

## **CORTÁZAR: 1.93 MODELO PARA ENTREVISTAR**

**MANUEL PEREIRA**

**Incubadora ediciones**

Hace 41 años le hice esta entrevista a Julio Cortázar en La Habana. Yo era por entonces tan ingenuo y subdesarrollado que pensaba que en Europa todos los escritores importantes se movían en automóvil. Por eso, cuando más tarde volvimos a encontrarnos en Los Campos Elíseos, y al preguntarle dónde estaba su coche, Julio me miró asombrado: "tener un automóvil en París es un crimen, no existe nada mejor que el metro".

Fue él quien me descubrió ese mundo subterráneo que conocía al dedillo permitiéndome, al mismo tiempo, conjeturar que tal vez la estructura de capítulos elegibles de *Rayuela* con infinitas posibilidades es la sublimación poética del metropolitano de París, arte combinatorio que tanto influyó en su obra.

Más tarde concebí otra sospecha: la vocación de improvisación que tiene el jazz -y que tanto fascinaba a Cortázar- no sólo parece dominar la arquitectura, sino también el lenguaje de *Rayuela*, pues si jazz viene del francés "jaser" ("hablar a tontas y a locas"), ¿acaso esa manera de hablar no nos recuerda el "glíglíco", ese idioma inventado por la Maga?

Luego tuve una tercera intuición al descubrir una carta de Julio Cortázar a José Lezama Lima fechada en 1957. Resulta que el escritor cubano le envió una copia de su obra *Analecta del reloj*, pero aquel libro había salido mal foliado de una imprenta habanera. Julio explicaba entonces que "su lectura se vio singularmente complicada por una caprichosa disposición de los cuadernillos del ejemplar, que me obligó a andar y desandar camino varias veces".

Aquellos cuadernillos delirantemente cosidos, "a tort et à travers", ese jazz de páginas locamente intercaladas, hizo que Julio leyese a Lezama de atrás para adelante, dando tumbos y saltos, como

luego nos ocurriría a nosotros con *Rayuela*. Pero estas no son más que meras hipótesis, dejemos que Julio nos ofrezca ahora su propia versión de cómo concibió el rompecabezas maravillosamente libre que hace de esta novela un libro múltiple, laberíntico y caleidoscópico, como son los juegos de todo niño verdadero.

*-Julio, al final de tu novela Los Premios aparece una nota que es algo así como una confesión estilística, y allí dices: "este libro desconcertará a aquellos lectores que... piden a sus escritores preferidos... que sigan el mismo camino". Cuando hablas del "mismo camino" ¿debe entenderse un estilo sostenido, una forma única, perenne y eterna de escribir?*

- Sí, por un lado y, por otro, hay un cierto tipo de lector que espera siempre de un novelista que continúe incluso una línea argumental. O sea, que si a él le ha gustado una novela de tipo psicológico, espera una novela también de tipo psicológico. De la misma manera que algunos

lectores de Alejandro Dumas esperaban siempre una especie de continuación de la aventura de *Los Tres Mosqueteros*. Y al mismo tiempo, ese tipo de lector espera una continuidad, como decías tú hace un minuto, de carácter estilístico. Es la gente a quien no le gustan las sorpresas y quieren estar siempre en terreno conocido. Yo he pensado que un escritor como François Mauriac, -aparte de su calidad- debe todo su éxito, sobre todo, al hecho de que escribió cuarenta o cincuenta novelas que son prácticamente la misma novela. Es decir, todas se sitúan en la región de la Gironde donde él vivía. Son historias de familias y conflictos psicológicos en esa zona. Entonces él tenía una masa de lectores que estaba siempre esperando, como especie de nuevo gran capítulo, una supernovela, que abarcaría la totalidad. Ahora, yo como escritor, siempre me he rebelado contra esa idea. Porque soy el primero en no estar satisfecho con una especie de continuación o variaciones sobre el mismo tema. Yo creo que un escritor tiene, además, que gozar con lo que hace, tiene

que divertirse, y entonces la experimentación y el cambio para mí, en todo caso, son fundamentales.

- *Es decir, ¿experimentar como Picasso?*

- Claro, Picasso es muy buen ejemplo porque justamente no hace mucho hubo en París una inmensa exposición suya que se organizó de manera más o menos cronológica, y tú ves que Picasso cumple un ciclo de dos o tres años, y un buen día ya está hartado, está "hasta el moño" -como dicen los españoles- e intenta un nuevo estilo. Cambia, teniendo siempre la misma unidad profunda de su manera de ser, de ser Picasso. En ese sentido creo que, aunque he escrito cosas muy diferentes, hay una especie de constante: el hecho de ser yo quien las escribe.

- *¿Tú crees que un escritor debe tener un solo estilo siempre, o puede permitirse el lujo de someter a sus lectores, y a él mismo, a sorpresas?*

- Claro... tendríamos que ponernos de acuerdo sobre esa palabrita "estilo", que es una fuente de malentendidos, porque para muchos lectores el estilo consiste en escribir muy bien, y por

escribir muy bien se entiende hacerlo con elegancia, con rigor, con fantasía. Bueno, yo creo que el estilo es, desde luego, eso. No hay estilo si no hay buena escritura. Pero, además, el estilo es para mí esa inexplicable y maravillosa manera que tiene un buen escritor de adecuar exactamente lo que él quiere transmitir a la forma en que lo transmite y que le da al mensaje su máxima fuerza, su máxima coherencia. Con mucha frecuencia, y sobre todo entre escritores muy jóvenes, se tiene la impresión de que ellos están llenos de cosas que quieren decir, pero como el vehículo verbal a través del cual lo hacen no es perfecto, el mensaje se queda a tropezones, a mitad del camino, y solamente llega al lector por ráfagas. Un estilo es ese puente terminado y perfecto por donde el contenido pasa como resbalando y llega plenamente al lector. Esa es mi idea del estilo y entonces, dentro de esa idea, todas las variantes y todas las experiencias no sólo son posibles, sino deseables. En mi caso, tú sabes, creo que he cambiado bastante de forma de escritura a lo largo

del tiempo. O sea, la forma en que están escritas *Las historias de Cronopios y de Famas* no tienen absolutamente nada que ver con la forma en que están escritos los cuentos fantásticos, que, a su vez, tampoco tienen nada que ver con la forma en que está escrita *Rayuela*. Bueno, un lector verá que por debajo de todo eso hay una continuidad que es Julio Cortázar. Es el mismo hombre que escribe las tres cosas, pero yo he querido siempre que lo que llamamos estilo respondiera a la diferencia de preocupación temática. Cada vez que los temas son diferentes automáticamente mi estilo cambia.

- *Hay otra pregunta que se desprende de tu nota final a Los Premios cuando dices "la novela se cortó sola y tuve que seguirla". Yo me imagino que estás aludiendo a un fenómeno que sucede con frecuencia, y es que la novela gana en autonomía con respecto al escritor y de pronto, más que uno escribir la novela, parece que es la novela quien lo escribe a uno. ¿A eso te referías?*

- Sí, Manuel, tú estás contestando tu propia pregunta con las mismas palabras que yo

utilizaría, porque ésa es la ventaja de estar hablando sobre este tema con un novelista, porque te ha pasado exactamente lo que a mí. En realidad, a todo novelista auténtico y sincero le sucede eso. Es decir, que las novelas no se pueden escribir de acuerdo a un plan perfectamente establecido. Hay una gran diferencia entre escribir una novela y construir, por ejemplo, un edificio en el que se cumplen exactamente un módulo, el plano de un arquitecto y justamente la equivocación sería permitirse fantasías, porque el edificio se iría al diablo. En cambio, una novela no. Yo cuando veo una novela de manera metafórica, la veo siempre como un árbol. Es decir, que el árbol empieza a lanzar ramas. Y no hay dos árboles que sean iguales. La especie puede ser la misma, un plátano es igual a otro plátano y una ceiba igual a otra ceiba, como género. Pero si tú las pones al lado te das cuenta de que cada una de ellas ha tenido una especie de capricho, de autonomía de crecimiento: hay una que soltó cuatro ramas a la derecha y una a la izquierda, y la otra



hace lo contrario. Yo creo que la novela es así pero esas son las buenas novelas. Las novelas en que a partir de cierto momento, el novelista entra en juego y, como tú lo decías hace un segundo, es un poco la novela la que te está escribiendo a ti...

- *En este sentido, tú has puesto el ejemplo de Cervantes...*

- Es exactamente lo que le pasó a Cervantes con El Quijote. Es sabido que él empezó a escribir el libro presentándolo como un personaje absolutamente caricaturesco y lamentable, una especie de loco extravagante, anacrónico, que quiere resucitar el mundo de la caballería andante y luego, cuando le empiezan a suceder sus aventuras, al cabo de cien páginas, ese hombre se corta solo, se le escapa al autor, y lo que es la mejor prueba del genio de Cervantes, no trata de volver al Quijote a su primera etapa, sino que lo deja seguir y Don Quijote va creciendo en su estatura moral y finalmente termina siendo un héroe de una dignidad extraordinaria, que puede

ser muy ridículo, porque siempre lo es, pero con una grandeza que ya no tiene nada que ver con el personaje del comienzo. Y eso nos ha pasado un poco, en nuestra medida, a todos.

- *En tu nota final a Los Premios escribiste: "esto que le sucedió a Cervantes le sucede a todos los que escriben sin demasiado plan". Y yo te pregunto: ¿Rayuela fue escrita sin demasiado plan? Porque a juzgar por las diversas opciones de lectura que tiene esa novela, todo su sistema de enumeración, pudiera parecer que hay en ella una arquitectura de fondo y, por tanto, una previa planificación.*

- Tu pregunta me permite dar una explicación sobre lo que sucedió con *Rayuela*. Esa novela da la impresión de una arquitectura muy cuidada. Pero eso es un trabajo que nació precisamente del hecho de que *Rayuela* era un inmenso caos. Yo empecé a escribir *Rayuela* partiendo de papелitos donde había anotado diferentes fragmentos, diversas impresiones, cosas que me sucedían mientras yo vivía en París a partir del año 51. Un buen día,

sentí la necesidad de aglutinar todo eso en un libro, que eso diera finalmente un largo relato, y entonces comencé por la mitad de lo que luego fue la novela. En fin, lo primero que yo escribí, ya sentado ante la máquina, con la intención de escribir un libro, no ya los papelitos sueltos, fue ese capítulo que está en medio del libro, que es lo que algunos llaman "el capítulo del tablón"...

- *¿Esa parte donde los personajes están cruzando de un edificio a otro en Buenos Aires?*

- Sí, que tienden un tablón de ventana a ventana. Yo escribí eso y cuando iba a continuar me di cuenta de que no podía, porque el personaje, en mi mente, era alguien que estaba de vuelta en Buenos Aires después de haber vivido una larga experiencia en París, que se reflejaba, en parte, en esos papelitos. Entonces, ese capítulo lo dejé ahí en un cajón, y volví atrás. Empecé a escribir toda la parte de París hasta que alcancé de nuevo el capítulo del tablón y sólo entonces pude continuar. Digamos que también yo pasé por el

tablón, atravesé de ventana a ventana, y pude escribir la parte de Buenos Aires. De todas maneras, cuando eso se terminó, yo me encontré con un enorme manuscrito. Y entretanto, mientras yo escribía, yo leía, como le pasa a todos los escritores, y en mis lecturas encontraba, ya sea en un periódico, en un anuncio, en un libro, fragmentos que coincidían con lo que yo había estado escribiendo. Esos fragmentos eran pequeños satélites que giraban en torno a lo que yo estaba haciendo. Yo los había copiado en hojas de papel, y eso formó una cantidad de citas, de pasajes, de fragmentos, que no tenían nada que ver la narración. Entonces, cuando yo llegué al final me encontré con que esos fragmentos aislados estaban como pidiéndome entrar en el libro. Pero ¿cómo meterlos en un libro?, y fue entonces que tuve esa especie de intuición, y dije, bueno, yo puedo hacer una doble lectura: en una está todo lo que yo escribí, sin agregar nada, y en otra -donde se puede invertir o intercambiar el orden de lectura-, yo puedo ir deslizado todos esos pasajes que

para mí tienen que ver con el libro. De esa forma, cuando lo lees de la segunda manera te encuentras con todos esos fragmentos, citas, pasajes, cartas de locos, montones de cosas que yo había ido viviendo mientras escribía el libro. Rayuela fue un caos que yo organicé al final, pero no hubo ningún plan previo. Insisto en decirte eso.

- *Algunos críticos, Julio, han afirmado que tú eres un escritor "fantástico", y junto con ese marbete te han señalado influencias de Jorge Luis Borges. ¿Qué piensas tú de eso?*

- Bueno, empecemos por aclarar que yo no soy un escritor fantástico, en todo caso soy un escritor de cuentos fantásticos. Pero me divierte mucho que alguna gente lo diga así...

- *Yo creo que eres fantástico en las dos acepciones...*

- Me halaga mucho que sea en las dos acepciones: es bien posible... Bueno, mirá, la presencia de Borges en mi obra, si me permites, la desarrollo un poco, porque no me incluye solamente a mí. Es un problema generacional en la Argentina. Yo

pertenezco a una generación un poco más joven que la de Borges. Lo bastante más joven como para haber comenzado a leer en la época en que él había publicado sus primeros libros. El resultado es que en ese Buenos Aires, donde la escritura literaria seguía utilizando moldes muy añejos, muy anacrónicos, donde todavía se escribía, digamos, a la manera española (salvo casos absolutamente excepcionales, como Roberto Arlt y algunos otros escritores que estaban en una ruptura total con las estructuras del sistema) todo el mundo escribía siguiendo la línea de los escritores de la época. Se imitaba mucho a Unamuno. Había los falsos pensadores, los falsos poetas, incluso los buenos escribían con un estilo que no tenía nada que ver con nuestra manera de hablar de argentinos. Aparece entonces ese fenómeno extraordinario que es Borges, que empieza a publicar libros que al mismo tiempo son de un refinamiento intelectual enorme, muy europeizantes, desde el punto de vista del pensamiento, de las referencias filosóficas, pero

que a la vez tienen una escritura que ya está tocando raíces argentinas de una manera bastante palpable. Todos sus cuentos que tienen por tema los malevos de Buenos Aires, historias de suburbios, todo eso está lleno de un lenguaje que para nosotros, los jóvenes, era un lenguaje argentino.

- *¿Estás incluyendo a Hombre de la esquina rosada?*

- Por supuesto, que me sigue pareciendo el mejor cuento de Borges, desde lejos. Bueno, tú comprendes el efecto que esa literatura tenía que producir en alguien joven y sensible como yo. Ahora, de lo que me estoy agradecido a mí mismo - si algo me puedo agradecer- es de haber tomado la lección que nos estaba dando Borges, como una lección de rigor, de escritura sin floripondios, sin adjetivos inútiles: trabajo cerrado, ceñido, que era lo que él presentaba. Pero, en cambio, nunca me dejé ganar por su lado sofisticado, por su ángulo hiperintelectual, por su noción de lo fantástico, que es una noción terriblemente conceptual e intelectual...

- *¿Metafísica?*

- Metafísica, si quieres. Al mismo tiempo que yo leía a Borges descubría a Roberto Arlt, que es el hombre de la calle, entre nosotros. Es el hombre de los verdaderos malevos, el que los conoce. Porque Borges los piensa, pero Arlt vivía con ellos. Era amigo de ladrones, vivía en los cafés, no tenía un centavo, escribía con faltas de ortografía, y describía a un Buenos Aires profundamente porteño. Tuve la suerte de leerlos a los dos al mismo tiempo. Y entonces, desde el punto de vista de la temática de mis primeros cuentos fantásticos, están mucho más cerca de Arlt que de Borges, pero desde el punto de vista de la escritura, yo le debo mucho a Borges en el sentido de la economía de medios y el rigor. Si eso se llama influencia, pues ahí tienes dos influencias.

- *¿Qué piensas de la influencias?*

- A mí nunca me han molestado. Yo conozco a muchos escritores, o pintores, o músicos, que cuando un crítico les señala influencias se deprimen terriblemente. Hay gente que tiene miedo a las



influencias. Una vez un gran pintor norteamericano, no recuerdo cuál de ellos, viajó a París y tenía la posibilidad de quedarse allí tres días y tomó un avión y se fue inmediatamente, pues dijo que tenía miedo de que la pintura francesa influyera en la suya. Esa especie de cobardía mental yo no la he conocido nunca. Cuando los críticos me señalan influencias, a veces es verdad, a veces no. Por ejemplo, me han atribuido siempre influencias kafkianas. Yo creo que no tengo ninguna. Tengo la admiración que le tenemos todos a Kafka, pero ninguna influencia. En cambio, si me señalan la influencia directa de Edgar Allan Poe, sobre todo en mis primeros cuentos, todo ese lado un poco necrofílico, sí, eso sí, lo reconozco. Porque Poe me marcó a mí, y para toda la vida. Yo creo que cuando la influencia se traduce no en un pastiche, sino en una asimilación y una recreación de valores, es un elemento positivo y no hay por qué tenerle miedo.

- *Y de la originalidad, ¿qué piensas?*

- Casi volvemos al tema del estilo. Son esas cosas que no se pueden explicar racionalmente, porque en el fondo ¿qué es la originalidad? Ya el Eclesiastés dice "no hay nada nuevo bajo el sol". Verdad, todos de alguna manera, cuando escribimos nuestros libros, estamos volviendo a trabajar temas y situaciones que de alguna manera ya fueron enunciados. Pero yo me pregunto si la originalidad no es (y estoy inventándolo en este momento, porque nunca lo pensé antes) una conciencia en el escritor muy clara de su tiempo, del tiempo en que está viviendo, y la expresión de ese tiempo a través de lo que él escribe. Ese tiempo ya no es el anterior, hay diferencias muy grandes. Ya no somos los hombres de 1920. Entonces, ser original, en este momento, me parece a mí que es expresar todo lo que hay de original en lo que está sucediendo en la historia.

- *Muchos títulos tuyos son evocadores de la infancia, por ejemplo: Rayuela, es el nombre de un juego; 62 modelos para armar, es un rompecabezas;*

La vuelta al día en 80 mundos, Final del juego, otra vez la palabra juego...

- No es un juego. Lo que sí creo es que la literatura tiene un margen, una latitud tan grande que permite, e incluso reclama -por lo menos para mí- una dimensión lúdica, que la convierte en un gran juego. Un juego en el que puedes arriesgar tu vida. Un juego terriblemente peligroso, pero que conserva características lúdicas. Escribir una novela es una especie de apuesta que haces contigo mismo. Y la apuesta es un elemento capital en una serie de juegos. La literatura comporta experimentación, combinación, desarrollo de estrategias, lo cual, analógicamente, hace pensar en deportes como el basketball, el fútbol o el beisbol, en donde el arte combinatorio, la creación de estrategias, son elementales. Sin eso no habría juego. Si se redujese a una mecánica no habría juego. En ese sentido es que lo lúdico para mí es capital en la literatura, y siempre he sentido que los escritores que carecen del sentido del humor, por tanto de capacidad lúdica, no son

los escritores que yo prefiero. Cuando yo siento que el escritor está casi jugándose la vida en lo que escribe, pero se la está jugando como el alpinista que está trepando una cumbre (lo cual es un gran juego porque en sí es una cosa completamente inútil trepar una montaña por el placer de vencerla), entonces eso sí es para mí la literatura válida. Cada vez que escribo un cuento me trepo a una montaña, y como tengo un vértigo espantoso, es el juego en todos sus sentidos: de peligro, de triunfo, ¿ves?, estoy hablando en imágenes, pero creo que me expreso.

- *¿Y en cuanto a la nostalgia de la infancia?*

- Yo no creo que sea nostalgia de la infancia, yo creo que en mi caso es permanencia de la infancia.

- *José Lezama Lima solía llamarte "grandote porteño" atribuyéndote, de paso, una enfermedad de su invención llamada "efebicia" gracias a la cual conservas una especie de eterna adolescencia.*

- Ahí está. Él captó muchas veces lo mucho que queda de niño en mí y es algo a lo que yo no puedo ni quiero renunciar. Cuando entré en la

adolescencia, me daba cuenta de que a mis amigos les molestaba el recuerdo de la infancia, ya buscaban ser hombres. Bueno, yo también, pero al mismo tiempo me negaba instintivamente a perder todo ese jardín de la infancia en donde yo había sido desdichado y feliz, según los casos. Entonces eso se ha conservado, por lo menos, en mi escritura. Los críticos han dicho que yo manejo muy bien a los niños en mis libros, que hago personajes muy tiernos... y no me extraña, porque en definitiva son proyecciones de mí mismo.

- *¿Tú tienes hijos, Cortázar?*

- No, no tengo. Mirá la paradoja...

- *¿Cómo te salió la carta de la Maga a su hijo Rocamadour, en Rayuela?*

- Bueno, lo que sé es que el personaje de la Maga, en ese momento, para mí, era lo que Madame Bovary para Flaubert. Es decir, al mismo tiempo que yo, era bastante Oliveira, era también la Maga. Yo la amaba profundamente en el libro y entonces la carta realmente la escribí yo. Está en boca de ella, pero la escribí yo, porque su drama en la

novela (yo sabía que el niño iba a morir y todo eso), yo lo estaba viviendo de una manera muy personal, muy entrañable. Y sé, de eso me acuerdo muy bien, que escribí esa carta, una noche, de una sentada, sin tocar ni una palabra después. Me salió así, como si fuera escritura automática.

- *Quizá la escribió la Maga...*

- Bueno, no está excluido...

- *Se ha dicho alguna vez que tu personaje Circe es la precursora de la Maga...*

- No, porque Circe es finalmente un personaje maligno y si se le analiza fríamente es un caso patológico, aunque yo no la vi así mientras escribí el cuento.

- *¿Qué le debe la Maga a la Nadja, de Breton?*

- Es muy posible que *Nadja* haya estado presente en el nacimiento de la Maga, porque es la obra de Breton que más me impresionó en esa época. En todo caso no fue una influencia consciente. No pensaba en ella.

- *¿Qué te sientes más: cuentista o novelista?*

- Cuentista. Si yo tuviera que elegir entre mis novelas y mis cuentos, elegiría el conjunto de mis cuentos.

- *¿Y qué te gusta leer más: cuentos o novelas?*

- Lo que más leo es poesía.

- *Julio, ¿cuánto mides, cuál es tu estatura?*

- ¡Vaya pregunta que me hacés ahora!: 1.93

(Esta entrevista se publicó por primera vez en 1980, en la revista cubana "Bohemia." Posteriormente ha sido publicada en Francia, en España y en la revista mexicana DIA SIETE, de EL UNIVERSAL).