

Julio Cortázar Frente al Canibalismo

Oswaldo SORIANO

El siguiente reportaje a Julio Cortázar fue realizado a fines de mayo pasado en París por otro escritor argentino: Oswaldo Soriano. La conversación acude a varios temas que interesan fundamentalmente a los escritores de América Latina. Cortázar habla de su último libro, *Alguien que anda por ahí*, un tomo de relatos que aparece simultáneamente en Buenos Aires (Editorial Sudamericana) y Madrid (Ediciones Alfaguara) y que será distribuido en los próximos días en México. Conocido como uno de los grandes narradores de lengua castellana, frecuentemente endiosado, muchos argentinos no le han perdonado que viva en París desde hace 25 años. Sin embargo, como tantos miles de sus compatriotas, Cortázar es hoy una suerte de exiliado: sus opiniones políticas, su actividad en favor de los derechos humanos y su pronunciamiento en favor del socialismo, lo han convertido en enemigo de las dictaduras y, en especial, de la de su país.

Sin embargo, muchos le reprocharon en los últimos tiempos su manera de frecuentar la política latinoamericana y hasta su obra misma ha sido cuestionada. Esos denuestos, no siempre limpios de mala intención, y los malabarismos con que suele ser atacado, tienen un rasgo común: parten del supuesto (o lo emplean subrepticamente) de que la mejor manera de relacionar las cosas es confundirlas. Así, Cortázar es a veces criticado en cuanto escritor a partir de sus reales —o presuntas— intenciones políticas. Otras, en cambio, se lo inhabilita como hombre político desde el análisis aparentemente ideológico de sus obras. ¿Se trata de una especie de "canibalismo" literario? ¿O es más bien de "canibalismo" político? A estos interrogantes y a muchos otros relacionados con su actividad política, su producción literaria, sus formas de trabajo, la subsistencia del escritor en la actual sociedad capitalista y en una futura que Cortázar imagina socialista, responde el gran narrador argentino en las páginas que siguen.



M. Holgado
1977

—¿Cómo definiría usted esta nueva serie de cuentos?

No hay ninguna definición que darle; se trata de un libro de once cuentos lo que no quiere decir que sea un volumen grueso, pues varios de los relatos son cortos. Hay uno de treinta páginas, que es el más extenso, pero hay otros que no pasan de las tres páginas. Estos once cuentos son el resultado de dos años y medio de un trabajo muy salteado, muy esporádico. El libro se llama *Alguien que anda por ahí* por un motivo muy simple: en primer lugar, siempre que he podido me ha gustado ponerle por título a un volumen de cuentos el de uno de los que, de alguna manera, por su clima, por su atmósfera, determina la totalidad. Esto me falló en *Octaedro* por que ninguno de los títulos de los ocho cuentos se prestaba para sintetizar el contenido, así que entonces opté por la solución geométrica. Ahora, en cambio, hay un cuento que da título al libro, que se presta muy bien para transmitir la atmósfera general. *Alguien que anda por ahí* crea un poco la noción de vagabundeo, de un viajero que va y viene. Y ese ha sido mi caso en los últimos años, que tuve que viajar tanto por razones extraliterarias, pero más necesarias que si lo hubieran sido. Entonces, mientras estaba ordenando y preparando el volumen, me di cuenta que allí había cuentos que habían sido

escritos en Francia, en Cuba, en Costa Rica, en diferentes lugares del mundo y que entonces ese pequeño relato daba la doble noción del vagabundeo como característica literaria y también del autor como el vagabundo que anda por ahí y de cuando en cuando pone un cuento como la gallina pone un huevo. Pero allí se termina la definición que puedo dar del libro.

—¿Cómo se sitúan esos cuentos en relación al resto de su obra?

Se sitúan como una continuación lógica. No hay verdaderamente ninguna ruptura. Las rupturas son búsquedas internas en el plano del lenguaje, en la estructura, en el enfoque de los cuentos. Pero los relatos tienen el tono de cuantos he escrito desde el principio. La diferencia es que en mis primeros libros el porcentaje de cuentos fantásticos era enorme, prácticamente todos lo eran. Pero a partir de *Octaedro*, o quizá desde *Todos los fuegos el fuego*, ya había cuentos en donde lo fantástico no era dominante. Había una preponderancia de tipo histórico, una preocupación de tipo social que me lleva a intentar relatos en los que lo dominante no fuera fantástico. En este caso, los cuentos estrictamente fantásticos son cuatro, lo que muestra que la línea de gravedad, la clave, ha salido de lo estrictamente fantástico para entrar a veces en lo psicológico, otras

veces en ciertos estudios de comportamiento vinculados a un contexto de tipo histórico, es decir a nuestra realidad y a los problemas actuales. Yo creo, sin embargo, que el libro no está desequilibrado en modo alguno, que el equilibrio se mantiene porque hay una serie de constantes. Primero el hecho obvio de que el autor les impone una cierta manera de ver lo que cuenta y de contar lo que ve, o cómo lo cuenta; estructuras, ritmos, en fin, yo creo que no he cambiado demasiado a lo largo de los años. Me parece que he perdido en capacidad mágica con relación a mi primera serie de cuentos y que he ganado en otras profundidades, en otro tipo de buceos. Creo que ahora nuestros personajes más vivos, no como pasaba en la primera serie de cuentos fantásticos, en los que los personajes eran siempre figuras al servicio de un desencadenamiento de tipo fantástico, eran elementos que me servían a mí para manejar lo fantástico. En este caso sucede lo contrario: hay muchos personajes que viven por su cuenta, que buscan una definición de sus destinos y la encuentran o no. Incluso en los cuentos decididamente fantásticos, como es el caso de *Apocalipsis de Solentname*, que es un relato a la vez histórico y fantástico, puesto que está basado en una visita que yo le hice a Ernesto Cardenal en su comunidad de Solentname, lo fantástico se inyecta ahí porque lo que sucede es fantástico, pero se

inyecta simplemente para apoyar una línea histórica, una línea de conducta, un criterio a nuestra realidad cotidiana.

El otro rasgo que les da unidad es que en todos ellos, como lo he hecho siempre que he podido, hay un trabajo sobre el idioma, una experimentación. No una experimentación en el sentido de tratar de romper abiertamente con criterios sintácticos o gramaticales; es una manera de adecuar en cada caso una escritura a las circunstancias que la escritura está tratando de hacer brotar. Es el caso de un cuento cuyo título va a sorprender mucho, pues va a pensarse que hay una errata tipográfica, hasta que se empieza a leer y el lector, se dé cuenta de que todo el relato será tratado así. Hay un juego en los tiempos verbales que da para empezar como título. Usted se tendió a tu lado. Este tu sonará como una equivocación hasta que se empieza a leer y se vea que los dos personajes del cuento son vistos por mí en un caso como alguien a quien yo le hablo de usted y en el otro como una cierta perplejidad en el lector, pero para mí fue fascinante porque era difícil e incluso muchas veces me equivoqué escribiendo y tuve que reajustar después algunas frases para mantener ese juego que creo que psicológicamente está bien y le da al cuento un sentido, un valor que quizá no hubiera tenido en otra forma.

Hay otro cuento, el más largo de todos, que me parece que va a hacer correr mucha tinta, y tinta muy negra contra mí. Es un viejo cuento que se llamaba la barca, que escribí hace más de 20 años en Venecia y que quedó en su cajón aunque siempre me gustó, porque al mismo tiempo lo encontraba malo. Pero hace un par de años lo saqué, (estaba escrito a mano, pues lo había hecho en una pensión y volví a leerlo. Nuevamente me pareció malo, pero esta vez, críticamente me pregunté por qué si el cuento era malo me seguía gustando. De golpe tuve como una especie de explicación interna, en el sentido de que el cuento es malo porque yo traicioné al personaje central: quiero decir que pasé al lado de la verdad sin verla y ahora, de golpe, la encontraba frente a mí. Entonces, sin tocar para nada el cuento—salvo corrigiendo el borrador, claro—lo que hice fue intercalar una serie de acotaciones, de reflexiones que no son hechas por mí veinte años después, sino por uno de los personajes del cuento, que era quien verdaderamente sabía la verdad sin que yo me diera cuenta lo escribí. Desde luego el título ahora se alarga y se llama **La barca o nueva visita a Venecia**. Yo sigo creyendo que es un cuento muy cursi, que es malo en conjunto, pero este trabajo de redescubrimiento de la verdad del cuento, que a mí se me había escapado al comienzo, creo que justifica su publicación.

—Hace veinte años, cuando escribió aquel cuento, su oficio de escritor no le permitía todavía ganarse la vida y usted hacía otros trabajos para vivir. ¿Desde qué momento la venta de sus libros le proporcionó lo suficiente como para dejar las tareas que le quitaban tiempo al escritor?

En estos últimos años la multiplicidad de las traducciones de todos mis libros me han dado suficientes derechos de autor como para vivir de la manera que a mí me gusta: es decir de una manera muy simple, con suficiente dinero para tener tabaco, libros, discos, y poder de vez en cuando tomarme un tren para ir a conocer otro país. Pero la verdad es que a lo largo de muchos años, desde mi llegada a París en 1951 hasta el año 65 o el 67, tuve que ganarme la vida en cosas completamente al margen de la literatura. Fui traductor y luego revisor de la UNESCO, siempre de una manera libre, sin ser empleado permanente, pero trabajando lo bastante como para luego vivir el resto del año con lo que ganaba allí. Ahora lo hago menos, porque como dije antes, tengo más derechos de autor. Pero sigo pensando que no me equivoqué al comienzo cuando preferí ganarme la vida en algo donde nada tenía que ver la literatura y utilizar el máximo de tiempo libre para escribir, sin pensar en el problema de las ediciones, ni en los derechos de autor.

Con frecuencia veo a escritores jóvenes que desde el comienzo consideran que tienen que centrar toda su actividad no sólo en escribir sus libros, sino en conseguir inmediatamente su publicación y su traducción. Recibo una considerable cantidad de cartas de jóvenes que me mandan libros y manuscritos; sus autores buscan que yo les ayude, o que otros los ayuden para conseguir enseguida esa especie de consagración literaria que ellos consideran es la traducción de sus libros a otros idiomas y también los derechos de autor que se derivan de eso. Personalmente siempre he creído que lo que cuenta es escribir dentro de las condiciones máximas de libertad—libertad económica y libertad temporal—y en ese sentido, aunque yo nunca le doy consejos a nadie, creo que mi camino fue el bueno. No he visto hasta ahora ningún buen resultado en esa clase de arribismo que se nota con frecuencia en muchos escritores que ansían consagrarse rápidamente y ser publicados y traducidos de inmediato. Es un mal

sistema, y en la mayoría de los casos da malos resultados.

Es como yo soy muy flaca para escribir, a veces pasan dos o tres años sin que publique ningún libro y entonces, naturalmente, un día descubro que los derechos de autor no son tan buenos como antes, porque los libros anteriores han cumplido su ciclo, ya se venden menos, y entonces la opción sería ponerme a la máquina y escribir otro libro que no tengo problemas de editor. No lo he hecho nunca ni lo voy a hacer. Lo que me parece más lógico en este caso es buscarme un nuevo contrato de trabajo en alguna de las organizaciones internacionales para ganar un poco de dinero y el día que me da la gana escribo lo que también me da la gana y entonces se lo mando a un editor. Pero nunca poniendo al editor antes que al libro, que es el sistema que por desgracia se siente bastante en muchos planos de América Latina. Claro que esto se conecta con la idea del paraíso europeo que todavía es un espejismo en muchos latinoamericanos aunque afortunadamente nuestra transformación política está liquidando ese fantasma. Pero hay todavía jóvenes (y otros menos jóvenes para quienes el hecho de que Plön o Gallimard los publique en Francia o que Mac Millan los publique en Estados Unidos es una especie de ideal tras del cual desaparecerán todos los problemas.

En realidad tal como se dan las circunstancias en América Latina ahora, un escritor, un verdadero escritor, sólo se consagrará como tal en América Latina, al margen de que lo traduzcan el japonés, al francés o al alemán. Estas son cosas subsidiarias y posteriores. Y se equivocan los que creen, como creía nuestra generación anterior—con razón en ese momento—que la consagración latinoamericana se hace primero en el exterior. Eso es absolutamente falso. Los escritores latinoamericanos, los que hoy son muy leídos, no se consagraron primero en el exterior sino que alcanzaron sus lectores primero en América Latina. Y fue después que los editores extranjeros se dieron cuenta de su existencia y empezaron a traducirlos.

—Cuáles serán las relaciones entre el oficio de escritor y los problemas de subsistencia en una sociedad futura?

Respecto a una sociedad futura, tal como yo la veo sobre todo en América Latina, los problemas de subsistencia estarían automáticamente eliminados.

En el caso de la sociedad capitalista actual es evidente—yo lo veo todos los días en Francia—que sólo una infima minoría de escritores viven realmente de su trabajo. La mayor parte cumple tareas subsidiarias en editoriales o diarios, o trabaja en la docencia, o da conferencias. En fin, cumple su trabajo de intelectual, pero desde el punto de vista de escritor puro, de hombre que publica libros, son pocos los que pueden vivir de sus ediciones. Muchos latinoamericanos ingenuos se sorprenderían si supieran que autores de fama internacional como son la mayoría de los novelistas de lo que se llama **le nouveau roman** (Robbe Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute) es gente que gana la vida yendo a Estados Unidos y dando cursos en las universidades. Se pasan tres o cuatro meses allá, juntan dólares con su trabajo docente y viven en Francia, porque sus libros no les cubren el presupuesto mensual. Claro que esta noción de presupuesto es muy relativa. El mío, al lado del de un señor que quiere un yate, cuatro casas y viajar todo el tiempo, es diferente. A mí me basta muy poco para vivir. En una sociedad futura, tal como yo la concibo—una sociedad socialista es evidente que el presupuesto y la forma de vida de un escritor estarían encuadradas dentro del esquema general de la vida económica del país, sin privilegios y sin desventajas, exactamente en la medida de lo que su trabajo significara en el plano social. En esa

sociedad, esta clase de problemas deja de tener sentido.

Lo que desde luego me sigue llamando la atención en una buena cantidad de mis colegas latinoamericanos, y de los críticos que se ocupan de mis colegas y de mí mismo, es el hecho de que todo su refinamiento intelectual, incluso las tesis que desarrollan en muchos de sus libros y la apariencia exterior que proponen a sus lectores, guarda poca relación con la frecuente ambición interna, tan desmesurada, que probablemente sea humana, pero que en el caso de los escritores resulta particularmente penosa porque encierra una gran ingenuidad. En mi caso, sigo creyendo que un escritor tendrá que haber dejado atrás las ambiciones de un industrial o de un comerciante que quieren juntar dinero para algún día cumplir el sueño del yate, o el sueño de los dos meses por año en Montecarlo, o algo por el estilo.

—¿Tiene algo que ver esta ambición a la que usted se refiere con esa suerte de canibalismo practicada tan frecuentemente entre los intelectuales? En su caso, por ejemplo, la reacción que produjo en algunos escritores y críticos el premio otorgado en Francia a Libro de Manuel, o los ataques a su obra, y a usted mismo, que se acentuaron en los últimos tiempos en América Latina, sobre todo en la Argentina.

Claro que tiene mucho que ver. Aunque pueda parecer increíble, no siempre ese canibalismo suele ser desinteresado. Esas nociones de arribismo y de triunfo económico a que me refería hace un momento se hacen sentir de una manera subyacente a veces, de una manera casi ingenua en otras, en la tentativa de destrucción que una generación más joven intenta a veces respecto de escritores más o menos consagrados de la generación anterior. Dejemos para después el canibalismo estrictamente intelectual y el canibalismo político, que en nuestro tiempo se conecta directamente con el primero. Es bastante penoso advertir, en mucha gente que ataca a los escritores de eso que algún día se llamó boom (palabra que ya ha dejado de tener todo sentido) una forma bastante transparente de resollar por la herida. Es decir, sentir una especie de envidia frente a gente que en un momento dado de la literatura latinoamericana llegó a hacerse conocer, a multiplicar sus ediciones y por lo tanto—en algunos casos especialmente—llegar a una situación económica más que floreciente. En lo que a mí se refiere, estos ataques me dan mucha risa. Pero también hay que tenerlos en cuenta seriamente para poder fundar mejor los planos no ya literarios, sino también políticos de nuestra tarea en América Latina.

Cuando personas que conocen perfectamente mis medios de vida y mi manera de vivir, han escrito con toda soltura en Buenos Aires que yo tengo una residencia suntuosa (y esto sí) en Saignon, mientras que eso no es más que un rancho con un par de piezas que le hice agregar para estar cómodo; cuando en una oportunidad llegó a decirse en Europa que yo tenía un castillo en el sur de Italia y que mi rancho de Signon era un pretexto para poder tomar secretamente un yate en Marsella que me llevara al castillo, bueno... aunque esto es francamente hilarante, refleja el canibalismo económico, la bronca de quienes estarán siempre lejos de las residencias suntuosas y los castillos, porque con criterios así no se consigue mucho en literatura.

En cuanto el otro canibalismo, el literario, responde a un proceso complejo que no es nuevo. Yo tengo la impresión de que a lo largo de la historia de la literatura, los jóvenes leones han tratado de comerse siempre a los viejos leones acudiendo a todos los medios. A veces con honestidad, es decir con el talento, creando una obra que pueden superar la de la generación anterior. Pero también en otros casos,

con medios profundamente deshonrosos, multiplicando las manifestaciones más bajas del presentimiento. Este tipo de ataques no da nunca verdaderos resultados; incluso tiene también su lado cómico. Un célebre escritor argentino, cada vez que se le pregunta que opina de mí, dice que yo soy un excelente cuentista, pero que mis novelas son flegibles. Naturalmente, la persona que hace esta declaración es un novelista, y si fuera cuentista diría exactamente lo contrario. Entonces resulta difícil no reírse.

En el fondo, lo que me alegra es lo que algunos de mis amigos califican de inconsciencia, porque si usted no me hubiera hecho hoy estas preguntas yo no hubiera pensado en el problema. No me molesto nunca en contestar ese tipo de ataques, quizá por aquello de que los chacales aullan pero la caravana pasa. Estoy demasiado ocupado en vivir lo mejor posible el final de mi vida en un plano personal de trabajo y en un plano más público en el que trato de discutir ese tipo de cosas. Máxime cuando en la mayoría de los casos, quienes lanzan ese tipo de ataques basados en el resentimiento (ese canibalismo de todo género al que se refiere su pregunta) lo hacen porque para ellos existe la posibilidad de que los autores atacados bajen a la palestra y contesten, lo que les da a ellos la posibilidad de pasar a la primera plana como contendientes en una polémica.

—Usted es miembro del Tribunal Russell e incluso ha publicado un texto, Factores contra los vampiros multinacionales, cuyo tema y edición están estrechamente vinculados al trabajo del Tribunal. ¿Qué utilidad tienen en 1977 el Tribunal? Mi pregunta se relaciona, en todo caso, con algunas críticas que se hicieron en América Latina a las reuniones de Roma y Bruselas. En ellas se acusaba al Tribunal de haberse "burocratizado", de ser una especie de "tranquilizador de conciencia".

Si quiere una respuesta franca a esta pregunta, le diré que estas críticas forman parte del capitalismo del que hablamos antes y del resentimiento de alguna gente. Esas críticas son hechas por personas que nunca asistieron a las reuniones del Tribunal o bien quisieron participar en calidad de jurados y no fueron designadas, lo cual pudo lesionar alguna pequeña y estúpida vanidad. Porque si hubieran estado en las tres sesiones dedicadas a América Latina—las dos de Roma y la de Bruselas—hubieran visto que de burocrático el Tribunal no tiene nada y mucho menos de tranquilizador de conciencias. Si algo ha podido ser el Tribunal Russell ha sido un agitador, un intranquilizador de conciencias, empezando por las conciencias de nosotros mismos, los miembros del jurado. En mi caso, por lo menos, después de cada una de las sesiones he salido siempre con la sensación de haber estado infinitamente por debajo de lo que tenía o podría hacer: otros gustos, otras tendencias, otras razones de vida, me alejan por momentos de una tarea a la que debería dedicar íntegramente mi vida.

El problema es que el Tribunal no contó nunca con el dinero suficiente para montar un aparato de difusión publicitaria que lo mostrara verdaderamente tal como es. Cualquier marca de radio o de automóvil tiene los medios para mostrarle prácticamente al mundo entero la característica de sus productos. El Russell nunca tuvo los medios, salvo la buena voluntad de los periodistas para dar a conocer sus trabajos y sus sentencias. Y a pesar de que los periodistas han cumplido un trabajo de difusión extraordinario, es evidente también que todo el aparato imperialista que controla agencias de prensa y periódicos—y estoy hablando especialmente de América Latina—constituyó siempre una barrera muy hábil y muy eficaz para que el trabajo y las sentencias del Tribunal no fueran conocidos. Ya sabemos hasta qué pun

El Gallo Ilustrado.

to la sesión de 1976 en Roma fue prácticamente ignorada en varios países, especialmente la Argentina, donde los diarios se limitaron a publicar escuetas noticias para cumplir aparentemente con su función informativa, dejando de lado lo que era realmente importante, sobre todo el documento final, que resumía el trabajo del Tribunal y el llamado que se hacía a la conciencia y a la solidaridad de los hombres libres. Es por eso que a mi manera, aparte de varios artículos que mandé a numerosos diarios y que fueron publicados sobre todo en México y en Venezuela, traté de dar a conocer la sentencia de la reunión de Bruselas con un procedimiento de tipo literario. Utilicé una historietita de *Fantomas* que modifiqué y cambié para mostrarle al lector que esa aventura típicamente individualista burguesa era falsa. Así, quise decir que *Fantomas*, en vez de dedicarse a destruir a maniáticos solitarios que ponían en peligro la cultura, haría mejor en lanzarse contra las sociedades multinacionales, que son las verdaderas culpables de ese genocidio cultural que de manera tan espantosa se manifiesta en países como Colombia y Brasil en lo que se refiere a los indígenas. En otro plano actúan, a través del sistema de lavado de cerebro, información por vía de la televisión, la radio y las mismas tiras cómicas; no hay más que releer el libro de Arlet Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald*, para darse cuenta de lo que eso significa en cuanto al condicionamiento mental de la gente ingenua de las grandes masas, que creen leer revistas argentinas o venezolanas o chilenas y en realidad están leyendo material norteamericano, habilidosamente transformado y "nacionalizado", por decirlo de alguna manera.

Respecto a Alguien que anda por ahí, me gustaría saber si podría evaluar y eventualmente periodizar su obra anterior.

No, yo no sirvo para eso. Cada vez que voy a una universidad —como el año pasado en la de Oklahoma, donde un enjambre de especialistas en mi obruleyeron comunicaciones— me doy cuenta hasta qué punto soy un aficionado de la literatura, y como tienen que venir los críticos profesionales a periodizar y evaluar todo lo que llevo hecho. En realidad, hay una especie de resistencia mental en mí, a considerar-me un escritor profesional, cosa que me gusta mucho, porque siempre me sentí un aficionado en todo, y creo que lo seré hasta el final de mis días. Cuando me pongo ahora a escribir un cuento, después de décadas de trabajo literario, estoy en la misma actitud un poco desarmada e ingenua que tenía cuando a los veinte años empecé mis primeros textos. Soy alguien a quien de golpe le cae algo sobre la cabeza, una necesidad de escribir que se da simultáneamente con una apertura de tema y no le queda más remedio que sentarse a la máquina y trabajar. Pero esto sin la menor idea de las categorías profesionales que luego se llamarán cuento, o novela, o fantástico, o realismo mágico, o barroco, todo lo que los críticos conocen y analizan en mis libros mejor que yo. Con motivo de la traducción de uno de mis libros tuve que releer casi simultáneamente un viejo cuento de *Bestiario*, escrito en 1948 y un cuento que había escrito en ese momento. Y la verdad es que no noté ninguna diferencia entre las dos (salvo aquellas que ya mencioné al comienzo de esta conversación respecto a lo que creo haber perdido y ganado con el paso de los años), es más, pensé que ambos me habían dejado insatisfecho porque podrían haber sido mejor escritos. No tengo falsa modestia, pero siempre me da la impresión de que llevo a abrir bastante la puerta, pero no la abro nunca del todo y tal vez no lo conseguiré jamás. Quizá esta sea la razón por la que sigo empujándola.

que allí naura cu...

—¿Cuáles son sus métodos de trabajo? ¿Donde escribe, cómo, cuándo y cuánto tiempo dedica a la literatura?

Creo que ya le dije antes que soy muy floja. Trabajo de una manera poco metódica y hay largos periodos en los que no haga realmente nada. Como ya dijo alguna vez para escándalo de los críticos, a mí me gusta más la música que la literatura, así que paso más tiempo escuchando música que leyendo o escribiendo libros.

Pero mi sistema de trabajo consiste a él plenamente cuando la máquina ya está en movimiento, es decir, cuando siento la necesidad de escribir. Entonces llevo a abandonar cualquier otra cosa que esté haciendo y me concentro mucho. La segunda mitad de las novelas, por ejemplo, las que he escrito siempre a una gran velocidad y muy intensamente. No así el comienzo. Y eso se nota, porque en general mis novelas tienen el defecto que empiezan como un motor frío que se va calentando poco a poco. No tengo buena técnica de novelista. Soy en realidad un excelente cuentista, como dice aquel escritor argentino.

En cuanto al trabajo en sí, lo hago a

los sabios descubren fórmulas químicas y cosas por el estilo. Yo no llevo a eso, claro, pero es evidente que cuando estoy caminando, o algo se mueve en mí, por ejemplo si estoy en un tren subterráneo, o en un tranvía, y la ciudad desfila ante mis ojos, cuando hay una cosa ambulatoria, siento una activación mental. Estoy al mismo tiempo distraído y muy concentrado en lo que estoy mirando. Es un poco como si se abrieran ventanas y por ahí entraran los temas.

Una gran cantidad de cuentos nacieron en tren, en tranvía, en metro, o cerrando puertas, y se convirtieron muchas veces en el propio tema del cuento, desde lo ambulatorio y los vehículos desempeñan una parte bastante importante. La idea del gabinete encerrado, la mesa de trabajo con la lamparita y la máquina, me resulta bastante insoportable.

Hubo una época en que yo trabajaba mucho en los cafés, pero ahora los cafés de París se prestan mucho menos. Hay mucha gente en ellos, más ruido, y las malditas máquinas que producen música pop todo el tiempo. Entonces ya no trabajo en ellos. A veces saco un papel y anoto cosas que



máquina con dos dedos, a una velocidad que asombra a una mecanógrafa que me pasa en limpio los textos. Nunca me interrumpe en el transcurso, avanzo hasta el final de un cuento, o capítulo de novela y sólo reviso el texto muchos días después, cuando ya, digamos, la sopa se ha enfriado y puedo leer ese texto como si no fuera mío; esto me permite un nivel crítico más alto que si lo revisara inmediatamente. Alguien me decía el otro día que cada dos o tres líneas interrumpe su trabajo y revisa lo escrito para tener ya un pie aprobado y seguir adelante. A mí eso me resultaría inconcebible porque me quitaría toda espontaneidad. No me importa meter la pata, macanear; esas son cosas de las que me doy cuenta después. Lo bueno y lo malo sale todo junto y después, cuando reviso, consigo eliminar parte de lo malo, si no todo.

Algo que me ayuda mucho, no tanto a escribir como a preparar el clima, es la marcha. Una vez leí la teoría de un médico que decía que al caminar, como hay una oxigenación mayor, se respira de otro modo, el cerebro trabaja mejor y ese es el momento en que

pueden ser el comienzo de un trabajo que después voy a hacer en casa. Muchas partes de *Rayuela* fueron escritas en cafés del barrio latino de París, cuando aún era agradable trabajar en ellos, y en los cafés de la Plaza Once, en Buenos Aires.

Hemingway hizo en París era una fiesta, una colosal pintura de los años locos, la "generación perdida". También Anís Nin en su "Journal". ¿Cuáles son los rastros que quedan de aquello? ¿Qué es para usted esta ciudad?

Cualquiera que haya leído *Rayuela* sabe lo que es para mí París. Por allí se dice que en *Rayuela*, París es una gran metáfora, pero no sé decir cuál. Para mí es la metáfora de muchas cosas que tienen que ver con mi vida personal, mi vida erótica, mi vida estética. París es una amante, o mejor, la amante que las resume a todas. No hay en el mundo otra ciudad que exija a los sentidos un ejercicio tan cotidiano y tan intenso. Recuerdo que cuando llegué, yo miraba hacia adelante, como miramos los porteños cuando andamos por la calle. Pocas veces miramos hacia arriba o hacia los costados en Buenos Aires. En París yo miraba

hacia adelante y una muchacha que caminaba conmigo me dijo: "No sabes mirar, cuando pasas delante de un portal tenés que mirar al interior, a los patios. Siempre allí hay cosas extraordinarias, una vieja estatua, una planta... cosas; y también tenés que mirar hacia arriba, porque ahí queda el París viejo". Curiosamente, después de esa observación, cuando volvía a Buenos Aires me paseé por la calle Florida y por primera vez miré hacia arriba. Encontré que mientras abajo estaban las boutiques y los comercios modernos, en lo alto quedaban todavía viejas rejas, ventanas, la Florida de esas antiguas fotos de 1900. París me enseñó a mirar Buenos Aires, como tantas cosas de Buenos Aires me prepararon para comprender y para querer a París.

—Alguien que anda por ahí está a punto de aparecer. ¿En qué está trabajando ahora?

Estoy trabajando con Julio Silva en la recopilación de unos cuantos textos —dieciocho o diecinueve— que a lo largo de los años fui escribiendo como un trabajo paralelo a la obra de amigos artistas, algunos de los cuales ya han muerto. No se trata de críticas, puesto que no soy crítico de arte, sino trabajos paralelos que entonces me inspiraban cuadros, o esculturas o fotografías. El resultado de todo eso será un libro con ilustraciones, grabados, reproducciones. En estos días Julio Silva terminó las maquetas y yo de preparar los textos que voy a enviar a México, donde creo que antes de fin de año lo publicará Siglo XXI Editores. Todavía el libro no tiene título, puesto que no se lo encuentro, pero ya vendrá.

—En otro reportaje que hicimos en 1973, usted me dijo que era escéptico en cuanto al futuro inmediato de la Argentina, pero optimista en cuanto al futuro mediato de América Latina. ¿Cuál es su opinión ahora?

Desgraciadamente, en cuanto a la primera parte de la pregunta, no tengo razones para haber cambiado de opinión sino más bien, luego de lo ocurrido en la Argentina entre la fecha de aquel reportaje y la de este no, hay más que ver cómo la situación se ha agravado considerablemente. Sin embargo no opino lo mismo en cuanto al futuro mediato, que abarca también el futuro de toda América Latina. Yo estoy seguro de que a pesar del momento profundamente negativo que atraviesa todo el cono sur en materia de opresión y venta a los intereses extranjeros, los pueblos de esos países no son pueblos que estén durmiendo. En algún momento, como en la hermosa frase del Che, esos pueblos serán parte de una humanidad que dirá basta y se echarán a luchar. Lo que me parece evidente es que ese empuje a andar no puede ser sólo echarse a andar hacia afuera, hacia los múltiples enemigos exteriores, sino que los hombres de América Latina tendrán también que andar hacia adentro, hacia ellos mismos, y esa es una tarea lenta y difícil, mucho más secreta en alguna medida que aquella que puede cumplirse a base de grandes consignas. Los síntomas favorables existen en la historia reciente; dejando de lado el cono sur no hay más que pensar en la actitud del pueblo cubano a la hora de su revolución. Y volviendo al cono sur tenemos que ver los tres años, precedidos por muchos otros, en los que el pueblo chileno buscó contra viento y marea encontrarse a sí mismo y lo logró en tal medida que sólo la alianza de la fuerza y los dólares pudieron derribar momentáneamente. Esa misma toma de conciencia se manifestó en muchos sectores del pueblo argentino como tan claramente pudo verse en el año 1973. Estos síntomas no pueden, entonces sino hacerme pensar que el futuro de nuestra América está en las manos de sus pueblos, cada vez más concientes de que la victoria está al final de un largo pero necesario camino.