

LUIS HARSS, CASI UN MOVIMIENTO¹

María del Pilar Roca
Universidad Federal da Paraíba, Brasil

Luis Harss (1936) es conocido por haber identificado y glosado gran parte de los escritores que protagonizaron el *boom* literario hispanoamericano, acuñando incluso el término en una rápida conversación con el editor Paco Porrúa, aunque sin la pretensión de que llegara a nominar y mucho menos a definir una etapa literaria, como acabó ocurriendo. A él mismo le pareció feo cuando vio a Porrúa adoptarlo de inmediato. Con ello se revelaba el primer síntoma de que la aceleración y el dinamismo de los años sesenta, tomados por la urgencia de estructurar un canon de la novela propiamente hispanoamericana y darles un nombre a los acontecimientos que la propiciaban, terminarían atropellándolo. Entre dudas, inquietud y curiosidad acepta que lo visite, siempre que partamos de algunas premisas que acojan contradicciones, *porque un hombre es siempre muchos hombres*. Menos, mucho menos, se colige ya en sus advertencias, ese alguien es reducible a una función de escritor y no digamos a la de un crítico. Harss prefiere mencionarse dentro de exilios, destierros, expatriación y vidas paralelas:

Porque constituyen un largo túnel bajo muchas fronteras... Me interesan algunos movimientos que hice y después nunca dejé de hacer. ¡Enigmas! Por años, durante casi toda mi vida, desprecié mi historia personal, me parecía una frivolidad o un narcisismo ocuparme, pero ahora que soy mayorcito, me voy mirando como otra persona y eso me permite descubrir cosas que me sorprenden. ¡Me invade el pasado! ¡Y tengo muchas teorías!

En *Los Nuestros* (1966) se incluían entrevistas, seguidas del análisis de algunas de sus novelas, de los escritores que comenzaban a despuntar en el complejo fresco hispanoamericano al mismo tiempo que revelaba, de nuevo sin proponérselo, una identidad novelística de la gran región hispanoamericana. No era esa la intención del autor, pero quizás lo que aquí importe es que así fuese recibido, leído y propagado durante décadas. Con esas entrevistas, primero publicadas en inglés y más tarde traducidas por él al español en una edición que eclipsaría la original –que no llegó a venderse–, Harss esperaba no solo hablar con sus pares de lo que siempre le apasionó, la literatura, sino también ser reconocido por ellos, para lo cual no le faltaban méritos pues en aquella época ya había publicado varias novelas en inglés, *The Blind* (1963) y *The Little Men* (1965). En nuestras conversaciones en Mercersburg recuerda el perfil de sus editores con cariño, aunque dentro de un perfil profesional:

Mi editor USA fue Hiram Haydn, de Atheneum, N.Y. (editorial nueva en esa época, creo). Un scholar que había leído un artículo estúpido/estudiantil mío sobre Poe. Yo tenía una agente pintoresca, Dorothea Oppenheimer (familia de refugiados judíos, el hermano de ella broker en Wall Street) que nos conectó. Dorothea sacudía el pelo como un caballo durante las negociaciones, te hacía estornudar. Me servía salmón ahumado en rodajas de pumpernickel. Tenía *affaires* con sus escritores (a mí no me atraía en ese sentido, desgraciadamente). A Hiram le hizo gracia una escena en mi primera novela en donde un personaje usaba los dobleces de sus pantalones como ceniceros. Trató de conseguirme una beca en una colonia de escritores (retrocedí con horror). Me admiraba como un ser raro, de otra cultura.

A diferencia de Estados Unidos, en Argentina la relación con el editor Paco Porrúa fue más personal, hubo amistad, surgió de inmediato entre ellos una sintonía y una simpatía mutua de

¹ Este artículo no sería posible sin la entrañable acogida de Patricia y Luis Harss en su casa de Mercersburg, así como al interés de Eduardo Montes-Bradley en presentármelos. Para ellos mi agradecimiento.

camaradería, vivían con igual intensidad los nuevos tiempos que corrían en el mundo literario y editorial hispanoamericano,

Con Paco fue muy distinto, éramos verdaderos amigos. Yo lo llevaba en auto a la Chacarita a hacerse la moxa (fueguito en el ombligo), por el lumbago. Nos bañamos juntos en el mar en Punta del Este. Tenía sus idiosincrasias, decía que no podía comer nada que no hubiera comido su abuelo gallego. Vivimos el momento del Boom (es decir, fuimos parte de algo compartido).

Pero, para su gran decepción, el reconocimiento esperado no se hizo presente entre los autores que formaron su canon. Tal vez por ello, cuando transige ante la insistencia de un amigo común en ser interrumpido en su aislamiento de Pennsylvania, Harss me avisa, adelantándose por escrito, de que la obra a la que se debe su fama no pasa de ser una anécdota lejana en el tiempo y además aclara de antemano que no le interesa la crítica literaria, “aunque no deje de tener sus cosas interesantes”. Que hoy sus intereses son otros, que en realidad siempre lo fueron. La decepción, que en ningún momento esconde porque Harss posee la rara cualidad de verse sin apasionamientos, va más allá de haber recibido fama por un trabajo que lo desvió de sus propósitos y le hizo entrar en barrena. Lo que parece ocurrirle es que le palpita un desánimo frente a la amenaza de quedar atrapado en una categoría que ni le sienta ni le cae bien. Teme que quien se le acerca, curioso por conocerle, se le distraiga con una imagen errónea y reduccionista, impidiéndole contar cómo es el ejercicio de su pasión. Por ello, sabiendo que no se identificaba ni como crítico literario, ni como creador ni casi como escritor, el novelista Tomás Eloy Martínez se refirió a él como “el más famoso e influyente *cronista* de la literatura hasta que desapareció en 1967”. Sobre ello, el propio cronista me alerta de que fue en *Harssburgh* donde desapareció, una región que guarda, entre otras características, una desbordante susceptibilidad frente a lo académico.

Lllamarlo *cronista de la literatura* supone reconocerle a Harss una participación en los hechos relatados. Presupone que estaba allí, no tanto como periodista –un oficio que en esos años borraba sus límites con la literatura y en el que trabajaban no pocos de los escritores de los años sesenta– sino como coprotagonista, que tomó nota de una experiencia en el instante en que esta brotaba desde el corazón de los acontecimientos, formando parte de ellos y haciendo de puente entre las gigantescas regiones americanas que durante los años sesenta emergían con una identidad política y lingüística en la que todos parecían sentirse representados. Fue una época en la que los nacionalismos parecían obviarse buscando en la lengua común una identidad supranacional marcada sobre todo por los vínculos afectivos que en ella anidaban y que la revolución cubana estrechó realizándolos en el campo político. Por fin, los acontecimientos posteriores a la caída de Batista parecían pronosticar que América Latina tenía un proyecto propio, de ella y para ella misma aunque lo hiciera, irónicamente, siguiendo los postulados de Occidente, aquellos que llevaron a poner la literatura al servicio de un proyecto político divulgado por un bien engrasado sistema editorial al que Harss en su segunda edición de *Los Nuestros* no dedicará ningún elogio despachándolo como “un mero efecto de la publicidad y el mercantilismo”.

Ese “Epílogo, con retracciones”, no obstante, ya no aparece en la última edición de la obra emprendida por Alfaguara en 2012. Tal vez porque a la vuelta de las varias décadas que separan la primera de la última edición, Harss haya podido mantener lo que de esencialmente revolucionario tenían aquellos autores, ya más seguro de que esa palabra no sería ocupada por los acontecimientos políticos, sino que, más serenada la situación, podría ser entendida por sí misma. Si en aquella época los acontecimientos de la isla habían influido de una manera poderosa en los llamados “intelectuales de la literatura”, hasta el punto “de sustituir en el debate intelectual la demanda modernizadora por la demanda revolucionaria” (Aguilar, 2013, p. 687), pasadas más de seis décadas ese término se recuperaba y quedaba vacante para referirse a lo que Harss siempre quiso decir antes de que le expropiaran el término. Eso le permitió reiterar con mayor comodidad en 2012 lo que ya había dicho en la primera edición:

Creo que lo que tenían en común todos estos escritores y que los hacía tan atractivos –aparte de su calidad literaria– era la libertad interior con que manejaban las palabras para decir las cosas [...] hacía falta en nuestra sociedad encorsetada: repensar y reinventarlo todo. Y no con polémicas como antes sino

moviendo las piezas por dentro. Cada uno a su manera estos escritores [...] decían: hay otras cosas, 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. (Harss 2012, p. 12) (Subrayado nuestro)

En Harss la capacidad de ser transnacional y la habilidad para inhibir fronteras creadas por el lenguaje venían de su decisión de naturalizarse como extranjero allá donde estuviera. Nacido en Chile; familia alemana de origen; alfabetizado en Argentina en español e inglés y formación universitaria en Estados Unidos. En perpetuo viaje, siempre vivió entre dos patrias inevitables, la que le mantuvo y le mantiene todavía el canal abierto hacia su infancia, y aquella otra en la que se realiza como demiurgo de las palabras. A ellas vuelve cada vez que se dispone a recibir o a accionar su proceso de creación, ¿he dicho creación?, Harss tiene otra ruta para navegar y al llegar al cruce de canales no le va faltar arsenal disuasorio.

Drift, lo escribe en una cuartilla, aún en pie, antes de que comencemos a charlar, antes incluso de que haya yo accionado la cámara para grabarnos, a petición suya, por cierto, porque *es complicado recordar estas cosas* cuando solo se tiene un lápiz en la mano. Mientras me instalo comenta, empático, que él tampoco sabía grabar, no estaba familiarizado con esas prácticas y en más de una ocasión se le olvidó apretar el botón al principio de la entrevista –incluso se refiere al caso y recuerda el día que se le olvidó grabar a Vargas Llosa y que cuando le pidió de nuevo la entrevista, él ni se inmutó y le repitió todo punto por punto como la primera vez–. Lo dice y, por si fuera poco, como es regla en quien se acostumbra a ver y a hacer ver las sensaciones solo si se nombran en los moldes del alfabeto, lo escribe, ágil, nada más sentarme, *drift*. *In medias res*, escrito como de la nada. Cuando lo leo en letra clara, tinta azul, me doy cuenta de que lo hace al hilo de la lógica en la que quiere hablarse y que viene de la conversación que dejamos ayer al quicio de la mesa en torno a la cual intentaba yo avanzar sobre desvíos y entre derrapes hasta que, de manera involuntaria, tocamos el nervio central de la literatura que testimonió durante los años sesenta, y lo que está llegando sea la causa por la que tal vez se largó a Pennsylvania, se redujo en Mercersburg y se instaló en *Harssburgh*. Entre tanto recodo de camino y tanto meandro, dejé caer la palabra que va a producir en la charla una cascada de reacciones, abriendo y cerrando esclusas rápido y expeditivo para dejar que el discurso fluya desde el vamos por los canales que más le importan a Harss. La palabra de marras que cierra tajante la primera esclusa es *creación*. No va a quedar impune. El día anterior intentábamos adentrarnos en el contexto que, como por sorpresa, había posibilitado la nueva fibra literaria diseminada durante los sesenta en las letras hispanoamericanas. Ahora que lo retomo y surge un segundo envite por encontrar un elemento central me interrumpe y me espeta, seguro, cierto, sin rodeos, que *creación no*, que no le gusta esa palabra ni está de acuerdo con nada de lo que presupone, que pertenece a esa colección de referencias manidas y gastadas que no dicen nada, suenan rimbombantes y pretenciosas, como otras que andan en la boca de todos pongamos, por ejemplo, *crítico* y *escritor*. No, *creación* no es el punto de partida ni el canal por el que vamos a transitar durante los próximos días. Ya me había advertido cuando preparaba viaje a Pennsylvania que quería andar por terrenos menos nominados y ahora veo que incluso innombrables, y se defiende, inquieto, “Te podría contar y contar cosas. ¿Pero no me vas a salir después con un tratado académico?” Y con esa pregunta retórica, más de advertencia que de duda, me repliego, me repantingo en la silla que me asigna, aquella donde suele escribir y dejo mansa que me cuente qué hay entre él y sus fobias.

Cuando me dice que ya desde el colegio le habían enseñado que “creador solo lo es Dios” me sorprende, porque hasta ese momento no ha manifestado un cariño especial por su educación con los curas, ni afiliación a algún tipo de creencia estructurada, ni siquiera a algún sistema. Incluso ha ido descartando las más previsibles y obvias: “no soy un crítico literario, no soy un escritor”, se preocupa mucho en aclararlo. Lo enfatiza y a ello vuelve cada dos por tres, presentándose como iconoclasta y reacio a cualquier intento de catalogar, ordenar, mucho menos definir y no digamos definirse. Sin embargo lo hace ahora para cerrar un camino en falso y caen más portones de esclusas: *creación*, *escritor*, *crítico*. No pierde tiempo, lo dice asertivo, tomado por la prisa sana de poner el hueso dislocado en su lugar antes de que la articulación enfríe, a la vez que señala y abre las bases que le parecen acertadas, y lo hace con una autoridad casi teológica. Es muy evidente, tan evidente que no

puedo por menos que exclamarle extrañada por qué esa repentina fe en un dogma si toda su vida anduvo a las greñas con ellos y lleva desde que empezamos el contacto hace tres meses defendiéndose como gato panza arriba ante cualquier amenaza de catalogación en el terreno literario y no digamos en el personal.

Pero a él esta afirmación le constituye, me parece entender, porque le viene de la experiencia de quien vive de trabajar con el verbo sin decirse escritor. Eso le permite saltarse muchas explicaciones farragosas o académicas, ganar tiempo e ir al grano de una pasión escondida que, cuando asoma, asusta. Me dice que adopta el aviso catequético de que solo Dios crea porque no le gustan las palabras que están ya frecuentadas y manoseadas, convencionalizadas. *Creación* es una de ellas. *Escritor* es otra y *crítico* la tercera que vamos eliminando como si de una plaga se tratase. Acude al bolígrafo, al primero que encuentra en su escritorio donde estoy sentada mientras habla conmigo de espaldas a la puerta, concentrado en la cuartilla donde pone en letras claras, tinta azul, *drift*, me dice, eso sí, por ahí podemos seguir hablando, pero no *creación*. Para ser la única frontera que Harss levanta, resulta bastante fluvial, nos permite ir derivando sin tropiezos.

Si como él mismo asume, la patria es la simbiosis entre la infancia y el lenguaje que se materializa con sus coordenadas de espacio y tiempo, con su conjugación de una memoria que insiste y perdura desde el momento en que surge su pasión por las palabras, eso puede explicar que Harss no consiga abandonar por completo ninguno de los dos lugares sin sentir la necesidad de volver. Después de varios intentos fallidos por regresar a Argentina, en los que dejó también huellas literarias no muy bien recibidas, como *La otra Sara* (Sudamericana, Buenos Aires, 1968) y *La patria madre* (Arca/Calicanto, Montevideo, 1987), hoy está en la fase de creer que es el inglés el lugar que nunca debió abandonar y en el que decide quedarse. Pero esa decisión es más política que lingüística. Aunque rechaza todo tipo de etnicismo, sobre todo el peronista, la lengua española como receptáculo de experiencias íntimas continúa siendo un hábitat de ricas sensaciones primordiales con las que desde niño se situó dentro de una esfera personal poblada de olores fuertes, de sonidos extraños y estimulantes con los que transformar la materia prima vivida en situaciones y personajes que conforman hoy sus relatos. El anclaje de ese universo sensorial se encuentra en varios episodios de su vida cotidiana resumidos en un recuerdo de infancia y adolescencia, cuando atravesaba la oscuridad en autobús de regreso a casa, cuando escuchaba el rugido de las fieras en el zoo en la plaza Italia, cuando sentía el movimiento amenazante de cosas desconocidas e incomprensibles en su entorno. Todas ellas eran sensaciones corporales que hechas ideas emocionantes le ponían en marcha una excitación que no se calmaba hasta que le encontraba un modo, una forma de relato específico, una historia en palabras que le dieran forma.

En el proceso de elaboración literaria dispone Harss de dos tradiciones que cabalgan juntas. Esas dos tradiciones vienen de las dos lenguas que le vierten vivencias de diferente peso como combustible para su escritura. Reconoce que su formación universitaria le permitió identificar la buena literatura, pero el español le trae momentos de un despertar sensitivo que nunca niega. Vamos a ver ambas. Su formación superior tuvo lugar en las universidades de Notre Dame y Stanford en las que ingresó embriagado de Dostoievsky aunque, para su disgusto, le hicieran leer a Chejov –“era entonces un ignorante”, aclara enseguida, disculpándose—. En Notre Dame encontró mentores que le ampliaron el horizonte, destacando entre ellos la figura de Frank O'Malley, que inspiró a alumnos provenientes de los más diferentes campos del conocimiento. Sus mejores bazas eran el tono de voz y el trato individualizado, dejando un recuerdo indeleble en todos ellos.

Lo conocí poco. Era enfermo de timidez o de pudor y le venían ataques de soledad... o quizás de santidad. Tenía una delicadeza en el trato que te hacía temblar de emoción. [...] Nunca hablé con él fuera de clase. No creo que haya tenido la menor noción de lo que hizo por mí con sólo reconocirme y decirme que yo tenía algún talento y no necesitaba esconderme. Me recogió del piso recién venido al país cuando ni siquiera manejaba bien el inglés. Estuve sólo un año en esa maldita universidad católica, y lo extrañé cuando me fui. Sólo después supe que varios escritores le debían sus almas.

En Stanford, la enseñanza de la literatura se revelaba, en palabras de Harss, “muy tradicionalista”, y “muy mediocre” porque “se bordeaba la modernidad tratando a Hemingway y Faulkner con

desconfianza”. Durante años, Stanford ofreció cursos de escritura que presidía Wallace Stegner, de quien Harss no tiene una feliz semblanza –“me recordaba a John Wayne”, comenta divertido–. Stegner, no obstante, mantuvo durante toda su vida un grueso grupo de lectores fieles y de sus talleres salieron escritores como Wendell Berry (1934), Edward Abbey (1927-1989), Robert Stone (1937-2015) e incluso Ken Kessey (1935-2001), que a pesar de su desentendimiento con Stegner –lo que ocasionó la salida de éste de la universidad– terminó de escribir en ellos *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* en 1960. Stegner no adoptaba un método para enseñar literatura, partía del descubrimiento por casualidad, recogido en lo que se denomina en el mundo anglosajón como *serendipity*, palabra acuñada por Horace Walpole (1717-1797) a lo largo de varias cartas. En ellas Walpole explicaba que había tomado la palabra del cuento “The three Princes of Serendip”, personajes que hacían descubrimientos accidentales usando su sagacidad, para lo que era necesario tener una mente receptiva, preparada. *Serendipity* se refiere, por tanto, a quien encuentra soluciones creativas e inesperadas para sus problemas, rindiendo frutos también en el terreno científico porque de él se sirve Voltaire en un capítulo de su fábula irónica *Zadig* para sentar las bases del método paleontológico, o así lo consideraron los hombres de ciencia del siglo XIX. El cuento, por tanto, se reveló capaz de alumbrar campos tan opuestos como la ficción y la ciencia. Y es este un bonito logaritmo. Transformando las aparentes contradicciones en una propuesta asertiva, lo cierto es que ese cuento, de origen persa llegado a Europa por una traducción al italiano del siglo XVI, sienta las bases del hasta entonces misterioso campo de la inspiración, esencial para salir de los lugares comunes en los que por lo general la sociedad se instala, y las traduce en imágenes sensatas tanto para un filósofo como un poeta o un científico, lo que se puede definir como un milagro retórico. Es una fórmula en la que se mezclan soltura, apertura y observación receptiva sin andar preocupado por los resultados o los fines, porque es un secreto a voces que no hay mejor cosa para que la inspiración se disuelva que intentar meterla en los moldes del método, aunque este surja de ella. Sabedor de su fuerte empuje para encontrar soluciones inesperadas, de que abría las esclusas y activaba la circulación, serendipia era todo el método que Stegner adoptaba en sus talleres de escritura. Hubo otros profesores que le acompañaron. Junto a él, Harss recuerda al cofundador, el profesor y también novelista Richard Scowcroft (1916-2001) que en clase “sudaba de nervios, retorciendo las manos enlazadas detrás del respaldo de la silla”.

Por su recuerdo de los años de estudios superiores no fue la perspectiva racional lo que dio un lugar a Harss en la literatura, prefirió hollar un sendero solitario que le desviara de lo previsible. Sin mucha fe en el legado que esos talleres le pudieran traer, aunque reconozca la influencia de algunos de sus docentes, sigue sin pausa aclarando que aprendió “más de un amor que tuvo con una chica que tocaba transcripciones de las sinfonías de Beethoven al piano a cuatro manos con la mamá”. Y, para evitar hacerme yo una falsa imagen idílica añade de inmediato que “El papá, borracho violento, era sheriff de un pueblo de Kansas”. Mediante este súbito relato breve, que distrae a la psique con emociones inesperadas, Harss acaba de crear una imagen cosida a golpe de ritmos abruptos para abandonar la incómoda pretensión crítica que le viene contrariando durante la charla que mantenemos. “¿Qué inspira en un maestro? Creo que la sensación que te da de descubrir algo en vos que no sabías que existía”. De repente ya no estamos en Kansas. Aprovecha la digresión para introducir a otro pianista que suele estar fuera de partituras canónicas: “por ejemplo, Felisberto Hernández, Hernández escribió un relato titulado ‘Casi un movimiento’”. Y aquí Harss comienza a navegar en aguas más queridas.

Hernández, a quien Harss no pudo incluir en *Los nuestros* porque acababa de fallecer, escribió un relato titulado “Tal vez un movimiento” del que Harss se vale para entrar de hecho en el surrealismo. Al trenzar relaciones inesperadas da el salto a través del espejo, ataja la farragosa senda de la crítica literaria y deja atrás su batalla de los géneros. Ya con las riendas en las manos, recuerda que Hernández escribió “Hace tiempo que tengo una idea. [...] quiero describirla con otra cosa que no sea la idea, pero **que me haga sentir la idea moviéndose** [...] yo quiero el placer egoísta de gozar con una idea mientras ella se mueve”. Entonces Harss me comenta que al salir del colegio “tomaba el ómnibus, el tranvía, durante la noche. Tenía un olor particular, a cable quemado, a desinfectante. Recuerdo” –continúa Harss– “un mundo de olores, chispas. Me sentía como un objeto con luz por dentro. Oía

animales que rugían, la noche, el miedo”. Esas sensaciones se mezclaron con las que vivió el día en que, con solo doce años, se fugó de casa.

Me senté en la Plaza de Italia, aterrorizado. Se me juntó un mendigo. Tenía tanto miedo. No podía apelar a nada. Me escabullí, me metí en un cine. Vi cinco veces *Capitán de Castilla*, de Tyrone Power. Alterado, agarrado a la valija, decidí dormir en el patio de mi casa, entrar cuando todos estuvieran durmiendo, salir de nuevo a la madrugada, pero cuando volví todos en la vecindad estaban alterados, me estaban buscando, mi madre vino andando hacia mí, me tomó de las orejas... se acabó la aventura, por el momento [...] Una aventura de terror, felicidad y cine entra en la categoría de que puede pasarme algo terrible pero al mismo tiempo esos minutos en la calle me hacen libre.

La fuga, la salida del colegio en tranvía, los olores que accionan una chispa describen el viaje iluminado. Caminar, andar. Cada vez que se dispone a escribir le regresa la fascinación del tranvía donde sintió su primer contacto con el tránsito de almas que buscaban luces, que buscaban ver. Para encontrarse con ellas, los sentidos de la vista y el olor se reúnen en una esfera en la que una chispa da inicio a un instinto que atraviesa la ciudad aquietada y penetra la noche desconocida en la que los rugidos, los olores fuertes, lo aun innominado empieza a tomar forma entre sus palabras. No es creación, no es escritura. Es casi un movimiento.



Fig. 1. Luis Harss

Bibliografía

AGUILAR, Gonzalo (2013): “Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativas de identidad”, en Carlos Altamirano (ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz editores, pp. 686-711.

HARSS, Luis (2016): Conversaciones y correspondencia mantenidas entre la autora y Luis Harss en Mercersburg, Pensilvania, en diciembre de 2016.

— (2012): *Los nuestros*. Madrid: Alfaguara.

— (1969): *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

FERNÁNDEZ, Felisberto (s.f.): <https://es.wikisource.org/wiki/Tal_vez_un_movimiento>. Acceso el 31-05-2020.

GILMAN, Claudia (2016): Luis Harss y su coda a *Los nuestros* (1969). Cuadernos lírico En: <<https://journals.openedition.org/lirico/2747>>.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *¿Qué se hizo de Luis Harss?* <<https://www.lanacion.com.ar/980988-que-se-hizo-de-luis-harss>> Acceso: 18/01/19.

MCCLANCY, George (s.f.): “The Inspired Teacher: Frank O’Malley”. En: <<https://magazine.nd.edu/news/the-inspired-teacher-frank-o-malley/>> Acceso el 17-01-2019.