

De anfibios y cronopios. Hablando con Andrés Neuman sobre Julio Cortázar

Gracia Morales (Universidad de Granada)

Con una ya extensa obra, traducida a diecisiete idiomas, Andrés Neuman es, sin duda, uno de los autores más sobresalientes de la literatura actual en lengua española. Nació en 1977 en Buenos Aires, donde pasó su infancia. Terminó de criarse en Granada, ciudad a la que emigraron sus padres, ambos músicos. Estudió Filología Hispánica en la Universidad de Granada y al acabar la carrera consiguió una beca de investigación e impartió clases como profesor de literatura latinoamericana. Su obra transita con igual maestría y libertad por diferentes géneros y formatos. Comienza a publicar en 1998, con el poemario *Métodos de la noche* (Hiperión). Al año siguiente, da a conocer su primera novela, *Bariloche* (Anagrama), que quedó Finalista del [Premio Herralde](#); sus novelas posteriores son *La vida en las ventanas* (Espasa, 2002), *Una vez Argentina* (Anagrama, 2003, nuevamente Finalista del Premio Herralde); *El viajero del siglo* (Alfaguara, 2009) -que obtiene el [Premio Alfaguara](#), el [Premio Tormenta](#) y el [Premio de la Crítica](#)- y *Hablar solos* (Alfaguara, 2012). Sus cuentos han aparecido en varios volúmenes: *El que espera* (Anagrama, 2000), *El último minuto* (Espasa, 2001, reeditado por Páginas de Espuma, 2007), *Alumbramiento* (Páginas de Espuma, 2006) y *Hacerse el muerto* (Páginas de Espuma, 2011). Por otra parte, nunca descuida su voz poética: ha publicado *El jugador de billar* (Pre-Textos, 2000), *El tobogán* (Hiperión, 2002, [Premio Hiperión](#)), *La canción del antílope* (Pre-Textos, 2003), *Mística abajo* (Acantilado, 2008), la colección de haikus urbanos *Gotas negras* (Plurabelle, 2003) y los *Sonetos del extraño* (Cuadernos del Vigía, 2007). Todos estos títulos aparecen en el volumen *Década. Poesía 1997-2007* (Acantilado, 2008). Mas recientemente ha publicado *Patio de locos* (Estruendomudo, Lima, 2011; Textofilia, México DF, 2011) y *No sé por qué* (Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2011; Textofilia, México DF, 2012), posteriormente revisados y reunidos en un solo volumen (Pre-Textos, 2013). Para terminar este repaso hay que mencionar también sus libros de aforismos *El equilibrista* (Acantilado, 2005) y *Barbarismos* (Páginas de Espuma, 2014), su libro de viajes por Latinoamérica *Cómo viajar sin ver* (Alfaguara, 2010) y las traducciones de *Viaje de invierno*, del poeta Wilhelm Müller (Acantilado, 2003), y *El hombre sombra*, del poeta Owen Sheers (El Tucán de Virginia, 2012).

Andrés Neuman ya participó en el primer número de la revista *Letral*, en diciembre de 2008, con el cuento “El fusilado”.

Esta charla tuvo lugar en Granada, en la tarde-noche del día 11 de abril de 2014.

Gracia Morales: Como ya sabes, este número de *Letral* está dedicado a Cortázar. Me he planteado esta entrevista como una charla sobre tu obra, contraponiéndola, en algunas cuestiones, a la de Cortázar, tratando de encontrar afinidades, detectar diferencias...

Andrés Neuman: ¡Qué miedo, ¿no?! No sé qué decirte, porque hablar sobre Cortázar sería un placer, pero “contraponer” mi obra a la suya es un atrevimiento por mi parte.

G.M.: Pero no lo haces tú, lo hago yo. En realidad, la “atrevida” soy yo; la que se permite establecer esos lazos soy yo.

A.N.: Bueno. A ver cómo toreo este bochornoso compromiso.

La cuestión transatlántica, primer round: caracoles *versus* anfibios

G.M.: Vamos a empezar por la cuestión transatlántica. Me gustaría reproducir una cita de Cortázar y otra tuya, en la que ambos abordáis este tema. En su charla con González Bermejo, afirma Cortázar: “los escritores, si lo son verdaderamente, se parecen a los caracoles: llevan la casita a cuestas” (16). Por tu parte, en *Cómo viajar sin ver* utilizas la metáfora del anfibio para referirte a la experiencia transatlántica de algunos jóvenes, hijos de inmigrantes, con los que te encuentras en el feria del libro de Madrid; de ellos afirmas que son “imperfectamente madrileños, incompletamente argentinos” (17).

A.N.: Ya veo que empezamos con el bestiario. De anfibios y caracoles. Se me ocurre que el caracol es un animal-trampa, es decir, propone un símbolo que me resulta sospechoso. Me pregunto por el significado del caracol. ¿Es un bicho esencialmente migratorio o es la refutación de la extranjería? Esto es muy subjetivo, pero el niño que hay en mí me dice que un caracol nunca pierde su casa.

G.M.: La lleva a cuestas.

A.N.: Eso es. Y me pregunto si llevarla a cuestas es una forma de hacer de cualquier lugar una casa o de que tu casa sea siempre la misma, pero estando en movimiento. Esto me hace recordar al escritor Chrétien de Troyes, que decía algo así como que quien piense que su país es su patria será débil, quien piense que cualquier lugar podría ser su patria (que sería el caracol) ya es fuerte, pero quien acepte que ningún lugar será nunca su patria ese será ya indestructible. Tengo la sensación de haberme sentido más como lo siguiente del caracol: un bicho que en algún momento se da la vuelta y se da cuenta de que ha perdido el caparazón. En relación con la idea de hogar o de patria o lo que le queramos decir, creo que el caracol tiene algo de exiliado y yo me siento más bien como el anfibio: esté donde

esté al anfibio le falta un reino. El exiliado tiende a saber cuál es su hogar aunque no esté en él, cree saber cuál es su patria y, a veces, la violencia del exilio genera en él una muy dolorosa mitificación del hogar. Así pues, tendríamos el bicho-caracol (que cree que puede hacer un hogar en cualquier país), el bicho-exilio (que es el que, aunque no esté en su lugar en este momento, tiene un lugar o lo tuvo) y luego está el bicho-anfibio, al que siempre le faltará su otra mitad, siempre le faltará su otro reino. Incluso, tiene dos reinos que sospechan entre sí, que recelan el uno del otro. Entonces viene la pregunta: ¿eres de agua o eres de tierra?, ¿eres de acá o eres de allá? Y cuando no sabes qué contestar te conviertes en esto tan patético.

G.M.: Esto me recuerda una anécdota que reproduces en *Cómo viajar sin ver*, cuando en un aeropuerto una chica se acerca a preguntarte: “¿Español o extranjero?”, a lo cual tú contestaste: “No lo sé” (18).

A.N.: Sí, en el año 2009 en todos los aeropuertos españoles se te acercaba un chico o una chica y te preguntaba si eras español o extranjero. A mí me pareció un interrogante muy útil y estuve a punto de abrazar a aquella chica y decirle: “Eso me pregunto yo hace tanto tiempo, señorita...”. Ella se molestó conmigo, pero decir “no lo sé” era la respuesta más sincera que podía dar en ese momento.

G.M.: Quizá para Cortázar sí funciona esta metáfora del caracol, ¿no te parece? Porque él decide irse de Argentina, pero en París tal vez siente que sí conserva al argentino que él es.

A.N.: Es posible, por dos razones. La primera es muy importante, aunque se menciona poco cuando se habla de la situación de emigración o exilio de un escritor: me refiero a algo aparentemente intangible, y sin embargo decisivo, como es el amor. Cortázar se va con su pareja argentina. Y, en segundo lugar, se va de la Argentina a una edad en la que ya está formado.

G.M.: Podríamos decir, retomando al caracol, que “su casita” ya está hecha.

A.N.: Claro. Le había dado tiempo de poner hasta el techo. Luego se mudó, pero llegó a tener una casa completa. Entonces influyen la edad tan adulta a la que emigra Cortázar y que, además, no emigra solo. Creo que eso hace que ellos [Cortázar y Aurora Bernárdez] pudieran, de algún modo, reproducir en París un segundo hogar más o menos reflejo del primero. Ahora bien, hicieron una vida muy parisina; realmente estuvieron integrados, no sólo influidos por el ambiente. La lengua francesa no pasó a ser su lengua literaria (como en el caso de Bianciotti), pero su trabajo como traductor –aunque tradujera más del inglés– operó en él de algún modo. Porque por muy argentino, o pseudo-argentino, que pudiera ser su

hogar, estamos hablando de alguien que traducía desde una segunda lengua y salía a la calle y hablaba en una tercera. Sin embargo, me pregunto si eso no refuerza, por otra parte, el fetiche de la lengua materna, que es otro tema que a mí me resulta siempre un matiz muy importante cuando se habla del exilio de los autores latinoamericanos. El irte a un país de habla no hispana extranjeroiza tu vida cotidiana, pero refuerza tu identidad originaria, porque todos los días cuando sales a comprar el pan esa lengua de la calle te está recordando la ausencia de tu lengua materna. Cuando te vas a un país de habla hispana, la situación aparentemente es más cómoda, más fácil, porque no tienes que aprender otro idioma; pero desde el punto de vista de tu identidad íntima, es decir, del modo en que tú hablas contigo mismo cuando estás a solas (que es lo que sería escribir), la cuestión se complica un poco más. Porque al cabo de un año o dos yo no sabía cómo hablarme, tenía dudas. Era alguien que empezaba a no saber cuál era su dialecto castellano, hasta el día de hoy. Esa situación no está muy estudiada, no está tipificada, me parece, en el canon literario. La generación del exilio de los años setenta, que es la más legendaria, se produjo en gente que en su mayoría eran adultos bastante crecidos y ya estaban formados; entonces podría decirse que, con más o menos violencia, se trasplantan. Pero, claro, la pregunta sería sobre la generación de sus hijos, que fueron educados con su familia en un sitio y, de pronto, salían a la calle y estaban en otro. Esos serían los anfibios.

G.M.: Fíjate que, en el caso argentino, describes una situación que se da, a su vez, sobre otro proceso de “anfibiación” anterior. Quien nace en Argentina procede a su vez de padres que, en muchos casos, son también inmigrantes y traen con ellos el eco, el fantasma o la presencia de esa otra patria desde la que llegaron.

A.N.: Sí, Argentina es una especie de identidad de paso, históricamente hablando. Lo cual a mí me gusta mucho de la argentinidad. El siglo XX en este país es la historia de gente que llega y gente que se va. Eso fue germinando en una especie de nacionalismo paradójico y conflictivo, que se construye sobre la incertidumbre acerca de la propia raíz. Todo esto hace que esta conversación sea un poco confusa, pero bastante argentina.

La cuestión transatlántica, segundo round: fundar un lugar fronterizo

G.M.: En relación con esta cuestión de la patria, te quería comentar que me he percatado de que, en casi todos tus libros, al final, tiendes a explicitar el espacio y el tiempo de la escritura. Por ejemplo: en *El último minuto* aparece “Granada / Buenos Aires, 1998-2000”; en *El que espera*, “Granada / Buenos Aires 1994-1998”; en *Hacerse el muerto*, “Granada / Buenos Aires, 2004-2011”; en *No sé por qué y Patio de locos*, “Granada – Buenos Aires, 2009-2012”. En todos estos aparece la mención a esas dos

ciudades: Granada y Buenos Aires. Por su parte, en *El viajero del siglo* sólo indicas Granada, con las fechas “junio 2003-noviembre 2008”. En *Hablar solos*, en cambio, te limitas a aportar la fecha (“diciembre 2008-mayo 2012”), pero no el espacio. Me llamó mucho la atención esa voluntad tuya de ofrecerle este dato al lector, justo al final.

A.N.: Es curioso, sí. Estoy seguro de que un terapeuta haría algo con esto. No recuerdo por qué empecé a poner el lugar. Supongo que por costumbre, al ser una tradición que yo veía en los libros que iba leyendo; la reproduje por seguir con esa tradición y llegó un momento en que se había convertido en una costumbre ya propia. Pero sí soy consciente de por qué no puse lugar en *Hablar solos*.

G.M.: Hablemos de eso.

A.N.: En mis últimas dos novelas he intentado trabajar con la construcción de un lugar que es fronterizo, mejor dicho, que es una frontera en sí, una especie de fundación mítica de un país fronterizo. No se trata exactamente de un no-lugar, sino un poli-lugar, una poli-localización. No es un no-lugar en el sentido global, más posmoderno, apolítico del término (esa idea de no-lugar yo he tratado de refutarla en *Cómo viajar sin ver*: la idea de que todos los aeropuertos son iguales, todos los centros comerciales son iguales; o sea, la fantasía de que el capitalismo avanzado puede haber definitivamente disuelto las identidades y los conflictos políticos. Esto es falso. Luego comparas el aeropuerto de Caracas con el aeropuerto de Miami y notas inmediatamente las diferencias). Bueno, del mismo modo, no es que en *El viajero del siglo* y en *Hablar solos* yo tratara de crear un lugar que pudiera ser lo mismo para un japonés que para un indonesio; no es ese sentido blanco de un no-lugar el que yo buscaba, sino el de la indeterminación, de la frontera; construir un lugar que a veces parezca Latinoamérica y a veces parezca España.

G.M.: De hecho, me llamó mucho la atención los nombres de las ciudades que creas en *Hablar solos*.

A.N.: Exacto. Justo a eso me refería. En las carreteras de *Hablar solos* pensé en hacer un zapping de paisajes que a veces te parecieran el sur de España –y muy concretamente Granada– no sólo en los nombres sino también en los paisajes, pero, que, de pronto, aquello pareciera una *road movie* en la frontera entre México y Estados Unidos y que en otro momento nos remitiera a la Patagonia. Esto lo hacía mediante la toponimia de los lugares: hay juegos que mezclan geografías de los dos lados y tradiciones literarias de los dos lados. Así que de pronto están en Región de Juan Benet y eso se encuentra al lado de Santa María de la Reina.

G.M.: Y otras ciudades como Comala de la Vega, Veracruz de los Arcos, Salto Grande, Puerto del Este...

A.N.: Que es una manipulación de Punta del Este, sí... Esta voluntad de fundar una frontera mítica transatlántica ha ido siendo cada vez más consciente por mi parte. Por eso, en *Hablar solos*, me parecía que atentaba contra esa ilusión que, después de doscientas páginas donde no sabes genuinamente si estás en Andalucía o en la Patagonia, al final se pudiera leer “Granada”.

G.M.: Claro. Aunque fue el mundo del autor, es como aterrizar de pronto en un espacio muy concreto.

A.N.: Exactamente. No quería interferir. Es verdad se podría objetar el que pusiera “Granada” en *El viajero del siglo*. Pero Granada forma parte del argumento muy pálidamente. En *El viajero del siglo* hay un personaje que pasó su infancia en Granada, que se llama Álvaro (en homenaje a Álvaro Salvador). Decidí que Álvaro tuviera una infancia opuesta a la mía: en lugar de haber pasado esos primeros años fuera de Granada y haber llegado después, este era un hombre que tenía mitificada Granada porque había pasado su niñez en ella. Entonces me pareció que la mención de ese lugar seguía funcionando dentro del artefacto.

G.M.: Con respecto a este tema, me gustaría traer a colación una cita tuya en la que aludes al sentimiento de “desterritorialización” de la literatura a partir de los años 90. Comentas que existe un cierto “desprejuicio territorial” y propones una carta para los extraterrestres que quieran entender esta literatura (Neuman, “Ficticios, sincronizados y extraterrestres”).

A.N.: Sí, algo así como: “Queridos extraterrestres, aquí tienen la gran novela mexicana, escrita por un chileno que vivió en Cataluña, que se llamaba Roberto Bolaño, etcétera, etcétera.” Se me ocurre una addenda a lo anterior, a tu pregunta sobre la localización de la escritura de mis libros. En los cuentos me parecía justo poner “Granada / Buenos Aires”. Porque, por un lado, la mayor parte de los textos están escritos en Granada, pero, sin embargo, yo tengo muy asociado el cuento a Argentina.

G.M.: ¿Por la tradición del cuento en ese país?

A.N.: Bueno... No es que en España no haya grandes cuentistas; de hecho, a estas alturas merecería la pena discutir ese cliché. Desde Aldecoa a Medardo Fraile no ha dejado de haber grandes cuentistas en España, por no hablar de todos los que están vivos ahora: [Juan Eduardo] Zúñiga, Cristina Fernández Cubas, [José María] Merino... Tantísimos. Pero yo tengo asociado el cuento a Buenos Aires por un recuerdo mío personal: yo empecé escribiendo cuentos siendo niño, en Argentina, y mi primera idea del cuento viene de allí, porque así me lo transmitieron mis padres. Entonces, para mí el cuento es argentino, por razones personales, que no

filológicas; y, sin embargo, la mayoría de mis cuentos los he escrito aquí, en España, y también aquí he leído la mayor parte de los cuentos que conozco. Así que me parecía que debía presentarse esa doble orilla y especificar “Granada / Buenos Aires”. Sin embargo, siempre he odiado la manía de algunos escritores por fijar la localización espacial y temporal de la escritura de cada poema. Cuando eso ocurre, siento que me invade el yo del autor que trata de imponerse a esa cosa más oscura e interesante que es el yo poético de un texto que se va formando poco a poco. Aunque puede haber casos en los que dicha localización se justifique: si ese libro de poemas es, por ejemplo, una especie de diario de viaje o una especie de máquina de postales, pues podría funcionar.

Reglas del juego en *Los astronautas de la cosmopista* y *Cómo viajar sin ver*

G.M.: A propósito del viaje, encuentro una cierta relación entre dos libros, uno de Cortázar y otro tuyo, que tienen como eje temático y estructurador el proceso de viajar: me refiero a *Los astronautas de la cosmopista* y a tu *Cómo viajar sin ver*.

A.N.: Sí, claro... Cuando lo escribí no lo había pensado, pero tienes razón... La verdad es que me produce un bochorno infinito lo de ponerme a la altura de Cortázar. Pero, de acuerdo: intento salir de la autoría de mi propio libro para pensar en las reglas de juego de ambos libros. Tratando de hacer ese ejercicio imposible que es la auto-observación exterior, sí veo algo interesante que no había pensado. Hay algo específico en estos dos libros y es que parten de una premisa de escritura previa; o sea, de algún modo fundan unas reglas que condicionan radicalmente el ritmo del viaje. O, mejor dicho, son libros que deciden que el ritmo del viaje influya en el ritmo de la escritura. Proponen un juego literario en el cual las condiciones del viaje son las condiciones de la escritura y viceversa. No son libros de viaje mientras se viaja, sino que se escribe porque se está viajando y se escribe, formalmente hablando, en función de las características de ese viaje.

G.M.: Y bajo el dominio del ritmo que te está imponiendo dicho viaje, ¿no? De hecho, la diferencia radical en esas premisas de partida que apuntas es que en tu caso había que recorrer muchos lugares en poco tiempo, llevando al extremo la sensación de velocidad, mientras que en *Los astronautas* la situación es la contraria: se tarda un mes en el trayecto París-Marsella, parando constantemente en las estaciones de servicio de la autopista.

A.N.: Son dos propuestas complementarias, ciertamente; pero las dos parten de la certeza de que la escritura es libre cuando elige sus normas, no cuando las evade. A mí me gusta mucho esto que dijo *Stravinsky* en *La*

poética musical, en la que afirmó algo así como que él necesitaba reglas para ser libre. Pero se entiende: no unas reglas que tú reproduzcas porque te vienen heredadas, sino un juego que tú vas eligiendo. En ese sentido, son dos libros de viaje que refutan la idea de la naturalidad de una estructura. Ponerse a escribir es ya una decisión formal y esa forma puede afectar no ya sólo a tu libro, sino a tu manera de estar en un tiempo-espacio.

G.M.: Es como no hacerse trampa.

A.N.: Sí, me gusta eso. No hacerse trampa. En el fondo, se trata también de explorar los vínculos entre vida y escritura de un modo específico. Como quien pensara “no se puede vivir de una forma y escribir de otra”. Lo que escribo modela mi vida y mi vida modela lo que escribo. Por lo demás, el origen de *Cómo viajar sin ver* también proviene de otra de las formas del conflicto entre vida y escritura: me aterraba no poder escribir durante toda esa gira. Cuando hoy se habla de “la muerte del autor”, la causante no es la postmodernidad, sino la postpromoción. Nos pasamos demasiado tiempo hablando de lo que hemos escrito o vamos a escribir y muy poco tiempo escribiendo realmente. Y yo tengo una necesidad compulsiva y patológica de escribir. Así que este viaje se me presentaba como la peor de las pesadillas posibles: seis meses seguidos hablando de un libro que ya tenía terminado, sin poder escribir ni una línea. Entonces, Daniel *Mordzinski* me sugirió la idea de hacer un libro de viajes. Yo pensaba que era imposible porque viajar tan rápido era antiliterario, si mantenemos una idea más tradicional y romántica de los libros de viaje. Pero él, que es fotógrafo en festivales de literatura, me decía: “Mirá, yo fotografío a sesenta autores en una semana y tengo que capturar el alma de cada uno en cinco minutos”. Y entonces vi cómo trabajaba Daniel *Mordzinski*: él les causaba una intimidad a los autores, no esperaba a que surgiera. Yo dije: bueno, a este viaje habrá que causarle su aventura. Y esto permitió hacer de la necesidad virtud: me autosugestioné durante seis meses hasta pensar que no escribía porque viajaba, sino que viajaba porque había decidido escribir un libro de viajes.

G.M.: Entonces necesitabas ese ritmo tan rápido para respetar las premisas de escritura.

A.N.: Exacto. Y mientras la gente me entrevistaba, yo secretamente la entrevistaba a ella. Yo tomaba notas sobre la persona que tomaba notas sobre mí. Creo que nunca hablé tanto con camareros, conductores, recepcionistas... Durante seis meses, esa gente a la que uno conoce muy fugazmente, muy efímeramente, se convirtió en mi mayor fuente de trato humano, de información política y, en algunos casos, también de un intercambio afectivo. A veces te contaban cosas realmente conmovedoras y tú sentías que era terriblemente trágico, tenso y, por tanto, literario, el sentir tanta intimidad con alguien que te iba a dejar en un aeropuerto y

nunca más volverías a ver. De algún modo, todo ese viaje sucedió en una especie de gran aeropuerto, es decir, un lugar de constante bienvenida y de constante despedida, llegando y marchándose de un país a otro. Eso me produjo un especial estado de ánimo: por un lado, muy melancólico, porque todo el rato estaba despidiéndome; pero, por otra parte, muy leve y muy despegado, debido a la costumbre de esa despedida. Esa manera de entrar y salir de los países y también de las emociones produjo como una nota, una cuerda muy concreta que ahora no sería capaz de reproducir, y que causó un tono y un libro. No es un libro que cuenta cómo fue ese viaje; es un libro que intenta estar escrito de acuerdo a la temperatura del viaje.

La “bancarrota” de los géneros. Hacia una hibridez discursiva

G.M.: Otra coincidencia que encuentro entre Cortázar y tú es vuestra capacidad para transitar por distintos “géneros”, entrecomillando lo de “géneros”, ya que ambos habéis desarrollado una mirada crítica sobre esta noción, tanto en vuestra práctica literaria como en vuestras intervenciones teóricas. Por ejemplo, en el epílogo a *El último minuto*, te refieres a autores que desarrollan fórmulas “anti” o “multi” genéricas (133-134). Por su parte, Cortázar habla en alguna ocasión de la “bancarrota” de los géneros, afirmando que “en realidad los productos, los libros que estamos leyendo todos los días tienen ya una gran plasticidad, una abertura muy grande en todas direcciones” (González Bermejo: 86). Me gustaría que me hablaras de esta visión poliédrica de la categoría de género.

A.N.: Preferiría hablar de Cortázar, porque es tan interesante eso en él, ¿no? Creo que en algunas de las cuestiones que estamos hablando, Cortázar fue un adelantado. *Historias de cronopios y famas*, por ejemplo, hoy día podría entenderse como ensayo-bonsái o como libro de microrelatos. Es muy interesante ver cómo tanto en Borges como en Cortázar se manifiesta la desconfianza en la noción tradicional de género con una claridad que no vas a encontrar en el resto del boom. Uno lee a García Márquez, gran cuentista y gran novelista, y tiene la sensación de estar asistiendo a un dominio absoluto de unas formas ya dadas.

G.M.: Lo mismo se podría decir de Vargas Llosa o de Carlos Fuentes, aunque luego experimenten mucho en la técnica narrativa.

A.N.: Absolutamente. Eran muy curiosos formalmente, pero nunca te pasa que estás leyendo un libro de Vargas Llosa y piensas “¿esto qué es?”, “¿a qué género pertenece *La ciudad y los perros*?”. No quiero decir con esto que sean escritores menos interesantes, pero digamos que su experimentación no se da en la idea de género. En cambio, uno lee un libro como *Atlas* de Borges y se pregunta: ¿es un libro de viajes?, ¿es un libro de cuentos?, ¿es un libro de microrrelatos?, ¿es un libro de ensayos?, ¿es un libro de viñetas? Por no hablar de que Borges terminó directamente publicando

libros donde barajaba cuentos breves y poemas. Eso es algo que nadie de su generación hacía. Además, muchos de los poemas de Borges se parecen a sus ensayos, muchos de sus ensayos parecen cuentos y sus cuentos están llenos de ideas ensayísticas. Algo fascinante en Borges es que todos sus textos te remiten a sus textos: como si más que abrir puertas entre ellos, se nos metiese en un largo pasillo circular, por decirlo con su léxico, y uno avanzara entre los llamados “géneros” de Borges, sin padecer ningún sobresalto. En Cortázar, más que una especie de igualación o superposición de géneros (como ocurre en Borges), lo que se da es más bien una hibridación, un intercambio, un ida y vuelta de un género a otro dentro de un mismo título: hay momentos en que *Rayuela* parece un libro de cuentos y de pronto vuelve a la estructura más novelesca; hay momentos en que los textos de *Historias de cronopios y famas* se acercan al cuento breve, hasta que el siguiente se orienta hacia el poema en prosa; hay textos en este libro que son claramente microrrelatos, pero de repente se encuentran otros que son más reflexivos y uno cree estar en presencia de un micro-ensayo.

G.M.: Y luego están los libros en que transita entre diferentes géneros, solapando poesía con prosa, como en *La vuelta al día en ochenta mundos*.

A.N.: Exactamente: los libros misceláneos. Me parecen que estos anticipan muchas de las cosas que están sucediendo ahora en libros llamados incatalogables. Sin embargo, hay algo en Cortázar que me desconcierta: si uno piensa en sus poemas o en sus ensayos no hay esa multiplicidad. Los poemas de Cortázar están escritos varias décadas por detrás de sus artefactos narrativos; y como ensayista Cortázar era inteligentísimo, rigurosísimo, pero asombrosamente académico. Para encontrar esta hibridación radical en Cortázar conviene concentrarse en su parte narrativa y ahí uno se encuentra con maravillas absolutamente brutales y misteriosas incluso para nuestra época. Como “Diario para un cuento”, ¿lo recuerdas?

G.M.: Sí, creo que forma parte de *Deshoras*.

A.N.: Estos últimos cuentos de Cortázar cambian una cierta mirada crítica que se daba hacia él. En los años ochenta, parecía que Cortázar sólo había escrito “Continuidad de los parques”; es decir, que solamente se podía leer a Cortázar desde el paradigma clásico del cuento llevado a la perfección: la circularidad, la esfericidad, el sometimiento a la estrategia del *knock-out*. –Hay que decir que ésta, la del *knock-out*, es una de las ideas más atroces que ha tenido a bien manipular la historia de la literatura, porque entonces toda la teoría del cuento se desvía hacia el efecto, el final sorpresa y hacia esos elementos que Cortázar cultivó solo parcialmente y cuando le dio la gana.– Entonces, uno se encuentra con “Diario para un cuento” y hasta los críticos más recelosos de Cortázar (como Piglia, en su momento) vuelven a él; y al releer los textos de *Queremos tanto a Glenda*, por ejemplo, se encuentran con alguien que estaba mucho más allá de eso

que los demás decían que eran sus relatos. En “Diario para un cuento” se conjugan la metaliteratura más sofisticada, la autoficción más interesante, la presencia de ideas impresionantes y, a la vez, la construcción fragmentaria de un relato. Entonces ese texto sería misterioso publicado hoy mismo.

La traducción: entre el rigor profesional y la apropiación creativa

A.N.: En este sentido, creo que es interesante decir que tanto Cortázar como Borges eran traductores y me parece que eso influye también en esa incomodidad respecto a los paradigmas mecánicos de género. Porque cuando se cambia de lengua, el género ya no se puede trasladar literalmente. Un traductor es alguien que todo el tiempo se da cuenta de que las formas literarias son extranjeras para su propia lengua. Porque hay tantos traslados culturales, históricos, lingüísticos, políticos, en la operación que es traducir, que el resultado no calca sino que distorsiona. Entonces creo que los escritores que traducen mucho tienen esa sensación de desconfianza también cuando escriben sus propios textos.

G.M.: Recuerdo una cita de Cortázar en este sentido que apunta, cuando afirma: “Yo le aconsejaría a cualquier escritor joven que tiene dificultades de escritura, si fuese amigo de dar consejos, que deje de escribir un tiempo por su cuenta y que haga traducciones; que traduzca buena literatura, y un día se va a dar cuenta que puede escribir con una soltura que no tenía antes” (González Bermejo: 19).

A.N: Exactamente. Pero fíjate que la experiencia de Borges y de Cortázar en este sentido es diferente. Borges fue un traductor más intermitente; además, en el buen y en el mal sentido de la palabra, era un traductor muy caprichoso. Cortázar traducía de forma profesional, tenía un salario como intérprete para la UNESCO y era un traductor literario, al igual que su mujer de entonces, Aurora Bernárdez. O sea que en la casa de Cortázar había dos traductores profesionales. En Borges, en cambio, se daba algo alegórico en la idea de la traducción. Para él era una especie de identidad estética, mientras que en Cortázar era una realidad técnica.

G.M.: Tú llevas también algún tiempo traduciendo. ¿Te considerarías un traductor “caprichoso” o “riguroso”, siguiendo estas definiciones que apuntas?

A.N.: Bueno, no soy un traductor tan constante, ni profesional, ni brillante, como Borges y Cortázar. Soy un traductor que hace lo que puede. Cortázar era muy “riguroso”, como tú decías... Pensemos en la traducción que hizo de los cuentos de Poe. Un encargo que a nosotros nos resulta muy transatlántico: Francisco Ayala, granadino, viviendo en Puerto Rico, les encargó a los argentinos exiliados en París traducir a Edgar Allan Poe.

G.M.: Propio de la biblioteca de Babel.

A.N.: Exactamente. Un encargo borgiano, sí. Es una traducción en la también colaboró Aurora Bernárdez, como se comprueba leyendo las cartas de Cortázar a los Jonquières. Al leer esa traducción, uno se da cuenta de que Cortázar intentó hacer una prosa un tanto decimonónica, en un intento de fidelidad histórica. Cortázar no lo reescribió contemporáneamente, que es lo que sostienen otros traductores que hay que hacer y que es, quizá, lo que personalmente yo haría. Pienso que los clásicos necesitan ser retraducidos al estado de lengua de su época dos o tres veces por siglo. Sin embargo, Cortázar, con un conocimiento cultural e histórico elevadísimo de ambos idiomas, trató de hacer una pirueta muy interesante que es hacer sonar a Edgar Allan Poe como si hubiera escrito sus relatos en castellano, a finales del siglo XIX. O sea, que no es la prosa de Cortázar, no se reconoce su estilo. En cambio, Borges era mucho más invasivo y descarado: hacía sonar a todo el mundo que traducía como a sí mismo. Para él sus traducciones eran parte de su obra y, en ese sentido, se parecía más a Sergio Pitol. Yo simpatizo mucho con esa idea, que es muy poco profesional: la idea de que tú te apropias de los autores que traduces. Eso, en el caso de Borges, al precio de las mayores aberraciones voluntarias; porque no sólo hacía sonar a los autores como él, sino que los corregía y los censuraba. Si tú leías una traducción suya debías saber que este texto era Borges reescribiendo a Whitman o a Kafka; pero él nunca negó que fuera así, nunca se postuló como traductor profesional, así que Borges era un tramposo honesto. Yo, como diletante de la traducción y según mis posibilidades, que obviamente no son las de Borges, sintonizaría más con esta poética de la traducción que parece afirmar que no hay escritura que no sea propia.

A vueltas con el cuento

G.M.: Creo que el cuento es el género sobre el que más has reflexionado: has compuesto varios “Dodecálogos de un cuentista” y has redactado diferentes artículos sobre esta temática en varias revistas. ¿Por qué crees que se da en ti (y en otros, como el propio Cortázar) esa voluntad de reflexionar sobre este formato?

A.N.: La verdad es que también he escrito bastante sobre poesía. Pero sí, durante un tiempo me centré mucho en el ensayo sobre el cuento. Fue una postura de cierta militancia, que tenía que ver con razones “políticas”.

G.M.: ¿La necesidad de rescatar el cuento como género?

A.N.: En realidad, el cuento no necesita que nadie lo rescate y mucho menos tendría que ser yo quien lo haga. Es un género que se defiende solo como tradición. Pero se dan carencias en la conquista de su espacio públi-

co específico. Ha habido un momento en el que se ha modificado la percepción del lugar que el cuento debía ocupar dentro de un catálogo editorial. Pero, antes de eso, la verdad es que el libro de cuentos para la mayoría de los editores era lo que no quedaba más remedio que publicar. Eso venía acompañado de la ausencia de críticos especializados en los suplementos literarios y cuando digo “especializados” no estoy partiendo de la premisa de que el cuento tenga que considerarse un género específico. Siendo muy pragmáticos, definamos el especialista del cuento como aquel que ha leído muchos cuentos clásicos y también contemporáneos, un crítico que está al tanto de lo que se hace en el cuento hoy en día y cuyo conocimiento no finaliza precisamente en Cortázar o en alguno de los clásicos ineludibles. Además, cuando empecé a publicar sobre el cuento, la red estaba en pañales y se había roto esa tradición de publicar cuentos en los medios, mantenida por *The New Yorker* o, en nuestra lengua, por la revista *El cuento* o *El escarabajo de oro*. A mí se sublevaba, entonces, esa sensación de que el cuento era como una Cenicienta pública. No porque se dejaran de editar grandes libros de cuentos, sino porque en el imaginario social de la literatura estaba la novela como género que lo conquistaba todo y la poesía como género mitificado (como género pequeño, pero legendario, defendido, además, por los propios poetas –entendiendo por defender que la poesía es leída, reseñada y comentada por los propios poetas, en un circuito que se autoabastece–). En el cuento, en cambio, no existía la fila de los cuentistas alimentando la teoría del cuento. Yo tenía la sensación de que seguíamos repitiendo los mismos clichés sobre el género de los últimos treinta años y que faltaba debate sobre el género. Al hilo de eso, empezamos a sacar con Páginas de Espuma la serie de antologías *Pequeñas resistencias* y simultáneamente empecé a trabajar en los dodecálogos. Pero no era tanto defender lo que es obvio, el hecho de que el cuento es un género mayor, sino resituarlo en términos de visibilidad en el debate público y editorial.

G.M.: ¿Crees que esa situación de invisibilidad se da más en España que en Hispanoamérica?

A.N.: Me parece que se trata de un problema de la lengua entera. Hay en España quienes piensan que eso no sucede en Latinoamérica, por los grandes clásicos del cuento hispanoamericano, pero eso no llega a impregnar la política cultural de los medios latinoamericanos. En este ámbito, a partir de los años noventa, el fenómeno de la recolonización editorial por parte de los grandes grupos empezó a arrojar un reflejo en los medios nacionales, que no se distanciaban de lo que te podías encontrar en los de Madrid o de París. De hecho, en los noventa y dos mil empezó a hacerse difícil publicar un libro de cuentos en Argentina. Esto se ha reorientado y corregido un poco por tres fenómenos. El primero, la caída brutal de esas grandes multinacionales de la información y de la edición durante el corralito, que hace que el panorama editorial en Argentina se resetee (a lo

Kubrick) en el año dos mil uno. Ese espacio fue parcialmente reapropiado por editoriales independientes, más o menos combativas, que nacieron desde la escasez de recursos materiales; cuando, dos o tres años después, la situación económica argentina se normaliza, el panorama ya había sido ocupado por estas pequeñas editoriales. Entonces, de algún modo, en Argentina se había dado hace diez años lo que ahora está pasando en España: una reconfiguración editorial, donde asistimos a la polarización entre los grandes grupos concentrados y reconcentrados, frente a una proliferación muy refrescante y esperanzadora de pequeñas editoriales, cuyo afán de renovación permitió que el molde cambiara. La segunda circunstancia que hay que tener presente fue la red, que hizo que la atención que se prestaba a determinados medios o géneros minoritarios no fuera ya en función del espacio en el papel y esas exigencias de economía del espacio al que obliga el papel. Y el tercer fenómeno es el surgimiento de la secta de las microformas. Ha habido un proceso de intensificación de la teoría del microrrelato y, aunque se puede argumentar y discutir hasta qué punto el microrrelato es un género sesgado del cuento, evidentemente su presencia pública revitalizó la visibilidad de la narrativa más breve. Todo eso hace que este momento me parezca menos urgente esa necesidad que yo tuve entonces de resituar el cuento en el debate público de la literatura. De hecho, si te fijas en mi blog, ahora mismo estoy más centrado en la novela y en la poesía. Había otra cosa también que me sublevaba y que era menos coyuntural y más teórica, y es el prejuicio de que el cuento es un género más inmutable que otros. Hay una especie de aproximación “proppiana” al cuento que me molesta mucho: como si la poesía evolucionase con las vanguardias de su tiempo y la novela avanzase con las coyunturas socio-históricas de cada época, pero el cuento fuera un tipo de bicho inasequible a la mutación: como si arrancara en Edgar Allan Poe y Quiroga, pasara por el Cortázar clásico y el Borges de “Emma Zunz”, por ejemplo, y aterrizara para siempre en Carver como discípulo de Chéjov y Hemingway. Ahí tienes los paradigmas: el neofantástico (más o menos circular, más o menos basado en el doble plano y las inversiones); el costumbrismo intimista y más o menos suburbial de Carver; el cuento de final abierto, con conflicto no resuelto, de Chéjov... Por el contrario, a mí me interesaba acercarme a ciertos autores contemporáneos del *boom* que habían hecho algo distinto con este género. Por ejemplo, siempre fui muy estudioso de los textos de Felisberto Hernández, con su manera oblicua de entender el cuento, el argumento y hasta la prosa; además, hice mi tesina sobre Arreola y Monterroso; Piñera es otro autor que también me interesaba, aunque sus *Cuentos fríos* no fueran tan perturbadores desde el punto de vista formal... O Hebe Uhart, que es una gran cuentista y filósofa, antiborgiana, con lo cual su obra resulta el antídoto perfecto que ensancha las posibilidades de la tradición del cuento argentino. Es decir, que me interesaba recordar que había un montón de autores (Marco Denevi, Julio Torri...) que se salían de esos paradigmas indicados; el canon no sabía dónde poner sus relatos anómalos y se les llamaba “raros”, aunque lo que ellos estaban haciendo era proponer otra

norma. En fin, con todo esto yo quería teorizar sobre el cuento tratándolo como el género más voluble, incierto y experimental. Y por eso proponía dodecálogos y no decálogos, en la medida en que se trataba de parodiar la perfección del diez. Además, quería que fueran muchos dodecálogos: aquí hay un dodecálogo, aquí está el siguiente, y otro, y otro.

G.M.: Y que incluso pudieran contradecirse.

A.N.: Claro. La idea es que sea un número indefinido y que sus principios discutieran entre sí. Como una poética destinada a autorrefutarse. Y también como una especie de acto terrorista contra el dogma de qué es un cuento y contra los clichés que siguen existiendo sobre él. No sé si salió bien, mal o regular, pero yo me lo pasé muy bien, y en el camino espero haber aprendido cosas.

G.M.: Hablas en pasado. ¿Ya no piensas escribir más dodecálogos? Yo creo que los lectores de tus libros de cuentos esperan ya ese guiño al final y les decepcionaría que no lo hubiera.

A.N.: Lo divertido sería hacer doce dodecálogos incompatibles entre sí.

Escritura y conciencia del presente

G.M.: Una diferencia, en cambio, entre la trayectoria de Cortázar y la tuya es lo que podríamos llamar la “precocidad” a la hora de publicar. Cortázar da a conocer, con el seudónimo Julio Denis, su primer libro (*Presencia*) en 1938, pero será *Los reyes* el primer libro que publique con su nombre en 1949. En 1951 ve la luz *Bestiario*, el libro con el que alcanzará ya un cierto reconocimiento: tenía 37 años. Esa es, exactamente, tu edad actual. Para entonces has publicado cinco novelas, cuatro libros de cuentos, casi una decena de libros de poesía. Has ganado el premio Hiperión de poesía; el premio Alfaguara, el Premio de la Crítica y el premio Tormenta; has quedado dos veces finalista del Heralde; has publicado en las editoriales más prestigiosas del ámbito hispánico, has sido traducido a dieciséis idiomas... ¿No da vértigo?

A.N.: Me da vértigo cuando me lo preguntas. Pero normalmente no, porque cuando escribo tengo una noción muy intensa del presente. Hay algo tan despótico en la manera en que el instante te secuestra cuando escribes o cuando lees... Por eso me molesta esa idea de la literatura en términos de evasión de la realidad. Yo, en cambio, siento que solamente habito intensamente la realidad, que no se me escapa, que atiendo a ella, que me relaciono de una forma íntima y consciente con ella, cuando hago esa maniobra de salir para volver a entrar que es leer, o escribir, o ver una película. Creo que prestamos mucha más atención a la realidad cuando hay un filtro artístico o estético. Porque esa maniobra estética es la que

captura tu atención. Igual que el fotógrafo (para emplear un símil que a Cortázar le gustaba): es posible caminar por la realidad sin cámara en la mano, pero cuando te llevas la cámara al ojo todo es significativo. Y lo mismo ocurre con ese objetivo invisible que es el lenguaje verbal.

G.M.: ¿Tú vives con esa sensación de llevar la cámara en el ojo?

A.N.: Absolutamente.

G.M.: ¿Todo el tiempo?

A.N.: Todo el tiempo.

G.M.: ¿Nunca has tenido un periodo de vacío?

A.N.: Sí, aunque eso era porque la cámara se había quedado sin batería, pero no porque dejara de existir. Entonces, respondiendo a tu pregunta, no siento vértigo en la medida en que esa cámara lo único que pide es algo nuevo. A la cámara le importan muy poco las fotos que ya ha hecho, tiene una admirable amnesia; a su vez, cada hoja en blanco prescinde de sus antecedentes. Yo tengo una relación de gozo y también de sufrimiento con la escritura. Escribir puede exasperarte, frustrarte, asustarte (esto incluye el vértigo por el que me preguntabas): todas esas son emociones negativas que, sin embargo, intensifican la experiencia de la escritura. Escribiendo todo sucede dos veces o se siente dos veces, incluyendo lo doloroso. Y hay algo adictivo en eso, porque estás tan vivo mientras escribes... Cuando no estoy escribiendo un libro, tengo la sensación de andar por ahí muerto. Entonces es muy difícil para mí luego traducir eso en términos de trayectoria. Tú lees una biografía y parece que todo eso forma una carrera, un currículum, pero en el orden más íntimo se trata de una sucesión de emociones muy intensas. O sea, soy un yonqui de la adrenalina de las distintas fases de la escritura. Una es justo cuando se te ocurre la idea: ese momento que sólo se puede igualar a las ganas imperiosas de follar o de comer, cuando todo tu organismo está dándote la orden de hacer algo. Pero es una versión sofisticada: lo increíble de este instinto de escritura es que mientras la desesperación alcanza el mismo grado que los otros apetitos, tu autoconciencia aumenta. Luego está la euforia de haber terminado, terminar lo que sea, una frase; yo pongo un punto y seguido y algo en mis órganos que obtienen un estado óptimo de funcionamiento, a nivel respiratorio, digestivo, en el sistema nervioso. Pero ese efecto se evapora pronto y hay que seguir escribiendo. Podría no publicar, pero es que otra de mis patologías es ser un maniaco-obsesivo y no poder parar de corregir (lo cual para colmo me gusta), de modo que si yo no publico un libro no puedo empezar otro. Así que estoy atrapado entre dos necesidades contradictorias: una es empezar un libro y la otra es no acabarlo nunca. Todo eso ha tenido consecuencias curriculares. Pero hasta el día de hoy me resulta

totalmente asombroso e inconcebible pensarme en términos profesionales o pragmáticos con respecto a la escritura. Volviendo al tema de la edad y de la escritura en general, creo que no es un dato relevante: algunos de mis escritores favoritos decayeron con la edad como Truman Capote; en cambio, otros autores muy admirados por mí sólo alcanzaron su verdadera voz con la edad, como Borges. Si Vargas Llosa hubiera muerto con mi edad ya sería “Vargas Llosa”; pero si Cortázar hubiera muerto con mi edad, no existiría (por mencionar a dos escritores cercanos en el tiempo que pertenecen, más o menos, al mismo canon y a los que la edad les hizo cosas opuestas). Ante ese panorama, ¿qué nos dice la edad? Poco, porque la estupidez, la cirrosis o la mala suerte pueden acabar conmigo la semana que viene. O sea, que no hay tiempo que perder. Cuando a mí me dicen que soy joven, yo respondo: “pero, ¿cómo voy a ser joven si ya he alcanzado la mitad de mi vida?” Esa conciencia aguda de la mortalidad la tuve siempre. Me ocurrieron cosas de niño que tal vez influyeron. Murió un compañero mío de escuela cuando yo era muy pequeño; era un compañero de juegos y yo vi su cadáver, y ver el cadáver de mi amigo de diez años me produjo una perplejidad de la que no salgo todavía. No era ni siquiera repulsión, era algo más relacionado con el asombro: no podía ser que esa persona que jugaba, de pronto, hubiera dejado de hacerlo. Recuerdo también con mucha claridad la muerte de mi abuelo cuando yo tenía seis años. Tenía una relación muy honda con él y quería ir a su entierro para tocar la flauta. Me indignó muchísimo que mis padres no me permitieran ir, porque yo iba a tocar música para él; les costó mucho explicarme que él no la iba a escuchar. Yo decía: pero si yo lo puedo nombrar, si lo puedo recordar, ¿por qué el no puede recordarnos a nosotros? Entonces, es darse cuenta de que la muerte no es recíproca. Esto me produjo mucho asombro y la verdad es que sigo sin entenderlo. Mi otro abuelo se suicidó. Y luego hace unos años también perdí a mi madre, cuando ella tenía poco más de cincuenta años. En fin, son experiencias que se han ido sumando. Con esto no quiero decir que yo tenga la certeza de que moriré joven: en absoluto, nunca he hecho pronósticos al respecto. Lo único que me queda, entonces, es un sentido muy agudo del presente, sin dar por sentado que el futuro exista. Desde ese punto de vista todos mis libros podrían ser el último y eso lo pensaba también a los veintidós años; al mismo tiempo, eso es lo milagroso, todos son la oportunidad de aprender a escribir de nuevo y por tanto todos son cada vez el primero.

Cortázar y el paso del tiempo

G.M.: Volviendo a Cortázar, ¿qué crees es lo más duradero de su obra, lo que más ha influido en generaciones posteriores?

A.N.: Fíjate que eso es difícil proyectarlo en términos de pronóstico, porque igual que hemos dicho antes que los clásicos son traducidos por cada época de forma muy distinta, lo mismo vale para su relectura. El

caso de Cortázar me parece muy significativo. Si hubiéramos estado conversando hace veinte o treinta años la respuesta ineludible habría sido que lo que más había permanecido era *Rayuela*. En cambio, visto desde ahora uno tiene casi la certeza de que *Rayuela* no ha envejecido tan bien como los mejores cuentos de Cortázar. Por ejemplo, el pensamiento de género en *Rayuela* acusa mucho la generación a la que pertenece Cortázar. La Maga es el modelo de mujer que ninguna chica con conciencia de género querría ser hoy: etérea, propiciadora, hembra, como decía él... Aspiraba a ser un gran personaje femenino, como Madame Bovary o Anna Karenina, pero, sin embargo, ese personaje acumula lo peor de la *nouvelle vague*, que es una mujer que fue *cool* y ahora resulta *retro*, anticuada. Una chica, como te decía, propiciadora, de pensamiento ajeno, una chica instintiva y no teorizante: es decir, es una musa, o sea, alguien que pone en marcha el mecanismo creativo masculino, pero que no es capaz de sostener uno propio. ¿Se acaba ahí *Rayuela*? No, no se agota ahí, estructuralmente no se agota ahí. Pero fíjate que hasta en eso ha envejecido mal. Es cierto que tiene momentos de prosa absolutamente incomparables, porque Cortázar escribía maravillosamente bien, con un sentido del ritmo y con una capacidad auditiva para el castellano que me parece absolutamente admirable. Pero si uno le ve en términos estructurales, descubre que el libro se presenta como si pudiera leerse en el orden que uno quiera, pero el autor te propone y te fija un orden: así que el caos de la novela se ve coartado por el orden que el autor te da en sus aclaraciones. Todo conspira para que ese caos esté demasiado controlado. De ahí que estas supuestas novedades, hoy en día, resulten ingenuas. En cambio, uno toma el cuento tan subestimado que es el de “Mensaje en una botella”: yo lo releía y no me podía crear la contemporaneidad de ese texto. O uno se acerca a *Historias de cronopios y famas* y descubre que sigue siendo un libro de un atrevimiento tremendo. No tanto por la idea del cronopio y la fama (porque fíjate que lo moral es siempre quizá lo más envejecido en Cortázar), sino por la imposibilidad de contestar a esa pregunta sobre qué clase de libro es este. Es un acto de escritura de una libertad absolutamente abrumadora, que además combina lo serio y lo humorístico, lo trágico y lo cómico, lo narrativo, lo poético y lo ensayístico. Por eso ese libro para mí, más allá de la oposición cronopio/fama, está destinado a perdurar como interrogación acerca de la forma literaria. Luego estarían, indudablemente, los cuentos, que siguen siendo ejemplares de un modo de entender el cuento (aunque no sean los que más me interesen): “La noche boca arriba”, “La isla a mediodía”, “Continuidad de los parques”, “Axolotl”. Hoy en día se puede hacer algo más moderno, algo diferente, pero estos cuentos, con su estructura de inversión y circularidad, son perfectos y eso perdurará como ejemplo de un tipo de poética. Luego está una parte extraordinaria de la obra de Cortázar, que es su producción epistolar. Fue un corresponsal de un rigor y una brillantez poco habituales. Era de esa clase de escritores muy conscientes de serlo mientras escribía una carta y quizá le restaba algún tipo de espontaneidad y de intimidad; pero, por otra parte, amplía total-

mente el corpus de su obra. En las cartas de Cortázar hay comentarios de exposiciones, relatos de viajes, opiniones de lecturas, descripciones de la propia obra... Y yo que soy lector de epistolarios, me admiraba mucho la conciencia literaria de su obra. Luego está su faceta de traductor, que creo que sobrevivirá. Me parece también que su relación con el cine y con la música, que hoy calificaríamos de *pop*, lo acerca mucho a nuestra época, que es tan poco pura en su aproximación a la literatura. Vivimos en una época de gran curiosidad interdisciplinar y esta especie de curiosidad saltimbanqui la tenía mucho Cortázar.

G.M.: De hecho, quizá esa curiosidad que citas ahora es la que explica buena parte de lo que hemos venido diciendo a lo largo de esta entrevista: ese transitar por distintos géneros, ese intentar reconvertirlos... Incluso lo que hoy nos puede parecer ingenuo en *Rayuela* también proviene de esa curiosidad y de esa necesidad de buscar.

A.N.: Absolutamente. Es que *Rayuela* y todos los libros de Cortázar son una búsqueda. Él tituló su famoso cuento “El perseguidor”, pero el perseguidor es él y no Charly Parker o su trasunto. No hay libro de Cortázar en el que él no busque. Otra cosa es la caducidad de esa búsqueda en cada caso. Anteriormente no he mencionado “Casa tomada”, aunque es uno de sus cuentos absolutamente memorables. Creo que entre sus cuentos paradigmáticos, “Casa tomada” ha envejecido especialmente bien, quizá por no tener un final sorpresivo, sino un final fatal (el relato aboca a ese desenlace desde el principio). El misterio es el contenido de esa metáfora, muy sencilla y al mismo tiempo tremendamente misteriosa: ¿qué es la casa?, ¿qué es el espacio?, ¿qué son los otros?, y, sobre todo, ¿qué son esos rumores que se oyen? Y podemos dar la respuesta desde la historia, desde el inconsciente, desde el más allá, desde la política... Siempre me ha parecido especialmente admirable. Es un cuento que no desvela un misterio, sino que lo fabrica. Porque en un cuento como “Axolotl”, que a mí me parece bastante sobrevalorado, una vez operada la inversión, no hay relectura posible de ese texto: estás fuera de la pecera y de pronto estás dentro. En “Casa tomada” el misterio tiene profundamente que ver con el sentido, que es misterioso e incesante y por eso me parece inmortal. Pero querría repetir que este Cortázar paradigmático no debería oscurecer al Cortázar de “Diario para un cuento”, que asombraría hoy en día al más experimental y posmoderno de los escritores. Creo que valdría la pena releer sus últimos textos, desposeyéndolos de todo lo que sabemos sobre su obra anterior. Resultaría muy útil leer a Cortázar de adelante hacia atrás, acercándose a él como a un ser que envejeció experimentando. Y que por algún tipo de justicia poética, murió gravísimamente enfermo, pero con cara de niño, como un Benjamin Button de dos metros de estatura.

Bibliografía citada

González Bermejo, Ernesto (1978). *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.

Neuman, Andrés. “Ficticios, sincronizados y extraterrestres”, http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/200905/26/cultura/20090526elpepucul_1_Pes_PDF.pdf (última consulta 16-05-2014).

--- (2009). *El último minuto*. Madrid: Páginas de Espuma (1era. edición en 2001, Madrid: Espasa).

--- (2009). *El viajero del siglo*. Madrid: Alfaguara.

--- (2010). *Cómo viajar sin ver*. Madrid: Alfaguara.

--- (2012). *Hablar solos*. Madrid: Alfaguara.