus métodos. Las características del Mundo Feliz de Tlön corresponden minuciosamente a las intenciones y el sentido del relato. Nos enteramos de que las referencias a Tlön se encuentran sólo en las fuentes más esotéricas: un tratado olvidado, una edición insólita de la *Anglo-American Cyclopaedia*. Tlön es el invento de un conciliábulo de técnicos, moralistas, hombres de ciencia, artistas y filósofos que han trazado sus coordenadas astronómicas y planetarias, dándole así existencia mental —y, por extensión, real, si no física— bajo la dirección de algún genio desconocido. Indispensable para la verosimilitud del cuento es el hecho de que Tlön es un mundo idealista cuyos habitantes ignoran la noción del espacio; para ellos, la realidad es una galaxia de actos o intelecciones aislados e independientes que uno de sus idiomas refleja en la forma de «objetos poéticos». En Tlön se invalidan la causa y el efecto, consideradas allí meras asociaciones de ideas. No existe la verdad, sino solamente la sorpresa. La ciencia, en tales condiciones, es difícil o por lo menos antisistemática, exceptuando la psicología, que se ocupa de estados mentales. Lo que da levadura a la fórmula y precipita la historia es el informe que entrega Borges de la paulatina infiltración de Tlön en el mundo real. Como la confraternidad de «La secta del Fénix», cuyo rito secreto —el acoplamiento— se ha difundido hasta convertirse en un acto común, la sociedad oculta que creó Tlön —donde la metafísica es una rama de la literatura fantástica— ha dispersado sus dinastías de hombres solitarios por el mundo, para transformarlo en la imagen de su creación.

Uno de los principales emisarios de Tlön debe de ser Borges mismo. Como dice en *El hacedor*, esa deslumbrante «silva de varia lección»: «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo», pero «poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara». Aunque, por supuesto, esa cara es la cara de todos los hombres. El arte es un acróstico, propone en otra de sus *obiter dicta*: «Un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo». Sus rasgos visibles reproducen las facciones invisibles del Rostro eterno que está más allá de todos los rostros. En Borges, la identidad personal es un aspecto momentáneo del Ser genérico. Habla de una memoria universal, sin la cual cada hombre se llevaría consigo a la tumba una parte irremplazable de la realidad. Y se consuela de la privación de su individualidad postulando la eternidad de la literatura, en la que «el sueño de uno es parte de la memoria de todos». No deja de recalcar «el sentido ecuménico, impersonal» del arte, que él siente tan intensamente que en *Otras inquisiciones* declara: «Durante muchos años yo creía que la casi infinita literatura estaba en un hombre». Cita en algún lado a Angelus Silesius, para quien Dios y el hombre, en sus diversos papeles y aspectos, alternaban como sueño y soñador, y agrega en otra parte: «La pluralidad de los autores es ilusoria».

Un desarrollo de este tema, que produce algunas de las mejores páginas de Borges, es el ensayo sobre el «Kubla Khan» de Coleridge, donde Borges expone una teoría de los arquetipos —que figuran aquí como una especie de inconsciente colectivo que podría ser una prueba de la vida sobrenatural— basada en el hecho de que el poema se le apareció a Coleridge en un sueño, tal como el palacio que el poema evoca se le había aparecido al emperador mogol que lo construyó en el siglo XIII. En «El enigma de Edward Fitzgerald» tenemos otra vez dos avatares separados por el tiempo y el espacio en los que habita una sola identidad. En el campo de la ficción, una de las elaboraciones más logradas de este tema es «Las ruinas circulares», donde un hombre crea en sueños a otro, sólo para descubrir — cuando escapa de la muerte en el fuego, que no puede consumirlo— que es soñado por un tercero. Borges puede adaptar la idea, con pequeñas modificaciones, a la crítica literaria, como en un artículo sobre el primer poeta gauchesco, Hidalgo, cuya poesía no mereció la posteridad, pero cuyo recuerdo estaba, no obstante, destinado a sobrevivir en los dobles que iban a ser sus descendientes literarios; o puede convocarla para remachar un detalle en un cuento, como en «Tlön», donde no existe la noción del plagio, porque «se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y anónimo». La aprovecha eficazmente en una nota sobre el *Quijote*, en la que subraya —al modo de Unamuno en su *Niebla*— la ambigüedad que existe entre el autor, el lector y los personajes imaginarios. En la segunda parte del *Quijote*, señala, el protagonista ha leído la primera parte de sus aventuras, y «tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores y espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios». Donde mejor se resume este tema es tal vez en el sucinto «Everything and Nothing», donde un Shakespeare borgiano es imaginado en el Cielo diciéndole a Dios: «Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo»; a lo que la voz de Dios responde: «Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie».

Para Borges —como para el Pascal de *Deux infinis*, que veía a cada átomo como un sistema solar y a cada sol como un satélite—, el universo es una molécula monádica en la que cualquier parte implica el todo. Invoca una serie de testigos en apoyo de esta proposición, apelando en una sola página a autoridades tan diversas como Schopenhauer, Leibniz y Bertrand Russell. Encuentra una nueva confirmación en ciertos objetos a los que inviste con un significado místico. Pueden ser cualquier cosa, desde un reloj de arena donde le parece sentir que se escurre el «tiempo cósmico», hasta la moneda obsesiva de «El Zahir». Zahir, explica Borges, significa «notorio» o «visible»: es un término que se aplica a «los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente». La moneda así dotada en el cuento lleva al protagonista, un joven en las angustias de la creación artística, a descubrir que no hay hecho o acontecimiento, por ínfimo que sea,

que no implique «el inconcebible universo». Igualmente, en «El Aleph», un foco luminoso semejante a la bola de cristal de Wells —otro Zahir— es «uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos». Posiblemente sea una reminiscencia de la famosa esfera de Alanus de Insulis «cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna». El Zahir, con su fuerza hipnótica, era uno de los noventa nombres de Dios. Y Aleph, la primera letra del alfabeto de la «lengua sagrada», es el En Soph de los cabalistas, que simboliza «la ilimitada y pura divinidad».

«Todo conocimiento no es más que recordación», dijo Platón en una frase citada por Borges, para quien, como él dice que fue para Carlyle, «la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben». El mundo como un libro en el que el hombre, autor y protagonista, trata de discernir el significado de su vida es la idea englobante de Borges. Aparece en «El culto de los libros», donde cita, como en tantas otras partes, a León Bloy, quien sostenía que «somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo». En otra oportunidad, Borges recuerda la idea cabalista de que el mundo exterior es un lenguaje de criptogramas y palabras cruzadas que el hombre entendía en un tiempo pero ha olvidado y ya no puede descifrar. Y en «La biblioteca de Babel», Borges, el bibliotecario ciego, razona que si la biblioteca existe *ab aeterno*, debe ser también total y no debe haber en ella dos libros idénticos. Podría sin embargo haber un solo «libro cíclico» que sería «la cifra y el compendio perfecto de todos los demás». Tendría que haberlo escrito el Autor de los autores, cuya visión es absoluta.

Borges parece haberse aproximado por momentos a esa visión absoluta. Está al borde de ella en «Poema conjetural», uno de sus favoritos, donde dice haber encontrado «la letra que faltaba, la perfecta forma que supo Dios desde el principio». Pero pronto se desvanece la ilusión. La palabra o fórmula clave no se revelará nunca. Ésa es la queja del poeta en «El otro tigre». Los tigres —¿reminiscencia de Blake?— son en Borges símbolos atroces de lo inalcanzable. Hay un poema que habla de su búsqueda «por el tiempo de la tarde» del otro tigre «que no está en el verso». ¿No será un eco de *la fleur hors de tout bouquet* de Mallarmé? Fue Mallarmé quien dijo que el mundo existe para ponerlo en un libro. Como él, Borges persigue incansablemente un quimérico «sistema de palabras». Una dramatización de este tema es el cuento «La escritura del dios», donde un jerarca maya, un sumo sacerdote de las pirámides, encarcelado por el conquistador Alvarado, comparte un calabozo dividido por una reja con un jaguar, en cuyas manchas, que son runas o glifos —el jaguar, en la cosmogonía maya, era uno de los atributos de Dios—, trata de vislumbrar una revelación divina prometida en la tradición indígena para el final de los tiempos. Cuando llega la revelación en la forma de una rueda ardiente, recuerda el calidoscopio de Schopenhauer, en el que las figuras de la historia cambian eternamente de máscaras y vestimentas, aunque los fragmentos de vidrio —los

actores del repertorio— son siempre los mismos.

Borges —un Montaigne místico— propone la posibilidad de considerar la eternidad como una especie de dimensión inmanente, análoga a la que los teólogos han definido como «la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo». Sería como un estado altamente intuitivo en el que la recordación total se confundiría con la previsión. La exposición más meditada y completa de este concepto es el cuento «El inmortal», al que Borges llama «bosquejo de una ética para inmortales». Con inventiva swiftiana, Borges explora los posibles efectos que tendría la inmortalidad en los hombres. Su Gulliver es Marco Flaminio Rufo, extribuno militar en las legiones de la Roma imperial, que llega a la deshabitada Ciudadela de los Inmortales en medio de un desierto tras peregrinar por fabulosos paisajes espirituales. La ciudad está hecha de antiguos esplendores absurdos: escalinatas invertidas, palacios vacíos, corredores que no llevan a ningún lado. Los únicos habitantes de esta región baldía son trogloditas establecidos fuera de las murallas de la ciudad. Son los Inmortales que, viviendo en el reino del pensamiento puro, al margen de las vicisitudes de la vida temporal, se han despreocupado de su ciudad, hasta abandonarla, por desidia, puesto que el esfuerzo es inútil, cuando de cualquier manera, como han descubierto, «en un plazo infinito le ocurren al hombre todas las cosas». Anónimos, no les interesa ni atañe el destino personal. Su trance es contagioso y poco a poco infecta al narrador-protagonista, que comienza a usar el «nosotros» en su relato, inmortalizándose sin que apenas lo advirtamos ante nuestros ojos. Ésta es una de las astucias y uno de los triunfos del cuento. Al ser todos, Marco Flaminio Rufo se ve de pronto convertido en diferentes personas, sus alternativas, en la historia. Se encuentra en Stamford en 1066 con los ejércitos de Harold, luego es un escriba en Bulaq en el siglo VII de la hégira, enseguida un ajedrecista en Samarcanda, un astrólogo en Bikaner, y así sucesivamente a lo largo de los siglos. Pero una misma presencia lo habita durante toda su larga odisea. Ha leído la *Ilíada* de Pope y vivido las aventuras de Simbad el marino. Es al mismo tiempo Ulises y Homero —y Borges.

Si la literatura es inagotable, dice Borges, es por la suficiente y simple razón de que un libro lo es. Un corolario del axioma es la noción de que en la literatura los precursores no sólo prefiguran a sus sucesores, sino que se regeneran en ellos. Así, el cuento de Hawthorne, «Wakefield», «prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica, y afina, la lectura de Wakefield. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores». La visión retrospectiva revive antecedentes que, en realidad, no existirían sin ella.

Un brillante ejemplo del efecto retroactivo de la posteridad es el paradójico «Pierre Menard, autor del Quijote». Aquí —si tomamos el lado serio del chiste que le hace Borges a la crítica académica— la perspectiva del tiempo profundiza el sentido de un texto, sin alterar una palabra. Pierre Menard, quizás estimulado por la idea de Novalis de la identificación completa con un autor determinado, ha dedicado su vida a la tarea subterránea e ingrata de reescribir siglos más tarde, palabra por palabra, dos

fragmentos del *Quijote*. Lo leyó sólo una vez años atrás y el vago recuerdo que tiene de él es como «la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito». Lo que Cervantes, en su día, hizo de manera espontánea, en Menard resulta una glosa, una interpretación. El producto final es idéntico al original, pero enriquecido por ser el fruto reflexionado de años de laboriosa y erudita investigación y de siglos de tradición literaria que lo han cambiado y complicado retrospectivamente.

Los caminos que atraviesa el libro del mundo de Borges forman un interminable laberinto. Ésta es la imagen paradigmática que establece Borges en «El jardín de senderos que se bifurcan», donde el libro y el laberinto se confunden. Los laberintos borgianos son incontables. Algunos, como la intrínquilis de «La muerte y la brújula», son metáforas que aluden a los caprichos del pensamiento o del tiempo o de la tortuosidad de la acción humana; otros, como la enredada residencia del Minotauro en «La casa de Asterión», con sus catorce —o, en lenguaje hermético, infinitos, puesto que catorce es infinitamente subdivisible— puertas, patios y fuentes, son símbolos explícitos del mundo. Hay itinerarios obligados que pueden retorcerse y desviarse en la forma más compleja y desconcertante, pero que llevan inevitablemente a una meta, como el laberinto subterráneo de «El inmortal», que sale a la superficie en la Ciudadela, marcando así el paso entre dos dimensiones; o circuitos abiertos, llenos de contrasentidos, en los que el avance es errático y cada vuelta una encrucijada, como la Ciudadela misma. El jardín de senderos que se bifurcan es un compuesto de lo predeterminado y lo imprevisible. Enseguida está el laberinto más magnífico de todos, el mundo de Tlön, una ficción —un modelo ampliado de la biblioteca de Babel— que adopta agradecida una humanidad sufriente como un símbolo del orden en el caos.

Alimentar y perpetuar esta ficción es tal vez el sentido de toda la obra de Borges. Hay en él una «monotonía esencial» que reconoce él mismo como una limitación, pero que le ha dado un espacio de vida iluminada. Los laberintos de Borges son, como los bares de luz nocturna de Hemingway, en los que se conjuraban los demonios de la guerra: una isla de paz y claridad. Sin duda hay algo en él de su protagonista árabe, Abencaján, que se oculta en el centro de una tortuosa maraña, fingiendo huir de un enemigo, cuando en realidad lo que quiere es atraer al enemigo al laberinto para matarlo. Entretanto asume el nombre del enemigo. Lo exorciza identificándose con él. También el narrador de «La forma de la espada», bajo un seudónimo, cuenta la historia de un delator en la guerra de independencia irlandesa, atribuyendo una serie de crímenes a este personaje vicario, que resulta ser él mismo.

Los cambios de identidad, que suelen destruir a un hombre en el momento de absolverlo, se prestan a diversas interpretaciones en Borges. Está el caso de un hombre de la provincia de Buenos Aires en el siglo xx que es asesinado por su ahijado, como César por Bruto, sin sospechar —su muerte no es más que un *fait divers*— que muere «para que se repita una escena». Están también los extraños destinos paralelos de Droctulft, un bárbaro que se pasó de bando y murió defendiendo

a Roma contra los suyos, y una inglesa asimilada a una tribu indígena de la Argentina en la época de la abuela de Borges. Las dos anécdotas parecen contradictorias, pero en realidad, *sub specie aeternitatis*, son complementarias. En «El sur», donde Borges evoca recuerdos angustiosos de los días que pasó hospitalizado después de su accidente, un hombre en coma en una sala de hospital sueña su muerte atávica de una cuchillada en el campo de sus nostalgias donde atravesó el facón a más de uno de sus antepasados. En la misma vena, «La otra muerte» propone dos versiones alternas de la vida de un hombre que se interceptan y tienden a sustituirse mutuamente, y al final se revelan como sombras de las especulaciones de un antiguo teólogo sobre el problema de la identidad personal.

Complica y en cierta forma resuelve este tema la penetrante «Deutsches Requiem», en la que Borges contribuye sutilmente a una comprensión de las raíces espirituales del nazismo. Otto Dietrich zur Linde, nacido en Marienburg en 1908, es un semiinválido que pierde la fe leyendo a Schopenhauer y llega a considerar a Alemania «el espejo universal que a todos recibe, la conciencia del mundo». Nombrado jefe de un campo de concentración durante la guerra, encuentra entre sus prisioneros un famoso poeta judío al que tortura y ejecuta a sangre fría, menos como judío que como «el símbolo de una detestada zona de mi alma». Dice Otto Dietrich, con una franqueza a la que no desmiente sino que refuerza la culpabilidad: «Yo agonice con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él». Es como David, que se juzga y condena a sí mismo en un extraño. Porque «lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres». Víctima y verdugo —como el Yin y el Yang que se confunden en el Tao— son indivisibles.

El hombre en busca de una fatalidad personal sufre sintiéndose indeciso y múltiple. Tal vez eso explique el fervor con que los personajes de Borges aspiran a la predestinación. «Hay pocos argumentos posibles —escribió Borges hace mucho ya—. Uno de ellos es el del hombre que da con su destino». De este apotegma, Borges ha hecho una ley. En *Historia universal de la infamia* figuraba ya el caso de Bogle, el mentor maldito de Tom Castro, a quien atropella un día en la calle «el terrible vehículo que desde el fondo de los años lo perseguía». Pero el destino o dharma tiene un sentido más profundo que eso en Borges. Es una forma de autodefinición. Así es como Otto Dietrich, camino del abismo, descubre que «no hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas», porque «esa teleología individual nos revela un orden secreto y prodigiosamente nos confunde con la divinidad». Otto Dietrich, estudiante asiduo de Schopenhauer, sabe que «todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio». Cada vida, por larga y complicada que sea, dice Borges, «consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es». El momento crucial llega, por ejemplo, a Emma

Zunz —la única protagonista femenina de Borges, una solterona psicótica atemorizada por los hombres— con la muerte de su padre, un acontecimiento decisivo en su vida, que queda congelada en el resplandor glacial de «lo único que había sucedido en el mundo y seguiría sucediendo sin fin». Emma, resuelta a vengarse del culpable, traza un plan que después lleva a cabo a sangre fría, con la rigurosa precisión del autómatas. El autor la observa con ojo clínico, como si Emma fuera uno de esos peones que Borges describe en su poema sobre el ajedrez, movidos por una mano invisible que responde a las maquinaciones de una voluntad desconocida. Emparentado con Emma está Tadeo Isidoro Cruz, un proscrito en otro tiempo, ahora convertido en soldado al servicio de las fuerzas del gobierno, que persigue al renegado Martín Fierro y se encuentra con su hombre y su momento de verdad en «una lúcida noche fundamental, la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin escuchó su nombre».

En el umbral de esa noche, jugueteando con «las curiosidades de la literatura», como las llama en un poema «hostil» dirigido a una de sus contrafiguras, el poeta Baltasar Gracián, un hombre al que le han sido negadas «las pasiones esenciales», ha alcanzado esa alquimia del lenguaje que puede, según su propia expresión, «simular la sabiduría».

«Saber cómo habla un personaje —ha escrito Borges, mirándose en su imagen y semejanza— es saber quién es. Descubrir una entonación, una voz, una sintaxis particular es haber descubierto un destino».

A lo largo de los años ha refinado y perfeccionado un arte ya impecable. Al mismo tiempo, partiendo del principio de que «todo escrupuloso estilo contagia a los lectores una sensible porción de la molestia con que fue trabajado», se ha esforzado por utilizar sus mecanismos hasta la invisibilidad. Busca siempre la elegancia, la ilusión de informalidad. Ha descartado completamente, sus estridencias metafóricas y patrióticas, el barroquismo pedante de su juventud, para obtener un equilibrio entre la espontaneidad y la precisión. Sobre todo, ha tratado de universalizar su lenguaje. Escribir, de algún modo, fuera del tiempo. «La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño —dice, refiriéndose a la que tiene fecha o situación precisa— es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página “perfecta” es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta». Así envejecen también los modelos literarios que pretenden codificar una forma de hablar. La poesía gauchesca, por ejemplo: fue un invento poético, una abstracción. Aunque hubiera existido en algún segmento de la población, no tendría más derecho a imponer normas generales que el castellano de la academia. Lo que importa es que el estilo refleje una actitud vital. «O ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo —dice Borges—, o ser argentino es una mera afectación, una máscara». Shakespeare era inglés, no sólo en sus palabras sino en sus actitudes, aunque situara sus dramas en Dinamarca o Italia. Borges cita «La muerte y la

brújula» como un ejemplo de cuento que produce la sensación de ser profundamente argentino en tono y temperamento —como no lo es su poesía patriótica— aunque las calles mencionadas llevan nombres franceses y los escenarios son ecos del París de Poe.

Borges siempre ha aceptado los préstamos, con predilección por el «corte inglés» que se reconoce en su sintaxis, sus párrafos breves y compactos, sus formas adverbiales, su puntuación. Es un maestro de la ironía, del oxímoron, del sobrentendido, y de ese «súbito favor de la conversación» que para él define la esencia del «género oral» que es el humorismo.

A los sesenta y siete años, delicado de salud y cada vez más frágil en sus movimientos, sigue siempre tan activo como antes, pero ya, desde hace algún tiempo, mucho menos intrépido. Parece haber saldado sus cuentas con el mundo y terminado su inventario interior. Ya es el otro Borges que lo sobrevive en su obra.

Recapitulando su carrera, le parece imperfecta, pero inevitable. «Cuando uno llega a mi edad —dice acompañándonos hasta la puerta, donde prolonga la despedida con un apretón de manos interminable—, uno se da cuenta de que no pudo hacer las cosas ni mucho mejor ni mucho peor».

Los pocos poemas que ha publicado últimamente han sido cada vez más clásicos en su forma, y en el fondo más convencionales. Dice que estos días le interesa más la verdad que la originalidad. Hay un sumario en cada estrofa. Ya en 1953 había escrito: «Has gastado los años, y te han gastado». Ahora lo vemos reprochando suavemente a Dios, quien con «magnífica ironía» le concedió —como a su predecesor en la Biblioteca Nacional, Paul Groussac, que también perdió la vista en la vejez— al mismo tiempo los libros y la oscuridad de sus «ojos mortales». Con asombro y curiosidad piensa en los riesgos que todavía pueden esperarle en el vasto y populoso reino de la noche sin fondo. En *El hacedor*, bibliómano hasta el final, se identifica con el legendario Héctor, abandonado poco a poco por el universo que se esfuma, hasta que «una terca neblina le borró las líneas de la mano, la noche se despobló de estrellas, la tierra era insegura bajo sus pies». En su poema «Emerson», poniéndose como siempre en boca de otros, se entrega a una vieja nostalgia. «Leí los libros esenciales —dice—, y otros compuse que el oscuro olvido / no ha de borrar. Un dios me ha concedido / lo que es dado saber a los mortales. / Por todo el continente anda mi nombre»; pero: «No he vivido. Quisiera ser otro hombre». Quizás al componer «Emerson» recordaba sus propias palabras escritas hace tiempo de que «sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido». Pero «espacio y tiempo y Borges ya me dejan». Lo peor ya pasó, o quedó en manos del «otro» Borges, tan ubicuo que al final «no sé cuál de los dos ha escrito esta página». Y es justo que así sea. Porque como sabe Borges, borrado por la fama, «la gloria es una de las formas del olvido».

João Guimarães Rosa, o la otra orilla

El llano, la selva, la puna, el *sertão*: en cada una de estas zonas geográficas hay una imagen de una tierra y sus habitantes. Nombrar el *sertão* es evocar un vasto altiplano que abarca la tercera parte de una nación y varias eras geológicas. El centro lo forma el estado de Goiás, una meseta abierta que se extiende al oeste hacia el Matto Grosso, al sur hasta incluir una buena parte de Minas Gerais, al este hasta Bahía, y al norte hacia Maranhão y Pará, donde el matorral se vuelve bosque de lluvias tropicales, y luego selva virgen, a medida que el terreno se va despeñando hacia la cuenca del Amazonas.

El *sertão* es muchas cosas: cordillera y valle, cumbre y precipicio, pantano y páramo. Hay formaciones de roca terciaria penetradas por cuevas profundas, tortuosos ríos subterráneos que brotan en manantiales ocultos, desiertos donde sólo crecen las malezas y los cactus. El *sertão* es de humor variable: una extensión oceánica de contornos huidizos que confunden a la mente y desconciertan los sentidos. Su centro está en todas partes, su perímetro en el infinito. Sus habitantes son una raza áspera de vaqueros seminómadas que se desplazan con las estaciones como aves migratorias, guiados por una brújula interna, orientándose por unos pocos mojones elementales: la *arraial* o aldea, un pequeño oasis en la llanura; de vez en cuando algún trecho de tierra de labranza, la *fazenda*; el dulce declive de una ladera que promete un abrevadero: la *vereda*, un bosquecillo fértil cruzado por un riachuelo, entre peñascos y bajo la portentosa sombra de la gran palmera local, la *buriti*. Es la tierra múltiple de Guimarães Rosa, que lleva cada línea del paisaje impresa en la palma de la mano.

Amplio como la tierra es el hombre. Guimarães Rosa es *mineiro*, y Minas Gerais, con su proximidad a grandes centros urbanos —San Pablo, Río de Janeiro— y un fondo de tierra adentro, los Campos Gerais, donde ya comienza el *sertão*, es una zona a la vez ensimismada y extrovertida, feliz combinación que ha nutrido fuertes temperamentos. El primer gran novelista del Brasil, Machado de Assis, era *mineiro*. Fue dura su vida, que se desangró, gota a gota, en obras de un pesimismo desolado pero ardiente, escritas «con la pluma de la burla y la tinta de la melancolía». Los *mineiros* saben sufrir. La literatura urbana *mineira* ha producido las soledades de Cornelio Pena, los ensueños y caprichos de Carlos Drummond de Andrade. Pero hay otro tipo de *mineiro* todavía arraigado en el terruño. Es lento de pensamiento, sobrio de gesto, de andar comedido, silencioso e introvertido, pero gran amante de la vida. Su reserva es la del hombre que se lanza por los espacios abiertos, a recorrer las distancias que se alejan. Es el hombre que no se baña dos veces en el mismo río, que galopa desbocado en el viento y duerme bajo las estrellas, con un ojo alerta, atento al latir de los siglos en la noche.

Guimarães Rosa nació en los bordes del *sertão*, en 1908, en Cordisburgo, de padres ganaderos de patricia aunque remota ascendencia suaba. Guimarães,

originalmente Wimaranes, fue la capital de un reino suabo que se instaló en el norte de Portugal unos cien años antes de la invasión de los visigodos. El norte del Portugal proporcionó muchos de los primeros pobladores del Brasil. Era gente intrépida que dejó una descendencia vigorosa. Los wimaranianos, además de labradores, dieron gente de las artes. Entre sus herederos figura uno de los primeros novelistas regionales del Brasil, Bernardo Guimarães. Otro fue el famoso poeta místico, Alphonsus de Guimaraens, traductor pionero de Heine. Hubo exploradores que abrieron fronteras en el interior, apropiándose de lejanas tierras de pastoreo que a veces fueron verdes y florecieron hasta convertirse en prósperas fazendas. Echar ancla en esas regiones inhóspitas siempre estuvo en conflicto con el espíritu vagabundo. La vida nunca era completamente sedentaria. Bajo el colono estaba el nómada. Guimarães Rosa encarna esta dualidad. Dice que siempre ha tenido algo de cimarrón, y ha errado lo bastante para demostrarlo, aunque adondequiera que ha ido ha llevado por dentro el pulso del sertão. Recuerda una infancia pródiga en la hacienda, cuando los rebaños de bueyes meditabundos vagaban al azar y resonaban los cascos de caballos salvajes en los barrancos. El pensamiento, como un hálito, recorría distancias inateriales, y en el espacio sin perspectivas la mirada en vez de proyectar imágenes las absorbía. En el sertão prelapsariano el pasado es brumoso, las tradiciones son difusas y los contactos inmediatos. El hombre renace de sí mismo cada día. Allí no es en la búsqueda inútil de orígenes perdidos sino en encuentro directo y vital con las fuerzas que lo rodean como un hombre toma conciencia y se ilumina. «Yo soy un bicho raro», dice Guimarães Rosa, que puede estar sentado por horas en una silla, concentrado e inmóvil, sumido en esa adivinación que en él precede al impulso poético. Se va abandonando y sumergiéndose en las aguas tranquilas que están en el fondo del ser, donde encuentran su imagen los que han aprendido a «transformar en sus mentes y corazones la fuerza del sertão».

Otros escritores de renombre han estado en el sertão antes que Guimarães Rosa. Hubo un Afonso Arinos, que descubrió parajes espirituales en su viaje *Pelo sertão* en 1898. Más notable fue el explorador y periodista bahiano Euclides da Cunha, que reunió material para una memorable evocación de *Os sertões* (1902) en una expedición con tropas del gobierno que habían organizado una gran campaña contra uno de los maleantes más famosos y pintorescos de la época, el cuatrero y santón Antônio Conselheiro. Da Cunha, un reformador, animando el documento con un soplo poético, contó y retrató con autenticidad una crisis social, en un estilo vigoroso y de gran riqueza expresiva que tuvo una marcada influencia en la literatura brasileña. Guimarães Rosa de alguna manera continúa la tarea que empezó Da Cunha y la eleva a un nivel literario que Da Cunha apenas habría podido imaginar. Es un humanista, como Da Cunha, pero con alma de brujo y bandolero, como Conselheiro. Su fuerza, que toca fondo en el lenguaje, es abismal. En esto sigue la tradición de una larga línea de renovadores que han luchado contra la tiranía del estilo lineal predominante en la novela brasileña, una novela que a pesar de la riqueza ambiente

ha sido mezquina en sus formas de expresión. Entre los rebeldes se han destacado el Oswald de Andrade de la revolucionaria trilogía de San Pablo, *Os condenados* (1922), y el versátil Mario de Andrade —poeta, novelista, maestro, crítico y músico en sus horas, y esteta siempre— de *Macunaíma* (1928), el prosopoema imaginista que creó un improbable «héroe sin carácter» que es una especie de antología del folclore. *Macunaíma* fue novedoso, pero Guimarães Rosa ya es literatura contemporánea con sus laberintos cronológicos y sus arquitecturas verbales. Joyce y Proust no hicieron otra cosa que lo que él hace a su manera con la lengua portuguesa, que explota a todos sus niveles y en todos sus tiempos. La «alquimia del verbo», en él, convive con las preocupaciones existenciales. No es que imite a nadie. Es el *mesmeiro* original, para usar una de sus palabras: el hombre que es siempre él mismo, completamente *sui generis*. Su modo de ser y de estar en sí mismo y en su tierra, como si fueran la misma cosa, lo define. Es nuestro único novelista completo.

Con Guimarães Rosa se abre un nuevo capítulo en la literatura brasileña, que lleva hecho un buen trayecto desde sus comienzos algo esotéricos en el siglo XVII, cuando un poeta satírico a menudo considerado la primera figura literaria del Brasil, Gregório de Matos, produjo una *Erótica*, inédita. A la veta arcana se le puede seguir la pista a lo largo de los siglos, pasando por los románticos como Castro Alves, un activista social a lo Víctor Hugo pero de estilo preciosista, hasta los parnasianos y simbolistas que lo siguieron y sus descendientes actuales. Un simbolista, Graça Aranha, a pesar de sus artificios, contribuyó a la formación de la conciencia nacional con una novela *à thèse* titulada *Canaán* (1902). *Canaán* marcó una etapa. El Brasil salía de sus nostalgias europeas. Fue más o menos en la época de *Canaán* cuando nació la novela urbana. Apareció la sátira autobiográfica de Lima Barreto. Y, volviendo una generación atrás, no hay que olvidar las obras maestras inclasificables de Machado de Assis. El género urbano sobrevive hoy en día en Lúcio Cardoso, novelista psicológico tradicional, apodado con frecuencia el Julián Green del Brasil, y Otavio de Faria, quien desde hace años vive sumergido en un proyectado ciclo de diecisiete novelas, una tragedia burguesa, como él la llama, con Río de Janeiro como fondo. Todavía no se ha dado la gran novela de la ciudad.

Una corriente más fuerte, a veces en violenta reacción contra la primera, es la que desciende de los cronistas de la conquista, a través de la epopeya romántica y el folletín, donde el idioma local fue explotado por primera vez en la polémica y el vituperio, pasando por los realistas y naturalistas que florecieron a comienzos del siglo, hasta sus herederos, los regionalistas, que dominaron la escena literaria en las décadas de los veinte y los treinta y prácticamente la han monopolizado desde entonces. El regionalismo brasileño actual viene de todos los rincones del país: por ejemplo, Rio Grande do Sul en la obra del popular Érico Veríssimo. Pero su centro sigue siendo el empobrecido nordeste de *Vidas secas*, sede del famoso «ciclo de la caña de azúcar» que ha atraído a eminentes poetas como Jorge de Lima, hábiles novelistas como Graciliano Ramos, propagandistas como el prolífico Jorge Amado.

La historia y sociología de la vida solariega en las plantaciones del nordeste fueron exploradas por el ensayista más agudo del Brasil, Gilberto Freyre, cuya obra escrupulosamente documentada y siempre honesta dio impulso a una causa que al volverse proletaria a veces degeneró en política de partido. Es innegable la importancia de la novela del nordeste, la primera que reveló en toda su desolación algunas de las miserias de la realidad brasileña, pero sus estereotipos la han envejecido. Hay gracia y facilidad en Amado, por ejemplo, pero a pesar de sus momentos poéticos, lo desvirtúan la estrechez ideológica, en la que se nota el sello del comité, y el sentimentalismo. El género padece de todos los males de la literatura «colectiva», a veces en grado extremo: se llega al caso de una novela escrita en colaboración por cinco personas distintas. Guimarães Rosa está en otra categoría. Para él la palabra *regional* no significa limitación. Los espacios que abarca Guimarães Rosa son interiores. Su sertão es el alma de su país, como las estepas de Chejov eran el alma de Rusia.

Es un místico, medio católico, medio taoísta y budista, con un sentido religioso de la vida, un respeto ferviente por todos los seres y las criaturas de este mundo y una sed insaciable de conocimiento. Como artista, su penetración de la realidad es sobre todo intuitiva, pero eso no excluye un conocimiento enciclopédico de su país que enriquece su obra en todos los planos y es el fruto tanto del estudio como de la observación. Tiene algo de ornitólogo, entomólogo, antropólogo, arqueólogo y sabio, y lo mismo puede recitar una letanía mágica que declinar terminologías latinas o descifrar fórmulas químicas. Es un baqueano, topógrafo y cateador de gran escuela, para quien lo talismánico es una forma de lo contemplativo.

Llegó indirectamente a la literatura. En 1930, el niño del sertão, que tenía entonces veintidós años, era un joven impaciente al borde de un largo aprendizaje. Se educó en Belo Horizonte, lo más parecido a una gran ciudad en los alrededores, donde cultivó su afición por las ciencias naturales, y después estudió medicina en la universidad. Allí, como el doctor Fausto, descubrió que la sabiduría era un cristal de muchas facetas. No dedicó todo su tiempo al laboratorio. Estudiaba todavía medicina cuando estalló una revolución en la zona, bajo la bandera liberal, y abandonó el microscopio por el bisturí. Eran los primeros días de Getúlio Vargas, cuando todos llevaban armas en Minas Gerais, a la ventura muchas veces, inspirados hoy, desilusionados mañana. Guimarães Rosa se alistó en las fuerzas revolucionarias como médico militar voluntario y sirvió en sus filas hasta 1932, cuando cambió de bando y se unió a los legalistas. Salió de la confusión de la guerra con el grado de capitán. Entretanto había estado ejerciendo su profesión a intervalos en una aldea de Minas occidental, un rincón perdido en esa época de caminos de tierra, antes de la llegada de los ferrocarriles. Allí aprendió a hacer un poco de todo. Era el único médico de la aldea, botánico, partero y veterinario. Cabalgaba días enteros para atender a sus enfermos en zonas remotas. Escuchaba y a veces anotaba las historias de sus pacientes, con las que después pobló sus invenciones. El conocimiento de la

naturaleza humana a través de los sufrimientos y ardores del cuerpo lo dejó con una visión biológica de la vida.

Lo llamaba desde siempre el espíritu errante, y en 1934, habiendo aprobado una serie de pruebas de concurso, abandonó la medicina y se mudó a Río de Janeiro para ingresar en el servicio diplomático. Fue el comienzo de una larga carrera que lo llevó lejos. Durante los primeros años de la guerra, desde 1938 hasta 1942, fue cónsul en Hamburgo, donde ayudó personalmente en la evacuación de familias judías que huían del nazismo. Entre 1942 y 1944 lo encontramos en Colombia. En 1946 está en París, en 1948 otra vez en Colombia, y de vuelta ese mismo año en París, hasta 1951, como primer secretario y consejero de embajada y más tarde delegado ante la Unesco. De allí, volviendo al Brasil, pasó a jefe de gabinete en el Ministerio de Relaciones Exteriores, puesto que retuvo hasta 1953. Desde entonces, como ministro plenipotenciario de primera clase, con rango de embajador y sede en el aparatoso Palacio de Itamaraty en Río de Janeiro, no se ha movido del Brasil. Está a cargo del departamento de Demarcación de Fronteras, trabajo ideal por los viajes que le ofrece al interior donde renueva cada vez el contacto con sus fuentes. Ha sido un ciudadano del mundo, pero desde sus primeros días en el servicio, cuando empezó a escribir, como dice, por nostalgia de la buena tierra, sólo ha podido organizarse mentalmente en su país.

En su oficina del ministerio, donde nos recibe en pleno ejercicio de sus funciones, reina con sobria majestad, tras sólidas puertas de roble que se abren imperiosas cuando avanza, erguido, con los ojos chispeantes y paso solemne, un sabio de Weimar brasileño, a sus anchas en el mundo y dueño y señor de sí mismo.

Pausado, algo corpulento, sonriendo irónico, un poco socarrón, se hace cargo de nosotros. Viste un traje decoroso propio de un importante funcionario público. Una coqueta corbata de lazo salpicada de motas amarillas completa su investidura. Nos mira entornando los ojos, interrogativo. Es muy corto de vista, pero tal vez cierta vanidad, que no le reprochamos, le impide recurrir de entrada a sus lentes, que asoman una patilla de cuerno en su bolsillo. Con tranquilo aplomo nos conduce a su oficina, que contiene un gran escritorio y un armario, más bien austeros, y con la nariz ahora jovialmente pellizcada por los anteojos, se instala en un profundo sillón de cuero, de espaldas a la ventana, por la que se filtran polvillos solares que se le asientan en el pelo gris.

Es un enigma este Guimarães Rosa. Solemne pero riéndose entre dientes de sí mismo, quizá burlándose un poco de nosotros, mientras explaya gruesas carpetas, álbumes de recortes de diarios, tributos editoriales, encomios de la crítica, en media docena de idiomas, un interminable papeleo surgido del armario situado en el otro extremo de la habitación, que parece contener la obra de toda una vida. El «bicho raro» es un ermitaño enamorado de la naturaleza y de los animales que rehúye la vida literaria y no consulta con nadie. Tiene en su oficina todo lo que necesita: sus manuscritos, las innumerables publicaciones geográficas a las que está suscrito, sus

libros de referencia. Cuando no anda en misión para el ministerio —y, por razones de salud, sus misiones son cada vez menos frecuentes—, vive recluido.

Se le nota su ascendencia teutónica. Es un hombre ponderado. Nos muestra con satisfacción la nuca chata, los ojos verdes. Prefiere hablarnos en alemán, antes que en español.

Lo mezclamos con el inglés, el francés, su español estropeado, nuestro portugués embrionario. Es un gran lingüista que además del portugués y, por supuesto, el francés y el inglés, lee el italiano, el sueco, el serbocroata y el ruso y ha explorado las gramáticas y sintaxis de idiomas exóticos como el húngaro, el malayo, el persa, el chino, el japonés y el hindi. Dice, con buena razón, que el conocimiento de las estructuras de otros idiomas ayuda a entender el propio: revela posibilidades insospechadas, sugiere nuevas formas. También aguza el oído al habla de la gente. Guimarães Rosa es un Pigmalión que se especializa en crear personajes a través del lenguaje y puede deducir de su acento cuáles son la región y la ocupación de un hombre.

Un libro de Guimarães Rosa nace de una larga meditación. En un momento dado, cuando ha madurado el impulso, se sienta a su escritorio y escribe furiosamente, a mano. La primera versión es siempre profusa y chapucera. Su propósito es «ocupar el territorio», que más tarde será cartografiado con detalles precisos. Lo que le importa es ver el movimiento general de la obra, el plan total, y, más importante aún, captar en el seno de la nebulosa un «germen metafísico», como él lo llama, una vibración, una resonancia fundamental a la que acomodará su trama, su ambiente y las peripecias y psicologías de los personajes. El germen central es el que determina lo demás, sus proporciones, su órbita. Guimarães Rosa se deja llevar por la corriente que lo desborda. Hay siempre un elemento de casualidad o coincidencia en su obra, dice; trata de aprovechar hasta sus errores y descuidos. Una vez hecha la primera versión saca a máquina con dos dedos una copia en limpio tachando los excesos, obligándose a aceptar los cortes necesarios, siempre penosos para él, a tal punto que no tira nunca nada a la basura sino que recoge los desechos en un cuaderno de apuntes llamado «Rejecta», donde podrá servir en otra ocasión o quedar enterrado para siempre. «Si viviera cien años —dice—, no tendría tiempo suficiente para escribir todas las historias que tengo en la cabeza». Es un narrador de la vieja escuela, que ve vida y significado en todas partes, en los rostros, los gestos, los objetos o incidentes más ínfimos. Pero no se apresura. Rehace una y otra vez sus historias, aun después de haberlas publicado, corrigiendo y puliendo en cada edición. No es modesto en cuanto a los resultados, y se entiende que no lo sea. Ha luchado durante años —a veces amargos— para llegar a donde está ahora.

Hoy nadie pone en duda su posición. Pero no siempre fue así, a pesar de que su primera obra, un volumen de poemas titulado *Magma*, que presentó a un concurso organizado por la Academia de Letras Brasileña en 1936, no sólo ganó el primer premio, sino que además hizo que el jurado declarara desierto el segundo,

considerando que *Magma* estaba en una categoría aparte que no permitía aproximaciones. Sin embargo, por voluntad del mismo autor, *Magma* nunca fue publicado en su totalidad. Intervino la guerra y después ya no le interesaban más esos poemas de juventud. Los pocos que aparecieron dispersos en revistas son ahora de una rareza filatélica. Pasaron diez años antes que publicara su próximo libro, *Sagarana*, escrito en 1938. Otra vez se interpuso la guerra. Guimarães Rosa estaba de viaje. *Sagarana* tuvo que arreglárselas solo. Su carrera fue extraña. Presentado a otro concurso, anónimamente, en un sobre lacrado, causó tal conmoción en los círculos literarios que el prominente editor José Olympio publicó en un diario un artículo preguntándose sobre la identidad del misterioso autor que no se daba a conocer. Cuando por fin el libro salió de las prensas en 1946, la edición se vendió en una semana. Había nacido el gran novelista del Brasil. No porque el veredicto fuera unánime, al contrario. El intruso se encontró inevitablemente con que le hacían la guerra todos los intereses creados. Lo llamaron abstruso y esotérico. La verdad es que estaba tan por encima de las normas de la literatura brasileña que fue ignorado o despreciado durante años. Ahora, en cambio, es una presencia abrumadora en el firmamento brasileño, donde tanto poetas como novelistas se acomplejan al solo oír su nombre. *Sagarana* es ya una obra clásica. En 1956 Guimarães Rosa publicó dos obras maestras casi simultáneamente: *Corpo de baile* y la muy aclamada *Grande sertão: veredas*. En 1962 dio otro golpe que parecía significar una renovación completa en su última colección de cuentos, titulada significativamente *Primeiras estórias*.

Desde el comienzo fue un maestro del paisaje interior, donde la extensión es profundidad y la mirada aparentemente distraída hace los grandes descubrimientos. Lleva su erudición con elegancia. Es un escritor de gran horizonte. «Aprended del correr de los ríos», fueron las palabras del Buda, que Guimarães Rosa cita en alguna parte, muy a propósito. Sus ríos corren por cauces ocultos. Los escucha y los sigue como un rdbomante.

Aspirar el sertão, trazar sus coordenadas espirituales, descubrir sus correlaciones internas, ha sido el propósito de su obra. Ha estado en todas partes en la vasta llanura, en *jeeps*, a caballo, con recuas de ganado. Ha vadeado ríos, escalado riscos, cazado gatos monteses, arreado y maneado con los vaqueros y dormido en campo abierto, cuando la noche se cerraba y la tierra se abría a sus pies. Lo que veía lo asimilaba y lo registraba, hasta el borde de lo invisible. Captaba las apariencias y lo que había atrás. En lo perecedero tocaba lo permanente. «No leo los diarios», nos dice. Apenas presta atención a los acontecimientos cotidianos. «Estoy contra el tiempo y en favor de la eternidad». Lo mismo sucede en su obra: en la anécdota más simple hay una vibración cósmica. Es el hombre fáustico que invita todas las experiencias, capaz de precipitarse a todos los extremos, aun de pactar con el diablo, para acceder a la gracia final de la serenidad y la sabiduría.

Para Guimarães Rosa, que siempre ve el todo en la parte, el descubrimiento y la

invención son una misma cosa, porque los recursos que explota en sí mismo dan un metal que es básico y común en todos los hombres. «Tomo mi buena suerte donde la encuentro». Acumula cuidadosamente las pruebas materiales, que sirven de soporte para lo demás. En este sentido, en la honorable tradición de Euclides da Cunha, quiere aportar datos útiles a la comprensión de la fisionomía física y espiritual de su país. Cuando preparaba *Grande sertão*, por ejemplo, hizo largos estudios e investigaciones, consultó legajos y archivos, habló con viajeros y exploradores alemanes y franceses, y luego fue personalmente a todas partes para completar su esquema, reuniendo toneladas de notas, las suficientes, según dice, para compilar una monografía completa del país. *Grande sertão* contiene tanta información concreta, toda ella tan exacta en sus menores detalles, como un tratado científico. Dice Guimarães Rosa que pudo haber sido diez veces mayor y mejor de lo que es si se hubiera atendido a una fría enumeración de los hechos. Conoce todo lo que se puede conocer acerca del Brasil «real, auténtico, interior». ¿Por qué tanto detallismo? En parte para desafiar a los críticos que lo acusan constantemente de deformar la realidad. Pero, ante todo, porque la observación precisa del medio físico, tantas veces ignorada por los escritores superficiales, es la arquitectura que sostiene lo demás. La verosimilitud da acceso a lo fundamental: la gente y los misterios que la mueven. Atrás de las acciones y los acontecimientos, los gestos y las actitudes reconocibles, se esconde lo insondable: el «germen metafísico».

La tarea del novelista, según Guimarães Rosa, no es sólo retratar sino descubrir y revelar. El novelista trabaja con las cosas que pasan inadvertidas para los demás, las capta y las expone. Es, en la frase de Stalin que Guimarães Rosa hace suya, «un ingeniero de almas», no en el sentido de moldear buenos ciudadanos socialistas sino como visionario que abre los ojos de la gente a lo que la rodea. Poca gente sabe mirar para ver. Guimarães Rosa recuerda que en las noches pasadas en las llanuras con los vaqueros les llamaba la atención sobre cosas con las que habían vivido siempre dándolas por conocidas casi sin notarlas. Les recordaba lo que ya sabían pero habían olvidado. Despertar lo que duerme en el hombre, avivar sus sentidos, ayudarlo a maravillarse ante el mundo, tal es la tarea de un novelista como Guimarães Rosa, que magnifica la naturaleza para humanizarla.

Un soplo virgiliano atraviesa el sertão, donde nombrar las cosas es crearlas. Toda experiencia es un presagio, cada objeto, animado de vida propia, trae su mensaje para el que sabe leerlo. Los distintos reinos —mineral, vegetal y animal— se comunican secretamente, alimentados por fuerzas primordiales que esperan su liberación de la mano del hombre. Sólo el que se deja poseer por esas fuerzas es capaz de expresarlas. A través de él se manifestarán los poderes ocultos del universo.

En Guimarães Rosa, la visión de cerca abarca hasta el horizonte. La contemplación del objeto más pequeño y vulgar puede abrir al abismo. En su obra cada gesto compromete al hombre entero. El sertão con sus resonancias sobrenaturales, su trasfondo siempre misterioso, se convierte en un símbolo de la

inmensidad donde el hombre se encuentra y se pierde. Pero es también algo en sí.

Nadie ha penetrado tan profundamente como Guimarães Rosa en la psicología del habitante del sertão, el sertanejo. La pinta como la ve, pero también como la conoce a través de la canción y la leyenda, en sus dimensiones evidentes y secretas, sus lados oscuros. Sus personajes son gente corriente, aves de pasaje por la vida que se buscan entre sombras y reflejos. El sertão es un lugar de extremos, donde se tocan «las profundidades de la miseria y el sufrimiento humanos», pero también las cimas del amor y la felicidad. Guerras tumultuosas, amistades y odios violentos, pavor y coraje, una especie de danza pagana de la vida y la muerte entre esplendores totémicos son los elementos constantes en el sertão. El sertanejo es exaltado y abyecto, un cazador siempre a punto de ser cazado. La vida es peligrosa, e ilusoria. Lo que se construye hoy puede desaparecer mañana. Lo que es en cualquier momento puede dejar de ser. Cada paso es una trampa posible. En la acción y la pasión igualmente acechan lo extraño y lo fatal.

Para evocar esta experiencia primitiva con todos sus matices, Guimarães Rosa rescata modos de narración de los antiguos, con una prosa oral en la que el aparte o el rodeo puede ser tan importante como la corriente principal del relato, el aforismo alterna con el adagio, y la mente divaga, fantasiosa y descarriada, siguiendo los ritmos de la oración, a un paso natural, con todas sus desviaciones, recogiendo anécdotas y reflexiones que surgen siempre espontáneas, sin «técnicas» estudiadas, al correr del pensamiento. El efecto es barroco, pero sin peso muerto. Guimarães Rosa llama a sus novelas romances y, a veces, poemas, y si la estrofa alguna vez es tortuosa, hay vida en cada verso. El lenguaje es densamente emotivo, mezcla de erudición y dialecto, lleno de giros inesperados, inversiones, proverbios, interjecciones, preguntas retóricas, consonancias, pleonasmos, expletivos, aliteraciones, arcaísmos, latinismos, indianismos, palabras inventadas, retruécanos, acertijos y adivinanzas, casi una hipertrofia de todos los elementos del habla popular, hasta la rima interna. Típica es la manera como inventó su título, *Sagarana*, del islandés *Saga* en connubio con el sufijo indígena *rana*, que significa parecido o seudo. Abundan las ortografías fonéticas, los aumentativos y los diminutivos, el silabeo excéntrico que da a las palabras una carga oculta o explota su poder alusivo. Es precisamente por su malabarismo verbal —una de las glorias del idioma portugués— que más se le ha censurado. Porque emplea modismos exclusivos a ciertas regiones, amalgamándolos en combinaciones insólitas o arbitrarias, se le ha acusado de falsear el idioma. Pero él sabe que su juego combinatorio es legítimo. Como en todas partes, el campo brasileño ha conservado ciertos anacronismos lingüísticos que ya no se oyen en las zonas más civilizadas, y él anota con escrupuloso cariño cada inflexión. Algunas partes de *Grande sertão* emplean elementos del habla regional que datan del siglo xv y sólo se encuentran en viejos diccionarios. Pero el relato brilla siempre con un resplandor que se comunica hasta en la forma física de las frases y las letras. Por ejemplo, a Guimarães Rosa le gusta abrir las oraciones con una S, que da

«fluidez».

Con una *S* comienza *Sagarana*, que se compone de nueve relatos, algunos en tono humorístico, todos un tanto fantásticos, escritos con gracia y naturalidad y una especie de ironía burlona muy característica del autor. Si Guimarães Rosa no ha llegado todavía a la plena madurez en estos relatos, que suelen quedarse en la anécdota, el hombre entero está ya en ellos, astuto, crepuscular, múltiple en su repertorio. Es el autor omnisciente a quien nada humano le es ajeno, ni los arrobos secretos, ni las indigencias cotidianas. Sabe que en la vida no hay pequeños momentos aislados de los demás, que cada gesto es total e implica todos los otros, que puede haber felicidad en la angustia y que lo divino nunca está lejos de lo infernal. Así sucede que el odio puede salvar, el amor puede matar, y una sonrisa en los labios puede significar muerte en el corazón. De todo esto nos enteramos por el trino de un pájaro en una rama, el zumbido de un insecto, o el canto de un guijarro que rueda en un arroyo. Los efectos se obtienen siempre con los medios más sencillos, con un lenguaje sutil pero directo que enciende las cosas con sólo rozarlas. Guimarães Rosa hace maravillas hasta con los animales. He aquí el valiente burrito moteado Sete-de-Ouros, «mudo y resignado» en su vejez, «todo calma, renuncia y fuerza no usada» en su último suspiro como un híbrido desamorado y asexual, hundiéndose soñoliento en «profundos estanques» en cuyas cavernosas resonancias nos parece oír ecos de la música de las esferas. Sete-de-Ouros ha conocido mejores tiempos y cambiado de manos y nombres muchas veces, incluyendo una en que lo robaron y le marcaron un corazón en la grupa, pero de nada le sirven sus glorias pretéritas en su inutilidad de vieja carroña a la que ya rondan los buitres. Sin embargo, no abandona. Hay toda una vieja ciencia bajo su frente nudosa, y se le ofrece la oportunidad de demostrarlo. Amanece un día de gran actividad en la hacienda. Llega la hora de arrear el ganado al mercado, y como el tiempo es malo y hay corrientes que vadear y en esas cosas lo que cuenta es la experiencia, lo llaman para que encabece la marcha. Y así es como se convierte en el héroe del día triunfante bajo el azote del rabión. Es un cuento insignificante y minúsculo, como comenta el autor, pero tocado por esa fuerza desconocida que de pronto «decide el destino y envía a los hombres y los asnos igualmente a tropezones por el camino de la grandeza».

Sete-de-Ouros no es el único que se supera misteriosamente. La chispa de la vida que gira en el vacío puede alojarse hasta en los ojos nublosos de un par de bueyes derrengados. Los vemos en la modorra de su faena diaria, el paso lento y trabajoso bajo la pesadumbre ancestral del castrado. Ahí vienen, atrafagándose bajo el yugo, con la memoria perdida en vagos ensueños, recuerdos tal vez de verdes praderas que no verán más, cuando en un campo abierto, con un anhelo súbito, encuentran un rebaño de sus hermanos salvajes, que despiertan en ellos impulsos atávicos. Continúan su camino, en el mismo sopor de antes, acongojados y letárgicos como siempre, pero casi inadvertidamente, se rasga el telón de los sueños y de pronto el

conductor, que dormita en el asiento, es lanzado de un tirón fuera del carro, que le pasa por encima y le aplasta el cráneo con las grandes ruedas de madera.

Una especie de barbarie inocente, un clima de infierno paradisiaco, rige en el sertão, donde los hombres vagan desorientados, envueltos en sus sombras. No hay zonas de seguridad. Cada cual trata de echar raíces, de hallar un refugio, de abrirse un claro en la maleza, pero al borde de cada experiencia, aun la más común y corriente, hay fosas, zonas sombrías, fallas subterráneas. Dondequiera que se halle el hombre, el terreno puede ceder bajo sus pies, precipitándolo en una caída sin fin. Los incrédulos más empedernidos pueden sucumbir a temores supersticiosos. Está el caso de un joven algo presumido que no cree en el fetiche local y paga su temeridad quedándose ciego de repente cuando vaga por el bosque. Su descalabro no es sólo físico. La maraña que atraviesa es realmente un laberinto interior. Para romper el hechizo deberá iniciarse a drogas y sortilegios. El sertão es una gran farmacopea donde hay veneno en cada brebaje, que puede ser benéfico o mortal, según la mezcla. El hombre precavido que quiere evitar el desastre aprende a respetar el potencial mágico de las cosas, para poseer lo que de otro modo lo poseería. Ésta es la lección de Guimarães Rosa, que la realidad no es una y estable, sino una suspensión momentánea en la que una chispa puede desencadenar un cataclismo.

En el sertão la gente se encuentra casi por casualidad y cuando menos lo espera se separa para siempre. Un hombre tiene un hogar y una mujer, un pequeño capital, una posición en el espacio y el tiempo, un cúmulo de experiencias personales en que se apoya, pero la cohesión y la continuidad son un espejismo, una pura coincidencia en la economía de un universo en expansión en el que las burbujas estallan casi antes de formarse. Un rayo puede partir el árbol más arraigado. Así le sucede a Turíbio Todo, quien durante años le saca el cuerpo al mal y tiene a raya al demonio. Pero un día su esposa huye y su vida se desmorona. Vivía Turíbio en una casa de vidrio a la que una repentina enemistad sacude. Va en busca de Cassiano Gomes, el hombre que ha seducido a su mujer, para matarlo, pero su mala suerte hace que yerre el tiro y atraviere con la bala al hermano mellizo de Cassiano. Ahora el perseguidor es el perseguido. Tanto para Turíbio como para Cassiano, la vida se convierte de pronto en un interminable «camino de la amargura», en el que un hombre pierde todo, hasta lo que nunca tuvo. Durante semanas y meses recorren el sertão, acechándose el uno al otro, a veces viajando en paralelo sin saberlo, casi encontrándose en las encrucijadas, y otras veces lanzándose bravatas desde lejos, hasta que Cassiano muere de un ataque al corazón. Turíbio, aliviado, se dirige a su casa. Pero el camino andado no puede desandarse. El duelo continúa, con Turíbio como el único blanco que queda. En el camino encuentra a un desconocido, una especie de ángel vengador que cierra el círculo, cumpliendo una promesa que le ha arrancado Cassiano en su lecho de muerte. Es un verdugo involuntario que, con muchas excusas —y con la habitual mezcla de ironía y cariño de Guimarães Rosa—, deja que el destino le fuerce la mano.

Menos nefasta, pero igualmente inescrutable, es la suerte de Lalino Salãthiel, en «A volta do marido pródigo», «boceto biográfico» de tono picaresco, una especialidad de Guimarães Rosa. Lalino es una criatura solar que florece a la luz del día bajo un cielo pródigo. Trabaja con una cuadrilla que construye una carretera y sueña con las lujosas mujeres de la lejana y fabulosa capital de Río de Janeiro, para donde parte un día abandonando a su familia. No todo le sale bien, pero se las arregla para caer siempre de pie. Es un bribón alegre y atolondrado, que cabalga sobre la marea como la espuma en una ola. De regreso a su aldea después de unos meses de buena vida en la ciudad, se encuentra con que su mujer se ha amancebado con un colono español. Lalino hace las del payaso. Toma todo a la chacota. Visita a diario a su mujer, como para reavivar la vieja llama del amor, pero es en burla, porque tiene otros carbones en el fuego. Se mete en política local, a sueldo del alcalde, quien solicita votos para las próximas elecciones. Lalino, el eterno comodín, es invencible. El bromista se hace bufón de corte. La rueda del mundo gira, y los que están arriba pasan silbando.

Uno de los relatos más conmovedores de *Sagarana*, en el que el autor parece proyectar experiencias personales menos traspuestas que de costumbre, es «Minha Gente», un poema sinfónico que recuerda los paisajes bucólicos de la novela romántica alemana y no la desmerece. Un médico joven va a visitar a su tío en el campo, y el viaje le trae nostalgias. Hay en la localidad un maniático maestro de escuela, Santana, aficionado al ajedrez, que lo recibe en la estación, a caballo, con el tablero, para continuar un gambito de dama o un Ruy López que interrumpieron meses o años antes, un símbolo de viejas regiones mentales que en un tiempo ocuparon juntos y que vuelven a descubrir ahora. Entretejido con este tema, mientras siguen trotando y cae la noche, está el embelesado reencuentro del médico con su tierra natal. Se detiene para saborear los colores, los perfumes, los sonidos, para examinar una ramita, una hoja o una flor, encontrando belleza y significado en todas partes, en las formas de las cosas, su fragancia y hasta en los enrevesados términos científicos que las describen. El relato avanza pausado, con una especie de éxtasis tranquilo, en el crepúsculo y la oscuridad. En la estancia encuentran al tío Emilio, que anda politiqueando, y su apetitosa hija María Irma, una flor de la pradera de la que el médico, con los sentidos inflamados, se enamora instantáneamente. Que ella medio lo rechace, coqueta como un camaleón, poco importa. Él juega con sus propios sentimientos. Su pasión por ella es parte de una bienaventuranza más general, que de pronto se evapora cuando va de pesca con un amigo melancólico, Bento Porfirio, que mantiene una relación amorosa con una mujer casada. Están lanzando y recogiendo sus líneas, felices, cuando el marido burlado sale tronando del matorral. Resopla como un dragón, y al rato el cuerpo de Bento Porfirio flota en el estanque, que es profundo y turbio, como los ojos de María Irma.

En *Sagarana* se abren ojos por todos lados. Los acontecimientos visibles son siempre manifestaciones de lo impalpable, reflejos atmosféricos de las edades y los

humores de los hombres. Una aldea en ruinas, al parecer arrasada por fiebres palúdicas, en realidad decayó por desidia y abandono. Lo mismo puede sucederle a un hombre. Es el caso del protagonista de «A hora e vez de Augusto Matraga». Augusto es otro bienaventurado que ha conocido la prosperidad y luego ha caído en la desgracia. Es una especie de Job del sertão que ha pecado contra la fe, malogrado su política y quedado en la indigencia con deudas e hipotecas, una mujer adúltera y una hija que la noche no sorprende dos veces en la misma cama. Parecería que el destino ciego se ha vuelto contra él. Pero cuando cae el golpe no es la sangre que derrama por fuera lo que importa, sino la hemorragia interna. En su castigo, Augusto encuentra una merced divina. Es un llamado del cielo que lo conduce por la ruta de la santidad. Recorre la región como un vagabundo para establecerse en una aldea lejana, donde un sacerdote le recomienda labores y penitencias, pues la vida continúa y podrán volver días mejores. «Cada cual tiene su hora y su ocasión —le dice el sacerdote—, y ya te llegarán las tuyas». Augusto, incrédulo, prospera otra vez, pero no recobra la felicidad. Algo sigue andando mal. Reclamando a Dios sus derechos, se postra, ayuna, renuncia a la bebida, a las mujeres, al tabaco, todo en vano. El camino iluminado es difícil de encontrar y aún no ha llegado su hora. Pero inevitablemente llegará. Augusto casi ha perdido la esperanza cuando un día irrumpen en la aldea unos bandidos, los famosos *jagunços* encabezados por el notorio maleante Joãozinho Bem-bem. Augusto ampara a Joãozinho, presintiendo que el destino los ligará. Joãozinho lo invita a unirse a la banda —es el diablo que llama del abismo— y Augusto por poco acepta. Pero algo se lo impide. No tarda en descubrir la traba. Cuando desaparecen los bandidos, emprende una nueva peregrinación hacia el sur, bajo las estrellas, a la buena de Dios, tras una bandada de pájaros que le muestra el camino. En una aldea distante, se encuentra otra vez con Joãozinho. Los bandidos están por destruir la aldea. Entonces a Augusto lo parte el rayo de la revelación. Se da cuenta de que es un hombre elegido. Se eleva a la altura de su vocación al morir matando a su amigo Joãozinho para salvar a la aldea, que lo declara santo.

Turíbio, Lalino y Augusto son seres instintivos cuyas experiencias se dan en un plano elemental y sin embargo resuenan ampliamente. Es que el autor los dota, no sólo de sensibilidad, sino también de una inteligencia despierta y de una gama completa de emociones. Guimarães Rosa demuestra lo que se puede lograr con personajes sencillos, que no son necesariamente más sencillos que los demás, cuando se les dota de vida interna, y revela la falacia de los defensores del colectivismo literario que sostienen que el hombre interior es incompatible con la psicología social. En Guimarães Rosa cada personaje se hace universal sin perder su individualidad. El autor le da cara y gestos distintivos, peso específico, una actitud personal ante la vida y hasta una metafísica implícita, sin que por ello lo haga menos representativo de su época, su lugar, su clase y su posición. Es en su absoluta singularidad que puede hablar en nombre de otros.

La prueba es el majestuoso *Corpo de baile*, libro inmenso, compuesto por siete

relatos que van del cuento a la novela, discursivos unos, más concentrados otros, pero todos de soberana belleza y maestría. Guimarães Rosa posee un don sublime que bendice todo lo que toca. El escenario, como de costumbre, es el sertão y las zonas circundantes, que desembocan en él a cada paso como los ríos en el océano. Los ángulos y las perspectivas varían, porque la visión es múltiple. «El centro del círculo está naturalmente fijo, pero si la circunferencia lo estuviera también, no habría más que un centro inmenso», el autor cita a Plotino en el epígrafe. Y esto da el tono y la dimensión de la obra. También en este caso los protagonistas son los sencillos habitantes locales, en su mayoría vaqueros, pequeños terratenientes y un enjambre de personajes pintorescos que pasan en tropel: ermitaños, adivinos, sabios andrajosos, vagabundos y payadores, de paso por esta vida a la otra, únicos y absolutos en el breve lapso que se les concede, en el que pocas cosas suceden a veces y sin embargo sucede todo, porque el sertão, miniatura palpitante del mundo, es una copa llena hasta el borde en la que cada hombre se vacía al beber de ella su plenitud.

«El mundo es grande», dice una y otra vez Guimarães Rosa en *Corpo de baile*, estribillo al que el universo entero hace eco. Es un grito que rueda por la montaña y el valle, como un trueno que puede convertirse en «una amenaza o un himno» al ir retumbando por las cascadas o reventar de pronto sobre la figura ominosa de la gigantesca palmera buriti, que se alza como un tótem con su magnífico penacho diluviano para dominar el paisaje, «inmensa y silenciosa... como un templo» que «hace pensar en el Cielo», recordando una época de «alegría común... en que todas las cosas hablaban en las altas llanuras». En la tierra de la buriti, donde «hasta el sueño es peligroso, un precipicio», cada movimiento en la oscuridad es un palpito, una oscura intuición. Pues «todo lo que transforma la vida sucede calladamente, en la sombra, sin advertencia».

Para Soropita, en su tiempo un resero sin par, ahora retirado en la cómoda domesticidad de su rancho con el amor de su vida, la maravillosa y alegre Doralda, el golpe viene de atrás, un destello de duda en la certidumbre. Soropita ha colmado sus ambiciones. Tiene su isla de luz y tranquilidad en alta mar. Su historia comienza con su viaje de regreso a casa desde Andrequicé, municipio situado a un día de distancia, a donde ha ido de compras. Monta en su caballo de confianza y goza con los esplendores del paisaje. Está cargado de regalos: se ha aprendido de memoria el último episodio del radioteatro semanal para transmitirlo a la gente de la zona, que lo difundirá por todo el campo. A Doralda le trae jabón perfumado, medicinas, paño para cortinas. Nunca deja de llevarle dijes y chucherías. Doralda merece lo mejor. En ella ha encontrado serenidad y satisfacción. Años atrás era un forajido con una escopeta que llevaba una vida salvaje en las llanuras, guerreando, putañeando, jaraneando como el que más. Pero ya no. Ahora vive modestamente con lo que le produce una pequeña tienda de cachivaches caseros que tiene en la aldea vecina. No será una gran empresa, pero le paga los gastos y en general puede decir que la vida ha sido generosa con él. Está contento, pero también un poco nostálgico. Mientras

avanza al trote, se demora en los recuerdos de su vida anterior, que se deslizan por él como «arroyos errantes». Encuentra hasta un placer algo morboso en detenerse en un secreto de familia: Doralda tiene un pasado oscuro. La conoció en un prostíbulo. El recuerdo lo atormenta y al mismo tiempo lo seduce. Están listos los ingredientes para el drama. Soropita tiene la desgracia, como se va diciendo a sí mismo, de ser un hombre que siente tanto la alegría como el sufrimiento con más intensidad que los demás. Lo demuestra cuando se encuentra con Dalberto, un exbandolero y antiguo compañero de libertinaje. Siente una repentina angustia. Las reglas de la hospitalidad lo obligan a invitar a comer en su casa a su amigo, al que no ha visto en cinco años, pero teme que Dalberto se haya encontrado con Doralda en alguna parte durante sus andanzas y la reconozca. Comienzan a roerlo los celos, y es un terremoto interno. Reviviendo el pasado, camino de la hacienda, Soropita y Dalberto van abriendo puertas cerradas. Al principio los transporta el entusiasmo, pero pronto los alborotan los recuerdos sensuales. Entre los hombres de Dalberto hay un negro inmenso al que Soropita teme como símbolo de todos sus terrores. Doralda tiene que haber llevado a más de un negro a la cama en su época. Era famosa en el oficio, y a toda prueba. En su imaginación, Soropita la ve brutalmente violada por el negro. La imagen se funde con una anécdota que le está relatando Dalberto de una muchacha que ha conocido en un prostíbulo y con la que piensa casarse. Solicita el consejo de Soropita al respecto. ¿Será una insinuación? «Una sombra de tristeza... un presentimiento de que va a suceder algo desagradable» invade a Soropita, entumeciéndolo. En su casa se muestra distraído, inquieto, irritable. Para torturarse, obliga a Dalberto a quedarse durante la noche. Espía sobresaltado cada uno de sus movimientos, sin perder de vista a Doralda. En cada mirada que ella cambia con Dalberto le parece descubrir una intimidad sospechosa. Les hace beber, con la esperanza de que se les suelte la lengua. Al ver que nada sucede se siente casi desilusionado. Se impacienta y se amarga, hasta que por fin se retira Dalberto. Entonces somete a Doralda a un cruel interrogatorio. La humilla haciéndola desnudarse en frío como prostituta delante de él. Pasan la mitad de la noche hiriéndose. Soropita está al borde de la violencia en cada momento. Al mismo tiempo, lo arrebató un súbito anhelo de pureza, un amor casto por su bienamada, la fuente de la vida y la felicidad, madre de la ilusión. Ve con satisfacción la partida del inocente Dalberto a la mañana siguiente. Pero no sin antes pelearse con el negro indefenso, que pronto rueda por el suelo. Y así, con mil altibajos, comienza otro día. Soropita respira a fondo. Vive intensamente. Después de su estallido recupera poco a poco su equilibrio con la vuelta de la anterior sensación de paz y de plenitud, a medida que recompone su vida deshecha.

Menos afortunado, al parecer, será el vertiginoso Pedro Orósio de «O recado do morro». Pedro es otro gigante temerario con pulmones cósmicos, que se lanza empedernido a la victoria o la ruina. Es un gran tenorio cuyos galanteos le han ganado muchos enemigos. Por donde va lo persiguen sigilosos antagonismos. Pero juega con el fuego. Ahora trabaja como guía en las llanuras. En esta ocasión

particular, conduce a varios hombres cultos en una excursión por la alta meseta que lleva a su región natal, los Campos Gerais. Presentes están el señor Alquiste, un naturalista extranjero que colecciona muestras minerales y ejemplares de la flora y la fauna locales; un sacerdote rubio, el hermano Sinfrão, que actúa de intérprete; Jujucado Açude, un terrateniente de los alrededores; y el peón de Jujuca, Ivo, quien guarda rencor a Pedro a causa de una mujer que él le quitó. Con estos elementos sencillos se teje la telaraña. Hacen una larga excursión, un viaje evocativo para Pedro, que se acerca a la querencia, al viejo teatro de sus aventuras. Se siente orgulloso de ser el anfitrión. Se considera el rey del lugar, de los bosques, las verdes laderas, los grandes riscos, los altos farallones y las hondonadas, los barrancos, desfiladeros y cañadones. Pero acecha el peligro, inminente. Siempre a la vista a medida que avanzan, inmóvil en la distancia, se halla el monolítico pico de la Garza, que se alza como un frío presagio en el paisaje rocoso, «solitario, oscuro, triangular, como una pirámide». Una voz oracular de la cumbre, interpretada por Gorgulho, un ermitaño desequilibrado que vive en una cueva de murciélagos y parece una libélula, difunde un mensaje en el que hay una advertencia secreta para Pedro. Llega mutilado e incoherente, pero el viaje comienza a adquirir brumosos contornos. Pedro se siente sacudido por el viento de las grutas. Se estremece la tierra, los fósiles se agitan y desfilan como fantasmas de insolación las reliquias espectrales del medio. Acude Catraz, hermano de Gorgulho, un inventor loco, seguido por otro chiflado del lugar, un profeta de la perdición con bocio. Cuando regresan sanos y salvos, loado sea Dios, a la aldea de la que habían salido, Pedro se separa para celebrar el acontecimiento. Está en buena forma. Es sábado y tiene una amiguita en el lugar: una señorita muy respetable, de buena familia, hija de un arriero de primera, con la que se propone casarse uno de esos días. Entretanto el ojo de Pedro ronda. Dios es grande, y el hombre es polígamo. Hay júbilo y fermento en el aire. La fiesta recorre las calles y nacen las canciones en las guitarras. Son canciones que echarán raíces en los corazones de la gente, y se difundirán a los cuatro vientos, en los labios de los viajeros, en las lenguas de los ciegos, que las recitarán al borde de los caminos. Pedro rebosa vida y energía. ¡Pero cuidado! Justo al otro lado de la calle, sumido en sus fantasías, está el Recaudador, otro excéntrico, un viejo canoso que se cree inmensamente rico y pasa el tiempo contando sus beneficios y trazando con tiza grandes sumas en una pared. ¡Ojo, Pedro! Allí viene Ivo, irradiando camaradería, a invitarlo, con una palmada, a que vayan a beber una copa juntos para reconciliarse. Llegan a un tugurio de las afueras, donde de golpe se abre la trampa. Pedro, con unos cuantos tragos en el estómago, la vista turbia y los reflejos tardíos, ha caído en una emboscada. Los hombres de Ivo están allí para matarlo. Lo rodean. Por un instante, Pedro cuelga de un hilo, entre la vida y la muerte. Pero entonces, con una volcánica sacudida de hombros, de una sola zancada de siete leguas, se aleja, escalando montañas, saltando de estrella en estrella, hacia su tierra natal, envuelto ya en la niebla prístina al zambullirse «en ese murmullo mudo en el que uno recuerda lo que no ha conocido nunca y despierta en un sueño, más allá

del peligro y del dolor».

Así, un héroe encuentra su leyenda, mientras la naturaleza entera se regocija por él. Una jubilosa variación de este tema es «Una estória de amor», en la que Manuelzão, otro sertanejo hipertiroideano, que administra una hacienda para un propietario ausente, da una gran fiesta para bautizar una pequeña capilla local que ha construido en una loma, sobre la tumba de su madre, ocasión que se convierte en un momento de felicidad y armonía en la vida de todos los habitantes de los contornos. Manuelzão, administrador y mayoral del poderoso Federico Freyre, es respetado como un gran cacique en la región, título que ha conquistado con el sudor de su frente. Hubo sangre y despilfarro en su vida anterior como vaquero. Lo que tiene lo ha arrancado de la nada y no se inclina ante nadie. La capilla es su realización suprema, la culminación de su carrera. Se siente eufórico, tirará la casa por la ventana para celebrar. Tal vez porque muy en el fondo sabe que ha envejecido y que el final del camino está cerca. Ha tenido presentimientos de su próxima muerte. Como salvaguardia, ha traído a un hijo ilegítimo, Adelço, y a la esposa de Adelço, Leonisia, la niña de sus ojos, a vivir con él. Ellos lo cuidarán, se ocuparán de la propiedad. Espera llegar a una vejez feliz rodeado por sus nietos. Lo malo es que Adelço es un inútil, perezoso e inservible. Pero tanto peor. La fiesta está en su apogeo. Acude mucha gente. Están presentes el hermano Petroaldo, un sacerdote rubicundo; un troglodita feliz llamado João Urugem; los ejemplares habituales de la humanidad local, incluyendo a un par de vagabundos admitidos, según el hábito, por caridad en la hacienda: el viejo Camilo y su amiga, una vieja charlatana y pulguienta que en un tiempo compartió una choza con él, Joana Xaviel. Joana es una cuentista famosa a la que pronto transfigura la inspiración. Canta como un canario. Y la fiesta tiene un gran éxito. Dura toda la noche, continúa a la mañana siguiente y sigue por la tarde. Para Manuelzão las horas pasan con escalofríos. Los pequeños contratiempos y sinsabores de la vida están presentes en cada alegría. Piensa con amargura en Adelço, el haragán, que no quiere a su padre. Hasta que de pronto Manuelzão se siente completamente agotado. Las corrientes de la muerte le corren como enredaderas por las venas. La melancolía sigue a la euforia. Manuelzão pierde pie. Ya no da más... «Cuando el sol se pone, el día se oscurece y ya no veo nada». Pero entonces el viejo Camilo, de quien nadie sospechaba que tuviera ningún talento, se sienta para contar un cuento en prosa rimada que eleva todos los corazones a nuevas alturas. Se corre un velo, entramos al reino del mito, y estamos «al comienzo del mundo», en la época en que «el hombre tuvo que luchar contra los animales para ser el primero en recibir un alma». Es una «poesía sencilla», compuesta por «las aves, los árboles, la tierra y los ríos», la vida misma.

Brebaje de la misma fuente es «Buriti», cariñoso retrato de una hacienda en el sertão, Buriti-Bom, y de sus habitantes: el austero y adusto ião Liodoro, caballero de la vieja escuela; María Behu, su piadosa hija solterona; la bella Gloria, su hija menor, en la flor de la juventud y ansiosa de amor; Isio, su otro hijo, que vive más allá del río

con Dijina, a la que no acepta la familia a causa de sus dudosos antecedentes; y Lalinha, su nuera, una muchacha de la ciudad, a la que ha puesto bajo su enérgica protección después de haberla abandonado su otro hijo, el inútil Irvino.

«Buriti» es un relato de la vida familiar en la hacienda, el paso de las estaciones y las pasiones que las acompañan. El escenario es la alta llanura, en las cercanías de un pantano, a la sombra de la imponente Gran Buriti, efigie totémica que se alza como una torre, imagen alucinante en la mente y el corazón.

La vida es dura en la llanura, a veces una interminable jornada sin tregua, pero tiene sus compensaciones. Buriti-Bom es uno de esos claros en la maleza, un charco de agua pura entre los rápidos, donde, a pesar de las trepidaciones del mundo exterior, todo se conserva en un aire sonriente de calma y prosperidad. O por lo menos así parece al principio. Pero bajo la superficie, como de costumbre, corre la falla. Lalinha es la primera en dar el traspie, por inercia. Hace una larga cura de descanso, pero no completamente por su voluntad. Ha sido Iõ Liodoro, el patriarca de la dinastía, quien la ha llevado a la hacienda, para tenerla aparte hasta que Irvino vuelva a reclamarla. Pero la espera de Irvino se prolonga indefinidamente y se hace absurda. Lalinha ya no lo quiere y no le importa no volver a verlo. Los exorcismos y las hechicerías de varios adivinos ambulantes son inútiles. Lalinha siente que es una impostora. Sin embargo, no se atreve a irse. Iõ Liodoro, viudo desde hace muchos años —tiene mujeres en todo el campo de los alrededores—, ejerce en ella una extraña influencia. Lalinha no podrá vivir eternamente sin un hombre. Hay una atmósfera abrumadora en la casa. El agua se va embarrando. Lalinha y Liodoro se reúnen por las noches en la sala, solos mientras duermen los demás, y suspiran, en extensos pasajes de gran lirismo y sensualidad, hablando de un amor que no puede ser consumado. Por allí anda también Gloria, esperando a Manuel, un médico joven que recorre el campo en un *jeep*, vacunando ganado. Manuel sueña con ella. En su imaginación Buriti-Bom es el centro del mundo, el puerto del viajero. Ha dejado allí a su amor y con él, su imagen que perdura un tiempo en la casa y luego se desvanece. ¡Hace mucho que te fuiste, Manuel! Entretanto, Gloria se ha lanzado a un amorío ardiente con un hacendado vecino, un «amigo de la familia», el libidinoso Gualberto Gaspar, cuya esposa se ha vuelto loca. A Gloria tampoco la espera el paraíso... Un símbolo de las arenas movedizas que amenazan con tragarse a la familia es el enigmático Zequiél, que vive aterrado en un molino abandonado en el límite de la propiedad, donde comienza la noche. Es un vagabundo, como el viejo Camilo, arrojado por la marea, que lo persigue. Durante años ha estado durmiendo con un ojo abierto, con un temor paranoico de algún enemigo desconocido, escuchando los siniestros estertores del sertão. Camina como un sonámbulo entre pesadillas, oráculo que encarna los terrores que ocultan las sombras. Un graznido, la sacudida de una rama, un aleteo, una agitación en el pantano, el chirrido de un insecto, el susurro de un merodeador, todo forma parte pavorosa de esa noche inmensa que él define como «lo que no cabe en el día». Son palabras que describen apropiadamente la totalidad de

Corpo de baile, donde parpadean los ojos en las tinieblas. Lo que ven no son imágenes de este mundo. Pertenecen a otro orden, donde un arroyo burbujeante que se seca de pronto en plena noche, dejando un silencio extraño en el aire, se vuelve un acontecimiento metafísico que alarma a los sentidos y despierta a los durmientes al vacío del espacio. Los perros ladran, los caballos piafan y el corazón deja de latir a la expectativa.

Y llegamos a *Grande sertão: veredas*, la suma de Guimarães Rosa, gregaria y bulliciosa epopeya del sertão y al mismo tiempo un «testamento» espiritual, como él la llama, de una riqueza y envergadura sin precedentes en la novela brasileña.

Grande sertão es más que un mundo: un cosmos. Abarca todos los puntos de la brújula para convertirse en una experiencia que compromete íntegramente al lector. Lo mismo le pasó a Guimarães Rosa. Puso en él todo lo que tenía. Las situaciones, psíquicas, sentimentales, imaginativas, agotan la gama de lo posible. Los que buscan el significado social lo encontrarán aquí también, debidamente subordinado a la trama, en síntesis sutil con lo demás. La intensidad no sacrifica la amplitud. *Grande sertão* cubre vastas extensiones geográficas. Incluso tiende a desparramarse y a divagar. Pero rota en torno a un eje seguro: el protagonista, Riobaldo, alias Tatarana, o Luciérnaga, *exjagunço* y ahora, como tantos otros personajes de Guimarães Rosa, *fazendeiro* bien asentado que recuerda sus aventuras a comienzos del siglo con su cuadrilla armada, al mando de varios jefes, en beneficio de un oyente anónimo. La vida de Riobaldo ha sido de la carne y del espíritu.

Como de costumbre, *Grande sertão* puede haber nacido de uno de esos encuentros casuales en la calle que tanto complacen al autor y que a veces llevan a descubrimientos extraordinarios. Cierta vez que viajaba en un taxi en Río de Janeiro reconoció en el conductor a un exvaquero que resultó ser natural de su región. No tardaron en hacerse amigos. «Le pagué unos tragos, y el tiempo que se tomó —nos dice Guimarães Rosa—, y nos sentamos y pasamos la noche charlando». Fue una experiencia eufórica. Guimarães Rosa hizo que el hombre le contara su vida mientras él, con los ojos brillantes, tomaba notas. Lo mismo podría estar haciendo el oyente en *Grande sertão*. Como en las novelas de Conrad, una voz narrativa (el protagonista) dialoga con otra (el autor). La historia tarda en encontrar su cauce, pero una vez que arranca se vuelve un verdadero torrente —no hay capítulos— que combina el monólogo confesional y la picaresca, es a la vez cómica, paródica, efusiva, estrafalaria, con elementos de romance medieval y sátira quijotesca. Pero la hebra de angustioso autoanálisis que atraviesa el libro como el ombligo que lleva a la matriz está en la gran tradición de la novela rusa y alemana. La estructura es circular. El viaje a través del espacio y el tiempo termina donde comienza, en el presente psíquico, una sustancia mental en constante evolución que se va profundizando interiormente a medida que nos absorbe.

Los jagunços eran gente diversa, huidos de la justicia la mayor parte de ellos, forajidos, mercenarios, campesinos desplazados a sueldo, *bandeirantes* cazadores de

esclavos, soldados de fortuna comparables a los samuráis del Japón o los *condottieri* de Italia. Eran ferozmente independientes, individualistas contra viento y marea, amigos leales, enemigos temibles, que luchaban bajo diferentes caudillos políticos y caciques locales y vivían del pillaje, el rapto y la destrucción. Se daban guerra entre ellos, entrematándose y de paso saqueando la región. Alguna vez constituían una fuerza civilizadora, si los dirigía un hombre de visión. Hay en sus vidas una especie de dualidad que encarna Riobaldo: una aspiración a grandes cosas, a proezas y gloriosas hazañas, junto con una inclinación irresistible a la abyección, el crimen y la barbarie. En ellos chocan las contradicciones elementales de una tierra primitiva en formación. Las grandes figuras semilegendarias de ilustres y valientes caudillos pasan por *Grande sertão*: veteranos honorables como Zé Bebelo, Joca Ramiro y Medeiro Vaz, y también traidores proverbiales como el maquiavélico Hermógenes.

La morada del jagunço, como la del gaucho, es la llanura; está en marcha día y noche, y duerme, ama y muere donde puede. Tal es la historia de Riobaldo, a quien han atraído a la profesión su amor y admiración por la misteriosa Diadorim, que es menos una persona que un símbolo de todo lo elusivo en el destino del hombre. Diadorim, que le inspira a Riobaldo una pasión aparentemente homosexual ocultándole su verdadera identidad, es una mujer disfrazada de hombre. Se parece a la muchacha de la vieja leyenda española que llevaba cota y malla y combatía con los moros para vengar la muerte de su padre. Ésa es precisamente la situación de Diadorim. Persigue al sangriento Hermógenes, el asesino de su padre. Hay pureza y constancia en su apasionada dedicación a un propósito que tarda en cumplirse. Para Riobaldo, Diadorim representa la voluntad exaltada consagrada a una alta finalidad. Pero Diadorim es más que eso. El hecho de que Riobaldo pase años a su lado, bajo su tenebroso influjo, sin sospechar su verdadero sexo, hasta que la muerte lo revela, es una señal de lo eternamente inescrutable que está más allá de las apariencias cotidianas. Si la andrógina Diadorim parece una anomalía en el orden de las cosas, sólo es una manifestación de lo epiceno en la vida, de la ambivalencia que se halla en la raíz de toda experiencia humana. Ella y su archienemigo, el malvado Hermógenes, al parecer polos opuestos, son probablemente dos aspectos de una unidad.

Además de revelar una trama oculta, la historia se encuadra dentro del recuerdo. Riobaldo, desde el retiro y la estabilidad conyugal, lejos de las contiendas y las refriegas, hace el inventario. Ha llegado el momento de tratar de resolver las cosas, de desembuchar.

En la vida de Riobaldo hay muchas cosas que siguen siendo impenetrables y desconcertantes para él. Parece haberse confabulado con fuerzas misteriosas que a veces lo favorecían, a veces lo derrotaban, pero lo eludían siempre. ¡Qué diablos! ¡La vida es así! Quita con una mano lo que da con la otra. Un hombre nunca sabe dónde está. Así, Riobaldo fue siempre un señor jagunço de armas tomar. Defendía lo suyo, ¡y a mucha honra! Alguna vez se balanceó al borde del precipicio. Pero, de un modo u otro, siempre salía del aprieto. Y no sólo, a su modo de ver, porque tenía buena

suerte. Debía haber algún otro factor oscuro que actuaba en su favor. ¡Problema espinoso! Pero cree que ha dado con la solución: un pacto secreto con el demonio. Recuerda las innumerables ocasiones en que ha visto al Maligno girando en medio del torbellino en la llanura polvorienta. Una de esas veces llegaron a un acuerdo, una alianza. Hubo un encuentro místico en una noche sin estrellas. Lo vemos a Riobaldo en el abrazo ardiente de Satán. Después, habitado por las fuerzas de la supervivencia del sertão, que no se distinguen de la posesión diabólica, Riobaldo es invencible. Cabalga triunfante, como una antorcha humana, ascendiendo de grado entre los suyos, hasta llegar a ser uno de los capos de su región. Pero un día, por alguna razón incomprensible, pliega su bandera y se retira. Desde entonces no entiende nada.

El mundo es un loquero, dice Riobaldo, nada tiene sentido y el hombre nunca conocerá las verdaderas razones de sus actos, por mucho que se rompa la cabeza para comprender. La vida es así, ¡qué se le va a hacer! Las cosas pasan y se van. Es como tratar de agarrar al diablo por la cola. Retrospectivamente, todo le parece ahora casi irreal. «Un sueño y se acabó». Tal vez el hombre es una criatura salida del infierno y no tiene más remedio que unirse a las hordas de Satán. Sin embargo, parece actuar por su libre albedrío. ¿Quién devana esa madeja? Riobaldo percibe que la dialéctica exterior que mantiene al hombre oscilando entre el bien y el mal es en realidad un péndulo interno. El que se siente atrapado por las circunstancias es un prisionero de su propia naturaleza. Riobaldo se da cuenta que su pacto con el diablo no ha sido ni más ni menos que su tentativa de reconciliarse con las fuerzas contradictorias que lleva dentro.

Así el sertão, la llanura de la vida, la tierra de los valientes, entra en el reino de la alegoría. Quienes lo cruzan en busca de significados, siguiendo las líneas de su destino, van camino de sí mismos. El primero y principal entre ellos es Riobaldo. Ha sido un francotirador que disparaba contra todos los blancos, con la esperanza de acertar tarde o temprano. Aun cuando parecía ir a la deriva, lo guiaba una mano invisible: la propia. Las paradas a lo largo del camino —las veredas, esos bosquecillos de palmeras en las cañadas— eran etapas interiores. En cada una, como una promesa renovada, encontraba su imagen, su identidad. Se hacía elegir eligiéndose. Comprende todo eso ahora. «Cada uno tiene su camino estrictamente privado que seguir, sólo que generalmente no sabe cómo encontrarlo... Pero está ahí de todos modos... Tiene que estar. O la vida no sería más que la estúpida confusión que es. Cada día, en cada momento, sólo hay un acto justo y correcto para nosotros. Está oculto, pero igual está. Todo lo demás... sería falso». Esta percepción lleva a Riobaldo más allá de Dios y del diablo, a una sentencia existencial: «Yo hice mi propia desgracia». No hay diablo sino infierno interior, concluye Riobaldo. El pacto del hombre es con las fuerzas desconocidas de él mismo. En la lucha con estas fuerzas asume su destino.

Grande sertão es un coloso, intrincado, imperfecto. La convención del autor que escucha a un narrador a veces obstaculiza la acción. Riobaldo es un gran *raconteur*.

No necesita un auditorio explícito. Pero aquí se abre otra trampa: Riobaldo se conmueve con su historia hasta el arrebató. Es un improvisador tan verboso que cansa. A pesar de la acción y el movimiento constantes, la tumultuosa abundancia de detalles y la estructura circular hacen que muchas páginas parezcan estáticas. En seguida, está la cuestión de Diadorim, quien, a diferencia de los otros personajes, todos retratos vivientes, plenamente trazados —con excepción tal vez de las mujeres, menos individualizadas; en general tienden a ser figuras bastante convencionales—, nunca toma cuerpo. Es un personaje etéreo, salido de la leyenda y el romance, y muy bien enfocado como tal, pero la ilusión se disipa cada vez que choca con las duras realidades de la novela psicológica. La fusión imperfecta deja hilos sueltos. El hecho, por ejemplo, de que Riobaldo pueda seguir ignorando el sexo de Diadorim durante años de vida común parece imposible en el mudo real y no convence del todo como parábola. La incongruencia queda irresuelta. Hay además un elemento de fatiga hacia el final de la obra. Las últimas doscientas páginas se hacen largas y declinan en interés. Y se abre un espacio deshabitado: desde que Riobaldo abandona su carrera como jagunço hasta que emprende su relato han pasado años, que el autor despacha en un par de párrafos.

Pero la sustancia de la obra permanece intacta. Hay movimiento hasta en los momentos de inmovilidad. Lo que no disminuye nunca es su calidad humana. La superficie brilla porque está iluminada por dentro, y vive porque refleja siempre un más allá. Hay una sensación constante de evolución espiritual. Y eso es lo que importa. En Riobaldo está en juego no sólo una vida, sino también una metafísica. En un juicio entablado en la llanura abierta por los jagunços, en el que cada opinión es una sentencia, las voces humanas son ecos de algo más grande que el hombre. En un melancólico rebaño de cebúes adormecidos que vagan por una pradera bajo el peso de alguna pena ancestral se encierra todo el dolor y la angustia del hombre desgarrado entre sus impulsos suicidas y su eterno anhelo de una inmortalidad olvidada.

El «germen metafísico» en Guimarães Rosa es tal vez esa encrucijada que hay en cada hombre donde la muerte que destruye se encuentra con la vida que perdura. Es la semilla que contiene ambos impulsos, el punto donde se para con un pie en este mundo y el otro en el próximo.

Tal, en síntesis, podría ser el sentido de *Primeiras estórias*, obra particularmente intrigante, toda lenguas de fuego, fulgores de un momento. En ellas arde el sertão, pero ya no tanto su presencia física como su fantasma. *Primeiras estórias* es pura esencia. El «germen metafísico» está al desnudo. Habita cuentos muy breves, esquemáticos, que apenas lo contienen. Se desenvuelven en un plano casi subliminal, en las octavas más bajas de la voz. Pero la visión es más inmediata, más íntima que antes. Hay un borde, que es un umbral, al que nos asomamos sin aliento. Guimarães Rosa nos ha precedido, de ida y de vuelta. Nos dice que *Primeiras estórias* siguió a un roce con la muerte que tuvo en 1958. Nos habla de un mal circulatorio,

relacionado con el «metabolismo de la sangre», una crisis que produjo un cambio en él, le nació una nueva actitud. «Yo mismo no puedo decir lo que pasó exactamente. Fue algo que sentí. Una nueva manera de sentir...». Era un hombre que había estado del lado de las sombras y volvía con los ojos puestos en la otra orilla.

«A terceira margem do rio» es el título de uno de los cuentos, y el lugar en donde están situados todos. Algunos son como fábulas destiladas... Un niño de padres desconocidos retrocede en un reflujo de matices impresionistas en busca de una identidad perdida... Un viejo, Sorôco, vive enajenado no sólo de sus antepasados, sino también de sus descendientes. La historia se basa en un incidente que el autor recuerda de su infancia. Un anciano, carnicero de profesión, barbudo y harapiento, había ido a la estación a despedir a su hija loca, que iba camino del asilo. En el cuento la situación de Sorôco es doblemente penosa. Despide a su hija, y también a su madre. Desvariados los tres, visten trajes de fiesta para la fúnebre ocasión. Cuando arranca el tren, las dos mujeres —en un vagón con barrotes— cantan con voces siniestras que se difunden como un contagio por el vecindario, agitando todas las lenguas de la aldea, que pronto se unen al canto, hasta que el aire resuena como una gran campana. Es la desgracia común elevándose en una angustiosa discordancia bajo la cual hay una extraña armonía. Porque la tercera orilla del río —¿la locura?, ¿la muerte?— es la tierra añorada por los mortales. Allí los ahogados respiran, los apagados se encienden, los perdidos se encuentran, los vivos se reconcilian con los muertos. Para llegar allí sólo se necesita rasgar el velo, o dar el traspié. Así sucede que un buen padre de familia se lanza un día a la deriva en una balsa, abandonando a parientes y amigos para convertirse en un vagabundo del río. Se va sin mirar atrás, víctima de un súbito impulso, y nada puede retenerlo. Tal vez en esta vida de dolorosos vínculos sea más fácil separarse para siempre de los que se ama que vivir eternamente en sus cadenas. Por años, olvidado del mundo, navega corriente arriba, corriente abajo, sin más que una fogata para calentarse por la noche y viviendo de limosnas. Andando el tiempo muere su esposa, se casa y se muda su hija y queda sólo su hijo para llorarlo. El niño crece y se hace hombre y envejece. Su padre sigue atento al viejo llamado que ahora, heredando el anhelo, escucha el hijo también. Reemplazaría a su padre en el bote si pudiera. Pierde una oportunidad cuando el anciano, o su espectro, se le aparece en una curva del río, con los brazos en alto para saludarlo, y le hace señas desde el otro lado, pegándole tal susto que se acobarda y huye. Pero luego lamenta haberse echado atrás en vez de embarcarse, y pide que lo envíen río abajo cuando muera.

Desde que despegó de la orilla en *Primeiras estórias*, Guimarães Rosa ha seguido como un fantasma al timón. Ahora trabaja en una serie de estampas —escribe dos al mes— que publica en una revista de medicina de gran circulación en el campo, incluso en zonas donde no llegan otras revistas ni diarios. El arreglo le viene bien. Le favorece el bolsillo, dice, y también la reputación. Además, le impone una excelente disciplina. Los relatos deben ser breves, trámites a corto plazo, sondeos de un

máximo de dos páginas, de modo que cuenta cada palabra. «El control es siempre bueno. Lo mantiene a uno despierto y obliga a encontrar nuevos recursos». También requiere «muchas vitaminas», dice con el brío del hombre que ha muerto y renacido.

Juan Carlos Onetti, o las sombras en la pared

En Montevideo, paraíso igualitario, reina la modorra. Cuando la visitamos en julio del 65, en pleno invierno, agobiaban la humedad y el calor. Pesados nubarrones —sombras mortuorias de los malos tiempos— empañaban el cielo. Una huelga de empleados públicos sumaba la parálisis a la inercia burocrática. Una sequía había obligado al racionamiento de la energía eléctrica. Las calles estaban oscuras. Un viento triste desparramaba la basura arrojada en los umbrales. Como siempre en épocas de crisis económicas, la devaluación no era sólo monetaria sino también humana. La vida prosigue, pero apática, irreal. La aflicción general se refleja en las miradas fugaces de los transeúntes, gentes sin rostro que la angustia apura en las puertas, precipitándose por escaleras perdidas a tétricas oficinas en las entrañas de viejos edificios con ascensores atascados.

En la lenta llovizna, metido en un voluminoso abrigo, doblado bajo el peso de la ciudad, avanza, opaco, un sonámbulo en la noche insomne. Como la ciudad, lleva con fatiga la carga de los años. Es alto, enjuto, con mechones blancos en el pelo gris, ojos desvelados, labios torcidos en una mueca dolorosa, alta frente profesoral, las huellas de la renuncia y del desgano en su andar de oficinista envejecido. Su abuelo fue corredor de bolsa, su padre funcionario de aduanas y él, protagonista de un libro inconcluso que ha venido escribiendo durante años y publicando por entregas con diversos títulos, es «un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad..., que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas». Parece huérfano, desocupado y ausente, males que padece desde siempre, por algún defecto de naturaleza, algún fracaso interior que remonta por lo menos a la adolescencia, cuando «ya nada tenía que ver con ninguno». Vive incomunicado, en soledad y desamparo. Fue justamente su aislamiento físico y moral, según ha afirmado, lo que hizo de él un escritor, a pesar de sí mismo, por razones desconocidas, a partir de un hábito que se convirtió en «su vicio, su pasión y su desgracia». Lleva su cruz inclinando los hombros, como si purgara una culpa innominada e imperdonable. Tal es la imagen que tenemos de Onetti, el lobo estepario de las letras uruguayas, habitante de aquellos páramos en que según Mario Benedetti, viven los condenados a sufrir «el fracaso esencial de todo vínculo, el malentendido global de la existencia, el desencuentro del ser con su destino».

Onetti, ferviente arltiano, con todo lo que la palabra implica, pertenece a una generación «perdida» que alcanzó la madurez alrededor de 1940, tiempo de reevaluación en la vida intelectual del país, de demagogia y desencanto político. En Europa la guerra. La Argentina se volvía nacionalista y totalitaria. El Uruguay, fiel reflejo de su vecina rioplatense, crujía bajo el gobierno reaccionario que rigió el país desde 1933 hasta 1942, desvaneciendo las ilusiones de democracia al revelar la fragilidad y la corrupción que se ocultaban tras la monótona apariencia de estabilidad. Quebraron unas cuantas vidas en esos días. Onetti se refiere al nihilismo de su

generación —retratado en su segunda novela, *Tierra de nadie* (1941)—, como el eco tardío del malestar europeo, producto de la Primera Guerra Mundial, que sacudió la década del veinte. De joven respiró ese desilusionado individualismo de una época que fue dejando a tantos al margen hasta descartarlos.

En el Uruguay, como en la Argentina, los años treinta y cuarenta señalan un período de crisis literaria. Hasta comienzos del siglo, la cultura uruguaya había sido cosmopolita y europeizante. Una de sus personalidades literarias de mayor prestigio fue un hacendado multifacético —tradicionalista; antiintelectual; esteta; hispanófilo— llamado Carlos Reyles. Ciertamente que hacia 1915 o 1920 ya escribía Quiroga. Pero Quiroga fue una anomalía en su tiempo —cuando nadie quería pescar en aguas turbias— y su paso no dejó sombra. A comienzos del siglo —el apogeo de la poesía modernista— el temple general, a pesar de las agonías literarias importadas de Europa, era de esperanza y optimismo. La vasta ola inmigratoria que llegó a las orillas del Río de la Plata entre 1880 y 1910 dio origen a una creciente clase media que expresó sus ambiciones en la obra de Florencio Sánchez, el inventor en el Uruguay (y en la Argentina) del teatro del realismo social. El Río de la Plata, que cruzaba un período de desarrollo económico, prosperó durante la Primera Guerra Mundial. Fue una época de compromiso político, reforma social y experimentación literaria. La euforia, como sabemos, duró hasta 1930. Del clima de la época decía algún tiempo atrás el poeta argentino Carlos Mastronardi, evocándolo con nostalgia: «Fuimos los últimos hombres felices».

Los años treinta, con la llegada al poder de grupos nacionalistas, fueron un rudo despertar. En los círculos intelectuales hubo un comienzo de pánico y colapso. Figuras aisladas al principio, como Roberto Arlt, empezaron a descubrir abismos insospechados en la vida cotidiana. Con su habitual demora, el Río de la Plata, reflejando la crisis mundial, sufría las negruras del siglo xx. El pesimismo afectó una parte de la literatura regional; por ejemplo, en tierra uruguaya, las obras de aquel tenebroso explorador de los bajos fondos del alma pueblera, Francisco Espínola. Pero fue más que nada un fenómeno urbano. Hacia 1940 se había generalizado. Alcanzó elocuencia poética en los ensayos de nuestro gran «agonista», Ezequiel Martínez Estrada, que desnudó las taras hereditarias del continente en su mural sociológico, *Radiografía de la Pampa*. En *La cabeza de Goliath*, Martínez Estrada iba a emprender una feroz acometida contra los estragos de la urbanización. De pronto, el grito de guerra de los años treinta, «Aquí y ahora», había levantado el telón sobre una era de denuncia y desenmascaramiento de un sistema que iba ya en estruendosa decadencia. La novela tuvo que renovarse para no desaparecer. Se necesitaba algo más complejo que la novela política o su opuesto, la novela de nostalgias aristocráticas. A medida que se desbarataron las «escuelas» literarias, por primera vez nuestros escritores, arrinconados en grandes ciudades amorfas, se volvieron hacia adentro para construir mundos subjetivos. El gesto era parte de una pauta social que se reflejaba en las realidades de la vida diaria. Un nuevo tipo de ser humano, una criatura crepuscular,

rencorosa, desubicada, frustrada, poblaba nuestras grandes ciudades. No era tanto el humillado marxista como el paria espiritual, el desterrado moral. Arlt, búho y profeta de las medianoches porteñas, ya había trazado su retrato. Ahora le toca a Onetti, que entra en escena con la amarga resignación de alguien que carga sobre sus espaldas el peso de una triste responsabilidad. En una nota que sirve de prefacio a *Tierra de nadie*, cuya acción se sitúa en el Buenos Aires de 1940, Onetti dice: «Pinto un grupo de gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires son, en realidad, representativas de una generación... El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo de indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino». Agrega, como encogiendo los hombros: «Que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia».

En su primera obra publicada, *El pozo* (1939), el melancólico protagonista, Eladio, una apenas velada proyección del autor, ya había manifestado su escepticismo respecto del compromiso personal, su flemático desinterés por cualquier cosa que se asemejara a la acción o participación directa en los acontecimientos. Con triste ironía, Eladio confiesa su falta absoluta de conciencia social, de «espíritu popular». El tono, como en casi todo Onetti, es confidencial. Por qué preocuparse siquiera por empuñar la pluma, se pregunta Eladio, dando voz a los pensamientos del autor. La voluntariosa respuesta es una especie de argumento insolente en favor de la autoexpresión. «Es cierto que no sé escribir —admite—, pero escribo de mí mismo». Eladio, mezcla de cohibición y descaro, es el prototipo del Extranjero. Vive desconectado del mundo, varado en su isla, a la deriva en su minúsculo rincón al margen de la humanidad, sin ninguna posibilidad de incorporarse al caudal. Comienza y termina en sí mismo. Lo que explica su única ambición: «Escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no». Aunque, por supuesto, «queriendo o no», forma parte de la comunidad inconsciente de los solitarios, la diáspora de los desvinculados. Aun en su alienación, o por causa de ella, es el representante de un tiempo y un lugar, de un estado de ánimo. Es lo que da validez a sus experiencias. El mérito de Onetti está en haberlo reconocido. Meditando sobre el mundo de solitarias vidas interiores que ha creado a partir de lo que podrían pasar por desechos en la era del baldío industrial, Onetti, un hombre que no ha transigido nunca, pudo decir con perfecta modestia en 1961 durante una entrevista: «Yo quiero expresar nada más que la aventura del hombre».

Para Onetti, un mufado, como se dice en el Río de la Plata —un deprimido permanente— la aventura parece haber sido algo funesta. Juntos estamos tratando de reconstruirla en un cuartucho de hotel en el andrajoso centro de Montevideo. Por la ventana vemos caer la noche, una espesa nube de hollín, sobre patios sucios, techos destartados. Onetti ve negras las cosas. En el cuarto mal iluminado, la conversación gira como un disco roído, avanza a saltos y empujones. Onetti es un hombre de pocas palabras, hosco de mirada, parco de gestos. Se sienta en el borde de la cama con los

hombros hundidos, el ceño tormentoso. Fuma un cigarrillo tras otro, con desconsuelo.

«Pensar que alguien se hizo un viaje especial hasta aquí nada más que para verme a mí», dice en aire de aburrimiento, casi despreciativo, pero acaso con una sonrisa por dentro, en la que nos parece discernir alguna pequeña satisfacción.

Nos conocimos la noche antes en una reunión. Un amigo común —Guido Castillo, un enamorado de la poesía, como tantos uruguayos, que nos entretuvo recitando a Homero— lo había arrastrado allí, claudicante. Una aguja de victrola daba vueltas en un viejo surco, emitiendo las melodías del difunto pero inmortal Gardelito quien, como dicen sus «hinchas», canta cada vez mejor; y al rato, con unas copas sentimentales entre pecho y espalda, y recordando los viejos tiempos, Onetti se puso áspero, lacónico, huraño y, finalmente, taciturno.

Ahora ha entrado con pasos trabajosos, como agotado. Durante sus períodos de insomnio no come ni duerme por una semana. Fuma, bebe y se tortura, y después queda tendido días enteros. Ha abandonado su puesto en una sección de la biblioteca municipal para venir a hablarnos, y no lleva en el cuarto más que unos minutos cuando suena el teléfono. Su mujer está preocupada. Onetti ha salido sin prevenirla. Pronto llega ella, hecha un torbellino. Es una rubia alta de ascendencia angloaustríaca, vivaz, ingeniosa, sensual, que se afana en torno a él. Al verla, Onetti, recogiendo, deja caer la cabeza con aire culpable, como si creyera haberla ofendido, sin recordar bien ni cuándo ni cómo. Pero con ella cerca, lo sentimos menos tenso. Ella lo alienta, lo acomoda, lo incita. Y él se anima, se da un poco más. Así y todo, le es difícil hablar de su obra. No cree en la posibilidad de la verdadera comunicación. «La experiencia profunda no se puede transmitir», dice. Lo obsesiona la idea de que sus palabras se malinterpreten, que sus chistes, a veces pesados, caigan mal. «El malentendido es tan frecuente». Detesta mirar atrás. Nunca relee sus libros. Lo perturbarían. «La sensación del pasado me hace daño», dice. Cuando escribe se abandona. Tan inmerso que le inspira terror. Recordar lo escrito también lo aterra. Lo ha dejado atrás, olvidándolo como ha olvidado su propia vida. «Yo sólo soy un escritor cuando escribo», dice. Como su admirado Faulkner —con quien se identifica en muchas cosas, entre ellas la legendaria timidez faulkneriana—, habita un mundo propio, alejado de las corrientes literarias. Cuando acaba con sus libros, éstos tienden misteriosamente a desaparecer. El caso de *Tiempo de abrazar*, una novela inédita —la primera— comenzada allí por 1933, cuando él tenía veinticuatro años, es típico. Poco antes de la guerra, presentó a un concurso en Buenos Aires cuatro copias del libro. En 1934 aparecieron algunos fragmentos sueltos en *Marcha*, el semanario político y cultural de larga trayectoria en el Uruguay, pero el resto del manuscrito parece haberse traspapelado, y él nunca se tomó el trabajo de recuperarlo. Quizá su propia despreocupación y negligencia sean la causa de que transcurrieran años antes de que su obra comenzara a publicarse. No sabe cuánto tiempo estuvo acumulando polvo en el cajón de su escritorio antes de ver la luz del día. Luego se lo ignoró. Onetti, en su tiempo, no desconoció las dificultades con que se topaba una carrera literaria sin

«conexiones» en nuestro medio inhospitalario, de público poco receptivo: la falta de estímulo, la imposibilidad de independencia económica. El primer libro suyo que logró atraer la atención crítica fue *Tierra de nadie*, que obtuvo un premio en un concurso organizado por Losada. Pero le rindió poco. Sus libros dieron siempre pérdidas; por eso con cada uno se tuvo que mudar de editorial. «Para repartir el daño», como dice. Casi abandona con *Los adioses* (1954). Estaba ya compuesto y listo para la impresión, cuando la casa que lo había comprado quebró. Lo salvó del olvido un amigo que rescató el manuscrito y se lo pasó a aquel ángel guardián de las letras, Victoria Ocampo, que generosamente lo publicó a sus propias expensas. Pero fue un fracaso, y otra vez Onetti lo perdió de vista. Si hubo más ediciones, lo ignora, aunque escuchó en alguna parte —quizá uno de esos falsos rumores que lo rondan sin cesar— que el libro se reimprimió en La Habana. Se pregunta, sin mucho interés, si partirán con él las pérdidas. Al menos ahora está comenzando a ser reconocido por la crítica de su patria y del extranjero. Y era hora. Aunque de calidad desigual, su obra ha dado a nuestra literatura de posguerra algunos de sus mejores momentos. Quizá porque nunca tuvo el dinero necesario para la clásica peregrinación latinoamericana a Europa —exceptuando un par de viajes recientes a los Estados Unidos no se ha alejado del Río de la Plata más allá de Bolivia—, hay en él algo genuinamente «autóctono» que va mucho más hondo que las estridentes protestas de nacionalismo literario que caracterizan a tantos de sus compatriotas. Los años que ha pasado en la balanza entre Buenos Aires y Montevideo lo han asimilado al alma y al carácter de la zona. No fue él quien inventó la novela urbana en el Uruguay; el género ya existía, pero la ciudad muchas veces estaba en Europa, y en otros tiempos. Los escenarios locales no eran considerados dignos de interés. Onetti cambió todo eso. Miró a través de lo pintoresco o lo superficial para descubrir la cara oculta de la ciudad, y del país. Que el Uruguay carezca de grandes temas —indios explotados, industrias que esclavizan a sus obreros, dictaduras sangrientas— no lo ha inquietado en lo más mínimo. Se ha consagrado a una tarea más íntima: la recreación imaginativa de un paisaje espiritual. Santa María —su Yoknapatawpha— es una ciudad inventada, mitad Montevideo, mitad Buenos Aires, y con reflejos de otras ciudades, pero su clima mental, sus habitantes y sus idiosincrasias, son uruguayos. Onetti combina con acierto la observación con la intuición. En lo incidental o anecdótico, como en lo totalmente imaginario, encuentra lo esencial. En esto hereda el lente de aumento de Arlt, que veía el mundo en un microscopio. Onetti destaca los minúsculos estados de ánimo, las «intensidades de existencia», como él las llama, en la masa de materia gris que lo rodea.

Nuestra historia comienza en Montevideo, en 1909. Allí pasó Onetti su juventud y cursó la escuela secundaria. Habla de todo eso con una voz sorda, malhumorado, como si estuviera tratando de recordar una versión perdida de un cuento desagradable. Actitud esta que define tanto al hombre como al escritor. «Nací con eso», dice de su manía de escribir. Era un niño que contaba historias sobre gentes,

«mentiras», las llama con aspereza. Y lo cree de veras. Tal vez la palabra indica un escrúpulo de conciencia irremediable para quien habita el mundo de la imaginación desde donde es difícil volver. El mundo de él a veces parece más sombras que sustancia. Está hecha de pensamientos inacabados, de gestos truncos, propuestas, afirmaciones vacilantes examinadas, negadas, contradichas. Se interesa menos por llegar a la verdad de una situación que multiplicar sus alternativas, que darán tantas falsedades como hallazgos. Las variantes son inagotables. El lector en busca de una versión definitiva quedará decepcionado. No sacamos nunca cuentas claras con Onetti. Bastante nos cuesta averiguar quién es. Su familia parece tener poco o nada que ver con él. El apellido es de origen escocés o irlandés. Se divierte afirmando que antes se escribía O’Nety. A mediados del siglo XIX su bisabuelo fue el secretario privado del general Rivera, líder de las fuerzas insurgentes que luchaban contra la tiranía de Rosas, que en ese entonces trataba de extender su influencia al Uruguay.

«Se hizo secretario de Rivera en circunstancias muy curiosas», dice Onetti, con malicia. El bisabuelo O’Nety tenía una tienda general en un pueblo del interior. «Y un día pasó Rivera en una de las tantas revoluciones, las diez mil que hubo en el Uruguay, y estuvo esa noche con este viejo Pedro O’Nety. Estuvieron jugando a las cartas, que era la gran pasión del general Rivera. Y al final lo sedujo tanto la personalidad de Rivera, que el cretino cargó todo el almacén en una carreta, y como sabía leer y escribir, cosa misteriosa en la campaña, Rivera lo nombró secretario de él. Ahora, he visto por correspondencia muy vieja que conservaba una tía mía, que el apellido es O’Nety. Entonces me puse a averiguar. Y resulta que el primero que vino acá, o sea mi tatarabuelo, ese hombre era inglés nacido en Gibraltar. Fue mi abuelo el que italianizó el nombre. Creo que por razones políticas, razones de ambiente... yo no sé». Por entonces, la familia vivía en Montevideo. En cuanto a su madre, era brasileña, hija de hacendados de clase media —«esclavistas», dice Onetti, con ganas— en Rio Grande do Sul.

Poco descubrimos de los primeros años de Onetti. Bachiller, cuando tenía unos veinte años se fue a vivir a Buenos Aires, la tierra prometida para los del «paisito», donde merodeó por la universidad sin caer en sus redes, y anduvo como moscardón revoloteando de empleo en empleo —por aburrimiento o vergüenza se niega a detallarlos— antes de iniciarse en la carrera del Periodismo. Estuvo en el Servicio de Informaciones Reuter; llegó a ser jefe de la oficina de Buenos Aires a comienzos de los cuarenta. Al mismo tiempo estaba asociado con *Marcha* y contribuía a su edición. Después de Reuter, fue jefe de redacción —hasta 1950 aproximadamente— de una revista argentina, *Vea y Lea*. Luego tuvo a su cargo una revista de publicidad llamada *Ímpetu*. Era un folletín subvencionado por la agencia publicitaria Walter Thompson que salía una vez al mes y lo mantenía a flote. Dice, sin entusiasmo: «Era un trabajo muy descansado, porque no tenía más que hacer un editorial, bla, bla, relaciones públicas, etcétera. Todo el resto eran traducciones robadas a *Printer’s Ink* y otras a *Bertelsmann*».

Onetti estuvo en Buenos Aires hasta 1954, cuando ciertas aspiraciones vagamente políticas lo devolvieron a su país. Fue el momento del triunfo electoral de Luis Batlle Berres en el Uruguay. Amigos pertenecientes al partido del gobierno le ofrecieron un puesto. Tomó a su cargo el periódico del partido, contando con la promesa de que tal vez le darían un consulado en Europa (promesa que nunca se cumplió). Permaneció en *Acción* —con el que todavía colabora en años bisiestos— durante dos o tres años. Después se estableció en su empleo actual en la biblioteca de Artes y Letras.

Más que en su carrera externa, es en sus libros donde puede rastrearse su curso interior. En ellos hay pocas referencias a asuntos personales —aunque sí proyecciones de su presencia como autor— pero lo retratan de cuerpo entero. Desde el comienzo se ubicó en el centro del mapa. Nos habla de su primer intento, *Tiempo de abrazar*. Era la historia de un amor adolescente en la que había una vampiresa ninfómana —pitonisa, falsa inocente, precoz y omnívora— que el protagonista trata de rescatar de la devastación del tiempo y de la edad. La muchacha es la primera de una larga serie de adolescentes pseudovirginales que pueblan los libros de Onetti, sumas sacerdotisas del amor erótico, a la vez devastadoras e inaccesibles. Los contactos físicos que toleran con desgano representan las fuerzas de desintegración que actúan en todas las relaciones humanas. En los protagonistas de Onetti, por lo general hombres de mediana edad —fases del autor— hay una desesperada nostalgia por la juventud, la inocencia y la pureza desvanecidas, imágenes a las que se adhieren como a un imán herrumbrado por el tiempo. Viven en el pasado «prescindible», con un pie en la tumba, aturcidos por la vida que los deteriora. Han envejecido sin haber crecido nunca, sobreviviendo o subsistiendo apenas a través de los años después de una distante —y más o menos indeterminable— caída desde la gracia a los sórdidos hechos de la vida. Así, tenemos a Ana María en *El pozo*, pequeña furia uterina que inspira en el protagonista una triste lujuria. El absurdo amor que por ella siente y que existe enteramente en el sublimado reino del ensueño, es un cínico frente tras el que se disimulan sentimientos de culpa y remordimiento. No es nada más que un exorcismo. El hecho es que en una ocasión él la violó —o proyectó el deseo reprimido de violarla— y después, por comprensibles razones, sus relaciones quedaron interrumpidas. Pero en sus fantaseos, el acto de violencia se repite una y otra vez con una alta carga poética, como si hubiera sido un acto de amor. Eladio ha logrado la completa sustitución de un acto por un deseo, pero demasiado tarde: es un deseo «realizado». En Onetti un solo momento de mala fe —o de mala suerte— descarrila una vida para siempre. Quizá porque «el amor es maravilloso y absurdo, e, incomprensiblemente, visita a cualquier clase de almas. Pero la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden».

Para Onetti, pasar de la adolescencia a la vida adulta significa aceptar la impotencia y la desesperación. Oculta en alguna parte del proceso hay una pérdida que no puede nunca compensarse. Dice Onetti: «En general le sucede a todo el

mundo eso». La sensación de haber errado el camino, de haber dejado cosas por hacer, de haber perdido oportunidades y malogrado otras, es universal, según Onetti. A él siempre lo ha perseguido. La sensación es vaga, una especie de inquietud crónica. «Cada individuo busca por comodidad, hasta intelectual, encontrar una cosa concreta, decir: “Esto es el origen”. Aunque no lo sea». El empobrecimiento de la vida es irreversible. Onetti define a sus personajes por las ilusiones que van perdiendo. «Porque me pasa a mí. Es por eso». De hecho, en sus primeras obras —*El pozo, Tierra de nadie, Para esta noche* (1943)— los personajes son poco más que episodios de sus propios procesos mentales, proyecciones pasajeras sin peso dramático.

Incorporarse a su narrador es un recurso favorito de Onetti. «Me siento más libre, más yo mismo trabajando de este modo», dice. Así, Eladio, un escritor incipiente, se convierte en el doble del autor cuando, al escribir una página de su diario, observa con piadosa ironía: «Un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes». Se trata, justamente, de que nada digno de mención le ha sucedido a él nunca. Y lo poco que le ha sucedido es mucho menos real o interesante que lo que ha imaginado. La realidad es tediosa y trivial, nunca a la altura de la fantasía. Tal vez en esta idea radica la fuente del sentimiento de inferioridad del narrador, del que sus sueños lo compensan, procurándole un medio para mitigar el oscuro rencor que alberga contra el mundo. Porque «los hechos son siempre vacíos». A partir de esta insuficiencia, el autor inventa personajes vicarios que a su vez se perpetúan a sí mismos en una sucesión de otros personajes inventados, que son todos sus imágenes espectrales. «Para el escritor —dice Onetti—, su mundo es el mundo. Si no, es trampeado». Esto significa en la práctica que la lectura de un libro de Onetti es el recorrido de una galería de espejos. El lector fluctúa, sin saber dónde está, entre los pensamientos o las percepciones del narrador-protagonista y los del autor. Las ficciones de Onetti crean al autor que los habita, le devuelven su imagen. Por eso dice Onetti que escribe «para sus personajes». Se proyecta en ellos, vive a través de ellos, y depende tanto de ellos como ellos de él. La carga de subjetividad que llevan explica el afecto con que los acompaña, como si fueran él mismo. Dice, con razón: «Los personajes no funcionan si no se los quiere. Escribir una novela es un acto de amor».

Donde mejor lo demuestra es en lo que bien puede ser su obra maestra, *La vida breve* (1950), libro de inagotables desdoblamientos, un monumento a la evasión a través de la literatura. «Un libro abierto», lo llama él con cariño. Es una novela, tiene personajes, ocurren cosas, pero lo que experimentamos es una serie de imaginaciones sin verdadero argumento, aunque hay ramales que llevan a posibles desenlaces. La acción ocurre en varios lugares simultáneamente, y el autor pasa entre las sombras en la forma de gestos y situaciones. El título cita las palabras de una canción francesa mencionada en el libro. Dice Onetti: «Yo quería hablar de varias vidas breves, decir que varias personas podían llevar varias vidas breves. Al terminar una, empezaba la

otra, sin principio ni fin». Claro que las «varias» vidas son en realidad una, multiplicada en un espejo sin fondo. Se manifiesta a través de ciertos tipos de escenas que se repiten, con variaciones. En los diversos locales de la historia, los personajes se corresponden o se inventan entre ellos. En uno de los locales está el autor. Otro — y a la vez el mismo— es una ciudad en un cuadro. Las historias salen unas de otras. Cada capítulo ofrece opciones y transformaciones. En *La vida breve* se despliega, con casas y calles, el mundo novelesco en que Onetti se moverá después. Parece haber tenido la repentina intuición de todo el camino que tenía por delante. Aquí, por primera vez, encontramos Santa María, «una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores»; asistimos al nacimiento de Díaz Grey, él mismo, a su vez, narrador e inteligencia central en obras posteriores. Estamos con Brausen quizá en Montevideo, con Onetti quizá en Buenos Aires, o al revés, o en ambos lugares al mismo tiempo. *La vida breve* es la de los personajes y la del tiempo de la escritura, una pesadilla en la que el autor encuentra sus momentos de felicidad.

El principal protagonista de *La vida breve*, Brausen, es un pequeño empleado de una firma publicitaria que, al tratar de huir de la lóbreguez de su vida, se sueña Díaz Grey, un doctor que conjura a partir de alguna vaga reminiscencia literaria que no se nombra, para un guion cinematográfico que le encomendó escribir un amigo suyo, Julio Stein. Un encuentro casual en el zaguán de la casa de pensión en la que vive le procura una tercera identidad. Una cuarta —el autor, multiplicado, a veces disuelto, en los papeles que comparte— complica el extraño reparto. Las diversas personalidades o proyecciones de Brausen se desplazan entre ellas, tratando de imponerse. No sabremos nunca cuál es la definitiva. En el eje, y en suspenso, está el ambiente estático, con decorado fijo, donde Brausen imagina las historias: el cuarto de la Queca, su vecina, una prostituta a quien espía. El soñador de mundos es, entre otras cosas, un *voyeur*. La escenografía inmutable, dice Onetti, fue «robada» de una naturaleza muerta de Albright —una acuarela para una edición de lujo de *El retrato de Dorian Grey* (título sugestivo)— que muestra objetos dispuestos sobre una mesa, entre ellos, un guante vacío que conserva la forma de la mano que hace poco estuvo en él. La imaginación de Brausen habita este cuadro inalterable. Desde allí teje sus fantasías, que se ramifican en todas las direcciones en un intrincado dibujo de líneas entrecruzadas en el que cada intersección es un nuevo punto de partida. El autor lo acompaña con su mirada y participa de todas las historias. En cada una de ellas hay una mujer que es todas las mujeres y encarna las partes convencionales del repertorio femenino, atribuyéndose los diversos papeles de hermana, esposa, amante, prostituta. El autor-protagonista encuentra la felicidad en sus vidas vicarias. Escapa de una vida a la otra, improvisando a medida que avanza. Pero cada aparente huida conduce a un callejón sin salida.

Entre todas las creaciones que le sirven a Brausen de subterfugios, es el doctor Díaz Grey (¿Dorian Grey?) el que adquiere más densidad, y va desplazando poco a poco a los demás, hasta suplantar por último al mismo autor. Brausen, con perfecta

arbitrariedad, lo coloca en la esporádica Santa María, «porque yo había sido feliz allí, años atrás, durante veinticuatro horas y sin ningún motivo». Lo que evoca Brausen es ese momento de verdad y belleza inmaculada, que con la infancia se fue para siempre. Lo busca en todas partes, en particular en una vieja y borrosa imagen de su mujer Gertrudis, con la que ha roto. Halla un equivalente o duplicado de Gertrudis tal como era en sus días de florecimiento en la imagen de la hermana menor de ella, quien alguna vez la reemplaza en sus fantasías. Gertrudis, operada de un cáncer del pecho, amputada, sufre también el naufragio de envejecer, y siente en consecuencia el deseo de reencarnarse en todos sus papeles anteriores. Sus síntomas se manifiestan en una secuencia que es típica de Onetti: la vemos en las posturas cambiantes que señalan los pasos de su retroceso mental, reviviendo viejos ademanes y actitudes en un orden regresivo que remonta a través del tiempo hasta acabar, casi, en la posición fetal. Como Brausen, ella evoca con añoranza «el origen, recién entrevisto y todavía incomprensible, de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que yo había llegado a ser y me acorralaba». Todos los personajes de Onetti sueñan con quebrar la irreversible estructura de sus vidas. La solución —si puede llamársela solución— que encuentra Brausen es llevar esa vida fantasmal fuera del tiempo. A veces se arrepiente, se echa atrás, se dice que quizá «si amaba y merecía diariamente mi tristeza, con deseo, con hambre, rellenándome con ella los ojos y cada vocal que pronunciara, quedaría a salvo de la rebeldía y de la desesperanza», pero es un falso consuelo, otra trampa.

Las situaciones se desenvuelven en torno a ese tema único. No hay verdadera secuencia cronológica; todas las acciones y los acontecimientos son simultáneos. Ocurren en una especie de eterno presente que es el tiempo de la mente que los contempla. Las sostiene un único tono hipnótico en el que se siente actuar la disparatada —pero inexorable— lógica de los sueños. Brausen es un caso ya sin remedio. Vive «la seguridad inolvidable de que no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio, que pueda hacerme feliz». Poco es lo que lo mantiene vivo: «La sensación que tengo de mí mismo, malentendidos. Fuera de esto, nada... Entretanto, soy este hombre pequeño y tímido, incambiable, casado con la única mujer que seduje o me sedujo a mí, incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro». Se ha resignado a su existencia moribunda. Su única escapatoria es la «vida breve» de la imaginación. Una vida tan sórdida como las demás, de prostitución y violencia, pero inspirada, eufórica. Lo mismo le pasa a su amigo —y jefe de oficina— Lagos, cuya vida entera —sus ideales perdidos o traicionados, su mujer marchita— es un simulacro que ya no engaña a nadie, pero que él mantiene «porque tiene miedo, porque está viejo, porque cada Lagos que inventa es una posibilidad. En último caso, una posibilidad de olvido».

Las pequeñas muertes y resurrecciones en que se absorbe Brausen, como el acto de amor, son un «impuesto ejercicio» que lo convierte en un «manipulador de la inmortalidad». Ser muchos es, cada vez, la posibilidad de «saberme a mí mismo una

vez definitiva y olvidarme de inmediato». Pero la liberación es un espejismo que también lo atrapa en su propia imagen. Cada situación es un fiel reflejo de las demás, cada nueva mujer es una reencarnación de la que la precedió y una premonición de las que han de seguirle, ad infinitum. En lugar de anularse en ella, Brausen se reproduce. Su débil esperanza es que aun los condenados no se destinan a una vida particular o a un determinado modo de acción, sino sólo «a un alma, a una manera de ser». Por lo tanto, especula, «se puede vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas». Por desprovisto de fe que sea un hombre, puede sin embargo «entrar en muchos juegos», fingir ante los demás para convencerse a sí mismo, para mantener la farsa. Porque: «Cualquier pasión o fe sirven a la felicidad en la medida en que son capaces de distraernos, en la medida de la inconsciencia que pueden darnos». Las líneas ya trazadas no pueden borrarse, pero tal vez sea posible disolver la trama entera modificando los términos originales. Sería cuestión de forzar el principio «a suceder, esta vez, de manera distinta». Porque si puede alterarse «el recuerdo del primer comienzo», entonces tal vez el nuevo comienzo cobre la fuerza suficiente como para «alterar el recuerdo» de lo que vino después. Salvo que, por más que lo intente Brausen, «mi memoria o mis manos no lograban dar con la cosa clave» que echara a andar la rueda. No obstante, la búsqueda, que es como «una locura mansa, una furia melancólica», como si a Brausen lo estuvieran llamando sin ninguna razón y tuviera sin embargo que responder al llamado, continúa. Brausen sigue tratando de «suprimir palabras y situaciones» con la esperanza de «obtener un solo momento que lo expresara todo: a Díaz Grey y a mí, al mundo entero, en consecuencia». Sería ése un momento de plenitud —de «vida breve»—, que contendría el paraíso perdido de la vida, «los días hechos a la medida de nuestro ser esencial».

Tras la búsqueda —de un orden, de la serenidad, de una imposible perfección— sospechamos que se oculta la nostalgia de una experiencia de la divinidad en un mundo sin dios. En un momento dado aparece en escena un obispo kafkiano para afirmar, como representante de un Dios inefable y paradójico, que el hombre debe entender que «la eternidad es ahora» y que él —el hombre— es «el único fin». Por lo tanto, recomienda el obispo oracular, aunque sea en vano y esté condenado a la derrota, el hombre debe poner todo su empeño en moverse dentro de los espacios que le quedan. Ya que no se lo consultó sobre las reglas del juego, su única defensa es adoptarlo de cuerpo entero. Dice Brausen, alumno modelo, aceptando este buen consejo: «Toda la ciencia de vivir... está en la sencilla blandura de acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad, no forzar nada, ser, simplemente, cada minuto». El camino de la salvación, si lo hay, consiste en «tener despierta en cada célula de los huesos la conciencia de nuestra muerte». La triste alternativa, en la que caen casi todos los personajes de Onetti, es el hábito de aceptar cada uno «lo que va descubriendo de sí mismo en la mirada de los demás», es decir, deformándose, claudicando. Mejor es «despreciar lo que debe ser alcanzado

con esfuerzo, lo que no nos cae por milagro entre las manos». Hay casi un misticismo, un éxtasis, en llegar a ser «libre del pasado y de la responsabilidad del futuro, reducido a un suceso, fuerte en la medida de mi capacidad de prescindir». Propone, además, un método estético. Desdoblándose en sus personajes, el autor alcanza otras dimensiones. La experiencia del desdoblamiento es el asunto de la novela. Prolongarla y nutrirla requiere un enorme esfuerzo imaginativo. La creación, vía Brausen, de Díaz Grey y su mundo empeñó a Onetti en una tarea de años. La concentración era tal que cualquier distracción la podía apagar. Dentro del libro mismo, como dice el autor, «hay varios esfuerzos o intentos que hace el narrador por mantenerlo vivo». Cuando Díaz Grey se le borra, Brausen «lo vuelve a poner, lo abriga, lo condena, lo pone junto a la ventana para mirar al río. En un momento dice: “Han pasado tantos días sin que yo pueda ver a Díaz Grey”. Otra vez hay que ponerlo allí para que cumpla su destino». Como Dios que se mira en sus criaturas, la realidad de Onetti, la conciencia que tiene de que existe, depende de que lo confirmen sus creaciones.

Del mismo proceso salió *Un sueño realizado y otros cuentos*, escrito entre 1941 y 1949 —o sea, más o menos a la par que *La vida breve*— y publicado por primera vez en etapas sucesivas en el diario *La Nación*. *Un sueño realizado* apuntala y puebla el escenario de *La vida breve*, establece antecedentes, genealogías, actitudes, costumbres y ambientes. Caras y gestos, personas, se deslizan por la pantalla, sombras que un bostezo desvanece. No tenemos todavía una perspectiva global de la situación; pero se insinúan todos los temas principales de Onetti. El idealismo hipócrita de la adolescencia queda desnudado en «Bienvenido, Bob». La fatuidad de las falsas esperanzas —en este caso, un hombre estafa a su patrón para colmar el ruinoso anhelo de su mujer dinamarquesa de volver a la tierra de su infancia— queda desmenuzada en «Esbjerg, en la costa». La muerte de la ilusión al contacto con la realidad aparece de nuevo en «Un sueño realizado». Y, en primer plano, reconocemos a nuestro amigo Díaz Grey —independizado de su progenitor, Brausen— atormentado por un viejo dilema: el recuerdo que le viene, desde el remoto pasado, del único momento de posible redención en su vida, que desdeñó al traicionar la confianza de la mujer que le había ofrecido ayuda y amor («La casa en la arena»). La visión retrospectiva de Díaz Grey ata algunos cabos sueltos de su historia, pero en realidad plantea más problemas de los que resuelve. El pasado, en Onetti, es un falso recuerdo, idealizado, y con variaciones que lo desestabilizan tanto como el presente. En «La casa en la arena» se nos cuenta lo que sucedió en la «realidad», lo que el protagonista imagina que sucedió, lo que desea que hubiera sucedido y lo que, sospechamos, puede estar sucediendo todavía, superpuestas todas estas diferentes fases de la experiencia, en un tiempo inmóvil. Onetti no quiere cristalizar su mundo; quiere que se mantenga fluido. De allí que las varias versiones de lo ocurrido, aun cuando cubren el mismo terreno, pueden no coincidir. Los hechos narrados en un libro a veces contradicen los de otro, o aun otros hechos dentro del mismo libro. Las

inconsecuencias no importan. Lo que permanece inalterable es la atmósfera de pérdida y de desidia, de resentimiento y de cinismo, en la que yerran sus criaturas con sus vagos impulsos, sus repentinos odios, sus perversas fantasías, sus abúlicos arrepentimientos. Son pasajeros del azar que ambulan por pasillos ciegos donde cualquier combinación abre breves puertas que se vuelven a cerrar. La efímera ciudad que habitan es poco más que una prolongación de su desaliento y fracaso. Por todas partes hay «gente gorda y mal vestida». Los escenarios son míseros dormitorios, bares malolientes, fétidas callejuelas o «cualquier hedionda oficina». La detallada descripción —*ad nauseam* algunas veces— de los ademanes y los movimientos de los personajes secundarios prolonga la agonía. Cada gesto, cada impulso, es otro retorcimiento. Así como los protagonistas reflejan al autor, los personajes secundarios encarnan el ánimo de los protagonistas. Forman imágenes superpuestas de un único panorama mental. «Yo soy así. El pequeño detalle en las personas o en el ambiente tiene una importancia enorme para mí», dice Onetti. Los rasgos distribuidos entre los espectros humanos que animan el medio pertenecen menos a personas individuales que al conjunto, al repertorio del libro como totalidad. La personificación del decorado es un recurso dinámico, una forma de darle aliento, de humanizarlo. Las ficciones de Onetti no son personas acabadas; son figuras coreográficas. Dice que no sería capaz de crear una psicología completa. Tampoco sería ésa su ambición. Le interesa un único tipo emocional —casi abstracto—: el extranjero, en los diversos sentidos de la palabra. El alienado de su sociedad. Muchas veces, descendientes de inmigrantes, vagamente desarraigados. Abundan entre sus personajes los nombres nórdicos o germánicos. Sea cual sea su origen, empobrecidos por los años y el ambiente, llevan «una vida grotesca», casados con mujeres fofas, sintiéndose desilusionados, empequeñecidos dentro de sus pequeñas vidas de ambiciones desmesuradas, ínfimos dentro de sus fantasías, aprisionados por su pasado, corroídos por «el trabajo sigiloso de los días».

Otra maraña que atrapa es el estilo de Onetti. Hablamos de eso también. A través de los años ha venido evolucionando con sus intenciones. En *El pozo*, el lenguaje era descuidado, directo, casi periodístico, a la manera arltiana, además inspirado por las *Memorias del subsuelo* de Dostoievski: antiliterario. En *La vida breve* se ha hecho más elíptico, pero sin complicar demasiado la sintaxis, reteniendo su aura de espontaneidad. En *Un sueño realizado* —como se hacía sentir ya en *Tierra de nadie* y, casi insufriblemente, en *Para esta noche*— hay más artificio. Onetti lleva a cuevas a un maestro que ha tenido sobre él una enorme influencia: Faulkner. La influencia es consciente y deliberada, y Onetti ni la niega ni se disculpa por ella. Pero al lector le resulta a veces incómoda. *Un sueño realizado* se compone de largas y contorsionadas oraciones faulknerianas —intrincadas subcláusulas pleonásticas, kilométricas redundancias adjetivales— que hacen irrespirable el aire del libro y a veces parecen pura hojarasca. Onetti es partidario de lo circular y lo estático, modalidad que corresponde a su mundo de destinos fijados de antemano, en el que cada vida es una

condena retroactiva, predestinada y, por lo tanto, en cierto modo tautológica. La reiteración contribuye a la atmósfera maniacodepresiva, pero abruma. En Faulkner la acumulación da fuerza y energía a la historia; en Onetti, suele distraer y hacerla difusa. Onetti admite que se plantea aquí un problema. No intenta justificar claroscuros verbales. Se limita a señalar la obvia diferencia entre la concepción del mundo de Faulkner y la suya. Faulkner es un trágico; Onetti, si cabe el término, un patético. Comparte con Faulkner el uso de un lugar ficticio como escenario, una preocupación por los laberintos de arquitecturas interiores. Pero son de temperamentos muy distintos, como lo son también sus marcos de referencia. Y tal vez sea ahí donde radique la dificultad. Los personajes de Faulkner se independizan, viven fuera de él, en el tiempo y en la historia, tienen conciencia individual. Los de Onetti, en cambio, al vivir en tan estrecho abrazo con su creador, se han desmaterializado. Cuanto más se dice de ellos, menos reales parecen. Son esencias flotantes, a ratos puras palabras. Pero el fantasma de Faulkner lo sigue habitando. Todavía hoy sostiene que su mejor obra es una traducción que hizo años atrás de un cuento del maestro.

Una de sus obras más sobrecargadas es *Los adioses* (1954), una sinuosa crónica de ambiciones frustradas que acaba en suicidio. Un atleta moribundo —uno de los monstruos melancólicos de Onetti— se retira para morir en Santa María. Alquila una casa situada sobre una loma en las afueras de la ciudad, donde se recluye y recibe a dos mujeres en apariencia rivales que han acordado visitarlo por separado, y de las que ciertas cartas que llegan al poder del narrador (en este caso, no uno de los protagonistas, sino el propietario de un almacén, que mantiene provistos a los refugiados y los observa) revelan más tarde que son su mujer y una hija de un primer matrimonio. La soledad y el egoísmo del impulso suicida son el tema de la historia. El protagonista, reducido al último extremo de su humanidad, se aferra a la tenue ilusión de una muerte absolutamente privada, sin espectadores, porque «tenía sólo eso y no quería compartirlo». El lenguaje excede una delgada trama que, como de costumbre, nos llega de segunda mano, desarrollándose a través de chismorreos y rumores. El efecto es poco nítido. El sorpresivo final —basado en la retención de datos— no parece implícito. Sin embargo, en cierto sentido, *Los adioses* representa un progreso respecto de *La vida breve*, o, al menos, una reevaluación. El narrador, aunque no se elimina, queda relegado a un segundo plano. Los protagonistas —cuyo impenetrable misterio queda intacto— tienen, al menos, una cierta apariencia de autonomía.

Para una tumba sin nombre (1959) es uno de los libros más legibles de Onetti, con su elemento de *suspense*, hábilmente manejado. Se trata de un endemoniado intríngulis sin completa solución que por momentos llega a producir el entusiasmo de una buena historia detectivesca (género por el que el autor siente predilección. Dice que ya quisiera que sus tramas fueran tan buenas como las de Raymond Chandler). El escenario, como siempre, es Santa María. El tema es la corrupción moral y los

consiguientes escrúpulos de un adolescente descarriado, Jorge Malabia, que abre su corazón ante un auditor comprensivo, el cronista de la historia: Díaz Grey. Lo que registra Díaz Grey con fruición sanguinaria —recogiendo datos suplementarios que le procura Tito Perotti, el compañero de cuarto de Jorge en la universidad, y condimentando la mezcla con sus propias especulaciones— es una calamitosa letanía de males sin remedio. La principal afectada es una joven amoral, Rita, una exmucama en la casa de los Malabia, en otro tiempo amante de Marcos Bergner, el hermano de la cuñada de Jorge, Julita. Seducida y luego abandonada por Marcos, Rita se defiende dedicándose a la prostitución en Buenos Aires, donde Jorge la conoce mientras estudia en la universidad, y se instala con ella en un cuartucho. *Para una tumba sin nombre*, a pesar de sus divagaciones, es una historia de «educación sentimental». Jorge cruza el umbral de la vida adulta esclavizado por una pasión que alimenta con fantasías eróticas de *voyeur*. Cuando Jorge era niño, revela el cronista, espiaba a Marcos y a Rita por el agujero de la cerradura, fascinado. Son sus atormentadores recuerdos de Rita en posturas íntimas, obsesivas con el tiempo, lo que de algún modo le hace sentir que está autorizado para poseerla ahora, como si le hubiera estado destinada. La recoge, la aísla, y, aunque lo mantienen sus padres y sabe que ella se está muriendo de tisis, la explota alegremente durante meses, abandonando por completo sus estudios. Es curioso cómo Onetti enfoca el melodrama. Rita, designada desde el comienzo para ocupar la tumba anónima del título, atrae el desastre y medra en la humillación; ella es uno de los insultados y ofendidos del mundo. Jorge resulta una especie de pequeño Raskolnikov. Actúa por malicia gratuita, y se complace en imaginarse en el pellejo del exalcahuete de Rita, Ambrosio, cuya identidad asume, con la hipótesis, como le dice a Tito Perotti, de que: «Nunca me podré arrepentir de nada porque cualquier cosa que haga sólo podrá ser hecha si está dentro de las posibilidades humanas». Por supuesto —como nos enteramos por medio de las refracciones y distorsiones que van secretando la historia— llega a descubrir su error. Su arrogancia intelectual, su presunción de nene de familia de clase media, lo ha llevado a cometer algunos de los pecados cardinales del catecismo de Onetti: la mojigatería, el cinismo, el abuso de confianza, y, sobre todo, el falso orgullo que tienta a los dioses. Jorge es un perfecto hipócrita. La virtuosa autojustificación, en él, disfraza la cobardía; la rebeldía, el conformismo. Onetti —o Díaz Grey— no lo culpa. Sencillamente lo desenmascara. Jorge trató de hallar alguna salida; fracasó. Su crimen —el crimen de los falsos pretextos— fue creer alguna vez que podía ganar. Disimulando su fracaso, lo precipitó. El veredicto del autor —o del narrador— es desapasionado. La derrota de Jorge es la derrota de todos. Los hechos, que nos llegan en atisbos, se envuelven en contornos enigmáticos. Hay hilos, indirectas que se desbaratan para recomponerse siempre en forma distinta. Aquí Onetti da con una fórmula intermedia que utiliza con mayor o menor éxito en sus libros posteriores. Díaz Grey, el ojo vidente, es sólo un testigo parcial. A veces no hay ninguno. Algunos pasajes son lineales. Otros hay que captarlos potenciados una, dos o tres veces, tras

diversos cristales. Díaz Grey, no del todo emancipado de su creador, se ha convertido en una especie de conciencia universal, un padre confesor y un cargador sin rostro de las culpas ajenas. Su independencia es condicional: suposición conveniente para fines narrativos, mientras el autor no deje de creer en él y lo evapore. Es lo que sucede una vez que Díaz Grey ha procurado los ángulos y las perspectivas necesarias. De pronto, la burbuja de Díaz Grey estalla. El autor se convierte en el actor. Queda directamente implicado cuando considera —o Díaz Grey considera; aquí los dos se funden— las aventuras de Jorge como una experiencia liberadora para él; al vivirla, o más precisamente, al escribirla, se sobrepone por lo menos a «una de las derrotas cotidianas».

En *La cara de la desgracia* (1960) Onetti retoma sus temas. Escrita con cierta volubilidad poco onettiana, al correr de una pluma algo fácil, contada en primera persona, aunque con las ambivalencias y los oscurecimientos de siempre, es otra historia de culpa e incomunicación. Se ubica en un balneario de la zona costera de Santa María, donde el protagonista, en retiro, examina su conciencia a propósito de la reciente muerte de su hermano, rechaza toda responsabilidad en el drama, y, para consolarse, mantiene una relación amorosa intermitente en la playa con una muchacha sorda —otra virgen ninfomaniaca— que paga el amor (un escándalo contra el orden de las cosas: las reglas del luto, la solidaridad humana en el sufrimiento) con su vida. La semilla de *La cara de la desgracia* es un cuento llamado «La larga historia», que Onetti había escrito muchos años antes (en 1944). El acento más ligero, el tono más mundano, no disimulan el hecho de que controla menos su material. Hay demasiados puntos ciegos. Pero aquí se presenta una nueva alternativa. El narrador-protagonista, siendo otro de los soñadores de Onetti, mortalmente herido por la vida, no es ya la víctima indefensa de las circunstancias. Ha comenzado a elaborar una estrategia de contraataque. Es un antecesor embrionario del santo pecador que aparece en la obra posterior de Onetti, para quien la abyección se convierte en una retorcida forma de la fe.

La novela que mejor encarna este paradójico plan es *El astillero* (1961). La figura central de *El astillero* es Larsen —a quien ya conocimos, de paso, en *La vida breve*—, uno de los «extranjeros» de Onetti de vagos antecedentes (y nombre escandinavo). En efecto, Larsen es un hombre de origen dudoso; había sido expulsado de la provincia cinco años atrás por haber instalado un prostíbulo. Está ahora de regreso para trabajar en un arruinado astillero que pertenece a un magnate en quiebra, el viejo Petrus. El astillero es un cadáver, y lo ha sido durante años; sólo funciona en el papel, con un directorio fantasmal y un par de empleados administrativos semijubilados que pierden el tiempo en oficinas vacías, afanándose en laboriosos gestos que parodian el trabajo, mientras venden los inútiles materiales bajo las mismas narices de Petrus. De todos modos, Larsen entra pisando fuerte. Se hace nombrar gerente general y se dedica a revisar viejos inventarios y apolillados documentos de naufragios, brillante en su impostura, cobrando un sueldo imaginario,

mientras el viejo Petrus dice estar moviéndose en alturas burocráticas para poner nuevamente en pie su negocio. Para Larsen, el astillero mustio es una última oportunidad de hacer algo significativo con su vida; una oportunidad en la que no cree, por cierto. Todo es espectáculo, una flagrante mentira. Pero Larsen se hace dueño de la situación con aplomo y maestría. Le hace la corte a la mujer encinta de uno de los empleados y, al mismo tiempo, enciende una llamita en la hija idiota de Petrus, con la que espera, o aparenta esperar, casarse para heredar el inexistente negocio. Toda la acción está hecha de movimientos rituales inconsecuentes y sin sentido. El astillero no se rehabilitará nunca. Finalmente salen a la luz documentos que revelan una estafa perpetrada por Petrus en tiempos más prósperos. El viejo es denunciado a la policía y detenido. Todos los planes se derrumban. Cada cual reniega de los demás. Larsen se viene abajo, aunque no antes de que Onetti ponga en claro su intención. Mejor haber jugado y perdido que no haber jugado.

Hablando de la atmósfera que predomina en *El astillero*, Onetti, tiritando, dice: «Es como un día de lluvia en que me traen un abrigo empapado, para ponérmelo». Habla de «el mundo cerrado en que desgraciadamente yo estoy ahora cuando escribo. Y también lo estoy psíquicamente. Tengo muchos períodos de depresión absoluta, de sentido de muerte, del no sentido de la vida. Tal vez un buen régimen, un buen médico, puedan curarme», agrega, sin esperanza. Pero a lo mejor, reflexiona con la sombra de una sonrisa, el doctor resultaría tan impotente e ineficaz como Díaz Grey. De cualquier manera, llegaría demasiado tarde para Larsen, recluido en una definitiva soledad hermética que lo conduce finalmente al suicidio.

A Larsen, como a todos los personajes de Onetti, lo carcome el obsesivo temor de la muerte, un desesperado anhelo de rescatar su vida perdida y una necesidad compulsiva de retroceder a través del tiempo para recuperar aquel momento de verdad enterrado, se supone, en la engañosa beatitud de la infancia. Pero hay un nuevo elemento —el que apenas se sugiere en *La cara de la desgracia*— que lo distingue de sus predecesores. El germen se había plantado en aquel pasaje de *La vida breve*, en el que Brausen piensa asumir su condición, instalarse en ella, aguantarla y de ese modo, tal vez, trascenderla. Es así como Larsen acepta lo inevitable como si fuera lo codiciado, haciéndose su cómplice. «Si ellos están locos —se dice a sí mismo—, es forzoso que yo esté loco». Solo en su juego, había dudado de él. Pero dado que otros parecen acompañarlo, el juego «se transforma en lo real». El decrepito astillero es un modelo reducido de un mundo absurdo y sin Dios, hecho de rutinas inútiles, donde vivir es tirarse un lance mortal, caer en «una mentira acordada». El viejo Petrus lo sabe. «Desde muchos años atrás había dejado de creer en las ganancias del juego; creería hasta la muerte, violento y jubiloso, en el juego...». Larsen, maestro de la decepción, le hace eco. Sabe que las probabilidades están contra él. Sorprender a la inteligencia que se oculta tras el juego, si la hay, es imposible. Lo que importa es la pantomima de la fe. Sus manejos en el astillero son un acto de desafío, un reto —y una plegaria— arrojado a la cara de la deidad. Brilla

con el esplendor de una gran empresa faulkneriana. Hay también en él ecos dostoevskianos. Larsen es una especie de endemoniado y, al mismo tiempo, un flemático tejedor de absolutos: un Stavroguín. Su ademán es simbólico: una provocación abierta. El astillero funciona como una antiiglesia con su apóstol reinante, Larsen, el sumo pontífice de la desesperación, que oficia ante un altar deshabitado. Otrora alcahuete de la perra vida, acaba como un teólogo que construye su arquitectura inútil en la misma escena del crimen, con el material de su derrota.

Después de *El astillero* —con el que, puede decirse, culmina la segunda fase de la obra de Onetti— hay una pausa que llena con un desganado ejercicio en artesanía faulkneriana: una colección de cuentos llamada *El infierno tan temido* (1962). Estamos de nuevo en Santa María, sentida esta vez con tanta intensidad que agobia y se desdibuja. El caudal verbal se hace más tortuoso y repetitivo, sin iluminar. Reaparecen Díaz Grey, Petrus y otras emanaciones, más que presencias. El primer plano lo ocupan personajes secundarios, pintorescos algunos. En tránsito por el pueblo arden por un segundo y se extinguen, dejando el vacío, que llena el lenguaje. La imitación de Faulkner linda a veces con la parodia. No obstante, el modo onettiano se impone. El mejor de los cuentos trata del anonadamiento de un viejo libertino enamorado de una actriz que huye con otro y después lo tortura enviándole fotografías obscenas en las que se exhibe en poses comprometedoras, como para castigarlo por la culpa de haberla querido y perdonado.

La delegación de la culpa es también el tema de *Tan triste como ella* (1963), donde se nota el descuido. «Un boceto de algo que no llegó a ser, que no maduró», la llama el mismo Onetti. Cometió el error, dice, de describir algo que había sucedido en realidad: un matrimonio que se había ido a pique. Puede haber sido autobiográfico: Onetti ha estado casado tres o cuatro veces. En todo caso, hay hechos pero poca invención. Extrañamos ese elemento intuitivo que hay en la buena obra de Onetti. Aquí todo está dado. Lo que comienza como una carta de amor algo meliflua termina en radioteatro. Curioso traspié para un autor que ya lleva hecho tanto camino. Nos decepciona también con su reciente *Juntacadáveres* (1964), una especie de refundición de *El astillero*, armado de piezas sueltas, sobrantes y repuestos que duplican mal la carrocería del original. Admite Onetti: «Lo que pasa es que yo me puse a escribir *Juntacadáveres*. Y un día, iba por un corredor, así, y tuve una visión del fin de Larsen. Eso está en *El astillero*. Entonces dejé de escribir *Juntacadáveres*, repentinamente. Puede ser que al retomarlo después ya no haya tenido aquel amor inicial». O quizá *El astillero* haya absorbido toda la energía de *Juntacadáveres*. En cierto modo, son ambos el mismo libro.

Con todo, *Juntacadáveres* es un interesante y sugestivo agregado a la arquitectura teológica de Onetti: otra catedral levantada en las ruinas. No estamos ya en el astillero; reviven los días en que Larsen dirigía un prostíbulo. Pero el prostíbulo es también una especie de construcción visionaria erigida en oposición al absurdo de la vida. El libro va registrando la reacción del pueblo frente al insólito prostíbulo: los

intereses políticos implicados, la oposición de la Iglesia, asociaciones cívicas y damas benéficas. Larsen, el gran pecador, el santo mutilado, preside su misa negra entre sacrilegio y anatema. Nacido un disconforme, un maldito —un «extranjero»— en los márgenes de la sociedad, fundar la casa ha sido la ambición de su vida. De allí su pertinacia, y su fuerza. Ha esperado tanto esta oportunidad, que cuando por fin le llega, es como un favor póstumo, «como casarse *in articulo mortis*, como creer en fantasmas, como actuar para Dios». Larsen, de vuelta de todo, es invulnerable. Aun imperfecta, su construcción utópica no es peor que cualquier otra: un santuario comparable a la iglesia que habita el cura local, o los escombros del falansterio fundado en las afueras del pueblo por uno de sus más acérrimos enemigos, Marcos Bergner (que condena sin vacilar a Larsen, aunque es un veterano de orgías comunales y de sórdidos amoríos). De hecho, las varias fuerzas que se levantan contra Larsen bajo el disfraz de los altos principios morales derivan todos del mismo principio: la simple necesidad humana que tiene cada uno de imponer su orden individual al caos que lo rodea. Los puntos de vista opuestos son equivalentes y se anulan entre sí. Se trata de un conflicto, no tanto de personalidades, como de prioridades interiores. Mientras tanto, el lenguaje, cargado de contradicciones, se cita a sí mismo hasta el plagio. Su efecto sobre la acción es casi parasitario. Pero corresponde que sea así. Da el tono. El pueblo está en decadencia. Gente sin cara ronda las calles. Hasta el mundo físico parece languidecer. Los días son tétricos. No sopla ni una brisa. Pasa pero no pasa el tiempo. Las intenciones abortan. Los gestos son una pantomima vacía. Nos encontramos con Díaz Grey, encogido por la edad; y con Jorge Malabia, que tiene aquí dieciséis años, un muchacho sensible que escribe poesía en secreto y está a punto de perderse en los abismos de la sexualidad. La respetable familia de Jorge, invocando el honor y la decencia, vitupera contra el prostíbulo, apoyándolo *sub rosa*: el padre de Jorge, que no se pierde un buen negocio, aunque sea inmoral o ilegal, es quien alquiló el terreno para la casa. El mismo Jorge florece en la angustia de una enfermiza pasión que siente por Julita, la viuda trastornada de su hermano. Pero su falta no es mayor que la de cualquier otro. En el sistema de Onetti, aquellos que están por la moral y las buenas costumbres —para salvar las apariencias— son en el fondo los más vacuos y corruptos. Inversamente, aquellos que luchan aunque sea en vano contra el orden de las cosas son al menos dignos de un piadoso respeto. Tal es el caso del abominable Larsen. En un mundo desfalleciente donde empuñar un vaso, levantarse de la silla o atravesar una puerta son actos que requieren una fuerza de voluntad sobrehumana, Larsen es un hombre dotado de vocación, tocado por una divina locura, un rebelde sin causa al que la debilidad misma, el horror de la soledad y de la muerte, confieren una especie de dignidad heroica. Poco importa que fracase. Su pavor lo redime. La contienda de voluntades que surge entre él, por una parte, y el cura o Marcos Bergner por la otra puede que no sea ni más ni menos, dice Onetti, que una forma de rivalidad artística. El autor es uno de los rivales. Igualmente lo es su doble, Jorge. Y también Díaz Grey,

a quien, una vez más, como en *Para una tumba sin nombre*, se le ha asignado el papel de testigo: uno de los electos que cargan con el peso del dolor humano. Hay un momento en que Jorge lo enfrenta —como podría enfrentar al autor— y lo culpa de todo lo que ha sucedido en el pueblo, por haberlo visto, haberlo comprendido, haberlo permitido. Es, dice Onetti, como si el muchacho estuviera blasfemando contra Dios. Recordamos que el inmutable Díaz Grey nació como un dios en *La vida breve*, ya adulto, para vivir y ser vivido por otros. Así, al bajar una escalera un día, siente de pronto, como muchas veces antes, que podría fácilmente dejar de existir. Es como si el supremo Maestro de Ceremonias lo abandonara un momento. Pero Él también sin el reconocimiento de Díaz Grey, sería nada.

Juntacadáveres, el último piso en el edificio onettiano, es una estructura que contiene su propia destrucción. Nos preguntamos qué preparará Onetti para el futuro.

Hablar de sus proyectos, para él, es dar un dudoso pronóstico del tiempo. Tiene una imagen, dice, que está madurando. Los resultados dependerán de las condiciones meteorológicas. Entretanto toma notas y esboza situaciones. Agarra sus ideas de donde le vengan. Ha estado recordando los tiempos nefastos de la muerte de Eva Perón, cuando multitudes que la veneraban como santa formaban cola durante días a las puertas del Ministerio de Trabajo para echar aunque fuera un vistazo al cuerpo embalsamado, que se exhibía en un ataúd de vidrio. Fue un tiempo de duelo nacional, de necrofilia en masa, dice Onetti. Él conocía bien a Eva Perón porque la había tratado a menudo cuando trabajaba para Reuter.

Dice: «Nosotros teníamos contacto con un señor catalán que estaba instalado en la residencia de Olivos. A este señor lo tenían ya reservado para embalsamarla. Nosotros teníamos contacto nocturno con este hombre, a ver si había sucedido o no había sucedido. “No, desgraciadamente”, decía el catalán. “Desgraciadamente, nada todavía”. El catalán repartía un folleto sobre el método de embalsamamiento de él. No decía cuál era el método; era secreto. Pero sí daba ejemplos de gente que había embalsamado. Tenía una fotografía increíble de un chico de cinco o seis años, vestido con trajecito de marinero. Hacía años que se había muerto. La familia lo tenía metido dentro de un ropero, y cada cumpleaños del chico, cada aniversario de la muerte del chico, lo sacaban y lo ponían en una silla, y hacían una gran reunión, los parientes, los amigos». El escenario, como siempre, en la adaptación de Onetti, será Santa María. El reparto ya lo conocemos. «El narrador será Jorge Malabia. Ocurre en Santa María varios años después. Aparece la cola. Ahora, todo eso va a ser trabajado, va a ser hecho de una manera un poco absurda... Cuando la muerte de Eva Perón, la cola para el velorio duró una semana, diez días, o más». Eva había pasado por el salón de belleza del experto catalán, pero de vez en cuando los cosméticos la traicionaban. Había que renovar continuamente el tratamiento. «A cada rato cerraban para quitarla. Porque los médicos que atendían a Eva Perón eran católicos. Entonces, sabían el propósito de embalsamarla, y no avisaron al catalán a tiempo. Creo que ella murió en la mañana, y la noticia salió recién a las ocho y veinticinco de la noche, hora exacta

en que se detuvieron todos los relojes de Buenos Aires. El cadáver estaba medio descompuesto. Por eso cerraban, para retocarlo. Tendrían que haberle dado una inyección en cuanto murió. La primera. Después venía el procedimiento del embalsamaje, que no sé cuál es. No le avisaron; entonces, fracasó el trabajo».

Continúa con humor negro: «Lo que yo quería hacer era esto. Cómo estaba organizada la cola... En el principio, en realidad, la primera noche fue espontánea. Había mucha devoción. Para la gente del pueblo, ya Eva era una santa. Venía gente a visitarla y ella repartía billetes de mil pesos, regalaba casas, autos; claro, todo era fotografiado y con propaganda. Fabricó aquella Ciudad Infantil Eva Perón que funcionaba exclusivamente cuando venían extranjeros importantes... Pero después la empresa de propaganda organizó el velorio y la cola. Había ordenado que dejaran entrar de a cinco. Luego cerraban. O se ponían los milicos allí y no dejaban pasar. El cálculo era que se avanzaba, digamos, medio metro cada quince minutos, algo así, para que estuviera siempre permanente la cola... Entonces, el truco es simple. Hacerlo más ralenti. Que avanzara cada día, póngale usted, una baldosa. Entonces un individuo metido en la cola vive esa cola: se enamora de una mujer, se casa con esa mujer... No como lo exagero yo, pero hasta cierto punto hubo eso. Hubo la necesidad de golpear en casas para poder pasar al baño. La gente compraba empanadas y comía allí, dormía en la calle, hacían el amor. La Secretaría de Trabajo estaba toda llena de coronas de flores. En la madrugada eran orgías; que también tendrá importancia, la sensación de la muerte, con lo erótico».

Con este material Onetti erigirá sin duda otro de sus templos de desesperación. Considera el proyecto, diríamos, con desapego. No sale de su pesimismo. Está resignado, como Jorge en *Juntacadáveres*, a poblar su mundo vacío con las formas de sus fantasías, a crear rostros y ademanes, necesidades y ambiciones, y papeles que se les pueda asignar, para sacrificarlos mejor. El destino que le toca a cada hombre es impersonal, escribió en *La vida breve*. Se cumple en la medida en que es el destino de todos los hombres. No alude a su verdadero ser, que existe sólo en los momentos felices de la «vida breve».

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 antagónica 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 interrupciones, 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 pecoso 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 mallarmeanos», 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, paradójico: 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».

La confianza y ecuanimidad con que Cortázar parece haber enfrentado sus perspectivas literarias podría indicar un ambiente de familia intelectual. Pero no hubo tal cosa. Su familia, por los dos lados, eran empleados. Dice: «Me crié en una casa de gente medianamente instruida que, como decía Chesterton, es siempre lo peor. Esto no tiene nada que ver con el cariño, es un asunto de índole intelectual... Pero tuve suerte en un sentido. En la escuela normal donde estudié, que era una pésima escuela, una de las peores escuelas imaginables, conseguí sin embargo encontrar algunos amigos, cuatro o cinco. Muchos de ellos han hecho brillantes carreras en la música, en la poesía y en la pintura. Como era natural, formamos una especie de célula de defensa contra la mediocridad de casi todos los profesores y compañeros. En la Argentina es la mejor defensa posible. Al terminar mis estudios seguí muy unido a esos amigos, pero después, cuando me fui al campo, viví completamente aislado y solitario. Resolví ese problema, si se puede llamar resolverlo, gracias a una cuestión de temperamento. Siempre fui muy metido para adentro. Vivía en pequeñas ciudades donde había muy poca gente interesante, prácticamente nadie. Me pasaba el día en mi habitación del hotel o de la pensión donde vivía, leyendo y estudiando. Eso me fue útil y al mismo tiempo peligroso. Fue útil en el sentido de que devoré millares de libros. Toda la información libresca que puedo tener la fundé en esos años. Y fue peligroso —agrega, recordando con una sonrisa esos años enciclopédicos—, en el sentido de que me quitó probablemente una buena dosis de experiencia vital».

Ilustra ese problema el olvidado *Los reyes*, un «poema dramático», lo llama Cortázar, sobre el tema de Teseo y el Minotauro. «Son diálogos entre Teseo y Minos, entre Ariadna y Teseo, o entre Teseo y el Minotauro. Pero el enfoque del tema es

bastante curioso, porque se trata de una defensa del Minotauro. Teseo es presentado como el héroe estándar, el individuo sin imaginación y respetuoso de las convenciones, que está allí con una espada en la mano para matar a los monstruos, que son la excepción de lo convencional. El Minotauro es el poeta, el ser diferente de los demás, completamente libre. Por eso lo han encerrado, porque representa un peligro para el orden establecido. En la primera escena, Minos y Ariadna hablan del Minotauro, y se descubre que Ariadna está enamorada de su hermano (tanto el Minotauro como ella son hijos de Pasifae). Teseo llega desde Atenas para matar al monstruo y Ariadna le da el famoso hilo para que pueda entrar al laberinto sin perderse. En mi interpretación, Ariadna le da el hilo confiando en que el Minotauro matará a Teseo y podrá salir del laberinto para reunirse con ella. Es decir, la versión es totalmente opuesta a la clásica». Aunque el cambio no parece haber impresionado al público literario argentino. Nadie se enteró casi, dice Cortázar. A pesar de que Borges, que conocía el texto, lo había publicado ya en su revista *Los Anales de Buenos Aires*, cuando apareció *Los reyes* fue recibido «con un silencio absoluto y cavernoso».

Pero Cortázar no se dio por vencido. Para entonces ya tenía otras miras. Estaban sus cuentos, y «a partir de un momento dado, digamos 1947, yo estaba completamente seguro de que casi todas las cosas que mantenía inéditas eran buenas, y que algunas de ellas incluso eran muy buenas. Me refiero, por ejemplo, a uno o dos de los cuentos de *Bestiario*. Yo sabía que cuentos así no se habían escrito en español, en mi país por lo menos. Había otros. Estaban los admirables cuentos de Borges. Pero yo hacía otra cosa». Y no tenía apuro. Una novela breve que había terminado en esa época y que unos amigos le habían arrebatado para presentarla en la editorial Losada fue rechazada a causa de las «malas palabras» que contenía: una noticia que no le molestó en lo más mínimo. Otro amigo que conocía en manuscrito los cuentos de *Bestiario* insistió, ya cuando Cortázar estaba en vísperas de irse a Europa, en que los presentara a la Editorial Sudamericana, y el libro se publicó de inmediato y sin éxito alguno. Mientras tanto, aún en Buenos Aires, Cortázar seguía llevando una vida muy solitaria. Le bastaba el pequeño público exclusivo que constituían los amigos, Borges y los lectores de *Los Anales de Buenos Aires*.

Los reyes había aparecido en una edición privada que le había ofrecido un amigo poeta y musicólogo, Daniel Devoto. No se reeditó nunca, lo que no es ninguna tragedia, según Cortázar, porque «en realidad *Los reyes* es una obra con la que sigo profundamente encariñado, pero no tiene nada o muy poco que ver con lo que escribí después. Tiene un estilo esteta, muy refinado, pero el lenguaje en el fondo es muy tradicional. Una especie de mezcla de Valéry y Saint-John Perse».

Sin embargo, el libro estrena una imagen que se repite en Cortázar: el laberinto. Aquí es sólo fachada y enroscadura. Pero hay un Cortázar que atribuye un significado más profundo. Sabe menos que nadie, dice, qué oscuras fuentes biográficas —o reminiscencias literarias— se ocultan para él en la raíz de este símbolo arquetípico (y

muy borgiano), en el que descubre restos de un rito infantil. Recuerda que «desde niño, todo lo que tuviera vinculación con un laberinto me resultaba fascinador. Creo que eso se refleja en mucho de lo que llevo escrito. De pequeño fabricaba laberintos en el jardín de mi casa. Me los proponía». Por ejemplo, de su casa en Banfield hasta la estación de ferrocarril había unas cinco cuadras. «Cuando yo iba solo, iba saltando. Es sabido que los niños gustan de imponerse ciertos rituales: saltar con un pie, con los dos pies... Mi laberinto era un camino que yo tenía perfectamente trazado, y que consistía principalmente en cruzar de una vereda a otra a lo largo del camino. En ciertas piedras que me gustaban yo daba el salto y caía sobre esa piedra. Si por casualidad no podía hacerlo o me fallaba el salto, tenía la sensación de que algo andaba mal, de que no había cumplido con el ritual. Varios años viví obsesionado por esa ceremonia, porque era una ceremonia».

Los juegos callejeros, ceremoniales y laberínticos siempre, abundan en la obra de Cortázar. Todo *Bestiario* es como el relato que da título al volumen, donde los problemas afectivos de una niña hipersensible se encarnan en la figura de un tigre de pesadilla que circula por un caserón en el que se enredan sin desembocar nunca interminables habitaciones y pasillos. En «Casa tomada» una pareja de hermanos es expulsada poco a poco de su propia casa por intrusos desconocidos (¿antepasados?, ¿temores reprimidos?, ¿invasores peronistas?) que les van cerrando puertas y corredores. En «Los venenos», en *Final del juego*, el laberinto toma la forma de un enorme hormiguero. Y está el juego laberíntico que da título a *Rayuela*.

Cortázar echa luz sobre sus intenciones observando que originalmente *Rayuela* debió llamarse *Mandala*. «Cuando pensé el libro, estaba obsesionado con la idea del mandala, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además, había visitado la India, donde pude ver cantidad de mandalas indios y japoneses». Lo sedujo ese laberinto místico de los budistas, que «suele ser un cuadro o un dibujo dividido en sectores, compartimientos o casillas — como la rayuela— en el que se concentra la atención y gracias al cual se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales. Es como la fijación gráfica de un progreso espiritual. Por su parte las rayuelas, como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, por supuesto, pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado. Por ejemplo, la rayuela que suele jugarse en la Argentina (y en Francia) muestra a la Tierra y el Cielo en los extremos opuestos del dibujo. Todos nos hemos entretenido de niños con esos juegos, pero en mi caso fueron desde el comienzo una verdadera obsesión».

El juego laberíntico reaparece, ya en mayor escala, en la novela *Los premios*, donde los pasajeros desorientados de un misterioso barco ven cortado el acceso a la popa y para llegar a ella deben bajar por sinuosas escalerillas hasta el fondo del barco, a la oscuridad y la confusión. No es fácil salir del otro lado. Se multiplican los obstáculos, que van creciendo con el argumento de la novela. También el barco es

una especie de mandala. En un sentido existencial, dice Cortázar, el hecho de que los personajes quieran llegar a toda costa a la popa, que quieran cumplir cada uno de ellos un trayecto predeterminado, significa en cada caso «buscar la propia realización personal, humana. Por eso unos llegan y otros no. Es un proceso más pueril que en *Rayuela*, menos complejo».

En *Rayuela*, el dédalo es un proceso que precipita una «caída hacia el centro», a un «kibutz del deseo», un estado de inmanencia donde «ya se está», como en el «abismo del ser» de Octavio Paz o el Nirvana budista. *Rayuela* es una invitación para el que sueña con un Yggdrasil que unirá el cielo y la tierra, a dar un salto mortal fuera del tiempo para caer en la eternidad. Es la búsqueda de lo que Musil llamó el reino milenario, «esa especie de isla final —dice Cortázar— en la que el hombre se encontraría consigo mismo en una suerte de reconciliación total y de anulación de diferencias».

La filosofía oriental, particularmente el budismo zen y el Vedanta, ofrece «posiciones metafísicas» que siempre le han parecido fértiles a Cortázar. El Vedanta «equivale a negar la realidad tal como la entendemos parcialmente; por ejemplo, la mortalidad del hombre, incluso la pluralidad. Somos mutuamente la ilusión el uno del otro; el mundo es siempre una manera de mirar. Cada uno de nosotros es, desde sí mismo (pero entonces ya no es “sí mismo”), la realidad total. Lo demás son siempre manifestaciones fenoménicas, exteriores, que pueden llegar a anularse porque esencialmente no *son*; su realidad, por así decirlo, existe a costa de nuestra irrealidad. Todo está en invertir la fórmula, alterar la posición de los platillos de la balanza. Por ejemplo, la noción del tiempo y del espacio como la concibió el espíritu griego y tras él casi todo el Occidente carece de sentido en el Vedanta. En cierto modo, el hombre se equivocó al inventar el tiempo; por eso bastaría realmente renunciar a la mortalidad (en alguna parte de *Rayuela* se habla de eso) para saltar fuera del tiempo, desde luego en un plano que no sería el de la vida cotidiana. Pienso en el fenómeno de la muerte, que para el pensamiento occidental es el gran escándalo, como tan bien lo vieron Kierkegaard y Unamuno; ese fenómeno no tiene nada de escandaloso en el Oriente, es una metamorfosis y no un fin. Pero esas aperturas tan disímiles se explican en parte por una cuestión metódica; lo que nosotros buscamos discursivamente, filosóficamente, se resuelve para el oriental en una especie de salto. La iluminación del monje zen o del maestro del Vedanta (sin hablar de tantos místicos occidentales, por supuesto) es el relámpago que lo desgaja de sí mismo y lo sitúa en un plano a partir del cual todo es liberación. El filósofo racionalista diría que es un alucinado o un enfermo; pero ellos han alcanzado una reconciliación total que prueba que por un camino que no es el racional han tocado fondo».

También Cortázar, a su manera —por medio de su protagonista, Oliveira, un hombre entre dos mundos, como el autor—, ha tocado fondo en *Rayuela*. O por lo menos ha tratado de hacerlo. «La tentativa de encontrar un centro era y sigue siendo un problema personal mío», dice. Es un problema omnipresente en su obra. Nunca

alcanza una solución concreta. Hasta la inagotable *Rayuela*, que es como un gran catálogo por el que desfilan todas las alternativas abordables, finalmente sólo puede ofrecer subterfugios parciales.

«*Rayuela* —dice Cortázar— prueba cómo mucho de esa búsqueda puede terminar en fracaso, en la medida en que no se puede dejar así nomás de ser occidental, con toda la tradición judeocristiana que hemos heredado y que nos ha hecho lo que somos».

La búsqueda había comenzado en los cuentos. Quizá esté implícita, aunque no siempre en forma consciente o deliberada, en toda la literatura fantástica. Ésa sería la lección de Quiroga y de Borges. En ese sentido, los cuentos fantásticos de Cortázar, con sus zonas ultravioletas, sus misteriosas disyuntivas, parecen premonitorios. El lenguaje, subrepticio, insinuante, taquigráfico, tiene una función casi ritual. Da un ritmo conjuratorio que abre puertas, como una fórmula mágica, ofreciéndole al autor una salida de sí mismo. La fantasía cortazariana también tiene un aspecto terapéutico. Es un exorcismo. «Muchos de esos cuentos (incluso puedo señalar uno concretamente) representan una especie de autopsicoanálisis», dice Cortázar. El caso concreto es el de «Circe», donde una muchacha procaz asquea a sus novios ofreciéndoles bombones rellenos de cucarachas. «Cuando escribí ese cuento pasaba por una etapa de gran fatiga en Buenos Aires, porque quería recibirme de traductor público y estaba dando todos los exámenes uno tras otro. En esa época buscaba independizarme de mi empleo y tener una profesión, con vistas de venirme alguna vez a Francia. Hice toda la carrera de traductor público en ocho o nueve meses, lo que me resultó muy penoso. Me cansé y empecé a tener síntomas neuróticos; nada grave (no se me ocurrió ir al médico) pero sumamente desagradable, porque me asaltaban diversas fobias a cual más absurda. Noté que cuando comía me preocupaba constantemente el temor de encontrar moscas o insectos en la comida. Comida, por demás, preparada en mi casa y a la que yo le tenía plena confianza. Pero una y otra vez me sorprendía a mí mismo en el acto de escarbar con el tenedor antes de cada bocado. Eso me dio la idea del cuento, la idea de un alimento inmundo. Y cuando lo escribí, por cierto que sin proponérmelo como cura, descubrí que había obrado como un exorcismo porque me curé inmediatamente. Supongo que otros cuentos están en la misma línea. El cuento de los conejitos —“Carta a una señorita en París”— coincidió también con una etapa de neurosis bastante aguda. Ese departamento al que llego y donde vomito un conejo en el ascensor (digo *vomito* porque está narrado en primera persona) existía tal cual se lo describe, y a él fui a vivir en esa época y en circunstancias personales un tanto penosas. Escribir el cuento también me curó de muchas inquietudes. Por eso, si se quiere, los cuentos fantásticos ya eran indagaciones, pero indagaciones terapéuticas, no metafísicas».

Algunos de los cuentos apuntan más lejos que otros. A veces son como crucigramas en los que se cifra algo así como una ecuación de lo invisible. «Ómnibus», por ejemplo, uno de los más sutiles y especulativos —por lo que se ha

prestado a las interpretaciones más diversas; se lo ha visto como una parábola sobre la muerte, y también alguna vez como una alegoría política; y Cortázar no niega que pueda ser las dos cosas, y otras también—, parece derrumbar barreras para dar acceso a un orden de la realidad que está del otro lado de la experiencia cotidiana. No es ni un puro juego verbal ni una simple metáfora, sino una ruptura.

«La verdad —dice Cortázar— es que esos cuentos, si se los mira, digamos, desde el ángulo de *Rayuela*, pueden parecer juegos; sin embargo, tengo que decir que mientras los escribía no tenían absolutamente nada de juego. Eran atisbos, dimensiones, ingresos a posibilidades que me aterraban o me fascinaban, y que tenía que tratar de agotar mediante la escritura del cuento».

Muchos fueron escritos de un solo impulso, en una especie de arrebató casi sobrenatural, dice Cortázar, que permite una verdadera transmisión de vivencias al lector. Lo que interesa en estos cuentos no es la congruencia dramática o psicológica, sino el ambiente. Captan algo incomunicable que el lector comparte como una experiencia autónoma, casi sin puntos de apoyo en los caracteres o las situaciones de la vida cotidiana. No se nos permite una fácil identificación con el personaje, monocromático siempre, que existe sólo como vehículo. Estamos en un circuito cerrado, poseídos por fórmulas verbales que, al ser invocadas, desencadenan en nosotros la misma secuencia de acontecimientos psíquicos que se desencadenó en el autor.

La fuerza persuasiva de un cuento, dice Cortázar, es directamente proporcional a su tensión interna. Cuanto mayor la tensión, mejor será la transmisión de vivencias. «No puedo explicar cómo se consigue esa transmisión de vivencias, pero sé en todo caso que sólo se logra mediante una ejecución despiadada del cuento, es decir, con un máximo de rigor potenciado por un máximo de libertad. Es decir, yo me he visto a mí mismo escribiendo a una gran velocidad, sin tener después que corregir mucho, pero esa velocidad no tenía nada que ver con la preparación del cuento. En esos casos sé que siempre había estado concentrándome, echándome hacia atrás, y eso me daba más impulso en el momento de escribir el cuento. La tensión no es una tensión de ejecución, aunque naturalmente quede prisionera en la trama del relato y actúe luego sobre el lector. La tensión en sí es previa al cuento. A veces hay seis meses de tensión para que después, en una noche, se escriba un largo relato. Yo creo que eso se nota en algunos de mis relatos. En los mejores hay una carga, una especie de dinamita».

«Estructuras», los llama Cortázar. Las palabras las apuntalan, pero se leen entre líneas. El lenguaje, sobre todo en *Bestiario*, es sencillo y directo. Casi han desaparecido los rebuscamientos. La superficie es nítida y cristalina. Pero por debajo corren fuerzas opacas que llevan a una silenciosa catarsis en la que hay a la vez alivio y desbordamiento.

Si en este desbordamiento nos parece intuir la proximidad de una experiencia mística, la intuición queda confirmada más tarde en «El perseguidor», un cuento donde la dimensión metafísica está en el borde mismo de la realidad. «El

perseguidor» no es ya una construcción fantástica, sino un relato situado dentro de un contexto particular. Su tema es justamente desbordamiento místico o metafísico, que se confunde con la inspiración artística. Aquí vemos a un Cortázar que al poner pie en tierra va tomando conciencia de sus verdaderas preocupaciones. El escenario es París. Cuando Cortázar escribió «El perseguidor», había liquidado hacía tiempo sus asuntos en Buenos Aires, pero la distancia ha dado una nueva inminencia porteña a su obra. El numinoso París de «El perseguidor», descubrimos, tiene profundas afinidades con el hampa arltiana. El protagonista, Johnny Carter —basado en la figura del famoso *jazzman* Charlie Parker—, es un personaje del bajo fondo, un saxofonista negro con un sexto sentido pero pocos recursos intelectuales, para quien la música de *jazz* es no sólo una forma de expresión —y un ingreso al ser: la caída al centro— sino también un vehículo de largo alcance para la transformación espiritual. Johnny, que recorre los cementerios de la tierra tratando de resucitar a los muertos, oye ecos de voces divinas en urnas rotas. Es uno de los grandes nostálgicos de la tierra, una especie de vidente ciego, un cazador celeste, sediento de absoluto. Siente su verdadero ser hipotecado en el espacio y el tiempo, como un rehén que espera en vano ser rescatado del cautiverio de la individualidad. Su talento es su fuerza —su posible salida— pero también su ruina. Porque en el fondo es una pobre alma perdida, ignorante de sus propias facultades, que vive atormentándose con sus percepciones, sin comprenderlas. Capta indicios de un infinito que desconoce y no puede retener. Es una visión informe, una nebulosa que al final lo pierde. El camino lleva cuesta abajo, a través de las drogas, a la locura. Como Oliveira —un hombre asfixiado por la intelectualidad— y también la Maga —una especie de personificación del instinto poético en su forma pura— en *Rayuela*, a pesar de sus momentos de comunión con el universo, Johnny es demasiado inepto o cándido para organizar nunca una estrategia coherente en base de sus intuiciones súbitas, esas promesas incumplidas que desaparecen como chispazos en la oscuridad.

Cortázar dice de «El perseguidor»: «Hasta ese momento me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico. En todos los cuentos de *Bestiario* y de *Final del juego*, el hecho de crear, de imaginar una situación fantástica que se resolviera estéticamente, que produjera un cuento satisfactorio para mí, que siempre he sido exigente en ese terreno, me bastaba. *Bestiario* es el libro de un hombre que no problematiza más allá de la literatura. Sus relatos son estructuras cerradas, y los cuentos de *Final del juego* pertenecen todavía al mismo ciclo. Pero cuando escribí “El perseguidor” había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los premios* y sobre todo en *Rayuela*. El tema fantástico, por lo fantástico mismo, dejó de interesarme en la medida en que antes me absorbía. Por ese entonces había llegado a la plena conciencia de la peligrosa perfección del cuentista que, alcanzando cierto nivel de realización, sigue así invariablemente. En “El perseguidor” quise

renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí “El perseguidor”».

Cuando compuso *Los premios* un poco más tarde, Cortázar se esforzó en remediar esa deficiencia. En *Los premios*, la búsqueda de una salida —caprichosa a veces, hasta bufona, pero sin perder nunca de vista la meta final— se complica: ya no sólo constituye el tema y el argumento de la novela sino que se incorpora al proceso de la escritura. Cortázar se abandona un poco al impulso del momento en *Los premios*, dejando que las cosas sucedan —en la frase de Neruda— «sin forma obstinada». Hay menos cálculo que en los cuentos, y un mayor acercamiento a la realidad psicológica y social. La tendencia estetizante está cada vez más disimulada. Aquí, como en *Rayuela*, aparece en forma indirecta, en la hipersensibilidad de algún personaje o alguna conversación erudita e insólita sobre el arte, la música o la literatura. El teórico nunca está lejos y mete la cuchara por todos lados, pero siempre chistoso y macaneador. Cortázar dice que se puso a escribir *Los premios* durante una larga travesía en barco, cuando se aburría como una ostra, «para entretenerme», improvisando al azar. «Vi la situación novelesca en su conjunto, de manera muy poco definida». No sabía con seguridad, de un capítulo al siguiente, por dónde agarraría, y lo esperaba una sorpresa en cada página. Las primeras cien páginas se desparraman, un poco desorientadas. Pero después hay una concentración de energías, y un empuje, y la inercia se encarga de lo demás. Dice Cortázar: «Me empecé a divertir con el dibujo paulatino de los personajes en los primeros capítulos (que son demasiado largos), pero no tenía la menor idea de lo que iba a suceder después y ya llevaba escritas muchas páginas. Me resultó fascinante, a la larga, ser yo también uno de los personajes del libro; es decir, que no les llevaba ninguna ventaja, no era el demiurgo que decide los destinos a gusto. Respeté fielmente las leyes del juego». Eran leyes complicadas que a veces le fallaban. Pero una vez en movimiento entró a funcionar una maquinaria inexorable que precipitó un brillante desenlace.

El tema, en el plano de la anécdota, es un crucero en barco que un grupo de personas que en general no se conocen hacen juntas por pura coincidencia, simplemente porque se han ganado el pasaje en una lotería. En un plano simbólico primario, es un viaje interior de cada pasajero hacia la confrontación consigo mismo. Pero es también el viaje interior del autor en busca de su propia verdad. Los obstáculos son numerosos. El fin permanece equívoco e inalcanzable. Su representación física es la popa del barco, que ha sido misteriosamente cerrada a los pasajeros. Allí no llegará nadie indemne, ni siquiera el autor, que como los demás pasajeros ignora las razones de la interdicción. «Me hallaba en la misma situación que López, Medrano o Raúl —dice Cortázar—: Tampoco yo sabía lo que había en la popa. Hasta hoy no lo sé».

El misterio de la popa infecta y envuelve toda la vida a bordo. No sabemos qué

pensar de la situación. Ciertamente tiene que ser muy grave. Pero ¿quién sabe? Quizá todo sea un chiste fúnebre. El caso es que se multiplican las señales inquietantes. La tripulación se porta en la forma más sospechosa. Hay síntomas de intriga y conspiración: ausencias inexplicables, como por ejemplo la del médico de a bordo, caras siniestras, turbulencias en los pasillos. Se insinúa la posibilidad de algún contrabando. Pero no se descubre nada. Estamos probablemente en manos de una pandilla de verdugos infernales, engendros monstruosos del terrorista que acecha a cada alma.

Un aspecto interesante de *Los premios* —y prueba de que Cortázar miraba bastante de cerca a su prójimo cuando lo escribió— es el retrato psicopatológico que traza del carácter porteño. Abundan las caracterizaciones sagaces, algunas de ellas basadas en personas reales que acompañaron a Cortázar en alguna de sus travesías por el mundo. Aunque Cortázar es lo más opuesto que puede haber a un novelista sociológico, capta bien tipos humanos con sus rasgos esenciales. En *Los premios*, la sátira de los tipos criollos tiene el filo punzante de la autosátira. Pero el propósito satírico es secundario. «Toda vez que los episodios me iban poniendo frente a aspectos ridículos o desagradables de las relaciones sociales —dice Cortázar, esmerándose en aclarar este punto—, los mostré francamente. No tenía por qué no hacerlo. Pero la novela no fue imaginada para eso ni mucho menos. Los críticos tendieron a ver en *Los premios* una novela alegórica o una novela satírica. No es ni una cosa ni la otra». Sin embargo, esos diversos ingredientes enriquecen la textura. Pasan bajo el lente dos maestros de escuela, chistosos y conversadores; un pomposo millonario gallego; una mujer de mundo con gustos católicos; un homosexual que se expresa en altos conceptos; un adolescente varado en su dudosa sexualidad; un simpático representante de La Boca, el barrio genovés de Buenos Aires que produce destacados ejemplares del reo porteño, el fanático hincha de fútbol, en el fondo ingenuo y bienintencionado, dice Cortázar, pero bruto y con los sentimientos a flor de piel; una pareja en luna de miel —«dos típicos jovencitos guarangos y pretenciosos»— y haciendo de coro al espectáculo, a los gritos, además de los siniestros tripulantes, todo un conjunto de personajes populares.

Un personaje desconcertante de *Los premios*, quizá rezagado de la época minotáurica de Cortázar, es Persio, figura estática, algo abstracta, filósofo con un poco de astrólogo y más de esteta que medita a lo largo de la novela, comentando la acción en soliloquios oraculares que toman la forma de monólogos interiores. Tiene poco cuerpo y sirve de espectador erudito, a través del cual el autor trata de hacer una síntesis de los acontecimientos. Su erudición libresca abruma. Es pura literatura, inteligencia incorpórea. Resume la aventura en un símbolo a la vez astral y visual: la imagen del barco asimilada a la de una guitarra que navega por un cuadro de Picasso. Si Persio a veces resulta un estorbo, a Cortázar en el momento de crearlo le pareció una necesidad. Dice Cortázar: «Después de los dos primeros capítulos —en el café y la llegada a bordo del *Malcolm*— se sitúa el primer monólogo de Persio. Bueno, al

terminar esos primeros capítulos sentí (y cuando digo *sentí* lo digo literalmente) que lo que habría de venir a continuación reclamaba una visión diferente. Entonces Persio se convirtió automáticamente en el portavoz de esa visión. Por eso enumeré de otra manera los capítulos que le pertenecen y los puse en bastardilla, sin contar que el lenguaje allí es completamente distinto». Persio no es un *alter ego* del autor. Tiene otra función. «No me parece —dice Cortázar— que Persio sea un portavoz de mis ideas, aunque de alguna manera pueda serlo, como ocurre con otros personajes del libro. Persio es la visión metafísica de esa realidad corriente. Persio ve las cosas desde lo alto como las ven las gaviotas. Es decir, es una especie de visión total y unificadora».

En Persio, dice Cortázar, «tuve por primera vez una intuición que me sigue persiguiendo, de la que se habla en *Rayuela* y que yo quisiera poder desarrollar ahora a fondo en un libro. Es la noción de lo que yo llamo figuras. Es como el sentimiento (que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa) de que aparte de nuestros destinos individuales somos partes de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizás a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana». Recuerda una frase de Cocteau, según la cual las estrellas individuales que forman una constelación no tienen idea de que forman una constelación. «Nosotros vemos la Osa Mayor, pero las estrellas que la forman no saben que son la Osa Mayor. Quizá nosotros somos también Osas Mayores y Menores y no lo sabemos porque estamos refugiados en nuestras individualidades. En todo caso, Persio tiene un poco una visión estructural de lo que pasa. Ve siempre las cosas como figuras, como conjuntos, a manera de grandes complejos, y trata de explicarse los problemas desde ese punto de vista que representa una especie de supervisión».

Una duda que tenemos: la visión «metafísica» de Persio parece más bien estética. Más que ampliar las perspectivas, impone un orden casi puramente formal. Es un artificio que más de una vez se le ha reprochado a Cortázar. Pero él afirma: «Personalmente, no creo tener nada que reprocharme en ese terreno. Precisamente los monólogos de Persio, aunque su resultado pueda parecer de orden estético sobre todo, fueron naciendo de una escritura prácticamente automática, a una enorme velocidad y sin el control que mantuve deliberadamente en el resto de la novela. Muy al contrario de un reajuste voluntario, son como válvulas de escape de un proceso subconsciente. Además, cada uno de esos capítulos fue escrito en el momento en que se sitúa en el libro. No los agregué después como pudo suponerse. Lamento si dan la impresión de ajustes posteriores, pero cada uno corresponde a su momento en el desarrollo del libro. Había algo que me señalaba la necesidad de interrumpir la narración para entrar

por un rato en esa otra visión de lo mismo. Desde luego, el reproche puede seguir teniendo validez, porque lo que cuenta son los resultados y no las necesidades del momento». La ambigüedad entre lo estético y lo metafísico, dos polos siempre en tensión en Cortázar, tratará de resolverse después en *Rayuela*.

Más logrado es el nivel existencial de *Los premios*. Allí, bajo la pluma certera de Cortázar, se juegan en gestos y ademanes media docena de destinos humanos impelidos a una meta oscura que se va revelando poco a poco como un signo común a medida que el autor se realiza secretamente en los personajes. Entre ellos está el displicente Medrano, un dentista que se ha portado como un canalla al abandonar a su querida en tierra y encuentra en el viaje una ocasión para hacer un examen de conciencia. Un giro dramático de los acontecimientos que maneja un Cortázar a la vez emocionante y chacotero lo precipita en «lo que los adeptos del budismo zen llaman *satori*, una especie de explosión hacia sí mismo». Medrano, un hombre medio que ha vivido a los tropezones, sin fijarse nunca demasiado bien dónde pone los pies, se ilumina. Quizá hay aquí una parábola sobre un autor que colmó muchas páginas antes de entregarse completamente. Medrano, consumiéndose en las llamas del ser, se tira de cabeza a una fatalidad.

Medrano, como Johnny Carter —sin saberlo—, es un perseguidor, un miembro de esa familia cortazariana de absolutistas que saben muy bien que el camino auténtico es arduo y que a veces se paga caro, incluso con la vida o con la razón. Es el precio —la vida, o la razón, o las dos— que paga Oliveira en *Rayuela*. Oliveira, un suicida triunfante, se lanza por tortuosos precipicios donde lo aclama risueña la voz de su propia destrucción. Al final del libro no sabemos si se ha tirado de una ventana o se ha vuelto loco. Pero poco importa. Lo cierto es que a lo largo de su aventura sangrienta y fundamental, subvirtiéndose a cada paso, rompiendo las categorías lógicas y los esquemas racionales, batiéndose contra los molinos de viento del sufragio universal, pierde pie hasta caer en una última razón de la sinrazón quijotesca que es a la vez un pozo y un trampolín. Su minuciosa abyección, que es el reverso de una obstinada y perversa dignidad, de un desesperado heroísmo, le confiere una grandeza pseudotrágica. Oliveira vive *in extremis*. Es un fantasioso, un insatisfecho crónico que a fuerza de sofismas estériles, paradojas fáciles y falsas autocríticas se ha arrinconado en la incapacidad de encontrar una razón de vivir o de hacer nada. Todo le es igual: el pensamiento abstracto, el arte, las buenas causas, la ciencia, el amor. Ha escogido, en su propia frase, «una inconducta en vez de una conducta», y se despilfarra en «un puro movimiento dialéctico». Para Oliveira es más fácil «pensar que ser». Lo estrangula como una camisa de fuerza la intelectualidad, el no ser, y para romper la *impasse* esgrime las armas mortales de la burla, la farsa y el absurdo.

Si su búsqueda es estrafalaria, la razón, dice Cortázar, es que «detesto las búsquedas solemnes». Por eso admira el zen, «sobre todo por la falta de solemnidad de los maestros de esa disciplina. Las cosas más profundas salen a veces de una broma o de una bofetada; no lo parece, pero se está tocando el fondo mismo de la

cosa. En *Rayuela* hay una gran influencia de esa actitud, incluso, digamos, de esa técnica».

Cita como ejemplo el capítulo del tablón, hacia el final del libro. Oliveira ha vuelto a Buenos Aires desmoralizado tras todos sus fracasos en París: la ruptura con la Maga, la muerte del hijo de la Maga, Rocamadour, sus paseos tristes bajo los puentes nocturnos del Sena. Se encuentra con un viejo amigo, llamado paradójicamente Traveler, en quien va reconociendo una especie de doble, avatar de una fase anterior de su vida y al mismo tiempo encarnación de muchas de sus aspiraciones; y en un momento dado, en su desconcierto empieza a identificar a la mujer de Traveler, Talita, con la Maga. Oliveira se entrega a su delirio, y el problema estalla en una escena desopilante y en apariencia sin sentido que se desarrolla entre estos tres personajes. Los amigos viven en lados opuestos de la misma calle, y sus ventanas se enfrentan. Oliveira, que ha estado haciendo vagas reparaciones en su cuarto, necesita clavos y un paquete de yerba mate. Talita se encargará de entregárselos. Para que no tenga que bajar y subir escaleras, Oliveira tiende un tablón de ventana a ventana. Talita, en bata, cruza por el tablón jugándose la vida. En la inconsecuencia de la escena está su fatalidad. Cuando Talita está suspendida en el vacío, a mitad de camino entre Oliveira y su marido, expuesta a las miradas de la gente de la calle, caen las máscaras y aunque los protagonistas sigan disimulando, los atraviesa toda la gravedad del momento.

«Para mí —dice Cortázar—, el episodio del tablón es uno de los momentos más hondos del libro, en la medida en que allí se deciden destinos. Sin embargo, es una broma desaforada todo el tiempo».

En *Rayuela*, la broma, el chiste y la burla son no sólo condimentos sino parte de la dinámica de la obra misma. Con ellos Cortázar construye escenas enteras. Nos prepara una sorpresa y un chasco en cada página. Explota con brillo el grotesco, la ironía, el glígllico —su jerigonza—, los *non sequitur*, el doble o triple sentido, la obscenidad y hasta el clisé, que saborea con apetito carnívoro. Es un maestro de la construcción episódica. En *Rayuela*, donde cita la frase de Gide: «No aprovechar nunca el impulso adquirido», cada capítulo es una dislocación. La farsa alterna con la fantasía, el vernáculo con la erudición. La hipérbole, la indirecta, las transiciones súbitas, la pura cachada, todos los recursos del arte cómico se suceden en su obra con un virtuosismo deslumbrante.

Cortázar explica que ciertas formas emparentadas con el surrealismo pueden aclarar esa predisposición. Aunque de joven, dice, su criterio era tan inseguro que apenas distinguía entre la calidad de un Montaigne y la de un Pierre Loti, lo afectaron radicalmente ciertas lecturas francesas, por ejemplo, el *Opio* de Cocteau que leyó a los dieciocho años y que le abrió un nuevo mundo. Después de leer a Cocteau, tiró la mitad de su biblioteca y se lanzó de cabeza al vanguardismo. Cocteau lo llevó a Picasso, a Radiguet, a la música del Grupo de los Seis, y así llegó al surrealismo de Breton, Éluard y Crevel. Cortázar es de los que creen que el experimento surrealista

fue uno de los grandes momentos del siglo, hasta que se arruinó convirtiéndose en un puro movimiento literario, en vez de una filosofía de la vida. Entre los antecesores del surrealismo están tres de las grandes admiraciones de Cortázar: Lautréamont, Apollinaire y Jarry. «Desde muy joven —dice Cortázar— admiré la actitud personal y literaria de Alfred Jarry. Jarry se dio perfecta cuenta de que las cosas más graves pueden ser exploradas mediante el humor; el descubrimiento y la utilización de la patafísica es justamente tocar fondo por la vía del humor negro. Pienso que eso debió influir mucho en mi manera de ver el mundo, y siempre he creído que el humor es una de las cosas más serias que existen». Para Cortázar, que ha conseguido siempre ver «el lado cómicamente serio de las cosas», el humor es un índice de alta civilización. Se declara a favor de «esa actitud liviana con que la mejor literatura europea ha sabido buscar las cosas, sin necesidad de utilizar las grandes palabras ni caer en esas retóricas de la solemnidad que tanto abundan por nuestras playas». Lo que puede lograr el humor, «los ingleses lo saben de sobra, y la gran literatura inglesa está mucho más basada en el humor que cualquier otra».

Cortázar sugiere que el humor ha sido también una especie de mecanismo de autodefensa en etapas «surrealistas» de su vida personal. Recuerda los años angustiosos de los cuarenta cuando la realidad argentina se le había convertido en una interminable pesadilla. Durante la segunda guerra, el país había comprado la neutralidad —y una prosperidad espuria— a expensas de su dignidad. Fue una época de pacifismo hipócrita, de falsas alianzas, de pequeños intereses egoístas y traiciones míseras. Enseguida se instaló el peronismo. Cortázar, con la desesperación de tantos de sus contemporáneos, tras su breve encontronazo con la política en la Facultad de Filosofía y Letras en Mendoza —lo bautizó el fuego cuando fue encarcelado durante un motín estudiantil— se retiró de la arena, prefiriendo, confiesa, la evasión al equívoco. La oposición al peronismo había polarizado la opinión pública, creando una situación de extremos irreconciliables, y el intelectual sin filiación concreta corría riesgo de hacer un papel ridículo. Para los que creían —como Cortázar— que había valores subyacentes en el peronismo como movimiento social pero rechazaban la demagogia de Perón y su mujer, sin poder por otra parte incorporarse a las filas de una oposición en general tan oportunista como el régimen contra el que combatía, la única alternativa era retirarse escrupulosamente de la escena, riéndose un poco de sí mismo.

La risa, en todas sus dimensiones, carcajeante y adolorida, da la clave de *Rayuela*. Su propósito es agarrar desprevenido al lector, desconcertarlo, desquiciarlo, —liberarlo de la chaqueta de fuerza de la razón y el sentido común. Parte del efecto que logra Cortázar en sus mejores escenas se debe a la enorme distancia que existe entre el tono de la narración y su tema. Lo esencial de una escena, a veces dramáticamente incongruente con la superficie narrativa, se va desarrollando en el texto como un hilo invisible. Por momentos las paralelas se encuentran y hay como una iluminación. Típico es el capítulo en *Rayuela* donde Oliveira relee distraídamente uno de los libros

cursis de la Maga —unas páginas de Galdós— y al mismo tiempo hace un irónico comentario mental que aparece intercalado en el texto de la lectura, creando un desnivel que por su misma desproporción aumenta el patetismo de la escena.

«Creo que uno de los momentos de *Rayuela* donde eso está más logrado es la escena de separación de Oliveira y la Maga. Hay allí un largo diálogo en el que se habla continuamente de una serie de cosas que poco tienen que ver aparentemente con la situación central de ellos dos, y en donde incluso en un momento dado se echan a reír como locos y se revuelven por el suelo. Pienso que allí conseguí lo que me hubiera resultado imposible transmitir si hubiese buscado el lado exclusivamente patético de la situación. Habría sido una escena más de ruptura, de las muchas que hay en la literatura».

Otra escena de falsa hilaridad es la muerte de Rocamadour. Ocurre a lo largo de una noche confusa, en un sucio cuarto de hotel, entre cigarrillos humeantes y discos de jazz. Maga y Oliveira sufren, el niño agoniza, mientras todos hablan. Los distraen golpes en el cielo raso, disputas en el corredor, interminables conversaciones a la vez lúgubres y ajenas a la situación. Tanto el autor como los personajes saben muy bien lo que está ocurriendo, pero se hacen los desentendidos.

A través de todos estos delirios, Oliveira, despavorido, desmoralizado, sigue en busca de la isla final. En *Rayuela*, el tema de la búsqueda se mueve en todos los niveles, incluso en el del lenguaje mismo. El lenguaje en *Rayuela* es como un proceso de eliminación que desemboca en una especie de serenidad final, ese «centro» del laberinto que puede ser un equilibrio estético, una armonía cósmica o una cancelación de deudas existenciales. La función del lenguaje en *Rayuela* es exorcizar el problema reduciéndolo al absurdo.

«Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje —dice Cortázar—. Es decir, hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo. La razón es sabida: empleamos un lenguaje completamente marginal con relación a cierto tipo de realidades más hondas, a las que quizá podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo. En cuanto a ese equilibrio último que se simboliza un poco con el final de Oliveira, ese final en el que realmente no se sabe lo que ha sucedido (yo mismo no lo sé, ignoro si Oliveira se tiró por la ventana y se mató realmente, o no se mató y entró en una locura total, sin contar que además estaba ya instalado en un manicomio, de modo que no había ningún problema: pasaba de enfermero a enfermo, lo cual era simplemente un cambio de uniforme), yo creo que eso fue una tentativa de demostrar desde un punto de vista occidental, con todas las limitaciones y las imposibilidades conexas, un salto en lo absoluto como el que da el monje zen o el maestro del Vedanta».

Traicionado por el lenguaje, Oliveira toma medidas drásticas: renuncia a las

palabras y pasa a los actos. Pero queda por resolver un dilema: los actos de Oliveira, que tienen inevitablemente que ser descritos, siguen siendo palabras para el autor.

«Allí se toca el punto más penoso de la cuestión —dice Cortázar—. Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, luche contra la palabra. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles. Un poco, si se quiere, lo que se dijo en su día (y equivocadamente, al fin y al cabo) contra los sofistas. Desde luego, esta lucha tengo que librarla desde la palabra misma, y por eso *Rayuela*, desde un punto de vista estilístico, está muy mal escrito. Incluso hay un capítulo (el 75) en que se comienza a hablar con un lenguaje sumamente elegante. Oliveira se acuerda de su pasado en Buenos Aires, y lo hace con un lenguaje pulido y acicalado. En un momento dado, después de media página, Oliveira empieza a reírse. Como había estado pensando todo eso delante del espejo, ahora toma el jabón de afeitarse y empieza a hacer marcas y dibujos en el espejo, tomándose el pelo. Creo que ese pasaje resume bastante bien la tentativa del libro».

El lenguaje debe ser una preocupación constante del escritor, dice Cortázar, en una literatura todavía tan deficiente en este respecto como la nuestra. Culpa en parte a la influencia de las malas traducciones. El lenguaje de las traducciones es una abstracción sin base idiomática, una especie de esperanto que reduce todos los estilos a un denominador común. «En un país donde hay una rica tradición literaria, y por lo tanto el lector corriente pasa a lo largo de su evolución cultural por toda la historia de su propio idioma, como puede ser el caso de España, Francia o Alemania, la sensibilidad estilística, la exigencia auditiva y formal son muy elevadas. Pero en la Argentina estamos privados de eso». Si abundan en nuestros parajes los estilos laboriosos, es porque el arte de escribir, considerado como una especie de exhibición, impone una postura. El escritor se aclara la garganta, despliega su plumaje como un pavo real, y «repite en el plano de la cultura la actitud absolutamente opuesta del hombre inculto, semianalfabeto, que, en el momento de tener que escribir una carta, cree imprescindible emplear un lenguaje totalmente desvinculado de su habla oral, como si luchara contra algún impedimento físico, venciendo una serie de tabúes».

La obra de Cortázar denuncia este lenguaje falso. Cortázar trabaja «a contrapelo», como él dice. Así como es anti o parapsicológico en su manera de encarar el personaje —ese pedacito de vidrio en el calidoscopio cósmico—, es antiliterario en la expresión. Morelli, un profesor irónico y pedante que se expresa en los «capítulos prescindibles» de *Rayuela*, habla por él cuando propone una novela que no debería ser «escrita» en el sentido corriente de la palabra, sino «desescrita». Podemos tomar este grano de morelliana como un punto de partida para Cortázar, que desde hace tiempo se esfuerza por establecer los circuitos de un «contralenguaje» despojado de todo el lastre conceptual que interfiere con la verdadera comunicación.

«El libro que quisiera escribir ahora —dice—, y que espero poder escribir, pues

va a ser mucho más difícil que *Rayuela*, llevaría todo eso a sus consecuencias últimas. Será un libro con pocos lectores, porque los puentes usuales del lenguaje que reclama lógicamente el lector van a ser mínimos. En *Rayuela*, en cambio, abundan los puentes. En ese sentido es un libro híbrido, un primer ataque. Si llego a escribir ese otro libro, será positivo en el sentido de que, terminado ese ataque al lenguaje convencional que es en el fondo *Rayuela*, trataré de crear mi propio lenguaje. En eso estoy trabajando, y no es cosa fácil. El ideal es llegar a una lengua que haya eliminado todas las muletillas (no sólo las evidentes, sino las otras, las solapadas) y todos los recursos fáciles, eso que tan alegremente se califica enseguida de estilo literario. Sé que el mío será un lenguaje antiliterario, pero será un lenguaje. Siempre me ha parecido absurdo hablar de transformar al hombre si a la vez o previamente el hombre no transforma sus instrumentos de conocimiento. ¿Cómo transformarse si se sigue empleando el lenguaje que ya utilizaba Platón? La esencia del problema no ha cambiado; quiero decir que el tipo de problemas que suscitaron la reflexión en la Atenas del siglo v antes de Cristo sigue siendo el mismo básicamente, porque nuestras estructuras lógicas no se han modificado. La cuestión es ésta: ¿se puede hacer otra cosa, llegar a otra cosa? Más allá de la lógica, más allá de las categorías kantianas, más allá de todo el aparato intelectual de Occidente (por ejemplo, postulando el mundo como quien postula una geometría no euclidiana) ¿es posible un avance? ¿Llegaríamos a tocar un fondo más auténtico? Por supuesto, no lo sé. Pero creo que sí». Sería de algún modo un lenguaje astral, de otra constelación. Aquí es donde intervienen las «figuras».

Cortázar dice: «La noción de figura va a servirme instrumentalmente, porque representa un enfoque muy diferente del habitual en cualquier novela o narración donde se tiende a individualizar a los personajes y a darles una psicología y características propias. Quisiera escribir de manera tal que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido, y que al mismo tiempo esa vida, esa acción y ese sentido no se refirieran ya a la mera interacción de los individuos, sino a una especie de superacción de las figuras formadas por constelaciones de personajes. Ya sé que no es fácil explicar esto, pero a medida que vivo siento cada vez más intensamente esa noción de figura. Dicho de otro modo, cada vez me sé más conectado con otros elementos del mundo, cada vez soy menos *ego-ista* y advierto mejor las continuas interacciones de mí hacia otras cosas o seres y de otros hacia mí. Tengo la impresión de que todo eso ocurre en un plano que responde a otras leyes, a otras estructuras que escapan al mundo de lo individual. Quisiera llegar a escribir un relato capaz de mostrar cómo esas figuras constituyen una ruptura y un desmentido de la realidad individual, muchas veces sin que los personajes tengan la menor conciencia de ello. Uno de los tantos problemas, ya sospechado en *Rayuela*, es saber hasta qué punto un personaje puede servir para que algo se cumpla por fuera de él sin que tenga la menor noción de esa actividad, de que es uno de los eslabones de esa especie de superacción, de superestructura».

Para tratar de contestar a esta pregunta, Cortázar tendrá que descalabrar las nociones convencionales del tiempo y del espacio. Habiéndonos ya negado la identificación ordinaria con los personajes y las situaciones, Morelli, en *Rayuela*, se adelanta otro paso para señalar «el error de postular un tiempo histórico absoluto» y sugerir que el autor no debe «apoyarse en la circunstancia». Principio que Cortázar ha comenzado ya a poner en práctica en una nueva colección de cuentos titulada *Todos los fuegos el fuego*.

Hay un cuento en la colección, «El otro cielo», que prescinde del estereotipo de la temporalidad. «Un mismo personaje vive en el Buenos Aires actual y en el París de 1870. Le ocurre estar paseando por el centro de Buenos Aires, y en un momento dado y con absoluta naturalidad se encuentra en París; el único posible sorprendido es el lector. El símbolo y el vehículo de ese pasaje son las galerías cubiertas, que constituyen una especie de territorio aparte que siempre me ha parecido misterioso. Así, el personaje atraviesa la Galería Güemes, en Buenos Aires, y sale sin solución de continuidad a la Galerie Vivienne, en el barrio de París donde vivió Lautréamont; pero además sale a ese barrio un siglo atrás. En la Argentina es verano, en Francia es invierno; el personaje vive en los dos mundos (pero ¿son dos mundos para él?)».

Es el interrogante del expatriado que, en un famoso «capítulo prescindible» de *Rayuela*, sueña una noche de nostalgia, en París, con un pan francés... pero es un pan francés de Buenos Aires. La raíz del problema de Oliveira es el desarraigo del que vive dividido por el eje entre «dos mundos» que se buscan sin coincidir nunca por completo. Oliveira, en su propia frase, es un «argentino afrancesado»; y «nada mata más rápidamente a un hombre que verse obligado a representar a un país», cita el autor a Jacques Vaché en un epígrafe. Palabras axiomáticas para un escritor sin fronteras. Dice Cortázar: «Es una frase que yo utilizo irónicamente, y creo que se nota en lo que he escrito, en el sentido de que jamás me he considerado un escritor autóctono. Con Borges y algunos otros, parecemos haber entendido que la mejor manera de ser argentino es no andarlo diciendo tanto, a diferencia de lo que hacen estentóreamente los escritores “autóctonos”. Me acuerdo de que cuando estaba por venirme a París, un joven poeta que es ahora un crítico y ensayista muy conocido en la Argentina aludió amargamente a mi partida y me acusó de algo que se parecía mucho a la traición. Pienso que todos los libros que he escrito en Francia constituyen un rotundo mentís para esa persona puesto que mis lectores me consideran un escritor argentino, incluso muy argentino. De modo que la frase de Vaché tiene para mí un valor irónico con respecto a esa argentinidad tan proclamada de la boca para afuera. Pienso que hay una argentinidad más profunda, que muy bien podría manifestarse en un libro donde no se hablara para nada de la Argentina. No comprendo por qué un escritor argentino ha de tener como tema a la Argentina. Creo que ser argentino es participar en una serie de valores y de disvalores, en los planos más diversos, en asumirlos o rechazarlos, en entrar en el juego o tirar la pelota afuera; lo mismo que ser noruego o japonés. ¿Por qué, incluso entre gente nada tonta, sigue teniendo tanta

fuerza una noción escolar de patriotismo? En la Argentina se sigue notando una grave confusión entre literatura nacional y nacionalismo literario, que no son precisamente la misma cosa. En todo caso, la Argentina de mis últimos libros es en gran medida imaginaria, por lo menos en las referencias concretas. Los episodios porteños de *Rayuela*, salvo las menciones concretas de calles y de barrios, ocurren contra un fondo puramente inventado. Dicho de otro modo, no necesito la presencia física de la Argentina para poder escribir».

Podríamos tal vez hablar de la presencia «metafísica» de Buenos Aires en *Rayuela*, de su forma geométrica, su «figura». El Buenos Aires de Cortázar, con todas sus coordenadas porteñas, es más un horizonte que una ciudad, una azotea desde donde se salta al universo. Morelli propugna una raza de escritores que se colocan «al margen del tiempo superficial de su época, y desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de *figura*, donde todo vale como signo y no como tema de descripción, intentan una obra que puede ser ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye, los explica, y en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre».

«Hay que viajar lejos sin dejar de querer su hogar», dijo Apollinaire en una frase que sirve de epígrafe a la segunda parte de *Rayuela*. Oliveira vive esta aventura en lo íntimo —su drama personal— y en su dimensión metafísica, y también las metamorfosis de la literatura fantástica. Oliveira es una sombra que persigue su imagen en todos los espejos, se transfigura al encontrarse con su doble, Traveler, que lo invita a reintegrarse a la unidad perdida del ser. El tema del doble, con sus infinitas variaciones, es una constante en la obra de Cortázar. Puede ser una fantasía onírica como en el cuento «La noche boca arriba», donde un hombre, soñando, se desdobra para recorrer caminos ancestrales, o también en «Lejana», donde una mujer en viaje de luna de miel por Hungría se encara con su propia imagen tal como la había ya soñado saliéndole al encuentro en medio de la niebla de un puente o puede servir de base para una meditación sobre la inmortalidad, como en la más explícita «Una flor amarilla». Los dobles, dice Cortázar, son como sus «figuras», o más bien, a la inversa, «las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible».

Las demostraciones de Cortázar nos envían a lugares extraños, a los márgenes y los subsuelos de la realidad. Los escenarios corresponden a los personajes «fronterizos», como decía Horacio Quiroga. En la bola de cristal de *Rayuela* se suceden un muelle oscuro, un urinario, un circo con un agujero chamánico en la carpa, y después el sótano y el ascensor de manicomio final.

«La verdad es que me atraen las situaciones marginales —dice Cortázar— Prefiero las callejuelas perdidas a los grandes bulevares. Detesto los itinerarios clásicos, en todos los órdenes». A veces bastan las pequeñas rupturas, como en

Historias de cronopios y de famas, una antología de esos chistes serios pero espeluznantes que son su especialidad: maniáticas instrucciones para subir por una escalera, o para dar cuerda a un reloj; un comentario sobre los inconvenientes de la decapitación; una sección titulada «Ocupaciones raras», todas inquietantes. En *Cronopios* rascan las uñas de los muertos y se quedan calvas hasta las pelucas. Hay una advertencia contra los peligros de los cierres relámpagos. Como monstruos de barrio hinchados de viveza criolla vagan los misteriosos cronopios, robando velorios. Cuando se publicó el libro en la Argentina, lo recibió la artillería pesada. Los poetas lo trataron con respeto, dice Cortázar, pero los pocos críticos que se dignaron mencionarlo lamentaron que un escritor tan «serio» se permitiera escribir un libro tan poco importante. «Ahí —dice— se toca a fondo una de las peores cosas de mi país, la estúpida noción de importancia. El juego por el juego mismo no existe casi nunca en nuestra literatura». En *Cronopios*, Cortázar se encarga de demostrar lo contrario. El libro le vino como un relámpago. «Era en el año 1951 y yo acababa de llegar a París... Una noche, escuchando un concierto en el Théâtre des Champs Élysées, tuve bruscamente la noción de unos personajes que se llamarían cronopios. Eran tan extravagantes que no alcanzaba a verlos claramente; como una especie de microbios flotando en el aire, unos globos verdes que poco a poco iban tomando características humanas. En los cafés, en las calles, en el *métro*, fui escribiendo rápidamente las historias de los cronopios, a los que ya se sumaban las famas y las esperanzas... Escribí estos textos como un puro juego. Otra parte del libro (“Manual de instrucciones”) lo escribí después de casarme, en una época en que nos fuimos a pasar unas semanas en Italia. La culpa de estos textos la tiene mi mujer, que un día, mientras subíamos con gran fatiga una enorme escalera de un museo, me dijo de pronto: “Lo que pasa es que ésta es una escalera para bajar”. Me encantó la frase y le dije a Aurora: “Uno debería escribir algunas instrucciones acerca de cómo subir y bajar por una escalera”». Y así hizo. Igualmente, en *Rayuela*, compuso cierta escena de circo porque le daba una oportunidad «para incluir algunos elementos de humor, de pura invención: por ejemplo, el gato calculista, con el que me reí mucho».

También Oliveira se ríe mucho con el gato calculista, pero es la risa del condenado.

El humor, en Cortázar, afloja las articulaciones, trastorna y descontrola. La hilaridad, como el acto gratuito de los surrealistas, crea situaciones extremas. Y *Rayuela* está compuesta de situaciones extremas. El dedo del humorista —salir a la calle y pegarle un tiro al primero que pasa, decía André Breton— aprieta el gatillo y dispara. Mantienen despierto el interés del lector, dice Cortázar, aumentando la tensión interna del libro y, además, como los escenarios marginales, «constituyen un medio de “extrañar” al lector, de colocarlo poco a poco fuera de sí mismo, de extrapolarlo». Son situaciones donde «las categorías habituales del entendimiento estallan o están a punto de estallar. Los principios lógicos entran en crisis, el principio de la identidad vacila. En mi caso, estos recursos extremos me parecen la manera más

factible de que el autor primero, y luego el lector, dé un salto que lo extrañe, lo saque de sí mismo. Es decir, que si los personajes están como un arco tendido al máximo, en una situación enteramente crispada y tensa, entonces allí puede haber como una iluminación. Me parece que el capítulo del tablón en *Rayuela* es el que mejor ilustra esto. Allí estoy yo violando todas las reglas de la sensatez. Pero al transgredir ese sentido común, al colocar a los personajes y por lo tanto al lector en una posición casi insoportable (como si un amigo nos recibiera vestido de etiqueta y metido en la bañera hasta el cuello) lo que verdaderamente quiero decir alcanza a pasar, se hace vivencia en el lector. Lo que yo trataba de decir en el capítulo del tablón era que en ese momento Traveler y Oliveira se descubren mutuamente a fondo. (Quizá la noción del doble se concrete aquí). Lo que es más, se disputan a Talita... Lo que ve Oliveira en Talita es una especie de imagen de la Maga». El detalle del tablón recuerda la primera imagen del libro: la Maga en un puente —que se extiende sobre un elemento sagrado: el agua— en París. Los puentes y los tablonos son símbolos del paso «de una dimensión a otra».

Hay otras formas de paso en *Rayuela*, por ejemplo el descenso al infierno. Ya había una escalera que llevaba al submundo —la bodega del barco— en *Los premios*. Aquí la imagen es más escalofriante y precisa. Oliveira y Talita bajan en un montacargas a la morgue del manicomio, un infierno refrigerado tan impresionante como el de las llamas. Oliveira se revela íntegro en esta escena, besando de pronto a Talita. Ella, que no tiene nada de ingenua, sube para contarle a Traveler lo que ha pasado, y se queja: «Yo no quiero ser el zombi de nadie». Ha captado la señal, y «pienso que ese descenso a los infiernos era quizá la manera de crear la tensión que mostrara la realidad de ese momento casi inconcebible. Si Oliveira hubiera besado a Talita en el pasillo o en su habitación, no creo que ella se hubiese dado cuenta de lo que sucedía. En la morgue, en cambio, Talita participa con Oliveira de una situación extrema de tensión. Tan extrema que inmediatamente después Oliveira retorna a su habitación y empieza a instalar su sistema de defensas, convencido de que Traveler va a venir a matarlo».

Hiperbólico como siempre, Oliveira se pone a tender hilos y a desparramar palanganas con agua por todo el cuarto, para que Traveler tropiece al entrar y no pueda llegar hasta él. Al abrir la puerta un momento después, Traveler lo encuentra atrincherado, balanceándose en el antepecho de la ventana como si estuviera por tirarse de cabeza al patio, donde acaba de descubrir a Talita —la Maga que salta de casilla en casilla de una rayuela. Y se abre la fosa para Oliveira. Ha sido un gran diletante, un «vago consciente» que chapoteó en aguas profundas, prefiriendo irse a pique con dignidad antes que flotar como un cadáver en la superficie de la mentira concertada. Lo vemos triunfante, felicitándose por su derrota. Ha fracasado espectacularmente, pero quién sabe si la trampa en la que ha caído no es una liberación y si perderse no será encontrarse.

Oliveira es el invento de un autor para quien el ejercicio de la literatura es un acto

revolucionario por naturaleza. Por eso, mientras que «en mi juventud la literatura era para mí la “grande”, es decir, aparte de los clásicos, la literatura de vanguardia que mostraba ya su clasicismo: Valéry, Eliot, Saint-John Perse, Ezra Pound, una literatura que cabría llamar goethiana para entenderse, hoy en día todo eso me atrae mucho menos, porque me encuentro más o menos de punta con ella. Nadie puede negar sus notables logros, pero al mismo tiempo está enteramente circunscrita dentro de la corriente principal de la tradición occidental. Lo que me interesa cada vez más actualmente es lo que llamaría la literatura de excepción. Una buena página de Jarry me incita mucho más que las obras completas de La Bruyère. Esto no es un juicio absoluto. Creo que la literatura clásica sigue siendo lo que es. Pero estoy de acuerdo con el gran principio “patafísico” de Jarry: “Lo verdaderamente interesante no son las leyes sino las excepciones”. El poeta debe dedicarse a la caza de excepciones y dejarles las leyes a los hombres de ciencia y a los escritores serios». Las excepciones, dice Cortázar, ofrecen una «fractura o abertura» a lo desconocido y representan «una esperanza. Yo me moriré sin haber perdido la esperanza de que alguna mañana el sol salga por el Oeste. Me exaspera su pertinacia y su obediencia, cosa que a un escritor clásico no ha de parecerle tan mal».

Pero si un buen día viera amanecer el sol por el Oeste, ¿cómo comunicar esa visión? ¿Sería algo que otros verían también? Pensamos que la respuesta está en *Rayuela*. Bajo la trama visible hay otra experiencia latente pero accesible al lector capaz de descubrirse en ella. Fue lo que hizo su éxito desde el primer momento. Contestaba a un llamado. Tanto reflejaba los anhelos del lector que lo convertía en autor. Desde el exilio —mental y espiritual, como podía ser para muchos sin haber empacado las maletas— Cortázar había tocado el centro.

«En general los libros que se imponen en una generación —dice Cortázar— son aquellos que no han sido escritos solamente por el autor, sino en cierto modo por toda esa generación». Así pasó con *Rayuela*, que levantó ampollas cuando se publicó en Buenos Aires. Se vendieron cinco mil ejemplares de la primera edición en un año, y la tercera sigue al paso, suscitando un correo entusiasta. «La correspondencia que he recibido respecto a *Rayuela* me prueba que ese libro estaba “en el aire” en Latinoamérica. En varias cartas me han dicho con un tono agrídulce: “Usted me ha robado *mi* novela”, o “¿Para qué voy a seguir escribiendo *mi* libro, si hubiera tenido que ser como *Rayuela*?”. Lo que prueba que existía algo así como una latencia, una virtualidad. Me tocó a mí escribirlo, eso es todo. Pero es solamente uno de los lados del problema. El otro es que un libro significativo tiene que aportar cosas nuevas, apoyarse en eso que “está en el aire” para dar un salto hacia adelante».

Rayuela da el «salto hacia adelante» en varios frentes. Además de su «metafísica», es la primera novela latinoamericana que se toma a sí misma como su tema central, es decir, que se mira en plena metamorfosis, inventándose a cada paso, con la complicidad del lector, que se hace parte del proceso creador.

Si hay una falla en *Rayuela*, es que se desenvuelve en gran parte en un nivel

intelectual de difícil acceso al lector común. Su erudición, aunque ingeniosa y ágil, intimidada. Oliveira no es realmente cualquiera, es un escritor frustrado, con todo su equipo literario. Lo que equivale a decir, o a suponer, que los cuestionamientos del artista, y cómo los vive, son las del hombre en general. Cortázar sostiene que en Oliveira ha creado «un hombre de la calle, un hombre inteligente y cultivado pero a la vez común y hasta mediocre, para que el lector se identifique con él sin problemas, e incluso pueda superarlo en su propia experiencia personal». Pero muchas de las preocupaciones de *Rayuela* son esotéricas. Cortázar admite que «peca, como tantas cosas más, de hiperintelectualismo». En algún lado, en *Rayuela*, confiesa haber hecho el «descubrimiento bien tardío» de que «los órdenes estéticos son más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica». Pero insiste: «No puedo ni quiero renunciar a esa intelectualidad en la medida en que pueda entroncarla con la vida, hacerla latir a cada palabra y a cada idea. La utilizo a la manera de un guerrillero, tirando siempre desde los ángulos más insólitos posibles... No puedo ni debo renunciar a lo que sé por una especie de prejuicio en favor de lo que meramente vivo. El problema está en multiplicar las artes combinatorias, en conseguir nuevas aperturas».

Y las aperturas de *Rayuela* son más que experimentación literaria. Identifican al artista con el hombre. Suena pretencioso, pero es una invitación a explorar las posibilidades humanas. A estirarse cada uno más allá de su alcance. Dice Cortázar: «Yo creo que ningún camino le está totalmente cerrado a ningún hombre».

El Cortázar de hoy, que apunta más lejos que nunca, no se reniega ni se permite una falsa reconciliación consigo mismo ni con el mundo. «El mundo está lleno de falsos felices», dice. Él seguirá haciendo peligrar la estabilidad de lo que aceptamos como realidad. Lo que le interesa es devolver la vida a la palabra, hacer que exprese lo que quiere callar. Aprender a hablarse ha sido su forma de entablar el diálogo con los demás. Y la tarea no ha sido en vano. «En definitiva —dice—, me siento profundamente solo, y creo que está bien. No cuento con el peso de la mera tradición occidental como un pasaporte válido, y estoy culturalmente muy lejos de la tradición oriental, a la que tampoco le tengo ninguna confianza fácilmente compensatoria. La verdad es que cada vez voy perdiendo más la confianza en mí mismo, y estoy contento. Cada vez escribo peor desde un punto de vista estético. Me alegro, porque quizá me voy acercando a un punto desde el cual pueda tal vez empezar a escribir como yo creo que hay que hacerlo en nuestro tiempo. En un cierto sentido puede parecer una especie de suicidio, pero vale más un suicida que un zombi. Habrá quien pensará que es absurdo el caso de un escritor que se obstina en eliminar sus instrumentos de trabajo. Pero es que esos instrumentos me parecen falsos. Quiero equiparme de nuevo, partiendo de cero».

Juan Rulfo, o la pena sin nombre

El viejo regionalismo está muerto. Era una literatura de documentación y protesta, de conflictos sociales en feudos y latifundios, minas y plantaciones tropicales. Tendía a ser exterior y folclórica. Murales de brocha gorda. Sus indios y campesinos eran más una causa que una realidad vivida por el autor. Podía ser pintoresca e informativa. Típica fue la *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas que idealizaba al indio del altiplano y lo mostraba como víctima de la explotación. Tuvo sus momentos poéticos con el peruano Ciro Alegría, su dialecto de caricatura con el salvadoreño Salarrué, su militancia vociferante con el ecuatoriano Jorge Icaza. Se hizo experimental con el mexicano Agustín Yáñez, y alcanzó cierta elocuencia con *Casas muertas*, donde uno de sus profetas más amargos, Miguel Otero Silva, pinta la depresión moral y ruina progresiva de la vida de provincia en Venezuela.

Hoy —a partir de los años cincuenta, digamos— se puede hablar de un regionalismo nuevo, mucho más interiorizado. Por ejemplo, *Los ríos profundos* de José María Arguedas, una autobiografía novelada en la tradición del *Retrato del artista adolescente* de Joyce, donde un lenguaje de metáforas que incorpora ritmos quechuas crea un mundo aparte. Miguel Ángel Asturias sublima en mito y poesía el mundo que expresa. Augusto Roa Bastos parece vivir en carne propia la realidad paraguaya que evoca en el melancólico y melodioso *Hijo de hombre*. Son todos libros memorables. Y, en un paisaje de tragedia clásica, están los libros de Juan Rulfo.

Rulfo, un hombre hurraño, de mirada huidiza, nació el 16 de mayo de 1918 en una tierra dura y escarpada: el estado de Jalisco, a unos quinientos kilómetros, a vuelo de pájaro, de la Ciudad de México. El norte del estado, donde trepan las cabras montesas entre los peñascos, está densamente poblado, pero su región, que se extiende al sur de la capital, Guadalajara, es seca, cálida y desolada. La vida en las tierras bajas ha sido siempre austera. Es una zona deprimida que azotan las sequías y los incendios. Las revoluciones, las malas cosechas y la erosión del suelo han ido desalojando de a poco a la población, que en gran parte se ha desplazado hacia Tijuana, con la esperanza de cruzar la frontera como braceros. Es una población constituida principalmente por criollos lacónicos —los indios que ocupaban la región antes de la conquista no tardaron en ser exterminados—, cuyos antepasados llegaron de Castilla y Extremadura, las partes más áridas de España, y que por lo tanto, como dice Rulfo, «están acostumbrados a trabajar diez veces más que el campesino de la región central para producir lo mismo». Son una gente hosca, que apenas subsiste y que sin embargo ha dado al país un alto porcentaje de sus pintores y compositores, por no mencionar su música popular. Jalisco es la cuna de la ranchera y el mariachi.

Dice Rulfo con su voz triste: «Es un estado muy pobre. Pero la gente trabaja mucho. Produce mucho. No sé de dónde producirá tanto. Produce demasiado. Es el estado que produce más maíz de la república. No es un estado muy grande. Yo creo que es el octavo estado en tamaño de México. Pero produce maíz para alimentar a

toda la República Mexicana. Tiene más ganado que cualquier otro estado del país. Pero usted va fuera de la capital, y hay mucha miseria. El maíz es un gran destructor de la tierra. Entonces, la tierra está destruida. A grado tal que en ciertas regiones ya no hay tierra. Es una erosión completa».

Está hundido en su sillón en nuestro cuarto de hotel sobre el bullicioso paseo de la Reforma, las manos delgadas, inquietas y venosas plegadas en el regazo, la cara descompuesta por las sombras del anochecer. Habla con un apresuramiento nervioso —es, nos explica, «de chispa retardada», como dicen en su región, donde los fusiles disparan mal, cuando no les sale el tiro por la culata—, frunciendo el ceño. Es enjuto, como su tierra: ojeroso, descarnado. De voz casi inaudible.

Hay vacíos en su pasado, que se pierde en las brumas y los rumores.

«Yo nací en lo que ahora es un pequeño pueblo, una congregación que pertenece al distrito de Sayula. Sayula fue un centro comercial muy grande hace unos años, antes y aun después de la revolución. Pero yo nunca he vivido allí en Sayula. No conozco Sayula. No podría decir cómo es... Mis padres me registraron allí. Porque yo nací en la época de la revolución, es decir, las épocas de las revoluciones, porque hubo una serie de revoluciones... Yo viví en un pueblo que se llama San Gabriel. En realidad, yo me considero de ese lugar. Allí pasé los años de la infancia. San Gabriel era un centro también comercial. San Gabriel antiguamente era un pueblo próspero; por allí pasaba el camino real de Colina». San Gabriel está en la carretera que lleva tierra adentro desde Manzanillo, el puerto por donde entraban en la época colonial las importaciones del Oriente; en su apogeo había tanta riqueza que los almacenes se medían, no por varas, sino por puertas. «San Gabriel y Zapotitlán fueron los pueblos más importantes de la región desde el siglo xvii hasta la revolución». La región se colonizó originalmente bajo el régimen de los encomenderos, esos soldados aventureros a los que concedía tierras la Corona en recompensa por sus servicios, con la población local incluida. Los encomenderos concentraron la población en unos pocos centros principales que eran relativamente fáciles de administrar. Así se formaron poblados como San Gabriel y Zapotitlán, y también Tolimán, Tonaya, Chachahuatlán, San Pedro, etcétera. Pero todo eso fue hace mucho tiempo. Los últimos cincuenta años han sido de insolación. Hoy «en esa zona hay aproximadamente alrededor de cinco o seis pueblos. Son pueblos de tierra caliente; entre ochocientos y novecientos metros de altura». Los cambios en las rutas comerciales, los vientos del desierto, los han llevado a la ruina. Hay poca esperanza de renovación. El proceso es irreversible. Algunas aldeas aún parecen dar señales de vida entre la polvareda, pero vistas de cerca son cementerios. Los pocos habitantes, casi todos de edad prehistórica, son estólidos y taciturnos. «La gente es hermética. Tal vez por desconfianza no sólo con el que va, con el que llega, sino entre ellos. No quieren hablar de sus cosas, de lo que hacen. Uno no sabe a qué se dedican. Hay pueblos que se dedican exclusivamente al agio. La gente allí no habla de nada. Arregla sus asuntos en forma muy personal, muy particular, secreta casi». El paisaje

mismo —un cuarenta y cinco por ciento de México es desierto absoluto— es decrepito. Los vivos están rodeados por los muertos.

Los muertos persiguen a Rulfo. Tal vez porque, como tanta otra gente de su comarca antediluviana, al desarraigarse los ha desenterrado y lo acompañarán por donde vaya. Recuerda cómo la aldea de su infancia, ahora un cráter lunar, se fue despoblando poco a poco. «Había un río. Nosotros nos íbamos a bañar en tiempo de secas al río. Actualmente ese río no trae agua...». Los bosques en las montañas que rodean el pueblo —encierran toda la zona en una herradura monolítica— han sido talados. Casi todo el mundo ha emigrado. Los que se han quedado atrás lo han hecho para no dejar a sus muertos. «Los antepasados son algo que los liga al lugar, al pueblo. Ellos no quieren abandonar a sus muertos». A veces cuando se van cargan con ellos. «Llevan sus muertos a cuestras». Y hasta cuando los abandonan, de alguna manera siguen acarreándolos.

Rulfo sabe que el peso de los antepasados aumenta con la distancia. El de los suyos, que están lejos, no lo ha descargado nunca. Se ha pasado la vida abriendo tumbas en busca de sus orígenes perdidos. «Mi primer antecesor —dice— llegó a México creo que en 1790, del norte de España». La «curiosidad histórica» lo ha hecho excavar, por lo general en vano, en bibliotecas, cajas fuertes, sótanos de bancos y registros civiles. México es el paraíso de los archivos perdidos. Sobre todo su región, enterrada en la confusión administrativa. «Esta zona no perteneció a Jalisco originalmente. Jalisco se llamaba Nueva Galicia. Fue conquistada por Núñez de Guzmán en 1530. Pero la zona de donde yo soy se llamaba provincia de Ávalos. Porque fue conquistada por Alonso de Ávalos, que fue el que redujo a la paz a Colina y el sur del estado de Jalisco. Ávalos pertenecía a la Nueva España, es decir, a México, a la capital del virreinato. Aunque estaba cerca de Guadalajara, que era la capital de Nueva Galicia, no tenía nexos políticos ni religiosos con Guadalajara. Durante muchos años se perdió la documentación de la provincia de Ávalos, porque la mayor parte de esos pueblos fueron diezmados por fiebres, enfermedades, a veces por los mismos conquistadores. Un antepasado materno se apellidaba Arias... Hay una cosa muy curiosa. La mayor parte de los conquistadores de España, los españoles que vinieron a esta conquista de México, eran aventureros, excarcelados: monjes que no eran monjes, curas que no eran curas, personas con antecedentes criminales. Hay apellidos que no existen. Por ejemplo Vizcaíno. Yo me apellido Vizcaíno por el lado materno. Pero el apellido Vizcaíno no existe en España. Existe la provincia de Vizcaya. Aquí han convertido ese nombre en apellido. Quiere decir que todos los Vizcaíno eran delincuentes. Era muy común entre esos señores cambiarse el nombre. En lugar del patronímico, ponían el nombre geográfico. Aquí precisamente la genealogía falla... Por eso las dinastías de las familias de “abolengo” en México son falsas, formadas en base de riqueza». Remontando un poco el árbol genealógico, dice Rulfo, se acaba generalmente o con un cura o con un criminal. «Resulta difícil marcar los límites. En esta zona de Ávalos la documentación es inexistente. En la provincia

de Ávalos los pueblos fueron arrasados, primero por la revolución; los archivos fueron incendiados; y como las copias existían nada más que en México o en la Nueva España, era difícil conseguir esos datos. Ahora, muchos de esos datos (porque de allí partió la expedición de Coronado para California) aparecen en bancos americanos que tienen interés en reunirlos. Porque allí está la historia de California, de Texas, de Nuevo México, de Arizona». Rulfo ha investigado en todos esos lugares.

Lo que sabe acerca de su familia es que su abuelo paterno era abogado y su abuelo materno, hacendado. Sus padres eran del norte del estado, de una zona llamada Los Altos. «Es una zona superpoblada, muy erosionada, en donde vive gente que se ha desplazado yo creo que desde principios del siglo hacia el sur. Cómo fueron a dar mis padres al sur, no sé. El alteño, además de ser de la tierra alta, es alto. Le dicen lomilargo, porque tiene lomo largo». Rulfo heredó ese rasgo: lleva los pantalones bajos en las caderas delgadas. Tiene también ojos claros, comunes en esa región, donde las muchachas campesinas muchas veces son rubias y de ojos azules. Además, son pobres. Andan descalzas. «Nunca hubo gran propiedad en esa zona. Siempre hubo pequeñas propiedades. No existían las haciendas ni las grandes estancias. Los campesinos siempre han sido pobres. Cuando entran a los pueblos adonde van, se ponen los zapatos... Las costumbres de esos pueblos son matriarcales todavía. Allí la mujer es la que manda. Justamente una de las cosas en que se notó el poder del matriarcado fue durante la revolución cristera, en donde fue la mujer la que hizo la revolución».

Las turbulencias y privaciones de esa época —que comenzó hacia 1926, bajo la presidencia de Calles, un centralizador que trató de imponer la uniformidad constitucional en el país— están entre los primeros recuerdos de infancia de Rulfo.

«La revolución cristera fue una guerra intestina que se desarrolló en los estados de Colima, Jalisco, Michoacán, Nayarit, Zacatecas y Guanajuato contra el gobierno federal. Es que hubo un decreto en donde se aplicaba un artículo de la revolución, en donde los curas no podían hacer política en las administraciones públicas, en donde las iglesias eran propiedad del estado, como son actualmente. Daban un número determinado de curas para cada pueblo, para cada número de habitantes. Claro, protestaron los habitantes. Empezaron a agitar y a causar conflictos. Son pueblos muy reaccionarios, pueblos con ideas muy conservadoras, fanáticos. La guerra duró tres años, de 1926 a 1928. Nació en la zona de los altos en el estado de Guanajuato. Allí fue el brote». Para 1928 ya se había extendido a la región de Rulfo. En los primeros meses de la guerra perdió a su padre. Seis años después perdió a su madre. A los ocho años lo habían enviado a Guadalajara a estudiar, y cuando ella murió lo tomaron a su cargo las monjas josefinas francesas, una orden que tenía escuelas en casi todas las poblaciones importantes de Jalisco. Tenía parientes en Guadalajara, «los Rulfo, una familia muy numerosa, sobre todo por el lado de las mujeres». Pero parece que nadie lo reclamó. Sus abuelos estaban todos muertos, salvo una abuela materna, una vieja dama piadosa que descendía «de unos Arias que habían venido aquí en el siglo XVI,

posiblemente andaluces», y que casi no sabía leer ni escribir.

Rulfo recuerda el orfanato como una especie de correccional. Pasó allí varios años. Dice en voz baja, casi sin interés: «Eso es muy común. Actualmente todavía muchas personas de los pueblos de allá que quieren educar a sus hijos y no tienen una persona que cuide de ellos los mandan internos a colegios».

Más irónico es el comentario que hace en uno de sus cuentos donde muy bien podría estar evocando la soledad del orfanato cuando dice: «Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta».

Fue dura la lucha para el triste niño campesino trasplantado entre los espejismos de una Guadalajara pseudometropolitana, muy encopetada y llena de ínfulas aristocráticas aunque en realidad, como él dice, no era más que un remanso nostálgico que vivía de los restos raídos de su orgullo colonial. Después de la escuela primaria, yendo a lo práctico, Rulfo estudió contabilidad. Los contadores, como los zopilotes, sobrevivían siempre, aun en los peores tiempos. Pero pronto vio cortado el camino. «Junto con un primo mío, un Vizcaíno, entramos a la secundaria en un momento crítico en que se declaraba una huelga. Quedó la universidad cerrada como tres años». Tuvo que mudarse a la ciudad de México para continuar con sus estudios interrumpidos. Eso fue en 1933, cuando cumplía quince años.

Rulfo habla poco de las dificultades con que —un jovencito de provincia sin amigos ni relaciones— se enfrentó en la capital, en esos primeros tiempos. Pero le dejaron su cicatriz. Era una vida ambulante de empleos ocasionales y siempre precarios. Además de la contabilidad, Rulfo estudió un poco de leyes, «muy irregularmente». En su tiempo libre asistía a los cursos de literatura en la universidad. En 1935 consiguió un empleo en el departamento de Inmigración, en cuya burocracia se escondió por diez años. El puesto no era ninguna sinecura. Cuando estalló la guerra europea y México se mantuvo neutral, aunque con simpatías por la causa aliada, ayudó en la distribución de las tripulaciones de refugiados de los barcos — muchos de ellos petroleros— de la Alemania nazi que sorprendió la guerra atracados en Tampico y Veracruz. Se internaba a los tripulantes, que eran tratados más o menos como prisioneros de guerra, en campamentos militares del interior, frecuentemente en las cercanías de Guadalajara, que se convirtió en un gran centro de extranjeros. Era un trabajo desagradable y en 1947, abolido su cargo, Rulfo se dedicó a la publicidad con Goodrich. Allí estuvo en el departamento de Ventas hasta 1954. En 1955 se unió a la Comisión del Papaloapan, formada para organizar un programa de riego en tierras áridas cerca de Veracruz. Era un proyecto favorito del presidente Miguel Alemán. En un río que desbordaba en la estación de lluvias, inundando las aldeas locales, la Comisión construyó una usina eléctrica. Había trazado también un plan de carreteras. La empresa se fundió y fracasaron todos los proyectos. De vuelta en la Ciudad de México en 1956, Rulfo se ganó unos pesos haciendo guiones y adaptaciones de películas comerciales. El cine le parecía un campo fértil para el talento. Pero era otra quimera. «El resultado fue poco positivo», dice, encogiéndose

de hombros. El año 1959 le ofreció nuevas oportunidades. Se incorporó a la televisión en Guadalajara. Con el apoyo del nuevo Telecentro, que subsidiaba su esfuerzo, se puso a recopilar anuarios de ilustraciones históricas que eran otra tentativa de juntar las pruebas ausentes del pasado. «Es que allí en Guadalajara la única actividad cultural es un banco, el Banco Industrial de Jalisco, que publica cada año, como obsequio a sus clientes, libros de historia sobre Guadalajara. Entonces tuve la idea de abarcar la historia de Jalisco desde las crónicas de la conquista, y también hacerlo así en esa forma, que cada año, así como se le daba veneno por la televisión, se la obsequiara un libro». Si falló el plan o jubilaron al planificador, Rulfo no lo dice.

Actualmente —desde el 62— Rulfo trabaja en el Instituto Indigenista, organismo que trata de rescatar e integrar a la vida mexicana las primitivas comunidades indias superadas por el progreso, que las va dejando cada vez más al margen y a la merced de los agitadores políticos. Es una tarea agotadora y deprimente que lo mantiene en constante movimiento. Desaparece por días enteros en misiones solitarias por regiones apartadas de donde vuelve trasojado. Cada viaje lo fatiga más. Entre viajes, en días hábiles, se afana encorvado sobre su escritorio en su oficina antiséptica en uno de los pisos altos del Instituto, sobresaltándose cada vez que suena el teléfono en alguna parte del edificio y empuñando de inmediato el receptor como si la llamada fuera siempre para él. Vive bajo la tensión de la espera. Lo rodean paredes de vidrio que se sacuden con los martillazos que dan unos albañiles trapevistas encaramados en unos ventanales del otro lado del pasillo. Cuando no hay testigos, se escurre como una sombra, baja silencioso y concentrado en el ascensor, se desliza por la puerta de la calle y se pierde a la vuelta de la esquina. Las visitas que lo sorprenden al salir, de pronto inevitables, se convierten en huéspedes de honor. Se desloma abriéndoles puertas y ofreciéndoles sillas, los gestos esquivos, los ojos despavoridos. Es una timidez casi enfermiza. Instalado, agonizante, en su escritorio con su traje oscuro, frotándose las manos, oficioso y desorientado, parece un cura de aldea encerrado con todas las preocupaciones del mundo al final de un largo día en la soledad de su confesionario. Al caer la tarde, cuando le quedan fuerzas, sale inquieto y se larga como atareado por la calle hasta su casa, a pasar la noche escribiendo. Aunque de estatura mediana, por su andar sigiloso parece que se esfuma en el crepúsculo. Es tomador en sus horas y a veces anda trémulo. Lo doblega como una penitencia la necesidad de escribir, pero es una labor ingrata. Toda una noche de trabajo podrá rendirle unas pocas líneas acabadas o diluirse en agotamiento. Publica muy poco, su reputación se basa en dos libros. Corren rumores que ha destruido manuscritos de miles de páginas. Se casó en el 48 y vive en una casa con muchos niños, pero da la impresión de soledad, signada por una pena sin nombre. En algún momento sintió el pulso de su país. Pero ese pulso ha dejado de latir. «En México —dice—, estamos estabilizados en un punto muerto».

En un atardecer de junio, después de andar persiguiéndolo durante una semana,

en su casa y en el Instituto —ha tenido que salir, está ocupado, hace un compromiso y lo rompe—, por fin damos con él en el vestíbulo de nuestro hotel, a donde llega azorado, inculpándose por su retraso —de varias horas—, mirando por todos lados con desconcierto. Subimos cohibidos, y en el cuarto se deja instalar en un sillón y se queda mirando el suelo. Huiría si pudiera. Tiene mil cosas que hacer. Además de sus misiones para el Instituto, ha estado trabajando en una película experimental con un tema de protesta. La describe como una serie de cuadros dramáticos acompañados con música de Vivaldi, tal vez algo en el estilo de *Las Hurdes* de Buñuel. Garabateando en el aire con sus manos pálidas, se lanza al monólogo compulsivo de un hombre tímido, hilando ideas desconectadas que acaban todas en el silencio. Una y otra vez la conversación decae y se apaga. Y sin embargo, lo vemos extraordinariamente animado. «Yo sólo me sé expresar en forma muy rudimentaria», dice con una media sonrisa.

Es un hombre que no sabe muy bien cómo llegó a la literatura —le despertó tarde la vocación— salvo que un día amaneció con ella. Quizá habría que culpar al cura párroco de San Gabriel, en la época de las guerras de los cristeros. Rulfo pasó un tiempo en una granja familiar con su abuela, aquella vieja dama piadosa y casi analfabeta que apenas podía leer su breviario —sospecha que lo recitaba de memoria; recuerda que cierta vez había tratado de ir en peregrinación a Roma a ver al Papa—, pero que tenía en su casa una pequeña biblioteca perteneciente a la parroquia, la había dejado allí en depósito cuando las tropas del gobierno convirtieron su casa en cuartel. Los Rulfo estaban bajo la protección federal, porque la madre de Rulfo era parienta política de uno de los coroneles que luchaban contra los cristeros. Rulfo se apropió de la biblioteca. «Leí todos los libros que tenía», dice. No eran en su mayor parte textos bíblicos, sino más bien novelas de aventuras, y se entretenía imaginando que las escribía.

Fue mucho después, allí por 1940, inspirándose en la gran ciudad, que empuñó la pluma por primera vez. Se puso a componer una ambiciosa novela —que luego abandonó y destruyó— sobre la vida en la Ciudad de México. «Era —dice— una novela un poco convencional, un tanto hipersensible, pero que más bien trataba de expresar cierta soledad. Quizá por eso tenía esa cosa de hipersensibilidad. No convencía. Pero el hecho de que escribiera se debía precisamente a eso: parece que quería desahogarme por ese medio de la soledad en que había vivido, no en la Ciudad de México, sino desde hacía muchos años, desde que estuve en el orfanatorio».

Fue un paso en falso, dice Rulfo, un mamotreto escrito «en un lenguaje un poco retórico, del cual me daba exactamente cuenta. No era lo propio como yo quería decir las cosas. Entonces, ejercitándome, para liberarme de ese lenguaje retórico, un poco ampuloso, hasta garrafal se puede decir, escribí en una forma más simple, con personajes más sencillos. Claro que fui a dar al otro lado, hasta la simpleza total. Pero es que usé personajes como el campesino de Jalisco, que habla un lenguaje castellano del siglo XVI. Su vocabulario es muy escueto. Casi no habla más bien...». El

resultado fue su primer cuento, «La vida no es muy seria en sus cosas», publicado en 1942 en una revista de Guadalajara llamada *Pan*. Rulfo se había reconcentrado sin disminuirse. Había logrado un tono íntimo que captaba en carne viva las tensiones de la experiencia personal. En 1945 publicó su famoso cuento «Nos han dado la tierra». Los cuentos que se sucedieron los años siguientes, una cosecha escasa pero cristalina, fueron recopilados en 1953 con el título de uno de ellos, *El llano en llamas*. Entre 1953 y 1954, con una subvención de la Fundación Rockefeller, cuando lo ocupaba el proyecto del Papaloapan, escribió *Pedro Páramo*, que se publicó en 1955.

La breve y brillante carrera de Rulfo ha sido uno de los milagros de nuestra literatura. No es, en el fondo, un renovador, sino al contrario el más sutil de los tradicionalistas. Pero ahí radica su fuerza. Escribe sobre lo que conoce y siente, con la sencilla pasión del hombre de la tierra en contacto inmediato y profundo con las cosas elementales: el amor, la muerte, la esperanza, el hambre, la violencia. Con él, la literatura regional pierde su militancia panfletaria, su folclore. Rulfo no filtra la realidad a través del lente de los prejuicios civilizados, la muestra al desnudo. Es un hombre en oscuro concierto con la poesía cruel y primitiva de los yermos, las polvaredas aldeanas, las plagas y las violencias, los odios y las *vendettas* de familia, las fiestas y los duelos, la dureza de la vida siempre al borde de la desgracia y la muerte. Su lenguaje es tan parco y severo como su mundo. No es un moralizador sino un testigo de la miseria de regiones desérticas que arden como llamaradas bajo un eterno sol de mediodía, donde la seca y el abandono han convertido zonas que eran en un tiempo vegas y praderas en tumbas de piedra. Es un estoico que no blasfema contra la vida, acepta el destino. Por eso su obra brilla con un fulgor lapidario.

«Tanta y tamaña tierra para nada», dice uno de los personajes de *El llano en llamas*, la vista perdida en los espacios que se extienden hasta el horizonte en el bochorno y la desolación. Son estampas impresionistas, más que cuentos, pequeñas hogueras en las que se consume el alma. No todos están relacionados entre sí en el tiempo o el espacio. Pero es la misma vida ancha y ajena del hombre de la tierra. La región, a grandes rasgos, es la del sudeste de Jalisco, que abarca desde el lago Chapala, hacia al oeste por Zacoalco hasta Ayutla y Talpa, y al sur por Sayula y Mazamitla hasta el límite que separa Jalisco de los estados de Colima y Michoacán. Bandas armadas devastaron la zona durante la revolución. Enseguida, cuando regresó la población desplazada, estalló la revuelta de los cristeros, durante la cual, dice Rulfo, «hubo una especie de reconcentración. El ejército concentraba a la gente en las rancharías, en los pueblos. Cuando la revolución se hacía más fuerte, entonces se concentraba a la gente de esos pueblos en las poblaciones más grandes. Entonces había un abandono que se producía a base de reconcentraciones. La gente buscaba trabajo en otra parte. Después de unos años, ya no regresaba». La reforma agraria empeoró las cosas. Fue muy desorganizada. «La tierra, más que entre los campesinos, se distribuyó entre los obrajeros, entre los carpinteros, albañiles, zapateros, peluqueros. Eran los únicos que formaban comunidad. Para formar una comunidad se

necesitaban veinticinco personas. Se reunían veinticinco personas y solicitaban tierras. Los campesinos no las pedían. La prueba está en que hasta la fecha los campesinos no tienen tierras. Es que el campesino estaba muy allegado al hacendado, al patrón. Había el sistema del mediero, es decir, se sembraba la tierra, el patrón entregaba la tierra al campesino y el campesino entregaba la mitad de la cosecha al patrón». La anarquía favorecía la especulación. Y sigue todo igual ahora. En la actualidad, los pequeños agricultores de Jalisco «ya no tienen medios de vida. Viven en una forma muy raquítica. Se van a la costa o se van de braceros a los Estados Unidos. Regresan en la época de lluvias a sembrar algún terrenito allí. Pero los hijos, en cuando pueden, se van... Esa zona tiende a desaparecer». Los malos tiempos siguen arrasándola, dice Rulfo. El cuarenta o cincuenta por ciento de la población de Tijuana es originaria de allí. Las familias son numerosas, con un mínimo de diez hijos. La única industria es el mezcal, la planta de la que se obtiene el tequila. No por nada existe una ciudad llamada Tequila al noroeste de Guadalajara. El mezcal y el maguey —fuente del pulque— son productos clásicos de tierras empobrecidas en vías de desintegración.

Rulfo escribe el epitafio de esas tierras. *El llano en llamas* es una áspera oración fúnebre por una región que expira. La cubren como una mortaja las nubes de la fatalidad. Pétreas son las horas, amargas las desilusiones, y la regla general es la resignación. Un coraje espartano disfrazado tras la apatía explota intermitentemente en arrebatos de violencia y de brutalidad: bandolerismo salvaje, *vendettas* sangrientas. Es una región de hombres acosados y mujeres abandonadas en la que «los muertos pesan más que los vivos». «No se puede contra lo que no se puede», dice la gente, inclinándose ante la muerte próxima que los aliviará por fin de la vida rapaz. Porque ésa es su única fe firme, su última ilusión, que «algún día llegará la noche» y la paz con ella, cuando los lleve la tumba oscura al descanso final.

Los disgustos y las mortificaciones comienzan en la infancia, como en «Es que somos muy pobres», donde una muchacha —cuyas hermanas mayores, decididas a exprimir de su indigencia todo el placer que puedan, han recorrido el camino de la carne— se ve, a su vez, condenada a la perdición al desvanecerse sus esperanzas de casamiento cuando la inundación se lleva la vaca y el carnero que constituyen su pobre dote. Peor todavía es la suerte del niño que da su nombre a «Macario»: un huérfano criado de mal modo en un hogar adoptivo, cuyo único consuelo es el cariño de una cocinera bondadosa convertida en nodriza que le da leche con gusto a flores de obelisco. Macario vive bajo la sombra amenazadora de su madrastra, que lo espanta prometiéndole el infierno por su mala conducta. Para darle gusto —es una neurótica que pasa las noches en vela, oyendo ruidos— se pasa matando ranas en un estanque cercano —su croar no la deja dormir— y cucarachas en la casa. Roído por oscuras angustias —el encono, la nostalgia por una madre ausente— sufre ataques de epilepsia, y entonces, golpeando la cabeza contra el suelo, se imagina que oye resonar en la calle los tambores de las ferias. Con una especie de fruición sádica aplasta

bichos con los pies, descuartizándolos, y desparrama las tripas por toda la casa. Sólo perdona a los grillos, que, según la creencia, cantan para ahogar los lamentos de las almas en el Purgatorio.

Los secretos impulsos que precipitan a la gente a su ruina se encadenan en «Acuérdate», retrato fugaz de un prototipo aldeano, un fanfarrón que de pronto, nadie sabe por qué, se corrompe y se convierte en un criminal y un forajido. Quiere reformarse, y se embarca un rato como policía y hasta piensa en el sacerdocio. Pero una fuerza ciega lo lanza a la violencia, hasta que finalmente lo cuelgan de un árbol que, en un último acto de libre albedrío concedido por el destino irónico, escoge él mismo.

La revolución, dice Rulfo, desató pasiones que con el tiempo se han vuelto hábitos en algunos de estos pueblos. Aunque el crimen en épocas más recientes se ha ido desplazando hacia la costa, próspera todavía en ciertas poblaciones de Jalisco, donde es un oficio e incluso todo un sistema de vida. Lo vemos haciendo sus estragos en «La cuesta de las comadres», que relata con sangre fría un narrador impávido en el que sentimos la indiferencia sufrida de un pueblo para el que la muerte está siempre cerca y la vida tiene poco valor. Una cuadrilla merodeadora de bandidos y cuatros —los Torricos— aterrorizan a los habitantes de la cuesta de pequeñas parcelas de tierra laborable que da su título al cuento. Es uno de esos lugares contra los que se ha ensañado el destino. A lo largo de los años la población, seducida por esas ilusiones efímeras que obsesionan a todos los personajes de Rulfo, se ha desbandado. Parte de la culpa del éxodo la tienen los Torricos. El narrador los conoce bien. En su día robaba sacos de azúcar con ellos y estuvo a punto de dejar el pellejo en la aventura. Más tarde, cuando Remigio Torrico lo amenaza con un machete, acusándolo de haber asesinado a su hermano Odilón, que en realidad murió en una pendencia en el pueblo, lo mata a Remigio clavándole una aguja de embalar en las costillas. Todo esto lo cuenta como si tal cosa, con una naturalidad que congela la sangre. El escenario es la tierra de nadie que rodea a Zapotlán. Rulfo dice que en esos lugares ocurren las cosas más lóbregas sin que nadie se altere por ellas. «Hace un tiempo, en Tolimán, estaban desenterrando a los muertos. Nadie sabía la razón, la causa. Sucedió en etapas. Era cosa cíclica...». Recuerda otro caso: «De todos estos pueblos, hay uno que se llama El Chantle, donde se han ido a refugiar forajidos. Allí no hay ninguna autoridad. Ni las mismas fuerzas del gobierno intentan llegar allí. Es un pueblo de proscritos. Usted encuentra esas personas en otras partes. Generalmente son las más calmadas del mundo. No traen armas, porque los desarman. Usted habla con ellos y parece que no matan una mosca. Son una gente muy tranquila, una especie de campesino, así, un poco ladino, avisado, pero al mismo tiempo sin malas intenciones. Sin embargo, detrás de aquel hombre puede haber muchos crímenes. Entonces uno no sabe con quién está tratando, si con el pistolero de algún cacique o con un simple campesino de cualquier parte». Muchas veces las fuerzas del orden no son más civilizadas que los delincuentes que persiguen. En «La noche que lo dejaron solo» vemos a un

pandillero fugitivo acechado por siniestros perseguidores que acaban con toda su familia. Cuando vuelve a hurtadillas a su choza por la noche, ve a través del humo de una fogata los cadáveres de sus dos tíos que cuelgan de un árbol en el corral. Los soldados están reunidos alrededor de los cadáveres, esperándolo. Se larga de cabeza por el matorral para zambullirse en el río, y oye a sus espaldas una voz que dice con una lógica salvaje: «Si no viene de hoy a mañana, acabamos con el primero que pase y así se cumplirán las órdenes».

Otro perseguido es el protagonista de «El hombre», cuya fuga lo precipita a un horizonte tras otro llevando íntegro el peso de su culpa. Es un asesino que ha terminado con toda una familia. Puntos de vista en constante flujo iluminan de a poco las incógnitas de la historia, anticipando técnicas perfeccionadas después en *Pedro Páramo*. La primera parte del cuento transcurre objetivamente en dos tiempos: uno que corresponde a las percepciones del perseguido, y el otro a las del perseguidor. A medio camino hay un desvío a un narrador en primera persona —el fugitivo— y luego al punto de vista de un testigo casual: un pastor que hace su declaración ante las autoridades policiales de la localidad. Todas son figuras huidizas, destellos humanos que se esquivan pronto en la vastedad de la llanura.

En la tierra de los condenados nadie es responsable de sus faltas y sin embargo todos son culpables. Porque aun despojados de su humanidad, los hombres siguen pagándola. La culpa puede ser desconocida —sin por eso ser menos onerosa— como en el cuento «En la madrugada», donde despierta en la cárcel un peón de granja acusado de haber matado a su patrón en una pelea, y aunque no recuerda nada se dice, casi con regocijo: «Desde el momento en que me tienen aquí en la cárcel por algo ha de ser». O puede ser muy precisa y concreta, como en «Talpa», donde una pareja de adúlteros —un hombre y su cuñada— llevan al marido engañado, afligido por la peste, en una larga peregrinación a la Virgen de Talpa, a la que esperan llegar «antes que se le acaben los milagros». El viaje tiene un doble propósito (y también un doble sentido). El enfermo es una carga para sus parientes; saben que el esfuerzo lo agotará y así saldrán de él más pronto. Pero también ellos padecerán en el camino. Es lo que descubren cuando el apestado, que tal vez sospecha la verdad —aunque ellos mismos sólo la perciben a medias— se vuelve una especie de mártir y flagelante. En un arrebatado de fervor ciego, se lacera los pies en las rocas, se venda los ojos y se arrastra a gatas con una corona de espinas. Su sufrimiento es el de ellos, su pérdida también. Dramatizan una desesperanza común. Cuando muere, los sobrevivientes no se ven absueltos de su culpa. El amor que se alimentaba a expensas del enfermo muere con él.

La culpabilidad vuelve a ser el tema central de «Diles que no me maten», una historia de venganza. Un viejo crimen que el tiempo no ha derogado alcanza al protagonista, al que ata a una estaca el hijo del hombre al que asesinó años atrás, ofreciéndole primero con paradójica compasión unos tragos de aguardiente que le mitigarán el dolor, para después despacharlo sin miramientos. Aunque en realidad el

peor castigo habría sido perdonarlo, porque con su mala conciencia ya había muerto de terror mil veces antes. Es la ironía de siempre. Las balas que lo acribillan arreglan cuentas muchas veces saldadas. Son el remate, nada más: golpes de gracia en un cadáver.

El dolor crea fallas por dentro. La pobreza física es indigencia moral. Difunde sus venenos hasta en los rincones más íntimos de la vida privada, contagiando el amor y socavando la confianza y la amistad. Tal es el tema de «No oyes ladrar los perros», donde seguimos los pasos de un padre que lleva a su hijo herido al pueblo para que lo vea un médico, y amontona los reproches en el camino. En Rulfo hay casi siempre rencor y recriminación entre padres e hijos; se desgarran entre ellos aun cuando tratan de ayudarse. Lo que una generación puede transmitir a la siguiente es poco más que una impotencia secular. Los jóvenes, desheredados, son arrojados al mundo indefensos, para arreglárselas como puedan. Los que tienen vigor y ánimo se defienden. Los otros se marchitan, o se hacen maleantes. «Los hijos se te van... no te agradecen nada... se comen hasta tu recuerdo», dice un cuento. Las relaciones entre hombre y mujer no son más felices que las relaciones entre padres e hijos. En «Paso del Norte» se nos cuenta lo que le sucede a un joven que deja a su familia para cruzar ilegalmente la frontera de los Estados Unidos. Lo reciben del otro lado a los balazos, y cuando regresa con su derrota a la aldea se encuentra con que su mujer lo ha dejado. Abandonando a sus hijos, desaparece tras ella, destinado a vagar por la región como un alma en pena.

Hay siempre los que de alguna manera, aun desde el infortunio total, medran con los males ajenos. Es el caso de los bandidos errantes de «El llano en llamas», que saquean los ranchos e incendian los campos galopando a través de la llanura perseguidos por tropas del gobierno que no los alcanzan nunca o los dejan escapar cuando ya casi los tienen entre las manos. Son la banda parasitaria de los Zamora, que «aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera por qué pelear, debemos apurarnos a amontonar dinero», y se entrenan cortando gargantas y acumulando botín. El jefe juega al «toro» con los prisioneros, que desarma para luego arremeterlos con su espada. Descarrilan trenes y raptan mujeres. La mala suerte quiere que el narrador pase un tiempo en la cárcel, de donde sale algo corregido. Tal vez una mujer que le abre los brazos a la salida —en un desenlace un tanto sentimental— lo salvará. Pero probablemente volverá a sus andanzas. O encontrará alguna otra manera ambigua de ganarse la vida, como Anacleto Morones, en el cuento del mismo nombre, que revela mejor que ninguno a Rulfo como un ironista mordaz. Anacleto se enriquece como santero, combinando el arte del negociado con la charlatanería religiosa. Su fama le rinde grandes beneficios. Entre sus devotos partidarios hay una recua de viejas brujas hipócritas que se han dejado seducir de más de una manera por sus encantos. Cuando muere, de vulgar buhonero se convierte en «el santo niño Anacleto». Las viejas quieren hacerlo canonizar oficialmente y acuden a Lucas Lucatero, el yerno de Anacleto, para que testifique los presuntos milagros.

Pero Lucas Lucatero sabe de memoria que Anacleto fue un farsante. Resulta que su mayor milagro fue dejar embarazada a su propia hija, la mujer de Lucas. Lucas lo ha matado y enterrado con todo y sus milagros bajo el piso.

Tal vez, en la balanza final, Lucas Lucatero y el mismo Anacleto no fueron alguna vez peores que los honrados campesinos del adusto y fúnebre «Nos han dado la tierra», que sigue siendo uno de los cuentos más conmovedores de Rulfo. Con una especie de compasión impersonal que hace al cuento doblemente sugestivo, habla de un grupo de hombres a los que se han otorgado tierras en una región estéril bajo un programa de distribución gubernamental. Los envían lejos de los campos fértiles que bordean el río, donde han impuesto sus prerrogativas poderosos terratenientes. El grupo, reducido ahora a cuatro hombres, ha marchado durante once horas, con el corazón en la boca, a través del desierto, en el que «nada se levantará... ni zopilotes».

Sin embargo, la vida continúa. «Es más dificultoso resucitar un muerto que dar vida de nuevo», dice Rulfo en alguna parte, resumiendo la actitud general. De esta frágil esperanza se alimentan las vidas exiguas. Haber sabido captar lo que tienen de fuerza elemental ha sido el mérito de Rulfo. En los pequeños detalles está la mano maestra. Tiene debilidades como narrador. La excesiva poetización congela algunas de sus escenas. Sus personajes son a veces demasiado tenues y fragmentarios para darse con toda su humanidad. Son voces y gestos que pasan y se desbaratan. Por su falta de recursos internos, al final inspiran poco más que compasión. Ese patetismo es un peligro. Pero hay entradas a otra dimensión: un escenario de alegoría y tragedia. Vivir, en Rulfo, es morir desangrado. El llano es la condición humana. Late en cada gesto la mortalidad. Rulfo puede evocar la fatiga de un largo día de marcha a través del desierto con una frase sencilla: «A mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado», o la angustia y el anhelo inexpresables de toda una vida en la voz quieta de una mujer que dice de su marido ausente: «Es todavía la hora en que no ha vuelto». De la madre que ha perdido a todos sus hijos comenta simplemente: «Se dice que tuvo su dinerito, pero se lo acabó en los entierros». Rulfo es trágico porque abre a algo más grande. Los conflictos entre padres e hijos y entre hermanos, la culpa y la orfandad, son los del teatro griego y el antiguo testamento. El estilo, en sus mejores momentos, es tan sobrio como sus paisajes. Las voces van formando un coro que dice profecías.

Uno de los cuentos más característicos de *El llano en llamas* es «Luvina», el nombre de una aldea situada en una colina de piedra caliza, que sufre una oscura maldición en una zona barrida por una polvareda que parece transportar cenizas volcánicas. Es «un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros». Como la antiguamente fértil cuesta de las comadres, es un pueblo fantasma destinado al olvido. «Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza, donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara», advierte el narrador, un antiguo residente, a un viajero encaminado en esa dirección. Él sabe, porque: «Allá viví. Allá dejé la vida». Estos días no vive nadie en Luvina más que «los puros

viejos y los que todavía no han nacido... y las mujeres solas». Los que no se han ido, como de costumbre, es porque los retienen los muertos al lugar. «Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos», dicen. Se las aguantan como pueden, pensando: «Durará lo que debe durar».

También en Comala, en *Pedro Páramo*, los vivos, si los hay, y los muertos son indistinguibles. Comala es el fin del mundo, apenas una depresión en el paisaje. Pero para sus habitantes es una olla ardiente colocada «sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno». Allí la carne y la sangre o se petrifican, o se evaporan. Sólo queda una sombra de vida, formada por figuras de ultratumba que se disipan al sol y que resultan ser almas inquietas de los difuntos.

Pedro Páramo es la historia de un caudillo local, un ejemplar clásico del género. Muerto y enterrado, se sigue sintiendo su presencia. Juan Preciado, el hijo, trata de reconstruir su vida en la memoria. Lo busca a tientas, entre sus despojos, las voces del pueblo, los cuchicheos y los rumores. Juan se ha criado lejos, con su madre. Con vagas ilusiones, tras una ausencia de muchos años y cumpliendo con una promesa que le hizo a la madre en su lecho de muerte, regresa a Comala, en busca también de su identidad. Reconocemos una variante del mito mexicano del «hijo de la chingada», huérfano de padre desconocido. Son los descendientes de la madre tierra mexicana violada por el conquistador.

Juan Preciado encuentra un pueblo en ruinas —existe un pueblo llamado Comala justo al sur de la frontera de Jalisco, cerca de Colima— compuesto apenas de voces y ecos. Un camino demacrado se empina por la ladera que lleva al pueblo. Por un arriero que encuentra en el camino —Abundio, un hijo natural del caudillo, y en consecuencia medio hermano de Juan Preciado— se entera de que Pedro Páramo ha muerto. Muertos, no tardará en comprender, están todos los habitantes del lugar, incluso él mismo. Es el mes de agosto, pleno verano, época de un calor sofocante. Juan Preciado se pasea de un lado a otro en la modorra como un espectro. Todos sus encuentros resultan ser espejismos o fantasmas. Esos pueblos, dice Rulfo, son verdaderos sepulcros dedicados al culto de los muertos. El respeto cristiano por la muerte se ha mezclado con el culto pagano de los antepasados. Hay ciertos días del año, por ejemplo —los primeros días de octubre—, cuando los muertos, según dice la gente, vuelven para aparecerse a los vivos. «Hay la idea de que aquel que muere en pecado sigue vagando sobre la tierra. Son las ánimas de los muertos» que no encuentran paz ni reposo. Pronto Juan Preciado siente su cabeza «llena de ruidos y de voces». La verdad, como vamos descubriendo, es que al contar su historia ya está en el otro mundo. Su muerte —o más bien la repentina conciencia que toma de ella— se apunta a la mitad del libro. Un día lo encuentran en la calle «acalambrado, como mueren los que mueren muertos de miedo». Y es que efectivamente así murió. «Lo mataron los murmullos», dice una voz. Desde su tumba, en las profundidades de la tierra, oyendo la fiebrosa agitación de los muertos, Juan Preciado sigue recomponiendo la historia de Pedro Páramo.

Nos remontamos a comienzos de siglo, en vísperas del estruendo revolucionario. El escenario, jaliscano en sus contornos generales, se propone, dice Rulfo, ser más representativo de México en su conjunto que de una provincia particular. Le interesa menos la precisión geográfica que el ambiente anímico. «Yo conozco mucho la República Mexicana y conozco cacicazgos tremendos en el estado de Guerrero y en otras partes del país. Que yo haya situado *Pedro Páramo* en Jalisco fue sencillamente debido a que la conozco. Yo tengo la desgraciada tendencia de situar geográficamente a ciertos personajes imaginarios. Me gusta ubicar geográficamente al personaje. Es el ambiente de la zona».

¿Quién es Pedro Páramo?

No es el latifundista ausente que dominaba en el norte de México, donde nació la revolución. Éste era el gran propietario que residía en la capital, dejando sus tierras, que a veces nunca había visto, en manos de un administrador, y educaba a sus hijos en Europa. En cambio, Pedro Páramo «es el caso representativo del hacendado mediano que existía en Jalisco, un hacendado que está sobre sus tierras y las trabaja. Es capaz de tomar el arado y sembrar». Pero eso no impide que reine con absoluta rapacidad en la región donde manda.

De la penumbra de la memoria colectiva va surgiendo poco a poco una figura nítida. En otro tiempo Pedro Páramo heredó una propiedad importante, llamada la Media Luna, de su padre, don Lucas, que fue asesinado por un peón y dejó a su hijo traspasado de odio por la comunidad, que pronto aprendió a temerlo. Pedro Páramo, hasta entonces poco más que un jovencito calavera amante de los galanteos campestres, impulsado por el rencor y la ambición, empuña firmemente las riendas. Se inicia un período de violentas represalias. Para consolidar su poder, Pedro Páramo soborna o expulsa a sus vecinos, falsificando escrituras, desplazando linderos y en caso de necesidad recurriendo a la mano armada. Don Lucas dejó una cantidad de deudas de las que se desentiende. Un abogado trapisondista a sueldo suyo le arregla las cosas bajo la mesa. Y no le faltan métodos eficaces. Entre sus principales acreedores están unas hermanas llamadas Preciado. Pedro Páramo decide casarse con una de ellas, Dolores, que languidece por él. Y una vez decidido, ¿quién lo para? Mediante los buenos oficios de Fulgor Sedano, su mayoral, hombre de confianza y hábil negociador, la convencen para que lo acepte inmediatamente, aunque la luna está «brava» —ella tiene sus reglas— según el curandero de la localidad. Pedro Páramo, que no se distingue por la delicadeza de sus sentimientos, sigue adelante. Todo esto lo sabe Juan Preciado, el hijo de Dolores, por una aparecida: Eduviges Dyada, íntima amiga de infancia de su madre, que recuerda en el silencio de la tumba cómo ella —que también quería a Pedro Páramo— sustituyó a Dolores en la cama matrimonial en el momento decisivo para ayudarla a pasar la noche de bodas. Lo que no impidió que Dolores, ultrajada y al final descartada por Pedro Páramo, huyera poco después, abandonando el lugar para siempre.

Entretanto, la Media Luna prospera. Hay emergencia. Un día llegan los presagios

de la revolución. Circulan rumores de que anda rondando por allí Pancho Villa. Luego vienen los cristeros. Pero en cada caso Pedro Páramo se las arregla para salir campante. Se «une» a la revolución para salvar la piel. Hospeda a los rebeldes, les promete dinero y abastecimientos, y luego envía a uno de sus secuaces de confianza, Damasio, con algunos hombres para que combatan en sus filas y los vigilen. El plan no le cuesta un centavo. Ni siquiera tiene que mantener a sus tropas. Saquean los ranchos de la vecindad, no sólo manteniéndose con la rapiña sino además favoreciendo indirectamente los intereses del patrón de la Media Luna.

Pero nada es eterno, y un día cae el telón. El primer golpe que recibe Pedro Páramo es la muerte de su adorado hijo Miguel, una mala hierba que ha matado ya a un hombre a los diecisiete años e impregnado a la mitad de las muchachas de la vecindad. Sólo la influencia de su padre lo salva de la cárcel. Hasta que finalmente, una madrugada en que vuelve a casa de una de sus correrías nocturnas, se desbarranca al arrojarlo su caballo. Y se acabaron las parrandas... Porque la muerte de Miguel es de algún modo la zancadilla fatal que le hace el destino a Pedro Páramo. Con clara visión se da cuenta enseguida de lo que le espera. «Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto», dice, reconociéndose de pronto en la desgracia. A la vista de Miguel amortajado para el entierro, lo atraviesa un presentimiento de su propia caída. «Parece más grande de lo que era», dice, melancólico y resignado.

Al final, lo que pierde a Pedro Páramo es lo que pierde a todos los demás personajes en Rulfo: la ilusión. En su caso es el amor imposible por la bella Susana San Juan, «una mujer que no era de este mundo». Susana era una compañera de juego de infancia con la que se bañaba desnudo en los arroyos del campo y lanzaba barriletes en «la época del aire». Susana —imagen etérea que lleva siempre en el recuerdo como un resabio de la inocencia perdida, un anhelo de imposible felicidad— es una muchacha extraña, una especie de Ofelia, frágil y sensual, siempre al borde de la locura. Tiene visiones y pesadillas. Perdió a su madre cuando era joven, y luego la traumatizó su padre, Bartolomé San Juan, un minero empeinado en la búsqueda de un tesoro enterrado que mantiene con su hija una relación equívoca. Cierta vez la hizo bajar por una cuerda a las profundidades de un pozo bajo los tablones de la casa para que recogiera lo que él se imaginaba como una pepita de oro, aunque resultó ser un apestoso esqueleto. La niña regresó muerta de espanto, y para empeorar las cosas, de adolescente se enamoró de Florencio, con cuyos abrazos apasionados se ha pasado soñando su vida entera. A Florencio lo despacharon por orden de Pedro Páramo... Y desde que «enviudó», Susana vive con su padre solitario, que se la ha llevado a un pueblo minero para que olvide... El clima incestuoso que crea el viejo alrededor de ella, dice Rulfo, es su manera de romper el hechizo, de tratar de hacerla volver a la realidad. Nos acercamos peligrosamente al estereotipo del trauma infantil. Pero todo queda en el aire, ambiguo siempre. Sólo hay indirectas, «hilos» de sugestión, indicios, sentidos implícitos. Después de treinta años de ausencia, completamente

arruinado, el viejo acepta que lo aloje Pedro Páramo, quien a cambio le exige la mano de su hija. Con lo que Pedro firma su condena. Susana se convierte en su esposa, pero sólo en el papel. Sus fascinaciones febriles se agravan. Por la noche se agita en la cama llamando a Florencio. Cuando muere, atormentada por el cura macabro de la localidad, Pedro Páramo, aturdido, hace que las campanas de la iglesia de Comala repiquen durante tres días seguidos. Pero nada puede devolverle a Susana. Para peor, las campanas alegres crean una atmósfera festiva en el pueblo, que celebra dichoso el velorio. En venganza, Pedro Páramo decide: «Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre». Y así sucede. Pedro Páramo quema sus posesiones, descuida sus tierras y pasa el resto de su vida sentado al borde del camino con la mirada fija en la cuesta por donde fue llevada Susana al cementerio. El drama interior se refleja en el mundo afuera. Los ríos se secan, la gente se va. Es como si la existencia misma de Comala dependiera de la voluntad de un solo hombre. El poder del caudillo había dado a la región una cierta cohesión y estabilidad. Ahora el derrumbamiento es completo. A Comala se le ha ido el alma. Rulfo dice: «En realidad, es la historia de un pueblo que va muriendo por sí mismo. No lo mata nada. No lo mata nadie». Sencillamente envejece y caduca. Pedro Páramo encarna la sensación general de fatalidad. Cansado, desilusionado, espera la muerte, que llega al fin el día en que Abundio, el arriero, convertido en Némesis —se ha emborrachado después de la muerte de su esposa, por la que acusa vagamente a Pedro Páramo—, le clava un cuchillo. Para Pedro Páramo es un momento de plenitud final. «Ésta es mi muerte», dice, acogiéndola como a un miembro de la familia.

Tal es la línea general de la historia. Pero la cara de Pedro Páramo —piedra y páramo— se compone en un espejo de polvo y espectros. Suspiros de muertos, sombras que pasan. Rulfo pinta al claroscuro, entre telas, con medias luces, susurros, rumores que confabulan en las tinieblas. Dice Rulfo, que parece preguntarse él mismo cómo logra hacer lo que hace: «Imaginé el personaje. Lo vi. Después, al imaginar el tratamiento, lógicamente me encontré con un pueblo muerto. Y claro, los muertos no viven en el espacio ni en el tiempo. Me dio libertad eso para manejar a los personajes indistintamente. Es decir, dejarlos entrar, y después que se esfumaran, que desaparecieran». Es un sistema telepático. Pensamientos que andan como personas, intuiciones. Estamos en un mundo de efectos sin causas. Como en los cuentos de Rulfo, son los pequeños detalles los que fijan una escena: un gesto que proyecta una manera de estar en el mundo, una forma de decir. Se destacan nítidos los personajes secundarios: por ejemplo, el padre Rentería, cuya obsequiosidad con el poderoso que patrocina la iglesia hace una parodia de su apostolado. Cuando su confesor le niega la absolución y se encuentra solo con su alma por la noche, reza proforma, sin fe, «repasando una hilera de santos como si estuviera viendo saltar cabras». Lo acompañan en su pena la temblorosa Eduviges con sus recuerdos mustios; un hermano y una hermana incestuosos que alojan a Juan Preciado en su casa una noche; Dorotea, que sufre un atroz remordimiento de conciencia —y males psicossomáticos

— por lo que puede haber sido un embarazo imaginario o un niño abortado, cuál de los dos no sabemos nunca con seguridad, y no importa, porque de todos modos está irreparablemente condenada por su papel de alcahueta de Miguel Páramo.

Pedro Páramo tiene sus imperfecciones. Hay una figura de Madre, con mayúscula, típicamente mexicana, que languidece en el fondo con lagrimones en los ojos. Siempre que se evoca su imagen nos balanceamos al borde de la sensiblería. La misma figura de Pedro Páramo está cortada a la medida de un viejo molde. El estilo austero, el enfoque oblicuo, no alteran el hecho de que sea en el fondo un estereotipo del déspota local. Los instintos sexuales de Pedro Páramo, su oportunismo y su rapacidad, y hasta su nostalgia algo fatua por un amor de juventud que simboliza la inocencia perdida, son todos lugares comunes literarios. Pero está siempre ese otro paisaje más vasto. Rulfo cuenta la esencia de una historia milenaria. *Pedro Páramo* no es épica sino elegía. Su efecto descansa en gran parte en el uso que hace Rulfo de los ritmos y las intuiciones del lenguaje popular. «Es un lenguaje hablado», dice. Pero no es la voz del autor la que habla; son las voces de los personajes. Rulfo las combina, las entreteje, las orquesta; pero sobre todo las escucha con atención. El lenguaje es lo que da vida a sus libros. Por supuesto, aclara, «no es un lenguaje captado, no es que uno vaya allá con una grabadora a captar lo que dice esa gente, es decir a observar: “A ver cómo hablan. Voy a aprehender su forma de hablar”. Aquí no hay eso. Así oí hablar desde que nací en mi casa, y así hablan las gentes de esos lugares». Para Rulfo, el ritmo del lenguaje es el de la sangre, lo demás es retórica. Siempre se ha opuesto al rebuscamiento y la redundancia barroca de la literatura latinoamericana. Dice: «Trato de defenderme del barroquismo. Y lo haré por todos los medios que tenga a mi alcance». Su tono es el del pudor, la reticencia. Se sabe que de la exuberancia de un manuscrito de varios centenares de páginas ha extraído alguna vez las cuatro preciosas gotas de savia que fueron a nutrir un cuento perfecto.

Es un país de camarillas literarias, Rulfo ha perseguido siempre su propia sombra, parece no tener nexos con nadie. Agustín Yáñez, un novelista de peso que es en la actualidad ministro de Educación, es de su estado natal. Rulfo apenas parece haber oído hablar de él. Sería difícil imaginarse dos temperamentos más distintos. Rulfo, cuyas opiniones tajantes sobre otros miembros de la profesión suelen causar ofensa en México, pertenece a esa raza de hombres para quienes escribir es un asunto muy íntimo que se produce en la oscuridad de la noche. Es supersticioso y reservado en todo lo que respecta a su trabajo. Hablará de cualquier cosa menos de eso. «Payasos», llama a los que se exhiben, y él, desde sus días de aprendizaje cuando se iniciaba en su oficio solitario a la luz de una vela al margen de la ciudad dormida, se ha ocultado siempre. Por años no conoció a ninguno de sus contemporáneos literarios. Dice que leía unas pocas revistas literarias, pero nada más. Sólo sabía que «parecía que tenía que ser escritor». Confiesa que en una época, entre 1948 y 1952, anduvo con un grupo llamado América que editaba una revista del mismo nombre. «El grupo es necesario para impulsarse», dice un poco sardónico. Pero éste era un grupo irregular

que incluía a las personas más heterogéneas. Casi lo único que tenían en común eran las ganas de reunirse de vez en cuando en un café chino para refrescarse y chismear un rato. El círculo se encogía o se ampliaba a medida que la gente iba o venía, hasta que no quedó nadie. Por fortuna, dice Rulfo, la revista ya no existe.

¿Cuál será la posición de Rulfo dentro de la literatura mexicana?

El último en saberlo es Rulfo. Dice que cuando iba a la escuela no había mucha literatura mexicana. Los autores leídos en México en esa época eran Vasconcelos, los escritores políticos de la revolución, los cronistas del momento: Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela. «Pero aun a ellos se los leía muy poco. Casi no tenía ningún valor la literatura mexicana. Se consideraba, por ejemplo, a la novela de la revolución como el reportaje de ciertos hechos. Se editaron mucho (eso en proporción, ¿no?) pero no se leían. La tendencia era leer literatura de otros países. En las escuelas, la literatura española. Libremente, se leía la literatura rusa, literatura que venía de España, se traducía, se editaba en España, pero no española. Al mismo tiempo que se editaba la literatura rusa se editaba la literatura norteamericana. Se conocía a Dos Passos, a Sinclair Lewis, a Elmer Rice y a Hemingway. España tuvo un auge muy fuerte antes de la revolución en cuestión de traducción, sobre todo obras de carácter social».

Desde el comienzo, Rulfo desconfió de las herencias fáciles. En los pocos cursos de literatura que siguió en sus momentos libres le preocupó y decepcionó la costumbre que tenían los profesores de enseñar lo peor de la literatura española: «Pereda, la Generación del 98... Sabía que ése era el retraso de la literatura latinoamericana: el que estábamos absorbiendo una literatura que era ajena a nuestro carácter, a nuestro modo de ser». Además, la cultura española estaba en decadencia. «Habían teologado hasta con las matemáticas». España se había aislado del mundo durante siglos. Su debilidad fue lo que permitió que los países latinoamericanos conquistaran su independencia. Pero todavía no se habían independizado en el plano cultural. Rulfo se apresura a reconocer su ascendencia española. Agrega, con una chispa en el ojo, que uno de sus antepasados incluso perteneció a las fuerzas realistas de Callejas que lucharon contra la revolución. Lo que reprocha a España es su provincialismo y su flojera lingüística. «Lo que a mí me duele, por ejemplo, en España, es que se esté perdiendo el idioma», dice. Es un tema que discute siempre con la gente, metiéndose en argumentos. En Latinoamérica ocurre justo lo contrario. Por un lado, el lenguaje se ha enriquecido con el aporte de los dialectos indios, y por el otro, hay zonas aisladas en las que ha conservado su pureza clásica. Rulfo se dio cuenta hace tiempo de que «España no tenía ninguna cultura que dar a América». Siempre prefirió la literatura rusa —Andreyev, Korolenko— y, sobre todo, es un gran admirador de la literatura nórdica: Selma Lagerlöf, Bjørnson, Knut Hamsun, Sillanpää. «Tuve alguna vez la teoría de que la literatura nacía en Escandinavia, en la parte norte de Europa, y luego bajaba al centro, de donde se desplazaba hacia otros sitios». Sigue siendo un lector asiduo de Halldór Laxness, a quien considera un gran renovador de la literatura europea, desde una posición diametralmente opuesta,

digamos, a la de la escuela intelectual francesa. Cree que la literatura de los Estados Unidos ha ejercido también una influencia saludable en los últimos años. Pero Rulfo, con su amor de lo diáfano, prefiere a los nórdicos, por su «ambiente neblinoso». El mismo factor lo inclina hacia la obra del novelista suizo C. F. Ramuz, cuyos retratos de adustos campesinos en conflicto con una civilización hostil tienen fuertes connotaciones para él. Rulfo no pretende que sus preferencias se basen en un juicio catedrático. Tiene una notable debilidad, por ejemplo, por los dramas paisanos de Jean Giono, a quien considera un gran talento menospreciado de las letras francesas. Giono, dice Rulfo, rompe con los artificios de la tradición de los Jules Romains y los Mauriac, quienes, sostiene, producen obras tan indistinguibles que «no sabe uno a quién está leyendo. Todos escriben igual». En todo caso, parecen «escritos». Y eso es lo que él ha tratado siempre de evitar. «Precisamente lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería, no hablar como se escribe, sino escribir como se habla».

Si la suerte lo ha favorecido en su propósito, dice, es porque en realidad nunca se puso a desarrollar su estilo de manera consciente. «Es una cosa que simplemente ya existía allí». Lo descubrió y lo tomó tal como lo encontró. En esto puede haber contribuido a señalar el camino a algunos de los escritores de la nueva generación en México, que han comenzado a prestar un oído más atento al lenguaje cotidiano. No es, dice, que tenga imitadores. Le desagrada esa idea, y la rechaza con vehemencia. Pero su obra puede haber revelado algo del potencial literario del lenguaje popular. «Entonces quien escriba así no está influenciado por *Pedro Páramo* —dice—, sino simplemente ha visto que él hablaba ese idioma, ese lenguaje, pero que nunca lo había aprovechado».

Once años han pasado desde *Pedro Páramo* y Rulfo ha guardado un extraño silencio. Se muestra poco dispuesto a hablar de lo que ha publicado entretanto, y cuándo. Se angustia de pronto cuando le hacemos la pregunta. Menciona «algún cuento, uno que formaba parte, que tenía la misma línea, de *El llano en llamas*. No sé cómo llegó allí... Fue más bien que se traspapeló, y a la hora de publicar el libro no entró...». Parecería que, por modestia o distracción, controla poco lo que hacen las editoriales con sus libros. Se dice que la traducción francesa de *Pedro Páramo*, por ejemplo, es más extensa que el original. ¿Qué pudo haber sucedido? Quizá se mezclaron unos papeles en el camino...

Por ahora tiene otros proyectos. Mientras la gente se pregunta si volverá a dar señales de vida, trata de resolverse a publicar una novela inconclusa que ha prometido y retirado mil veces, llamada *La cordillera*. «Estoy medio trabajando en ella», dice. Hace poco creyó haberla resuelto, pero a último momento decidió rehacerla otra vez más. Había que volver a meditarla por completo. «Me parecía un poco densa». Quisiera ahora hablar de ella, pero «es un poco difícil de explicar». El escenario son otra vez los pueblos de Jalisco, «pero ya tomados desde su base. En el siglo XVI». Rulfo sigue las vidas y destinos de una familia de encomenderos desde sus

orígenes, a través de generaciones de guerras y migraciones, hasta el presente. Como siempre en sus obras, el viaje es mental, un recuerdo evocado a trozos y cabos sueltos por los descendientes de los muertos. «En realidad, es la historia de una mujer que es la última descendiente de las familias estas». Es probablemente otra alma perdida que el estigma de los siglos ha marcado con su pena sin nombre. Porque la lección de la historia, en Rulfo, es que el pasado podrá olvidarse, pero nunca ser enterrado. Por eso en su obra ha tratado de «mostrar una realidad que conozco y que quisiera que otros conocieran. Decir: “Esto es lo que sucede y lo que está sucediendo”; y: “No nos hagamos ilusiones. Vamos a ponerle el remedio si acaso es una cosa fatal”. Pero en realidad yo no tiendo al fatalismo. No creo ser fatalista. Simplemente conozco una realidad que quiero que otros conozcan... Yo quisiera precisamente en *La cordillera*, intento, más que nada, dar la sencillez de la gente del campo, expresar la sencillez de alma que tienen. El hombre de la ciudad ve sus problemas como problemas del campo. Pero es el problema de todo el país. Es el problema mismo de la ciudad. Porque el hombre de allá viene aquí, emigra a la ciudad, y aquí se produce un cambio. Pero él no deja hasta cierto punto de ser lo que fue. Él trae el problema». La prueba es Rulfo, que lleva el llano en llamas en el alma.

Carlos Fuentes, o la nueva herejía

Mientras crecen los viejos problemas nacen otros nuevos. En México, una tierra de conflictos hercúleos, se suceden como las estaciones de la cruz. En los últimos años se ha metropolitanizado la «raza cósmica», y las angustias de las multitudes urbanas han dado un nuevo aspecto a su literatura.

La literatura mexicana moderna, como tantas cosas en el México de hoy, comienza con la revolución de 1910, una explosión que extendió su fuerza liberadora a todos los confines de la vida y la cultura del país. Fue 1910 el año de la reapertura de la Universidad Nacional, que había clausurado el emperador Maximiliano; el año en que agonizó el modernismo, cuando González Martínez decidió «torcerle el cuello al cisne»; el año de la gran exposición de arte que reveló a Orozco, Rivera y Siqueiros; y también el año en que Vasconcelos reunió a una juventud entusiasta para encender las antorchas del Ateneo de la Juventud. Pocas décadas antes, el apático Maximiliano había muerto fusilado por Benito Juárez, cuyo programa de reforma agraria quiso demoler el latifundismo parasitario que venía estrangulando la economía del país desde la época de la conquista. Pero las propiedades confiscadas que puso Juárez en subasta en realidad sólo cambiaron de manos. Bajo su calamitoso sucesor, Porfirio Díaz, se instaló en el poder una nueva clase privilegiada, de origen mercantil, la «aristocracia del Porfiriato», positivista y europeizante, que gobernó por medio del favoritismo, el monopolio y la centralización. La revolución, esencialmente burguesa a pesar de sus héroes campesinos, fue el despertar de la conciencia nacional, «una súbita inmersión», como lo ha expresado Octavio Paz, «de México en su propio ser». Fue un tiempo de caos sin rumbo en que un México heredero de un distante liberalismo europeo que podía ofrecerle inspiración pero no ideología —la revolución rusa era todavía cosa del futuro— se vio obligado a extraer «de su fondo y entrañas, casi a ciegas... los fundamentos del nuevo estado». Tuvo que generarse espontáneamente ante el «estallido de la realidad», y en esta repentina «voluntad de encarnación» descubrió que de la noche a la mañana «se había atrevido a ser». Improvisándose una fisonomía, se replegó primero sobre sí mismo, volviendo la mirada hacia la colonia o el pasado indígena. Revivieron los fósiles que dormían bajo las estructuras feudales, y de pronto, arrancándose la máscara del europeísmo, México se declaró arrogantemente mexicanista. Pero el mexicanismo debía ser no sólo la recuperación de lo perdido, sino además la anticipación de un porvenir. Los mexicanistas en cierta forma reivindicaron esa visión utópica que, como ha observado Alfonso Reyes, trajeron al Nuevo Mundo —un mundo creado por la imaginación europea— los descubridores. «Nuestro continente —confirma Paz— es la tierra, por naturaleza propia, que no existe por sí, sino como algo que se crea y se inventa. Su ser, su realidad o sustancia, consiste en ser siempre futuro, historia que no se justifica en el pasado, sino en lo venidero». Y así, en el momento catalizador de la revolución, vemos un México utópico, a la vez espontáneo y premeditado, que

bebiendo en la fuente inicial busca la imagen de su finalidad.

En literatura, por ese tiempo, al quebrar el modernismo, se derrumbaba la torre de marfil. Ya los mismos modernistas, esos implacables sibaritas espirituales que habían contribuido tanto a la internacionalización del arte americano, habían bajado del Parnaso en su última época para celebrar las glorias supuestas o reales de la tradición local. Hacia 1905 Darío había perseguido fervientemente la quimera indianista. Si cayó en la mitomanía, su «Canto a la Argentina» era sin embargo a su manera una orgullosa afirmación de los valores culturales latinos contra las intrusiones del «Coloso del Norte». Darío, cumpliendo un viejo itinerario latinoamericano, adivinó las realidades de su continente desde ultramar, y reconoció su identidad cuando estaba a punto de perderla. No fue el único que para acabar donde empezó tuvo que dar la vuelta al mundo. «Para volver —dice Paz, que habla con conocimiento de causa—, primero hay que arriesgarse a partir. Sólo el hijo pródigo regresa». Y así fue en México, donde hijos tan pródigos de la revolución como el chirriante modernista López Velarde no vacilaron en invertir sus mejores esfuerzos, líricos y prácticos, en la causa de la nacionalidad.

Los miembros del Ateneo de la Juventud propalaron la causa a los cuatro vientos, y el entusiasmo, que a veces llegó hasta el frenesí, fue general. Militaba ya la «Generación de 1915», en la que agarró vuelo brevemente el movimiento «colonialista», que se dedicó a adorar las reliquias de la época colonial, y aparecieron enseguida los famosos contemporáneos y estridentistas, que trataron por diversos medios de combinar el mensaje revolucionario con el vanguardismo y la experimentación formal. Entretanto, en 1921, la educación mexicana entraba en pleno renacimiento al ser nombrado Vasconcelos rector de la Universidad Nacional. Bajo su tutela, poetas y académicos —Torres Bodet, Carlos Pellicer— se sumieron en la tarea a veces ingrata de explorar las penumbras del alma mexicana. Lo que descubrieron muchas veces, con una triste clarividencia, fue un panorama de desamparo y desmoralización. En los años veinte y treinta, nadie sintió más profundamente la ruina del ideal revolucionario que los elocuentes «poetas de la soledad» —José Gorostiza, Xavier Villaurrutia—, cuyo amargo testimonio de un fracaso en el que seguía latente sin embargo una eterna promesa se perpetuó más tarde en la obra de Alí Chumacero y Octavio Paz. La desilusión impregnó también la obra de los cronistas revolucionarios Mariano Azuela, que documentó las matanzas de la guerra en *Los de abajo*, y Martín Luis Guzmán, que biografíó cariñosamente a su amigo y camarada de armas, Pancho Villa, y registró toda la gesta revolucionaria en *El águila y la serpiente*, un gran lienzo que se sitúa a medio camino entre la novela y el reportaje. Tanto Azuela como Guzmán eran maderistas, o sea, partidarios de Madero, el primer presidente revolucionario de México, que no tardó en ser asesinado, y su obra, gran parte de ella escrita en el calor de la batalla, no pudo dar una visión objetiva de los acontecimientos, ni proponer una verdadera evaluación. De los años treinta en adelante, ya a mayor distancia del tumulto, se sucedieron las novelas de

Agustín Yáñez, ese jalisco aficionado a la mitología clásica que bordó recuerdos de infancia en complejos tapizados que evocan los sombríos paisajes de su provincia natal. Yáñez, a pesar de la riqueza de su paleta, se malogra experimentando imprudentemente con una serie de ambiciosas técnicas literarias tomadas de modelos tan remotos como *Contrapunto*, de Huxley, y *Manhattan transfer*. Más incisiva tal vez, desde que empezó a perder su ingenuidad, ha sido la literatura de protesta, característicamente de orientación marxista, como *El luto humano* de José Revueltas, un astuto psicólogo que allá por los años cuarenta trasladó su telar a la ciudad, contribuyendo así a sentar las bases de la novela urbana.

A mediados del siglo, con su pasado y su futuro todavía en la balanza, México seguía siendo un país en busca de una definición. Concluido el primer vértigo de la hazaña revolucionaria, había llegado el momento de la reevaluación. «La historia de México —escribía Paz por ese tiempo, resucitando un viejo problema— es la del hombre que busca su filiación, su origen». El mexicano de Paz se rebelaba contra todos los rótulos. «Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, “pochó”, no quiere ser ni indio ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega». Reconocemos el prototípico mestizo que «empieza en sí mismo» y por lo tanto, de manera paradójica, «no se afirma en tanto que mestizo, sino como una abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la Nada». La mística mestiza que nutrió los años posrevolucionarios, advierte Paz, ha desembocado en un sentimiento de «orfandad». Concluye Paz: «Ni la revolución ha sido capaz de articular toda su salvadora explosión en una visión del mundo, ni la inteligencia mexicana ha resuelto ese conflicto entre la insuficiencia de nuestra tradición y nuestra exigencia de universalidad». Es el momento en que el pensamiento mexicano se concentra obsesivamente en tratar de destilar la esencia del «ser mexicano». De pronto todo el mundo se dedica a la investigación ontológica y al psicoanálisis cultural. La cavilación linda a veces con el narcisismo, como en la obra de Uranga, que declara lisa y llanamente en su *Análisis del ser mexicano* que «una filosofía que reniegue de la búsqueda de lo mexicano como su tema cardinal no pasará de ser, entre nosotros, y en el mejor de los casos, elegante flor de invernadero académico». Paz, un hombre que ha viajado y vivido en distintas culturas, es menos autocrático y ve más lejos. Evoca constantemente el sentimiento de soledad y aislamiento del mexicano. Pero en ese «laberinto de la soledad» encuentra una posibilidad de comunión. Para él, el mexicanismo no es un lema sino una vivencia en la que está el impulso solidario y la sensación de responsabilidades compartidas. Y se diría que ésa es la actitud que mejor se conforma a las realidades del México de los años sesenta. Tal vez ahora por fin, relativamente seguro en su continuidad, el mexicano puede sentir, como Alfonso Reyes previó hace tiempo en *Visión de Anáhuac* (1917), que lo unen a su pueblo no sólo herencias o intereses comunes, sino también la comunidad de espíritu más profunda que brota de «la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural». Habrá tal vez comenzado a percibir que su verdadera identidad está en su individualidad. Lo

que es otra forma de decir que ser mexicano del siglo xx es ser contemporáneo de todos los hombres.

Si hay alguien idealmente equipado para hacer este papel, por sus antecedentes, temperamento y formación, es Carlos Fuentes, un joven cosmopolita que es uno de los personajes más desenvueltos de nuestra literatura. Nació en Panamá en 1928 y pasó la mayor parte de su infancia y primera juventud, nada prosaicas, en gira por las capitales del continente —Santiago de Chile, Río de Janeiro, Buenos Aires, Montevideo, Quito y Washington—, a las que el deber asignaba a su padre, un diplomático profesional con más de treinta años en el servicio, actualmente embajador de México en Roma. Los antepasados alemanes y canarios de Fuentes ya trotaban mundos. Entre ellos, por el lado paterno, figuraba un bisabuelo de Darmstadt, socialista lasalliano que se exilió bajo el régimen de Bismarck y desembarcó en México en 1875 para plantar café en Veracruz. Su hijo se hizo banquero y cuando lo desalojó la revolución se mudó a la capital. Por el lado materno, Fuentes recuerda a un abuelo que era comerciante en el puerto de Mazatlán. Su mujer era inspectora de escuela. «Una típica *souche petite bourgeoise*», dice Fuentes alegremente refiriéndose a su genealogía.

La ha sufrido a veces, sin duda, pero también ha gozado de sus ventajas. Recibió una educación esmerada en algunas de las mejores escuelas del continente, entre las que no podía faltar el exclusivo Colegio Grange de Chile. Se inició temprano, a los cuatro años, en el inglés en Washington. El francés, que maneja menos bien, lo fue recopilando de sus lecturas, a partir de 1950 cuando acometió la *Peau de Chagrin* de Balzac con un diccionario, en alta mar, mientras navegaba hacia Europa. Iba a estudiar Derecho Internacional en Ginebra. Para entonces, como su padre, había entrado en el servicio diplomático. El año que pasó en Ginebra fue miembro de la delegación mexicana en la Oficina Internacional del Trabajo, y también agregado cultural de su embajada. De vuelta en México, ocupó varios «puestos burocráticos» en la universidad, y después fue nombrado jefe del departamento de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Cuando se recibió de abogado en 1955, ya se había entregado a la literatura. Fue uno de los fundadores de la prestigiosa *Revista Mexicana de Literatura*, cuyos principios editoriales han reflejado siempre su convicción que «la disciplina es el nombre cotidiano de la creación» y que «una cultura sólo puede ser provechosamente nacional si es generosamente universal».

En un continente en el que la actividad literaria refleja la situación económica, un síntoma alentador de las condiciones propicias que imperan en el México moderno es el hecho de que Fuentes, desde hace varios años y multiplicando energías, vive del trabajo de su pluma. Abarca toda una gama literaria, desde el cuento y la novela hasta el artículo —muchas veces escrito directamente en inglés para su publicación en los Estados Unidos— y el guion cinematográfico. Se gana la vida sobre todo en el cine. Ha colaborado con Abby Mann en una versión cinematográfica de *Los hijos de*

Sánchez, y con Buñuel ha adaptado a la pantalla *El acoso* de Carpentier. Recientemente, con una pequeña vanguardia de artistas jóvenes, entre ellos el conocido ilustrador José Luis Cuevas, ha ensayado el cine experimental, un movimiento recién nacido en México que cuenta con la pericia de un grupo de técnicos en rebelión contra la notoria tiranía comercial del Sindicato de Productores. Fuentes ha contribuido con guiones, uno que otro derivado de sus propios cuentos. La versatilidad y la diversificación han apoyado una reputación que se difunde más cada día, tanto en México como en el exterior. Fuentes es uno de los más cotizados de nuestros novelistas serios. Se han traducido sus obras a trece lenguas. En política está con la izquierda —es amigo de Mailer y gran admirador de C. Wright Mills, «la verdadera voz de Norteamérica», simpatías que alguna vez le han costado una visa para los Estados Unidos—, pero como librepensador, no como agente publicitario para ninguna doctrina. Tampoco tiene nada de nacionalista. Viaja constantemente, renovando cada vez su ciudadanía internacional, y si acaba volviendo siempre a México es, dice con un guiño a los patrioteros, porque en México trabaja en paz. «Después de todo, la vida es barata, hay buen clima y soledad. Es fácil aislarse en México».

Aislarse del torbellino social, de la sollicitación política, de la parranda literaria; es lo que necesita, y lo ha conseguido instalándose en un frondoso y arcaico caserón «propio de una novela de Emily Brönte», en un tranquilo suburbio residencial, San Ángel Inn, donde los amantes de la arquitectura colonial han levantado sus tapias entre los bejucos, rodeándose de vigas, puertas cocheras, patios de azulejos, verjas de hierro y otros desechos rescatados de propiedades en demolición o de los bazares y anticuarios de la Lagunilla. Es un barrio soleado en el que se confunden amablemente lo añejo y lo moderno, la fachada patricia y el galpón. Hay calles tortuosas que desembocan en callejones sin salida, y jardines fragantes con piscinas y patios enlosados. Los taxis que llegan del centro por la autopista se pierden en estos parajes remotos donde trinan los pájaros y se enroscan las madre selvas en los árboles dormidos. Al mediodía los obreros indios encienden sus fuegos en las veredas, bajo sus toldos, donde se reúne toda la familia para comer, acuclillándose de espaldas a la calle, por donde pasan retumbando los últimos modelos descapotables.

La casa de Fuentes se oculta en un recodo. Hace un fresco agradable, y el dueño de casa nos recibe en el portón, en camisa azul abierta, impecables pantalones blancos y zapatos de tenis. Es locuaz y campechano, con una labia muy mexicana, chispeante, ágil y seductora. Ríe, se alborota y se recompone, se queda pensativo, con los ojos encendidos, se repudia con modestia, sonrojándose como un niño, y quema energías nerviosas a grandes trancadas. El bigote, los altos pómulos, la frente despejada, le dan un aire de galán —su mujer es Rita Macedo, una famosa belleza del cine mexicano—, pero lo redime una mirada intensa, inquieta, en la que se concentra toda una dinámica introspectiva. «Pregúntenme lo que quieran. Yo soy una maquinita de hablar», nos dice, con la urbanidad del que se roza a diario con micrófonos y

reflectores. Lo seguimos a través de un patio oscuro, desde el que vislumbramos un jardín con columpios y macizos de flores, a las sombras de un gabinete rústico, y subiendo al trote por una empinada escalera de caracol llegamos a una espaciosa habitación en la que se destaca una gran chimenea feudal rodeada por estanterías de libros que se elevan hasta un distante cielo raso. Los trechos de pared entre el enmaderamiento están tachonados con estampas de Picasso y pinturas abstractas, y decoran los rincones máscaras de piedra, estatuillas en pedestales y torturadas esculturas de hierro forjado. En un rincón retirado con ventana hay un gran escritorio donde se amontonan los papeles, y en el centro del cuarto, frente a la chimenea, se agrupan divanes y canapés almohadillados en torno a una mesita de café donde se tambalean pilas de revistas, todas al día, y libros recientes de autores norteamericanos: Mailer, Flannery O'Connor. Charlando sociablemente, con una taza de café, nos acomodamos en los suntuosos almohadones. Fuentes, de buen humor, se sienta en el suelo, estirando las piernas, luego recogiénolas, para apoyar los codos en las rodillas, mientras fuma un cigarrillo tras otro.

Es un afiebrado para quien la imaginación creadora es una forma de la hipocondría. «Escribo con los nervios del estómago y lo pago con una úlcera duodenal y una colitis crónica». Desde que enfermó supo, como quien se ve oscuramente condenado a la salvación, que el camino del paraíso pasa por el infierno. «Porque intuyo eso escribo novelas», declaró hace un tiempo ante un auditorio absorto, en una conferencia a lo Mailer que se convirtió, según su propia descripción, en una especie de *striptease* público. «Sólo por eso vivo, y vivo como escribo, por exceso y por insuficiencia, por voluntad y por abulia, por amor y por odio». Citó a Mailer, otro poseído, y veterano de muchos atentados públicos: «Se escribe con todo lo que está vivo para uno: el amor, la violencia, el sexo, las drogas, la pérdida, la familia, el trabajo, la derrota. Pero se escribe sobre todo con algo que no le importa a nadie sino al escritor». Lo que eso puede ser, no hace falta nombrarlo. A Fuentes le viene de lejos.

«Yo escribo desde muy niño y tengo cosas publicadas en Chile, por ejemplo, de cuando tenía doce o trece años: cuentos en el Boletín del Instituto Nacional de Chile, en la revista del Grange de cuando yo estudiaba allí, etcétera». Su vieja pasión recibió el sello oficial en 1954 cuando un escritor mexicano, Juan José Arreola, fundó una editorial para escritores jóvenes llamada Los Presentes. «Entonces —dice Fuentes—, todos los que teníamos fiebre empezamos a escribir como locos para la editorial».

El resultado, para él, fue su primer libro de cuentos, *Los días enmascarados*, compuesto a toda velocidad, «con una serie de temas que yo venía cargando y que recuerdo me senté y escribí en un mes, para tener el libro a tiempo para la feria del libro del año 54». Es un libro que está hoy agotado y que Fuentes estima más que nada como un «criadero» de sus novelas y una primera reverencia a los mitos perdurables del pasado mexicano que siguen vigentes en la vida moderna. Son cuentos, dice Fuentes, que «tienen como sustento la supervivencia del mundo antiguo

mexicano de fórmulas de vida mágica, etcétera», un tema omnipresente en un país donde «el pasado pesa terriblemente, porque aunque triunfaron los conquistadores, los españoles, México es el único país que por su secuela política e histórica ha dado el triunfo a los vencidos. Es la estatua de Cuauhtémoc. En Lima está la estatua de Pizarro; en Santiago, la de Valdivia. Aquí los derrotados han sido glorificados. ¿Esto por qué? Porque es un país donde a los héroes sólo se les concibe muertos. En México un héroe sólo es héroe si está muerto. Si el señor Francisco Madero, el señor Emiliano Zapata o el señor Pancho Villa viviera hoy y estuviera metido en la mordida haciendo negocios, ya no sería héroe, ¿verdad? Son héroes porque fueron sacrificados. En México el único destino que salva es el destino del sacrificio... La nostalgia del pasado viene desde luego desde el origen por el hecho de la derrota. Por haber sido México una nación que perdió su lengua, que perdió sus costumbres, perdió su poder, perdió todo. Se convirtió en una nación de esclavos. El español que se habla en México es un español de esclavos, es un español de circunloquios, completamente. Pero ha pasado algo más, y es que si en un país neocapitalista típico, por ejemplo Francia o los Estados Unidos, se puede gobernar sin retórica revolucionaria, en México todavía no se puede, por el hecho de que la abundancia todavía no es suficiente. Cuando se puede repartir muchos bienes se puede dejar la retórica de un lado. En México el gobierno necesita justificarse con una serie de mitos. Todos sabemos que es el gobierno de la clase burguesa mexicana el que condujo y llevó a su triunfo a la revolución. Pero esta clase burguesa se presenta a sí misma envuelta en una serie de mitos. Es decir, la clase dirigente, o sea el PRI (Partido Revolucionario Institucional), o sea el presidente de la República, equivale a la nación, la revolución, el pasado, la gloria, los aztecas, todo. Entonces ellos necesitan fomentar una retórica mitológica que tiene una validez bárbara en México, porque está sustentada en el poder mismo».

Los días enmascarados se inspira en la mitología. «El mejor cuento del volumen —dice Fuentes— se puede conseguir porque está en la *Antología del cuento mexicano*». Se llama «Chac Mool», en honor al dios de la lluvia del panteón azteca, cuyos poderes no parecen haber disminuido con la civilización moderna. Eso se vio claramente en 1952 cuando se embarcó una imagen del dios para una excursión por Europa como parte de una exposición de arte mexicano y desencadenó tormentas en alta mar y lluvias por todo el continente.

«Se hizo famoso el hecho, y por ejemplo campesinos de ciertos valles de España donde nunca había llovido mandaban unas cuantas pesetas por correo al Palais de Chaillot, que las ponían en el estómago de Chac Mool, y llovía en ese valle después de cincuenta años. Cruzó el Canal de la Mancha en medio de tempestades que nunca se han visto... Éste fue el origen del cuento. Es la historia de un pequeño burócrata. En la Lagunilla encuentra una réplica del Chac Mool. La pone en el sótano. El sótano se inunda misteriosamente. El Chac Mool se cubre de lama. Empieza a adquirir una cierta flexibilidad carnosa, y entonces se le aparece al protagonista en su recámara y

lo domina totalmente, de una manera equívoca, porque éste acaba huyendo, muere en Acapulco, y cuando un amigo trae el cadáver, entra a la casa para depositarlo y encuentra a un extraño indio verdense, con una robe de chambre, muy elegante, muy perfumado, muy maquillado... Y el dueño va a parar al lugar que el dios ocupó originalmente en la Lagunilla».

Muchas de las imaginaciones sueltas esbozadas en *Los días enmascarados*, dice Fuentes, han ingresado con más cuerpo en *La región más transparente*.

La región más transparente (1959) —el título alude con ironía a la frase que profirió Humboldt cuando descubrió el alto Valle de México— fue la obra que consagró a Fuentes. Es una supernovela, a la vez, como la llama Fuentes, la «biografía de una ciudad» y «una síntesis del presente mexicano». Apunta alto, pero está también firmemente asentada en la realidad. Fuentes ha investigado a fondo la vida y los valores de un México millonario y mísero, extravagante y trivial, donde «no hay tragedia; todo se vuelve afrenta». Nos da un cómputo y un resumen completo de la situación de México a comienzos de la década del cincuenta, un México siempre en busca de una definición y una identidad. Con ojo clínico, Fuentes nos describe el ambiente social de la Ciudad de México en todos los niveles, desde la alta clase media, la nueva casta industrial y los restos caducos de la vieja aristocracia feudal, hasta el proletariado eternamente oprimido, con énfasis en las clases en flujo, los advenedizos, los trepadores y los oportunistas. Se va dibujando un México invertebrado, nacido de un fervor revolucionario que pronto traicionó su causa al institucionalizarse el impulso renovador y encumbrarse los rebeldes del pasado como directores de bancos e industrias. No todas las viejas reformas han quedado anuladas, ni se puede hablar tampoco de un retroceso, pero sí de una tendencia a la restauración. La acción principal de la novela se desarrolla en 1951, aunque echa raíces en la era revolucionaria para seguir el curso ascendente o descendente de sus protagonistas. Es una crónica de corrupción y egoísmo. La técnica es cinematográfica: desfilan veloces las imágenes, atropellándose, algo desenfocadas en los primeros capítulos, que tratan del gran mundo del club y del copetín, pero organizándose nítidamente después al concentrarse el reflector en los prototipos humanos que encarnan el México moderno.

En una sociedad de gente desplazada, cada cual se agarra a lo que puede. La falta de una filosofía común, de un propósito nacional, de una solidaridad, permite el sacrificio de los débiles a los fuertes, de los escrupulosos a los pragmáticos. Tal es el cuadro que pinta Fuentes. Ve un mundo en conmoción, de normas inestables, fortunas precarias, desgarrado por violentos conflictos de intereses, oscilando al borde de la destrucción. Es un mundo todavía informe en el que los subyugados de hoy se convierten en los privilegiados de mañana. Cada vida es a la vez un momento de gloria y una ruina. En México, dice Fuentes, «se queman etapas muy rápidamente». El progreso es un cometa brillante que arrastra una larga cola de barro. Bajo la zalamería se esconde el despecho; y bajo el hábito cortesano, el viejo gesto tribal.

Con pesada ironía, Fuentes contrapone la fuerza del atavismo retrógrado en la vida mexicana con el culto moderno de la eficiencia. Cada actitud tiene su representante en el plan. Hay figuras regresivas y residuales como Ixca Cienfuegos, y especuladores como Librado Ibarra, que vende el alma y se llena los bolsillos como abogado sindical, o Roberto Régules, otro trapisondista, ambos portavoces de una clase salida de la nada que pretende haber creado sus propios valores y haberse ganado por lo tanto el derecho y aun la prerrogativa de aplastar a los demás. Hay también víctimas del sistema: el viejo sindicalista en decadencia, que muere de un tiro en la espalda; la prostituta y el bracero arrojados al borde de la sociedad por la explotación y el desempleo; la concubina ciega, indefensa y sensual, lujoso juguete del sátiro millonario en el que la lujuria se confunde con la avaricia y el afán de posesión. Reina en México la sociedad de consumo, que se rige por los símbolos universales del poder: la posición social, la influencia política y las posesiones materiales, que incluyen mansiones, yates, automóviles y seres humanos.

Un representante por excelencia de las dudosas fuerzas de la evolución es el banquero Federico Robles, otro hijo de la nada, de una familia de humildes aparceros, que ha ido lejos con la maña y el fraude, cuando no le bastó la pura voluntad, y cuyos tejemanejes simbolizan en cierta forma el espíritu funcional y utilitario del México moderno. Robles es uno de los arquitectos del nuevo estado, y se enorgullece de su papel. Su patrón es el éxito. Para complementar su imperio financiero se ha comprado una bella cónyuge, Norma Larragoiti, que comparte sus ambiciones mundanas y tiene el don de hacer que la frivolidad parezca una razón de ser. Norma, sedienta «de nombres y dinero», vive febrilmente, riéndose con desprecio de los críticos que la acusan de ser esnob y nueva rica. Su posición es el producto de su talento, dice, de su «afán de vivir», y la verdad es que ha ido bastante lejos siendo una hija de tenderos que contaba con poco más que el descaro para llegar a ser «lo mejor que puede ofrecer este país». Norma percibió temprano que a los que saben lo que quieren y están dispuestos a jugarse el todo en cada zarpazo les caerá tarde o temprano el mantón de la fortuna, porque los habita una fuerza primordial. Ahora que está casada con un tesorero, el prestigio de la gente bien la protege hasta en sus extravagantes amoríos, que escandalizan en la ciudad. El éxito tiene sus peligros, pero también sus esplendores. Así, Robles, que la usa para sus fines, como lo usa ella a él, confiesa de buena gana y con la mano en el pecho que es de «los que nos ensuciamos las manos». ¿Y por qué no? «Sin mí, sin el puñado de Federicos Robles que han construido durante los últimos treinta años, no habría nada. Sin nosotros, quiero decir sin ese círculo mínimo de poder, se me hace que todo se hubiera perdido en la apatía tradicional de nuestro pueblo». No le avergüenza representar la voz de los intereses creados. Lo que cuenta son los resultados, y no hay duda que hablan en su favor, verificando su argumento de que «aquí no hay más que una sola verdad: o hacemos un país próspero, o nos morimos de hambre. No hay que escoger sino entre la riqueza y la miseria. Y para llegar a la riqueza hay que apresurar la marcha hacia el

capitalismo, y someterlo todo a ese patrón». Si la receta parece superficial, el hecho, en la dura práctica, es que rinde bien.

No todos comparten el punto de vista de Robles, ni mucho menos. Pero los que lo combaten, a veces de buena fe, aunque en general a partir de envidias y sofisticaciones, lamentablemente nada tienen que ofrecer a cambio. Típico es el caso de Zamacona, un intelectual vacilante, ineficaz y puritano que pasa el tiempo «haciéndose bolas», como dice Robles, sobre el tema de la «excentricidad» mexicana. Excéntrico es México, según Zamacona —que le da a la palabra su sentido etimológico—, porque, como decía Uranga, es un accidente en el orden de las cosas, enajenado del mundo y de sí mismo, fuera de todo «esquema racional». La tesis de Zamacona es que México ha perdido su identidad en su patológica imitación de las culturas y costumbres extranjeras. «Siempre hemos querido correr hacia modelos que no nos pertenecen, vestirnos con trajes que no nos quedan...». México se ha convertido en una especie de basural para todo lo que trae la marea de otras partes del mundo. «Sólo México es el mundo radicalmente ajeno a Europa que debe aceptar la fatalidad de la penetración total de Europa y decir las palabras y las formas de la vida, de la fe, europeas, aunque la sustancia de su vida y de su fe sean de signo inverso». La única alternativa que ha encontrado hasta ahora el país es enclaustrarse, «de espaldas al mundo». Porque la influencia europea fue una violación, no un enriquecimiento. Por eso, en busca de una pureza perdida, México se obsesiona por sus orígenes, que confunde con la originalidad. Y allí está su error. Porque en un país mestizo como México, donde la mezcla básica es no sólo étnica sino también espiritual, «lo original es lo impuro, lo mixto». México debería definirse, no hacia atrás, sino hacia delante. Porque «más que nacer originales, llegamos a ser originales... Hay que crearnos un origen y una originalidad. El progreso debe encontrarse en un equilibrio entre lo que somos y nunca podemos dejar de ser y lo que, sin sacrificar lo que somos, tenemos la posibilidad de ser». Las palabras de Zamacona son admirables. Pero ve negras las perspectivas para el futuro. Las penurias de la realidad mexicana, dice, quizá con un poco de licencia poética, son más severas, o en todo caso más absurdas aún que las atrocidades de los campos de concentración europeos, «porque esos hombres que sufrieron el bombardeo y el campo de concentración... pudieron al cabo asimilar sus experiencias y cancelarlas, dar una explicación a sus propios actos y a los de sus verdugos... La experiencia más terrible, Dachau o Buchenwald, no hizo sino destacar la fórmula agredida: la libertad, la dignidad del hombre». Mientras que «para el dolor mexicano no existen semejantes fórmulas de justificación. ¿Qué justifica la destrucción del mundo indígena, nuestra derrota frente a los Estados Unidos, las muertes de Hidalgo y Madero? ¿Qué justifica el hambre, los campos secos, las plagas, los asesinatos, las violencias? ¿En aras de qué gran idea pueden soportarse? ¿En razón de qué meta son comprensibles?». Al fin, invocando la santa misión salvadora de México, que él concibe en términos mesiánicos, aboga en favor de una especie de humanitarismo cristiano en el campo

social, en el que cada hombre, como Cristo, asumiría el dolor y la culpa de sus semejantes y se ofrecería a sí mismo al sacrificio expiatorio. Compara a México con la figura de Lázaro, muerto sólo para renacer y cargar con su condena. Así, garrapateando en su cuaderno de notas, que nunca verá la luz, representa la posición algo narcisista de un individualismo inoperante en una sociedad despersonalizada.

El converso de Zamacona es la impresionante figura medio mítica de Ixca Cienfuegos, una personificación del México precolombino, con todos sus ritos mágicos, su enconada resistencia al cambio y esa «fuerza secreta y anónima» que es «más vieja que todas las memorias». Ixca, ubicua sombra retributiva que se cuelga en casi todas las escenas del libro, es a la vez el ojo vidente y el tábano que impulsa a la acción. Es la voz en el fondo de cada conciencia. Tiene entrada a todas partes, «a los salones oficiales, a los de la *high-life*, a los de los magnates también». Ahora pasa por ser «el cerebro mágico de algún banquero», ya «un *gigoló* o un simple marihuano». No sabemos nunca con seguridad quién es, pero sí en nombre de quién habla. Es el testigo, el hombre que lee los corazones, que adivina deseos secretos, que atraviesa a todos con su mirada, instándolos a «dejarse caer hasta el fondo» de sí mismos, donde encontrarán su realidad esencial. «Sé tú mismo, con todas las condiciones de tu vida», es su grito de batalla. Es el diablo que tienta, un dios ancestral que precipita en su caída a los protagonistas del drama. Para él, México se condenó el día que olvidó «el primer México, el México atado a su propio ombligo», encarnado en su «voluntad original». Las ideas de Zamacona sobre la responsabilidad personal no tienen sentido para él, porque la tesis entera «se apoya en una idea de personalidad capaz de recibir y engendrar redención, culpa, etcétera». Pero no existe tal personalidad en «la masa torcida de hueso y piedras y rencores» que es México, un país donde hay «aire, sangre, sol, un tumulto sin nombre..., pero jamás una persona». El mundo de Ixca es el de la despersonalización, tradicionalista, colectivista. El «sé tú mismo» que respira en los oídos de sus víctimas, dice Fuentes, no es más que «una trampa moral». Lo que oyen es la voz de sus propios pensamientos y nada más. Porque, al ser México «algo fijado para siempre, incapaz de evolución», será reclamado inevitablemente por sus héroes muertos, por el pasado que en el fondo todavía «lo inunda y transforma todo». El México moderno es un espejismo, una pura máscara y apariencia que oculta la desintegración de un país desalmado donde «jamás nos hemos hincado juntos, tú y yo, a recibir la misma hostia; desgarrados juntos, creados juntos, sólo morimos para nosotros, aislados». Como dice la viuda de Teódula, la compañera en hechicería de Ixca: «Nos acercamos a la división de las aguas». Las corrientes han comenzado a fluir río arriba, y arrasarán con todo, «para que el amanecer nos encuentre sobre un desierto, sin más riqueza que nuestra piel y nuestra palabra». Y así sucede en el curso del libro, al estallar una serie de catástrofes naturales y de manufactura humana en las que todos encuentran la ruina o la muerte. Como Ixca, en una última metamorfosis, desaparece en el aire ralo por una calle sin nombre, disuelto en la ciudad «vasta y anónima», se anuncia un apocalipsis que arrancará todas las máscaras para que cada

cual se vea desnuda su «cara verdadera, la primera, la única».

Esa obsesión con la «cara verdadera» de México es el tema central en *La región más transparente*. Los diversos puntos de vista propuestos por los distintos personajes son sus polos dialécticos. La acción oscila entre un polo y otro, acentuando más la controversia que el drama. Resalta en primer plano un «juego simbólico de personajes» al que Fuentes mismo retrospectivamente llama «demasiado obvio». *La región más transparente* peca por argumentativo y palabrero. Sus compulsivas preocupaciones «mexicanistas» lo han anacronizado. Es lo que dice Fuentes, aunque señala que hay que verlo en su contexto histórico, ese momento muy particular «no sólo mío sino de la literatura mexicana» cuando México había llegado a su gran encrucijada.

En la época prerrevolucionaria, bajo Porfirio Díaz, dice Fuentes, hubo «una especie de imitación extralógica» de las formas extranjeras en la cultura mexicana, «que mantenía totalmente sofocado el pasado mexicano». Con la revolución se invirtió la ecuación. Hubo «un movimiento de explosión del conocimiento popular... La revolución descubrió todos estos colores, sabores, música, ruidos, formas que quizá tuvieron su máxima expresión en el movimiento muralista, pictórico, aunque también en la música de Carlos Chávez, de Revueltas; en la novela: Azuela, Guzmán, etcétera. Pero una vez que pasó la etapa del conocimiento hubo que llegar un poco a la etapa de reconocimiento, de la cancelación de lo muerto que aquella explosión había puesto a circular. Hubo que hacer una selección. Y la etapa de selección y de reducción simbólica y racional fue el movimiento del año 50 de Octavio Paz y el grupo Hiperión de Zea, Portilla, Villoro, etcétera, en torno a “lo mexicano”. Pero “lo mexicano” en sí supone una abstracción, porque no hay “lo mexicano”, hay los mexicanos. Ésa fue la siguiente etapa. Por un lado entonces, todo el arte revolucionario, a fuerza de repetirse, de sacralizarse a sí mismo, se convirtió en caricatura. Los imitadores de Siqueiros y Rivera hicieron una especie de *pop art* al final, nada más, *pop art* de la revolución. Por otro lado, el movimiento de discusión de “lo mexicano” también cayó en una serie de abstracciones en que pretendía generalizarse totalmente, a expensas de las particularidades vivas de los mexicanos». Las líneas de batalla se habían estirado demasiado. «En ese momento, yo creo que había un absolutismo teórico rampante en México, bastante anticuado si lo vemos en la perspectiva de 1965, pero muy actual en el año 50, cuando pasa la novela. Había perspectivas ideológicas tajantes: una, la perspectiva que políticamente representó en México el gobierno de Lázaro Cárdenas, la posibilidad de un gobierno de tipo popular, un socialismo mexicano construido desde la base con la participación del pueblo y con todo el pensamiento marxista vigente en cada uno de los actos del gobierno; y por otro lado, la tesis política de Miguel Alemán, que representó la reacción contrarrevolucionaria en el año 46 con la tesis del hamiltonismo: la riqueza se acumula arriba, se concentra arriba, y luego se desparrama hacia abajo. Política y económicamente, éstas eran las alternativas».

La región más transparente estaba destinada en cierta forma a ser un foro para las opiniones contradictorias de la época. Se llama al debate, no a una decisión final. Típica es la presentación de Zamacona, con sus interminables titubeos y su complejo mesiánico, que invitan a la reflexión, pero también a la sátira.

Zamacona, dice Fuentes, es un «retrato compuesto», una «superposición», de muchos intelectuales mexicanos. «Porque en el fondo de todo el movimiento de estudio de lo mexicano había esa actitud redentorista... Entonces yo creo que *La región más transparente* es una novela que reflejaba mucho, intencionalmente por lo demás (sin ser mis tesis ni mucho menos), la preocupación de ese momento por fijar, por resumir, por destilar “lo mexicano”; reflejaba esa preocupación excesiva y mítica por la nacionalidad, por la tierra, por el pasado de México. Al mismo tiempo pretendía ser una novela crítica de la revolución, en un momento en que se podía tener perspectiva sobre lo que había sido la revolución mexicana, perspectiva que no pudieron tener los novelistas documentales que escribían cabalgando con Pancho Villa». Por eso *La región más transparente* —novela que abre un nuevo paréntesis en la literatura mexicana— ha sido llamada «la otra novela de la revolución». Hace el inventario, el recuento, una primera recapitulación. Tenía que haber sido escrita a una distancia prudencial de los hechos, dice Fuentes, «de la misma manera que Chateaubriand no escribió la novela de la Revolución Francesa, sino Balzac y Stendhal, cuarenta o cincuenta años después».

El memorándum y el mural se combinan en *La región más transparente*, a veces desarticulados. El montaje es demasiado visible. La abundancia llega hasta el derroche. Es una novela fotográfica, explícita en sus métodos, deslumbrada por su propio virtuosismo. Las caracterizaciones, poco matizadas, tienden al arte de la cartelera. La dialéctica mata el diálogo. La progresión dramática es bastante confusa. Irritan los largos discursos, los interminables monólogos, el eterno autoanálisis de los personajes, que no acaban de preguntarse solemnemente quiénes son, adónde van, qué es México, etcétera. La intención satírica de muchos episodios se pierde en la caricatura, el amaneramiento —todo el mundo fuma como un endemoniado y bota por todos lados las colillas de los cigarrillos— y la gesticulación. Las confrontaciones, en vez de encarnarse en actos, tienden a ser verbales. Hay figuras fascinantes pero algo irreales, como Ixca Cienfuegos, y cataclismos que no parecen tan inevitables. Pero, a fin de cuentas, el edificio se mantiene en pie. Lo sostiene una prosa truculenta, sinuosa y arrolladora. Hay escenas memorables en la vida de Federico Robles, el más rotundo y menos estilizado de todos los personajes, y en la de su altanera y voluntariosa mujer, Norma, casi sublime en su soberbia cuando le tira el guante a la sociedad y todas sus conveniencias y se lanza con insolencia al fuego de una última pasión. Otro espectáculo es la muerte y transfiguración de Ixca Cienfuegos. Fuentes no sólo maneja una buena pluma literaria, sino además capta con sutileza los ritmos del habla popular. Explota con humor y desparpajo la escena callejera. No teme tampoco a la pura bravura, y no faltan en *La región más*

transparente los grandes arpegios retóricos, entre ellos una succulenta enumeración descriptiva de los órganos sexuales de las prostitutas, tan brillante y arrebatada como el himno de Melville a la blancura de la ballena.

Lo asombroso es que Fuentes, que adopta algunas de las técnicas más tortuosas de la novela norteamericana, haya logrado producir una obra en su conjunto tan coordinada y armónica—y tan *mexicana*. Saltan a la vista en *La región más transparente* la deuda sobre todo a Dos Passos con sus «ojos videntes», sus *flashbacks*, sus recortes de periódicos, sus contrapuntos de estilo y tiempo, y hasta su uso del habla de la calle.

Fuentes reconoce el aspecto derivativo de *La región más transparente*, pero lo siente como inevitable y además justificado desde el punto de vista del novelista latinoamericano, quien, tal vez por su sensación de inferioridad cultural, no ha tenido nunca escrúpulos a la hora de aceptar préstamos del exterior. El homenaje a lo ajeno deriva —paradójicamente— del aislamiento. Las literaturas «céntricas» no se imitan de manera tan obvia unas a otras; un atributo de la universalidad es la conciencia de que lo que se ha hecho en un idioma se ha hecho para siempre en todos los idiomas. La «excentricidad», en cambio, fomenta la pantomima. Hace poco que nuestra literatura se traduce lo suficiente como para universalizarse; por eso nuestro escritor siente todavía poca responsabilidad hacia la cultura en general. Piensa en función de aportar algo, no al mundo, sino tan sólo a su propia tradición. Toma sin dar, proponiéndose no tanto hacer algo nuevo como mostrar que puede hacer lo que ya han hecho los demás. Hay evidentes residuos de esta actitud en Fuentes. «El ángel negro del tiempo perdido se cierne sobre todos los aspectos de la vida latinoamericana», escribió en un artículo reciente para un periódico de Nueva York, subrayando ese «proceso de desarrollo afiebrado e impaciente» por el que está pasando un continente que tiene que «saltar etapas a las que se llegó pausadamente en Europa y los Estados Unidos». Y el que va apurado escoge donde puede su compañía. Así, en *La región más transparente*, veremos que los hijos de Sánchez se dejan organizar por los discípulos de Joyce. No sería una exageración decir que la obra refleja —y a veces remeda— una buena parte de los hábitos literarios en auge en los Estados Unidos entre 1920 y 1940. Casi se le podría llamar un *pastiche*.

Dos Passos, Faulkner y además D. H. Lawrence son los autores que menciona especialmente Fuentes, y explica: «Yo estaba haciendo un juego de tiempos, y me interesaban mucho esos tres modos de verlos. Además de lo que toda primera novela tiene de muestrario, leía mucho a Dos Passos como una posibilidad de dar en una novela mexicana un tiempo muerto. En Dos Passos todo fue. Aun cuando él escribe en presente una cosa, sabemos que fue. En Faulkner, todo está siendo siempre. Aun el pasado más remoto es un presente». Menciona además la influencia de D. H. Lawrence. «En D. H. Lawrence, lo que hay es este tono profético, de inminencia. Está siempre arañando el futuro; está cargado de futuro. Entonces yo muy conscientemente tenía esas tres influencias, porque eran tres tiempos que quería yo

imbricar y organizar y contraponer y mezclar en *La región más transparente*».

Fuentes atribuye la influencia de Dos Passos —y, podríamos agregar, de toda la literatura proletaria, sus temas y sus técnicas— en la literatura latinoamericana en general «a razones muy obvias, me parece a mí. Porque como América Latina siempre vive un retraso cultural de cuarenta o cincuenta años por lo menos, las formas llegan retardadas. Y la sustancia latinoamericana es retardada, va siempre en retraso; ha llegado un momento en que la sustancia de nuestra vida encuentra una forma muy adecuada en el tipo de literatura que hacía John Dos Passos hace cuarenta años».

La imitación, transformada en invención, no destruye *La región más transparente*. A pesar de sus errores, algunos de ellos «graves», confiesa Fuentes, al final la obra impone su propia personalidad. La diversidad de estilos, dice Fuentes, «estaba dictada por la temática, la temática de una ciudad que carece de unidad actualmente, una ciudad de contrastes y contraposiciones terribles. Yo iba encontrando naturalmente, pero al mismo tiempo reflexivamente, el estilo adecuado para toda esa temática, para integrar el mural que es esa novela».

Muy diferente en el tono y el procedimiento es la segunda novela de Fuentes, *Las buenas conciencias* (1959), que abre un ciclo y por lo tanto fue concebida como el cimiento del futuro edificio. Por oposición a *La región más transparente*, *Las buenas conciencias* es un librito ordenado, sobrio y minucioso, equilibrado y arquitectónico. El escenario ya no es la Ciudad de México, sino Guanajuato, un centro colonial al que Fuentes describe como el epítome del conservadurismo provinciano. El movimiento de la Independencia nació allí, y sus aristocráticos habitantes —fieros tradicionalistas, fundadores de la universidad jesuita más venerable de México, altivos guardianes de la quintaesencia del viejo estilo español— se consideran «la cima del espíritu del centro de la república». En realidad, personifican el oscurantismo y la hipocresía.

Uno de sus vástagos es el joven Jaime Ceballos, el protagonista, de una familia de tenderos enriquecidos, ahora muy encopetados, quien despierta a las realidades sociales y simultáneamente a la sexualidad en un momento de crisis adolescente. Reconocemos el viejo tema español, consagrado por García Lorca, del fervor religioso como un precipitado, o una sublimación, del instinto erótico. El fariseísmo familiar y la injusticia social lo atormentan físicamente a Jaime, como una mutilación de sus sentidos más íntimos. Se rebela, y su fe entra en crisis. Busca dentro de sí mismo la auténtica vocación cristiana, en vez de la falsa piedad del ceremonial de la iglesia. Como el Zamacona de *La región más transparente*, se siente destinado al martirio secreto, a asumir en carne propia todas las culpas y los pecados de la humanidad. Del fondo de su angustiada pubertad, siente el llamado a la acción social como una afirmación de su individualidad.

Jaime vislumbra por primera vez el camino de la salvación en un luminoso recuerdo de infancia. En cierta ocasión —la escena recuerda páginas de *Grandes*

esperanzas de Dickens— había ocultado en el granero a un refugiado de la justicia. En el rostro justiciero de aquel hombre —perseguido por tratar de organizar una cooperativa— había descubierto la imagen del heroísmo y la dedicación. El hecho de no haber podido evitar la detención final y el encarcelamiento del prófugo le ha remordido desde entonces la conciencia. Crecen sus escrúpulos con las conversaciones que mantiene con su amigo mestizo Lorenzo, un joven incendiario febrilmente dedicado a la idea de servir a la causa obrera haciéndose abogado en la capital. Conmueve e indigna también a Jaime la penuria de su madre Adelina, que la familia Ceballos despreció siempre por su cuna humilde, y que tras ser expulsada de la casa al poco de dar a luz a Jaime, vive ahora reducida a la prostitución. Entre los culpables está Rodolfo, el padre de Jaime, un débil indefenso, que en realidad es otra víctima de la situación, y más que nadie la hermana de Rodolfo, la tía Asunción, una beata amargada, y Jorge Balcárcel, su marido, un baluarte del bien pensar, en cuyo hogar ha crecido Jaime, aplastado por la respetabilidad y mojigatería de sus mayores.

La santimoniosa «buena conciencia» de su familia es lo que más incita a Jaime a rebelarse, pero no es fácil llevar la cruz. Lo acecha por todas partes, canosa, erguida en su falsa dignidad, la figura inexorable de Balcárcel, un déspota que aterroriza a la familia con sus virtuosas sentencias y sus temibles castigos; y lo persigue la frustrada Asunción —personificación de la soledad de los que pasan la vida sufriendo en silencio, congénitamente incapaces de levantar la voz para mencionar verdades desagradables—, yerma a causa de la esterilidad de su marido, y por lo tanto ensañada en su afán de poseer y dominar a su hijo adoptivo. El único posible defensor de Jaime, Rodolfo, es una triste nulidad reducida a la situación de pariente pobre de la familia, resignado a vender paños servilmente detrás del mostrador de la vieja tienda familiar. Rodolfo, Balcárcel y Asunción son todas vidas reprimidas. La atrofia es el precio que ha pagado cada uno de ellos por su buena conciencia.

Jaime se defiende como puede contra la fuerza de las circunstancias, pero va perdiendo terreno. Tratar de ver claro no basta. Cuando llega la hora de la prueba decisiva, fracasa. Se juega el todo por el todo en una escena crucial en que Rodolfo, en un momento de inesperado coraje, se levanta de pronto y se redime dando voz a lo inmencionable. «Qué distinto... lo que somos de lo que pudimos ser», anuncia a la familia en la mesa a la hora de la comida. Sigue a estas tremendas palabras un silencio escandalizado. Por una vez se han puesto las cartas sobre la mesa. En ese instante, Rodolfo conquista el corazón de Jaime. Se espera de éste un gesto. Es su oportunidad. Pero Jaime calla. Deja que pase el momento y todo vuelve a la normalidad. Poco tiempo después Rodolfo muere, abandonado por el hijo de quien esperaba una palabra de perdón. Como el confesor de la familia le dice a Jaime: «No esperaba de la vida sino tu amor. No quería morir sin eso. Pero tú no se lo diste; no fuiste capaz de un solo gesto, así fuera simbólico. Lo condenaste a morir en el dolor y la desesperación. Eres un cobarde...». Jaime baja la cabeza. Comprende que es demasiado débil para luchar. Pronto se ve obligado a separarse de su devoto amigo,

Lorenzo, a quien la familia ha desaprobado siempre, y bajo el golpe de esta última derrota corre a refugiarse en el desván, y «allí, con la cabeza recargada contra la madera verde, rogó ser como todos los demás. Rogó a otro Dios, nuevo, desprendido del Dios de su primera juventud, que lo salvase de las palabras extremas del amor y la soberbia, del sacrificio y del crimen». Como ha confesado ya a Lorenzo: «No he tenido el valor. No he podido ser lo que quería. No he podido ser un cristiano. No puedo quedarme solo con mi fracaso; no lo aguantaría; tengo que apoyarme en algo. No tengo más apoyo que esto: mis tíos, la vida que me prepararon, la vida que heredé de todos mis antepasados. Me someto al orden». Su renuncia, su capitulación, dice Fuentes, es «un acto de honradez, paradójicamente el único acto de honradez que realiza en la novela. La única vez que es absolutamente sincero consigo mismo. La única vez que admite la verdad».

¿Qué ha logrado Fuentes en *Las buenas conciencias*? Pone en juego una moral y la desmenuza, echando a andar un drama cuidadosamente articulado que lleva derecho a su inevitable desenlace. La prosa es límpida, precisa y elegante, si bien un poco almidonada. La concisión, el paso mesurado, dice Fuentes, son «muy conscientes y muy buscados. Por una razón muy clara, y esto se verá cuando termine la tetralogía de *Los nuevos*, de los cuales *Las buenas conciencias* es el primer libro. Yo necesitaba tener esa base temática y estilística para la tetralogía. Quería salir de ese mundo de Guanajuato, que se expresa en estas formas muy siglo XIX, muy Pérez Galdós, muy Balzac, para llevar al personaje a la Ciudad de México, lograr concurrentemente un cambio de ritmo, un cambio del estilo de la novela. Es decir, es un estilo que va a ser destruido por las novelas que le siguen. Un estilo de base que cumple una función más o menos irónica en el total de la novela». Para consolidar esta base, Fuentes ha buscado un tono de desapego. El autor omnisciente sabe y ve todo, plantea la situación y la resuelve. Quiere dar un aire de autonomía a personajes y acontecimientos. Pero es todo demasiado explícito.

Como de costumbre en Fuentes, el problema central, según su propia definición, es el de «la responsabilidad individual en una comunidad en desarrollo». Dicho otro modo, el conflicto entre la vocación personal y los intereses de casta y familia. Trata de mantener su distancia y objetividad. Pero no se resiste a dar en cada página un juicio de Jaime, creando resistencias en el lector. A Jaime lo sentimos condenado de antemano, de manera inapelable, y hasta con cierta complacencia, y eso es jugar con las cartas marcadas. Fuentes da por sentada la tesis que quiere demostrar. Su vehemencia lo pone al borde de la didáctica. Sus caracterizaciones son demasiado convencionales, sus disyuntivas demasiado netas, y el resultado final demasiado previsible para que el argumento no parezca tendencioso. Otra vez, como en *La región más transparente*, aunque ha desaparecido la palabrería, las resoluciones son verbales. En el fondo, *Las buenas conciencias* es una especie de cuento ejemplar, con mensaje y moraleja. Culmina en su punto más flojo: el desenlace, que parece gratuito. La capitulación de Jaime es simbólica: parte de un alegato, no una vivencia. Es el

autor que habla por boca del personaje, lo mueve como una pieza. «Mal escrito», acepta Fuentes, con una sonrisa. Se propone remediar ese defecto en la próxima edición.

Desde ya impone respeto *Las buenas conciencias* por la fuerza de las imágenes que marcan las etapas del drama. Vemos a la parca Asunción recién levantada después de una noche de insomnio, que examina en el espejo sus pechos inútiles y su vientre marchito y luego, irguiéndose con todo su orgullo, se abrocha la bata hasta la garganta y sale del cuarto con paso altivo para iniciar el día; al excelso Balcárcel, sorprendido in fraganti, medio borracho en un prostíbulo; a Jaime de rodillas, santiguándose, para después levantar la falda del Cristo de la iglesia y examinar su anatomía, y enseguida, en espera de la señal divina que lo singularizará para siempre, besar con fervor los «pies crucificados»; y otra vez a Jaime, un ceniciento ermitaño en su sayal, que se azota con espinos y al rato, adolorido, abandonándose a un impulso sádico que lo saca de su postración, apedrea a un gato en la calle.

Más ambiciosa, más expansiva, es la tercera novela de Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), comenzada durante una estadía en Cuba en 1960 y se supone que escrita desde una perspectiva que toma en cuenta la revolución cubana, que Fuentes apoya. No es por cierto, ni quiere ser, una novela política. Tampoco es una novela polémica. Pero sí refleja la visión comprometida de la nueva generación. Como *La región más transparente*, su visión es panorámica. Pero en este caso el panorama es mental. El ojo de la cámara mira para adentro, enfocando la conciencia del protagonista, que revive su vida y, por extensión, la del México moderno, en su lecho de muerte.

La historia de Artemio, que abarca varias décadas y proyecta su sombra por todo un país, es la de la revolución mexicana. Artemio creció con ella, floreció con ella, y con ella decayó. Encabezó tropas rebeldes en sus primeros días impetuosos e incondicionales, la vio extender su promesa titánica, ampliarse como un gran cauce que lleva al estuario, sólo para declinar y frustrarse después. Como Robles en *La región más transparente*, ha conocido en su tiempo el amor, la lealtad y el coraje, pero transigió, abandonando sus ideales por un vano bienestar material del que no ha cosechado más que cinismo y desilusión. Su pérdida es la de México. Así —los paralelismos y las equivalencias son exactas— un amor de juventud, que lo atormenta en el recuerdo, coincide con la euforia de su período revolucionario; su casamiento demorado, producto del acomodo y la conveniencia, con el estancamiento de la revolución institucionalizada, las componendas. En su edad madura, una amante que lo adora le ofrece la posibilidad de una rehabilitación espiritual. Pero Artemio ya abandonó la partida. Una vez más late en él brevemente el ideal revolucionario cuando su hijo, Lorenzo, zarpa a toda vela para tirarse al fuego de la guerra civil española. Esto coincide con el período presidencial de Cárdenas en México. Pero pronto se apaga esta última ilusión. Lorenzo muere en España; Artemio se desmorona. Es lo que su vida ha hecho de él. Ahora hasta el fin de sus días, que ya

son contados, no le queda más que gozar del fruto amargo de sus inversiones, seguir acumulando riquezas y envenenarse a sí mismo y a los que lo rodean hasta el día de su muerte, que cerrará un capítulo de la historia mexicana.

Como un retrato de desintegración moral, *La muerte de Artemio Cruz* tiene sus momentos de gloria. La fuerza está en la concentración. Es un drama de conciencia. El retrato de Artemio Cruz es complejo, evita la caricatura. Artemio, el prototipo del caudillo mexicano, «es un personaje —dice Fuentes— que muy fácilmente se clasifica en México, dada nuestra tendencia al blanco y negro, en el negro. Mi intención, y sobre todo la intención que fue ganando cuerpo a medida que escribía la novela, era que no haya tal cosa. Artemio Cruz es su héroe y su antihéroe».

Una medida de la creciente madurez de Fuentes como novelista, en *Artemio Cruz*, es justamente su capacidad de matizar los problemas y redondear los personajes. Artemio evoluciona en el curso de sus aventuras. Es cierto que su vida lo circunscribe. Pero dentro del marco de lo que es, se profundiza cada vez más, y al final, aunque derrotado, se conoce mejor que al comienzo y gana en estatura. Sabe y comprende... No es el títere de la literatura naturalista que anda a los balazos. Tiene otras dimensiones. Es, en distintos momentos y a veces el mismo, cruel y cariñoso, astuto y cándido, admirable y despreciable, terco, taciturno y conmovedor. Si ha vivido intempestivamente, también en el momento de saldar sus deudas con el mundo es capaz de reflexión. Si ha trampeado, también se ha sorprendido en el acto. Se ve como es, y esa conciencia de los hechos lo humaniza. Además, como la Norma descabellada y temeraria de *La región más transparente*, ha vivido porque ha amado la vida. En asumir su tragedia ha alcanzado, si no la salvación, por lo menos cierta grandeza heroica.

La muerte de Artemio Cruz, con sus memorables escenas de campañas revolucionarias, con su prosa enérgica, siempre colorida, logra una resonancia dramática muy por encima de la obra anterior de Fuentes. Hay abundancia sin prolijidad. Menos impresionantes son algunas de sus técnicas, bastante aparatosas. Como en *La región más transparente*, a Fuentes le interesa el juego de tiempos. Para entretejer tiempos distintos, recurre al monólogo interior (que da el presente), al *flashback* (que da un tiempo retrospectivo), y a una curiosa «futurización» —por darle un nombre— que encarna en una especie de voz de la conciencia, un acusativo interno que tutea al protagonista, torturando la sintaxis y retardando la acción. Métodos que a pesar de alguna incongruencia parecían felizmente espontáneos en *La región más transparente* se han vuelto mecánicos en *Artemio Cruz*. Donde mejor se luce Fuentes es en la narración «directa». Las escenas más eficaces de *Artemio Cruz* son lineales. En otras partes tiende al automatismo. Su gran enemigo es la facilidad. En *Artemio Cruz*, muchas páginas, por lo demás densas y sutiles, están tan mecanizadas que mueren de pura ingeniería.

Un reproche de otro orden es el que puede hacerse a *Aura* (1962), una novelita de misterio bastante poco misteriosa, por cierto, que plantea el problema de la

identidad personal. El escenario, inevitablemente, es un vetusto caserón telarañoso habitado por una vieja dama excéntrica —que parece haber leído *Los papeles de Aspern* de Henry James— y su doble, una muchacha llamada Aura, en la que la vieja se encarna a voluntad para revivir fantasías infantiles. Un joven estudioso que se hospeda y se emplea en la casa se enamora de Aura —la doncella encantada que espera a su caballero errante— y cae bajo el embrujo. Cuando se libera al rato, traumatizado, ha descubierto que la Mujer es Hechicera.

Aura arranca de una cita atribuida a Jules Michelet: «El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses...», y no supera nunca la vacuidad de esta premisa literaria. La frágil Aura, con todos sus sortilegios, no embruja nunca al lector. El mal es estructural. Para que haya revelación, primero tiene que haber misterio. Aquí, en cambio, todo el sentido de la pieza es evidente desde el comienzo. *Aura* se desenvuelve en dos planos que dependen uno del otro, como parábola y como cuento de fantasmas, pero no se sostiene ni el uno ni el otro porque no genera ni suspenso ni ilusión. Hasta el estilo de Fuentes se ha relajado en *Aura*, volviéndose «ameno» hasta la banalidad. Todo está demasiado bien resuelto. Sin embargo, Fuentes tiene un afecto especial por *Aura*, la ha estado adaptando para el cine (donde quizá funcione mejor). El tema de la identidad, proyectado a nivel nacional en las novelas anteriores, en *Aura* aparece al desnudo. Forma parte de la psicología misma de la narración, que atenta contra la identidad del lector tratando de confundirlo con el personaje central. En efecto, *Aura* se dirige a una segunda persona, cuya identidad —es actor y espectador, protagonista y lector a la vez— permanece ambigua. Aunque alejada de la realidad «social», pretende explorar misterios del inconsciente colectivo. Al fin y al cabo, dice Fuentes, «todo cuento se escribe con un fantasma en la espalda». El fantasma, en *Aura*, es la Mujer «que mantiene el conocimiento secreto, que es el conocimiento válido, el conocimiento general, el conocimiento universal».

Más convincente es *Cantar de ciegos* (1964), una colección de cuentos que contiene algunas de las mejores páginas de Fuentes. Fuentes está entre los poquísimos escritores latinoamericanos que dominan las disciplinas del cuento. ¿Será por la simpatía tan especial que siente por la literatura norteamericana, donde florece el género? Él dice de buena gana: «Yo amo la forma muchísimo. A mí me encanta la construcción cuentística, la construcción redonda, total». El cuento además se presta idealmente a la pirueta brillante que siempre tienta a Fuentes. Es el arte de la baraja y la sorpresa, y nadie lo sabe mejor que él, que maneja la forma como si la hubiera inventado.

El título de la colección alude a la antigua creencia que los ciegos son adivinos, «videntes» autorizados a leer las verdades ocultas en los corazones de los hombres y a revelar sus delitos secretos. La tradición ha consagrado a los vates y oráculos ciegos de la antigüedad. Hay también en España una tradición de músicos callejeros ciegos que recitan romances trágicos en las ferias, generalmente con la ayuda de un lazarillo

que va señalando con un puntero las peripecias de la acción ilustradas en una serie de tableros que cuelgan de un bastidor. Como en el *grand guignol*, abundan las anécdotas sangrientas y grotescas.

Así es como en *Cantar de ciegos* —que satiriza la superchería, la afectación, la frivolidad, el culto a la moda y en general toda la cosmética de la sociedad mexicana — Fuentes nos invita a un festín macabro. Salen a patalear los esqueletos de familia, cuelga la ropa sucia al sol. Está la artista Elena de «Las dos Elenas», que, aburrida de las pinacotecas, después de ver la película *Jules et Jim*, se declara creyente emancipada en el *ménage à trois*, en el que se imagina que quedará plenamente «complementada», sin sospechar que su marido ya se adelantó a sus planes de triangulación enamorando a su madre. Hay un misterioso asesinato moral, y una oscura confabulación, en «Un alma pura», relato de un incesto entre hermanos que expone las morbosidades del machismo y sumerge a sus protagonistas en el embarazo, el aborto y el suicidio. «A la víbora de la mar» da una variante del tema jamesiano de la virginidad embaucada. Una solterona trémula y ajada que con los ahorritos que le ha dado su tienda de regalos en México parte de vacaciones en un barco inglés, se deja seducir a bordo por un galán que se hace pasar por hijo primogénito de una familia rica de Filadelfia —la ciudad filántropa— pero resulta ser un *gigoló* homosexual. En «La muñeca reina», un narrador nostálgico en busca de una compañera de infancia perdida encuentra en su lugar un estropajo inválido, recluido en una casa tras puertas cerradas por padres necrólatras que esconden a la hija tullida mientras adoran la reliquia de su antigua belleza que han conservado en la forma de una muñeca de cera. «Vieja moralidad» trata de la corrupción de una dudosa inocencia. Un niño vive con un abuelo obsceno que manosea asquerosamente a su ama de llaves e injuria a los sacerdotes que pasan por la calle. Unas viejas tías obtienen una orden judicial para llevarse al niño a un ambiente mejor. Pero la nueva casa adoptiva es peor que la primera, porque al rato uno de los vejestorios lo desflora. «El costo de la vida» trata de un taximetrero que se hace acuchillar en un callejón, y «Fortuna lo que ha querido» nos muestra a un pintor de moda cuyas juergas con los cultistas no le impiden descubrir su incapacidad, o desgano, para el amor. Un epígrafe que cita a Raymond Radiguet —hay una nueva edición con una parrafada del *Libro de buen amor*— fija la intención y cierra el argumento de la obra. México, concluimos, es a la vez joven y viejo. Hay ya un grano de decadencia en su sofisticación. Entre las modernidades deslumbrantes asoman todavía los tentáculos del viejo sistema de vida que lo ata al pasado. El nuevo México prospera con la paradoja. No ha roto sus amarras. Pero ha comenzado a vivir peligrosamente.

Los tiempos han cambiado desde la época de *La región más transparente*, dice Fuentes. Las opciones y las alternativas no son ya tan claras como eran entonces.

«¿Qué ha pasado? Ha pasado que el mundo mismo ha ido a un ritmo distinto, ha ido borrando muchas de las diferencias ideológicas. Ha habido todo el fenómeno del neocapitalismo y de la fusión cada vez mayor de las formas estatales del Este y de las

formas capitalistas del Occidente. Y México es un país que tiene una élite gobernante muy inteligente, muy sagaz, que se ha percatado muy finamente del rumbo del neocapitalismo, que ha empezado a aplicarlo en México. En un país que está en una etapa de lo que llamaría Walt Whitman Rostow el *take-off*, el gobierno mexicano, sobre todo el gobierno de Díaz Ordaz, el gobierno presente, ha empezado a aplicar una serie de teorías y prácticas propias del neocapitalismo en la vida mexicana. De manera que la perspectiva ha cambiado totalmente, y culturalmente lo que ha pasado es que ha habido la gran reacción contra el chauvinismo, la gran reacción contra la preocupación excesiva por lo mexicano; el hecho concreto de que la problemática mexicana, gracias a todas esas etapas, ha sido muy asimilada, sobre todo por la élite, la *intelligentsia*, la gente joven, los estudiantes, que ya no se plantan delante de un espejo y se preguntan qué significa ser mexicano. Todo ese movimiento de arte encabezado, digamos, por José Luis Cuevas, los escritores nuevos, los cineastas nuevos, es gente que considera un hecho natural ser mexicano. El problema es ser hombre, ¿verdad? Entonces el arte que están produciendo es un reflejo de esta nueva personalización y de esta nueva ambigüedad».

El nuevo arte refleja también el creciente aislamiento del artista mexicano, un fenómeno, según Fuentes, que «se debe a una cosa bastante clara, creo yo. Tradicionalmente en América Latina, a partir del momento de la independencia, hubo esta clara división que Sarmiento puntualizó, incluso en el título de una de sus obras: *Civilización y barbarie*. Obviamente, esta élite intelectual del mundo semifeudal latinoamericano estaba del lado de la civilización contra la barbarie. Entonces la opción era muy fácil, era muy tajante. Era estar con los elementos ilustrados que proponían este gran proyecto salvador inspirado en la Revolución Francesa y en la constitución de los Estados Unidos, contra todos los grandes residuos feudales de nuestra herencia española... Creo que si hoy hay escritores como Vargas Llosa, como Cortázar, como yo mismo, se debe en gran medida a que esa opción ya no es tan fácil. Es decir, el mundo de la modernidad se ha instalado en la América Latina. A través de una serie de hechos: el ingreso del capitalismo norteamericano, su creación de una clase compradora, de servicios, de industrias de transformación, de consumo, televisión, espectáculos, todo esto; en las grandes ciudades latinoamericanas se vive el mundo moderno. La opción entonces ya no es civilización contra barbarie. La civilización está allí. Y el escritor que formaba parte de una pequeña élite que hablaba desde el ala izquierda hasta el ala derecha de la oligarquía, ante la suprema indiferencia de ésta, pero de todas maneras con una posibilidad de acción, de influencia mucho mayor, de repente se ha visto sumergido en la pequeña burguesía. Entonces la opción épica que producía literatura épica: *Doña Bárbara*, *La vorágine*, *Don Segundo Sombra*, se ha convertido un poco en una literatura de la angustia, de la ambigüedad y de la crítica, de gente que está desplazada del lugar que tradicionalmente había ocupado y que se ve ante la necesidad de escribir una literatura mucho más personal, mucho más elaborada y mucho más solitaria. Ahora,

donde primero pasó esto, creo yo, es en México, por el hecho revolucionario mexicano, donde la *intelligentsia* como élite era uno de los aspectos de la dictadura de Díaz contra los cuales se luchó. En México nació un arte de raíz popular, a veces muy demagógico, con grandes aportaciones, grandes descubrimientos, que al fin descendió y se destruyó en el chauvinismo. Pero ese hecho destruyó la posibilidad del escritor, del artista, de actuar como parte de una élite. Lo llevó al nivel de la pequeña burguesía, de la clase media en formación en México. Y ya sabemos cuáles son los problemas del artista dentro de la clase media. Sobre todo, del artista latinoamericano, que tiene una especie de nostalgia de la élite, que quisiera volver a esa época dorada de la élite un poco, ¿no?».

Esa famosa nostalgia de la élite del artista latinoamericano se debe en parte, sin duda, a su sensación de marginalidad dentro de una sociedad que va revocando de a poco su poder y encogiendo su esfera de influencia. El escritor de élite era en cierta forma un eje de la rueda. En países que oscilaban crónicamente entre la dictadura y la anarquía, «desprovistos de medios de comunicación democráticos, de una prensa libre, un congreso responsable, sindicatos obreros independientes», como ha escrito Fuentes, «el novelista individual se veía obligado a ser al mismo tiempo legislador y reportero, revolucionario y pensador». Era la conciencia de la nación, encargada de evaluar y tasar, así como de mantener «una continuidad de relación entre la manifestación social y la imaginación literaria». Era una especie de ministro sin cartera que, como nos dice ahora Fuentes, extendiéndose sobre el tema, «jugaba el papel de redentor, tendía la mano al indio oprimido, al campesino explotado. Ésa es la raíz de toda la literatura latinoamericana. Fue una literatura de protesta en la que el autor suplía todos los órganos de comunicación pública que no existían en América Latina».

Ahora en cambio el escritor está atrapado dentro de una clase cuyos valores se ve obligado continuamente a rechazar. Su arte nace de la disconformidad y la rebelión. Situación que, no obstante, tiene sus ventajas. «Porque es obvio —dice Fuentes— que la novela como tal nació como una oposición, una rebelión del escritor, de la vida, expresada por el escritor, contra formas rígidas de las relaciones sociales. Es decir, el novelista no ha podido existir sin la enajenación. La enajenación le ha dado curso a la novela. Entonces a mí me parece totalmente natural estar dentro de la clase media y luchando con ella, luchando contra ella: creo que es así (lo digo un poco cínicamente) la única manera de escribir buenas novelas. Y no participo para nada —agrega— del sueño de que se llegará a una sociedad mejor en la que desaparecerá la enajenación. Lo vemos claramente en la sociedad soviética, que nuevamente las formas del estado socialista crean sus enajenaciones, enajenaciones del nuevo sistema. Y nuevamente el novelista está dando cauce al movimiento de la vida contra la estratificación de lo parálítico. Ésta es la ambigüedad de la novela: frente a un arte consagrado, de corte cerrado, la novela surgió como una rebelión contra el orden establecido. Pero al triunfar el orden que quería la novela, cayó en la paradoja de

tener que criticar el orden que la propia novela había defendido. Y creo que esto es válido también frente al orden socialista. Por eso es tan importante una novelística como la de Cortázar, o la de Vargas Llosa, en que se ha perdido la ingenuidad y la ilusión original del escritor de izquierda en América Latina. Por ejemplo, en una novela como *La ciudad y los perros*, obviamente hay una visión trágica del mundo que está en oposición, pero al mismo tiempo en síntesis, con el sentimiento de justicia que hay en la novela. Es decir, Vargas Llosa no se queda con la visión ingenua de la justicia que puede tener un Gallegos. Hay otra visión que envuelve, hace compleja y concretiza la de la justicia: es la visión trágica. En Vargas Llosa está totalmente asimilada la visión trágica. No se hace ilusiones Vargas Llosa de que a través de las batallas dadas con la pluma, o incluso de las batallas dadas con fusiles, vaya a haber un cambio utópico. De ninguna manera. En la sociedad perfecta seguirán muriendo niños...».

En cuanto a la sociedad de consumo, Fuentes ve con pesimismo el peligro cada vez mayor de deshumanización y bancarrota espiritual. Dice que para el intelectual existe siempre la posibilidad de crear su propio código moral y cultivar la sensibilidad que le han concedido el ocio y la educación. Pero ésa es «una falsa posibilidad. Eso no interesa para nada». El escritor ya no es, o no debe ser, ese «monólogo sin eco» o esa «muda telegrafía a la que nadie responde» en donde se encerraban los poetas de comienzos de siglo. La novela de la ciudad recoge las voces de la multitud.

Fuentes ha terminado una nueva novela, titulada *Cambio de piel*, que saldrá este año al mismo tiempo en México, Italia y los Estados Unidos, y en la que teje un delicado contrapunto entre la vida moderna en un pueblo histórico de México Central (Cholula) y la vida en este mismo pueblo en la época de Cortés. Dice que es una vez más «la historia de un conflicto entre el individuo y el mundo: la historia de los sentimientos privados, viejos y nostálgica acariciados, con los que creemos justificar nuestras vidas y de la pasión de un mundo que los niega». Se superponen épocas y culturas, la iglesia y la pirámide.

En otra modalidad iba a ser *Galatea*, la segunda novela del ciclo de *Las buenas conciencias*. Inspirada en la historia de la ninfa de la mitología griega, retrataba a una muchacha víctima de una serie de Pigmaliones, o más bien Svengalis, que en vez de formarla la destruyen. Iba a ser «una novela totalmente personal —nos dice Fuentes—: sobre una chica en México y las dificultades del crecimiento en la Ciudad de México, pero totalmente desligada de la problemática de *Las buenas conciencias*... una vida aislada, interior, en la que la corrupción es un poco el sinónimo de inocencia. Sólo se puede vivir tocando, corrompiendo, exponiéndose».

Galatea no prosperó. Tampoco el ciclo del que iba a ser parte. Pero la ambición era moverse hacia una novela más subjetiva. El novelista de la nueva generación —dice Fuentes— influido menos por sus predecesores en el género que por los poetas intimistas como Carlos Pellicer y José Gorostiza —irónicamente, los mismos del

«monólogo sin eco»— y, en la actualidad, por Octavio Paz, tiende cada vez más, a «la personalización, la novela de la vida interior. Creo sobre todo que ante la tendencia anterior que había de formar una escuela, un movimiento temático y de estilo muy obvio, hoy, porque la vida mexicana se ha vuelto muy ambigua y compleja, la tendencia es una serie de expresiones muy individuales de parte de cada escritor. La única etiqueta o ismo que se pudiera adjudicar a cada uno de ellos es su etiqueta o ismo personal».

Fuentes mismo, aunque «mafioso» y sectario con los amigos, a quienes apoya incondicionalmente, no se ha vinculado nunca con lo que pudiera llamarse un movimiento literario. La *Revista Mexicana de Literatura*, con la que sigue asociado, no se compromete con nadie, al contrario, dice: desde su fundación en 1956, ha optado siempre por «un rechazo del localismo, de lo pintoresco, del chauvinismo y de la cerrazón de la literatura mexicana». En el plano político, representa «un rechazo de cualquier *a priori* ideológico, un interés por el tercer mundo, por la independencia de criterio para juzgar tanto a los Estados Unidos como a la Unión Soviética».

Imparcialidad, sin embargo, no es sinónimo de indiferencia. Fuentes, que se resiste a la noción tan en boga de crisis o decadencia en la novela, siente una gran afinidad entre su obra y la de novelistas norteamericanos de la posguerra como Styron, Mailer y Bellow. Con Mailer, dice, comparte una situación: «El hecho de estar atrapados dentro de una clase media que rechazamos, y la respuesta en muchas actitudes existencialistas, incluso nihilistas. Si algo tengo en común con Mailer, es la convicción de que se está formando una cierta corriente de izquierda anárquica nuevamente dentro de los países neocapitalistas, y de que hay una expresión literaria y una serie de personajes que nos ofrece este hecho». Señala como ejemplo su *Cambio de piel*, novela «narrada por un nihilista envejecido, por un *beatnik*, un rebelde sin causa que frisa los cuarenta años». Si Mailer habla de «ensanchar infinitamente el campo de lo posible», Fuentes, con la misma visión presciente de su arte, dice: «El escritor tiene que salir al paso, no importa la sociedad en que viva, con una nueva herejía para que exista una aspiración a la libertad que es, quizás, lo más cerca que se puede estar de la libertad».

La posibilidad de quedar marginado no preocupa a Fuentes. «Hay que preguntarse —dice— si el novelista no está destinado a la marginalización cada vez más, a medida que este fenómeno de pluralización social y económica propia del neocapitalismo se va desarrollando en nuestros países. Pero siempre con una intención mesiánica y totalizante». Porque, como cree y afirma: «En un mundo perpetuamente inconcluso hay siempre algo que se puede decir y agregar sólo mediante el arte de la ficción».

Gabriel García Márquez, o la cuerda floja

Es duro y macizo, pero ágil, con un impresionante mostachón, una nariz de coliflor y los dientes emplomados. Luce una vistosa camisa de *sport* abierta, pantalones estrechos, y un saco oscuro echado sobre los hombros. Pátzcuaro es un lago de humores caprichosos situado en las alturas, a unos trescientos kilómetros al oeste de la Ciudad de México, en el camino que lleva a Guadalajara. Cuando cae la noche veloz después de un largo día de trabajo entre cámaras y reflectores —está filmando con un grupo de profesionales en las calles embarradas de un pueblo cercano, donde estallan a cada rato los chaparrones— se pone a pensar.

«Inventario de muertos», llama a la literatura de su país. Y la verdad es que desde *La vorágine* de Rivera —un clásico ya arcaico— no se ha distinguido por sus novelistas. Colombia es un baluarte del conservadurismo católico, el museo del tradicionalismo político y el purismo literario. Sus escritores han sido académicos y gramáticos. Hubo excepciones honorables: poetas hipersensibles como José Asunción Silva; un modernista cerebral: Guillermo Valencia; un profeta de las penumbras, conocido más que nada por sus excentricidades: Porfirio Barba Jacob. En cuanto a la novela, la idílica *María* fue un momento del romanticismo. En otros momentos, Colombia se ha destacado por producir algunas de las peores obras del continente. Basta recordar las extravagancias de Vargas Vila, el de *Flor de fango*, tan inmensamente popular a comienzos del siglo por su combinación de exotismo y pornografía. En otra etapa, fue respetable la obra de Tomás Carrasquilla, el inventor de la novela costumbrista en Colombia. Su realismo escénico tenía más bien fines didácticos. El naturalismo estilo Zola de Osorio Lizarazo pintó cuadros dramáticos. Pero sólo *La vorágine* perdura, y en gran parte por el arquetipo literario del trópico que legó a novelistas más hábiles. A la cabeza de esos novelistas está García Márquez.

Una vida atribulada que pudo arruinarlo más de una vez ha dejado a García Márquez con el tesoro de experiencias personales que enriquecen su obra. Es un hombre que puede naufragar sin ahogarse. Hace años que vive en México. Volvería a su patria si pudiera —dice que dejaría todo inmediatamente si lo necesitaran allí—, pero por el momento él y Colombia no tienen nada que discutir. Los separan, entre otras cosas, diferencias políticas de esas que llevan al destierro. Entretanto —si la vida en el exterior puede ser incómoda, para él también ha significado el éxito—, vive como un cauteloso tesorero entre sus joyas nocturnas. Con un puñado de obras a su nombre, ya parece un millonario de la invención. Se lanzó con *La hojarasca* (1955) y luego, con un fulgor de luces ocultas, se sucedieron rápidamente *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) y *La mala hora* (1962). Es miembro fundador de esa «mafia» algo heterogénea de jóvenes internacionales, todos —Fuentes, Vargas Llosa— rondando la treintena, cuya obra ha revolucionado nuestra literatura. Son una especie de diáspora que se reúne raras veces

y no siempre se conoce en persona, pero se mantiene en comunicación a través de las fronteras nacionales. Se admiran y compiten entre ellos. Sienten, a pesar de las envidias inevitables, que el éxito de uno es el de todos. García Márquez habla de una «conciencia de equipo». Todos están abriendo brecha. El talento puede manifestarse en cualquier parte hoy en Latinoamérica, y por donde aparece se corre la voz. Hay como una exuberancia de la novedad, y una euforia. García Márquez dice que la novela latinoamericana es hoy por hoy la única respuesta a la esterilidad del *nouveau roman* francés. Todavía duda de su propio talento. Pero vive y siente que existe en sus libros. Como tantos escritores, inventa para compensar alguna carencia personal. Es un hombre intenso, voluble, que hará cualquier cosa para llegar a la gente, para que lo quieran, como dice, hasta escribir libros. La minuciosa reproducción que hace por dentro de sus recuerdos de infancia delata al exiliado que lleva su casa a cuestas por el mundo.

Gracias a García Márquez, el lugar más interesante de Colombia es un pueblo tropical llamado Macondo, que no aparece en ningún mapa. Situado entre dunas y pantanos por un lado, y por el otro la sierra impenetrable, es un pueblito costero tórrido y decadente, como miles de otros en el corazón del hemisferio, pero también muy especial, a la vez extraño y conocido, peculiar y general, instantáneo como un palpito, eterno como la imagen de un paisaje olvidado. Es uno de esos lugares de donde el viajero se ha ido para volver y encontrarse. Macondo, más un ambiente que un lugar, está en todas partes y en ninguna. Quienes van allá emprenden un viaje interior. Es geografía y también historia y autobiografía.

García Márquez nació en 1928, en Aracataca, un caserío en los confines de Santa Marta, probablemente muy parecido a Macondo, que lleva el nombre de una plantación de bananos que había en la zona cuando era niño. Allí creció —y allí de algún modo sigue viviendo— con las habladorías de familia que se convierten en mitología.

Macondo tuvo una historia agitada. Los primeros pobladores, a mediados o fines del siglo pasado, fueron refugiados que llegaron huyendo de las guerras civiles que devastaban en esa época el campo colombiano. Las guerras —«una larga y penosa realidad en Colombia», dice García Márquez, y están siempre en su telón de fondo— terminaron alrededor de 1903, pero sus consecuencias no han dejado de sentirse. Macondo tuvo su auge entre 1915 y 1918, la época de la «fiebre del banano», que pobló la zona de aventureros: esa «hojarasca» humana que llegaba fascinada por la esperanza y no tardaba en ser barrida por el huracán de los malos tiempos. Cuando la bananera abandonó el pueblo, se llevó la prosperidad y quedaron la inercia y la apatía. Los que podían se iban. Los otros se fundían. Era poco lo que podía alentarlos. No le quedaba a Macondo otra cosa que los viejos feudos, los héroes desaparecidos, los enconados delirios de grandeza, los recuerdos tardíos. En medio de la desesperación general, hubo un período de bandolerismo en que el pueblo fue saqueado, y luego llovieron las pestes y los azotes, las sequías y los diluvios. Un

programa de «pacificación» quedó empantanado. Peor que la ruina económica es la gangrena moral. Es un pueblo de malas conciencias, odios y rencores. El pasado fue enterrado vivo y ha vuelto como un remordimiento para convertirse en una pesadilla colectiva. Nadie duerme bien en Macondo. Hay una atmósfera de desconfianza y recelo, violencia y hostilidad. Desde hace algún tiempo nada parece alterar el bochorno si no es la visita espasmódica de algún ruinoso circo o la llegada semanal de la lancha del correo. Pero acecha algo todavía peor. Se siente en el aire. Macondo goza o sufre de una precaria estabilidad. Pero con un sexto sentido percibe que viene una sacudida. Son tiempos apocalípticos de revolución. Hay guerrilleros en el monte. Aunque nadie lo dice, todo el mundo lo sabe. El médico del pueblo distribuye volantes clandestinos; el peluquero chismoso trabaja bajo un cartel que dice PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA; el cura está ciego y sordo; la sastrería es un nido de sedición. La historia está por atropellar a Macondo. Y se multiplican los presagios. Hace un rato caían pájaros del cielo. Macondo, tedioso y doliente, está en vísperas del terremoto. García Márquez, a la expectativa, capta y fija el momento de la espera. Nada ha sucedido todavía. Pero de alguna manera ya ha sucedido todo. Los calores y las angustias de la noche son premonitorios de lo que traerá el día.

El tiempo y la distancia han vaporizado a Macondo. Sus contornos fluctúan, sus estadísticas también, y son algo borrosos sus rasgos geográficos y su demografía. Podría muy bien ser más de un lugar. A veces García Márquez lo pinta como una aldea, y otras —una «solución de conveniencia», dice— como un pueblón lo bastante grande como para merecer un servicio de trenes diarios desde la capital. Tiene sólo un cine roto, pero por lo menos dos curas cronológicamente superpuestos, y media docena de coroneles retirados, todos con recuerdos claustrofóbicos. Hay una cantidad de pequeñas contradicciones e incongruencias. Pero no importa. Si varían los datos, es porque son instancias. Macondo interesa no por lo que es, sino por lo que sugiere. Vive sólo para los ojos interiores, que ven más de lo que está a la vista. Como todos los lugares míticos, es múltiple: una imagen que se abisma.

El milagro es que un hombre que se alejó tanto de su fuente haya podido recuperarla. Macondo era ya un fantasma en 1940, cuando García Márquez se mudó a Bogotá para estudiar con los jesuitas. Tenía doce años, y se recuerda como un niño de ojos brillantes y atónitos. Sufrió con el cambio, pero no se dejó impresionar indebidamente por las maravillas de la vida ciudadana, y fue un estudiante apático. Sus estudios —la secundaria, y luego un encuentro algo ignominioso con el derecho en la Universidad de Bogotá— fueron otro postergamiento. De algún modo se mantenía por dentro. Entretanto, había que ganarse la vida, y se metió de cabeza en la lotería del periodismo. Al mismo tiempo, comenzó a desvelarse escribiendo cuentos. Leyó mucho a Joyce y Kafka y los imitó, «truqueándolos», con resultados negativos, «malabaristas». Por allí no iba el camino. Dice que destruiría esos primeros cuentos si los tuviera a mano, pero esperan la posteridad en los archivos de *El Espectador*, el diario liberal cuyo suplemento literario fue el primero en publicar su obra. Justamente

uno de estos cuentos le abrió en 1946 las puertas del periodismo. Por varios años estuvo en las filas de *El Espectador*, como redactor y reportero. Sus encargos lo llevaron a los cuatro confines del país. Y un día, en 1954 el diario lo mandó como corresponsal a Europa. Salió disparado, y fijó su residencia en Roma, donde descubrió el Centro Cinematográfico Experimental, que fue su refugio. El cine lo había atraído siempre. Siguió un curso de director, enviando mientras tanto a Colombia sus impresiones y juicios críticos sobre las películas del día. De Roma fue a París, el eje de la rueda para un escritor, desde donde viajó por el este de Europa. En medio de los desplazamientos, cada vez más urgido, se concentró en versiones de un libro de muchos capítulos irresueltos, uno de los cuales iba a echar raíces independientes y convertirse en *El coronel no tiene quien le escriba*.

Por un rato todo anduvo bien, hasta fines de 1955, cuando la dictadura de Rojas Pinilla, acorralando a la oposición interna, clausuró *El Espectador*. El diario no le había fallado nunca con sus giros mensuales, pero ahora lo dejó en la calle, a la espera de un cheque que nunca llegó. Pasó un año anémico sin saber de dónde le vendría el próximo bocado. Recuerda los calambres que padeció en un roñoso cuartucho de hotel del Barrio Latino, cerca del Panteón. Debía el alquiler de todo el año, un total de 123 000 francos viejos, una suma astronómica en esa época. Y tampoco, observa risueño y morbosos, se rompía la cabeza por salir del aprieto. En realidad, no la pasaba tan mal. Estaba en una de esas situaciones ambiguas que seducen y aterran a la vez, con la voluntad paralizada por el trabajo. Y, cosa extraña, el hotel se apiadó de él y no trató de cobrar la cuenta. Dice que la administración le tenía confianza porque no salía de su cuarto, y hasta perdían clientes por él, a causa del ruido que hacía por las noches escribiendo a máquina. Por fin, todavía con agujeros en los bolsillos, se filtró en un cuarto de sirvienta en la rue d'Assas, con sirvienta y todo.

La maldición aflojó en 1956, cuando —con un alto que hizo en Colombia para casarse con su novia, Mercedes, que lo esperaba ansiosa desde hacía cuatro años— se mudó a Caracas. Allí, en la redacción de *Momentos y Élite*, terminó otro capítulo desprendido de su libro, *Los funerales de la Mamá Grande*. En 1959, cuando Castro entró en La Habana, lo designaron para que abriera la oficina de Prensa Latina en Bogotá. Al año siguiente —el año del zapato de Khrushchev— representó a Prensa Latina en la Asamblea General de las Naciones Unidas. Fue una satisfacción y —por un tiempo— una solución económica. Pero pronto sus relaciones con Prensa Latina se deterioraron, y renunció.

Por último, en 1961 llegó a México con un centenar de dólares en el bolsillo. Cuando se le acababan los últimos diez, «entró a funcionar el grupo». Sus amistades mexicanas lo ayudaron a instalarse entre la colonia de artistas en el suburbio residencial de San Ángel Inn, donde está cómodo. En México terminó *La mala hora*, que apareció algo tergiversada en España. En el año que corre —ha merecido su cuota de premios literarios, pero no es de ese pan que vive el hombre—, se gana la

vida en distintas partes del país escribiendo guiones para películas de la «nueva ola». Uno de sus cuentos, «En este pueblo no hay ladrones», fue filmado por un grupo experimental para presentarlo en el Festival de Locarno en 1965. Roba tiempo y energías donde puede para dedicarlos a los capítulos de ese libro que sigue creciendo en él. Es un barril sin fondo.

El atardecer que pasamos en las transparencias de Pátzcuaro con nuestro huésped, Gabriel, un ángel caído del cielo —los años flacos le han dado un sentido pródigo de la hospitalidad e insiste en pagar nuestra cuenta de hotel—, es como un ensueño. El aire es puro y sin embargo respiramos apenas. El escenario es una tranquila posada colonial a orillas del camino que lleva al pueblo vecino. La sombra de la entrada da a un patio interior con plantas en macetas y fragantes macizos de flores, rodeado por arcadas a las que se asoman por ventanillas crepusculares los cuartos oscuros. En un tablero que cuelga frente a la recepción hay listas de nombres y horarios de filmación. Aquí amanece a las cinco o seis de la mañana y cae la noche temprano. Son las diez, hora en que el equipo se retira, quedan cuatro gatos en el comedor. Nos asomamos a un salón de fumar húmedo y vacío, una sala de juegos con mesas de *ping-pong*. Anda alguna figura por un pasillo, rechina una llave gruesa en una cerradura y retumba una puerta. Pero hay poco movimiento después del anochecer.

Esperamos sentados en nuestro cuarto, organizándonos con lápices y cuadernos de notas —no se nos permite usar grabadora— cuando aparece en un tenebroso recodo del pasillo el Ángel Gabriel, con el bigote erizado y luces en los ojos. Entra furtivo, algo agitado, pero contento. Se aburre en Pátzcuaro, donde la compañía no varía, y está encantado de tener con quién hablar. Ser el tema de la conversación lo halaga y lo intriga. «Lástima que no puedan quedarse más tiempo», dice cuando le anunciamos nuestra partida para el mediodía siguiente. Se instala —es una noche perfumada que promete bien— dejándose caer de espaldas en la cama como un paciente en psicoanálisis.

Habla rápido, llenando de puchos el cenicero, a como le salga, tejiendo hilos de ideas que levantan vuelo y se pierden a veces antes de que los pueda atrapar. Se hipnotiza él mismo, y hace una estrategia de la negligencia. Pero no se deja ir. En realidad, escucha atento cada palabra que dice, como si tratara de oír fragmentos de una conversación en el cuarto de al lado o bajo el piso.

Así escribe también, sin fijarse un plan, en una especie de alerta total, registrando las vibraciones. No se ajusta a ninguna receta predeterminada. «Tengo ideas políticas firmes —dice—, pero mis ideas literarias cambian con mi digestión». Si cuenta una historia, es menos para desarrollar un tema que para descubrirlo. Para él, los hechos y los datos son provisionales, válidos no como afirmaciones sino como tentativas. Lo que vislumbra hoy puede descartarlo mañana. Si al final, sumando todo, los resultados no siempre son netos, es tal vez porque deberíamos restar, y no sumar, para hacer el balance. Su mundo no tiene ni principio ni fin, ni borde exterior. Lo que lo sujeta y define es la tensión interna. Siempre está a punto de tomar forma concreta,

pero sigue siendo impalpable. Y así debe ser. Su relación con la realidad objetiva es la de un negativo fotográfico que se puede revelar de distintas maneras. Una misma fuente ha alimentado todas sus imaginaciones. Comparten una especie de figura de fondo. *El coronel no tiene quien le escriba*, *Los funerales de la Mamá Grande* y *La mala hora* fueron compuestos los tres más o menos al mismo tiempo. En principio, *La mala hora* debía contener los tres en un solo libro. «Quise ponerle todo lo que sabía», dice García Márquez. Luchó con él cinco o seis años, sin ver nunca la salida. Había demasiada acumulación. Desechó partes y amplió otras que adquirieron vida propia. Así nacieron de las costillas de Adán *El coronel* y la mayoría de los cuentos de *Los funerales*, donde se repiten los mismos personajes y situaciones que pertenecen al mismo esquema. *El coronel*, dice García Márquez, comenzó como un episodio de *La mala hora*. Pero a medida que el protagonista adquiría peso y volumen «se salía», hasta que tuvo que darle casa propia.

Desde entonces, García Márquez ha explotado obsesivamente su veta única. Un hilo umbilical lo ata a sus temas. Contarlos y recontarlos no los agota sino que los enriquece. Relee constantemente sus libros. Puede recitar capítulos enteros de memoria. Los repasa y los revisa en busca de alternativas, pero siempre vuelve al punto inicial. «Escribo un libro que ya no sé cuál es», dice. Su empecinamiento nace de la nostalgia: por una época y un lugar. Ha estado fuera demasiado tiempo. «Se me están enfriando los mitos». Hará cualquier cosa para revivirlos. Son la luz —y la felicidad de la inspiración— que le viene de su infancia.

«Tuve una infancia prodigiosa», dice García Márquez. Apenas conoció a sus padres. Se imaginaba a su madre ausente como un gran regazo indefinido en el que nunca se sentó. La conoció por primera vez a los siete u ocho años. Ella lo había dejado al cuidado de sus abuelos, que recuerda como a seres fabulosos. «Tenían una casa enorme, llena de fantasmas. Era una gente con una gran imaginación y superstición. En cada rincón había muertos y memorias, y después de las seis de la tarde la casa era intransitable. Era un mundo prodigioso de terror. Había conversaciones en clave». Él era un niño asustado que se retraía en el borde de una silla en un rincón o se atrincheraba detrás de los muebles. Al pie de su cama asomaba ominoso y parpadeante un gran altar dorado con santos de yeso cuyos ojos brillaban en la oscuridad. La abuela, una presencia que rondaba por la casa como un alma en pena, entraba de puntillas por la noche, y lo aterrorizaba con sus cuentos. Era una mujer nerviosa, excitable, propensa a los accesos y las visiones. En cambio, el abuelo —que ocupaba un pequeño puesto político en la burocracia local— era su gran compañero, amigo y confidente, «la figura más importante de mi vida», dice García Márquez, que ha evocado sus rasgos en más de un personaje. Juntos daban largos paseos e iban al circo. El anciano había combatido en las guerras civiles, que lo habían marcado profundamente. En una ocasión había tenido que matar a un hombre: un acto que lo persiguió siempre. «Tú no sabes lo que pesa un muerto», le decía a su nieto con un suspiro. Murió cuando el niño tenía ocho años, y ése fue el final de toda

una era para García Márquez. «Después todo me resultó bastante plano», dice. Crecer, estudiar, viajar, «nada de eso me llamó la atención. Desde entonces no me ha pasado nada interesante».

Dice que todo lo que ha escrito hasta ahora lo conocía ya o lo había oído antes de los ocho años. Necesita un largo período de sedimentación antes de poder aprovechar los recuerdos. Conjurarlos es una tarea delicada para la que no hay método seguro. Toca de oído. Las cosas parecen llegarle solas, de la bruma o del vacío. Si inventa algo, es casi por equivocación. «Todo lo que escribo son cosas que conozco. Gente que he visto. No analizo nada». Su función es ser receptivo. «No sé muy bien dónde encaja la gente ni qué significa»: se le aparece en un gesto súbito, un incidente, una mueca, una voz olvidada, fulgura un instante y se borra. Él los agarra si puede al vuelo. La mitad de las veces empuña el vacío.

Tarde o temprano la vigilia tendrá su recompensa. La tuvo en *La hojarasca*, que García Márquez comenzó cuando tenía diecinueve años, aunque se publicó ocho años después. Es un libro embrionario, apenas una promesa de lo que vendría, pero lleno de drama y colorido y además rebosante de acontecimientos históricos que servirán de telón de fondo al resto de su obra. En *La hojarasca*, García Márquez revolvía a los muertos en sus tumbas. El período que abarca en la historia de Macondo —1903 a 1928— precede al autor. Termina en el año en que él nació.

Tortuosos monólogos que giran en torno a un cadáver en su féretro evocan el auge y la decadencia de Macondo reflejados en los destinos de una familia a lo largo de tres generaciones, cada una de las cuales tiene un representante en escena, como narrador y, supuestamente, punto de vista sobre la acción. De entrada aparece esa figura característica de García Márquez, el viejo y altivo coronel vagamente asociado con la causa de la guerra civil y ahora retirado con honores del campo de batalla. La primera mujer del coronel murió de parto. El coronel se ha vuelto a casar, y tiene de su segundo matrimonio una hija voluntariosa y enérgica, Isabel, que vive con él en el hogar ancestral —una copia, dice García Márquez, de la casa de sus abuelos— después de haber sido abandonada por un marido veleta. El coronel, Isabel y su hijo, un niño que es una borrosa proyección del autor, son testigos de una tragedia común.

Recapacitan durante el velorio de un viejo amigo de la familia que se ha ahorcado. El muerto es el eje de la historia, que va reconstruyendo su turbulenta carrera al suicidio. Era un extraño personaje, un médico de oscuro origen y dudosa extracción —extranjero, tal vez: solía leer diarios franceses— que llegó como un presagio a instalarse con la familia años antes, armado de misteriosas recomendaciones de algún conocido común cuya identidad no se revela. La familia lo alojó, no se supo nunca muy bien por qué, tal vez por esa remota amistad, relación o parentesco que sólo parece conocer la segunda mujer del coronel, Adelaida. Durante años fue el único médico en el pueblo. Era un hombre silencioso, taciturno y sedentario que ejercía indiferente su profesión bajo la protección del coronel. Durante la «fiebre del banano», cuando la población iba en aumento y llegaron con ella otros

médicos al pueblo, se fue retirando poco a poco del mundo, rehuyendo toda compañía, hasta que se encerró entre telarañas en su cuarto. Allí, presa de los delirios del celibato, pasaba las noches en vela retorciéndose en su colchón vacío. Circulaba por ese entonces el rumor de que le hacía la corte a escondidas a la hija del peluquero, una pobre criatura que veía espíritus y que con el tiempo, según parece, trajo uno al mundo. Hasta que un día el doctor se fugó con la criada de la familia, Meme, a quien ya había hecho abortar una vez, y vuelto a embarazar. La instaló con todo lujo, vistiéndola como una gran dama de la alta sociedad, y para colmo la enviaba por puro gusto a la iglesia para escandalizar a las beatas del pueblo. Llegó hasta a comprarle un negocito con sus ahorros, y cuando ella a pesar de todo lo plantó, era tal el resentimiento en el pueblo por todas sus afrentas que se le acusó de haberla asesinado para impedir que lo envenenara.

Por entonces la hostilidad contra el doctor era general. Y él tampoco se mostraba conciliador. Cuando el bandidaje dejó en escombros a Macondo y los otros médicos tenían las manos llenas, él se negó rotundamente, por razones desconocidas, a atender a los heridos, con lo que finalmente se conquistó la enemistad imperecedera de todos. Adelaida está convencida de que es el diablo en persona. Otra hipótesis, que también queda trunca, sugiere que puede ser un penitente extraviado. Santo o demonio, espíritu del bien o del mal, el asunto queda irresuelto. En todo caso, se ha ido agolpando en su puerta la turbamulta, y de no intervenir a último momento el cura, que simpatiza misteriosamente con él, lo habrían linchado.

Ahora, muerto, el doctor sigue haciendo estragos. El pueblo está alborotado, y amenaza el tumulto en las calles. Parecería que la sola presencia del doctor tocara en carne viva a la gente, desencadenando sus temores y odios reprimidos. Es algo así como la mala conciencia de Macondo, que no descansará jamás. El nuevo cura, el padre Ángel, expresando la voluntad popular, ha desautorizado su entierro en terreno consagrado. Sólo el viejo coronel —que le debe la vida desde una ocasión en que Macondo sucumbió a la gripe— lo defiende. Contra las objeciones eclesiásticas, mantiene una vieja promesa de hacer que su tenebroso amigo sea enterrado como Dios manda. Pero ¿quién dice que la tierra podrá contenerlo? Un epígrafe que cita a la *Antígona* de Sófocles comenta irónico la escena: «Y respecto al cadáver de Polinices, que miserablemente ha muerto, dicen que se ha publicado un bando para que ningún ciudadano lo entierre ni lo llore, sino que insepulto y sin los rumores del llanto, lo dejen para sabrosa presa de las aves que se abalancen a devorarlo...».

La hojarasca —que tuvo un gran éxito en Colombia, donde se vendieron treinta mil ejemplares en cuanto salió, gracias, según García Márquez, a sus amigos en el periodismo— es una obra un tanto despatarrada, impulsiva, verbosa, escrita a saltos y arranques que no llegan a encadenarse completamente y a veces se pierden en la maraña. El autor parece dar vueltas a su tema al revés y al derecho sin encontrarle nunca los puntos cardinales. Es que se atropelló un poco, dice. *La hojarasca* lo poseyó como ningún otro libro pudo hacerlo después. Le salía por los codos,

inconexa y sin ningún propósito «literario»; el único de sus libros, dice, escrito «con verdadera inspiración». Recuerda que lo absorbía y lo arrastraba un torrente de ideas febriles. Era su época faulkneriana. En Faulkner —insiste que habría que nombrar también a Virginia Woolf— había encontrado no sólo un cierto ambiente gótico, sino un arte y un estilo. Como tantos de nuestros escritores antes que él, llegó a Faulkner como a una revelación: «Cuando leí a Faulkner, pensé: tengo que ser escritor». La violencia casi tropical de Faulkner, sus familias decadentes, los rencores heredados desde la época de la guerra civil, todo ese material caótico con el que Faulkner construía sus pesadillas se parecía mucho a la realidad colombiana. Faulkner le mostró cómo podía ser moldeada esa turbulencia elemental. Pero también lo abrumó.

Si *La hojarasca*, a pesar de sus esplendores, se malogra, es porque está escrita en un lenguaje prestado que nunca llega a ser personal. Sus tramas entrelazadas, sus episodios superpuestos, sus juegos de tiempo, con sus retrocesos y repeticiones, son recursos mal aprovechados que frustran el propósito al que deberían servir. Los monólogos complementarios de los tres narradores, sofocados e indistintos, fragmentan y complican la acción sin matizarla. En vez de iluminar a los personajes los confunden, puesto que todos hablan con la voz del autor. Como no hay intimidad en los monólogos, el resultado no es la densidad sino la monotonía. Enseguida, ciertos episodios en la vida del niño, al margen de la acción principal, que quieren darle más cuerpo como personaje, no convencen. En general se malgasta mucha energía en *La hojarasca*, que con toda su carga emotiva queda informe y difusa.

Pero no todo es pérdida. Se destacan ya ciertos prototipos que poblarán los otros libros: el vetusto coronel, el médico de alma atormentada, la serena y consecuente figura femenina, siempre, en García Márquez, un baluarte en la adversidad. Aparecen esas misteriosas y fatales afinidades que unen a la gente más improbable por algún rasgo secreto que comparten como una maldición común. Está, por ejemplo, el caso del médico y de su amigo párroco que se parecen como hermanos y llegaron ambos al pueblo el mismo día. Pocas veces se encuentran, pero cuando lo hacen parecen reconocerse el uno en el otro como si se hicieran contrapeso, por así decir: uno encarnando de alguna manera, se supone, el orden divino; el otro, las fuerzas abismales. Intuimos la situación sin poder explicarla. Y todo —como en los juegos de identidades de Borges, que acá hacen sombra— parece formar parte de un esquema que no se aclara. Hay un elemento de mistificación deliberada en *La hojarasca*: referencias cifradas, supresiones, vacíos, intermitencias, puntos ciegos. Más allá de los hechos cotidianos que constituyen el relato, se advierte la intención mágica. Por momentos nos sentimos al borde de una revelación que nunca llega. García Márquez evita las revelaciones, por considerarlas «un mal recurso literario». Fracasan además porque, como dice Borges, la solución siempre es inferior al misterio, insípida o melodramática. Lo que le gusta hacer a García Márquez es crear expectativas, augurios. Y eso es Macondo: un pueblo angustiado por siniestros presentimientos de pestilencia y catástrofe.

En el ámbito de Macondo está el pueblo donde vive el coronel de *El coronel no tiene quien le escriba*, el personaje más acabado de García Márquez en la que es hasta ahora su obra más perfecta. La distancia entre *La hojarasca* y *El coronel* es la que hay entre el derroche y la economía absoluta. Entre uno y el otro García Márquez leyó y entendió a Hemingway, su otro autor favorito. No imita el estilo idiosincrático de Hemingway sino su despojamiento. No hay un gramo de lastre en *El coronel*. Todo se hace con «un mínimo de palabras». La claridad, la precisión, la reticencia seducen más que el exceso de antes. Hay un aura de cosas no dichas, de medias luces, silencios elocuentes que conmueven porque retratan el alma adusta del coronel, su orgullo y dignidad. Un soplo de inspiración atraviesa el libro, que apenas tiene cien páginas, pero está envuelto en sombras luminosas.

El coronel, un viejo decrepito, vegeta en las ruinas de una casa hipotecada con su mujer, que comparte heroica su martirio, esperando en vano la pensión del gobierno que le corresponde desde que se jubiló años atrás. Como el abuelo del autor, fue tesorero de las derrotadas fuerzas revolucionarias del coronel Aureliano Buendía, y a causa de la amnistía general declarada después de la guerra, tiene derecho a la compensación. Pero pasa el tiempo y la carta no llega. Un abogado que supuestamente se ocupa del caso no hace más que enmarañarlo. Las protestas y solicitudes del coronel se pierden en lejanos laberintos burocráticos donde sin duda lo acechan sus enemigos. Esperar para siempre es el destino del coronel. Le late el corazón cada vez que se arrima la lancha del correo, pero en vano. Entretanto, su hijo Agustín, cuyo nombre sirve de contraseña a los guerrilleros en el monte, ha muerto en una barrida de tropas del gobierno. El amable doctor Giraldo, que sirve de enlace con las guerrillas, visita al coronel todos los días y bromea con él para levantarle el ánimo. El coronel, siempre chistoso él también, soporta todo con fortaleza. Eso no impide que le gusten los mimos, y se queja de las convulsiones asmáticas de su mujer, que no lo dejan dormir por la noche. También él padece los males atmosféricos, quebrantos y dolencias que cambian con la estación. En el mes lluvioso de octubre siente «como si tuviera animales en las tripas». Pero no se da por vencido. Y un día se le ocurre una idea genial. Ha heredado de su hijo un gallo de riña. Lo engordará para que se luzca en combate singular en un gran torneo en el que descuartizará a un gallo de un pueblo vecino, con lo que traerá al pueblo honor y fortuna. Así nace el monstruo sagrado de la ilusión.

El coronel, en su destartada miseria, apenas puede mantenerse a sí mismo, y mucho menos mantener al gallo, pero aunque no tenga ni dónde caer muerto, luchará. Venderá casa y colchón si hace falta. Y así comienzan a salir los muebles por la puerta, y cuando se da cuenta, su mujer ha tenido que empeñar su anillo de boda. Hace frente a esta nueva prueba con serenidad estoica. Y sucede que toda la población se compromete con el gallo, porque todos han apostado por él, seguros de enriquecerse. Empiezan a llegar las dádivas y las contribuciones en favor del símbolo del orgullo local. Igual, el coronel se ve reducido a comer alpiste. En momentos de

desesperanza lo visita la tentación de vender el bicho a don Sabas, un ricachón del pueblo experto en las trampas de la compraventa. Pero sería traicionar a los que han puesto su fe en él. Además, tiene que salvar las apariencias. Ahora no hay nada que hacer más que seguir adelante. Se irá el invierno con sus maleficios, espera firmemente, acostado tembloroso en la cama bajo las sábanas frías, desaparecerán las goteras en el techo de paja, y entonces habrá pasado la mala racha y, Dios mediante, «todo será distinto». Y no abandona. Si su mujer ve las cosas de otra manera, que se las aguante. Siempre se las podrán arreglar. Está acostumbrado, por no decir entregado, a la desgracia. Sobre todo, tiene que pensar en su dignidad. Es un hombre que no lleva sombrero «para no tener que quitármelo delante de nadie». Llega un día de sol, y reflejando como siempre el clima, el coronel se llena de optimismo. Se levanta ansioso y crujiente para declarar: «En una mañana así dan ganas de sacarse un retrato». Ha vuelto la primavera. Quiere plantar rosas. Las comerán los puercos, dice su mujer con la voz del sentido común. Pero él ya pensó en eso, y dice satisfecho: «Deben ser muy buenos los puercos engordados con rosas».

Pocos personajes de la novela latinoamericana seducen tanto como el viejo y maniático coronel, que terminado el libro vive largo tiempo en la memoria. Es una especie de niño prodigio envejecido, loco y cuerdo, conmovedor y humano, maravillado y tragicómico. Tiene no sólo una personalidad, sino un alma.

El coronel es una anécdota, pero ante todo un retrato. Nos lleva, no hacia un hecho, sino hacia un personaje. García Márquez dice que no se proponía redondearlo sino hacer sentir su «peso humano». Se perciben sus movimientos en el ritmo de la narración. Habla poco, y sentencioso. En cada frase respira. El autor sabe dar toda una vida en un gesto.

Gran parte del efecto de *El coronel* depende del humor sutil. La sonrisa de la cara de palo. Y atrás de la sonrisa, la mueca de dolor. García Márquez no se considera un humorista, si es que la palabra tiene algún sentido preciso. Dice que en sus obras el humor, que siempre comenta la gente, es algo que se da por añadidura, sin buscarlo. Desconfía del humor, sobre todo del chiste fácil que llena un vacío. Además, agrega solemne, siempre ha creído que no tiene sentido del humor. Las sonrisas desparramadas en sus obras las ha dejado caer de paso y como por casualidad, cuando surgían espontáneas de una situación. Sin embargo, confiesa bajo presión, el coronel fue concebido en principio como un personaje cómico. Pero después cambiaron las cosas. Fue durante la composición de *El coronel* en París cuando clausuraron *El Espectador* y García Márquez dejó de recibir sus cheques mensuales. Vivía angustiado, en una situación muy semejante a la del coronel, que no tenía nada de divertida. Si se reía al escribir, era para no llorar. Lo mismo el coronel, que sabe que cada vez que se ríe puede ser la última. La risa lo ayuda a derrotar la lógica de su mujer, y sus propias dudas. El doctor Giraldo lo comprende. Se hablan en chistes macabros, cuando llega con el termómetro a tomarle la temperatura. Y a través del humor dialoga con don Sabas, un diabético que —millonario pero privado de todo

placer— tiene que endulzar su café con sacarina y se queja: «Es azúcar, pero sin azúcar». A lo que el coronel replica, «con la saliva impregnada de una dulzura triste»: «Es algo así como repicar pero sin campanas». Impone tal respeto a la gente que cuando lo sorprende la policía jugando a la ruleta en la sala de billar, con una nota clandestina en el bolsillo durante un toque de queda, lo dejan salir sin registrarlo. Pero, a solas después con su mujer, lo invade una pena insostenible cuando recuerdan que «somos huérfanos de nuestro hijo».

Contrastan fuertemente los temperamentos del coronel y su mujer, que son polos opuestos. En García Márquez los hombres son fantasiosos, soñadores propensos a la ilusión fútil, capaces de momentos de grandeza pero en el fondo débiles y descarriados. Las mujeres, en cambio, suelen ser sólidas, sensatas y constantes, modelos de orden y estabilidad. Parecen estar mejor adaptadas al mundo, más arraigadas en la realidad. García Márquez lo dice de otro modo: «Mis mujeres son masculinas». En general son menos complejas que sus hombres. Madres, matriarcas, novias casi abstractas. Era típica la Isabel asexual de *La hojarasca*. «La función erótica está bastante perdida en mis libros», dice García Márquez. No hay escenas de amor, ni siquiera —exceptuando algún ensueño— de sensualidad. La esposa del coronel está cortada del mismo paño que Isabel, resquebrajada por la vida, pero firme hasta el final. Tiene los pies bien plantados. Quizá las mujeres encarnen ciertas nostalgias del autor. Figuras en situaciones memorables que lo han inspirado. En «La siesta del martes», el más antiguo —data de alrededor de 1948— y para García Márquez el más íntimo de los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande*, se da ese tipo de situación. Una tarde soporífera llegan a Macondo una viuda y su hija, que van a depositar flores en una tumba del cementerio. En la tumba está el hijo de la viuda. El muchacho fue baleado por ladrón y las rodea un ambiente de enemistad. La escena se concentra en la casa del cura, adonde han ido para pedir la llave del cementerio. La fuente de «La siesta», como de tantas de las obras clave de García Márquez, es un episodio que recuerda de su infancia. Dice que un día una mujer y una joven llegaron al pueblo con un ramo de flores, y pronto se difundió la voz: «Aquí viene la madre del ladrón». Lo que lo impresionó fue la dignidad invencible de la mujer, su fuerza de carácter en medio de la hostilidad popular. En el cuento, la viuda es una figura altiva y resuelta, una silueta dramática, un poco como un espectro salido de una tragedia griega. El retrato que traza García Márquez de la violencia del sentimiento en un pueblo tedioso y sórdido recuerda páginas análogas de *La hojarasca*. Las amenazas que dormitan bajo la vida cotidiana son uno de sus temas constantes. Cuando la viuda, con las llaves en la mano, está por encaminarse al cementerio, el pueblo entero se lanza a las calles para recibirla con odio en la mirada. Como el médico de *La hojarasca*, que más de una vez conoció la desaprobación pública y el ostracismo, tendrá que recorrer las filas de sus enemigos. Y aquí —el recorrido mismo no es descrito— termina el cuento. Se nos sugiere una imagen de algo que no ha sucedido todavía. Es en este detalle donde vive el cuento. Lo primero que vio al idearlo, dice

García Márquez, fue la parte que quedó excluida. Aunque no enteramente, porque sucede en nuestra imaginación.

Es el arte de la alusión y la elipsis lo que da a Macondo y sus habitantes su fuerza sugestiva. En *Los funerales* —con excepción del cuento un tanto superficial que da título al libro: es una sátira de un matriarcado local, y al mismo tiempo, dice el autor, «una gran burla de toda la retórica oficial» de la literatura periodística colombiana— todo se dice con pocas palabras. El trópico nunca fue menos exuberante. Estamos a una distancia absoluta del realismo horizontal de la novela naturalista, que sumerge y dispersa a la psiquis en el medio ambiente. García Márquez la recoge, la concentra, dándole toda su carga vertical. Hay una sublimación del paisaje, que deja de ser simple escenografía para volverse espacio interior. Si los humores de los habitantes fluctúan con las estaciones, es porque los ciclos de la naturaleza reflejan las fases mentales del hombre. Así, para el viejo coronel, por ejemplo, el otoño es desasosiego y malestar, el invierno es depresión y la primavera es euforia. A primera vista parecería que los factores externos determinan las actitudes vitales, pero lo que sucede en realidad es lo opuesto. Desde *Canaima* y *La vorágine*, ha habido un cambio óptico en nuestra literatura. Ahora la imagen está en el ojo que la ve. Sin sacrificar la observación sociológica, siempre muy precisa en sus libros, García Márquez individualiza a sus personajes, humanizándolos. Son al mismo tiempo característicos y específicos. Si a veces tiende a duplicar ciertos rasgos —sus viudas, médicos y coroneles se parecen siempre bastante a los otros miembros de sus clases respectivas—, no es por esmero documental sino por limitaciones temperamentales del autor. Una misma subjetividad anima todas sus creaciones. Los papeles que se reparten derivan todos de un solo repertorio mental.

En Macondo, que vive en cuarentena, se alternan con regularidad, como fiebres palúdicas, la ilusión desenfrenada y el pesimismo total. Típico es el caso del prodigioso carpintero Baltazar, quien, soñándose rico y famoso, construye una elegante pajarera para el hijo de unos grandes propietarios, los Montiel, que en vez de comprársela, como había esperado, la rechazan con toda frialdad, en vista de lo cual, sin desanimarse, Baltazar la regala y luego recorre el pueblo gastando en su imaginación el dinero de la venta que no fue.

Los Montiel viven en una mansión heredada de la matriarca de la localidad, la Mamá Grande, una especie de doña Bárbara, que reunió vastas propiedades durante su vida y las gobernó a tuertas o a derechas por noventa y dos años. Tenía las manos metidas en todo, desde la minería hasta la política, y fue grande su dominio, que combinaba el fraude electoral con la tiranía doméstica. En su feudo, que además de tierras fértiles incluía aguas territoriales, dictaba la opinión pública y la moral cristiana, y cuando murió, virgen y «en olor de santidad», rodeada por una inmensa familia semiincestuosa y en gran parte ilegítima, dejó baúles llenos de documentos falsos y un imperio compuesto de cinco municipios y trescientas cincuenta y dos familias de aparceros. El Papa y el presidente de la República asistieron a las

exequias, de luto patriótico y con gran fanfarria oficial. Y en la muerte sigue indómita la Mamá Grande. Su presencia habita en la mansión mucho tiempo después de haberse hecho cargo de ella los Montiel. Ellos también son una gente rara. De José Montiel, el páter familias, sabemos que era rico, tacaño y taciturno, y que murió de «la furia». Le sobrevive su viuda cascarrabias, que se pasea por la casa vacía regañando a su mayoral, Carmichael, un pájaro de mal agüero que atrae desgracias abriendo siempre su paraguas en el vestíbulo. Cuando no está a las patadas con Carmichael, la viuda se sienta a papar moscas por la ventana, pensando en sus hijas, que viven en Europa y se niegan a volver a esta «tierra de salvajes». Otro personaje medio lunático es Rebeca Buendía, la viuda de José Arcadio, un aventurero que se fugó de joven con unos gitanos y dio la vuelta al mundo sesenta y tres veces antes de morir misteriosamente. Rebeca llegó huerfanita a Macondo en la época de *La hojarasca*, trayendo una bolsa con los huesos de sus padres. Ahora es una vieja amargada que vive «en una inmensa casa de dos corredores y nueve alcobas» y padece de visiones y delirios.

Por el mismo camino va Nora Jacob, una esposa abandonada que sufre las cortesías de un pretendiente remilgado, Benjamín, al que mantiene a raya mientras se consuela en la casa de al lado con uno de los hermanos Asís; y la acompaña en su desgracia Mina, la solterona del pueblo, que se gana precariamente la vida en un cuarto mísero con su madre y su abuela ciega, haciendo flores artificiales que se le marchitan en las manos.

Poco mejor es la suerte de los funcionarios públicos de Macondo, entre ellos el abúlico padre Ángel, carcomido por la indiferencia general hacia su misión, a la que en realidad renunció hace mucho tiempo. Lleva una culpa que le remuerde la conciencia: cierta vez negó la absolución a una esposa adúltera, causando así una tragedia familiar. Desde entonces, prolongando una siesta de años, duerme sentado ceremoniosamente en su confesionario vacío. Lo cuida su casera, Trinidad, una adolescente un tanto andrógina, de voz ronca, que pone ratoneras en la iglesia todas las noches y colecciona los ratones muertos en una caja de zapatos. Puntual, al ponerse el sol el padre Ángel toca doce veces la campana de la iglesia —su única actividad— para anatematizar la película diaria, que lleva títulos como «Virgen de medianoche». Es como si llamara a su propio entierro.

Macondo es un pueblo pecaminoso. El doctor Giraldo, jovial pero ineficaz —un *raisonneur*, lo llama el autor—, subvierte el orden recibiendo en el correo diarios prohibidos. Guardiola, el peluquero, conspira en silencio, fomentando los chismes en su tienda. Aurelio Escobar, el dentista que se pasó la revolución escondido en la despensa, tortura exquisitamente en la silla a sus opositores políticos. Otro sádico es el rencoroso y vengativo don Sabas, un tráfuga ex partidario de la revolución que ganó su libertad delatando a sus correligionarios. Además, una vez se compró una mujer por doscientos pesos y le sacó el jugo a su inversión antes de echarla de la casa. Circula el rumor de que se enriqueció trampeando en el comercio de mulas. Lo

apoyó en uno de sus proyectos el juez Arcadio, que ahora vive en moratoria completa, retirado de diez años de práctica corrupta. La misma desidia afecta al telegrafista del pueblo, que pasa el tiempo transmitiendo poemas de amor a una colega desconocida en otra ciudad. Los únicos que se mueven en el pueblo son los saltimbancos, los encantadores de serpientes, adivinos y herbolarios, y, por supuesto, el sudoroso tendero sirio, Moisés, que debe vender sus cortes de paño y tela cada mañana para poder alabar al Bendito antes del mediodía; y, por último, el tabernero don Roque, que —en el cuento «En este pueblo no hay ladrones»— se venga de un pobre ladrón que invade la taberna para robar unas bolas de billar y cuando las devuelve se encuentra con don Roque, que lo sorprende en el acto y lo acusa ante la policía de haberle robado dinero del cajón.

Una figura que se va destacando es el omnipotente alcalde de Macondo, personaje insidioso y cínico, veterano de muchas intrigas, que gobierna el pueblo por medio de sus secuaces pero es la primera víctima de su propio poderío. Como todo el mundo, el alcalde tiene mala conciencia. El mal se manifiesta en un dolor de muelas crónico, incurable. Lo atiende jubiloso el dentista, que lo tortura. El alcalde no tiene escapatoria. Paga su precio, resignado. Es que su condición es la de todos, porque el alcalde encarna la fatalidad común. El autor lo retrata con cierta ambigüedad. Lo ve como una figura funesta y despreciable, pero no hace una simple caricatura de un pequeño sátrapa local. Aunque desnuda en toda su miseria, siente una evidente simpatía por su creación. La ha trabajado en un plano que está más allá del juicio moral, tratando de captar la esencia del personaje. Porque el alcalde comenta en una forma muy particular la situación general. Es lo que García Márquez llama «un personaje puro, en el sentido convencional de la palabra», es decir, un asceta. Sólo bebe agua gaseosa, «es casto, desconoce el amor», y por lo tanto vive en una terrible soledad. Hay algo enfermizo en su austeridad: es uno de esos hombres violentos y descontrolados que tienen que refrenarse sin cesar para no desbocarse. Hay pánico en su reserva. Vive en el infierno cotidiano de los excomulgados. Cuando llega un circo a Macondo y él consigue que el administrador le preste para su uso privado a una adivina, a cambio de cuyos servicios concederá al circo licencia para que funcione en el pueblo, el chantaje le cuesta caro. La mujer espera sus caricias, pero él no la toca. Es impotente, estéril, un muerto por dentro. Su apatía en materia sexual, dice el autor, ha sugerido a algunos lectores la homosexualidad. En un boceto descartado, se le hacía esa acusación. Para disipar la duda, en otro borrador que nunca usó, García Márquez lo nombró el amante secreto de una vampiresa local, la succulenta Rebeca de Asís. Pero eso parecía forzado, y al final el asunto quedó en suspenso.

En realidad, el alcalde introduce un tema que García Márquez promete desarrollar más adelante: la trágica «soledad del déspota». Dice que ha querido siempre escribir un libro sobre un dictador latinoamericano —una de esas figuras dominantes de la imaginación— sentado en su palacio, aislado del mundo, con un poder absoluto por el que sienten un terror mortal sus súbditos mistificados y supersticiosos. Se

preocuparía menos por los efectos sociales que por la patología del personaje. Incluso ya le dedicó cuatrocientas páginas al tema en cierta ocasión, pero las rompió porque no se sentía listo todavía para la tarea. No se podía acercar lo suficiente al hombre. Quería hacer un retrato interior y no sabía entrar. Desde entonces ha estado aplazando el proyecto, aunque no indefinidamente. La miniatura del modelo es el alcalde de *La mala hora*, que es también la esencia del lugar. Su dolor de muelas es el de Macondo.

El dolor alcanza a todos, hasta al viajero en tránsito por el pueblo. Traspasa al joven protagonista de «Un día después del sábado», un campesino empobrecido que se dirige a la ciudad a cobrar la pensión de su madre, una maestra de escuela retirada que usará el dinero para criar puercos. Se baja del tren en Macondo para tomar algo en el hotel de la estación, un tugurio hediondo, pierde el tren, que se va con su dinero y sus documentos, y se encuentra varado en el Purgatorio. Es el momento, unos años atrás, cuando Rebeca Buendía, al despertarse una mañana, encontró su cerca de alambre destruida por una bandada de pájaros caídos del firmamento. La catástrofe coincide con la llegada del joven, que parece traerla con él. Es el judío errante, a cuyo paso, según la tradición, caen como moscas todos los seres vivientes. Tal, por lo menos, es la opinión del predecesor del padre Ángel, el padre Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar, «el manso pastor de la parroquia que a los noventa y cuatro años de edad aseguraba haber visto al diablo en tres ocasiones». El padre Antonio Isabel, en su inocente senilidad, dice misa en una iglesia de la que han desertado hasta los murciélagos, cuando no juega con los niños en el parque. Esa mañana está de humor particularmente impresionable porque la noche anterior ha dado la extremaunción a una moribunda. Ve al judío errante echando llamas por la nariz, con los ojos de esmeralda ardientes. Para Macondo, el joven forastero, que en realidad no trae más de lo que encuentra allí mismo, es a la vez el Infiel y el Mesías. La gente acude en tropel a la iglesia por primera vez en años y el padre Antonio Isabel pronuncia el sermón de su vida. Y justo a tiempo. Estaba a punto de perder su parroquia por instigación de su vieja enemiga, la acaudalada viuda Rebeca —que ha escrito a su tío, el obispo— a quien le sobran motivos para tenerle mala voluntad. Como bien sabe el padre Antonio Isabel, a Rebeca le pesa sobre la conciencia la muerte de su marido. Aunque según ella fue un suicidio —y a lo mejor eso fue—. De cualquier modo, le ha caído la maldición.

La historia de Macondo, como la relata García Márquez, parece una crónica de calamidades medievales. Hubo plaga, bandidaje y quiebra en *La hojarasca*, cataclismo moral en *El coronel*. El azote —el castigo— sigue en *Los funerales*. Si los pájaros que caen en el cerco de alambre de la viuda Rebeca recuerdan las ratas de *La peste* de Camus, es, dice García Márquez, porque «ése es el libro que a mí me hubiera gustado escribir». La peste como un símbolo apocalíptico de un país al borde del colapso aparece con toda su fuerza en *La mala hora*.

Aquí la desdichada Macondo, en vísperas de una nueva revolución, padece una erupción de pasquines infamatorios que amanecen un día pegoteados a todas las

paredes del pueblo. Revelan secretos familiares, calumnian, demuelen reputaciones. Y estalla el pandemonio. La primera señal es cuando César Montero, un rico negociante en madera, abate al amante de su mujer. Resucitan de pronto los espectros del pasado: viejos feudos, incestos, infidelidades. Las cosas se precipitan con una lluvia torrencial que inunda la ciudad y arranca las casas de sus cimientos. Cuando la crisis —un verdadero diluvio bíblico— llega al paroxismo, el único lugar seguro es un terreno alto cerca del cementerio, donde se refugian los desposeídos. El terreno pertenece naturalmente al alcalde, que aprovecha su buena suerte vendiéndolo con un lindo beneficio al municipio. Macondo está en una orgía de desesperación. Para García Márquez, que deja asomar apenas el evangelista que hay en él, el cuadro —lo compara en ambiente a una de esas saturnales antiguas en que los hombres perseguían a las mujeres en la calle, las madres abandonaban a sus hijos y la gente bailaba entre las tumbas— se parece a la situación política de la Colombia actual. La política, en *La mala hora* como en sus otras obras, está excluida, pero implícita. Cuando Macondo está a punto de llegar a la demencia total, el alcalde, que hasta entonces explotaba la situación sin intervenir directamente, decide por fin que hay que hacer algo. Declara el estado de sitio y el toque de queda.

Y así vuelven los fantasmas de la represión a Macondo. No se sabe quién es responsable por los pasquines difamatorios. Nunca se descubre al culpable. Al final se encuentra una víctima propiciatoria: un muchacho llamado Pepe Amador, a quien se sorprende haciendo circular volantes en favor de los guerrilleros que merodean siempre por las cercanías. El alcalde lo hace torturar, hasta que lo matan. Luego, temiendo las repercusiones, trata de ocultar el asesinato enterrando el cadáver en el patio de la cárcel. Pero todo el pueblo conoce la verdad. Bajo la sombra de la culpabilidad colectiva, cada hombre, a solas como Edipo con su conciencia, descubre su culpa personal. Es que los carteles, sospechamos, no son el producto de un solo autor. Hablan en nombre de todos. Cada cual ha leído en ellos su destino. La inundación retrocede poco a poco y la vida vuelve a la normalidad. Pero la normalidad justamente es la ley de la violencia en Macondo, donde acecha un asesino en cada alma, esperando el momento de la retribución.

La mala hora tiende por un lado a la parábola. Pero no llega a realizarse en ese sentido, deja demasiado a la casualidad. Promete algo que queda mudo, se encierra, sin dar clave ni cifra. Parece más bien una intención no resuelta. La construcción, además, es episódica, basada en una serie de breves impulsos algo efímeros y a veces desorientados. Los personajes aparecen y desaparecen, las escenas afloran y se marchitan sin verdadera secuencia dramática. Por ejemplo, el crimen pasional que abre el libro no tarda en ser olvidado; no se vuelve a oír hablar de sus protagonistas. El autor improvisa a veces cuando llega a un callejón sin salida. Característica es la solución propuesta para el problema de los pasquines. Es simbólica, no real; un *deus ex machina*. Sin embargo, hay en *La mala hora* momentos cargados de un sentido que arrastra al lector. Por debajo de los personajes y las situaciones se va

encadenando algo que queda inconcluso. Es como una melodía inefable que nunca culmina. Si la obra decae al final, o termina a medio camino, es, dice García Márquez, porque en realidad no llegó a completarla. Lo interrumpían sin cesar problemas políticos y personales, hasta que un día, para satisfacer a unos amigos que querían presentarla a un concurso de la Academia de Letras colombiana, la agarró y la terminó lo mejor que pudo, dejando muchos cabos sueltos.

Lo que no descuidó en ningún momento, sin embargo, fue su lenguaje, siempre filoso. García Márquez sabe que «la literatura es un problema de palabras». Insiste en que su lenguaje sea «limpio» y preciso. *El coronel*, que lleva este principio a la apoteosis, fue redactado nueve veces. «Tuve la impresión de que lo escribía en francés», dice García Márquez, refiriéndose al rigor sin rigidez. *Los funerales* es también una obra cincelada y elegante.

Su pureza de estilo quizá derive en parte del famoso purismo colombiano. Pero él lo niega. Su lenguaje no es Colombia, dice sencillamente, sino su abuela. La anciana tenía vena, y «ella hablaba así». Se oye a menudo su voz lejana en la trastienda, recordando a García Márquez el mundo mágico de la infancia en que creció y que transfigura tantas de sus mejores páginas. El clima de la infancia conservada en el recuerdo impregna toda la obra de García Márquez. Hay escenas, gestos, frases y situaciones que se repiten con una regularidad obsesiva en su obra. Muchas permanecen enigmáticas. Son chistes o mitos privados. Figuras convertidas en fantasmas. «Lo que da valor literario es el misterio», dice García Márquez, que trabaja siempre dejando una «cuerda floja» —la rápida visión de algo fugitivo, indescifrable como un sueño que se pierde al despertar— en la que vibra esa «magia que hay en los actos cotidianos». García Márquez toma sus mitos como los encuentra, sin alterarlos. No se detiene a investigar el misterio, para que no se le esfume. Abundan por ejemplo, en toda su obra, referencias a un imponderable duque de Marlborough que parece tener alguna oscura relación con las guerras civiles de Macondo. García Márquez dice que su abuelo solía cantar *Mambrú se fue a la guerra*. La única «guerra» de la que oyó hablar en su infancia fueron las guerras revolucionarias en que había luchado el viejo. Juntando cabos, concluyó que el duque había estado en esas guerras. Otra información cifrada aparece en «La viuda de Montiel», donde una voz ancestral le dice a la viuda que morirá en sueños «cuando te empiece el cansancio del brazo». La abuela de García Márquez se le apareció una vez en un sueño a su madre con ese mensaje, que aterrorizó a la familia. Otra frase cuidadosamente conservada en un cuento la escamoteó el autor de su mujer, que al despertar cierta vez de una siesta dijo: «Soñé que estaba haciendo muñecos de mantequilla». García Márquez deja intactas estas frases, sin cambiar una sílaba. Las necesita en su estado puro. Dan a su obra ese lirismo que él estima sobre todas las cosas. Y, más aún, mantienen abiertas las fuentes. Sin ellas se sentiría perdido. Hasta cierto punto —enfrentándose con la tarea cada vez más ardua de evocar un mundo que se va apagando con el transcurso del tiempo, quizá para evaporarse por completo

un día— ése es su problema actual. «Yo leo mucho mis libros como crítico. No cambio de opinión. Creo que son buenos», nos dijo en Pátzcuaro. Pero agregó que su capacidad de renovación es limitada. Se miraba con severidad en ese momento. Dijo, algo melancólico, que sólo podía escribir sobre las cosas que caían dentro del campo inmediato de su sensibilidad. Lo que no podía asimilar directamente —por ejemplo, las experiencias de un dictador, o las de su lejano héroe revolucionario, el coronel Aureliano Buendía, figura central de una biografía novelesca que comenzó a escribir en otro tiempo y también tuvo que abandonar— le parecía falso. Tenía la sensación de haberse arrinconado con su preocupación maniática por el estilo y la técnica. Le parecía ya no saber adónde iba, como lo supo en *La hojarasca*, y sobre todo en *El coronel*. «Llega un momento —nos dijo— en que en base de pura técnica se puede hacer un libro». Trampeando un poco, «podría publicar todos los años». Era ese «virtuosismo estéril» lo que temía más que a nada. El público lector podría no advertirlo, pero lo advertirían sus amigos. Y es la opinión de ellos la que cuenta para él.

Pasaba por uno de esos períodos de duda en los que apenas pone la pluma en el papel. En sus malas rachas se siente gastado y vacío, se bloquea, y decide que está acabado. Tal vez en esa ocasión las brumas del lago inquieto y la noche rumorosa tenían algo que ver con su melancolía. Nos dijo que cuando no estaba filmando, trabajaba como un esclavo, persistente y tenaz, levantándose a las seis de la mañana «para mantener caliente el motor». El trabajo de todo un día podía muy bien rendir apenas ocho o diez líneas de un párrafo que probablemente iría a parar al tacho de la basura por la noche.

Pero desde entonces el Ángel Gabriel se ha rehabilitado. Ha vuelto a descubrir su libro secreto, que está más fuerte que nunca. La próxima fase del libro, que anuncia para marzo o abril de 1967, se llamará *Cien años de soledad*. Será la muy esperada biografía del elusivo coronel revolucionario, Aureliano Buendía. De pronto brotó su imagen completa en la frente de su creador. «Estoy loco de felicidad —nos escribe García Márquez en noviembre de 1965—. Después de cinco años de esterilidad absoluta, este libro está saliendo como un chorro, sin problemas de palabras». Dice que promete llegar a cuatrocientas o quinientas páginas, una verdadera maratón para él. Lo ha visitado como un viejo amigo. «Es, en cierto modo, la primera novela que empecé a escribir a los diecisiete años, pero ahora más ampliada. No es sólo la historia del coronel Aureliano Buendía, sino la historia de toda su familia, desde la fundación de Macondo hasta que el último Buendía se suicida, cien años después, y se acaba la estirpe». Es una genealogía —desde el Aura y la Arcadia— y una tabla cronológica tendrán que acompañar el libro para distinguir entre las generaciones, «porque los Buendía tenían la costumbre de poner a los hijos los mismos nombres de los padres, y a veces todo se vuelve confuso. En los cien años de historia hay cuatro José Arcadio Buendía y tres Aureliano Buendía».

De los José Arcadio, el más notable fue el primero de la línea, el fundador de

Macondo, es decir, el Buendía con el que amanece el mundo: un joven patriarca en su época que llegó al lugar a través de la sierra con su indomable mujer, Úrsula, otro de los baluartes femeninos de García Márquez, y con la vida de un hombre en la conciencia. Era un amante de los pájaros que construía trampas y jaulas para llenar el pueblo de sus amigos emplumados. También tenía algo de científico e inventor loco, y había trabado amistad imperecedera con una banda de gitanos ambulantes encabezados por el visionario Melquíades, un mago borgiano que en sus diversas transformaciones había sufrido todas las plagas del universo —el escorbuto, el beriberi, la pelagra— y sobrevivido milagrosamente. Melquíades y los suyos, y sus descendientes, herederos de secretos alquímicos, llevan maravillas al pueblo: un imán que arranca clavos de las paredes, una lupa que concentra los rayos solares, un telescopio, un bloque de hielo, alfombras voladoras. Con una primitiva máquina daguerrotipo que le dejan los gitanos, José Arcadio trata de fotografiar a Dios, y con sus sextantes, astrolabios y brújulas descubre con pavor que el mundo es redondo. Su mujer llega a los ciento quince años de edad, y él en su vejez enloquece y muere atado a un castaño en el patio, delirando en latín y discutiendo de teología con el cura.

Pero es tal vez el coronel Aureliano, su hijo, el que arroja la sombra más larga. Aureliano es «el miembro más destacado de la segunda generación, que hizo treinta y dos guerras civiles y las perdió todas». Aureliano, en el curso de su vida aventurera, engendró diecisiete hijos naturales, que fueron todos asesinados en una masacre política. Él mismo se salvó por lo menos una vez de manera inexplicable del pelotón de fusilamiento y murió orinando grandiosamente en su patio.

Hay en todo esto, dice García Márquez, una especie de fatalidad. *Cien años de soledad* será «como la base del rompecabezas cuyas piezas he venido dando en los libros precedentes. Aquí están dadas casi todas las claves. Se conoce el origen y el fin de los personajes, y la historia completa, sin vacíos, de Macondo». Nos enteramos de la primera plaga —insomnio y amnesia— que lleva al pueblo Rebeca Buendía y que difunden por todas partes los caramelos caseros de Úrsula; de la primera muerte, que inaugura el cementerio con el cadáver de Melquíades; y del destino trágico del último Aureliano suicida, nacido para la soledad con un viejo estigma familiar: una cola de cerdo. Y, «aunque en esta novela las alfombras vuelan, los muertos resucitan y hay lluvias de flores —sin embargo, dice García Márquez—, es tal vez el menos misterioso de todos mis libros, porque el autor trata de llevar al lector de la mano para que no se pierda en ningún momento ni quede ningún punto oscuro. Con éste, termino el ciclo de Macondo, y cambio por completo de tema en el futuro».

Un tema que vendrá será el de profundis del dictador. Se llamará *El otoño del patriarca*, y «no será, como suponía —dice García Márquez— un libro muy largo, sino apenas más largo que *El coronel*. No sé por qué no se me había ocurrido antes: debe ser el monólogo del dictador en el momento de ser juzgado por un tribunal popular. Estoy trabajando en las notas».

Y las notas, esta vez, no acabarán en la basura. Tirar las cosas siempre es penoso, y lo peor del caso, como sabe García Márquez, es que a veces resucitan después. Un boceto suyo llamado «Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo», que suprimió de *La hojarasca*, se ha convertido luego —sus amigos lo convencieron que lo dejara publicar en una revista— en una pieza de antología. Lo que demuestra una vez más que entre las penas y los placeres del arte de escribir está siempre el peligro de que a uno lo recuerden justamente por las cosas que ha tratado de olvidar.

Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes

En el año 66 seguimos camino de nuestra novela totalizadora. El motor genera cada vez más energía. La prueba es Vargas Llosa. Hace apenas cuatro años, cuando acababa de cumplir los veintiséis, con sólo dos obras a su nombre —una colección de cuentos y una novela—, ya se destacaba entre nuestros escritores jóvenes. Lo distinguía, además del talento, la dedicación. Era un inspirado que parecía haber nacido bajo una lengua de fuego. Tenía fuerza, fe y la verdadera furia creadora. La fama le había llegado pronto, pero se la había ganado honradamente. Ahora se descuelga con una segunda novela, en la que sus dones se han multiplicado. Es un poema sinfónico que experimenta y se impone en casi todos los planos, estableciendo nuevas pautas para la novela latinoamericana.

La literatura peruana tiene historia: las memorias del Inca Garcilaso, que mostraron la ceguera del idioma de la Conquista ante el mundo metafórico del animismo; las tradiciones de Ricardo Palma, el bibliotecario que trató de incorporar giros americanos al diccionario de la Academia. Testimonios heroicos de autonomía y de invención. Pero son figuras solitarias dentro de un panorama cultural bastante desértico. El paréntesis que abrió Palma se cerró con su muerte, y después por varias décadas de perpetua crisis política y social el Perú siguió siendo un remanso. Como de costumbre, fueron los poetas los primeros en levantar vuelo. Apareció César Vallejo, otra eminencia aislada que, como un vate antiguo, se quemó las alas en el sol. La novela dio su primer fruto por los años treinta con la obra de José María Arguedas, un caso rarísimo, casi único, en nuestra literatura de un escritor que por su formación muy particular ha intimado con la vida indígena y su tradición oral. Menos interesante —y ubicuo— fue el costumbrismo. Vargas Llosa es algo distinto, trasciende las categorías. Sin dejar el marco de la vida peruana la universaliza. Carpentier diría que con él sus gentes y paisajes pasan a ser parte de la imaginación de todos.

Como pasa tantas veces en Latinoamérica, Vargas Llosa, un hombre cauto y reservado, parece haber salido de la nada. En un país donde los factores económicos, entre otros, han reducido la literatura al estado de una actividad marginal, un pasatiempo dominguero honorable pero casi siempre frustrado, él ha sabido perseguir inexorablemente el camino de la vocación auténtica. Ha combinado una extraordinaria sensibilidad con la integridad y el profesionalismo. Hasta ahora ha sido menos profundo que pródigo. Su visión es limitada, sus caracterizaciones pueden ser esquemáticas y hasta simplistas, y es un empedernido determinista y antivisionario, pero una invencible riqueza de temperamento, una poderosa carga emotiva y una interioridad que él niega pero no puede reprimir dan densidad a su materia dramática. Maneja con mano experta el diálogo y la acción, y tiene un ojo observador. Se mueve con holgura en el mundo de la novela moderna, explotando con una flexibilidad que evita el amaneramiento con toda una serie de técnicas literarias hábilmente

equilibradas. Es sobre todo un gran estructurador que entreteje impulsos y tensiones con un sentido infalible del orden y la cohesión.

Vargas Llosa nació en 1936 en Arequipa. Recuerda una infancia bastante trajinada: padres divorciados, un primer trauma cuando su madre se mudó con él casi recién nacido a Cochabamba, donde lo crió en casa de sus abuelos maternos. Dice que era un niño consentido y caprichoso que imponía su voluntad. Pero se acabó bruscamente el idilio cuando cumplió los diez años. Volvió con su madre al Perú. Vivieron penurias, en el pueblo de Piura. Esto fue en el 45. Cuando sus padres se reconciliaron, la familia se mudó a Lima (1946). Pero le quedó Piura grabada en la memoria, como un emblema de la mezquindad de la vida burguesa de pueblo. Era una especie de limbo en el altiplano pobre, en medio de un desierto arenoso. De los médanos piuranos, Vargas Llosa pasó a los pantanos limeños. Primero varios años en un colegio religioso, después el Leoncio Prado, un colegio militar con características de reformatorio adonde lo mandaron interno, en parte a causa de sus sospechosas inclinaciones literarias.

Dice Vargas Llosa que los dos años que padeció en el Leoncio Prado lo marcaron siempre. En todo caso, le inculcaron una concepción darwiniana de la vida. El Leoncio Prado es el tema de su primera novela, *La ciudad y los perros* (1962). Los perros son los pupilos y se devoran entre ellos. La razón de este mundo es la violencia bruta. Los débiles sucumben. Sólo los más fuertes o adaptables sobreviven. El autor traza un cuadro de violencia y descomposición física y moral. Dice las cosas como son. No tiene contemplaciones con nadie. El colegio figura no sólo con todo su ambiente y topografía, sino además con su verdadero nombre. El retrato resultó lo bastante fiel —o infamatorio— como para desencadenar una reacción oficial. Cuando *La ciudad y los perros* salió en el Perú en una edición popular, fue condenada en una ceremonia oficial. Se incendiaron mil ejemplares en el patio del Leoncio Prado. Dos generales lo denunciaron, calificándolo de profanación y acusando al autor de ser enemigo del Perú y comunista.

El escándalo y la publicidad son lo último que a uno se le ocurriría asociar con la persona de Vargas Llosa. Es tranquilo, sencillo, sonriente —una sonrisa taciturna—, tímido, introvertido. Su inesperada notoriedad todavía lo sorprende. *La ciudad y los perros* ha tenido un éxito inaudito para él. Se había extendido tanto el manuscrito en un momento dado —llegaba a las mil quinientas páginas— que no creyó nunca poder publicarlo. «Pensé que tendría que editarlo yo mismo, como suele ocurrir en el Perú —dice—. Me había demorado tres años en escribirlo, y calculaba que, con suerte, necesitaría cinco años para ahorrar el dinero suficiente para publicarlo». Alguien le sugirió que enviara el manuscrito a España. No se decidía, desconfiando de la censura. «Además, tenía casi la certeza de que la novela estaba totalmente frustrada y había decidido archivarla unos años y escribirla de nuevo...». Pero se decidió y la envió por correo a Seix Barral en Barcelona. Pasaron ocho meses sin noticias. Pero un día recibió un telegrama entusiasta. Y desde entonces le ha sonreído la suerte. Le

han llovido sin interrupción los elogios críticos. *La ciudad y los perros* fue candidata finalista al Premio Formentor en 1963. Ha ganado dos premios importantes en España y un miembro del jurado del Premio Biblioteca Breve se excedió declarando que era «la mejor novela en lengua española de los últimos treinta años». El entusiasmo trascendió las barreras de la lengua. Ya la están traduciendo a casi todos los idiomas principales del mundo.

Vargas Llosa se recibió en Filosofía y Letras en la Universidad de San Marcos, en Lima, y sacó su doctorado en 1959 en la Universidad de Madrid. Se estrenó como escritor durante una segunda residencia en Piura (1952), con un drama, *La huida*. Estaba en el último año de la secundaria, recién liberado de los rigores del Leoncio Prado, y comenzaba a ganarse la vida y la independencia trabajando en un diario. Piura ya no era para él ese infierno que había sido la primera vez; todo lo contrario. Incluso recuerda esta época como una de las más felices. En Lima se había interesado por el teatro —que había conocido principalmente por medio de compañías argentinas de quinta categoría, de paso por el Perú en giras continentales— y en el verano de 1951 escribió ese drama que estrenaría en Piura. Era una pieza de tema mitológico que no sólo tuvo buen éxito sino que fue todo un acontecimiento local. Más que por sus méritos literarios, dice Vargas Llosa, que prefiere no acordarse más de esa pieza, triunfó por las circunstancias especiales en que fue representada —como acto central de las fiestas del pueblo— y por el prestigio que se traía el autor como forastero que llegaba de la gran ciudad.

En 1958, Vargas Llosa publicó un volumen de cuentos titulado *Los jefes*. Son en su mayoría relatos que giran en torno a la vida callejera en Lima y en Piura, donde se ensaña esa lucha por la supervivencia y el predominio que no es de ninguna manera una característica exclusiva del colegio militar. Los protagonistas son adolescentes y jóvenes reacios, aturdidos, atropellados, que viven dentro de un sistema de ásperas jerarquías establecidas ritualmente, basadas en el reto y el combate. Son pandilleros que se entrematan por implacables rivalidades y antagonismos. Cada acto, para ellos, es una prueba de fuego; cada gesto, un desafío que exige una réplica, una confrontación y un desquite. La fuerza, la astucia y la capacidad de imponer su voluntad son las únicas medidas de la virilidad. Los conflictos, compulsivos, rapaces e inevitables, son exteriores, casi impersonales. No emerge del tumulto ninguna conciencia individual. Ni siquiera hay esa especie de intimidad colectiva de *La ciudad y los perros*. Las hegemonías de este mundo se forman al roce de las circunstancias. Lo que surge al final es una ética machista, brutal e instintiva, pero digna a su manera, de acuerdo con los valores del medio. El ojo del autor no penetra más allá de la superficie. Son cuentos lineales que interesan menos en sí mismos que como anticipación de una cierta visión del mundo. Vargas Llosa no los defiende. Los considera preliminares y rudimentarios.

Vargas Llosa ha sido poderosamente influido —«envenenado», dice— por la literatura francesa. Cuando estaba todavía en la secundaria, descubrió a los grandes

novelistas del siglo XIX. Fue un asiduo, y hasta «maniático», lector de Dumas y de Víctor Hugo. Pero su gran admiración es Flaubert. Estudió un tiempo en la Alianza Francesa de Lima, y en la universidad leía ya el francés de corrido. Si la lejana Europa le parecía casi inaccesible en esa época, se apasionaba cada vez más por su literatura. Leyó con atención a Sartre, sobre todo sus ensayos —*Situations*—. Le impresionó la manera que tenía Sartre de contextualizar la conducta humana. También reconoció afinidades entre sus técnicas disolventes —monólogos de voces que expresan una identidad de grupo— y esa especie de fenomenología que es un método de composición en las novelas de Sartre, donde se despliegan movimientos, sentimientos, pensamientos sin una persona atrás. *Los Jefes* debía algo a los cuentos de *Le mur*, especialmente «L'Enfance d'un Chef». Por años soñó con viajar a Francia. Logró su deseo por fin en 1958, cuando un premio ganado en un concurso de cuentos organizado en Lima por *La Revue Française* lo llevó a París en condiciones muy favorables. Lo pasearon por la ciudad y lo alojaron en un hotel de lujo, con una reina de belleza en el cuarto de al lado. En 1959 volvió a París por su propia cuenta —ya en condiciones muy distintas— y exceptuando visitas intermitentes a Lima y un par de semanas que pasó en Cuba en el 65 como miembro de un jurado de la Casa de las Américas, allá se quedó expatriado por un total de siete años, hasta comienzos del 66.

Los primeros tiempos en París fueron una pesadilla. Estaba casado, y no tenía ni dinero ni trabajo. Vivía en la buhardilla de un hotel y se pasaba los días trajinando por todas partes en busca de una colocación. Por fin consiguió un puesto mísero, como profesor en la escuela Berlitz. El sueldo era andrajoso y el horario devorador. De Berlitz pasó a la sección española de la Agencia France Presse, y de allí, por último, a la Radio-Televisión Francesa, donde estuvo un tiempo en una situación más holgada, poco exigente y bien pagada, ayudando a organizar los programas destinados a América Latina.

A medida que París iba perdiendo de a poco su novedad y su encanto, iba buscando cada vez con más urgencia una manera de regresar al Perú. Pero ¿cómo mantenerse allá? No lo atraía la idea de tener que transigir con periódicos y emisoras radiales. A pesar de su orientación marxista, Vargas Llosa no es un militante político. «Después de la injusticia —dice—, lo que más detesto es el dogmatismo». Además, agrega, en el Perú, donde seis millones de personas —el cincuenta por ciento de la población— no votan, la «política» es una caricatura. Lo angustiaba la posibilidad de tener que someterse a los intereses minoritarios de una prensa o una radio a las que no podría servir sin mala conciencia. Lo que le importaba era poder escribir, y para ese propósito le convenía perfectamente París, aunque como a todos los exiliados, lo obsesionaba el problema del lenguaje. Lo perseguía a diario, dice, el temor de perder el contacto con el español. Pero en su caso el peligro no llegó a ser nunca inminente. Leía y trabajaba en español, y en cierta forma, dice, el exilio, la sensación de ser un extranjero en una sociedad lingüísticamente hermética, hasta intensificaba, «apasionaba», su relación con el idioma materno. Lo acompañaba en los últimos

tiempos su segunda mujer, Patricia, una linda peruana que desterró en el 65 para llevársela a vivir a un alto piso en un suburbio triste, con vista sobre una autorruta donde retumbaba día y noche el tráfico. La desesperación les dio el coraje de empacar y volver a enfrentarse con el Perú.

La primera vez que vimos a Vargas Llosa, a comienzos del 65, vivía solo, ensimismado, en un departamento de soltero de dos cuartos, cerca del palacio de Luxemburgo y el café Tournon, donde se codean por las noches los *beatniks* y los veteranos de la Legión Extranjera. Entramos por un gran portón, atravesamos un patio embaldosado y subimos por una escalera oscura y tortuosa hasta un tercer piso donde despuntó otra vez la luz del día al abrirse la puerta y asomarse el dueño de casa al umbral. Salían otras visitas, otros transgresores inevitables de la vida demasiado poco privada de un autor que por más que se empeñe en borrar sus huellas no consigue nunca la soledad codiciada. Tenemos ya un pie en la puerta, y nos recibe amable, sonriente y resignado. No le gusta hablar de sí mismo, pero al rato estamos instalados en la cama deshecha, conversando largo y tendido. Nos rodean estanterías sobrecargadas de libros, fotografías de familia, muebles en desorden, una mesa de trabajo revuelta junto a la ventana, recuerdos del Perú: en una pared unas hilachas descoloridas que son los restos de un antiguo tejido indígena, cuidadosamente encuadrado, en la otra feroces máscaras rituales en cobre y en oro. Vargas Llosa habla un poco ronco, y en voz baja, sigilosa, como desvelando misterios, o como si durmiera alguien en el cuarto vecino. Los esplendores del atardecer se ensombrecen con el crepúsculo.

Vargas Llosa es un perfeccionista que agoniza con cada hijo que trae al mundo y trata de controlar todos los aspectos de su obra, desde la primera chispa creadora hasta el parto final, y siempre dudoso, que es la publicación. Revisa y corrige con lupa las galeradas, y a última hora, entre la imprenta y el encuadernador, se amontonan en su escritorio, cubiertos de notas marginales, las pruebas y manuscritos. *La ciudad y los perros* estuvo paralizada durante casi quince meses mientras litigaba sobre siete u ocho líneas que quería suprimir el editor. A su segunda novela, *La Casa Verde*, que como la primera siguió maleable hasta el final, la torturó también interminablemente. Con todas sus matizaciones, sus infinitos despliegues, llegó a tener alguna vez hasta mil páginas mecanografiadas. En *La ciudad y los perros* se rompió la cabeza hasta con el título. Durante un tiempo se llamó *Los impostores*, título demasiado obvio. «Los perros» es más gráfico. Son los alumnos de primer año del colegio militar. Es el apodo despectivo que les dan los alumnos de las clases superiores, detalle significativo, dice Vargas Llosa, porque muestra que «los propios estudiantes conciben el colegio como una especie de ascesis, de aprendizaje de la virilidad. Para merecerla se requiere pasar por ciertas etapas. Hay que soportar sacrificios, humillaciones y violencias para ganar el título de cadete, es decir, para convertirse de perro en hombre».

El colegio, a la vez un lugar y un ambiente —la adolescencia—, es un gran

campo de prueba en el que cada uno mide y forja su hombría. *La ciudad y los perros* es en su esencia un *bildungsroman*, una novela de iniciación en la vida. Dramatiza la saga adolescente, o, como la llama Vargas Llosa, «el aprendizaje de la madurez, concebido de una manera arbitraria, incluso monstruosa, tanto por los alumnos como por los profesores».

El régimen militar que sigue el Leoncio Prado, con sus disciplinas autoritarias — el colegio está a cargo de soldados profesionales—, crea una tensión atmosférica precipitada por el hecho de que el colegio es un gran crisol donde se amalgaman explosivamente muchachos provenientes de todas las clases sociales: hijos de obreros que han ingresado por medio de una beca, niños «bien» a quienes internan para curarlos de sus tendencias delictuosas. Empiezan enseguida los choques. Al primer impacto, ya se van reduciendo todos a un mínimo común denominador. Se debaten en una especie de magma de cuerpos. Distinguimos apenas entre los protagonistas. Está Alberto, uno de los bien nacidos, simpático, muy gallito, bienintencionado, pero hundido hasta los tuétanos en la hipocresía burguesa. Está el Jaguar, hijo de obreros, jefe de barra, alma de matón, encarnación de las leyes salvajes del hampa. En oposición y al mismo tiempo complicidad con los pupilos están las autoridades del colegio: el capitán Garrido, ceñudo y sombrío, personificación del sistema; el teniente Huarina, un moroso burócrata; el teniente Gamboa, recto pero también, más o menos inconscientemente, preso en la rueda del engranaje. El punto focal del drama es el cadete Arana, un tímido al que todos llaman el Esclavo. «Es una naturaleza intimidada, inhibida, pacifista», dice Vargas Llosa. Su debilidad lo hace un recipiente de todos los males del organismo social que «van a acentuar esa naturaleza, o a deformarla. Porque eso que en el fondo es normal, ¿no? (es normal que una persona sea más o menos alérgica a la violencia), se va a convertir en una tara en él. Yo creo que en el caso del Esclavo esa violencia, esa coacción que ejercen todos sus compañeros contra él es simplemente un movimiento de defensa de los demás. Dentro de ese mundo la mejor manera de demostrar la virilidad es imponiéndose ante alguien. Se busca una víctima. En ese sentido, el Esclavo es la piedra de toque, digamos, de todo el resto».

En este hervidero se incuba la acción. Cava, uno de los cadetes más serios y responsables —es de los pocos que aspiran a la carrera militar—, cumple sin embargo con el código de su secta, denominada el Círculo, robando unos exámenes. Su delito no tarda en ser descubierto, y empiezan los líos. Se anulan todos los pases, y el colegio entero queda acuartelado. El que más sufre por el castigo es el Esclavo, que tiene una novia en el centro. Ya desde antes está en el límite de lo que puede soportar. Cuando Cava es rápidamente identificado como el autor del delito, y expulsado, se sospecha que hay un delator: el Esclavo. El Jaguar, el espíritu maligno que encabeza el Círculo, se venga de él durante unas maniobras, despachándolo de un tiro en la cabeza. Se teme el escándalo. Hay una investigación. Está en juego la reputación del colegio. Nadie ha visto al Jaguar con el dedo en el gatillo, pero todo el mundo, en

especial Alberto, que lo conoce bien, sabe que él es el asesino y lo denuncia ante las autoridades, en vano. La muerte se declara accidental, y el caso está cerrado. El sistema se moviliza ahora para apagar los rumores. Alberto es el único capaz de exigir justicia. Pero cede ante las amenazas de chantaje que le hacen las autoridades con unos textos escabrosos que ha escrito y que lo avergonzarían ante sus padres. El teniente Gamboa, que ha puesto en peligro su carrera apoyándolo en sus acusaciones, también abandona la partida. El caso del teniente Gamboa es patético. Es un hombre probo, decente, honesto, que espera un ascenso... Ha recibido la cínica confesión del Jaguar. ¿Qué debe hacer? ¿Entregar al culpable, poniendo en peligro su carrera? ¿Callar? En su momento de verdad, se doblega. Como Alberto, falla la gran prueba.

«El teniente Gamboa —dice Vargas Llosa— es un hombre que hasta ese momento no ha tenido nunca la oportunidad de poner en tela de juicio el sistema en que está inmerso. Todo le ha resultado muy claro. Se le va a revelar toda una dimensión del sistema que había ignorado hasta entonces. El sistema en que él creía ciegamente (sin proponérselo, como un movimiento natural) podía no ser tan congénitamente justo como él pensaba. Podía estar fundado nada más que en la mentira. Entonces se le presenta a él la posibilidad de una elección. Trata de ser consecuente, coherente, y surge entonces una contradicción terrible. Resulta que para ser coherente y consecuente con ese sistema necesita violarlo, perjudicarse él mismo. No se rebela. Acepta».

El autor no lo juzga, plantea las alternativas, las pone en juego, y registra los acontecimientos. Es la mano que dibuja el *Rorschach*, la conciencia omnipresente que fluye a través de los personajes y las situaciones. Nos compenetra, como por ósmosis, con la violencia y el terrorismo. Es un mundo con sus propias leyes. El régimen que se imponen los mismos alumnos es infinitamente más riguroso y complejo que el que emana de la estructura oficial. Es un rebajamiento penitencial en el que cada cual queda prisionero de sus instintos más perversos: el sadismo y todas las formas distorsionadas o anómalas de la sexualidad: el onanismo, el bestialismo, la homosexualidad. Hasta tenemos un personaje de un sadismo casi gratuito, desinteresado. Es el Boa, uno de los compinches del Jaguar. El Boa tiene relaciones sexuales con una perra, la Malpapeada. La tortura con ahínco, hasta romperle una pata. En él la crueldad llega a ser como una afirmación del cariño. «Es el personaje más instintivo de todos —explica el autor—. Todas las manifestaciones de su interioridad están dadas exclusivamente en función del instinto. Es lo que prevalece en él; es su vínculo más fuerte con el mundo y con los otros».

La violencia, dice Vargas Llosa, «es una especie de fatalidad en ese mundo». Allí, en todo caso, aparece al desnudo. Pero, en la visión de Vargas Llosa, no es de ninguna manera una característica peculiar del mundo adolescente sino un mal generalizado, común a toda sociedad humana, y muy particularmente a la suya, donde la estratificación social se ha petrificado hasta eliminar toda posibilidad de progreso pacífico. Fuera del colegio, la lucha toma una forma más encubierta, pero continúa

con la misma tenacidad.

«En un sentido general, yo creo que la misma vida en sociedad impone al hombre una serie de pruebas constantes, de pugnas permanentes, que de acuerdo con la cultura de la comunidad, el grado de desarrollo del medio en que vive, van a ser más manifiestas o más indirectas. En un país subdesarrollado ese tipo de manifestaciones es epidérmico, exterior. No hay posibilidades de diálogo, de discusión, de debate, canales... Yo creo que en un país como el mío la violencia está en la base de todas las relaciones humanas. Se halla omnipresente en todos los instantes de la vida de un individuo. El individuo se afirma, se consolida socialmente venciendo resistencias de toda índole. La personalidad se forma imponiéndose a los otros. Hay una especie de jungla de la que no hay escapatoria posible. Fundamentalmente se debe al hecho de que el Perú es un país donde las estructuras sociales están basadas exclusivamente en una especie de injusticia total que abarca todas las manifestaciones de la vida. La violencia se manifiesta, según la escala social, de una manera primitiva, exterior, como puede ser el caso en una institución militarizada, donde eso está reglamentado y además reivindicado (el hecho mismo de considerar la virilidad, el machismo y la hombría como las grandes cualidades del ser humano lo demuestra), o si no, de una manera muy indirecta, muy insidiosa, muy hipócrita, como puede ser el caso de las familias que pertenecen a una alta burguesía, que no tienen la impresión de ser los beneficiarios de la violencia ambiente pero de todos modos están condicionados por ella».

Para Vargas Llosa esta violencia no es sólo un factor condicionante, sino determinante, de la vida humana. Lo sabe por experiencia personal. Dice: «Yo creo que uno no puede escribir sino en función de una experiencia personal. Ahora, mi vida ha sido bastante especial, ha sido bastante marcada además por una serie de hechos violentos. Yo fui un niño muy mimado, muy engreído, criado, supongo, casi como una niña. Tanto que yo debía ser extraordinariamente malcriado cuando mi madre me metió en el colegio a los cinco años —en Cochabamba—. Eso me creó un gran problema. Mis compañeros de colegio fueron siempre mayores que yo. Había un desnivel. Eso se presentó después cuando llegué al Perú, al quinto año de primaria. Yo era un muchacho de diez años; mis compañeros, de trece y catorce años, eran ya hombrecitos. Fue un año horrible. Entré un poco ya al mundo de los mayores». Después fue el Leoncio Prado. «Mi padre me mandó allí». El padre de Vargas Llosa, un periodista que trabajaba para la International News Service, fue por mucho tiempo un ausente en su vida. «Lo conocí muy tarde. Estuve convencido de que había muerto. Cuando lo descubrí ya no había ninguna posibilidad de comunicación con él. Nos llevamos muy mal los años que vivimos juntos. Él tenía una manera de ser muy distinta. Tenía una especie de desconfianza de mí, y yo de él. Éramos casi dos extraños. Él deploraba que yo hubiera sido criado entre mimos y consentimientos y que fuera un niño caprichoso y blando. Pensó que el Leoncio Prado haría de mí un hombre. Para mí fue descubrir el horror, una desconocida realidad, la cara contraria

de la vida. Me marcó de una manera terrible. A mí en casa nadie me había tocado nunca un pelo. Los militares nos pateaban. Se pateaban entre ellos. Lo que contaba era la fuerza bruta y la astucia. Supongo que eso me ha fijado en cierta forma una imagen del hombre de la que no me voy a librar muy fácilmente... *La ciudad y los perros* es un testimonio de esa época, de ese ambiente y de ese estado de espíritu. Desde que estaba en el Leoncio Prado yo pensaba ya escribir algo sobre él. Pero la idea de escribir la tenía desde antes. Fue una de las razones por las cuales hubo siempre desavenencias entre mi padre y yo. Yo escribía en Piura, recuerdo, y entonces mis abuelos, mis tíos me celebraban eso, que les parecía una gracia. Cuando mi padre descubrió en mí esta inclinación, se asustó. Pensó que era algo grave. Las familias de la burguesía limeña piensan que ser un escritor o un artista es sólo un pretexto para ser maricón o pobre diablo. Y lo más triste es que, en muchos casos, tienen razón... De modo que esa vocación se afirmó y creció un poco secretamente. Entonces, mi rebelión contra el Leoncio Prado se volcó un poco hacia la literatura. Ya en esa época la literatura se convirtió en una cosa muy importante para mí. También era clandestina. Porque en el colegio había que evitarla».

La clandestinidad lo benefició, lo obligó desde temprano a concentrarse, pero también lo aisló. «A mí eso me cortó totalmente del que había sido mi mundo; un mundo por el que no tengo ninguna simpatía, incluso tengo un gran desprecio, una gran repugnancia: la burguesía peruana es la peor que existe, una clase absolutamente lamentable, infectada de prejuicios, inculta e hipócrita. Pero en fin, para un niño, sentirse cortado de esa clase y no incorporado a ninguna otra es la soledad y la neurosis». En ese desamparo, «la literatura fue para mí un escape, una justificación de mi vida y una compensación de todo lo que en ella me entristecía y disgustaba». Fue también un puente de regreso, por sobre la negación, la posibilidad «de crearme una base en el mundo, de reivindicar mi propia situación. Yo creo que la literatura ha sido siempre eso. Se ha llegado a ella a través de ese tipo de experiencias de aislamiento. Escribir es una manera de defenderse, de salvarse, de reintegrarse a una sociedad de la que se está o se cree estar excluido, o a un mundo familiar del que uno se siente expulsado».

La paradoja, señala Vargas Llosa, es que tratar de reintegrarse por medio de la literatura —por medio de irrealidad— es aislarse aún más. «A medida que uno escribe se incrementa ese vacío, y simultáneamente va aumentando la necesidad de escribir. La vocación literaria es como una solitaria que uno tiene en el estómago, que va alimentándose, nutriéndose, fortaleciéndose de ese vacío y exigiendo cada vez más. En realidad no lo salva a uno nunca. Pero es el ejercicio mismo de la literatura lo que al escritor le permite vivir».

La ciudad y los perros quiere llenar el vacío con su plenitud, ser una totalidad, realizarla. Acortar la distancia entre lo de adentro y lo de afuera. Las técnicas van todas dirigidas a ese fin. Son formas de inmersión. Los *flashbacks*, los monólogos interiores, los abruptos cambios de tiempo y lugar, todos tienden a sumirnos en ese

miasma supurante en el que se engendran los personajes. No todos los métodos funcionan igual de bien. Algunos parecen caprichos. Por ejemplo, para intrigar al lector, Vargas Llosa le oculta datos esenciales. Hay toda una serie de episodios —temática y tonalmente relacionados, pero dispersos— que nos colocan dentro de los pensamientos de un personaje —resulta ser el Jaguar— cuya identidad desconocemos hasta el final del libro. La supresión de un dato que cuando se descubre no revela nada nuevo, confunde y distrae. Nos sentimos engañados. Enseguida hay un problema de intensidad. Ciertas escenas que tienen que situarse fuera del colegio — para evocar antecedentes, y dar el contexto social— palidecen por contraste con las que se sitúan dentro. Estas escenas al principio eran más numerosas, dice Vargas Llosa. Cortó unas cuantas, por economía, y quedó el desequilibrio. También decepciona el epílogo, que ata cabos sueltos sin agregar al sentido de la historia, es una especie de miscelánea, y termina con una sorpresa que parece arbitraria, porque los acontecimientos no tienen secuencia. Todos estos artificios —nacidos a veces de lo que parecería ser una falta de motivación profunda en los personajes— tienen un propósito. *La ciudad y los perros* es un libro intravenoso. El efecto depende de la inmersión casi física del lector en el flujo de los acontecimientos. Un personaje —el Boa— nos da acceso directo al plano sensorial, inexpurgado. El Boa es un aparato sensible que registra visceralmente, en imágenes táctiles, la materia prima de la experiencia.

Dice Vargas Llosa: «Para revelar un poco la fisonomía del colegio era necesario referir una serie de episodios, de escenas, de gran crudeza que literariamente eran muy difíciles de justificar sin caer en la truculencia, el tremendismo exhibicionista o la pornografía, es decir, el mero artificio, la irrealidad. Era muy difícil hacer eso por medio de narraciones directas. Yo lo intenté en la primera versión enorme de la novela, por medio de diálogos y descripciones puras. Las escenas de masturbación colectiva, por ejemplo; el episodio de la gallina; el episodio del intento de violación de un muchacho. Resultaban irreales, por desmedidas, y su violencia, gratuita. No llegaba a haber vivencias en ellas. Entonces pensé que la única forma era haciéndolo por medio de intermediarios, de terceras personas, y que entonces en esa vuelta la violencia misma quedaría amortiguada. Después de una serie de pruebas y de ensayos encontré que la manera de amortiguar más estas escenas sin que además perdieran su carácter, así, definitorio, era por medio de una conciencia en movimiento. Pero tenía que ser una conciencia muy poco intelectual para que no congelara esa violencia racionalizándola, explicándola. Así nació el Boa. El Boa es siempre el instrumento mediante el cual se muestra el nivel más atroz, el horror inocente del colegio. Es un poco la encarnación, la personificación de ese horror. Porque el hecho de que tenga él relaciones sexuales con una perra es bastante monstruoso y también cándido. Pero eso era necesario darlo de una manera más bien caótica. Por eso los monólogos caóticos de él. Nunca está visto desde afuera. Es un fluir, una existencia protoplasmática».

El lenguaje, en estos monólogos intensos, se vuelve casi lírico. Corporiza y al mismo tiempo irradia, canta la violencia. Una música sombría envuelve y arrastra al lector en un caudal que a veces va cargado de obscenidades.

«Ése es uno de los problemas que plantea el realismo. El realismo en la literatura yo no creo que pueda ser nunca una enunciación directa de la realidad. La literatura es siempre una transposición de la realidad. Al sector de la vida escogido por el escritor hay que transformarlo, manipularlo, recogerlo de una manera muy especial para que no se hiele al pasar a la literatura, para que no se muera en el camino».

Dice Vargas Llosa que en una época fue gran lector —y admirador— de la literatura pornográfica. Pero «ya después mucho menos. Porque el gran drama de esa literatura es eso justamente: que es irreal. No porque los hechos o episodios que cuenta no correspondan a una realidad, sino porque no hay suficiente transposición literaria. Mantiene siempre una distancia tal que congela la materia literaria que evoca. En todos esos temas o episodios o hechos o sectores del mundo contra los que se ejerce una especie de censura colectiva, censura psicológica, censura social, se crea inmediatamente una resistencia en el lector para rechazarlo, para no creer en él. Allí está el gran peligro de caer en el exhibicionismo, que yo creo que mata automáticamente la vivencia. Por eso en *La ciudad y los perros* las escenas más crudas son las que están más trabajadas literariamente. Están mucho más transpuestas. Como era imposible hacer hablar a estos muchachos sin malas palabras, he tratado de dar a estas palabras un valor puramente fonético en determinadas circunstancias que las justificaran. Todo ese lenguaje más o menos escatológico que pudiera despertar en el lector una resistencia me ha dado mucho trabajo para imponérselo por virtudes de otra índole. Quise que el movimiento de la prosa fuera tal que la palabra “malsonante” siempre tuviera un carácter de necesidad tal que no pudiera ser rechazada, que fuera casi deseada, esperada con impaciencia por el lector. Por ejemplo, el episodio de las gallinas».

Este episodio —de un sadismo que haría honor al Marqués— ilustra bastante bien los métodos de Vargas Llosa. Es un episodio generalizado, representativo, más que específico. Para reforzarlo, en vez de aislarlo, Vargas Llosa lo entrelaza con la escena cronológica y espacialmente separada de la violación del muchacho. La fusión —o transfusión— realza ambas experiencias. Son, en la expresión del autor, como dos vasos comunicantes. El propósito, dice, es «crear una ambigüedad, es decir, asociar dentro de una unidad narrativa dos o más episodios que ocurren en tiempos y lugares distintos, para que las vivencias de cada episodio circulen de uno a otro y se enriquezcan mutuamente». La violencia y la obscenidad, potenciadas, se precipitan hasta alcanzar «una especie de ritmo vertiginoso que va atrapando al lector, sumiéndolo en tal forma en esa materia que al final ya no juzgará, aceptará todo, se sentirá parte integrante de ella. Yo creo que ésa es la obligación del escritor que quiere ser realista: dar esas vivencias utilizando todos los procedimientos necesarios para que la realidad no se hiele».

En *La ciudad y los perros* la distancia entre la realidad y el lector es mínima. Vargas Llosa insiste en la inmersión total. «Yo creo que la novela es por eso el género supremo —dice—, porque es el género que traslada al lector al corazón de la realidad evocada por el libro. La obligación del autor es mantenerlo allí. Los novelistas que yo admiro y que releo no son nunca los que me exigen ser admirador a la distancia. Son los que me arrastran, me arrebatan y me instalan en *su* mundo nuevo, el que en última instancia me permitirá descubrir mi propio mundo. La realidad es caótica. No tiene ningún orden. En cambio, cuando pasa a la novela sí tiene un orden. Y cuanto más rigurosa sea la construcción de la novela, mejor será la comprensión que da del mundo que evoca».

Vargas Llosa trabaja sus escenas y situaciones hasta que siente que las ha abarcado en todas las formas posibles. Los mecanismos no son invisibles, a veces atraen demasiado la atención. Y exigen también demasiada atención, agobian. El sistema es antieconómico, circular, repetitivo: una serie de superposiciones, retrocesos y reconsideraciones que se entrecruzan, siempre con la misma intensidad —no hay graduación.

Él lo defiende: «Creo que cada método, cada procedimiento debe estar condicionado por la materia novelesca. Las mejores novelas son siempre las que agotan su materia, las que no dan una sola luz sobre la realidad, sino muchas. Los puntos de vista para enfocar la realidad son infinitos. Es imposible que la novela los presente todos, naturalmente. Pero las novelas serán más grandes y más vastas en la medida en que expresen más niveles de realidad. Pienso que la grandeza, por ejemplo, de *Guerra y paz* reside justamente en eso. O la grandeza de ciertas novelas de caballería (en la época de oro del género). Las novelas de caballería dan soberbias representaciones de su tiempo. Abarcan la realidad en su nivel mítico, en su nivel religioso, en su nivel histórico, en su nivel social, en su nivel instintivo. Ha habido una especie de decadencia de la novela en los últimos tiempos, una especie de repliegue. Las tentativas modernas de la novela quieren dar una visión de un solo canal, de un solo nivel de realidad. Yo estoy, al contrario, por la novela totalizadora, que ambiciona abrazar una realidad en todas sus fases, en todas sus manifestaciones. No puede hacerse nunca en todas. Pero, mientras más fases consiga dar, la visión de la realidad será más amplia y la novela será más completa».

Es obvia la influencia de Faulkner, el maestro de las mil miradas. Vargas Llosa la reconoce, pero señala que es sólo en las técnicas. Hay un Faulkner de emociones personales que le es completamente ajeno. En Vargas Llosa las emociones son básicas, genéricas. Desconfía de la sutileza psicológica, y de la subjetividad. «Lo que ocurre en Faulkner —dice— es que el interés primordial de él no es nunca la realidad exterior, sino siempre la interior. El problema fundamental de él está situado siempre en la conciencia, o en el alma: es el sentimiento de culpa, el sentimiento de responsabilidad ante la divinidad, ante un más allá. Es el mundo de la interioridad. A mí la realidad que me interesa fundamentalmente es la exterior. Por eso admiro tanto

al primer escritor moderno, el que creó los mejores instrumentos de descripción de esa realidad exterior, que es Flaubert. En *La educación sentimental* vemos esa realidad viviente, independiente y soberana hecha novela que nos permite descubrir la “otra” realidad, la exterior. Además, admiro en Flaubert esa independencia del escritor ante la materia que utiliza, que no había en los novelistas anteriores a él».

Pero Flaubert no es todo. Se percibe también la novela naturalista que generalizaba al individuo como tipo humano o social. Vargas Llosa nos da una versión moderna del naturalismo: conciencias con psicología impersonal, colectiva. O sea, ausencias. Casi podríamos decir: manifestaciones telúricas. La persona, en Vargas Llosa, permanece difusa. Son estados de conciencia definidos por las situaciones. El énfasis es intencional. «Estoy convencido —dice Vargas Llosa— de que la novela es fundamentalmente descripción de actos. La novela lograda es la que consigue dar o describir caracteres individuales, problemas sociales, incluso realidades puramente físicas a través de una sucesión de actos, de acciones. Las ideas, los problemas, la moral, la filosofía de un autor de ficción deben brotar de una anécdota, de una historia, es decir, de una acción, como brota el sudor de la piel. Deben tener el carácter de una emanación de una materia fundamentalmente conformada por actos». Queda excluida no sólo la interioridad sino toda dimensión metafísica. En efecto, si existe esa dimensión en el submundo de sus personajes, dice: «No hay ninguna necesidad de buscarla». La realidad que le interesa a él es objetiva: «En última instancia, la literatura no ha sido sino eso: un reflejo, una reconstitución de la realidad a través de otra realidad puramente verbal y cuya utilidad, digamos, última no es sino dar a los hombres la posibilidad de conocer esa realidad que de otro modo no conocerían jamás». La más alta misión de la literatura, dice Vargas Llosa, está en esa imaginación de lo cotidiano, y de sus circunstancias, donde se ofrece «la posibilidad de que los hombres se conozcan a sí mismos. Yo creo que la literatura es un instrumento extraordinario de conocimiento. Un instrumento (y ésta sería la diferencia entre ciencia y técnica y literatura) que es en sí mismo también una realidad independiente».

La impersonalidad, dice Vargas Llosa, «es una de las características de la realidad que la novela pretende evocar. En *La Casa Verde* he tratado de encontrar un procedimiento técnico que haga eso más visible, y es el hecho de haber suprimido casi completamente los personajes individuales y haber tratado de presentar personajes colectivos, es decir, grupos que pertenecen a realidades distintas y que son como manifestaciones de esas realidades distintas. Es que yo no creo que existan individualidades absolutamente soberanas. Lo que creo es que existe en casi todos los hombres una gama de posibilidades más o menos idénticas y que se manifiestan de acuerdo con las situaciones diferentes en que viven esos hombres. Lo que me interesa fundamentalmente es mostrar esas posibilidades en movimiento. Las posibilidades de acción o de reacción de los hombres son más o menos semejantes. Las variantes proceden más bien del exterior, de ese acondicionamiento provocado por factores de

toda índole: la geografía, la historia, la experiencia de la infancia, de la adolescencia. Por eso me interesa el acto: la respuesta del hombre frente a una situación dada. Yo creo que la excepcionalidad de un individuo no proviene jamás de algo inmanente a él, sino de la alianza de una serie de condiciones y elementos exteriores y también interiores, pero que son comunes a la especie».

El determinismo es de difícil aplicación dramática. Cuando, dentro de los límites que establece una situación, los personajes comparten alternativas prácticamente intercambiables, ¿cómo darles profundidad y peso específico? Para Vargas Llosa, la respuesta está en que «por el solo hecho de convertirse en materia narrativa, todos los actos humanos tienen que adquirir un carácter de excepcionalidad. Si no, ya no son literatura. Justamente la grandeza de la literatura está en eso, en que el acto más cotidiano, más trivial, adquiere un carácter de excepcionalidad. Por eso digo yo que la literatura es lo único que permite aprehender el mundo de una manera viviente».

Cita la novela —o protonovela— de caballería —de la que es un heroico defensor—, en apoyo de esta convicción. Recuerda cómo llegó al género, tan menospreciado siempre. «Fue en el primer año de universidad. Me acuerdo de una clase en el curso de literatura española. El catedrático que teníamos dedicaba unas cuantas frases a las novelas de caballería nada más, y las liquidaba rápidamente diciendo que se trataba de una literatura mala y grosera, vulgar, disparatada. Entonces, por espíritu de contradicción y por curiosidad, comencé a leer las novelas de caballería que había en la biblioteca nacional. Y tuve la suerte de que el primer libro de caballería que me tocó leer fuera el mejor de todos: un libro de un valenciano que escribía en catalán en el siglo xv y que se llamaba Juan Martorell. Escribió un solo libro durante toda su vida que se llama *Tirante el Blanco*. Es una novela maravillosa; una gran catedral. Muy larga, muy vasta, con una serie de ramificaciones en el tiempo y en el espacio. A diferencia de las otras novelas de caballería, tiene una construcción más o menos rigurosa dentro de su vastedad. Y no es una novela de superficie como lo es, por ejemplo, el *Amadís de Gaula* o el *Lancelot du Lac*, incluso las novelas de Chrétien de Troyes, que a mí me gustan mucho. Pero son muy esquemáticas, como la pintura románica, que es pura exterioridad. En *Tirante el Blanco* hay un creador omnisciente ya. Y yo creo que la gran novela ha tendido siempre a eso. Por eso yo no estoy de acuerdo con la interpretación marxista de la novela, según la cual la novela es un producto que nace con la burguesía industrial. Porque cuando Martorell escribió *Tirante el Blanco*, la burguesía no representaba nada socialmente. Sin embargo, ya había allí un esquema del género que sigue vigente. Porque las grandes novelas han tendido a ser eso: grandes representaciones de su tiempo. El *Tirante el Blanco* de la dimensión puramente mítica de la época: los grifos, Merlín, el hada Morgana, los caballeros de la Mesa Redonda, los fantasmas del Medioevo. Está dada también la realidad histórica: toda la expedición a Grecia que se narra en esa novela corresponde a un hecho real, la expedición de catalanes y aragoneses a Grecia dirigida por Roger de la Flor. Y además el detalle de las batallas, de las vestimentas, de las armas

utilizadas, de los procedimientos que se seguían para los duelos, es siempre muy realista. Los personajes tienen profundidad. Además, la narración es muy hábil. Hay una serie de manifestaciones psicológicas muy curiosas que están mostradas en el libro. Tirante el Blanco, por ejemplo, en cierto momento descubre a la princesa Carmenciña jugando con su dueña, Amor de mi Vida, disfrazada de hombre, a juegos que probablemente eran corrientes en la época, pero que la literatura no había registrado, por prejuicios. Hay juegos sexuales muy curiosos entre ellas. Tirante el Blanco ve esto desde una ventanilla, y eso le produce a él una especie de celos y una necesidad de desfogarse, y entonces se desfoga cortándole la cabeza a un jardinero negro. Y eso está presentado sin ninguna actitud crítica de parte del narrador, como un hecho natural, corriente. Martorell no se escandalizaba por eso. Pero el testimonio está dado allí. La actitud crítica viene con Cervantes. Ya hay un humor burlón, satírico; hay una actitud irónica frente a ese material que él vuelca y que en última instancia, creo, ha producido la decadencia del género».

La burla, la sátira, la ironía, el humor son de evitar para Vargas Llosa. «Yo siempre he sido absolutamente inmune al humor en la literatura», dice. El humor crea distancias. «Híela, congela. El humor es interesante cuando es una manifestación de rebelión: el humor insolente, corrosivo de un Céline. Puede ser una forma de amortiguar. Pero en general el humor es irreal. La realidad contradice el humor. Nunca en mi vida un autor humorista me ha convencido ni entusiasmado. Y el humorista profesional es un autor que me ha irritado siempre. Yo creo que el humor puede ser un ingrediente, como lo es, de la realidad, pero que debe estar siempre justificado por un contexto. No debe ser premeditado». El humor, para Vargas Llosa, es demasiado fácil; vela y mistifica; es eufemístico, y por lo tanto, «conformista».

Quizá rechace el humor también porque abre alternativas incalculables, no cabe en el mundo de las coordenadas fijas. La risa es insondable, precaria, una voluntad de libertad, una infracción. En cambio, el destino que rige los personajes de Vargas Llosa los precipita en un curso predeterminado. Son «conciencias en movimiento» sin voluntad propia. No tienen fondo, existen a flor de piel.

Las virtudes y limitaciones de su arte narrativo se resumen en la multitudinaria *La Casa Verde*. Es el modelo de la novela totalizadora. Su presupuesto técnico es enorme, casi inagotable. Tiene impulso, belleza, envergadura, intensidad y una fuerza imaginativa que deslumbra en cada página. Un vasto sistema circulatorio que irriga todo el libro con sus innumerables venas y vasos capilares. Las acciones y los acontecimientos son torbellinos que arrastra una corriente irresistible. Si no fuera por su vastedad, habría que leer *La Casa Verde* de un solo tirón, sin perder un momento el aliento. Se tienden una infinidad de hilos, las escenas se superponen, los tiempos y lugares se invaden unos a otros —son los «vasos comunicantes», en pleno funcionamiento—, los ecos preceden a las voces y las conciencias se disuelven como suspiros casi antes de que se las pueda identificar. Es fácil desorientarse. En el curso de los cuatro o cinco relatos que se entretajan y se desbordan hasta el mareo en un

interminable fluir de percepciones no siempre atribuibles, se plantea la pregunta de si las «personalidades colectivas» que maneja con mano tan experta Vargas Llosa pueden ser motivadas de manera convincente. Cuando un hombre no tiene ninguna imagen de sí mismo, ¿cómo pueden reconocerlo los demás? Si sus rasgos son genéricos, ¿qué importancia específica pueden tener sus actos? En *La Casa Verde*, donde la gama emotiva es invariable, hay conflictos de impulsos más que de personas. Los procesos mentales, apenas diferenciados, son como un fuego abstracto que encandila muchas veces sólo para esfumarse sin dejar rastro. No se arraiga en el personaje, subordinado al flujo del acontecer.

Sin embargo, *La Casa Verde*, con sus pasiones elementales, embelesa los sentidos. Es a ellos a quienes se dirige principalmente. «Siempre he almacenado las cosas que me han impresionado más en mi vida», dice Vargas Llosa, que describe el libro como «una fusión de experiencias muy distintas», todas vertiginosas. La más antigua de estas experiencias es la única que se narra en forma lineal. Dice con su voz furtiva, casi susurrante, y exaltada, que data de su época piurana.

«Es la historia de un burdel que había en Piura, que recuerdo mucho de cuando yo estaba en quinto año de primaria. Era una casa verde, una cabaña, en medio del arenal, en las afueras de la ciudad, en pleno desierto, al otro lado del río. Para nosotros los niños eso tenía un carácter fascinante. Naturalmente, yo no me acerqué jamás allí. Pero es una cosa que me quedó muy grabada. Cuando volví a Piura en quinto año de media, o sea seis años después, existía todavía. Yo era un muchachito que iba a burdeles en esa época. Entonces ya fui allí. Y era muy extraño el ambiente, porque era un burdel muy especial, un burdel de ciudad subdesarrollada. Era simplemente una sola habitación muy grande donde estaban las mujeres, y había una orquesta de tres personajes, un viejo ciego que tocaba el arpa, un guitarrista al que le decían el Joven y un hombre muy fuerte que parecía un *catchcanista*, un camionero, que tocaba los platillos y el tambor y que se llamaba Bolas. Como son personajes un poco míticos para mí, los he conservado en la novela con sus nombres. Entonces, entraban allí los clientes y salían a hacer el amor a la arena, bajo las estrellas. Es una cosa que no he podido olvidar nunca. Ése es un episodio...

»En Piura, además, una de las cosas que más recuerdo es un barrio que se llama la Mangachería: un barrio pobre, una barriada un poco aislada de la ciudad por la manera de ser de las gentes de allí. Era una especie de corte de los milagros. Yo siempre asocio eso a las cortes de los milagros de las novelas de Dumas. El gran orgullo de los mangaches en esa época era que nunca había entrado una patrulla de la policía allí. Salían las chicheras, las placeras, los apedreaban, les lanzaban los perros. Nosotros íbamos a las chicherías mangaches a bailar con las cholas. Además, ese mundo de los mangaches tenía una connotación política muy curiosa. Eran todos urristas, de la Unión Revolucionaria, un partido fascista. Un dictador del Perú, Sánchez Cerro, había nacido allí; para ellos era un orgullo eso. Eran urristas hasta la muerte. Ése es otro tema que yo tenía muy presente asociado a Piura».

Una tercera experiencia de las que integran el libro es un viaje a la selva que hizo el autor en 1958, entre sus dos viajes a Europa. Fue el producto de una casualidad muy oportuna para él.

«No había ido nunca a la selva. Había llegado un etnólogo mexicano. Entonces el Instituto Lingüístico de Verano que trabajaba en la selva organizó un viaje a las tribus aguarunas en el Alto Marañón. A mí me invitaron para ir con ellos. Y allí hice otro descubrimiento. Descubrí la edad de piedra en el Perú. Tribus primitivas y blancos aventureros que vivían en esa región completamente independiente del Perú, un mundo aparte, con sus leyes propias, un ritmo de vida propio, un mundo de una violencia inusitada, establecida y reconocida por todos, y donde conocí varias historias, entre ellas la de un personaje que a mí me fascinó inmediatamente: un japonés, Tushía, que es uno de los tres personajes principales de la novela. Yo le he cambiado el nombre, le he puesto Fushía, sin saberlo; yo quería conservar su nombre... Y éste era un hombre increíble. Lo habían visto pasar hacía muchos años, treinta años, lo menos, viniendo de Iquitos, remontar el Marañón en dirección a las tribus aguarunas. Parece que venía huyendo de algo. En una barca. Y entonces le advertían en los pueblos (esto lo fuimos recogiendo nosotros en los pueblos cuando íbamos hacia los aguarunas, porque era una especie de personaje legendario ya), le habían dicho: “No se meta allí, hombre, se lo van a comer...”. En ese tiempo, claro, las tribus eran hostiles a los blancos, a los extranjeros. Pero él se metió allí, al río Santiago, donde viven los huambisas; y se convirtió en una especie de señor feudal. No sólo no lo mataron, sino que se instaló en una isla en medio del mundo huambisa y formó un pequeño ejército en el que parece que había algunos blancos que no se sabe de dónde venían ni quiénes eran. Y el grueso de su ejército personal eran aguarunas o huambisas. Entonces con eso montó un negocio, que consistía en asaltar periódicamente a todos los pueblos aguarunas o huambisas o muratos o capanaguas, que son las tribus de esa región, en la época en que venían los caucheros a recoger el caucho que habían encargado a los indios. Él entraba con sus hombres, armado, con fusiles, con revólveres, sus indígenas con flechas; asaltaban los pueblos; cuando había caucho, cargaba todo ese caucho a la isla; y entonces él, por medio de terceros, vendía este material al Banco Agropecuario. Pero al llevarse el caucho además se robaba muchachas. Tenía un harén. Yo conocí a una de las muchachas que había sido una de las queridas de él. Desgraciadamente la muchachita no hablaba español; hablaba solamente aguaruna. Pero, por medio de un intérprete, me contó cómo vivían en la isla. Entonces nos enteramos de la brutalidad de este hombre. Cuando llegaba con sus hombres a las tribus, se vestía de indio y se emborrachaba como los indios; llegó a hablar el idioma de ellos como uno de ellos; y además bailaba, hacía organizar fiestas indígenas para participar en ellas. Era un hombre de una crueldad inenarrable con las mujeres.

»Pero la historia de Tushía estaba vinculada a la historia de Jum. Porque los civilizados de la región eran casi tan bárbaros como los indios, miserables capitalistas

que en el fondo son unos pobres diablos también, muertos de hambre, infelices. Esa violencia inhumana, bestial, está hecha a la escala más ínfima de la humanidad, por beneficios ridículos, insignificantes. En Santa María de Nieva acababan de colgar a un indígena (Jum) de un árbol. Lo habían tenido colgando dos o tres días. Lo habían rapado, le habían quemado las axilas con huevos calientes. Y antes habían ido al pueblo de él que se llama Urakusa caucheros de la región con una compañía de oficiales de la guarnición de Borja y habían quemado el pueblo, habían violado a las mujeres delante de él. Y todo esto porque el indio había tratado de formar una cooperativa para vender en las ciudades a un precio normal ese caucho que ellos vendían a los caucheros por sumas irrisorias. Ni siquiera se lo vendían. A los caucheros, además de darles el caucho, estaban obligados a pagarles algo más por el sistema que habían impuesto los caucheros. A este indio se le ocurrió recoger todo el caucho indígena y hacer una vez al año un viaje hacia un centro poblado importante para venderlo allí directamente. Claro que ponía en peligro de muerte el negocio de los caucheros. Por eso lo torturaron, ejemplarmente, en público. ¡En Santa María de Nieva, que es un centro misional! Los misioneros asistieron a la tortura. Los misioneros son monjas y curas españoles muy abnegados desde el punto de vista individual. Se meten allí en esa región perdida; pasan veinte años, se los comen los moscos, se enferman, y al final se salvajizan. Aislados del resto del mundo, presionados por esa atmósfera de salvajismo, llegan a contaminarse sin darse cuenta...

»Otra cosa que me impresionó mucho en ese viaje a Santa María de Nieva fue ver cómo funcionaban las escuelas misionales de la región. Habían formado una escuela allí las monjitas para educar a los salvajes. Pero los salvajes no llevaban a sus hijos a la escuela. Entonces, desesperadas, ellas habían encontrado un método eficaz: una vez al año, antes de que se abrieran las clases, venían policías a la misión. Entraban y raptaban muchachas. Es increíble. Pero el drama es mucho más grave. Porque estas muchachas entraban a la misión, les enseñaban a leer, les enseñaban español, les enseñaban a escribir, a vestirse. Entonces se les presentaba el drama terrible cuando las muchachas estaban dos o tres años allí y se veían obligadas a dejarla. ¿Qué hacer con ellas? ¿Mandarlas a las tribus? Ya no, porque en esos años, además del alfabeto, habían aprendido a aborrecer el estado anterior en que habían vivido. Porque claro, la instrucción que les daban: adorar serpientes, les decían que era monstruoso, pagano. Entonces sus padres eran unos monstruos, salvajes. Las habían cortado simplemente de su medio. Pero no podían ofrecerles nada que lo reemplazara. No podían tenerlas indefinidamente en la misión. Entonces las regalaban a los oficiales, a los militares de la región, a las guarniciones de frontera, o a los caucheros, o a los ingenieros que pasaban por allí, para que se las llevaran como sirvientas. Estos oficiales se llevaban una o dos o tres para sus amigos de Lima. Entonces la obra de civilización hecha con muy buenas intenciones, de una manera heroica y abnegada, se convertía en el fondo en una cosa absolutamente inesperada: un tráfico de mujeres involuntario...

»Todas estas cosas mezcladas a mí me sacudieron. Y me traje a Europa todo eso. Y cuando terminé *La ciudad y los perros* me puse a soltar todas estas cosas a la vez. Y entonces todo eso poco a poco se fue fundiendo en una sola historia, en una sola totalidad. Ocurre en dos lugares todo: en Santa María de Nieva y en Piura. Son los dos polos de la historia».

En realidad, la historia es triangular; los puntos cardinales son el pueblo de Piura; la avanzada misional de Santa María de Nieva; y la cabecera municipal de Iquitos.

El triángulo rota continuamente. Hay una metáfora central: el arpista ciego que canta historias, en los días semimitológicos de la fundación de la Casa Verde —la «casa matriz».

Un día llega a Piura a través de los médanos, montado en un asno, un misterioso forastero de oscuro origen selvático, llamado don Anselmo. Es un joven hirsuto y lacónico, curtido por la intemperie. Nadie sabe quién es ni qué busca. Resulta ser una especie de trovador errante, un Orfeo, arpista de profesión, con un toque mágico que hace vibrar cuerdas secretas en todos los corazones. Por un tiempo se aloja en la pensión de Melchor Espinosa y frecuenta las tabernas locales, donde su simpatía y amabilidad le conquistan rápidamente muchos amigos. Es un joven inquiridor y entremetido que no tarda en enterarse de los antecedentes familiares y los deseos más íntimos de todos los habitantes del pueblo. Aprovecha para construir su burdel en las dunas. Presiente el éxito que tendrá su creación, y no se equivoca. Causa sensación en el pueblo. El cura de la localidad, el padre García, fulmina desde el púlpito. Pero la Casa Verde sobrevive a las diatribas y los anatemas. Es un palacio de sueños eróticos. En toda esta sección lineal, la prosa es mesurada, distante, casi incolora, «objetiva».

Empiezan las violencias y los contrastes cuando la Casa Verde está en su apogeo y llega al pueblo la desventurada Antonia. Es hija de unos viajeros asesinados por bandidos una mañana en las dunas. La encuentran tendida en la arena, más muerta que viva, una pobre carroña con los ojos y la lengua arrancados por los buitres. Se convierte en una especie de mascota del pueblo, hija de la mutilación y la desgracia a la que todos miman y compadecen. Una lavandera bondadosa, Juana Baura, la recoge y la hospeda. Antonia, una sombra muda, parece destinada a languidecer eternamente en el crepúsculo de los lisiados, pero de pronto un día desaparece. Circulan los rumores. ¿Ha sido asesinada? ¿Ultrajada? El pueblo entero se conmueve al enterarse andando el tiempo de que la ha raptado don Anselmo, que se ha encariñado con su marchita Eurídice y la ha instalado en un apestoso cuarto privado del burdel, donde tan pronto la ama como la viola. Aquí el mítico don Anselmo, que se contentaba antes con ser un espectro, adquiere de pronto, sin dejar la incorporeidad, una existencia mental. Es decir, su conciencia pasa a ser la materia de la narración. Hay un reenfoque del lente, ve lo que está dentro del ojo. Dice Vargas Llosa que trabajó minuciosamente estas escenas. Pero el personaje tiene una consistencia sólo verbal. Emanan de un torrente de palabras que quieren representar su alma torturada pero que no lo individualizan. Antonia se muestra medrosa y dúctil. Él zozobra y se retuerce

en fantasmagorías, un frenesí erótico y una añoranza desesperada por la tenebrosa criatura que no podrá verdaderamente poseer ni conocer nunca. Nos envuelve el tumulto, la tormenta de palabras. Pero cuando la prosa vuelve a ser lineal, los personajes se desinflan. La tragedia culmina cuando Antonia queda embarazada y, a pesar de las medidas de urgencia tomadas por el doctor Pedro Zeballos, muere en el parto. El cura apostrofa al pueblo, que —era demasiado previsible, la escena es floja— se levanta indignado, sale a los médanos e incendia la Casa Verde. La prosa vuelve a ser objetiva y distante cuando don Anselmo, una sombra de sí mismo, queda en la calle con su orquesta, que incluye al Joven Alejandro, que compone baladas lacrimosas, y al Bolas, el cimbalista y tambor. Vagan por la ciudad y van a parar a los tugurios de la Mangachería, donde tocan en los bailes tristes, mientras el burdel cae en el olvido y la leyenda. Pasan los años y lo único que queda de la Casa Verde es el nombre que decora un nuevo burdel en el centro del pueblo, en recuerdo de las glorias pasadas. Don Anselmo, hecho una ruina, entretiene allí a los clientes con su orquesta, contratado por la dueña, la Chunga, una sirena que le canta con la voz del remordimiento. Es la hija póstuma de Antonia.

Más interesante que esta saga piurana, áspera pero en el fondo bastante convencional, es la historia del coloso Fushía, un monstruo de la naturaleza que ronda por las profundidades de la selva donde el zumbido de un avispon entre los juncos, un aleteo en un mosquitero, el murmullo de aguas oscuras son como ecos de un ultramundo que fluctúa entre el ensueño y la pesadilla. Fushía es una creación fenomenológica, menos un hombre que una entelequia. Arde sin consumirse, por donde va lo espera su cara y donde ha estado deja su sombra. Porque su historia era tan melodramática, dice Vargas Llosa, la relató de manera impresionista. Fushía se va generando a sí mismo con una corriente de palabras que simula el fluir del río que lo transporta. Habla para adentro pero queda afuera. Es un aventurero con un largo pasado criminal en el Brasil, que ha cruzado la frontera peruana, pasando por Manaos, y ha llegado arruinado a Iquitos, sede de los caucheros, donde inaugura un nuevo capítulo en su carrera. En el camino ha recogido a otro paria, Aquilino, aguador en una aldea, que se convierte en su leal amigo y confidente. Juntos han remontado los ríos de la selva para vender chucherías a los indios. Los vincula una ternura primitiva y enigmática, una especie de espiritualidad extrañamente luminosa y conmovedora. El infantil Aquilino y el sangriento Fushía son, en el fondo, dos almas sencillas a la deriva en un mundo macabro y atroz.

En Iquitos, Fushía, un viejo sabueso cuando se trata de olfatear el dinero, se emplea con Julio Reátegui, un dignatario local que prospera en el comercio del caucho traficando con el Eje durante la guerra. El caucho es un material estratégico y lo disfraza como tabaco, y cuando sus transacciones ocultas son descubiertas finalmente, en el bochinche que sigue Reátegui, por sus contactos, sale indemne y es Fushía quien casi paga la cuenta con el encarcelamiento. Se escurre con su amiga Lalita, río arriba hacia la tierra de los indios donde, como agente de Reátegui y socio

de Aquilino, ha establecido unas cuantas amistades que ahora aprovecha para conquistar su dominio isleño. Lo apoyan unos huambisas: Aquilino, que recorre constantemente el río con abastecimientos; y un grupito de forajidos blancos —un semiidiota llamado Pantacha, un desertor de una guarnición local llamado Adrián Nieves— que lo ayudan a gobernar a sus hordas indias. Como Fushía, son todos siluetas humanas, encarnaciones momentáneas de las fuerzas ambientales. La violencia y el salvajismo de Fushía, casi ajenos a él, son impulsos que descargan a ciegas como se descargó Tirante el Blanco cuando le cortó la cabeza de un machetazo a su jardinero negro. Con los años, Fushía extiende su monstruosa rapiña por todo el distrito, hasta que un día su estrella comienza a eclipsarse. Mudable como un camaleón, cambia de piel. Ha contraído la viruela negra, y se va pudriendo. La enfermedad le carcome las piernas hasta la ingle. Pierde su virilidad y, con ella, su carisma. Su harén se desbanda. Lalita, liberada de pronto de su nefasta influencia — él la acaricia ahora en vano—, se fuga con Nieves. Los amantes huyen a Santa María, donde, con la esperanza de enterrar el pasado, Nieves se instala como guía y práctico. Se acerca el fin de Fushía. Es poco más que un esqueleto cuando el anciano Aquilino lo conduce río arriba para que muera en una colonia de leprosos.

En pleno reinado de Fushía se introduce el episodio de Jum y su lucha —fomentada por un par de maestros de escuela convertidos en agitadores— contra los archienemigos de su pueblo, los caucheros. Julio Reátegui está terminando un período como gobernador de Santa María cuando a Jum lo apresan y torturan. El castigo, que parece escarmentar a Jum, sólo lo lanza a una coalición secreta con las fuerzas de Fushía. Pero inútilmente. Allí en la isla, entre huambisas hostiles que ven su caída con indiferencia, si no con franca alegría, va menguando hasta que lo perdemos de vista. Entretanto, se abre otra fase de la novela cuando llevan a una niña —que sospechamos es hija de él, aunque él lo niega— a la escuela de la misión de Santa María, donde las monjas la educan con el nombre cristiano de Bonifacia.

Han pasado los años y Fushía está en las últimas, cuando Bonifacia, ahora toda una señorita decente, adiestrada en las virtudes cristianas, llega a la mayoría de edad. Parece estar bien domesticada, pero como descubrirán a poco las monjas, con gran mortificación, es todavía pura selva virgen. Cuando —en la brillante escena subterránea que inicia el libro y en la que las monjas, envueltas en rumores espectrales, salen a la caza de pupilas en el matorral— llevan su provisión anual de discípulas a la escuela de la misión, ella les abre la puerta para dejarlas escapar una noche. Como castigo, la expulsan de la misión. Nieves, para entonces medio retirado de su vida inquieta, y Lalita, ahora una belleza marchita, con la cara llena de forúnculos, se hacen cargo de ella y se las arreglan para que conozca a un sargento de la guarnición local, Lituma, que la ama y finalmente se casa con ella. Esto coincide con la última expedición armada contra el imperio en ruinas de Fushía. Al tarado Pantacha lo encuentran agonizando en la isla abandonada y su enredada confesión lleva a la captura de Nieves, que termina preso. Lalita queda con su numerosa prole

—tiene un hijo de Fushía y varios de Nieves— que el Pesado, otro soldado, se encarga pronto de multiplicar.

Lituma, uno de esos misteriosos seres —Jaguar es otro— que en el mundo de Vargas Llosa se transforman radicalmente de acuerdo con su situación, termina su servicio en la selva y lleva a Bonifacia a Piura. Allí, en un cambio de papeles un tanto inverosímil, resulta que se le conoce como uno de los Inconquistables: un grupo de truhanes que merodean por la Mangachería. Estamos de vuelta, algo decepcionados —aquí las tensiones declinan notablemente—, en el hampa callejera. Los compinches bribones de Lituma —los hermanos Mono y José León, y Josefino Rojas, un alcahuete— parrandean con él, burlándose de su mujer india mientras tratan de seducirla. La imagen de Lituma en Piura, algo difusa, es difícil de conciliar con la del hombre al que se conocía simplemente como el Sargento en Santa María. Identificarlas parece arbitrario. No es que se excluyan, pero tampoco tienen nada en común. La intención, dice Vargas Llosa, era mostrar los aspectos contradictorios de una misma persona. Pero Lituma, hecho de superficies, estados de conciencia, es una situación, no una persona. Lituma en Piura se parece mucho más a los otros Inconquistables que a su contrafigura en Santa María. La personalidad más rica y ambigua de Bonifacia, la selvática condenada que busca la manera de asumir su triste condición, a veces sostiene casi por sí sola escenas donde el autor baraja muchas cartas, no siempre con eficacia. Hay un viejo enemigo de Lituma, un hacendado llamado Seminario, con el que tiene innumerables pendencies que terminan con una laboriosa partida de ruleta rusa. Seminario se dispara un tiro en la cabeza. La culpa le cae a Lituma, que va preso. En su ausencia, Bonifacia cae en poder de Josefino, que en un dos por tres la instala en la nueva Casa Verde. Y se cierra el círculo del relato con la vuelta de Lituma, algún tiempo después, a Piura, que ha pasado hace tiempo su edad de oro. Un epílogo algo superfluo que llena unos pocos vacíos en la historia, sin agregar ninguna información esencial, muestra a don Anselmo, cadavérico, en su lecho de muerte.

La Casa Verde se mueve como una gran draga, barriendo todo lo que encuentra en su camino, tirando redes y extendiéndose sobre mil frentes simultáneos. Una prosa sinuosa, ondulante, mezcla las corrientes de muchas conciencias. El hálito de la selva embarga los sentidos. El arpista de Piura cuenta haciendo música. Las técnicas son deslumbrantes. Los tiempos se comunican unos con otros. Un procedimiento típico es la conversación retrospectiva —por ejemplo, entre Fushía y Aquilino mientras su bote remonta el río hacia el olvido—, que de pronto, sin transición, corre una cortina para desembocar directamente en la escena recordada. El método tiende a volverse mecánico con el hábito —como en los episodios en que intervienen los Inconquistables, donde introduce complicaciones innecesarias—, pero también puede ser brillantemente eficaz. Crea una sensación de coincidencia y fatalidad. En *La Casa Verde* no hay líneas que avanzan, sino círculos concéntricos que giran en espiral unos dentro de otros. El ser es puro devenir, el hombre en sus diversas fases, una

exhalación, un espíritu que flota en las aguas de la imaginación.

Si a pesar de su fuerza englobadora *La Casa Verde* no cumple toda su promesa, es porque una buena parte de la tensión que sostiene los primeros capítulos se basa, como en *La ciudad y los perros*, en la supresión de datos esenciales cuya ausencia mantiene en suspenso al lector, y con las revelaciones la intensidad tiende a disminuir. Se construye todo un enigma en torno a las identidades de los personajes indefinibles, las circunstancias ambiguas, las causas de la acción, menos claras que las consecuencias. Pero resueltas las concordancias, el libro ha entregado su misterio. *La Casa Verde* es ante todo una buena historia (o varias), lo que ya es mucho. Pero las complicaciones multiplican superficies sin entrar en profundidad. Las «personalidades colectivas» no tienen el interés que tendrían las personas. Nunca son más ni menos de lo que les corresponde ser en cada situación. Y la inmersión en la materia narrativa, en vez de acercarnos a la realidad la aleja de las técnicas a veces impenetrables. La verdadera sustancia de *La Casa Verde* es su textura envolvente de palabras: una paradoja. Al tratar de penetrar el objeto, Vargas Llosa se queda atrapado en la subjetividad. Los «vasos comunicantes» se abren solamente entre ellos. La experiencia es riquísima pero da vueltas sobre sí misma como una puerta giratoria. En cambio, en otro plano, el más valioso, el libro es un triunfo: agrega su extraordinario mundo mental a la realidad.

Los cuatro años dedicados a *La Casa Verde* no lo han agotado. Ha estado rumiando otra novela que comenzó hace algún tiempo, con ciertas dificultades, y que espera poder terminar ahora, en Londres. «Es la historia de un guardaespaldas —dice, como sugestionado—, un fuerte que vende su fuerza a políticos diversos. Yo conocí a un guardaespaldas que había sido protector de un caciquillo político peruano. El personaje me impresionó mucho. Había sido boxeador. Y era un individuo completamente ilógico. Sus contactos con la realidad eran puramente instintivos. Yo quería hacer una novela describiendo un poco los medios políticos en Perú. No una novela política, pero con personajes extraídos del mundo político peruano. Buscaba un instrumento, un introductor para este mundo que es un mundo muy especial. Pienso que el guardaespaldas es justamente lo que necesitaba».

En la distancia, a la vuelta del horizonte, lo espera a Vargas Llosa «la novela imposible, la novela total». Sería, dice, una novela a la vez fantástica y psicológica, realista y mítica; abarcaría todas las manifestaciones concebibles de la realidad. «Grandes novelas —dice Vargas Llosa— son las que, hasta cierto punto, se acercan a esa novela de las novelas imposibles».

Nota final

Una nota final, melancólica. Fue un momento privilegiado cuando me encontré con estos escritores y me hablaron de sus cosas. A la mayoría de ellos nunca los volví a ver. Cuando releo lo que escribí entonces, me parecen capítulos de una de esas novelas con personajes —según nos aseguran— de la vida real. Ahora, aunque sus libros perduran, casi todos ellos han muerto. Guimarães Rosa fue el primero en ausentarse, repentinamente, en 1967, a los cincuenta y nueve años. Nos había conmovido poco antes su cuento fantasmal, «La tercera orilla del río». Él decía: «La gente muere para demostrar que vivió». De él me quedan esas palabras. Y de los demás, estos últimos recuerdos.

MARIO VARGAS LLOSA

Vargas Llosa estuvo desde el primer momento. Lo recuerdo en Buenos Aires en agosto del 66. Miembro del jurado del Premio Primera Plana. Reunidos en lo de José Bianco, el editor de *Sur*. Ya le conocíamos *La ciudad y los perros* y *La Casa Verde*. Dos tremendas «máquinas de novelar», alguien las llamó. Se habló de la nueva novela. Allí, en ese encuentro, fue donde se nombró el *boom*. Me tocó hacer el reportaje. Vargas Llosa daba opiniones como si confiara secretos. Lo describí como «cauto, sigiloso, exaltado, elocuente».

Había sido marxista. Le quedaba la idea del arte como expresión de decadencia, alimentándose de la carroña del cuerpo social. Lo dejo hablar, en esa misma reunión, decía: «El gran novelista es el sepulturero de una época[...] Los novelistas son como cuervos que se alimentan de los cadáveres». En nuestros días como en los de la novela de caballería: «A medida que la realidad entra en un período de descomposición histórica y social surge una literatura cada vez más rica, más ambiciosa, más audaz, más original».

Lo había entrevistado en París pocos meses antes. Vivía cerca del Odeón, como yo. Tenía mi misma edad. Salió del fondo de un cuarto. Con su bigote de entonces, sombrío. Me intimidé y me olvidé de prender la grabadora mientras conversamos y, sin titubear, me repitió todo lo que había dicho anteriormente con el mismo fervor y casi con las mismas palabras.

A diferencia de otros novelistas renovadores, que desconfiaban del lenguaje, se movía cómodamente dentro de sus rituales. Era un totalizador, en la tradición del realismo social, y mecanicista en su visión de la conducta humana, pero con técnicas fluidas que, mezclando tiempos y paisajes, alcanzaban una poesía trascendente, como el luminoso río de imágenes y palabras de *La Casa Verde* por el que se deslizan en su huida maldita Fushía y Aquilino como exhalaciones de almas.

Fushía, aunque basado en una persona real, era también una herencia literaria del

Kurtz de *El corazón de las tinieblas* de Conrad y del Cayeno de Rivera y su imperio isleño. Y la Casa Verde, lo cuenta el autor en su *Historia secreta de una novela*, además de ser un recuerdo de infancia, evocaba un burdel de «brillo fantástico» en *La educación sentimental* de Flaubert, regentado por una tal Zoraide Turc, que reaparece en *La vorágine* como «la turca Zoraida», a quien le dicen Madona. Son los recuerdos de la imaginación de los que hablaba Barthes, y los «demonios» del escritor. La madona se transformó de algún modo en la «vivienda matriz» que era la Casa Verde. Y el mito del bardo antiguo se encarnó en Anselmo, el arpista ciego que le dio su música.

En *La Casa Verde* sobrevivía algo de la antigua «novela de la tierra», y cuando Vargas Llosa recibió el Premio Rómulo Gallegos, el primero, en el 67, se decía que al entregárselo el viejo expresidente creía que se lo daban a él y que no lo quería soltar.

JULIO CORTÁZAR

Cortázar fue mi primer entrevistado, en realidad le debo el libro a él. Al entusiasmo que sentí por *Rayuela*. Yo lo quería traducir (al inglés, el idioma en que yo trabajaba), lo quería *escribir*. Creo que mucha gente sentía eso. *Rayuela* sacudió la literatura, le trajo el idioma vivo de la calle, fue una liberación. Uno quería vivir y hablar así. Ahí mismo supe qué autores iba a entrevistar: los que estaban inventando el lenguaje. Cortázar me ayudó a encontrarlos. También me conectó con la Sudamericana, donde oficiaba su amigo Paco Porrúa, un editor que entendía lo que estaba pasando.

En persona, cuando lo conocí en París..., no sé qué idea me había hecho de Cortázar. ¡Lo veía igual a mí, creo! Aunque con la diferencia de una generación, huido de los mismos monstruos argentinos que yo, el peronismo, el nacionalismo, el folclorismo, y esa especie de prepotencia del carácter argentino que invadía todo de mala retórica, la política, la educación, los diarios. Me impresionó, en las estampas porteñas de *Rayuela*, lo poco que había cambiado la Argentina entre él y yo. El mismo humor, los mismos puntos de referencia, los mismos prejuicios. Me sentía *rayuelita*. Esperaba reconocerme en su mirada. Pero en realidad no le ponía cara, no recuerdo si había visto una foto de él. Y me sorprendió... Era un pelirrojo pálido. Altísimo, flaco, pecoso, casi lampiño. Esto fue antes de que declarara que su literatura era una ametralladora y se dejara crecer la barba. Parecía un chico que recién había pegado el estirón. Con algo del maestro de escuela de provincia que había sido, esos maestros que de noche se escapan a ser poetas. Y algo también de ese paseante secreto de pasillos que era en la Unesco, donde trabajaba como traductor. Era de una amabilidad que ponía distancia. Y con su famosa *erre* «francesa». Unos ojos casi cándidos. Enormes manos huesudas. Y su aire de chico «distinto». Un expatriado de alma, que era otra manera de ser argentino. Ya era una figura en la imaginación de la gente. El «familiar» que volvía en sueños a rondar por las calles de

su ciudad, como una sombra que atraviesa las paredes en un cuento fantástico. Vivía con sus libros y su música en un pabellón blanco de varios pisos angostos y una claraboya en lo alto. Hacía pensar en una torre de marfil. Había estado de visita Tomás Eloy Martínez que, en un artículo que lo disgustó, habló de un «palacio de la pureza» o algo así. Se rumoreaba una vida abstemia, un matrimonio blanco, ¿así se dice? Había algo que enardecía a la gente. Recuerdo en Buenos Aires, poco después, que un *rayuelita*, como si hablara de una divinidad, me aseguró que era eunuco: «¿Viste las manos? ¿Las orejas?». Otros descubrían los extraños juegos del amor en sus juegos de palabras. Me di cuenta que nos habitaba a todos.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

A Asturias era fácil quererlo. Grandilocuente y cariñoso, me decía Luisito, me abrazaba y trataba de dictarme lo que debía escribir sobre él.

Yo había vivido en Guatemala en el 59-60. Asturias estaba prohibido. Exiliado en Chile, la Argentina. No vi nunca un libro de él. (Una librería mostraba lo que parecía su efigie, un cartel de neón que se prendía y se apagaba). Pero seguía la corte de los milagros de *El señor presidente*. Esa antigualla, escrita en 1933. Y allí estaban, en los callejones alrededor del palacio presidencial, los fantoches, rotosos, mendigos, tullidos agitando mangas vacías. Recuerdo a un hombre sin piernas que se impulsaba sobre una plataforma con ruedas. Los monstruos de la miseria urbana. Los encerraban cuando había visitas importantes del extranjero. Además, el presidente militar de esa época, Ydígoras Fuentes, tenía un zoológico, bufones de corte, enanos, adivinos. Un Estrada Cabrera en miniatura, con todo el aparato del famoso «realismo mágico».

Pero su obra maestra, para mí, era *Hombres de maíz*, donde hablaba otro lenguaje: el del mito y sus ritmos y formas de ser y de decir. Como los oráculos de W. B. Yeats, que le daban «metáforas para la poesía». Sentencioso y repetitivo, invocaba el universo de la imaginación mítica, el verdadero pensamiento mágico: sueños adivinatorios, leyendas heroicas, fábulas de animales, espíritus de la tierra, el tiempo circular y el conflicto entre historia y mito. Captaba la grandeza, el humor y la poesía trágica de un mundo perdido.

Asturias se veía a sí mismo como el «Gran Lengua» que expresaba a su pueblo, como si fueran voces ancestrales que le venían espontáneamente, de algún fondo atávico. Pero era una hábil simulación, una pantomima. Conocía muy bien la mitología de su gente. Fue uno de los primeros traductores modernos del *Popol Vuh*, el libro de la creación de los maya-quiché con sus magias de palabras que aprendió a imitar. Y de joven, mientras estudiaba antropología en la Sorbona, adquirió de los surrealistas juegos y técnicas experimentales, como la escritura automática, para acceder al inconsciente, pero también para poetizar.

Cuando lo entrevisté, en Génova, vivía en los altos de un *palazzo* ventoso. En su vida ambulante había ocupado puestos de hambre. Ahora gozaba de un

nombramiento diplomático. Hacía giras de conferencias por Escandinavia. Iba hacia el Premio Nobel (que recibió en el 67). Cuando le mostré la entrevista para que la aprobara, corrigió mis comentarios con aumentativos grandiosos. Donde se hablaba de un escritor colonial, puso *insigne* escritor. Pero se había ido simplificando: en sus últimos relatos, invenciones libres como *Mulata de tal*, había empezado a intuir figuras más íntimas, de un folclore casi personal. Le gustaba decir que no era más que un «indiecito». Nos despedimos recitando a dos voces su poema a Tecún-Umán: «cuero de tamborón, bón, bón / tumbo de verde corazón».

JORGE LUIS BORGES

Borges ya era el otro Borges. El bardo y bibliotecario ciego, casi una abstracción. «Intemporal y anónimo», como él quería. Me di cuenta en el ascensor de su casa cuando subí a conocerlo. Subió conmigo una chica deslumbrada que decía: «Allá arriba vive el poeta no-vidente». Se fue sin otra palabra. Me hizo entrar la mamá de Borges. Apareció un señor de mirada vaga, me citó en la biblioteca de la calle México, la Biblioteca de Babel. Fui al día siguiente. Salió a recibirme y me preguntó: «¿Quién toca hoy?». Y se puso a hablar de distintos autores con esa familiaridad que hacía que parecieran las muchas personas de él.

Se sentía su omnipresencia, nada irreal. Andaba con el bastón por las calles que dibujaban las líneas de su cara: el centro, el barrio sur, el paredón del cementerio de la Recoleta. El gran ciego que obsesionaba a otros autores. Se decía que era la sombra atrás de los ciegos ominosos de Sábato, por ejemplo. Y que, cruzando la calle en una esquina, lo habían agarrado del brazo para guiarlo, según creía él, y que al llegar al otro lado oyó una voz que decía: «Gracias por haberme ayudado a cruzar», y era otro ciego.

Lo escoltaban diversos lazarillos: damas literarias, traductores, discípulos, un profesor universitario, hoy emérito, que preparaba una biografía basada en sus conversaciones y entrevistas, y que al rescatar los papelitos de notas, a veces con intimidades, que Borges descartaba en la canasta de la basura de los cuartos de hotel cuando viajaban juntos descubrió que una vez había querido suicidarse.

Borges nos trajo muchas cosas. Inventó un género, el cuento-ensayo filosófico. Nos enseñó que la escritura es lectura de los antecesores. Practicó la «traducción interna» de otros autores en otros idiomas, especialmente el inglés, que hablaban a través de él. Mostró que todo pensar es traducir. Alguna vez dijo que un original era infiel a la traducción.

El Buenos Aires de su juventud era una ciudad remota. Un laberinto en medio del infinito de la pampa. Lo hizo un centro de la imaginación. Ese centro sin límites que está en todas partes. Sus planetas y utopías de literatura fantástica se situaban secretamente en los patios, calles, hoteles y esquinas de Buenos Aires. Le dio una cara y un mito a la ciudad de *Adán Buenosayres* donde antes no había pasado nada.

La puso en el eje del tiempo y el espacio, en el Aleph.

Al rato de conversar con él fui caminando por Las Heras, entre el hospital Rivadavia y Agüero. Unas cuabras donde deambulaban ciegos con bastones blancos, ese día y muchas otras veces, siempre los veía. No sé si había algún instituto de ciegos por allí cerca o si andaban en busca de la nueva biblioteca nacional ya diseñada, aunque se inauguró veinticinco años después.

ALEJO CARPENTIER

A Carpentier lo conocí poco, un rato que conversamos en un cuarto de hotel en París. Tenía una *erre* más francesa que la de Cortázar.

Yo había estado en La Habana de chico con mis padres y pudo identificar la casa donde nos quedamos por un arco con motivos de hojas que le describí.

Era musicólogo, sabía exactamente cuándo había llegado a América la primera arpa acompañando coplas milenarias. Creía que podía universalizarse la forma del son cubano, como el *jazz*.

Pensaba en arquetipos: el Dictador, el Soldado, el Revolucionario, el Indiano. Veía las guerras de la independencia como epopeyas clásicas. Le daba la misma dimensión a la revolución cubana. Era americanista, en la tradición de los poetas que descubrieron en la temible zona tórrida de los navegantes el «trópico fecundo», y en el infierno verde el paraíso perdido y la tierra prometida. América, con sus grandiosos escenarios, era la fuente de los orígenes, la madre tierra, y al mismo tiempo, el universo donde convivían todas las épocas, razas y culturas, el animismo y el déspota con delirios napoleónicos, el pasado más remoto con «recuerdos del porvenir». De joven, Carpentier había frecuentado a los surrealistas que cultivaban la maravilla artificial con sus yuxtaposiciones forzadas. América era «el real maravilloso».

En Cuba, donde pareció por un momento histórico que podía centrarse una identidad americana, fue un entusiasta de la revolución y director de la Editorial Nacional, antecesora de la Casa de las Américas, en la que se iba a hospedar la literatura del continente. En *Los pasos perdidos*, la música y la palabra nacen con el alba del primer día en América.

Aunque su trópico era el inverso de *El corazón de las tinieblas*, le debió mucho a Conrad y su exotismo y su exuberancia barroca. Defendiéndose contra las acusaciones de apelar a lo sobrenatural en una historia de aparecidos, Conrad les aseguró a esas «mentes insensibles a las delicadas intimidades de nuestra relación con los vivos y los muertos» que «el mundo contiene suficientes maravillas[...] como para justificar una concepción de la vida como un estado de encantamiento».

Al final, lo maravilloso, para Carpentier, que se inspiraba paseando por el Vedado y La Habana vieja, entre arquitecturas de estilo helénico, romano, renacentista, rococó, era la emoción estética, como la describe en un ensayo —allí no difería tanto de los surrealistas—: una alteración de la conciencia, ampliación del ojo y del

escenario, exaltación del espíritu, iluminación.

En su historia de la música cubana, de donde arrancan muchas de sus intuiciones, había pintado la figura de un clavicordista de La Habana del siglo XVIII que interrumpía un tiempo de sonata para ver saltar un pez volador.

CARLOS FUENTES

Fuentes hablaba bien. Había viajado. Nació en Panamá. Se educó en distintas capitales de Latinoamérica. Era de familia de diplomáticos. Leía y escribía en varios idiomas. (Algunos decían que pensaba en inglés). Se consideraba contemporáneo de escritores europeos y norteamericanos. Casado con una estrella de cine. Tenía fama de vida galante. Opinaba y actuaba en literatura y política. Era miembro fundador de la llamada «mafia» de jóvenes escritores del continente, maestro de ceremonias de la nueva novela, que coincidió con la revolución cubana, en la que México sintió revivir su pasado revolucionario. Un personaje en la vida cultural de su país, el hombre de letras completo.

Me costó mucho acercarme. Discurría brillantemente sobre cualquier tema. Inquieto, apasionado, pero un poco impersonal, sin tocar fondo dentro de él mismo. Me pareció que escribía así también, faltaba a veces la interioridad. Técnicas «internacionales», temas candentes, y atrás cierto recato muy mexicano. Había tenido dos abuelas que le contaban historias, oía sus voces, pero sus profundidades parecían más bien intelectuales, no era instintivamente un novelista.

Quería abarcar todos los temas y tiempos del país, las clases sociales, los conflictos secretos y públicos, hacer un mapa en relieve físico y mental de su alma antigua vestida de ropa moderna. Un muestrario, al mismo tiempo, de la literatura que le correspondía a un país actualizado, compleja en el manejo de los símbolos de civilización, el cuestionamiento, la ironía, la ambigüedad, los puntos de vista fluctuantes, la conciencia del lenguaje que remueve la realidad trabajándola desde la raíz. Importaba y adaptaba formas de la tradición literaria global, reinventándose constantemente con préstamos que le dieron vuelo en *La región más transparente* pero resultaron algo mecánicos, por ejemplo, en *La muerte de Artemio Cruz*, que es más una dialéctica que una novela, y demasiado a la moda en *Cambio de piel*, con su elenco internacional de personajes superpuestos en iglesias y pirámides.

Se iba poniendo al día. En su librito *La nueva novela hispanoamericana* medita y resume antecedentes, afinidades que cambiaban con cada edición. De Faulkner, Lowry, Hermann Broch pasa a Gombrowicz, Calvino, Le Clézio. Va incluyendo en la órbita del *boom* a Roa Bastos, Puig, Cabrera Infante, Lezama Lima, José Donoso. Lúcido y elocuente, tiene una idea muy clara, que expresa memorablemente, sobre el poder renovador del lenguaje en un sistema que se mantiene con su falsa retórica, dice: «Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado», y que por eso en Latinoamérica «todo acto de lenguaje verdadero es en sí mismo revolucionario».

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Al Gabo lo conocí sin saberlo. En Nueva York, en el otoño del año 60. Fue cuando Fidel Castro discursó en la Asamblea General de la ONU y se mudó ruidosamente con su delegación de un hotel céntrico a Harlem, el barrio negro. Yo era «boletero» de la oficina de prensa de la ONU. Había colas, todo el mundo reclamaba entradas. Un día irrumpieron estos dos personajes tropicales. Un mostachudo pintoresco y conversador, de saco *sport*, y un burócrata pedante. Eran el Gabo que trabajaba para Prensa Latina, la agencia de noticias cubana, y Raúl Roa, el ministro de Relaciones Exteriores de Cuba. Esto lo supe mucho después. En ese momento nadie era nadie. El Gabo sólo había publicado *La hojarasca*, su novelita faulkneriana, en Bogotá. Justamente estaba por hacer un peregrinaje a tierras de Faulkner. Eso también me lo contó alguien después. Lo atraía y lo rechazaba el Sur con su historia de violencia y guerra civil, el mundo de las plantaciones y la segregación racial que hacía que en algunos lugares públicos ni negros ni latinos de tez oscura pudieran usar los baños de blancos.

Cuando lo entrevisté en Pátzcuaro, años después, todavía no se conseguían sus libros, me los prestaron. Ediciones de Xalapa, de Medellín. Andaba una misteriosa edición uruguaya (¿pirata?) de *La hojarasca*. Después me mandó por correo los primeros capítulos de *Cien años*. No lo vi claro, me pareció una larga anécdota. Las cosas nuevas no se entienden enseguida. Pero el libro se fue levitando. Tenía un aire bíblico. Tocaba el mito y el milagro. Reinventaba el mundo en el retrato de un pueblo perdido en el barro original. Los Buendía eran el amanecer. Su genealogía era nuestra historia. Se oía la voz de los abuelos, la chismografía hereditaria de Latinoamérica, todo lo que antes era relegado a la superstición o al folclore, en una nueva dimensión. El tono era una mezcla habilísima de crónica y cuento de familia. Y tenía un encanto personal raro en la literatura «seria».

Así y todo, no fue fácil conseguir que la Sudamericana lo publicara. Un desconocido, eternas negociaciones con la agencia Carmen Balcells de Barcelona, falta de plata y la costumbre local de no pagar a los autores... Paco Porrúa, «el Minotauro», tendió muchos hilos. Fernando Vidal Buzzi, el gerente que con Porrúa estaba revolucionando la Sudamericana, garantizó la edición con su sueldo. Hubo problemas con la imprenta. La tapa salió al revés. Ya sabíamos que el verdadero autor de *Cien años* era el mago Melquíades. La crítica argentina, envidiosa, hizo ruidos de desaprobación.

Vino el Gabo para los festejos. Lucía su característico saco a cuadros con camisa negra de cuello abierto. Decididamente tropical, un poco charro entre los porteños abotonados y encorbatados, y con su mostacho y su sonrisa de muchos dientes, un momento que estuvimos solos en un café, me pareció casi angélico.

JUAN CARLOS ONETTI

Para mí, Onetti era Montevideo. Una ciudad de alma triste en esos años. Y más cuando él empezó a escribir. No sé si los montevidianos la veían así. Lindas quintas, parques, playas, pero algo decaído, gris. El viejo barrio del puerto abandonado. Por las calles esa «gente gorda y mal vestida» que él describía. Empleados públicos, oficinistas, inmigrantes nostálgicos, refugiados de la guerra europea. Muchas vidas destruidas, ambiciones frustradas. Desde ese ambiente un solitario de cuarenta años —la edad de la claudicación para Onetti—, en un cuarto oscuro, en ropa interior, tirado en la cama, mirando el techo o por la ventana al río, masticaba pastillas de menta y pensaba.

En realidad, la ciudad deprimida era Buenos Aires, los años de la guerra, de gobiernos militares. Y después —aunque creo que nunca la menciona—, la noche del peronismo. Una época de altoparlantes, calles oscuras, basura de carteles políticos. Allí vivió Onetti, del 41 al 55, y escribió sus primeros libros, especialmente *La vida breve* (1950), su carnaval porteño sin alegría. Un mundo pobretón y distante, desfallecido. Onetti pinta el encierro y el desgano con que se iba cayendo en la carencia de vida, el vacío del ser.

Desde el fondo del pozo, un hombre cualquiera se proyecta a través de la pared a la habitación de al lado, o en un cuadro que ve en un café, un guion de película o una ciudad de provincia a mediodía. Se encarna y se descubre en personas que engendran otras. Un médico, un proxeneta, o él mismo, ambiguo, entre autor y personaje. Son breves posibilidades de vida, «intensidades de existencia», a veces unidas a algún recuerdo de felicidad. Con sus reflejos y sombras erige edificios mentales, fantasías utópicas, un astillero, un prostíbulo. Como la vieja prostituta de *La vida breve*, que sueña y recorre en su cuarto un mapa de las calles de París, cantando amores pasados. Es el «desesperado puro», un abyecto que aspira a lo sublime; de la nada y sin fe hace su catedral de arte. En Onetti había un sacerdocio, una gran empresa de salvación, fuera de la suciedad del tiempo y la historia y las derrotas cotidianas, en la imaginación de esos días «hechos a la medida de nuestro ser esencial».

Lo conocí en Montevideo a través de unos amigos. Un día de calor, en invierno. Quizá Santa Rosa, con su sensación de ominosa espera. El clima de *La vida breve*. Ceniceros llenos de puchos. Traía su «cabeza de caballo triste». Cargando con esa pesadumbre de él, raído, anteojudo. Lo acompañaba Dolly, su mujer, una belleza madura, como las de sus libros. Una amiga le reprochó la violencia de sus retratos de mujeres, corporizaciones siempre de ilusión perdida, la inocencia prostituida. Él asentía, sonriente, sin defenderse.

JUAN RULFO

Con Rulfo me entendí misteriosamente. No recuerdo cómo di con él. Lo esperaba en un apartado del salón bar de mi hotel en el paseo de la Reforma. Venía con atraso

o no venía. Creo que daba vueltas a la manzana antes de decidirse a entrar. Así como movía los labios antes de hablar. (Y a veces los movía como formando palabras y no decía nada). Lo vi hace poco en un vídeo con imágenes de época y era tal cual. Tímido y huidizo, sonreía para adentro. El hotel se llamaba Londres o Boston o algo así. Un ambiente sombrío, largos silencios. Era la media tarde.

Me lo imaginaba volviendo de un pueblo perdido con un paquete de mil páginas bajo el brazo. Había oído esa historia, no sé si es cierta, de cómo se apareció un día con el manuscrito de *Pedro Páramo* que Juan José Arreola, editor del Fondo de Cultura Económica y maestro y mentor de muchos, lo ayudó a podar. De allí salió algo inesperado y raro. Voces de muertos, ecos de cosas oídas. Ajenas, pero con las angustias de la vida de él. Me lo contaba, yo anotaba, no me andaba la grabadora, después no podía leer mi letra, y la próxima vez él dudaba de lo que había dicho, parecía sorprendido y me decía que estaba todo mal.

Me dio vergüenza recordar que había opinado en contra de él cuando fui lector de Harper & Row, la casa editorial de Nueva York donde lo querían traducir. Me había parecido un imitador de Faulkner, el de *Mientras agonizo*. Sombras de antepasados, monólogos interiores. Después vi otra cosa, especialmente en los cuentos. El paisaje del llano grande era el de la vida, un paisaje «metafísico», espiritual. El mundo ancho y ajeno que está adentro. Se atraviesa por un «camino sin orillas». Es «la tierra que nos han dado». En el horizonte ladran los perros. Con el cansancio de haber caminado «más de lo que hemos andado» llegamos finalmente a «un lugar caído en el crepúsculo[...] allí donde se nos acaba la jornada». Es un paisaje de tragedia clásica, bajo la fatalidad ciega. Y la intensidad del paisaje lo hace memorable.

¿De dónde tanta desolación? Era México con su historia de violencia y muerte, pero también él. Había sido huérfano, criado por extraños. Hijo del vacío, como tantos. Después viajante de comercio, agente vagabundo de diversas oficinas de gobierno, en los confines del país. Se identificaba con su amigo peruano, José María Arguedas, otro desterrado de su comunidad —lo cuenta en su novela autobiográfica, *Los ríos profundos*— que se buscaba en la soledad de su vida ambulante.

Hablaba muy bajo, sonriente y esperando el momento de escaparse. No quería ver mis notas. Faltó a una cita. Una vez que nos cruzamos por la calle, me pasó de largo como si no me conociera. Después le dijo a alguien que todo lo que yo había grabado y escrito sobre él era mentira.



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.