

Marco Denevi


El cuento me abre el apetito

Nacido en Sáenz Peña, provincia de Buenos Aires, en 1922, Marco Denevi es hoy una de las figuras más interesantes de la narrativa argentina, y también una de las más inasibles. Un tanto hosco cuando se lo conoce superficialmente (que es como casi siempre se conoce a los escritores), nervioso y tímido, rehúye los contactos con el periodismo y, cuando se lo propone, sabe marcar enormes distancias con sus interlocutores. Del mismo modo que su trato es suave, delicado y generoso cuando advierte que una charla desafía su inteligencia. Regordete, achaparrado, ya canoso pero con un andar y una actividad constante que le dan un aspecto mucho más juvenil que el que delatarían sus sesenta y cuatro años, Denevi impresiona por sus diversas obsesiones. Por ejemplo, fuma larguísima cigarrillos rubios, de los que inexorablemente aspira sólo dos chupadas: luego los deja, casi enteros. Y así consume seis o siete paquetes diarios. «Todo un presupuesto —dice—, pero me engaño convenciéndome de que fumo menos y sólo la parte menos dañina.» Otra cosa llamativa: sus dedos cortos siempre se están entrelazando, como si necesitaran masajearse el uno al otro.

Vive en un departamento de planta baja en el barrio de Belgrano, desde 1980 (antes, toda su vida, en la misma casa familiar de Sáenz Peña). Está rodeado de plan-

tas que reciben el sol por el patio del edificio, y de libros en sólidas bibliotecas en casi todas las paredes. También hay cuadros, dos enormes dibujos, uno de hace unos veinte años y otro reciente, que semejan otros dos Denevis que contemplan al entrevistador, o al visitante. Vive, ciertamente, como lo que parece: un hombre solitario, no solemne pero sí serio, profundamente preocupado por su intimidad, la lectura, la escritura (trabaja diariamente, con una pulcritud obsesiva que lo lleva a romper infinitas cuartillas) y por la situación política. «Descubrí que el periodismo político es apasionante», confiesa.

Menor de siete hermanos, escribió su primer libro a los treinta y tres años, siendo funcionario de la Caja Nacional de Ahorro Postal (hoy de Ahorro y Seguro), por motivaciones insólitas que explica en esta entrevista, y se considera a sí mismo, con una modestia implacable, algo así como un escritor por casualidad. Cuesta creerle, claro está, porque su obra es sólida, precisa, fuerte, sonora, erudita, personalísima. Aunque es verdad que lo que muchos jóvenes llaman «suerte» ayudó a su innato talento: en 1954 su primera novela, *Rosaura a las diez*, ganó el Premio Kraft (importantísimo galardón de su época, «30.000 nacionales que eran una fortuna», rememora) e inmediatamente fue llevada al cine, película que hoy es un clásico de la filmografía argentina. Su primer cuento, *El nacimiento de Dulcinea*, fue publicado por el diario *La Nación* en 1956 y su segunda obra, *Ceremonia secreta* (en realidad un cuento largo, una *nouvelle*) obtuvo el Premio Internacional de Cuentos de la revista norteamericana *Lifé* en 1960, una envidiable cantidad de dólares y resonancia mundial cuando fue filmada en Hollywood por el director Joseph Losey. No es pequeño detalle recordar aquel jurado: Octavio Paz (México), Arturo Uslar Pietri (Venezuela), Emir Rodríguez Monegal (Uruguay), Hernán

→  Díaz Arrieta (Chile) y Federico de Onís (Puerto Rico), quienes eligieron la obra de Denevi entre la friolera de 3.149 cuentos de todo el continente.

Posteriormente, su obra abarcó varios géneros: cuento, novela, teatro, ensayo. En 1966, *Falsificaciones*, y en 1973, *Hierba del Cielo*, terminaron de consolidarlo como un cuentista de excepción. Entre sus 16 obras, además, cabe mencionar *Un pequeño café* (1966), *Parque de diversiones* (1970), *El emperador de la China* (1970), *Salón de lectura* (1974), *Manual de historia* (1985) y su más reciente, asombrosa *Enciclopedia secreta de una familia argentina*.

GIARDINELLI: ¿Cómo se inició en la literatura? ¿Había antecedentes familiares; era la suya una familia de inmigrantes que cultivaban las artes?

DENEVI: No, en mi casa no había ni escritores ni artistas. Sólo mi hermana Celia, que era profesora de piano y había estudiado en el Conservatorio Nacional. Mis otros hermanos rumbearon para el lado de las ciencias económicas, los números, el comercio... Yo debía ser una anomalía en la familia. Aunque leer, leí desde siempre. En mi casa había libros, existía el hábito de la lectura. Pero, la verdad, yo no tenía ninguna vocación para nada. En todo caso tenía vocación para ser un playboy, pero el físico no me daba, de modo que ni siquiera eso. Ingresé a la administración pública y alcancé un buen cargo. No sabía que iba a ser escritor.

—¿Y cómo lo supo; y cuándo?

—Se me ocurrió un día, de casualidad. Yo leía a Borges, lo admiraba mucho, y una vez leyendo una frasecita de él que dice que con Bioy Casares discutían si era posible escribir una historia en la cual bajo una apariencia trivial se escondiera una historia atroz, empecé a imaginarla

yo. Ya tenía en mente la idea de Canegato con Rosaura, pero era apenas una idea para un cuento. Y en esos días leí en el diario *Noticias Gráficas* que había un concurso de novelas con 30.000 pesos de premio. Era el año 54 y usted en ese entonces con ese dinero se iba a Europa y se quedaba allá tirando manteca al techo. Entonces me dije que esa idea de Canegato y Rosaura podía ser una novela.

—¿*Tan sencillo fue, Denevi?*

—Sí. Yo acababa de leer *La piedra lunar*, de Wilkie Collins, y le copié la técnica. La verdad es que se la copié completamente: todas esas versiones sucesivas que terminan con una revelación final. La mandé al concurso en septiembre, y en marzo llamaron por teléfono a casa preguntando si allí vivía el escritor Fulano de Tal. En casa dijeron «no, aquí no vive». Por suerte quien llamó insistió: «Coincide el nombre, sin embargo». Y entonces una de mis hermanas me llamó a la oficina, en la Caja de Ahorros, y me preguntó, con voz de preguntarme si yo había amasijado a un tipo: «Decime, ¿vos escribiste una novela?». Yo le respondí que sí, y ella me dijo: «Bueno, te la premiaron». Y así, de golpe y porrazo, me convertí en escritor. Fue pura casualidad.

—¿*Rosaura a las diez fue entonces lo primero que escribió en su vida, a los treinta y dos años?*

—Fue lo primero, absolutamente lo primero. Antes, no había escrito ni una sola línea. Después acabé escribiendo el cuento con la misma historia, un cuento que se llama *Pobre Carolina*. Pero usted sabe que existiendo la novela el cuento es como si no interesara. Así son las cosas.

—¿*Y a partir de allí?*

—Me dieron el premio y para mí fue algo terrible. Me hacían entrevistas, me presentaban gente, pero yo no conocía a nadie y además mis lagunas eran enormes. Yo

sólo había cultivado una lectura hedonista: había leído lo que me gustaba, lo que tenía ganas, y mis ignorancias eran terribles. Pero claro: si era el autor de un libro y se había premiado ese libro, la gente pensaba que yo era un escritor, nomás. Y entonces me reporteban y yo sentía pánico cada vez que venía un periodista. No sabía qué contestar. «¿Qué opina de esto o de aquello?» «Y qué sé yo», tenía ganas de decirles, yo no sabía nada de nada. Entonces me propuse, me impuse, adquirir un poco de conocimiento.

—*Lo que me está diciendo no deja de ser un cuento asombroso. Algo así como el escritor que no sabía que lo era.*

—Y bueno, pero así me convertí en escritor. Y por eso tardé cinco años en escribir mi segunda obra, *Ceremonia secreta*. Yo era un sapo de otro pozo. Una vez me presentaron a Arturo Cerretani y lo confundí con Arturo Cancela. Siempre me pasaban esas cosas.

—*¿Se puede decir que la literatura, entonces, le cambió la vida?*

—Claro que sí. Yo era un diletante, un mero aficionado. Y se me cambió la vida porque me vi obligado a desempeñar el papel que los demás esperaban que desempeñara. Debí convertirme en un tipo al que si le preguntan sobre la novela objetivista, no puede decir un disparate. En ese sentido, todo cambió. Pero mi vida íntima, privada, no cambió para nada. Yo siempre he sido un tipo de estar con sus amigos, de eludir los lugares públicos, los fastos, los carnavales.

—*¿Y Ceremonia secreta también nació de casualidad, y en forma de cuento? Porque de hecho es un cuento largo, una nouvelle; aunque el libro parece una novela, su estructura es cuentística.*

—Sí, fíjese que yo pasaba siempre por la calle Sui-pacha, cerca de Avenida de Mayo. Había una casa que

siempre estaba cerrada, creo que en Suipacha 50. Yo me preguntaba qué habría ahí, quién habría vivido, esas cosas, fantaseaba porque me llamaba la atención semejante caserón. Y un día alguien me dijo que ahí vivían dos viejas de la alta sociedad, unas tal Atucha...

—¿De ahí que en el texto se llaman Arrufat, no?

—Claro: Atucha, Arrufat... Entonces, me dije: les voy a inventar una historia.

—¿También en esa ocasión tomó como modelo a alguna obra, como la de Collins para Rosaura? ¿Y por qué la estructura de cuento?

—En realidad coincidió el número de palabras, que eran 20.000 como máximo, con la historia en sí. Yo había ideado la historia como un cuento; no alcanzaba para una novela. Y desde el punto de vista técnico-narrativo, debo de haber tomado todos los modelos al mismo tiempo, porque en esos cinco años yo había leído muchísimo, con una especie de voracidad incontenible. O con una especie de vergüenza por no haber leído antes lo que debía haber leído. Porque ¿qué había leído yo antes? Todos esos libros que leemos en la adolescencia: *La isla del tesoro* y todo Stevenson, Dumas, Verne, en fin. Aparte, había leído mucha novela española del siglo XIX: Leopoldo Alas, Pereda, Pérez Galdós; también la novela picaresca del Siglo de Oro, todo eso. Pero me faltaba mucho. Me faltaban la literatura inglesa, la francesa, la italiana, los rusos, los norteamericanos. Imagínese que yo no había leído a Faulkner. Era imperdonable. De modo que en esos cinco años, hasta el 60, me di un atracón.

—¿Qué leyó más: cuento o novela?

—Las dos cosas, porque fijese que leerse a Proust entero ya es tamaño esfuerzo, ¿no? Pero para mí no hay mayor distinción en la prosa. Creo que debe de haber bibliotecas enteras que procuran establecer las diferencias

entre cuento y novela, y yo, qué quiere que le diga, creo que generalmente uno se queda con que el único dato que resiste todas las teorías es el de la extensión.

—¿Nada más, Denevi? ¿Realmente lo cree así?

—Y sí. Porque para cada teoría hay miles de ejemplos que la contradicen. Hace poco leí un reportaje que le hicieron a Enrique Anderson Imbert, y él recordaba que algunos dicen que por ejemplo en la novela se atiende más a la psicología de los personajes, mientras que en el cuento se atiende más a los hechos. Y no es verdad. Hay cuentos donde la indagación psicológica es muy profunda, los de Carson McCullers, por ejemplo. Así que eso no es verdad. De todos modos, es cuestión de gustos. A mí la novela siempre me atrajo sobre todo por la revelación de la experiencia ajena; uno no puede tener la pretensión de agotar las experiencias, salvo que sea Ulises redivivo. Y a mí la novela me colmaba el déficit de mis experiencias personales. En cambio, el cuento me atraía de una manera más desinteresada; o cómo decirle: más gratuita, más sensual. El cuento era el simple y hermoso placer de leer un acontecimiento, un episodio intrigante. O sea que yo en la novela buscaba más que nada alimentar mi conocimiento de la vida, pero en el cuento no. El cuento es un poco como asomarse a algo: descubrirlo en el momento en que sucede y luego retirarse. Una estrella fugaz. La novela es caminar mucho por la calle.

—¿No le parece que esto que dice, Denevi, implica una consideración algo peyorativa para el cuento? ¿Como si el cuento fuera un hijo menor de la literatura?

—No, porque el cuento me da más placer que la novela. Justamente porque me gusta más ese relámpago —aunque yo no extraiga ningún provecho personal— que la novela, en la cual siempre busco algo más que el placer de la lectura.

—*Pero eso también puede obtenerlo en el cuento.*

—Sí, pero yo tardé mucho tiempo para darme cuenta. En aquel momento yo prefería la novela porque era como buscar allí a la maestra de mi vida: era la proveedora de experiencias. El cuento era leer por gusto, y punto. Un compañero, el cuento. Jamás me hice un programa deliberado para leer cuentos, y sí me lo hice para leer novelas. Me propuse leer a Proust como un estudio, una disciplina, pero nunca me propuse leer los cuentos de Maupassant para saber lo que no sabía.

—*¿Cuándo y por qué empezó a escribir cuentos sintiéndose cuentista?*

—Fue después de *Rosaura* y todavía me arrepiento de haberlo escrito. No va a aparecer en mis obras completas, seguro. Fue *El nacimiento de Dulcinea*, pero hoy no me gusta. Tomo un episodio de *El Quijote* y le doy otra interpretación; es de esos refritos que a mí ya me han hartado. Fue el primero y el más débil. Y el más torpe. Yo realmente empecé a ser cuentista a partir del año 70. Tardé más en llegar al cuento que a la novela porque, precisamente, los placeres no se encuentran cuando uno los busca, sino que vienen solos. El cuento me llegó solito, a partir del 70, con *Hierba del cielo*.

—*Será por eso que usted es más reconocido como novelista que como cuentista. ¿A usted le agrada que lo consideren así en la literatura argentina?*

—Le confieso, Mempo, que a veces me he sentido un poco dolorido, porque en el balance de los cuentistas argentinos mi nombre brilla por su ausencia. Yo creo que he hecho cuentos que merecen alguna atención. Con haber escrito un solo buen cuento uno se daría por satisfecho, ¿no? Y yo creo que *Hierba del cielo* es un cuento que por lo menos merece un recuerdo en el inventario de la cuentística. No pretendo que figure un libro entero, no,

pero un par de cuentos... *Charlie* es otro que podría recordarse.

—¿Acaso su relación con el cuento fue tardía, de alguna manera, porque usted consideraba que la cuentística argentina estaba muy bien ocupada en esos años del gran reconocimiento de Borges, de Cortázar, de Bioy, de Silvina Ocampo? ¿Se sentía en desventaja, en esa época, con respecto a ellos como cuentista?

—No. Pero me sentía en desventaja con respecto al cuento. Porque la novela permite más la deliberación, pero también el fraude. Permite estratagemas, ardidés, rellenos, en fin, uno puede defenderse mucho más. Y a un tipo como yo, que siempre me consideraba falto de elementos, de autoridad, de conocimientos, la novela le permite cierta comodidad. Le da alguna tranquilidad consigo mismo. Pero el cuento no, y por eso al cuento yo le tuve siempre un poco de miedo. El cuento es narrativa en estado de pureza total. No permite ningún ardid ni vestimenta. Es un poco como el acto de amor, que uno debe practicarlo desnudo. En cambio en la novela hay mucho ropaje.

—Quizá su libro más leído y reeditado sea Falsificaciones. *La estructura es de cuentos pero no sé si usted lo reconoce.* ¿La escribió con la idea de hacer un libro de cuentos?

—No, no. En realidad, las *Falsificaciones* fueron escritas por tandas: cinco hoy, mañana diez, y así... Ahora, lo que usted dice... Yo creo que cada una puede ser la nuez, la semilla de un cuento. Porque hay algunas que son tan breves. Pero a la vez puedo responder que sí, que quizá en el fondo yo escribí cuentos porque eso quería hacer, pero a veces por pereza, o por modestia, o por miedo, no escribí nunca el cuento original que debí haber escrito, sino las referencias de ese cuento. Un poco lo que hizo Borges con una novela que nunca supo,

nunca pudo o nunca quiso escribir, y que es El Acercamiento a Almotázim.

—Sus Falsificaciones son también un texto muy lúcido. ¿Tuvo la intención de hacer cuentos, o referencias de cuentos, con la intención de jugar, de burlarse, o de mostrar su erudición?

—No; yo diría que ese título está cargado de malicia, y la intención sólo era demostrar que lo que llamamos historia, y aún la historia inventada, que es la literatura, no es más que una probabilidad elegida entre muchas. Lo que sabemos de la historia no es más que una de las caras de un poliedro, elegida por el historiador: Decimos que Nerón era un monstruo porque lo dijeron dos tipos contrarios de su familia, pagados por los Antoninos, que dijeron que Nerón era un monstruo. Y no era así. Querer mostrar que todo lo que llamamos verdad es verdad, no es sino una de las posibilidades de la verdad. Siempre puede haber otras, tan legítimas como la anterior.

—¿Esos cuentos los escribió como falsificaciones de versiones anteriores, preexistentes; o son falsificaciones a partir de una invención total suya?

—Lo primero. Porque a menudo me ocurre que estoy leyendo y dejo de leer porque me pongo a pensar en otra versión posible de lo que leo. Valéry decía que no podía escuchar música, porque dejaba de escucharla y se ponía a pensar en lo que la música le suscitaba. A mí me pasa lo mismo; es una cuestión instintiva y que me suele privar del placer de leer.

—Claro. Juan Rulfo decía que uno incluso termina discutiendo internamente con el autor.

—Discutiendo, sí. Entonces, en lugar de someterse, como serían mi deber de lector y mi deseo como escritor, me convierto en esa clase de tipos que pelean y

discuten todo, y como en un palimpsesto pongo otro texto encima.

—*Entre otras, en su obra hay dos características que me parecen llamativas. Una es la observación de la realidad: una otra lectura de la realidad que usted hace constantemente. Y la otra es la ironía. ¿Por qué?*

—Lo primero por mi vocación de alzarme contra la visión impuesta de la realidad; alzarme contra la canonicación de lo real. Es como una variación sobre el mismo tema. Y por eso me han dicho que soy pirandeliiano: no sólo cada uno es uno respecto de los demás, sino que objetivamente la realidad consiste en muchas realidades superpuestas, a veces contradictorias. Yo soy un rebelde frente a cualquier dogma, político o religioso. O filosófico. Y hasta querría que ni siquiera las matemáticas tuvieran la exactitud que tienen. A mí me parece que una de las glorias del cuento, de los grandes cuentos, es que su óptica se acerca a un pequeño espacio de la realidad, y desde ese pequeño espacio siempre hay como una alusión a lo que está fuera del cuento. Es como si iluminara lo que está muy cerca. La novela no deja en sombras casi nada, porque su óptica, la lente de la novela, lo capta todo. El cuento lanza como una semipenumbra alrededor: se acerca a algo y se excede de sí mismo. El cuento me dice esto o aquello, pero a la vez desata como una misteriosa intuición de todo lo que lo rodea, en círculos concéntricos, y uno puede ir muy lejos. La novela no permite todo esto.

—*Usted mencionó «la gloria del cuento» y habló de «grandes cuentos». ¿Qué significa eso?*

—La gloria del cuento, que la novela no le puede disputar, es remitir siempre a otra realidad en la que el cuentista ya es el lector. Eso que se dice de que el lector recrea una novela, yo no lo creo. Son fantasías de los literatos. El 99 por ciento de los lectores de novela adhie-

ren a la realidad que ofrece esa novela; no le quitan ni le agregan nada y la novela para ellos es la novela que leen, y punto. El cuento, en cambio, permite al lector menos avisado, si el cuento es un gran cuento, a partir de ahí empezar a construir toda una constelación alrededor del cuento leído. El lector tiene una mayor posibilidad participativa. Vea el ejemplo de un gran cuento: *El rey de Finlandia*, de la McCullers. O los cuentos de Rulfo. O los de Salinger, que son admirables. Y por eso, también, creo que las obras maestras de Faulkner no son sus novelas, sino sus cuentos. ¿Por qué? Porque las novelas, siempre, me dejan haciendo la digestión; en cambio un gran cuento me abre el apetito.

—¿Puede citar otros grandes cuentos?

—Hay muchos, es un género muy rico. Pero podría mencionar *El murciélago*, de Luigi Pirandello; *Las dos madres*, de Giuseppe Marotta; *La señorita Perla*, de Maupassant; *El marinero de Amsterdam*, de Apollinaire; el que mencioné de Carson McCullers; y de Borges, naturalmente, varios. Prefiero *El Sur*, *Tlön*, *Uqbar*, *Orbis Tertius* y *El inmortal*.

—¿Qué es más importante para usted, Denevi, como autor y/o como lector: el tema o la forma?

—Para mí no hay disyunción. Cada tema trae su forma, creo yo; y si no la trajo quiere decir que ese texto es muy malo y entonces no me interesa. Pero si el texto es bueno, son inseparables. Cada tema trae su estructura, y le digo más: trae su estilo, también.

—¿Alguna vez se interesó por las técnicas narrativas?

—No, siempre me dejé llevar por la forma y la técnica que cada historia arrastraba consigo. Muchas veces me invitaron a talleres literarios para que explicara teóricamente mi técnica. Y luego de dos rotundos y miserables fracasos, ya no acepté más. Porque los alumnos

debían de preguntarse: «¿Y éste, escribe?». Yo no sé explicar nada de eso.

—¿Cómo trabaja usted, Denevi? ¿Reescribe mucho, re-trabaja, es obsesivo, permisivo?

—Trabajo mucho, pero retrabajo poco. Mis textos son casi siempre primeras versiones; pero con mucho gasto de papel. Trabajo directamente a máquina (perdí el hábito de manuscibir) pero como naturalmente no todo lo que escribo me gusta, entonces rompo muchas páginas. No puedo seguir adelante si un párrafo no me convence, si no me dejó conforme. Entonces tiro la página y vuelvo a escribir lo anterior que ya había aprobado. Por eso es que mis gastos de papel son enormes.

—Pero eso es una reescritura continua: cuando usted llega al renglón número treinta quizá ha pasado los renglones anteriores tres o cuatro veces.

—Claro. Pero quiero decir que cuando la obra está terminada, está terminada. Después, casi no releo. Releo, con mucho disgusto, para las pruebas de imprenta. Es como cuando uno termina de hacer el amor; uno termina y no se pone a hablar sobre lo que hizo. Uno no empieza a mirar las arrugas de las sábanas para ver cómo fue la cosa. La experiencia literaria, para mí, es la experiencia de escribir.

—Usted ha sido jurado de muchos concursos, y es un agudo lector. ¿Qué sensación le da el cuento argentino de hoy? ¿Cuáles son a su juicio los defectos de nuestra cuentística? ¿La verbosidad? ¿La magia de decirlo todo y llenar páginas con palabras?

—Sí. Yo, como jurado, he pensado muchas veces: «¡Qué ganas de agarrar la tijera o el lápiz rojo!». ¿Para qué ese regodeo en detalles, pormenores y sobreentendidos, verdad? Se ha perdido la síntesis... sí. Y el otro defecto que yo agregaría es la sobrevalorización de la experiencia propia. Hay quienes pareciera que piensan: «Puesto que me ha pasado

a mí, tiene validez universal». Vaya pedantería. Y uno piensa, «bueno, y a mí qué me importa, qué me quita o qué me agrega leer esto, si ya lo he vivido». El argentino, creo, es un poco como el chico que dice malas palabras sin excitarse, pero un día las ve escritas y se excita.

—¿Le parece que aquí se escribe un cuento muy procaz?

—No, porque es un cuento adolescente. No tiene perversidad, carece de la perversidad del agotamiento, que sí la tiene el cuento europeo. Aquí todavía estamos en escribir «la puta que te parió» en una pared.

—Dado que esta entrevista es para una revista como Puro cuento, que se pretende especializada para lectores, aficionados o amantes del cuento, y también para autores que empiezan, ¿podría darles un consejo, Denevi?

—No. Yo recuerdo lo de Pittigrilli: «No quiero consejos; sé equivocarme solo». Apenas daría una sugerencia, para que si alguien quiere la mastique, reelabore y saque sus conclusiones. Y es que no crean en aquello tan dicho y redicho: «Habla de tu aldea y serás universal». Eso no es verdad. Y corremos el riesgo de que cualquiera considere demasiado importante lo que le ocurrió. O que cualquiera piense que porque cuenta su vida y lo que pasaba en su aldea ya será universal. Shakespeare no oyó el consejo sobre «la aldea».

—¿Y sobre las técnicas narrativas?

—No, de técnicas no sé nada. Que cada uno se las arregle como pueda. Que se las invente. Porque mire: en el *Satiricón* hay algunos cuentos perfectos, ¿y alguien cree que Petronio sabía algo de técnicas? ¿Por qué no llamar a las cosas por su nombre, Mempo? ¿No será que falta talento? Lisa y llanamente, no hay técnica que suplante la falta de talento. El talento cubre la mercadería, creo yo. Y cualquier mercadería es buena bajo la bandera del talento.