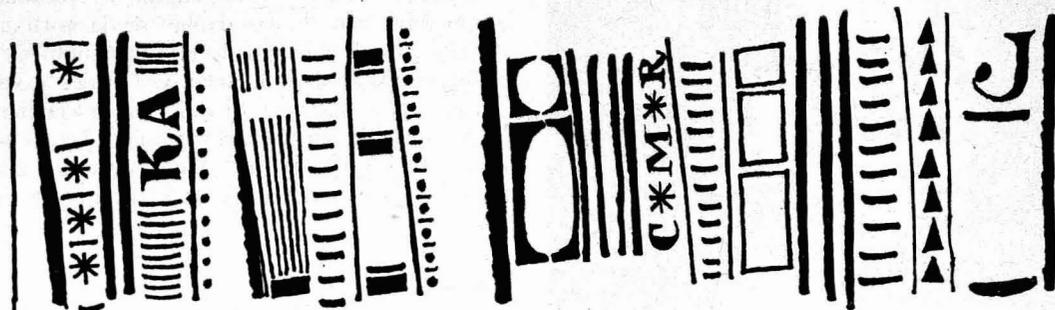


# Julio Cortázar

Por Luis Mario SCHNEIDER

• Atardecer de enero en un París nevado. Antes hablé por teléfono, pero todavía no estaba convencido que existiera verdaderamente Julio Cortázar. Llegó; él mismo me abre la puerta; subimos los dos pisos hasta el *living* de su pulcra casa que, según me explica, fue una antigua caballeriza. Charlamos mucho y bien. Recorremos mundo, gente y libros. Mi mirada me burla y se detiene sobre la única fotografía de la habitación, que se halla recostada en el tomo de *Don Quijote*: Jorge Luis Borges. Trato de contar los volúmenes. Puedo. Son suficientes para que un hombre-escritor-lector no se deshumanice. Sé que mañana parte para Cuba (Ojalá consiga llegar a México, me explica ansioso), pero le insisto por este reportaje, al que accede con una leal modestia que me hace sentir culpable.



—¿Coincide con la mayoría de sus críticos en que el mundo borgiano ha influido radicalmente en su obra?

—Quizá coincida, siempre que nos pongamos de acuerdo sobre lo que usted llama el "mundo" borgiano. Si se trata de las invenciones y las intenciones de Borges, ando desde hace mucho lejos de él; en cambio, si se trata de su mundo formal, de su búsqueda implacable de un rigor expresivo que favorezca la verdadera libertad creadora en vez de ahogarla en malezas de retórica sudamericana, entonces sí, entonces creo que ese mundo ha influido radicalmente en mi obra. Pero como mi prosa no se parece, creo, a la suya, tendré que explicarle mejor qué entiendo por influencia formal. ¿Me puedo citar a mí mismo? En un reportaje publicado por *Del Arte* en Buenos Aires, dije esto: "A mí me parece que Borges y yo sólo tenemos una cosa en común, pero es tan importante que medio mundo la pasa por alto: la búsqueda (y en el caso de él, el hallazgo) de un estilo. Se habrá advertido que en la Argentina se escribe desaliñadamente, al punto de que muchas veces se tiene la impresión de estar leyendo las traducciones hechas al galope que llenan las librerías porteñas. Hay la misma impersonalidad, el salir del paso como se puede, ir diciendo las cosas sin comprender que, mal dichas, hacen sospechar que no valen la pena de ser leídas. No se adivina casi nunca un sentimiento del estilo, esa necesidad de escribir no solamente para comunicar sino para aislar y fijar en su instancia más alta lo comunicado, arrancarlo al tiempo, darle su menuda y patética eternidad de cosa humana. Borges lo comprendió desde sus primeros libros, armó su estilo de manera que coincidiese exactamente con la materia que exploraba y proponía. Pero *coincidir* no es el término justo: él llegó a su estilo por un lento camino a través de sí mismo, una dialéctica de invención y formulación inextricables. Como cuentista, creó el único idioma que podía conservar y hasta exasperar la transparencia casi insoportable de su cristalografía; cuando hizo falta, apeló a un humor capaz de humanizar en alguna medida esos sistemas de la pesadilla o de la utopía o de la fatalidad. La gran lección de Borges es el rigor, no su temática que tan poco interesante les resulta ya a los jóvenes iracundos. En cuanto a mí, busco mi propio estilo con la misma

voluntad de rigor, aunque mis caminos sean muy diferentes que los borgianos. En *Los reyes* me despedí lujosamente de un lenguaje estetizante, que me hubiera ahogado en terciopelo y pluscuamperfectos. En los cuentos que siguieron *escribí argentino*, y en *Los premios* traté de narrar sin adornos, dejándole a un personaje llamado Persio la visión subcutánea de la cosa y el único lenguaje que podía comunicarla. Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien, y ésa es precisamente mi manera de buscar un estilo. Algunos críticos han hablado de represión lamentable, porque naturalmente el proceso tradicional es ir del escribir mal al escribir bien. Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. ¡Es tan fácil escribir *bien*! ¿No deberíamos los argentinos (y esto no vale solamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más horrible, lo más obscuro, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y así, después de haber tocado fondo, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser?"

En *Rayuela*, que está por publicarse en Buenos Aires, he intentado esa sumersión en lo negativo como posible terreno de reconciliación y de encuentro con nosotros mismos. Y aunque nada podría imaginarse más alejado del mundo de Borges, mi libro será, sin embargo, una de las consecuencias de su lección más profunda y de su alto ejemplo.

—Aparte de lo fantástico, ¿participa su literatura de otras corrientes estéticas definidas?

—En todo caso, el término "corriente estética" no se aplica a lo que escribo en estos tiempos. Desde hace rato nado contra las corrientes, y aquella en la que nado no es en absoluto "definida". Sigo creyendo que la supuesta diferencia entre lo fantástico y lo que la gente cree verdadero es una prueba más de que la especie humana erró su camino esencial. Somos unos cuantos los empeñados en desandararlo, los aprendices de una difícil cartografía de la que saldrán quizá algún día los mapas de la realidad del hombre.

—¿Cree que las teorías políticas deben influir en la actitud estética? ¿Qué opina del realismo socialista?

—Si alguien, en 1963, tiene lo que usted llama una "actitud estética", y no tiene más que eso, me da lástima por él y por los que acepten su obra. Nunca se sintió con más fuerza que un escritor debe elegir una de las imágenes del destino humano que le proponen las corrientes ideológicas, o que debe elegir el no elegir ninguna y crear otra nueva. (Inclúyame entre estos últimos.) Pero eso no significa nunca un compromiso "político", a menos que se crea justo asumirlo libremente. En cuanto a mi opinión sobre el realismo socialista —en su relación con la creación literaria, se entiende—, me remito al discurso de Praga de Aragón, publicado por *Les Lettres Françaises* en 1962. Pocas veces un escritor comprometido ha sido capaz de juzgar tan lúcidamente los extravíos y los fanatismos de izquierda y de derecha, cuando se trata de insertar una teoría social en una obra creadora.

—Su interés por la novela, ¿desplazará al cuentista? ¿Considera al cuento como un género literario menor?

—¿Qué sabe uno de sí mismo? Hoy escribo novelas, pero entre dos de ellas se han deslizado sigilosamente algunos cuentos. ¿No le ha llamado la atención cómo los pintores intercalan dibujos y *gouaches* entre sus telas al óleo? Cada experiencia comunicable reclama su forma, es su forma. ¿Y qué quiere decir "género literario menor"? Hay obras buenas y obras malas. ¿Hasta cuándo vamos a creer en los manuales de preceptiva, en los índices por materias, en las tarjetas perforadas?

—¿La búsqueda de nuevas técnicas en la novela es un aspecto que debe preocupar fundamentalmente al narrador actual? ¿Ejerce sobre usted una atracción el problema de la renovación formal de la novela?

—Si me hubiera hecho estas preguntas dentro de cuatro o cinco meses, le hubiera contestado ofreciéndole un ejemplar de *Rayuela*, que va bastante lejos en materia de nuevas técnicas. Si la lee algún día, verá que la renovación técnica no obedece allí a una búsqueda de originalidad, sino que tiene un propósito agresivo con respecto al lector de novelas. Yo creo que un escritor que merezca este nombre debe hacer todo lo que esté a su alcance para favorecer una "mutación" del lector, luchar contra la pasividad del asimilador de novelas y cuentos, contra esa tendencia a preferir productos premasticados. La renovación formal de la novela —para emplear sus términos— debe apuntar a la creación de un lector tan activo y batallador como el novelista mismo, de un lector que le haga frente cuando sea necesario, que colabore en la tarea de estar cada vez más tremendamente vivo y descontento y maravillado y de cara al sol.

Por eso, y sin ocuparme ahora de los resultados conseguidos, admiro el esfuerzo de los escritores de la llamada "nueva novela" francesa. Se ve perfectamente que han comprendido la necesidad de quebrar los hábitos mentales de una sociedad habituada a la gran novela psicológica, y quebrarlos de la manera más agresiva, ácida y hasta maligna imaginable. Más que libros, están haciendo lectores, y esto vale incluso en el caso de sus más enconados enemigos, que no pueden ya ignorar ese avance en profundidad. Creo que la novela tiene por delante un inmenso territorio que explorar, pero que sólo con instrumentos nuevos logrará abrirse paso y cumplir su tarea.

—¿Considera legítimo que se encuentre cierta visión pesimista en su obra?

—Sí, claro. Pero mi pesimismo puede menos que mi esperanza, y eso se irá viendo. El hombre está hundido en una ciénega y se ahogará en su propio barro si no aprende a nadar en él. Los profesores de natación en el agua dirán que eso es imposible. Pero en materia de imposibles, me gusta citar una frase de Pauwels y Bergier: "En mil ochocientos y tantos, Augusto Comte afirmó que jamás se llegaría a conocer la composición química de las estrellas. Al año siguiente, Bunsen inventaba el espectroscopio." ¿Qué le parece?

—¿Cree usted que el lenguaje en América Latina puede crear problemas serios para la expresión literaria? Me refiero a las diferencias con la lengua española de España, y entre los diferentes países latinoamericanos?

—Ningún problema. Yo leo con el mismo deleite a un buen novelista argentino que, por ejemplo, a un Miguel Ángel Asturias (y usted ha de recordar el lenguaje nada accesible de algu-



Julio Cortázar, por Vicente Rojo

nos capítulos de *Hombres de maíz*). Los más preocupados y desconfiados en este terreno me han parecido siempre los españoles, pero debe ser porque con cada libro nuestro se les muere un poquito más Felipe II. ¿Usted se imagina a Faulkner vacilando antes de escribir una frase por miedo a que no le salga legible en Manchester o en Dublin? ¿Usted ve a Giono preguntándose si un diálogo entre sus montañeses del sur será comprendido por un parisién?

—¿Cuáles son para usted los autores o los libros fundamentales de la narración actual, contemporánea?

—Los que están más a contrapelo, desde *Ulysses* hasta la gran obra inconclusa de Robert Musil. Como su pregunta coincide con otra que acaban de hacerme en Francia, le repito mi respuesta: Entre lo que se da en llamar "un escritor" y esa otra categoría más furtiva, casi maldita, a veces incapaz de coronar una obra, pero que traduce con palabras el acto de tirarse de cabeza contra la pared, prefiero resueltamente a esta última. En mi biblioteca encontrará los libros de Crevel, de Jacques Vaché, de Arthur Cravan (¡pero no me fiche por eso como surrealista!) y de otros veinte francotiradores y guerrilleros de la poesía y la novela, y en cambio notará enormes agujeros en los lugares que el buen sentido y las palmas académicas reservan a los escritores *comme il faut*. No es ésta una adolescencia retardada; puedo admirar a Thomas Mann y a William Faulkner como se lo merecen. Pero qué quiere, me pasa con frecuencia que al salir de un museo donde he admirado la mejor pintura del mundo, un dibujito que ha hecho un niño con tiza en la pared me hace entrar en una especie de vértigo existencial, de sospecha de una realidad-otra, que nada tiene que ver con los valores estéticos y literarios que honran a la especie y la hacen dormir tranquila y satisfecha. Mire, en ese terreno llego hasta lo insensato: ciertos silencios en la música de Antón Weber commueven mucho más que la perfección total de Bach. Todo lo que me hace sospechar una *apertura*, un *desplazamiento*, tiene para mí un prestigio irrechazable. Creo que en un relato —*El perseguidor*— alcancé a dar una idea de ese estado, que en el fondo es siempre una esperanza de salto a la esencialidad, si me perdona este lenguaje sospechosamente metafísico.