

Julio Cortázar
CLASES DE LITERATURA
BERKELEY, 1980

Edición de Carles Álvarez Garriga

ALFAGUARA


Índice

Prólogo <i>de Carles Álvarez Garriga</i>	9
PRIMERA CLASE	
Los caminos de un escritor	15
SEGUNDA CLASE	
El cuento fantástico I: el tiempo	43
TERCERA CLASE	
El cuento fantástico II: la fatalidad	71
CUARTA CLASE	
El cuento realista	107
QUINTA CLASE	
Musicalidad y humor en la literatura	149
SEXTA CLASE	
Lo lúdico en la literatura y la escritura de <i>Rayuela</i>	181
SÉPTIMA CLASE	
<i>De Rayuela, Libro de Manuel y Fantomas contra los vampiros multinacionales</i>	215
OCTAVA CLASE	
Erotismo y literatura	249
APÉNDICE	
La literatura latinoamericana de nuestro tiempo	279
Realidad y literatura. Con algunas inversiones necesarias de valores	293

CLASES DE LITERATURA

Índice de personas citadas	307
Índice de obras citadas	311

Prólogo

Me lo has oído mil veces, aborrezco los hombres que hablan como libros, y amo los libros que hablan como hombres.

MIGUEL DE UNAMUNO

Tras la reciente publicación de la correspondencia cortazariana en cinco apretados volúmenes, un periodista argentino comentó que parece verdad que una editorial tiene su fantasma encerrado en un sótano en algún lugar del universo entre Buenos Aires y París “escribiendo hasta que la eternidad quepa en un instante”. En efecto, la combadura que con los años va adquiriendo el estante donde guardamos los libros de esta colección empieza a ser amenazadora. ¡Menos mal que siempre dije que no era un escritor profesional de los que cumplen un plan y un horario y que sólo se ponía a la tarea cuando las ideas le caían a la cabeza como cocos! Abundando en esta línea, hacemos ahora una excepción al publicar bajo su firma páginas que no fueron escritas sino habladas, un conjunto que bien podría llevar por título *El profesor menos pedante del mundo*.

Las lecciones de literatura dictadas por escritor consagrado son casi un género aparte. Recordemos tres ejemplos maravillosos: *Borges oral*, cinco conferencias dictadas en la Universidad de Belgrano en las que lo oímos pensando en voz alta; las *Seis propuestas para el próximo milenio* que Calvino redactó para un seminario en Harvard y desdichadamente no pudo pronunciar porque la muerte se le adelantó; las *Lectures on Literature* de Nabókov, reconstrucción de miles de páginas de apuntes que el autor preparó porque —lo dijo en una ocasión— pensaba como un genio, escribía como un autor

distinguido y hablaba como un niño. El curso sobre literatura que dio Julio Cortázar en Berkeley en octubre y noviembre de 1980 merece estar en tal compañía sin menoscabo de su mayor particularidad: las jornadas tienen dos partes; en la primera se da lección, en la segunda se establece un diálogo con los alumnos y se habla ya no sólo de literatura sino también de política, de música, de cine.

Cortázar logra una vez más que quien se acerque a él no se comporte pasivamente: ofrece, y consigue, la complicidad que es la clave de todo aprendizaje. Cada cual sabe lo suyo y ha disfrutado a sus maestros y sufrido a sus maestrillos, pero ¿no es cierto que muy pocos han tenido la honradez intelectual de ponernos sobre aviso el primer día con palabras como las siguientes?

Tienen que saber que estos cursos los estoy improvisando muy poco antes de que ustedes vengan aquí: no soy sistemático, no soy ni un crítico ni un teórico, de modo que a medida que se me van planteando los problemas de trabajo, busco soluciones.

Esa búsqueda continua de soluciones es la esencia de la dinámica del autor, siempre insatisfecho con verdades provisionarias, y de ahí que el último día pueda concluir diciendo: “Esto no era un curso, era algo más: un diálogo, un contacto”. Cómo estar en desacuerdo.

En 1969 Cortázar rehusó la propuesta de profesor invitado cursada por Columbia University porque aceptar le parecía una aprobación tácita de la llamada “fuga de cerebros” y sentía que no debía visitar los Estados Unidos mientras aplicaran su política imperialista. A mediados de los setenta cambió esa posición tan radical y visitó algunas universidades norteamericanas para acudir a simposios u homenajes, hasta que en 1980 y a pedido de su viejo amigo Pepe Durand accedió a ir a University

of California, Berkeley, para enseñar (él lo escribía entre signos de interrogación: “¿enseñar?”). El ofrecimiento tenía “condiciones excelentes para trabajar poco y leer mucho” cerca de San Francisco, ciudad que lo fascinaba, y es cierto que aprovechó para escribir: tenemos constancia de que ahí mecanografió de una sentada “Botella al mar. Epílogo a un cuento”, incluido en el que sería su último volumen de relatos, *Deshoras*. En cuanto a “trabajar poco”, no parece que fuera así: además de dictar las dos conferencias que se reproducen en el apéndice, daba clase los jueves de dos a cuatro de la tarde, con un breve descanso intermedio, y recibía a los alumnos en la oficina del Departamento de Español y Portugués los lunes y los viernes desde las nueve y media hasta el mediodía. En resumen, y como escribió en una carta a Lucille Kerr: “Estas actividades me fatigan mucho, porque yo no tengo nada de profesor y mis encuentros con estudiantes me producen siempre una considerable tensión” (nadie lo diría).

La larga estadía con Carol Dunlop en Berkeley, que formaba parte de un periplo iniciado en México, tenía otro motivo menos evidente:

No te sorprendas de esta ausencia parisina de seis meses, que me duele mucho pero que es necesaria; romper con algunas etapas de la vida es más penoso de lo que parece, y después de pensarlo mucho he comprendido que era la única manera de poder volver a mi territorio natural sin tener que enfrentar diariamente las secuelas de diez años de una vida en común que se resiste a aceptar que a lo hecho, pecho.

(Carta a Félix Grande, 18 de mayo de 1980)

Sobre todo había una razón que explicaba la aceptación del curso: un motivo más malicioso, más propio de griegos que regalan caballos a Troya y del cual hará balance al terminar el ciclo:

Mi curso en Berkeley fue excelente para mí y creo que para los estudiantes, no así para el departamento de español que lamentará siempre haberme invitado; les dejé una imagen de “rojo” tal como la que se puede tener en los ambientes académicos de los USA, y les demolí la metodología, las jerarquías prof./alumno, las escalas de valores, etc. En suma, que valía la pena y me divertí.

*(Carta a Guillermo Schavelzon,
18 de diciembre de 1980)*

La demolición de la metodología embalsamadora y de la fosilizada jerarquía profesor-alumno es ciertamente una de las características más llamativas de estas lecciones en las que vemos cómo la amistad va afianzándose semana tras semana, a tal punto que los alumnos comienzan a tutearlo, a regalarle cintas de música o la figurita de un unicornio y, en fin, hasta el maestro se ríe cuando uno de los muchachos empieza una pregunta:

ALUMNO: *¿Por qué no...?*

CORTÁZAR: Una de las tuyas, ya te conozco. A ver.

De regreso a París dijo a Aurora Bernárdez que al dictar esas clases tuvo que “bajar el tiro” porque la falta de conocimientos generales sobre la materia por parte de ese centenar de alumnos le imposibilitó dar el curso como le hubiera gustado; con todo, las charlas bien merecen la publicación porque complementan los concentrados clásicos que dedicó a estos mismos temas (*Teoría del túnel*, “Del cuento breve y sus alrededores”, “Algunos aspectos del cuento”) y porque las alusiones a las circunstancias políticas del momento suscitadas por las preguntas del alumnado sintetizan lo expuesto en otros libros.

Transcribir estas trece horas de charla ha sido muy fácil: quienes han visto la entrevista que le hizo Joaquín Soler Serrano en la televisión española, tan reproducida en Internet, saben

que el Cortázar oral es extraordinariamente cercano al Cortázar escrito: el mismo ingenio, la misma fluidez, la misma ausencia de digresiones (en aquella oportunidad hizo sólo una pausa: para pedir otro whisky). Aquí también está, por supuesto, el mismo humor; doy un solo ejemplo: “La narrativa del cuento, tal como se lo imaginó en otros tiempos y tal y como lo leemos y lo escribimos en la actualidad, es tan antigua como la humanidad. Supongo que en las cavernas las madres y los padres les contaban cuentos a los niños (cuentos de bisontes, probablemente)”.

Para ser fieles al tono oral y ofrecer a la vez un texto de gran legibilidad, ha bastado suprimir unas pocas muletillas y ajustar el orden de alguna frase. Es importante destacar que en ningún caso se ha recurrido a sinónimos ni se ha añadido una sola palabra que no estuviera registrada en las grabaciones originales: únicamente había que inventar los títulos de los capítulos. Las variantes entre los cuentos o fragmentos leídos respecto de lo publicado en volumen responden a la transcripción minuciosamente literal de las palabras pronunciadas. Para rehuir el registro de las telecomedias parecía pertinente no añadir acotaciones del tipo “Risas” o “Aplausos”; quien lea será capaz de imaginar las reacciones de los asistentes en todo momento. Las poquísimas notas a pie pueden interpretarse como los comentarios que hace en voz baja el sabiondo compañero de pupitre.

Lamentablemente es imposible reconstruir la “cátedra deslumbrante” que García Márquez recordaba que dio Cortázar en respuesta a una pregunta de Carlos Fuentes, que se interesó por saber quién introdujo el piano en la orquesta de jazz. Ya que no disponemos de ese parlamento cortazariano “que culminó con las primeras luces en una apología homérica de Thelonious Monk”, al menos nos queda el consuelo de escucharle contando cuáles fueron sus caminos de escritor, cómo y dónde nacieron los cronopios y los famas, cómo y por qué diablos escribió *Rayuela*. Y que nadie se inquiete: no hay aquí el especialismo que encamina a saber cada vez más sobre cada vez

menos, lo que en el especialista absoluto según Alfonso Reyes puede formularse matemáticamente así: $\frac{\infty}{0}$.

Parafraseando al poeta medieval, “Oh, qué buenos alumnos si tuviesen tan buen profesor”. Y ahora sí, ahora ya.

CARLES ÁLVAREZ GARRIGA

Primera clase

Los caminos de un escritor

Quisiera que quede bien claro que, aunque propongo primero los cuentos y en segundo lugar las novelas, esto no significa para mí una discriminación o un juicio de valor: soy autor y lector de cuentos y novelas con la misma dedicación y el mismo entusiasmo. Ustedes saben que son cosas muy diferentes, que trataremos de precisar mejor en algunos aspectos, pero el hecho de que haya propuesto que nos ocupemos primero de los cuentos es porque como tema —lo vamos a ver hoy mismo— son de un acceso más fácil; se dejan atrapar mejor, rodear mejor que una novela por razones obvias sobre las cuales no vale la pena que insista.

Tienen que saber que estos cursos los estoy improvisando muy poco antes de que ustedes vengan aquí: no soy sistemático, no soy ni un crítico ni un teórico, de modo que a medida que se me van planteando los problemas de trabajo, busco soluciones. Para empezar a hablar del cuento como género y de mis cuentos como una continuación, estuve pensando en estos días que para que entremos con más provecho en el cuento latinoamericano sería tal vez útil una breve reseña de lo que en alguna charla ya muy vieja llamé una vez “Los caminos de un escritor”; es decir, la forma en que me fui moviendo dentro de la actividad literaria a lo largo de... desgraciadamente treinta años. El escritor no conoce esos caminos mientras los está franqueando —puesto que vive en un presente como todos nosotros— pero pasado el tiempo llega un día en que de golpe, frente a muchos libros que ha publicado y muchas críticas que ha recibido, tiene la suficiente perspectiva y el suficiente espacio crítico para verse a sí mismo con alguna lucidez. Hace algunos años me planteé el problema de cuál había sido finalmente mi camino dentro

de la literatura (decir “literatura” y “vida” para mí es siempre lo mismo, pero en este caso nos estamos concentrando en la literatura). Puede ser útil que reseñe hoy brevemente ese camino o caminos de un escritor porque luego se verá que señalan algunas constantes, algunas tendencias que están marcando de una manera significativa y definitoria la literatura latinoamericana importante de nuestro tiempo.

Les pido que no se asusten por las tres palabras que voy a emplear a continuación porque en el fondo, una vez que se da a entender por qué se las está utilizando, son muy simples. Creo que a lo largo de mi camino de escritor he pasado por tres etapas bastante bien definidas: una primera etapa que llamaría estética (ésta es la primera palabra), una segunda etapa que llamaría metafísica y una tercera etapa, que llega hasta el día de hoy, que podría llamar histórica. En lo que voy a decir a continuación sobre esos tres momentos de mi trabajo de escritor va a surgir por qué utilizo estas palabras, que son para entendernos y que no hay que tomar con la gravedad que utiliza un filósofo cuando habla por ejemplo de metafísica.

Pertenezco a una generación de argentinos surgida casi en su totalidad de la clase media en Buenos Aires, la capital del país; una clase social que por estudios, orígenes y preferencias personales se entregó muy joven a una actividad literaria concentrada sobre todo en la literatura misma. Me acuerdo bien de las conversaciones con mis camaradas de estudios y con los que siguieron siendo amigos una vez que los terminé y todos comenzamos a escribir y algunos poco a poco también a publicar. Me acuerdo de mí mismo y de mis amigos, jóvenes argentinos (porteños, como les decimos a los de Buenos Aires) profundamente estetizantes, concentrados en la literatura por sus valores de tipo estético, poético, y por sus resonancias espirituales de todo tipo. No usábamos esas palabras y no sabíamos lo que eran, pero ahora me doy perfecta cuenta de que viví mis primeros años de lector y de escritor en una fase que tengo derecho a calificar de “estética”, donde lo literario era fundamentalmente leer los mejores libros a los cuales tuviéramos acceso y escribir

con los ojos fijos en algunos casos en modelos ilustres y en otros en un ideal de perfección estilística profundamente refinada. Era una época en la que los jóvenes de mi edad no nos dábamos cuenta hasta qué punto estábamos al margen y ausentes de una historia particularmente dramática que se estaba cumpliendo en torno de nosotros, porque esa historia también la captábamos desde un punto de vista de lejanía, con distanciamiento espiritual.

Viví en Buenos Aires, desde lejos por supuesto, el transcurso de la guerra civil en que el pueblo de España luchó y se defendió contra el avance del franquismo, que finalmente habría de aplastarlo. Viví la Segunda Guerra Mundial, entre el año 39 y el año 45, también en Buenos Aires. ¿Cómo vivimos mis amigos y yo esas guerras? En el primer caso éramos profundos partidarios de la República española, profundamente antifranquistas; en el segundo, estábamos plenamente con los aliados y absolutamente en contra del nazismo. Pero en qué se traducían esas tomas de posición: en la lectura de los periódicos, en estar muy bien informados sobre lo que sucedía en los frentes de batalla; se convertían en charlas de café en las que defendíamos nuestros puntos de vista contra eventuales antagonistas, eventuales adversarios. A ese pequeño grupo del que formaba parte pero que a su vez era parte de muchos otros grupos, nunca se nos ocurrió que la guerra de España nos concernía directamente como argentinos y como individuos; nunca se nos ocurrió que la Segunda Guerra Mundial nos concernía también aunque la Argentina fuera un país neutral. Nunca nos dimos cuenta de que la misión de un escritor que además es un hombre tenía que ir mucho más allá que el mero comentario o la mera simpatía por uno de los grupos combatientes. Esto, que supone una autocrítica muy cruel que soy capaz de hacerme a mí y a todos los de mi clase, determinó en gran medida la primera producción literaria de esa época: vivíamos en un mundo en el que la aparición de una novela o un libro de cuentos significativo de un autor europeo o argentino tenía una importancia capital para nosotros, un mundo en el que había que dar todo

lo que se tuviera, todos los recursos y todos los conocimientos para tratar de alcanzar un nivel literario lo más alto posible. Era un planteo estético, una solución estética; la actividad literaria valía para nosotros por la literatura misma, por sus productos y de ninguna manera como uno de los muchos elementos que constituyen el contorno, como hubiera dicho Ortega y Gasset “la circunstancia”, en que se mueve un ser humano, sea o no escritor.

De todas maneras, aun en ese momento en que mi participación y mi sentimiento histórico prácticamente no existían, algo me dijo muy tempranamente que la literatura —incluso la de tipo fantástico más imaginativa— no estaba únicamente en las lecturas, en las bibliotecas y en las charlas de café. Desde muy joven sentí en Buenos Aires el contacto con las cosas, con las calles, con todo lo que hace de una ciudad una especie de escenario continuo, variante y maravilloso para un escritor. Si por un lado las obras que en ese momento publicaba alguien como Jorge Luis Borges significaban para mí y para mis amigos una especie de cielo de la literatura, de máxima posibilidad en ese momento dentro de nuestra lengua, al mismo tiempo me había despertado ya muy temprano a otros escritores de los cuales citaré solamente uno, un novelista que se llamó Roberto Arlt y que desde luego es mucho menos conocido que Jorge Luis Borges porque murió muy joven y escribió una obra de difícil traducción y muy cerrada en el contorno de Buenos Aires. Al mismo tiempo que mi mundo estetizante me llevaba a la admiración por escritores como Borges, sabía abrir los ojos al lenguaje popular, al lunfardo de la calle que circula en los cuentos y las novelas de Roberto Arlt. Es por eso que, cuando hablo de etapas en mi camino, no hay que entenderlas nunca de una manera excesivamente compartimentada: me estaba moviendo en esa época en un mundo estético y estetizante pero creo que ya tenía en las manos o en la imaginación elementos que venían de otros lados y que todavía necesitarían tiempo para dar sus frutos. Eso lo sentí en mí mismo poco a poco, cuando empecé a vivir en Europa.

Siempre he escrito sin saber demasiado por qué lo hago, movido un poco por el azar, por una serie de casualidades: las cosas me llegan como un pájaro que puede pasar por la ventana. En Europa continué escribiendo cuentos de tipo estetizante y muy imaginativos, prácticamente todos de tema fantástico. Sin darme cuenta, empecé a tratar temas que se separaron de ese primer momento de mi trabajo. En esos años escribí un cuento muy largo, quizá el más largo que he escrito, “El perseguidor” —del que hablaremos más en detalle llegado el momento—, que en sí mismo no tiene nada de fantástico pero en cambio tiene algo que se convertía en importante para mí: una presencia humana, un personaje de carne y hueso, un músico de jazz que sufre, sueña, lucha por expresarse y sucumbe aplastado por una fatalidad que lo persiguió toda su vida. (Los que lo han leído saben que estoy hablando de Charlie Parker, que en el cuento se llama Johnny Carter.) Cuando terminé ese cuento y fui su primer lector, advertí que de alguna manera había salido de una órbita y estaba tratando de entrar en otra. Ahora el personaje se convertía en el centro de mi interés mientras que en los cuentos que había escrito en Buenos Aires los personajes estaban al servicio de lo fantástico como figuras para que lo fantástico pudiera irrumpir; aunque pudiera tener simpatía o cariño por determinados personajes de esos cuentos, era muy relativo: lo que verdaderamente me importaba era el mecanismo del cuento, sus elementos finalmente estéticos, su combinatoria literaria con todo lo que puede tener de hermoso, de maravilloso y de positivo. En la gran soledad en que vivía en París de golpe fue como estar empezando a descubrir a mi prójimo en la figura de Johnny Carter, ese músico negro perseguido por la desgracia cuyos balbuceos, monólogos y tentativas inventaba a lo largo de ese cuento.

Ese primer contacto con mi prójimo —creo que tengo derecho a utilizar el término—, ese primer puente tendido directamente de un hombre a otro, de un hombre a un conjunto de personajes, me llevó en esos años a interesarme cada vez más por los mecanismos psicológicos que se pueden dar en los

cuentos y en las novelas, por explorar y avanzar en ese territorio —que es el más fascinante de la literatura al fin y al cabo— en que se combina la inteligencia con la sensibilidad de un ser humano y determina su conducta, todos sus juegos en la vida, todas sus relaciones y sus interrelaciones, sus dramas de vida, de amor, de muerte, su destino; su historia, en una palabra. Cada vez más deseoso de ahondar en ese campo de la psicología de los personajes que estaba imaginando, surgieron en mí una serie de preguntas que se tradujeron en dos novelas, porque los cuentos no son nunca o casi nunca problemáticos: para los problemas están las novelas, que los plantean y muchas veces intentan soluciones. La novela es ese gran combate que libra el escritor consigo mismo porque hay en ella todo un mundo, todo un universo en que se debaten juegos capitales del destino humano, y si uso el término destino humano es porque en ese momento me di cuenta de que yo no había nacido para escribir novelas psicológicas o cuentos psicológicos como los hay y por cierto tan buenos. El solo hecho de manejar elementos en la vida de algunos personajes no me satisfacía lo suficiente. Ya en “El perseguidor”, con toda su torpeza y su ignorancia, Johnny Carter se plantea problemas que podríamos llamar “últimos”. Él no entiende la vida y tampoco entiende la muerte, no entiende por qué es un músico, quisiera saber por qué toca como toca, por qué le suceden las cosas que le suceden. Por ese camino entré en eso que con un poco de pedantería he calificado de etapa metafísica, es decir una autoindagación lenta, difícil y muy primaria —porque yo no soy un filósofo ni estoy dotado para la filosofía— sobre el hombre, no como simple ser viviente y actuante sino como ser humano, como ser en el sentido filosófico, como destino, como camino dentro de un itinerario misterioso.

Esta etapa que llamo metafísica a falta de mejor nombre se fue cumpliendo sobre todo a lo largo de dos novelas. La primera, que se llama *Los premios*, es una especie de divertimento; la segunda quiso ser algo más que un divertimento y se llama *Rayuela*. En la primera intenté presentar, controlar,

dirigir un grupo importante y variado de personajes. Tenía una preocupación técnica, porque un escritor de cuentos —como lectores de cuentos, ustedes lo saben bien— maneja un grupo de personajes lo más reducido posible por razones técnicas: no se puede escribir un cuento de ocho páginas en donde entren siete personas ya que llegamos al final de las ocho páginas sin saber nada de ninguna de las siete, y obligadamente hay una concentración de personajes como hay también una concentración de muchas otras cosas (eso lo veremos después). La novela en cambio es realmente el juego abierto, y en *Los premios* me pregunté si dentro de un libro de las dimensiones habituales de una novela sería capaz de presentar y tener un poco las riendas mentales y sentimentales de un número de personajes que al final, cuando los conté, resultaron ser dieciocho. ¡Ya es algo! Fue, si ustedes quieren, un ejercicio de estilo, una manera de demostrarme a mí mismo si podía o no pasar a la novela como género. Bueno, me aprobé; con una nota no muy alta pero me aprobé en ese examen. Pensé que la novela tenía los suficientes elementos como para darle atracción y sentido, y allí, en muy pequeña escala todavía, ejercité esa nueva sed que se había posesionado de mí, esa sed de no quedarme solamente en la psicología exterior de la gente y de los personajes de los libros sino ir a una indagación más profunda del hombre como ser humano, como ente, como destino. En *Los premios* eso se esboza apenas en algunas reflexiones de uno o dos personajes.

A lo largo de unos cuantos años escribí *Rayuela* y en esa novela puse directamente todo lo que en ese momento podía poner en ese campo de búsqueda e interrogación. El personaje central es un hombre como cualquiera de todos nosotros, realmente un hombre muy común, no mediocre pero sin nada que lo destaque especialmente; sin embargo, ese hombre tiene —como ya había tenido Johnny Carter en “El perseguidor”— una especie de angustia permanente que lo obliga a interrogarse sobre algo más que su vida cotidiana y sus problemas cotidianos. Horacio Oliveira, el personaje de *Rayuela*, es un hombre que está asistiendo a la historia que lo rodea, a los fenómenos

cotidianos de luchas políticas, guerras, injusticias, opresiones y quisiera llegar a conocer lo que llama a veces “la clave central”, el centro que ya no sólo es histórico sino filosófico, metafísico, y que ha llevado al ser humano por el camino de la historia que está atravesando, del cual nosotros somos el último y presente eslabón. Horacio Oliveira no tiene ninguna cultura filosófica —como su padre— y simplemente se hace las preguntas que nacen de lo más hondo de la angustia. Se pregunta muchas veces cómo es posible que el hombre como género, como especie, como conjunto de civilizaciones, haya llegado a los tiempos actuales siguiendo un camino que no le garantiza en absoluto el alcance definitivo de la paz, la justicia y la felicidad, por un camino lleno de azares, injusticias y catástrofes en que el hombre es el lobo del hombre, en que unos hombres atacan y destrozan a otros, en que justicia e injusticia se manejan muchas veces como cartas de póquer. Horacio Oliveira es el hombre preocupado por elementos ontológicos que tocan al ser profundo del hombre: ¿Por qué ese ser preparado teóricamente para crear sociedades positivas por su inteligencia, su capacidad, por todo lo que tiene de positivo, no lo consigue finalmente o lo consigue a medias, o avanza y luego retrocede? (Hay un momento en que la civilización progresa y luego cae bruscamente, y basta con hojear el Libro de la Historia para asistir a la decadencia y a la ruina de civilizaciones que fueron maravillosas en la Antigüedad.) Horacio Oliveira no se conforma con estar metido en un mundo que le ha sido dado prefabricado y condicionado; pone en tela de juicio cualquier cosa, no acepta las respuestas habitualmente dadas, las respuestas de la sociedad *x* o de la sociedad *z*, de la ideología *a* o de la ideología *b*.

Esa etapa histórica suponía romper el individualismo y el egoísmo que hay siempre en las investigaciones del tipo que hace Oliveira, ya que él se preocupa de pensar cuál es su propio destino en tanto destino del hombre pero todo se concentra en su propia persona, en su felicidad y su infelicidad. Había un paso que franquear: el de ver al prójimo no sólo como el individuo o los individuos que uno conoce sino verlo como socieda-

des enteras, pueblos, civilizaciones, conjuntos humanos. Debo decir que llegué a esa etapa por caminos curiosos, extraños y a la vez un poco predestinados. Había seguido de cerca con mucho más interés que en mi juventud todo lo que sucedía en el campo de la política internacional en aquella época: estaba en Francia cuando la guerra de liberación de Argelia y viví muy de cerca ese drama que era al mismo tiempo y por causas opuestas un drama para los argelinos y para los franceses. Luego, entre el año 59 y el 61, me interesó toda esa extraña gesta de un grupo de gente metida en las colinas de la isla de Cuba que estaban luchando para echar abajo un régimen dictatorial. (No tenía aún nombres precisos: a esa gente se los llamaba “los barbudos” y Batista era un nombre de dictador en un continente que ha tenido y tiene tantos.) Poco a poco, eso tomó para mí un sentido especial. Testimonios que recibí y textos que leí me llevaron a interesarme profundamente por ese proceso, y cuando la Revolución cubana triunfó a fines de 1959, sentí el deseo de ir. Pude ir —al principio no se podía— menos de dos años después. Fui a Cuba por primera vez en 1961 como miembro del jurado de la Casa de las Américas que se acababa de fundar. Fui a aportar la contribución del único tipo que podía dar, de tipo intelectual, y estuve allí dos meses viendo, viviendo, escuchando, aprobando y desaprobando según las circunstancias. Cuando volví a Francia traía conmigo una experiencia que me había sido totalmente ajena: durante casi dos meses no estuve metido con grupos de amigos o con cenáculos literarios; estuve mezclándome cotidianamente con un pueblo que en ese momento se debatía frente a las peores dificultades, al que le faltaba todo, que se veía preso en un bloqueo despiadado y sin embargo luchaba por llevar adelante esa autodefinition que se había dado a sí mismo por la vía de la revolución. Cuando volví a París eso hizo un lento pero seguro camino. Habían sido invitaciones de pasaporte para mí y nada más, señas de identidad y nada más. En ese momento, por una especie de brusca revelación —y la palabra no es exagerada—, sentí que no sólo era argentino: era latinoamericano, y ese fenómeno de tentativa de liberación

y de conquista de una soberanía a la que acababa de asistir era el catalizador, lo que me había revelado y demostrado que no solamente yo era un latinoamericano que estaba viviendo eso de cerca sino que además me mostraba una obligación, un deber. Me di cuenta de que ser un escritor latinoamericano significaba fundamentalmente que había que ser un latinoamericano escritor: había que invertir los términos y la condición de latinoamericano, con todo lo que comportaba de responsabilidad y deber, había que ponerla también en el trabajo literario. Creo entonces que puedo utilizar el nombre de etapa histórica, o sea de ingreso en la historia, para describir este último jalón en mi camino de escritor.

Si han podido leer algunos libros míos que abarquen esos períodos, verán muy claramente reflejado lo que he tratado de explicar de una manera un poco primaria y autobiográfica, verán cómo se pasa del culto de la literatura por la literatura misma al culto de la literatura como indagación del destino humano y luego a la literatura como una de las muchas formas de participar en los procesos históricos que a cada uno de nosotros nos concierne en su país. Si les he contado esto —e insisto en que he hecho un poco de autobiografía, cosa que siempre me avergüenza— es porque creo que ese camino que seguí es extrapolable en gran medida al conjunto de la actual literatura latinoamericana que podemos considerar significativa. En el curso de las últimas tres décadas la literatura de tipo cerradamente individual que naturalmente se mantiene y se mantendrá y que da productos indudablemente hermosos e indiscutibles, esa literatura por el arte y la literatura misma ha cedido terreno frente a una nueva generación de escritores mucho más implicados en los procesos de combate, de lucha, de discusión, de crisis de su propio pueblo y de los pueblos en conjunto. La literatura que constituía una actividad fundamentalmente elitista y que se autoconsideraba privilegiada (todavía lo hacen muchos en muchos casos) fue cediendo terreno a una literatura que en sus mejores exponentes nunca ha bajado la puntería ni ha tratado de volverse popular o populachera llenándose con

todo el contenido que nace de los procesos del pueblo de donde pertenece el autor. Estoy hablando de la literatura más alta de la que podemos hablar en estos momentos, la de Asturias, Vargas Llosa, García Márquez, cuyos libros han salido plenamente de ese criterio de trabajo solitario por el placer mismo del trabajo para intentar una búsqueda en profundidad en el destino, en la realidad, en la suerte de cada uno de sus pueblos. Por eso me parece que lo que me sucedió en el terreno individual y privado es un proceso que en conjunto se ha ido dando de la misma manera yendo de lo más (cómo decirlo, no me gusta la palabra elitista, pero en fin...), de lo más privilegiado, lo más refinado como actividad literaria, a una literatura que guardando todas sus calidades y todas sus fuerzas se dirige actualmente a un público de lectores que va mucho más allá que los lectores de la primera generación que eran sus propios grupos de clase, sus propias élites, aquellos que conocían los códigos y las claves y podían entrar en el secreto de esa literatura casi siempre admirable pero también casi siempre exquisita.

Lo que digo en estos minutos puede servir para cuando, hablando de cuentos y novelas míos o ajenos, hagamos referencias a sus contenidos y a sus propósitos; ahí vamos a poder ver con más claridad esto que he intentado decir. Me pregunto si ahora, dadas las condiciones de temperatura que se notan muy bien en la cara de Pepe Durand, quieren ustedes que hagamos un intervalo de cinco, diez minutos y seguimos después. Pienso que sí, ¿de acuerdo?