

## **Ópera prima: ¿Cómo escribían los grandes del *Boom* cuando todavía no eran grandes?**

**Héctor Abad Faciolince**

Hagamos, para empezar, un pequeño ejercicio mental. Piensen en la imagen que se les viene a la cabeza cuando digo estos nombres de escritores muertos: Homero (que no sabemos si existió, pero hay bustos con su efigie), Cervantes, Voltaire, Victor Hugo, Whitman, Yourcenar, Borges... De todos ellos tenemos un retrato mental que se basa en los retratos reales. No sé si ustedes se los habrán imaginado, los habrán representado en el espejo de la memoria, más o menos como yo los tengo presentes en mi conciencia, pero sospecho que sí. ¿Qué tienen estas personas en común? Tienen un rasgo en común: todos son viejos. Pero hay algo muy obvio: todos ellos también fueron jóvenes y quizá -salvo Cervantes- escribieron lo mejor de su obra antes de los cincuenta años. Sin embargo, los recordamos tal como los pintaron o fotografiaron al final de sus días. Incluso a Homero, quien lo esculpió inventándolo se lo imaginó viejo.

Esto quizá tenga una explicación: la celebridad es algo que se adquiere muy lentamente, y lo más probable es que llegue en las décadas tardías de la vida, si los implicados viven lo suficiente y no se matan o se mueren o desaparecen jóvenes como Shelley o Lord Byron, como Rimbaud, como José Asunción Silva, como Mariano José de Larra... En este caso, por supuesto, las imágenes que conservamos de ellos son juveniles, a diferencia de la mayoría de sus colegas. Claro, en los trabajos iconográficos completos de un escritor podemos ver fotos de Borges joven, o de García Márquez lactante, o de Neftalí Reyes gateando, pero no es propiamente esa la imagen que guardamos para siempre en la cabeza. Los escritores, en general, son unos tipos viejos.

Los rostros viejos, como las ciudades viejas, parece que tuvieran más dignidad que los rostros juveniles: le atribuimos más hondura y más sabiduría a lo antiguo. A una ciudad como Roma se la respeta mucho más por lo vieja que es, que por lo que es en sí. Al ver sus ruinas, imaginamos su largo pasado, y tratamos de ver en esos restos lo que queda de su antigua edad. Lo que hace la negra historia en las ciudades también lo hace el sencillo tiempo en nuestras vidas. Oigan este bonito soneto de Quevedo, «A Roma, sepultada en sus ruinas»:

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!,  
y en Roma misma a Roma no la hallas:  
cadáver son las que ostentó murallas,  
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino;  
y limadas del tiempo, las medallas  
más se muestran destrozo a las batallas  
de las edades que blasón latino.

Sólo el Tíber quedó, cuya corriente,  
si ciudad la regó, ya, sepultura,  
la llora con funesto son doliente.

¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,  
huyó lo que era firme, y solamente  
lo fugitivo permanece y dura.

El asunto es este: si en las ciudades huye lo que era firme y solamente lo fugitivo permanece y dura, es decir, si de la Roma antigua lo único que queda es el Tíber, si lo que queda del antiguo Egipto no es otra cosa que el Nilo, ¿qué será lo que en las obras sucesivas de un escritor se parece a ese río inestable y fugitivo, pero mucho más perdurable que la piedra y el mármol? Si uno no es más que una sucesión de personas distintas que se van muriendo en cada edad de la vida (el niño que fuimos está muerto, y el adolescente que fuimos ya no existe, y el joven que estudió, y hombre maduro que se casó y quizá tuvo hijos hace mucho que dejó de pasearse por este mundo), ¿qué tiene el escritor maduro o viejo en común con el joven que escribió su primer libro? ¿Qué hay de fugitivo en él que permanezca todavía?

Borges, cuando tenía casi ochenta años declaró lo siguiente: «Yo nací en una ciudad que *también* se llamaba Buenos Aires». Decía así, sin decirlo, de qué manera su ciudad había cambiado, hasta hacerla reconocible solamente por su nombre. Borges no dijo, pero pudo haber dicho, debería haber dicho, que sus primeros libros los escribió una persona «que *también* se llamaba Jorge Luis Borges». Los seres humanos, si vivimos lo suficiente, podemos llegar a percibir que cambiamos tanto como las ciudades, y que la permanencia de la identidad, del yo, es solo una ilusión.

Hasta aquí he dicho un par de cosas tan obvias que es casi ridículo decir las. Primero: aunque en general los recordemos viejos, todos los escritores fueron jóvenes y algún día empezaron a escribir. Segundo: los escritores, como las ciudades, cambian y crecen, y de su pasado solo quedan ruinas. Lo que quiero decir es que los grandes escritores del *Boom*, así como tuvieron un momento cumbre y quizá una decadencia,

también tuvieron un principio. Yo me voy a ocupar de ese principio porque además tengo una teoría sobre las primeras obras de algunos grandes artistas: cuando ellos no saben aun lo que son, y mucho menos lo importantes que llegarán a ser, escriben, en cierto sentido, con más libertad, con cierto descuido, con un candor que desnuda, sin quererlo, aspectos de su ser más recóndito. Creo que la excesiva frecuencia con que muchos autores reniegan de sus primeras obras (según ellos por motivos estéticos), y su obsesión en prohibir que se reediten, no obedece solamente a razones de estilo o a falencias literarias de los años de aprendizaje, sino a que no quieren ver expuestas algunas claves de su vida íntima que pueden ser muy útiles para comprender a cabalidad sus obras más importantes. Cuando empiezan a escribir los escritores aparecen más puros, sin dobleces, sin máscaras, pues al no ser nadie todavía, todavía no se cuidan.

Sostengo también que a pesar del paso de los años hay ya -en el primer escritor, en el escritor primerizo que da sus primeros pasos- algo que anuncia al escritor que será, un *DNA* característico que nos hace reconocer en el bisoño que apenas balbuce al escritor maduro. Y sostendré, por último, que los grandes prosistas se forman escribiendo poemas formales o estudiando de cerca los mecanismos formales de la poesía.

Lo mío no es una tesis, sino apenas una hipótesis. Diré de un modo intuitivo, de una manera rápida y quizá superficial, algo que un buen profesor -o un estudiante de doctorado- podría desarrollar con muchísima más precisión en un trabajo académico: Cómo era Gabriel García, el muchacho que hacía el bachillerato interno en un colegio de Zipaquirá, en el altiplano boyacense, cuando todavía no era García Márquez, o el joven que mandó su primera novela a Buenos Aires, *La hojarasca*, y fue rechazado. Cómo era Julio Denis, el escritor de sonetos, cuando todavía no se llamaba Julio Cortázar. Cómo era Marito, al empezar, cuando era apenas un cadete de la escuela militar Leoncio Prado -adonde lo mandó su padre, un aparecido de repente, para que fuera macho y dejara de escribir maricadas- y no era para nada todavía el personaje gigantesco llamado Mario Vargas Llosa. Qué queda de ese muchacho, Georgie, que vivía todavía con sus padres y su hermana, y que era capaz de hacer descripciones visuales de los atardeceres (eso ocurre en su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*), pues no era ciego todavía, sino que era un caminante empedernido que se podía pasar la noche entera yendo desde el centro de la ciudad hasta los suburbios, hasta el borde de la pampa, para regresar luego a su casa, al amanecer (fijense que casi siempre los grandes poetas han sido también grandes caminantes). Sé muy bien que, en rigor,

Borges no pertenece al grupo del *Boom*. No era del *boom*, no le dieron el premio Nobel, pero era el más culto, el más inteligente y también el más astuto de todos los escritores latinoamericanos. Además hizo algo mucho más importante que pertenecer al *boom*: influyó sobre todos ellos, que es el mismo papel que le tocó hacer a Rulfo. Ambos son precursores fundamentales del fenómeno literario y cultural que nos ocupa.

El pasado es un país extranjero, dijo alguien. Pero el pasado personal, también, de alguna manera, es una persona extraña. Hace un par de días, en su ponencia inaugural en el Congreso sobre el *Boom*, Mario Vargas Llosa dijo algo muy interesante sobre Cortázar: dijo que Julio, su amigo, entre la primera vez que lo conoció en París, y las veces en que volvió a verlo quince años después, al final de su vida, se había convertido en otra persona, había sufrido un cambio radical de personalidad. De ser, por ejemplo, alguien a quien le fastidiaba la política en todas sus formas, se había convertido en un militante; y de ser una persona retraída, esquiva y poco sociable, se había convertido en un activista público, en un adolescente entusiasta que visitaba a los revolucionarios y -con pureza e ingenuidad- arengaba a las masas para decantarles las mieles y dulzuras del paraíso prometido por los comunistas de Cuba o de Nicaragua. Pues bien, de esas metamorfosis, precisamente, es de las que yo he querido ocuparme.

Voy a empezar por casa, por García Márquez y *La hojarasca*, que es un caso interesante de cómo se mezclan el azar, la voluntad y la mala leche para hundir o para salvar un talento indudable. Se sabe que García Márquez estuvo a punto de abandonar su carrera de escritor al recibir una carta de la editorial Losada de Buenos Aires, firmada por Guillermo de Torre, en la cual el director de esta prestigiosa editorial no solo le informaba que no publicarían esa novela supuestamente fallida, *La hojarasca*, (que al fin se publicó en 1955), sino que le aconsejaba al joven escritor que cambiara de oficio. Borges habló muchas veces del pésimo gusto literario de su cuñado, pero el joven Gabito, conocido como Trapoloco, en ese momento, por la ropa colorida y estridente que usaba en esos años, no podía tener en mente ese consuelo, que solo le llegaría muchos años más tarde.

Si bien en *La hojarasca* se percibe un problema técnico, pues los tres monólogos no se justifican ni están tan bien imbricados como en otros libros de García Márquez, el libro está salpicado de los hallazgos poéticos que luego inundarán las mejores páginas de Gabo. Son apuntes certeros, comparaciones que dibujan lo que ocurre y nos lo ponen enfrente con la nitidez icástica de una pintura. Por ejemplo, un «muchachito que pasa silbando, transformado y desconocido, como si acabara de cortarse el cabello». O una

mujer que «se incorpora, babeando, con la flor de la almohada bordada en la mejilla». O esta lucha interior: «igual que si en esas noches lo recibiera en el cuarto el fantasma del hombre que había sido hasta entonces, y ambos, el hombre pasado y el hombre presente, se empeñarán en una sorda batalla en la cual el pasado defendía su rabiosa soledad, su invulnerable aplomo, sus personalismos intransigentes, y el presente, su terrible e inmodificable voluntad de liberarse de su propio hombre anterior».

En lo que respecta a las claves para los libros posteriores, baste decir que en esta primera novela, García Márquez nos presenta un Macondo -el pueblo ya se llama Macondo- todavía muy apegado a su modelo real, Aracataca, su pueblo natal, con una compañía bananera también más realista, que es la culpable de llevar al pueblo la hojarasca (un gentío de braceros foráneos sin destino que solo piensa en el lucro inmediato y no se integra al tejido social de la población), y de barrer el pueblo entero con su partida, y dejar solo el viento de desolación que su ausencia levanta.

Podría establecerse un paralelo más entre *La hojarasca*, donde el protagonista es un niño, y la última novela de García Márquez, ya casi senil, publicada cincuenta años después, *Memoria de mis putas tristes*, donde el protagonista es un nonagenario. Es curioso, después de cincuenta años de solitario ejercicio de escritura, el niño y el abuelo sienten casi igual: un gran deseo sexual que en uno -por ser niño- todavía no puede realizarse, y en otro -por ser viejo- ya no puede cumplirse a cabalidad. Es raro, es bonito y es simétrico. Y ambos, el niño de la primera novela, y el viejo de la última, se sienten incómodos y estrechos en su ropa de domingo. Acalorados. Los dos quisieran ir desnudos, y se desnudan. Escribir es desnudarse, simbólicamente y también literalmente. Y ambos describen placeres prohibidos: el niño, con gran pudor (y eso los profesores deberían estudiarlo con lupa, encargando tesis de doctorado), parece vivir un episodio de sexo homosexual; y el viejo también comete un pecado, ya no de pederastia sino de pedofilia. Por eso mismo casi crucifican las feministas al viejo García Márquez. ¡Qué tontería! Siempre que me critican *Memoria de mis putas tristes* porque habla de sexo con menores de edad vírgenes, yo les digo: Tienes razón, yo también pienso que deberían recoger y quemar a *Lolita*. De inmediato dan un respingo y se quedan callados. Siempre he pensado que todo argumento hay que llevarlo hasta sus últimas y naturales consecuencias.

El primer libro de cuentos de Julio Cortázar se titula *La otra orilla*, pero en realidad su primer libro es de poemas, y fue publicado con el seudónimo de Julio Denis. Es poesía formal, con sonetos afrancesados, un poco al estilo de Mallarmé. Julio

Cortázar y Gabriel García Márquez tienen algo en común que para mí es más interesante y más importante que haber sido los únicos dos escritores del *Boom* que permanecieron siempre fieles a la revolución cubana: ambos empezaron su vida de escritores escribiendo sonetos, esas pequeñas y difíciles máquinas de perfección verbal.

En el caso de Cortázar la historia empieza en 1938, cuando tenía apenas veinticuatro años. Casi secretamente aparece un libro muy breve *Presencia* (nunca he tenido esa primera edición en mis manos, es una rareza, ni en el Aleph de Google he podido encontrar todos los sonetos, solo algunos; un estudiante o un profesor serio los podrá estudiar con más cuidado). *Presencia* consiste en cuarenta y cinco poemas firmados por un tal Julio Denis. Este Julio Denis, poco después, en sus primeros cuentos, se llamaría Julio Florencio Cortázar, y finalmente encontrará su verdadero nombre, el definitivo, en París, el nombre por el que todos lo recordaremos. El siguiente es uno de esos sonetos:

#### *JAZZ*

Es, incierta y sutil, tras de la tela  
donde un hilo de voz teje motivo  
y no es, si en el oído sensitivo  
encuentra sombra impar, no encuentra vela.

Qué está fuera del molde y de la escuela  
en un regocijarse de nativo  
-libertar de eslabones y cautivo  
sonido- que una selva hurtada anhela.

Bébeme, noche negra de los cantos  
con tu boca de cobre y aluminio  
y hazme trizas en todos tus refranes:

Yo quiero ser, contigo, uno de tantos  
entregado a una música de minio  
y a la liturgia ronca de tus manes.

Voy a ser franco: el soneto no es grandioso, ni formalmente, y ni siquiera con relación al tema del *jazz*, que no oímos todavía. Cortázar acababa de descubrir el *jazz* por la radio, ni siquiera por el fonógrafo, y estaba muy lejos de escribir sus blues magistrales, como es por ejemplo ese magnífico cuento largo sobre Charlie Parker, «El Perseguidor». Ni en este soneto -ni en sus primeros cuentos de *La otra orilla*- hay un gran escritor y es comprensible que no quisiera recuperar esos textos en vida. Su primer cuento de este libro es una historia de vampiros lamentable, pueril. Hay algo que a

muchos puede resultarnos consolador: darse cuenta de que incluso los más grandes, Cortázar o Borges, empezaron balbuceando, dando tumbos, equivocándose. Pero ya hay en ese primer Cortázar cuentos también maravillosos. Hay uno sobre el doble, que es perfecto, y anticipa ya sin titubeos sus mejores cuentos fantásticos: en él narra de un oficinista soso, que lleva la más tediosa vida pequeño burguesa que uno pueda imaginarse, y que al llegar a su casa percibe -poco a poco, con terror creciente- que todos en su familia, y él mismo, son otras personas. Vale mucho la pena leerlo.

Pero la faceta que quiero destacar, en Cortázar y en García Márquez, es la del esfuerzo formal de hacer sonetos, que son la verdadera ópera prima de Cortázar y también, como se verá, de García Márquez. Escribir poesía medida y con rimas fue para ambos una forma de temprano entrenamiento en el oficio de escritor. En el caso de García Márquez, él nunca llegó a publicar sus sonetos en libro. Cuando él estudiaba en Zipaquirá el bachillerato (un pachanguero costeño de tierra caliente encerrado en un triste internado de tierra fría), en un pequeño periódico del colegio, aparecieron unos sonetos firmados por un tal Gabriel García. Voy a transcribir uno solo, un solo ejemplo, que es un soneto auténtico de ese tal Gabriel García, aunque después el gran García Márquez haya querido siempre negar esos pecados de juventud, que en mi opinión no deberían avergonzarlo. Hasta el título es ya muy suyo: «Soneto matinal a una colegiala ingrávida»:

Al pasar me saluda y tras el viento  
que da al aliento de su voz temprana  
en la cuadrada luz de una ventana  
se empaña, no el cristal sino el aliento.

Es tempranera como una campana  
cabe en lo inverosímil como un cuento  
y cuando corta el hilo del momento  
vierte su sangre blanca la mañana.

Si se viste de azul y va a la escuela  
no se distingue si camina o vuela,  
porque es como la brisa tan liviana.

Que en la mañana azul no se precisa  
cuál de las tres que pasan es la brisa,  
cuál es la niña y cuál es la mañana.

Mi hipótesis sobre ambos, tanto Gabo como Cortázar es esta: la poesía formal, sonetos, romances, rimas, madrigales, décimas, sextinas, pueden ser el mejor noviciado

para un prosista que se inicia. Esos ejercicios formales son como los dibujos académicos de estatuas clásicas por parte de los estudiantes de Bellas Artes. La dificultad y el juego le dan al escritor una conciencia más honda de la dificultad y magia de escoger y combinar bien las palabras hasta hallar el giro que se acomoda a aquello que se quiere decir.

En el caso de la poesía formal el caso de Borges es muy interesante. Su parábola es la inversa. En uno de sus libros primerizos, en su libro renegado, escondido, en el libro del que el Borges mayor más se avergonzaba, *El tamaño de mi esperanza*, hay una excelente diatriba contra la rima. Él, a diferencia de García Márquez y de Cortázar, empieza renegando de la poesía formal, burlándose de las arbitrariedades y el facilismo de la poesía formal, pero al final de sus días prácticamente escribe tan solo poemas de este tipo. Su camino es inverso, de la rebeldía al clasicismo.

Los primeros cuentos de Borges, al menos los primeros publicados en libro, son los que están en *Historia universal de la infamia*. Sobre ellos quiero decir una sola cosa que me parece importante. Borges irrumpe en el mundo de los cuentos diciendo una impertinencia enorme, lanzando un gran desafío para el cerebro monótono y perezoso de los biempensantes. Esa será siempre una característica en su vida de polemista inteligente: ponernos retos mentales a todos, no dejar descansar nuestro cerebro con la danza de su inteligencia al mismo tiempo aguda y feroz. Borges empieza su majestuosa vida de cuentista (cuentos intelectuales, cuentos siempre contaminados de ensayo y pensamiento) con una inmensa paradoja moral que quizá no nos guste recordar pero que creo que es cierta: el padre De las Casas, para curar una infamia, propone y obtiene otra. Dice así, el malo de Borges: «En 1517 el padre Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al Emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos...». Y ahí Borges empieza una de sus célebres listas o enumeraciones, en este caso películas, géneros musicales, guerras, novelas, anécdotas reales o literarias, toda nuestra herencia africana. Borges está ya ahí, no entero, pero sí en una muestra muy representativa, de lo que será siempre. Incluso su pasión por una figura retórica, la hipálage, está ya ahí en esos «laboriosos infiernos», trasladando al lugar lo que en realidad hacían los indios y los negros.

En ese mismo libro, en otro de sus cuentos, el dedicado al profeta Hákim, Borges propone otro que será uno de sus temas eternos... El tema victoriano de la



censura del cuerpo, el miedo y la tentación de los apetitos de la carne. Dice Borges que para el profeta Hákim «el asco es la virtud fundamental. Dos disciplinas (cuya elección dejaba libre el profeta) pueden conducirnos a ella: la abstinencia o el desenfreno, el ejercicio de la carne o su castidad».

Borges, en su vida de poeta, empieza pecando con el verso libre. En su vida como cuentista y ensayista -él, que llegaría a ser el escritor cosmopolita por antonomasia- empieza escribiendo cuentos de color local, cuentos criollistas, como se decía, e incluso ensayos con una ortografía insoportable, que pretendía imitar fonéticamente el habla popular de Buenos Aires. Se entiende muy bien, entonces, por qué el escritor maduro declaró una vez lo siguiente: «Para estar libre de un error conviene haberlo profesado». Como algunos santos que confiesan su vida depravada de juventud, Borges confiesa sus iniciales balbuceos como una especie de depravación literaria.

Borges escribe en verso libre su primer libro de poemas, traicionándose a sí mismo, renegando de entrada del más auténtico yo que quería ser y cuya voz no encontraría sino mucho más tarde. Tanta su despersonalización que uno de sus primeros poemas fue una celebración, en una revista española, de la revolución soviética. Borges, el conservador, haciéndole un canto a la revolución. Los del *boom*, muchas veces, se tuvieron que tomar toda una vida para renegar de ese credo. Borges ya había dado ese paso a los veinticinco años.

Se me acaba el tiempo y el espacio en el momento de llegar a Mario Vargas Llosa, que es el gran escritor a quien hemos estado homenajeando en este encuentro. Diré algo muy breve sobre sus inicios. Yo no he podido encontrar, y por lo tanto no he podido leer, como hubiera debido para este trabajo, la obra de teatro con que vino al mundo Mario Vargas Llosa -quien era todavía casi un niño cuando la escribió- «La huida del Inca». No pude encontrarla ni siquiera en Google, que es ese Aleph, ese pequeño punto donde se condensan todas las cosas del mundo. Pero fíjense solamente en el título, que es lo único que conozco de esa obra teatral: «La huida del Inca» es un calco gramatical y sintáctico de «El sueño del Celta». Al revés: *El sueño del Celta*, la última novela escrita hasta ahora por Vargas Llosa, calca gramaticalmente el título de su obra primeriza. Hasta en el sentido se parecen: un acto abstracto y fugitivo, el sueño y la huida, de un personaje de un pueblo célebre, los celtas o los incas. ¿Qué es entonces lo fugitivo que permanece y dura? ¿Serán tal vez unos tics verbales, unas recurrentes formas lingüísticas y mentales que no nos abandonan nunca? Una última observación:

hay otra obra primeriza de Vargas Llosa: su tesis sobre la poesía de Rubén Darío. Vargas Llosa ha publicado muy pocos poemas en su vida de polígrafo, pero no cabe duda que dedicó su primer esfuerzo crítico a la obra de un escritor modernista: bebió, si no prácticamente, al menos teóricamente, de la misma fuente que Borges, Cortázar y García Márquez.