

Enrique Anderson Imbert

*El cuento no se hace solamente
con experiencias anecdóticas*

Una fría mañana del último invierno, cuando el julio porteño de 1989 se recalentaba con hiperinflación, transición presidencial y una incierta locura colectiva, apareció en nuestra redacción la figura menudita —de impecable traje oscuro, camisa impolutamente blanca y corbata al tono— de Enrique Anderson Imbert. Portando con asombroso aire juvenil casi ochenta años que parecen veinte menos, se cumplía así un reencuentro esperado.

Hace algunos años, en un coqueto restaurante de Boston, en la Nueva Inglaterra norteamericana, habíamos charlado sobre literatura y política, esas dos pasiones argentinas que no reconocen límites generacionales. Desde entonces, íntimamente, estaba pendiente esta conversación.

De visita en Buenos Aires (EAI vive en los Estados Unidos desde hace unos cuarenta años pero vuelve a la Argentina todos los años a pasar una temporada), lo buscamos en su departamento de la calle Gascón. Unos días después llegó a *Puro Cuento* con su aparente fragilidad y su sorprendente vigor (impresionan la firmeza de su voz, la energía que pone en todos sus movimientos, la pasión con que habla de literatura). Compartiendo un sobrio té negro primero, y un puchero con todas las de la ley más

tarde, se explayó ante el grabador con soltura, brillantez y contundencia.

→ Descendiente de escocés e irlandesa por el lado paterno, y de francés y español por el materno («de italiano no tengo nada, desgraciadamente, porque es la cultura que estimo más»), nació en Córdoba en 1910 pero vivió en La Plata desde los ocho años. Allí hizo la primaria y el Nacional. Luego estudió en la Universidad de Buenos Aires, «pero soy platense —dice— en el sentido de que allí encontré a mis grandes maestros: Alejandro Korn, Pedro Henríquez Ureña, Rafael Alberto Arrieta y, sobre todo, Ezequiel Martínez Estrada, para quien escribí mis primeros cuentos porque él tenía un curso de composición en el que yo empecé a escribir. De Henríquez Ureña fui el discípulo favorito desde el año 1925, en que llegó a La Plata, hasta su muerte en 1946; yo lo acompañé siempre y creo que me dediqué a la literatura por él...».

→ En 1928 se instaló en Buenos Aires e inició su carrera literaria. Fue redactor de *La Vanguardia*, órgano del Partido Socialista. En 1940 fue profesor en la Universidad de Cuyo, en Mendoza. Desde 1941 lo fue en la de Tucumán. Vivió la mayor parte de su vida en los Estados Unidos, donde fue primero profesor en la Universidad de Michigan (Ann Arbor) durante más de veinte años; desde 1965 es catedrático en la prestigiosa Universidad de Harvard, en Massachusetts.

|| Su obra es impresionante: es autor de una *Historia de la Literatura Hispanoamericana* en dos volúmenes que a lo largo de sucesivas reediciones y traducciones es fuente de consulta prácticamente en todas las universidades del mundo. También es autor de una historia cronológica del cuento titulada *Los primeros cuentos del mundo* (1977) y de una imprescindible *Teoría y Técnica del*

cuento (1979), sin dudas el más completo y profundo tratado sobre el cuento escrito en lengua castellana (publicado en la Argentina por Ediciones Marymar, sin embargo es muy difícil de encontrar en librerías). Además, ha publicado una docena de obras de crítica y ensayo, y otra docena de libros de ficción: novelas y cuentos. De estos últimos, algunos de sus títulos son: *El grimorio*, *El gato de Cheshire*, *La botella de Klein* y la más reciente serie de narraciones completas, tituladas *En el telar del tiempo*.

EAI es hoy, posiblemente, el crítico literario argentino más reconocido internacionalmente. Es también, casi con seguridad, el más importante teórico del cuento en lengua castellana que hay en el mundo. Además, cuentos suyos figuran en las mejores antologías de cuentistas argentinos que se han hecho (fuera de la Argentina, naturalmente).

GIARDINELLI: *¿Cuándo se fue, y por qué?*

ANDERSON IMBERT: Bueno, a ver: se intervino la Universidad de Tucumán en el año 45; entonces yo me fui en el 46.

—*¿Por persecución o por desencanto?*

—Fue persecución. La universidad fue intervenida por un fanático, un loco fascista que nos hacía la vida imposible encarcelando intelectuales.

—*¿Quién era? Recordémoslo...*

—Creo que se llamaba Olmedo. Era un insignificante, un mediocre. No era ni siquiera un teórico de la derecha. Sólo un pobre tipo que probablemente obedecía órdenes. Pero hizo que de Tucumán nos fuéramos casi todos: Risieri Frondizi, Aníbal Sánchez Reulet, Morínigo...

—Deduzco que de ahí viene ese antiperonismo que se nota en muchos en sus cuentos. ¿Por qué no regresó después del 55?

—Sí que regresé. Cuando cayó Perón yo volví y me presenté a concurso y gané tres cátedras: dos en la Universidad de Buenos Aires y una en La Plata. Pero la universidad argentina estaba tan politizada que era imposible enseñar. Los profesores teníamos mucha inestabilidad porque los estudiantes reclamaban que fuéramos sometidos a concurso cada cinco años. Me di cuenta de que habiendo tanta politización, en ese momento la universidad podía estar por la democracia, pero en cinco años más podían volver a estar con una dictadura. Entonces, me volví a Michigan.

—Y allá hizo una carrera académica asombrosa. Pero, ¿qué pasó con usted como cuentista?

—Yo siempre fui cuentista. La verdad es que mi profesión como profesor es marginal. Es central en un sentido: me da dinero para vivir. Pero es marginal porque no responde a mi vocación.

—Hablemos de ella, entonces. ¿Cómo empezó su vinculación con el cuento?

—Como le dije, yo empecé escribiendo para Martínez Estrada. En 1926. Y ese mismo año publiqué mi primer cuento, alentado por él. Luego, al venirme a Buenos Aires en el año 28, empecé a publicar cuentos en el diario *La Nación* casi de inmediato. Le llevé un texto al director del suplemento, Enrique Méndez Calzada, y me lo publicó enseguida. Era un cuentito que se llamaba *Mi novia, mi amigo y yo*. ¡Imagínese, yo tenía sólo dieciocho años!

—¿Y su primer libro?

—Fue una novela, curiosamente: *Vigilia*, que publiqué en *La Vanguardia* y con la que saqué un premio mu-

nicipal. Pero yo seguía escribiendo cuentos, y en 1940 apareció *El mentir de las estrellas*, mi primer libro de cuentos, publicado por Daniel Devoto en una edición de lujo, artesanal, una belleza.

—¿Usted qué era, qué se sentía, entonces? ¿Escritor, docente, crítico?

—Escritor, escritor. Para mí la cátedra fue una sorpresa. Lo que pasó fue que Henríquez Ureña me quería mucho y me insistía para que me dedicara a la enseñanza. Además, yo estudiaba con Amado Alonso en el Instituto de Filología, y Alonso también me empujaba hacia la crítica literaria. Así que me alejé un poco del cuento, porque tenía mucho que estudiar. Me metí en serio con la teoría literaria, y así escribí mi *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, que como usted comprende me llevó muchísimo tiempo... Es por eso que mi segundo libro de cuentos se publicó sólo años después, en el 46, cuando yo todavía estaba en Tucumán; se llamó *Las pruebas del caos*. Y el tercero, *El grimorio*, se publicó recién en 1961.

—En casi todos sus libros aparecen cuentos breves y brevísimos que usted suele llamar «cuasi cuentos». Esto me recuerda otras extrañas denominaciones. He conocido escritores que los llamaron «protocuentos» o «pretextos»; Valadés los llama «minicuentos»; para mí son «semicuentos», y en Estados Unidos hay muchas designaciones, entre ellas la original four minute fiction (ficción de cuatro minutos). ¿Qué significan para usted estos textos? ¿Son ejercicios? ¿Son un género menor, una frustración del género?

—No, no (se ríe). Pagés Larraya me decía, burlón: «Che, qué generoso sos. No te costaría nada ampliar esos esquemas narrativos y tendrías entonces cuentos largos, que son más reconocidos que los breves». Pero la verdad es que como yo no creo que haya diferencias entre la for-

ma y el fondo, sino que son una unidad, creo que los micuentos nacen así y no se pueden ampliar, como tampoco un cuento largo se podría encoger. El escritor lo que produce son unidades narrativas. Por otra parte, no soy yo el primero que frecuenta este género. De niño, yo leía los poemas en prosa de Baudelaire.

—*Que son más poesía que prosa, cabe decir.*

—Sí, y precisamente por eso los cito. Porque lo que yo he tratado de evitar es la moraleja, la intención moral, política o ideológica. Porque en el género del cuento corto, fíjese, siempre ha habido una intención proselitista: ahí tiene usted la forma de fábula, por ejemplo.

—*Bueno, eso corresponde al origen del cuento. Usted mismo dice en Los primeros cuentos del mundo que el cuento en sus orígenes tenía una intención no literaria. Podríamos decir que la literaturización del cuento fue posterior, ¿verdad?*

—Claro. A veces eran sólo mitos. Y esos mitos eran realmente intentos serios para explicar el origen del mundo. O de los fenómenos naturales. Así que es claro que el origen del cuento fue un origen mítico, y muy serio.

—*Volviendo al cuento breve, siempre tengo la impresión de que en la Argentina no hay una tradición de cuento breve, como sí la hay en México, en los Estados Unidos y en otros países. Usted es uno de los pocos cultores argentinos del cuento breve y brevísimo. Disculpe mi ignorancia, pero ¿es también uno de los precursores?*

—En la Argentina, sí.

—*¿Y de dónde le vino esta vocación?*

—De la lectura de los maestros del cuento breve. Uno de ellos fue Jules Renard. En el siglo XIX escribió libros con cuentitos de veinte palabras, ingeniosos y con desenlaces sorprendentes. A mí me fascinaba leerlo. Por supuesto: ¿quién me hizo conocer a Renard?: Martínez Estrada. Ahora me da un poco de rabia porque nadie se

acuerda de Renard. Por eso me dio tanto gusto que ustedes en el último número (PC 17) lo publicaron. Y otro cuentista que también me gustaba por sus breves, y que también me lo dio a leer Don Ezequiel, fue el catalán Eugenio D'Ors.

—*¿Estos antecedentes tan recientes indicarían que es un género nuevo, propio del siglo veinte?*

—Es que ni siquiera era un género; eran caprichos. Los autores jugaban con el cuento breve y brevísimo. Ahí están los cuentitos de Don Ramón Gómez de la Serna. En los años de mi formación, él era famoso por esos divertimentos.

—Bueno, aquí también podríamos citar a Macedonio Fernández, ¿no cree?

—No, no lo creo. Tan mal escritor Macedonio Fernández. Dejémoslo de lado en esta conversación, porque para mí no pertenece a la literatura; pertenece al manicomio... (se ríe). Mejor hablemos de otras influencias: como el libro *Gog*, de Giovanni Pappini, que es un libro extraordinario, lleno de cuentos breves.

—Pero entonces estaríamos en presencia de un género realmente nuevo, nacido en el siglo XIX, ya que no le podemos encontrar antecedentes más atrás...

—A ver, déjeme pensar... Sí... Sí, creo que no hay hacia atrás otros cultores del cuento breve. De todos modos, habría que señalar que en el origen de las formas narrativas hay de todo: el cuento, la leyenda, la fábula, la parábola... Ahí tiene, ¿ve?: antiguamente había colecciones de parábolas, que de hecho eran cuentos breves.

—*¿Y en la vieja historia del cuento? En el Panchatantra de la India, por ejemplo, ¿no hay cuentos breves?*

—Claro que los hay.

—*¿Pero concebidos como cuentos breves, autónomos, imaginados como tales?*

—Bueno, no, en realidad son largas narraciones en las que aparecen cuentos breves. Si a lo que usted se refiere es a minicuentos concebidos como tales, creo que entonces no, no hay. Lo que sí hay en la historia de la literatura son cuentos que se van diciendo, y de los que se escriben y reescriben versiones. Pero no es lo que usted dice. Si hablamos del cuento breve concebido como tal, creo que no hay muchos antecedentes.

—*Aunque usted habla de estar lejos de toda intención moral o ideológica, sin embargo en su obra hay muchísima intención.*

—Sí, es cierto... Lo que pasó es que yo tengo una concepción del mundo. Esa concepción es muy coherente y se hace presente en toda expresión estética. En realidad, mis críticas no parten de un partido, de una iglesia, de una ideología o de un sistema de dogmas o de convicciones. Parten de la actitud de un contemplador escéptico frente al mundo. Mi sentido del humor es en parte una respuesta a las incongruencias que voy viendo en la realidad de todos los días. Es verdad que hay a veces críticas, y mucha ironía, pero lo que digo que en mis cuentos no hay es proselitismo. A eso me refería. Porque yo quiero criticar sin pretender convencer a nadie. En el famoso conflicto entre la literatura comprometida y la literatura gratuita, yo siempre participé de la gratuita, y aún en los momentos en que era redactor de *La Vanguardia*.

—¿Usted era miembro del Partido?

—Claro que sí, y sigo siendo socialista. Pero ahora sin partido. Yo soy un socialista de Bernard Shaw, de Wells, de la Sociedad Fabiana de Inglaterra, que no era marxista y creía que la función del socialismo era la educación popular.

—*Volviendo a la literatura, ¿qué sintió usted en estos últimos 40 años, durante los cuales su nombre adquiriría relieve*

como crítico, académico laureado e historiador de la literatura, pero a la vez era olvidado como escritor? Porque déjeme decirle que es muy poca la gente que piensa en Anderson Imbert como cuentista.

—Es verdad. Y qué le voy a decir: yo creo que es una injusticia. Lo que ocurre es que para mí la cátedra y la crítica son modos de ganarme la vida; yo no puedo ganármela como cuentista. Mi profesión es ser profesor y parece que he sido un buen profesor. He sido crítico y parece que no he sido un mal crítico. Pero yo me siento cuentista, y siento la injusticia que se ha cometido conmigo. Yo comparo mis cuentos con los de los mejores cuentistas argentinos, y con toda sinceridad le digo que creo que mi prosa no desmerece ante ninguno.

—¿Usted tuvo relación con Borges, Mallea, Cortázar?

—No. Cortázar no, desgraciadamente no. Yo hubiera querido ser su amigo; porque era un hombre inteligentísimo, a quien yo quise y respeté siempre. Pero nunca pudimos encontrarnos. Yo escribí sobre su obra, y él se refirió muy generosamente a mis cuentos. Quiere decir que de lejos nos mandábamos saludos. Pero nunca nos vimos. En cuanto a Borges, he sido todo lo amigo que se podía ser de Borges. De Mallea sí fui muy amigo. Y también lo fui de Filloy, a quien sé que usted quiere tanto. Un hombre brillante, excepcional...

—¿Y ellos, cómo lo veían a usted: como a un colega o como a un profesor que venía de Harvard?

—Para Mallea yo era escritor. Me publicaba cuentos, leyó todos mis trabajos, me escribió cartas. Me respetaba como cuentista. Con Borges la cosa fue distinta, porque hubo algo que él nunca me perdonó: cuando en el año 30 la revista *Megáfono*, de Sigfrido Radaelli, le hizo un homenaje, me pidieron una opinión y yo mandé

un brulote. Eran mis años de fervor social, y yo le hice duros reproches a Borges —que aún no escribía cuentos; era ensayista—: dije que era un escritor que estaba bordando sobre la Enciclopedia Británica y que no pensaba con ideas sino que pensaba con citas: «Fulano dice esto; Zutano dice aquello». Nunca me lo perdonó.

—¿Hablaron de esto alguna otra vez?

—No, no, después de eso nos reunimos muchas veces, en la casa de Henríquez Ureña y en otros lugares, y el episodio quedó como algo implícito. Sé que en un tiempo hubo cierta tirantez, pero después los dos cambiamos. Yo lo admiré mucho, y puedo decir que a Borges se lo conoció en los Estados Unidos gracias a mí. Cuando llegué allá me pidieron una antología del cuento hispanoamericano. La hice e incluí un cuento de él: *La muerte y la brújula*. Pero el editor quiso sacarlo porque dijo que no lo comprendía, que no entendía ese desenlace con Zenón, y Aquiles, y la tortuga. Yo me planté: «Si no publican ese cuento de Borges, no hay antología».

—¿Y por qué cree que a usted no se lo reconoce como escritor?

—No sé... Algunos ensayos se han escrito sobre mi obra. Últimamente hay uno muy largo y muy bueno de María Rosa Lojo.

—¿Tiene la sensación de que esta sociedad ha sido carnívora con sus intelectuales?

—¡Por supuesto! Es una característica argentina. No crea que es universal; es totalmente argentina. Ayer conversaba con un amigo sobre lo diferente que es la vida literaria argentina de la que yo conozco en otros países. Por ejemplo, en Inglaterra hubo siempre amistad aun entre escritores que eran enemigos ideológicos. Ahí tiene el caso de Chesterton, que escribió un libro sobre Bernard Shaw. Tenían dos concepciones del mundo

completamente antagónicas; se pasaron la vida haciendo chistes el uno sobre el otro; y sin embargo tuvieron una actitud celebrante. El libro de Chesterton sobre Bernard Shaw es uno de los mejores que se han escrito. En Estados Unidos también hay mucha lucha, pero hay reconocimiento. Esto debería ser como un arte de esgrima: se comienza por saludar al adversario... En cambio aquí hay algo que indica enseguida que se trata de una sociedad enferma: el resentimiento. Yo no veo resentimiento en los Estados Unidos ni en otras sociedades literarias. No sé si será porque hay mucho dinero.

—Quizá lo que sucede es que hay más posibilidades, y entonces la lucha es vigorosa pero no es feroz. Aquí hay muy pocos espacios, y por eso muchos se desesperan por ocuparlos a patadas, zancadillas, golpes bajos y ninguneo.

—Sí, claro. Pero la base de todo está en el resentimiento. Hay personas que dicen que no es el resentimiento argentino sino que es una herencia de España porque España es el país de la envidia. Es lo que decía Unamuno. En parte porque el español, como el argentino, da tanta importancia a su dignidad personal que la dignidad ajena no le preocupa tanto.

—Pero eso es relativo. Yo viví nueve años en México, que es un país mucho más hispano que Argentina, y allá no aparece de manera tan salvaje ese resentimiento. Hay lucha por el poder cultural pero no es tan sucia.

—Puede ser que aquí se combinen dos características, entonces: una es el resentimiento; y la otra es la capacidad de olvido que tiene este país. Es algo asombroso. Cuando yo veo —y he hablado con algunos chicos, últimamente— que los estudiantes de Filosofía y Letras no saben quién fue Francisco Romero... Y sólo algunos poquitos conocen a Henríquez Ureña... Ni a Martínez Estrada se lo conoce bien, hoy en día... Es tre-

mendo. Cuando yo digo que Martínez Estrada es el mejor poeta de su generación, me ha sucedido que me pregunten: «¿Quién? ¿Martínez qué...?».

—¿Por qué razón usted mismo no dice «soy escritor» sino que dice «soy cuentista»?

—Porque aun en mis novelas la técnica que utilizo siempre es la del cuentista. Mis textos siempre tienen un principio, un medio y un fin. Están muy bien estructurados, de modo que parten de un problema y llegan a una conclusión. La mía es una concepción clásica. El cuento mío no es la *opera aperta* de Umberto Eco. Mi cuento no le deja al lector más posibilidades que las que yo quiero darle. No dejo que el lector interprete caprichosamente.

—¿Cuál sería el cuento moderno, como opuesto a ese cuento clásico? ¿El cuento cortazariano?

—No, no, los cuentos de Cortázar están muy bien armados. Son clásicos. Lo que pasa es que Cortázar ha engañado mucho con sus teorías literarias. Pero si usted se fija bien, él no las practicaba. Las teorías de Morelli en *Rayuela*, por ejemplo, él jamás las practicó. Los cuentos de Cortázar están muy bien estructurados. Los periodistas no se daban cuenta de que él usaba palabras engañosas; decía por ejemplo: «Cuando yo empiezo a escribir un cuento no sé adónde voy». Y no era cierto, él sabía perfectamente adónde iba. Construía muy bien sus cuentos, pero los construía con la técnica de la deconstrucción.

—¿Y cómo definiría usted al cuento moderno? Hay teóricos que hablan del cuento sin argumento, de la narración protoargumental.

—Bueno, yo creo que en parte son ejercicios de verbosidad. Son monólogos más o menos interiores, análisis internos de un personaje, pero hay mucha confusión en todo esto: hay una prosa muy mala, y yo veo que no

se maneja bien la sintaxis. Veo una decadencia en los cuentos que leo últimamente. Veo que se escriben sin mucho cuidado. Una de las cosas que me gustan de su revista es el llamado constante al trabajo. Y me gusta porque lo que yo observo es que muchas revistas pareciera que aprecian más la actitud de espontaneidad, que suele ser una de las formas del descuido. Mi gran maestro teórico fue Benedetto Croce, de manera que para mí la literatura no se escribe con sentimientos, sino con sentimientos contemplados, configurados, de modo que la inteligencia tome posesión de los propios sentimientos.

—*Creo que lo que usted dice se aplica bien al cuento clásico (el que tiene gancho, nudo y desenlace). Pero el cuento moderno suele decirse que es diferente, acaso más combinatorio. ¿A usted qué le parece?*

—Bueno, en primer lugar le voy a confesar que no me gusta mucho la palabra moderno, porque hace creer que la historia del arte fuera una historia fundada en los esquemas del progreso. Y yo no creo que haya un progreso en la literatura. De manera que no creo que haya un cuento moderno, en el sentido de esa vieja y falsa querrela del siglo dieciséis: o antiguos o modernos. Creo que los que importan son los momentos de realización, los momentos estelares en la historia del cuento. Esos pueden darse, qué sé yo, en el siglo dieciocho: un cuento magnífico de Voltaire, por ejemplo. Pero un cuento de ahora, por estar escrito dos siglos después, no implica que es mejor que aquél. Así que rechazo la idea de lo moderno, y también esa nueva locura de la posmodernidad. Los esquemas míos son los de la excelencia.

—*Bueno, pero qué deja para lo experimental. ¿No le parece que quizá esa concepción es en extremo rigurosa?*

—Sí, yo admito que es posible que haya variantes. Una acción narrada puede ser armada de manera clásica-

ca, con principio, medio y fin, pero también es posible que no tenga un esquema tan evidente. A mí me gusta mucho el cuento con final sorpresivo, pero también admito el cuento ingenioso que tiene un doble desenlace. O el cuento que no tiene desenlace y deja que el lector participe. Cortázar fue un maestro en ese tipo de cuento en que la intención del escritor es buscar la cooperación del lector.

—*En Los primeros cuentos del mundo usted dice: «Por el momento, no voy a definir el cuento». Mi pregunta ahora es: ¿lo definió después? Y en tal caso, ¿cuál es la definición?*

—Ah, sí, claro que sí, y me costó muchísimo. Llegué a hacerlo después de pensar mucho y la incluí en *Teoría y técnica del cuento*. Dice así: «El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción —cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas inanimadas— consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio».

—*Usted hace un momento mencionaba cuentos extraordinarios. ¿Cuáles serían, para usted, los cinco o seis grandes cuentos que uno no debería perderse de leer?*

—Bueno, hace mucho me preguntaron cuál era el mejor cuento que yo había leído en mi vida, y respondí —sin haberlo pensado, espontáneamente— uno que ahora también recuerdo: *Enoch Soams*, de Max Beerbohm (Inglaterra, 1872-1956), quien era amigo de Oscar Wilde.

—*¿Podría decir por qué es memorable para usted?*

—Porque toca uno de los más tremendos problemas de un escritor, y que es algo que yo he sentido mucho:

el tema del fracaso del escritor. El cuento es el siguiente: se trata de un poeta que escribe y publica todo el tiempo, pero al que nadie reconoce; entonces, un día dice: «Ay, yo vendería mi alma al diablo si así pudiera saber que en el siglo que viene me van a reconocer...».

—*El tema del Doctor Fausto.*

—Sí, pero con la diferencia que Fausto pedía ayuda al diablo, mientras que Soams lo que le pide es información. Él lo que quiere es saber si en el siglo XX será reconocido. El diablo acepta el pacto, naturalmente, y el poeta viaja entonces al siglo siguiente. Se dirige a la Biblioteca del Museo Británico, muy nervioso y busca afanosamente el fichero para ver qué es lo que se dice de él. Y lo que se dice es: «Enoch Soams, personaje de un cuento de Max Beerbohm».

—*Una maravilla.*

—¡Claro! Es el cuento dentro del cuento, en un cuento de fines del siglo diecinueve, y con el tema angustioso del fracaso del escritor. Con tema fantástico y con una prosa impecable. Y también tiene el ingreso del autor en el cuento, porque Beerbohm aparece al final como personaje. Es un cuento muy complejo, extraordinario.

—*Bueno, ahora diga cuáles son los otros cuatro o cinco...*

—Uno buscaría algún clásico, ¿no? Hay uno de Maupassant, *La joya*, que está en todas las buenas antologías. Yo admiro mucho ese cuento, el de la mujer que pide prestada la joya a una amiga, la pierde y se pasa toda la vida tratando de juntar el dinero para reintegrarla, y al final la amiga le dice que era una joya falsa. También incluiría a Borges, por supuesto. Elegiría *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, que para mí es el cuento más difícil de él: ahí está el semillero de toda la cuentística de Borges: la idea de la invención de un planeta. Como él era un idealista y creía que el mundo estaba en-

globado en la consciencia, yo creo que esa concepción idealista de la literatura aparece con todas sus fórmulas establecidas en *Tlön...*

—*Está usted haciendo una verdadera antología... ¿Qué otros incluiría?*

—Sí, ¿no? Y... habría que incluir también al cuentista norteamericano más magnífico pero más desconsiderado: O. Henry. Fue la clase de autor que no tiene un cuento memorable, sino que todos sus cuentos lo son.

—*Nosotros publicamos una joya de él en el número ocho: Una tragedia en Harlem.*

—En idioma inglés yo creo que no hay quien lo supere. Yo estoy pensando en escribir un ensayo para tratar de rehabilitar a este hombre. En los Estados Unidos no sólo está olvidado, sino que lo desprecian. Se habla de las técnicas de O. Henry como un ejemplo de lo que no debe hacerse en el cuento. Creen que era sólo un fabricante de juguetes, pero era un talento en mecanismos del cuento. Fue un experimentador cabal. Algunas de las novedades del cuento de hoy, lo que se llama el meta-cuento, el cuento-objeto, los estudios en intertextualidad, el cuento que se basa en otro cuento, en fin, todos estos experimentos estaban ya dados en O. Henry. Además tenía ternura, una concepción del mundo muy irónica y escéptica, y tiene descripciones incomparables de la vida norteamericana. Yo no sé por qué lo desdeñan.

—*Quizá porque no lo han leído. Suele suceder. Cuando voy a los Estados Unidos les digo a mis alumnos que no saben lo que se pierden. Los norteamericanos no saben la literatura que tienen. Otro que tienen olvidado es Brett Harte.*

—¡Claro! Y Ambrose Bierce. Otro gran cuentista, que sufrió la desgracia de que Edgar Poe echara sombra sobre él.

—*¿Con quién terminaría esta breve antología?*

—Con Chesterton, desde luego. Una vez, en México, di una conferencia sobre él y Octavio Paz después me dijo: «Chesterton es una invención de los argentinos». Yo le respondí que no, que en todo caso era una invención de los mexicanos, porque el primer traductor de Chesterton al castellano fue Alfonso Reyes. Lo cierto es que para mí, como para Borges, uno de los momentos más felices que puede tener un lector es leyendo a Chesterton, un grande y muy parejo cuentista.

—*Es curioso que no haya mencionado a ningún ruso.*

—Bueno, pongamos a Chéjov. Cuando yo empecé con Martínez Estrada, la gran influencia que teníamos era Chéjov.

—*No sólo cuando usted empezó. En mi época también. Y ahora, y siempre. Todo el que se inicia en el cuento debe pasar una temporada en Chéjov, que viene a ser el Maupassant ruso, ¿verdad? Déjeme decirle que no ha mencionado a ningún latinoamericano.*

—¿Cómo que no? Mencioné a Borges. Y... Bueno, quizá debería mencionar también a Horacio Quiroga. Pero con algunas reservas... porque he visto que no trabajaba mucho en el estilo. ¡Vamos, no escribía bien!

—*Eso también se dice de Roberto Arlt. Pero Arlt sí escribía bien. Era críptico, pero un gran escritor.*

—No, a mí nunca me gustó. No, no, ni aun ahora. Yo leí bien *El jorobadito* y todos los cuentos de Arlt, pero no encuentro ninguno que yo incluiría en una antología. Para nada. Lo que sí creo es que Arlt tocó una fibra argentina muy importante, y fue mal interpretado. Se lo ha creído un populista, siendo que nunca lo fue. Al contrario, en *Los siete locos* se ve que es un crítico implacable.

—*Como usted sabe, en esta revista evitamos toda preceptiva esquemática sobre el cuento. Pero a usted es inevitable pe-*

dirle una. ¿Cuál sería la preceptiva elemental que usted diría para nuestros lectores?

—Bueno. Lo primero es que yo creo que el escritor tiene que buscar una expresión sincera, desde un punto de vista original. Pero para saber qué es lo original, tiene que leer mucho cuento. Porque si no puede ocurrir lo que en Texas le ocurrió a un estudiante mío. Resulta que este muchacho escribió un cuento con el tema del muerto vivo, que es un tema tradicional. En Quiroga hay un cuento así: ha habido un accidente y de pronto hay un personaje que se mueve, y se asombra de que la gente no lo ve, y es que está muerto. Bueno, es un tema tradicional, ¿no? Yo tengo un cuento con este tema, usted mismo también lo tiene. Medio mundo lo tiene. Bueno, pero este chico no sabía que era un tema clásico y creía que él lo había descubierto...Entonces, lo primero que hay que hacer es leer mucho cuento. Hay que conocer a los clásicos y conocer muy bien la historia de los temas.

—*Que son los temas de la historia misma de la literatura, ¿no? Ya está todo escrito, pero a la vez está todo por escribirse.*

—No sé si usted sabe que desde hace muchísimos años, siglos, la crítica viene intentando reducir las situaciones posibles a un número limitado. Vladimir Propp las sintetizó en 31. Y un norteamericano, Galishaw, que tiene mucho andado en teoría del cuento, las redujo a dos: el cuento en que un personaje se decide o no se decide; y el cuento en que habiéndose decidido, fracasa o triunfa. De modo que lo que yo quisiera decirle a sus lectores —o mejor, a los que empiezan a escribir y le mandan textos a su taller abierto— es que lo primero que deben saber es que no podrán evitar jamás la coincidencia con cuentos tradicionales. Nunca podrán evitarlo, y siempre tendrán que caer en Chéjov, en Maupassant, en Poe.

Entonces: más vale conocerlos bien para poder buscar una apertura. Que es lo que han hecho siempre los grandes escritores: leer y conocer muy bien los temas, que son inevitablemente los mismos porque el hombre es siempre el mismo y no puede sino repetirse. Y como lo que también debe hacer el cuentista es buscar un tratamiento nuevo, eso se hace, me parece a mí, mediante la autocontemplación. Yo creo en la espontaneidad; no creo que la literatura sea la proyección inmediata de una experiencia; creo que siempre el escritor tiene que desdoblarse, contemplarse a sí mismo; elegir de entre todas sus experiencias sólo aquella que es más propicia para un tratamiento artístico. Y sobre todo, trabajar mucho en la prosa, que tiene que ser excelente; porque un cuentista que se estime no puede escribir sólo para los vecinos del barrio; tiene que tratar de escribir también para la posteridad, que es una de las grandes ilusiones del escritor. Sin ella no escribiríamos. Pero para triunfar en el futuro es necesario que la sintaxis sea la normal, pues si yo empiezo a romper la sintaxis como hacen los experimentadores, entonces la oscuridad siempre aparece. Yo podría nombrarle a algunos cuentistas argentinos que ya son ilegibles. Recuerdo un señor que se llamaba Néstor Sánchez hace unos años... ¿Quién lee a Néstor Sánchez? Es ilegible. Esta literatura caótica, incoherente, amorfa, sólo puede gustar a las personas que se especializan en el experimento.

—*Pero entonces, ¿usted se opone a los experimentos?*

—No, hombre, yo creo que los cuentos de Borges son experimentales; los de Cortázar son experimentales; yo mismo creo que he escrito cuentos experimentales. Lo que digo es que también son lúcidos. Lo que yo quiero es que el experimento sea lúcido.

—*¿Pero quién define la lucidez?*

—La lucidez consiste en que el escritor sepa lo que quiere decir. Que haya una lógica interna advertible.

—¿Piensa en Joyce, por ejemplo?

—No, pienso en alguien que para mí es preferible a Joyce y me parece más importante: Lewis Carroll. Para mí, *Alicia en el país de las maravillas* y *Al otro lado del espejo* son libros más revolucionarios que el *Ulises* de Joyce. Carroll era el creador de la lógica, y así los momentos más absurdos de esas obras tienen un fundamento lógico. A eso me refiero: a una especie de toma de posesión de la propia concepción del mundo. Henríquez Ureña una vez me dijo esto: «Un escritor que a los 25 años no sepa cuáles son los problemas fundamentales de la filosofía, nunca podrá ser un gran escritor». Y es que un escritor debe saber que hay un problema que es el problema del ser, y que hay otro que es el problema del conocimiento; y que hay otro que es el problema del valor. Es decir: aquél que no se haya planteado siquiera los problemas filosóficos no puede ser un buen cuentista, aunque pueda observar el alma de esa pobre mujer que está sufriendo en la vereda de enfrente. El cuento no se hace solamente con experiencias anecdóticas.

* —Quizá lo que pasa es que el experimento siempre va de la mano del esnobismo. Un afán de trascendencia que vuelve loca a cierta gente, ¿no? Yo le preguntaría ahora si éste es un fenómeno actual o si también había esnobismo en los años 30, por ejemplo. ¿Había?

—Sí, claro. Pero el esnobismo... es una virtud, me parece, ¿no? Yo creo que hay que defender ciertas palabras que tienen una mala prensa. Una es esnobismo, otra es pedantería. Es bueno ser pedante, y es bueno ser esnob. Porque el esnob es una persona que no puede crear valores, pero sabe cuáles son. Esnob viene del latín *sine nobilitatis*: no tiene nobleza, pero sabe qué es

la nobleza. En Oxford, a los estudiantes que venían de las clases bajas, en la puerita del dormitorio le ponían el cartelito «sine nobilitatis» cuya abreviatura era «snob», que en inglés se pronuncia esnob. Entonces, en literatura el esnob es aquel que no podría escribir un cuento como John Updike, pero se ha enterado de que en este momento Updike es el cuentista norteamericano más famoso, y entonces habla con toda familiaridad de Updike. Eso es esnobismo. Pero quiere decir que el tipo está reconociendo la calidad de Updike. Por eso yo digo que es mucho mejor ser esnob que ser un resentido. Porque el resentido es el que niega, el que rebaja... Y es ignorante, además. Yo diría que el argentino en general es esnob. O fue esnob.

—*Usted hoy hablaba de los diferentes temas. ¿Cuántos hay para usted?*

—Uno solo. Para mí, el único tema de todos los cuentos supone un personaje que está frente a una dificultad y tiene que resolverla. Un cuento tiene que tener una acción; sin acción no hay cuento. Ahora, esta acción me parece a mí que es trascendente en el sentido en que va lanzada hacia un horizonte de posibilidades. Entonces, así lanzada, elige y al elegir tiene que consumarse o fracasar, claro. Están los cuentos del fracaso y están los cuentos en que la voluntad queda realizada.

—*O sea, la misma idea de Gallishaw.*

—Casi la misma. Porque él dice que hay dos —decidirse o no decidirse; triunfar o fracasar—, mientras yo creo que uno de esos términos es superfluo y que todo se reduce a uno solo: una voluntad que choca con un obstáculo y tiene que superarlo. De modo que un cuento, para mí, es un problema y una solución. Si alguien me pidiera una definición del cuento en un mínimo de palabras, yo respondería eso: un problema y una solución.

—Pero eso se acerca mucho a la ciencia matemática, se me ocurre. ¿No le parece que es muy grande el riesgo de reducir la literatura a la aritmética, por ejemplo?

—Sí, es un riesgo cierto. Pero es que estamos hablando de preceptiva, de técnica.

—Entonces digámoslo expresamente: saber todo esto no garantiza escribir un buen cuento.

—Desde luego que no.