



*Entrevista con Julio Silva*

# Papeles, trazos y testimonios

Marisol Luna Chávez

*La complicidad entre la palabra y el texto unieron la vida de dos Julios: Cortázar y Silva. En esta entrevista Julio Silva convoca a la memoria y nos revela algunos de los pormenores de su amistad con Cortázar en la edición de dos libros clásicos: Último round y La vuelta al día en ochenta mundos.*

Julio Silva, artista pintor, escultor y gráfico a sus horas, coautor de aventuras literarias y librecas con dos escritores claves de la literatura latinoamericana, Julio Cortázar y Saúl Yurkievich, me recibió en su casa y estudio en París ubicado en Montparnasse sobre el Boulevard Brune la mañana del 23 de mayo de 2006. Ahí, sitiados por una vasta e inquietante colección de arte africano, junto a su también envidiable biblioteca de la obra conocida —y hasta la desaparecida de Julio Cortázar—, y rodeados de muestras de arte plástico de su autoría, charlamos de distintos temas, desde su arribo hace cincuenta y un años a París, pasando por su relación afectiva e intelectual con Julio Cortázar, hasta la preparación de diversos materiales gráficos en los que se incluyen un libro que contendrá imágenes y textos de Julio Cortázar, con trabajos fotográficos del archivo de Aurora Bernárdez restaurados, algunos inéditos y otros del dominio público, y un libro homenaje al entonces recién fallecido Saúl Yurkievich, compañero de travesías plásticas y poéticas.

*Partamos desde el principio, usted llegó a París desde Buenos Aires en 1955, ¿cuándo decidió vivir definitivamente en París?*

Desde siempre. Me dijeron que los niños venían de París.

*Ok. ¿Pero cuáles fueron exactamente los elementos de los que carecía...?*

Los elementos eran... bueno, la opción era partir. Faltaban elementos de cohabitación porque la cultura era europea, los diez pintores que existían no eran suficientes, entonces se originaba una especie de glotonería cultural, todo lo que llegaba se producía en blanco y negro, el color en esa época era inexistente, sólo estaba en los libros y aparte de dos o tres exposiciones traídas de Europa no existía nada, ¿sabés? Tanto es así que yo cuento que mi sueño era ver el *Guernica* en color. Cuando llegué a París, en esa época, el museo de Nueva York envió en préstamo el *Guernica* que venía de ser



Julio Silva con Julio Cortázar

mostrado en Florencia; en París lo expuso el Museo de Arte Decorativo; yo creí que era una fotografía, y no, era en blanco y negro, para explicarte cómo operaba esa carencia, ¿no es cierto? Mirá, estar en París es estar en Flandes, la cultura flamenca; estar en Inglaterra, es estar con Turner; en España, con Goya y compañía; todo estaba involucrado, sólo tenía que hacer auto stop, tomar un tren y llegar; te vas y estás en una iglesia de Venecia y tenés al Tintoretto; todo está ahí: estás caminando por donde caminaron todos esos pintores que te interesaban. Vas a España y lo mismo pasa ahí, rodeado de Velázquez y del Greco, de Goyas, de Bosch, era eso lo que me faltaba, después ya te instalabas. Yo no tenía los medios económicos entonces, sólo un pasaje de barco para llegar y a ver qué es lo que pasa, tenés veinticinco años y la fuerza para hacer lo que te piden: pintar paredes, juntar papeles, pero eso poco importaba porque en el bolsillo tenías un libro que te interesaba y no te acusaban de pederasta porque leías a Baudelaire o

Rimbaud, ¿te das cuenta? Uno se instala y trabaja. Viví una situación de inmigrante solamente que con otras posibilidades, la posibilidad de ir conociendo gente, bibliotecas, leyendo los libros que no existían allá; aquí podías ir a una biblioteca y conseguir los manuscritos de Antonin Artaud. Sí, porque no te imaginás lo que era la Argentina de esa época, aunque el país ya no es el mismo; bueno, también teníamos una influencia y una relación con el surrealismo, al punto de que mi maestro era un surrealista, Juan Batlle Planas. Había muy pocos pintores que nos interesaban. Xul Solar, Torres García, y los clásicos como Victorica, Spilimbergo, Berni. Después alrededor mío florecían Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire, todo ese mundo que nos formó. Si íbamos a México teníamos a Rulfo, más tarde viene Fuentes, pero eso fue mucho más tarde. En la Argentina había Borges, Quiroga, Leopoldo Marechal, Onetti, pero todavía estaba todo eso en gestación, era casi obra para iniciados. Borges tenía veinte lectores, cien lectores, no llegaban a más; era así, nos pasábamos los datos como espías, poniendo en los bolsillos de los abrigos que los estudiantes de Filosofía y Letras dejaban en los percheros *Bestiario*, de Julio Cortázar, que acababa de editarse en 1951.

#### ¿Y la imagen?

La imagen, en la pintura clásica, estaba reducida: el bodegón, el retrato, el desnudo y el paisaje y ahí se acababa todo; pero el mundo de la fantasía, todo ese mundo de la imagen traída del inconsciente que tiene una fuerza atávica muy importante no estaba. En México sí hubo una propuesta con el muralismo, pero fue muy criticado por el mensaje político que involucraba. Después se encarnó en las luchas sociales, pero tampoco había propuestas como las de Rufino Tamayo, Remedios Varo, Leonora Carrington y Frida Kahlo, todo eso no había, salvo los pintores que se radicaron en Estados Unidos, Pollock que creo trabajó con Diego Rivera, pero nuestra pintura nacional carecía de ese mundo mágico.

#### ¿Cuándo montó su primera exposición?

Bastante rápido, en el año cincuenta y nueve. Había más posibilidades en esa época para la imagen que mi pintura propone, porque ahora todo el mundo pasó a otro sistema de cultura, el arte cambió de rumbo (como debe ser). En lo que me concierne, hay que esperar que pase la borrasca.

#### ¿Era más inmediato en esa época?

Había más interés por la pintura, por las cosas hechas a mano. Ahora lo que predomina es el arte gráfico, vehiculado por la informática, o las instalaciones, donde cortar una piedra en dos, una mesa en tres, poner la esco-



Julio Silva, "No hay enfermedades sino enfermos" en *Silvalandia*

ba en el techo, todo es post-Duchamp, post-Dadá, que no ha sido digerido.

*Ahora que veo su interés en otro tipo de arte que no es europeo, ¿qué me puede decir del arte africano, el color y sus influencias?*

El africano no utiliza el color industrial, tiene que vivir con los dos o tres colores que le da la tierra, el ocre, el negro de la madera quemada, el rojo que es un color vegetal. Esto es color (*señala su colección de máscaras mexicanas, menos amplia que la de arte africano, pero igualmente destacable*). Pero no pueden descartarse las influencias, digamos la influencia es lo que uno absorbe y después transpira. Al principio copiaba, pero uno es lo bastante inteligente como para saber dónde está situado. En el mundo de mi imagen hay una progresión pero no una estratificación del primer éxito. Hice cuadros que se vendían muy bien, eran muy aceptables, cuando volví a verlos, abandoné esas cosas donde había una lectura mucho más reconocible, y retomé el automatismo para dejar libre la mano, brújula sobre la tela o el papel.

*¿Qué era lo que se vendía?*

Lo figurativo. Pero yo lo descarté porque me dije: no voy a quedarme en esto sólo porque se vende, buscás otros *shocks*, otras emociones. Siempre estuve fascinado por la selva, por lo vegetal, y sobre todo, por el dibujo.

Ahora estoy haciendo una especie de cuadritos que llamo mosaicos que hemos hecho con Saúl Yurkievich en agosto del año pasado. El deceso de Saúl postergó el proyecto y la exposición se hizo en Amsterdam, en mayo de 2007. A mí siempre me gustó la posibilidad de trabajar con escritores.

*Ya tuve en mis manos un libro de poemas de Yurkievich con ilustraciones suyas...*

Estamos haciendo un libro con él, bueno, con Gladis (Yurkievich), hay cuatro libros en preparación, queremos reunir cosas, pero como no es una mercancía que se pueda vender fácilmente, se acepta la idea de que hay dos libros: una edición especial que se vende a un precio conveniente y ayuda al editor a financiar el resto de la edición.

*¿Qué motivó la búsqueda de aventuras librescas y editoriales compartidas con Julio Cortázar?*

Sobre todo el hecho de que él se quejaba de las cosas que se imprimían, primero la técnica de impresión era mala, luego el aspecto estético. Y empezamos a trabajar, a cambiar la presentación. *Las armas secretas*, *Bestiario*... Cuando escribió *Rayuela* se perdieron los originales de la maqueta; los envíos de correo eran azarosos. Cuando se publicó *Todos los fuegos el fuego*, su editor, Francisco Porrúa, tuvo la misma idea que yo le había propuesto. Poner en tapa la galería Vivienne de París (lugar por donde se paseaba Isidore Ducasse) y en contratapa

la galería Güemes de Buenos Aires. Cuando se creó la colección Biblioteca Cortázar de Alfaguara yo defini toda la colección luchando para imponer un estilo; porque si vas a editar a Julio Cortázar, se vende; no hace falta que cuides la edición. Pero para hacer una edición tienes que seleccionar el papel, cuidar la tipografía, estructurarla. Un libro es una cosa que te tiene que dar ganas de leerlo. Así comenzó la aventura con Orfila Reynal en Siglo XXI Editores, con *La vuelta al día en ochenta mundos*. Luego vino *Último round*, que pudimos imprimir en Italia donde estaba más avanzada la tecnología, y la calidad del papel nos permitía imprimir fotos. Ahora las cosas han cambiado, imprimís en América Latina como en Europa. En *La vuelta al día...*, por ejemplo, teníamos que encontrar algo que se adaptara a la industria, al papel (que era muy poroso) para sacar algo, pero si querías ir más allá de eso no funcionaba. Ahora todo el mundo tiene máquinas y hacen cosas muy buenas, yo lo he visto en las revistas, ahora el mundo es pequeño. Las editoriales mexicanas ya están al día, tienen todo el material tecnológico. En la *Revista de la Universidad* han publicado dibujos míos y lo han hecho muy bien. Antes, ¿cómo lo hacías?, lo mandabas por barco, por avión, y luego se perdía...

*¿Cómo afectó a estos procesos de creación y edición la distancia física entre ustedes?*

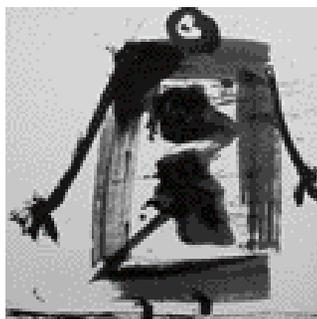
En la época corregir era un dilema, ahora te mandan la información por internet y podés corregir en tu casa. Eran kilos de papel, el correo en esa época era caro. Cortázar escribió hasta en el borde de las páginas y en papel transparente para que costara lo mínimo mandar un correo y éste tardaba quince días o un mes para llegar. Ahora escribís y dos segundos después está en tu computadora, corregís las pruebas y las mandás; el sistema cambió. Programé un libro que llamé *Julio Cortázar y sus alrededores*, eso empezó con una locura mía utilizando el archivo de fotos de Aurora Bernárdez, me lo traje a casa, lo escaneamos. Ahora ese material constituye el Fondo Fotográfico Julio Cortázar y está depositado en el Centro de la Imagen en Galicia, pero el proyecto no pudo llevarse a cabo.

Creo que el trabajo con Cortázar fue un encuentro, una necesidad y una diversión haciendo algo con una idea precisa; esos pequeños textos son muy importantes porque a veces son la base de una historia que se despliega después; como un pintor que primero hace un croquis y después lo despliega en un cuadro. Todo escritor guarda textos sueltos —siempre hay un cajón de sastre. Esos textos constituyen la base de esos dos libros. Es como poner un huevo en una incubadora, y luego sale el pollito, la gallina, el gallo o lo que sea, pero ya estaba en incubación; el hecho de imprimirlo, el texto pasa de la incubadora al ojo del lector que lo recrea. Yo creo que un lector sin pistas no es un lector, toma las cosas digeridas pero sin buscar, hay que dar una llave y con esa llave tratar de encontrar. Ese personaje Passepartout de *La vuelta al día en ochenta mundos*, con el cual me identifico, es el personaje que tiene todas las llaves, incluso las falsas llaves, para abrir las cerraduras de la lectura. Ahora, se han escrito tantas cosas alrededor de Cortázar que a veces da miedo...

*Sobre todo ahora que se aleja uno más cronológicamente, ¿se abusa de la sobreinterpretación?*

No sé; por ejemplo, vos estás haciendo una tesis, en el fondo lo que estás haciendo es entrar más al mundo de Cortázar, con más comprensión, mientras más gente lo lee, son otras miradas que se suman; también en pintura: un cuadro se hace en la mirada del que mira, y cada mirada agrega un valor. Sin ella, el cuadro no existe. Aunque a veces se tiene que extrapolar, pero entonces el cuadro no cuenta, lo mismo pasa con la escritura. Lo que sucede es que en nuestro planeta que sigue siendo América, cada época tiene sus autores porque la lengua misma cambia, ya los poemas no son los mismos, las estructuras no son las mismas. A veces algunos textos de Cortázar aparecen como una cosa arcaica, entonces, ¿por qué los jóvenes hoy se interesan?, los cuentos siguen siendo el pasaje que te lleva a otro planeta, encontrar lo maravilloso en lo cotidiano.

*A veces simplemente uno no comprende el texto y trata de explicarlo.*



Dibujos de Julio Silva



Julio Silva, "Concentración en la lectura" en *Silvalandia*

Y explicarlo ya es destruirlo porque te quedás con la sensación de una cosa extraña, quieres desmontar el reloj, pero al hacerlo hay que saber montarlo otra vez si no te quedás sin horas, a veces es mejor agregarle cinco minutos y luego restárselos que desmontarlo y que no funcione más. Yo participo de un jurado de cuento Premio Julio Cortázar de la Universidad de Murcia y llegan cientos de cuentos de todo el mundo y son como los palimpsestos; atrás de cada cuento está Borges, Quiroga y compañía, permanecen en esa reescritura las influencias de los mayores, pero es normal, hasta que se vayan desprendiendo, hasta que venga un personaje y los lleve al sitio real de la escritura, porque no se trata de inventar o reinventar, se trata de encontrarse a sí mismo, y encontrar sus fantasmas, porque si no ¿cómo?, es como en mi pintura, yo dejo venir mis fantasmas.

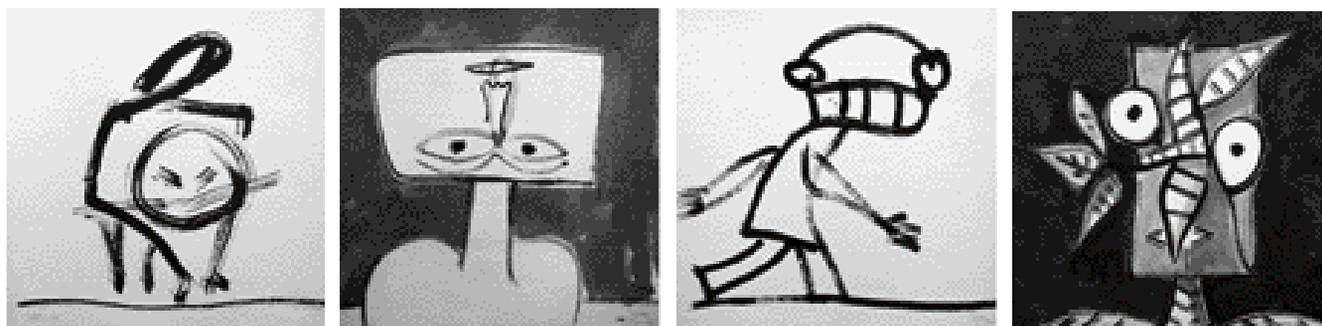
*¿La lectura de La vuelta al día... y Último round permite, entonces, asomarse directamente al proceso de la escritura?*

Sí, un escritor llega a tu casa y te trae diez líneas, que tienen un encanto fabuloso, porque un poema suelto tiene esa cosa espontánea, porque no tenés la obligación de ir de principio a fin como en una novela, no es laborioso, no tenés que encadenarte para saber lo que pasará en el quinto capítulo, si el personaje va o no a morir; no hay que guardar una forma, una armonía, un estatuto como en la novela, por eso los cuentos tienen esa fascinación tanto en Cortázar como en otros escri-

tores, que reducen y estructuran el texto al máximo, a la esencia misma, a la médula, al átomo de la escritura. No veo a Fuentes escribiendo un cuento (salvo el magnífico *Aura*), porque es un novelista nato, pero hay gente que tiene el *spring* para correr los cien metros, los quinientos y la maratón. La novela para mí es la maratón. Hay que tener el soplo, la actitud, la energía, después están los cien metros, que hay que condensar todo. Un cuento es la condensación de la narración.

*¿Había publicado antes las imágenes de La vuelta al día... y Último round?*

Julio me traía los textos poco a poco. Entonces buscábamos las imágenes; abríamos un libro, una revista, toda la diversidad de materiales impresos a nuestro alcance y las encontrábamos. Algunas eran inusitadas, desconocidas, otras, como la foto de Julio Verne no. La imagen abría la puerta para el texto, tenía el lado analógico. A veces, también con la imagen había que contradecir el texto. Toda imagen que pretende ilustrar un texto tratando de interpretarlo, es inoperante. No, aquí fue diferente, el dibujo mío y un poema acabaron por ajustarse. Como decía Lautréamont sobre el *encuentro fortuito entre un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección*. Cosas aparentemente contrarias cuando las unís cobran sentido. Como en un *collage*. Te das cuenta que es como recortar la cabeza y los pies, y quien tiene imaginación con la cola pegás una imagen ordinaria y se



convierte en extraordinaria, y hace que en el texto haya una antinomia. Como en “La hoguera donde arde una”<sup>1</sup> donde la imagen está puesta en baja resolución, más tranquila para que no ahogue el texto. En las ediciones posteriores, tanto francesas como alemanas, ediciones truncadas para mí, transforman la idea original. Un libro es un libro y no podés hacer tres de uno, o de dos uno; es culpa de los iconoclastas. Imagina cuántas ediciones y adaptaciones ha tenido *El Quijote*, para niños, para ciegos, etcétera.

*Las ediciones originales están prácticamente desaparecidas, ¿qué le parece?*

Es cierto, si yo hubiera sido un tipo hábil, inteligente o previsor hubiera pedido mil volúmenes y ahora estaría vendiéndolos, porque lo que me pagaba el editor era para pagar los gastos técnicos. Hubiera podido vivir de eso, pero lo importante es la existencia de esos libros.

*¿Qué puede contarme de su colaboración con otros escritores y de la colaboración de otros artistas plásticos en La vuelta al día... y Último round?*

Con quien más había frecuentado estas aventuras fue con Saúl Yurkievich. Y pensaba hacer un libro con Vargas Llosa pero se quedó como en proyecto. Los textos, muy bellos, contaban la historia de un buque, como un prostíbulo navegante. Pero todas esas cosas quedan ahí cuando no hay un contacto cotidiano. Él estaba viviendo en Londres, yo aquí en París. Lo de Cortázar fue

más o menos así; él estaba en Irán, o en la India, trabajando en conferencias internacionales, y mientras tanto corregía las galeras de nuestro libro. Manteníamos el contacto, lo podés ver en las cartas, había como un juego. A él le gustaban esas cosas. A mí me tocó esa suerte. Yo hice lo necesario. Fui a visitarlo con un pretexto cualquiera, porque en 1955 Cortázar no estaba tan solicitado como en los últimos años de su vida. Él era un solitario y con la gente que se le acercaba era muy amable. Fueron otros caminos. El caso aquí es que nos fuimos acercando, poco a poco, me dio a leer la versión original de *Rayuela* y yo me quedé como si te dan una bomba y no sabés cómo desarmarla. Me quedé quince días sentado en una silla sin saber qué hacer, no trabajé. Me lo pasé leyendo. Imaginate que a vos te hubieran traído el *Ulises* de Joyce y no sabés qué hacer, ser uno de los primeros lectores, además del significado en lo personal. Después siguieron *Los discursos del Pinchajeta*<sup>2</sup> que se publicó en edición de bibliófilo. Luego *Silvalandia*. Julio tomaba la iniciativa. Él era el que me invitaba, conociéndolo, sabías que tenía que ser así. Un día vio los cuadros expuestos en la pared del taller, señaló los que creo que le gustaron y me dijo: “oye, Julio, hacés esto”. Pasó el tiempo, yo me olvidé pero él no. Un día volviendo del campo, me entrega sus textos, que además son como textos para niños, como digo a veces niños de

<sup>2</sup> *Los discursos del Pinchajeta* (*Les discours du Pince-gueule*, escrito directamente en francés por Julio Cortázar). En su primera versión fue publicado con distintas litografías de Julio Silva en 1966. Asimismo, el libro estaba integrado por fragmentos de pequeñas narraciones, de las cuales, la última, con el título homónimo del libro, fue incorporada en *Último round* en 1969, aunque con ilustraciones diferentes.

<sup>1</sup> Poema de título homónimo de *La vuelta al día en ochenta mundos*.





Julio Cortázar y Julio Silva: uno de los tantos días en Saignon

siete a setenta años, con otro lenguaje. Siempre un pintor acompaña los textos, y aquí pasó al revés, los textos le dieron la chispa y la mecánica, le dieron una dinámica distinta a la imagen, yo no hubiera podido publicar esas imágenes sin el nombre de Julio Cortázar.

*Bueno, también era una estrategia de mercado.*

Es un trato de fidelidad. Es como yo digo siempre: si usted leyó a Cortázar es también amigo de Cortázar. Utilizando una imagen un poco banal, nosotros somos perlas pero sin el hilo el collar no existe. El hilo es la obra de Cortázar, su literatura, su persona, si excluimos eso, el collar no existe, hay collares de cien perlas. No todos pueden jactarse de haber sido sus amigos, ni sus amantes, puedes proyectar tu libido, tu amistad, pero no puedes proyectarla si no tenés una correspondencia intelectual que atañe a la obra.

*¿Desde su aparición?*

En 1951 publicó *Bestiario* en Sudamericana. Julio ya vivía en París, y no estaba al corriente de lo que pasaba. Su libro se vendía apenas, pero poco a poco fue encontrando sus lectores. Julio era conocido como traductor y crítico. Fue la primera persona que defendió a Leopoldo Marechal en Buenos Aires, cuando se publicó *Adán BuenosAyre*. Era un gran lector. Porque en el hastío de las provincias, donde trabajó como profesor, él se encerraba y leía y todo pasaba por sus manos, él era casi una biblioteca ambulante. Su interés lo llevó a aprender alemán para poder leer a Rilke. Leía y traducía del inglés (tradujo entre otras cosas, *Las cartas de John Keats*) y del francés, múltiples autores. Era un hombre solitario. Trabajó como traductor. Cuando nos conocimos, descubrimos que algunos libros que él había leído yo también los había leído. A cierta edad las edades se reencuentran cuando hay una distancia de dieciséis años. Cuando me invitan a simposios, no voy con papeles, más bien con las manos en los bolsillos. Y como decía Woody Allen, tengo una respuesta. ¿Quién tiene una pregunta?

*¿Qué me puede decir de la variedad tipográfica de Último round?*

Yo tengo un eslogan para cada cosa porque es práctico. La tipografía es el arte de ayudar a leer. Una mecánica tipográfica te ayuda. La idea era entrar en el libro desde la tapa, empezás a leer y ya estás en el libro. ¿Cómo ilustrarlo? Encontrar una imagen que totalice todas es muy difícil. *Último round* fue construido cortando las páginas, de modo que se crearon dos pisos autónomos. Esto permitía un arte combinatoria. El texto se podía leer de varias maneras. En todo esto hay un ejercicio lúdico, donde el actor es el lector, que puede elegir su lectura, la posibilidad de intercambiar texto e imagen. La idea también era un poco la del tarot, mezclar las imágenes de arriba con las de abajo, como los textos, en general, eran muy cortos; de alguna manera era divertido poder darle ritmos diferentes. No fue simple la manera de compaginar, pegabas la primera página, era un trabajo manual, página a página. Cuando lo hicimos no era frecuente este tipo de montaje, tuvimos el inconveniente de que técnica y época no correspondían. Hoy este tipo de impresión se ha simplificado y perfeccionado. Han pasado cuarenta años de esa aventura, hoy se podría ir mucho más lejos. Además no tenés que trasladarte, como hicimos nosotros que fuimos desde Saignon (en el sur de Francia donde Cortázar tenía una casa) a Turín en coche, para entregar la maqueta y dar las explicaciones del caso.

*¿Cómo se resolvió el conflicto de la autoría de los colaboradores de La vuelta al día... y Último round?*

Algunas están señaladas, como las fotos de Sara Facio. El resto son cosas que están en el dominio público, son recortes de libros y revistas. Y debimos manejarnos así porque el editor se asustaba con los derechos de autor que hubiera debido pagar. A veces pedíamos colaboraciones, pero en otras ocasiones recortábamos las imágenes de una revista. Muchos amigos colaboraron gratuitamente, por eso al final incluimos los reconocimientos, a Folon, Muchnik, Gálvez, gente que vivía en su círculo y que estaba feliz de participar, a Pol Bury, un escultor que hizo la fotografía cinetizada de Cortázar. Lo mismo pasó con *Territorios*, lo difícil era la técnica, era el trabajo a mano.



Julio Silva, "Novedades para Terpsicore" en *Silvalandia*

*Tengo la impresión de que en las imágenes de La vuelta al día... y Último round existe un tipo de secuencialidad a pesar de su apariencia azarosa.*

Sí, la tienen como una cosa didáctica subyacente. Se necesita la imagen a veces como algo irreverente. Imagínate un joven que no conoce al autor, la imagen sirve. Yo tuve que batallar con una edición de John Keats para poner imágenes que acompañaran el texto. Pongo la foto de la novia o coloco los grabados donde estaba con su hermana, porque no todo el mundo conocía a Keats. Es decir, una cosa es tener un plano de viaje que te diga dónde ir; podés perderte mucho más rápido si no tenés un plano. La ilustración es un acompañamiento. Otro ejemplo está en un texto donde existe una crítica sobre la India,<sup>3</sup> imagen cruel que corresponde al texto, algo que choque. En un libro donde hay de todo desde una receta de cocina hasta una posición política, hay que navegar entre escollos...

*Existen acontecimientos de esa época registrados en esos libros que uno ya perdió de vista.*

Es que hay otros acontecimientos más fuertes, inundaciones, un planeta que se está muriendo, una montaña que se cae, un volcán que explota en Indone-

<sup>3</sup> Se refiere a "Turismo aconsejable" incluido en *Último round*.

sia. La noticia llega con gran velocidad. Antes la noticia tenía su tiempo. Las fotos de la India eran para acompañar la idea, porque en la India es normal cuando una persona muere llevarla al crematorio, pero no se puede poner toda la miseria del mundo ni toda la belleza del mundo en un libro.

*Por último, ¿La vuelta al día... y Último round fueron exitosos comercialmente?*

Puesto que se editaron varias veces, aunque yo no llevo la cuenta de cuántas, supongo que sí. Los han editado en Alemania, en Estados Unidos, ahora en Italia. Un libro es como un hijo que se va. El hecho de ser joven y que te interesen esas cosas, haberlo hecho, es lo válido. Es como alguien que toma el lugar de quien va adelante, como las carreras de relevos. Aunque en realidad son cuatro personas que corrieron uno tras otro. Es como vos que atravesaste Europa, viste cosas y estamos aquí charlando. La cosa está ahí en el relevo y en quien alza el relevo. Quizá tendrías más éxito si te dedicaras a cosas más al día, contemporáneas. **U**

Mi viaje a París para realizar esta entrevista fue solventado por la Coordinación del Posgrado en Letras de la UNAM, con el objetivo de rescatar de viva voz el trabajo del maestro Julio Silva y resolver las interrogantes surgidas durante la elaboración de mi tesis doctoral, centrada principalmente en el estudio de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* de Julio Cortázar, y que dirige la doctora Georgina García Gutiérrez Vélez.