

Daniel Moyano

Al cuento hay que tocarlo en un buen violín y bien tocado



En su casa de Madrid, cerca de la Puerta de Toledo, junto a una computadora que lo tiene entusiasmado —y sobre la cual prácticamente da un curso a quien lo visite— y con una botella de vino tinto sobre la mesa de la sala (que acompaña la charla) me recibe Daniel Moyano. De trato suave, afectuoso, habla con marcadísima tonada cordobesa, y su voz llena esa casa modesta, cubierta de libros en las paredes, decorada como cualquier típico departamento de clase media argentina. Casi no bebe, no fuma, y mira constantemente la ventana como buscando, afuera, las respuestas. Por momentos rondan el diálogo su esposa y su hija.

→ A los cincuenta y siete años, aunque nació en Buenos Aires, en 1930, se considera riojano. Con su mechón de pelo cayéndole, rebelde, sobre el rostro, con ya marcadas arrugas y una mirada triste, Moyano recuerda su infancia en Córdoba, provincia en la que se formó intelectualmente, y especialmente sus años en La Rioja. Allí ejerció el periodismo, se desempeñó como profesor del Conservatorio Provincial de Música y fue violinista del Cuarteto de Cuerdas y Orquesta de Cámara de esa institución. También fue en esta provincia del noroeste argentino donde conoció la cárcel, cuando la dictadura militar surgida del golpe de mar-

zo de 1976 lo detuvo por algunas semanas —con simulacro de fusilamiento incluido—, luego de lo cual marchó al exilio y se radicó, con su familia, en España. En ese país reside desde entonces, y allí obtuvo la nacionalidad en 1981.

De su vasta obra novelística pueden mencionarse *El oscuro* (1968); *El trino del diablo* (1974); *El vuelo del tigre* (1981); y *Libro de navíos y borrascas* (1983). Su producción también abarca un centenar de cuentos, publicados en libros como *La lombriz* (1964); *El fuego interrumpido* (1967); y *El estuche de cocodrilo* (1974), entre otros. Además, sus libros han sido traducidos y publicados en diversidad idiomas.

Mi primer encuentro con Moyano se produjo en Eichstätt, Alemania, en septiembre de 1987, en el congreso «Literatura Argentina Hoy: De la Dictadura a la Democracia». Allí prometió que accedería a esta entrevista, que se realizó en Madrid un mes después. He aquí las partes sustanciales de esa larga conversación.

GIARDINELLI: *Alguna vez has dicho que la dictadura te hizo perder el habla y que la literatura la recuperó, pero estuviste varios años enmudecido, sin poder escribir. ¿Por qué no empezamos recordando ese proceso?*

MOYANO: Yo estuve preso unas pocas semanas, en el 76, y luego me dieron La Rioja por cárcel. En cuanto salí pregunté si realmente no podía moverme y me dijeron «váyase donde se le dé la gana». Entonces me fui a Buenos Aires, saqué el pasaporte y en una semana me embarqué con la familia en el *Cristóforo Colombo*, porque nos trajimos toda la casa. Y así como al cruzar el Ecuador cambian las estrellas, al llegar aquí, a España, me di cuenta de que había enmudecido. Estuve cinco años sin poder escribir.

—¿Cuando te detuvieron, estabas escribiendo algo?

—Había terminado el primer borrador de *El vuelo del tigre*. Mientras estaba en la cárcel, unos curas amigos fueron a casa y le pidieron a mi mujer que les mostrara mis papeles, por si acaso. Y encontraron la novela, la leyeron y enterraron el original. Cavaron un pozo en la huerta y la enterraron. Todavía está ahí, porque cuando yo volví a la Argentina no la encontré. Y no me iba a poner a cavar en toda la huerta, de modo que escribí otra versión.

—Entre el 76 y el 81 no pudiste escribir. ¿Cómo fue eso?

—Nosotros llegamos un año después de la muerte de Franco, y esto era muy difícil. Vine a España por algunos amigos que me lo sugirieron, y otros que tenía aquí. Pero después, cuando llegué, no respondieron. Tuve que entrar a trabajar como peón en una fábrica, estábamos muy mal económicamente, y eso me deprimía mucho. No podía escribir ni cartas. Y lo que intentaba, me salía con sangre, con pesadillas, calabozos y metralletas. No podía superar lo que había pasado, porque a nosotros nos simularon un fusilamiento: estaba con un amigo, Carlitos Naón, y nos pusieron contra la pared y él me dijo: «Chau, Daniel gracias por la amistad», mientras escuchábamos los aprontes de las armas... Luego estuve 12 días en una celda de castigo, donde no sabía si era de día o de noche. Y bueno tiempo después, en el *Cristóforo Colombo*, no sé en qué momento del viaje, sentí que había perdido la noción de las palabras. Ni apuntes podía hacer. Eso me duró cinco años hasta el 81. Trabajaba en una multinacional, lijando plásticos. Ahí se hacían maquetas de refinerías de petróleo, y yo cobraba un sueldo de hambre.

—¿Podías hacer música, al menos?

—No, tampoco. Ni trabajar tranquilo, podía. Por ese tiempo salió una ley en España, por la cual para tener residencia tenías que conseguir trabajo, y para con-

seguir trabajo había que tener residencia, lo cual era un círculo vicioso perfecto. En esa multinacional me dieron ambas cosas, y eso me salvó.

—¿Ni siquiera tenías ganas de escribir?

—Bueno, tenía necesidad de escribir, pero no podía. Me sentaba, hacía apuntes, quería volver a escribir *El vuelo del tigre*, que es una novela hija del lopezreguismo. Yo quería matar la violencia, con esa novela. Total: que no podía y cada día me degradaba más y más, bebía... El alcohol te anula la voluntad, claro, y al final llegué a un estado en que ya no me importaba nada de nada, más allá de que no se me muriera de hambre la familia.

—¿Y de tu obra anterior, cobrabas algunos derechos?

—No, nada. Si además estaba silenciado en Argentina, y en La Rioja habían quemado todos mis libros en el cuartel. Lo que fue un honor, dicho sea de paso, porque quemaron mi obra junto con la de Cortázar, y la de Neruda. ¿Y sabés por qué? Un día mi mujer fue a preguntar por qué yo estaba preso. «Por su ideología», le respondieron. Y a mí me hicieron firmar un papel en el que me preguntaban cuál era mi ideología. Y yo no sabía cuál era. Corno tampoco lo sé ahora. Estoy en el idioma español, en la lengua castellana, ése es mi sistema ideológico: mi idioma, no tengo otro. Y no es que yo sea apolítico, todo lo contrario. Pero, ¿ideología?: soy un escritor. No, no pasaba nada con mis libros, Mempo. Ni se reeditaban aquí en España. Y así pasaron cuatro años y un día vino Ernesto Sábato y me hizo la gauchada de hacer unas declaraciones diciendo que cómo era posible que las editoriales españolas no reeditaran mi obra. Pero la verdad es que yo tampoco me ocupaba de pedir; siempre tengo la respuesta de José Hernández: «Sangra mucho el corazón del que tiene que pedir». Y más en tierra extranjera. En mi país puedo pedir, pero aquí no.

—¿Y cómo superaste esa crisis?

—Tiempo después, ya en el 81, un día vino un amigo que es médico y pintor, Osvaldo Gomáriz, y me dijo: «Yo tengo un remedio para vos». Creí que me iba a dar unas pastillitas y le dije que no quería saber nada. Pero él me dio la llave de su buhardilla y me hizo ir a visitarlo. Y prácticamente me obligó a escribir: él pintaba y cebaba mate, y me ponía papel en la máquina. «Escribí, carajo», me decía. Y así probé varios días y no podía superar, cómo diré, mi nihilismo. Yo ya no creía en nada y le tenía miedo a volver a creer en la literatura. Además, habían pasado muchas cosas en el país, en mi vida, y bueno, yo no me considero un escritor realista y por lo tanto no sabía qué hacer. Pero estaba muy cargado. Así que un día me planté y le dije a Osvaldo: «Mira, yo no tengo más tías, y solamente sé escribir sobre mis tías, así que planto y se acabó.». Entonces él me dijo: «Ah, bueno, yo tengo una, te la presto.». Y siguiendo la broma, le pregunté cómo se llamaba y me dijo: «Se llamaba Lila y era preciosa; vive todavía». Me gustó ese nombre. Él empezó a contarme: «Mi tía Lila...» y yo lo interrumpí: «No, no me cuentes nada, porque si no, no voy a poder imaginar. Déjame ver si te cuento yo sobre la tía Lila». Y se produjo como un pinchazo en esa bolsa de angustias que yo tenía adentro, y por el agujerito empezó a salir el cuento, que ahora te regalo para la revista. En realidad yo no lo escribí, sino que estaba, se hizo solo, lo tenía guardado. Más aún, yo intenté no contarle sino que sólo quise que sucedieran las cosas.

—¿Contar sin contar; cómo es eso?

—Sí, si te pasas cinco años sin escribir, un día te das cuenta de que si volvés, querés hacerlo todo distinto de lo que hiciste antes. No tener que contar más, puntualmente, todo lo que sucede, sino escribir simplemente lo que sucede.

—Como un testigo de lo que pasa en el texto.

—Claro. Como decía Horacio Quiroga: «Contar como si uno fuera un personaje más». Había hablado un par de veces con Cortázar de este tema, y una vez con Rulfo, en un congreso de escritores. Los tenía muy presentes, y lo que yo quería era escribir diferente. Si observas *Tía Lila* verás que no se dice que viajaron a Cosquín sino que de pronto están en Cosquín. Hay un huir del contar acciones obvias. Los hechos que se narran surgen de las primeras palabras, lo que Cortázar llamaba «una musiquita que te viene». Cuando yo escuché «Tía Lila» y me encantó el nombre, me senté y escribí: «La vi vestida de blanco, con su vestido plisado». Y enseguida: «Pobre tía Lila, tan alta y tan soltera». Y cuando escribí «pobre tía Lila» ya me puse en plan de sobrino de ella. Yo era uno de los chicos del texto que iba saliendo, y claro, yo me crié en Córdoba, donde en efecto jugábamos al fútbol con sapos, incluso hay una zamba famosa que se llama «Pateando sapos».

—¿Y cuándo lo terminaste?

—Ah, en cuarenta minutos, por eso digo que el cuento estaba, salió solito. Y así quedó; ni lo he tocado a ese cuento, lo que literariamente es una barbaridad. Y cuando se lo entregué a Osvaldo, él dijo: «Igualita, idéntica a mi tía Lila». Y ahí me destapé, ¿no? En esa misma bohardilla escribí *María Violín*, por sugerencia de Cortázar, y poco tiempo después me invitaron a un congreso en La Sorbona, en París, al que fueron creadores de todo el mundo. Y este cuento, *Tía Lila*, gustó mucho cuando lo leí, y gracias a eso me lo pidieron para traducirlo y salió en *Le Monde*. Mi hijo Ricardo me dijo: «¿Viste que sabías escribir?».

—Algo así como la recuperación por la escritura.

—Por eso a este cuento lo quiero tanto. Me dio muchas satisfacciones; se ha traducido a muchas lenguas, es-

tá muy publicado. Aunque en Argentina, no, fijate. Ojalá lo publiques vos.

—Y a partir de allí, se te ablandó la mano. ¿Tuviste alguna recaída?

—No, volví a ser escritor. Y como a los dos meses reescribí *El vuelo del tigre*. En pocos días, también. Y se mandó a Argentina y se publicó parece que con bastante éxito, porque yo estaba ya escribiendo *Libro de navíos y borrascas* y me dijeron que la querían pronto.

—¿Y en ese entonces volviste al país?

—Sí, faltaban pocos meses para la caída de la dictadura. Fui con un equipo de la televisión española y se filmó allá una película con toda mi peripecia. Y cuando se pasó aquí, por la televisión, había preguntas del público y me preguntaron si yo volvería definitivamente a la Argentina. Yo dije que era muy difícil, porque como bien dice *Benedetti* así como hay exilio hay también un desexilio, que es tremendo y vos lo sabés muy bien, *Mempo*, de modo que yo dije que era difícil. Entonces me pasaron la voz que se había grabado esa mañana, del presidente *Alfonsín* diciendo que «por favor vuelvan, que los necesitamos, que los esperamos con los brazos abiertos...». Fue muy emocionante. Tanto que dos años después, en una visita a España que hizo *Alfonsín* yo fui a la embajada y le pedí que me dejara tocarlo. Me preguntó por qué. Y le dije que yo nunca había tocado un presidente, y menos civil, y eso que nací el 6 de octubre de 1930, un mes después del primer golpe de estado y por eso mi mamá solía decirme que casi nací del susto, un mes antes.

—¿Y seguiste escribiendo cuentos?

—Bueno, primero estuve muy dedicado a estas dos novelas, y además seguía trabajando en la fábrica. Por el 83, 84, empecé a trabajar en un diario, *Liberación*, que al cabo de un tiempo se fundió y me quedé sin trabajo. En-

tonces un día mi hijo me sugirió escribir algo para el Premio «Juan Rulfo» de París, ya que estábamos sin dinero y era un buen premio. Y escribí mi cuento *Relato del Halcón Verde* y la *Flauta Maravillosa*, y me gané el premio. De zapallazo, digo yo, porque se habían presentado como 2.500 negros. Y bueno, con eso compramos los muebles y terminamos de pagar la casa.

—Pero yo me refiero a escribir cuentos como una actividad constante. ¿Podés sostenerla aun con crisis económica o en medio de la escritura de novelas?

—Bueno, no sé si te pasa a vos, pero a mí las novelas me desconcentran con respecto a los cuentos, por un tiempo. Yo escribí muchos cuentos, sí, pero la verdad es que desde *Tía Lila* me metí mucho con las novelas. A *El vuelo...* y *Navíos...* le siguió mi última novela, *Tres golpes de timbal*, todavía inédita y que prácticamente acabo de terminar. Los otros días escribí un cuento para niños, por un desafío familiar: un sobrino que tiene ocho años y que desde Argentina me pidió que le mandara un cuento. Me asombré de poder hacerlo, y me hace pensar que quizá necesito que me provoquen. Pero lo que sí me sorprende es que he empezado a reescribir algunos viejos cuentos. Ya he reescrito *La lombriz*, que antes estaba en tercera persona y ahora lo pasé a primera, conmigo mismo de personaje y ha cambiado totalmente. También reescribí *Los mil días*.

—¿Y por qué hacerlo, eh?

—A mí me fascina esa tarea; es como superar viejas inexperiencias veinte años después. Y voy a reescribir todos los que merezcan ese trabajo, los que considere que se pueden salvar, remendar. *La lombriz* a mí siempre me gustó, pero era un cuento desperdiciado por inexperiencia. Pero claro: con lo que uno ha aprendido en veinte años ya es menos tonto que antes. Y ahora me ha sa-

lido mejor, creo que ha ganado muchísimo. El problema es para los pobres traductores.

—*Es curioso este fenómeno de un autor que se dedica a reescribir su obra, incluso estando ya publicada. No es común. ¿Qué significa eso, Daniel, acaso un deseo perfeccionista de tu propia trayectoria? ¿O es ocupar el tiempo porque estás mediocriteramente vacío de nuevas ideas?*

—Un poco por deseo perfeccionista. Y otro poco por algo que una vez me dijo Ricardo Piglia, hace muchos años, y tenía razón: «Qué desprolijo que sos, Daniel, ¿por qué no revisas más tus cosas?». Yo nunca las revisaba. Y ahora sí, con el ordenador de palabras con que estoy trabajando, las reviso. Mis cuentos, la verdad, nunca habían sido revisados y por eso yo decía que eran mejores en inglés o en otras lenguas, por mérito de los traductores.

—*Hablando de los géneros, Daniel, ¿vos te sentís más cuentista, o novelista, o simplemente narrador?*

—Ahora me siento más narrador. Pero sigo sintiendo un cariño muy profundo por el cuento como género. Lo que pasa es que es más difícil escribir cuento que novela. En una novela uno descubre la veta y empieza a trabajarla. El cuento te lleva él y te obliga. Es como una relación amorosa súbita, violenta e impostergable. Es una cita a la que uno no puede faltar. Tenés que hacer el amor con el cuento de una manera perentoria, mientras en la novela uno puede demorarse.

—*La novela es una seducción lenta.*

—Claro. Pero no hay nada más hermoso que cuando te cuaja un cuento.

—*¿Cómo es tu relación con ellos?*

—A muchos los quiero, y los que considero que me salieron mejor son los que quiero reescribir. Otros no los tocaré... Mis libros son medio desparejos, ésa es la verdad. Pero hay algunos cuentos que me han dado

muchas satisfacciones. *Tía Lila*, sin duda. También el Relato del Halcón Verde... que tuve que escribirlo cuatro veces, porque no me salía. Me dio mucho trabajo. Y otros como la *Cantata para el hijo de Graciliano*, que es un cuento viejo, creo que está redondo, que no lo tocaré. No sé, Mempo, me doy cuenta de que de golpe tengo buenos cuentos en mis libros, y hay otros que no, que son francamente malos. Ahora pienso, como dicen aquí en España, adecentarlos a todos y juntarlos en un libro, hacer una especie de antología personal.

—¿Y tenés obra nueva, cuentos inéditos, recientes?

—Sí, tengo un libro inédito. Se iba a llamar *Anclado en Madrid* porque parecía que el exilio era el tema, pero luego lo llamé *Tía Lila* y ahora creo que lo voy a titular *Relato del Halcón Verde y la Flauta Maravillosa*. Algunos de esos cuentos ya se han publicado en otras lenguas, y ahí incluyo uno que se llama *Al otro lado del mar*, que sólo se publicó en idioma polaco, y que quiero mucho: es la historia de un indio que traen los conquistadores españoles a España y él cree que viene al paraíso de la crueldad. Y también incluye lo que creo que es mi mejor texto, que es un cuento largo, o una novela breve, de 64 páginas, basado en una frase de Macedonio Fernández, que dice que «la vida es el susto de un sueño». Se titula *En la atmósfera* y todavía estoy dudando si no lo publico solo, como *nouvelle*.

—¿Por qué decís que es tu mejor texto?

—Porque es el que escribí con más fuerza, es un texto adulto, maduro. Es la historia de un argentino que está bebiendo coñac en Madrid, una noche, de lluvia, y abre una maleta donde en forma de una especie de muñecos están los primeros recuerdos de su vida, de cuando él entró en la vida. Al final, borracho, pretende triturar a los muñecos tirándolos al camión triturador de

la basura, pero los muñecos le dicen entonces que él, que narra, es un recuerdo de ellos, así que mejor tengamos mucho cuidado.

—*El tema del doble, un tema muy borgeano.*

—Y de Macedonio, claro. Y entonces los muñecos dicen que «nos vamos a quedar. Porque estamos en la atmósfera. El tiempo dará muchas vueltas; de aquí no sale nunca». Y sigue lloviendo en Madrid.

—¿Y ahora estás más preocupado por cuidar tus textos, los revisas, los reescribes?

—Sí, claro, ya lo aprendí. *En la atmósfera* es de hace cuatro años y está muy trabajado. He empezado a tomarme en serio la literatura.

—¿Hay alguna exigencia de tipo literario? ¿Sentirte más expuesto?

—Bueno, pienso que lo que he dado hasta ahora es todo lo que yo puedo dar. Además, tengo necesidad de escribir, como tiene necesidad de comer el que tiene hambre. Y sí, me exijo más porque quiero ser mejor escritor. Yo con la literatura tengo una relación amistosa desde la escuela primaria, no es algo extraño ni lejano sino que yo estoy dentro de ella. Somos amigos de infancia y tenemos suficiente confianza; mis primeras cosas las escribí en la escuela primaria. La diferencia, cuando digo tomármela en serio, significa que ahora todas mis energías se las dedico a la literatura, mientras que antes las repartía en otros oficios, en el periodismo, y en la música, no te olvides. Yo toqué diez años, o quince, viola en el cuarteto de La Rioja. Ahora la abandoné totalmente, lo que siempre fue una opción difícil para mí porque me gusta ser músico.

—*Eso se nota en el hecho de que toda tu obra tiene mucha sonoridad, y no sólo en los títulos: Trino, Flautín, Timbal...*

—Sí, y particularmente en esta última novela, mi personaje juega mucho con las palabras. Hay un tratamiento, no musical, pero sí sonoro. Es muy importante cómo suenan las palabras.

—¿Vos leés en voz alta?

—Sí, claro. Hay párrafos que debo leerlos para ver cómo suenan. Yo aprendí en Rulfo que hay momentos, palabras, que estallan de golpe. Por ejemplo, la lecha de la Felipa yo siempre la comparo con el Re de la Chacona de Bach, el Re final. O, en ese cuento titulado *Es que somos muy pobres*, hay un momento culminante cuando Rulfo dice que si la creciente también le llevó el becerro, «mi hermanita la Tacha está *tantito* así de retirado de volverse piruja» como las demás hermanas. Para mí esa frase es el estallido del tema, pero además la palabra «tantito» es la que soporta todo el peso del acorde maravilloso que es ese cuento. Como homenaje a él, y como práctica, yo creo que cuando los cuentos dan, y el idioma se te entrega, hay que buscar ese acorde.

—Quizá debí hacer esta pregunta al comienzo de la charla, Daniel. Pero, ¿qué es el cuento, para vos? Como sentimiento, no como definición.

—Para mí, es la manera más familiar, generosa, intensa y violenta que uno tiene de salirse de la rutina y de la aburrida realidad. El cuento es ese medio violento y rápido y hermoso de sacarte de esta realidad, para conectarte con esa otra que vislumbramos, que deseamos.

—¿Y cuál fue tu primer cuento escrito?

—Uno que se llama *La espera* y que está publicado por Sudamericana. Yo tenía un amigo que me criticaba siempre mis intentos poéticos, me orientaba, me ayudaba mucho. Pero me decía que no me metiera con el cuento porque era muy jodido, muy difícil. Un día le llevé *La espera* y se quedó mudo. Es una maravilla,

me dijo, y fue su primer elogio así, contundente. Y era gasista, en ese entonces, y trabajaba para unos alemanes, en Córdoba; no había podido ni terminar la secundaria, pero leía mucho, muchísimo. Y estudié francés y alemán, porque estaba loco por leer a Kafka en alemán. Apenas llegué a traducir algunos poemas de Hölderlin, algo de Rilke, pero todavía no pude leer: Kafka en su idioma. Bueno, yo tenía veinticuatro, veinticinco años, y me largué a escribir un cuento por semana, lo cual no garantiza nada: el hecho de que salga un buen cuento no significa que todos los que siguen tengan algún valor. Y después empecé con la novela. Pero para mí la novela es un género más fácil. El cuento es el género más difícil, porque participa de la poesía, y el lenguaje tiene que estar muy ajustado. Es como un capricho de Paganini, que hay que tocarlo en un buen violín y bien tocado.

—¿Con qué escritor tenés una deuda más grande; a quién le debés más?

—Creo que quien me decidió, no por un género determinado, sino por la literatura, fue Kafka. Él fue quien me dijo «no te queda más remedio que escribir». Kafka a mí me conmovió como nadie; me enseñó a descubrir la realidad; lo que yo intuía absurdo, Kafka me lo demostraba. Me ayudó a que tratara de evadirme de ella, o de modificarla, o de agregarle cosas mediante palabras mediante la escritura, que es lo que uno al final intenta hacer. Uno con las palabras se fabrica las cosas que la realidad le niega, y de paso uno trata de ahondar más en la realidad. Y otro fue Pavese, a quien tuve la suerte de leer en su lengua. Así empecé con los cuentos y luego con novelas. Pero yo no sé escribir novelas. Vargas Llosa sabe hacerlo. Yo no tengo planes, yo me largo a navegar. Creo más en los textos que en los géneros.

—¿Y con el cuento contemporáneo, con los maestros de este tiempo, qué relación tuviste? Hoy hablabas de Rulfo, de Cortázar...

—Siempre digo que nosotros, los del interior, estamos más cerca de Rulfo que de Borges o Cortázar. Se lo he dicho incluso a Julio. Creo que por provincianos, sí, pero sobre todo por actitud ante el habla. A mí el mundo de Borges, como dice Gombrowicz, me gusta y me halaga, pero no me modifica ni me deja en el estado en que me deja un cuento de Rulfo. Rulfo me toca en profundidad, Borges toca mi inteligencia. Pero no me hace vibrar cuerdas por simpatía Borges, porque la suya es una metafísica fantástica, conocida de antemano, pero no dice «tantito así de retirado de volverse piruja». No lo puede decir. Entonces tengo todo el respeto, incluso cariño por Borges, pero no es igual que mi amor por Rulfo. Y con Cortázar creo que los del interior hemos aprendido mucho de él, pero no le debemos nada. O le debemos agradecer, en mi caso, su amistad, y especialmente su actitud ante la literatura, porque a nosotros nos habían educado en el cuello duro y Julio nos ayudó a sacárnoslo. Es una deuda maravillosa... Pero lo que quiero decir es que para mí, el maestro de este siglo, en lengua castellana, es Rulfo.

—*Hace un rato decías no ser un escritor realista. ¿Cómo te definirías? o mejor, ¿cómo te sentís frente a las etiquetas?*

—No me siento cómodo. Yo no sé lo que es realidad ni lo que es fantasía, y éste es un tema muy polémico y sobre el que podríamos hablar horas y horas. Para mí los temas narrativos, con los que uno se encuentra por vocación o por elección, son los que corresponden a las circunstancias de cada uno. Yo podría haber vivido las mismas circunstancias que vos, y sin embargo no haber escrito *Luna caliente*; yo hubiera escrito otra novela. Por lo tanto, dentro de la circunstancia de cada uno, cada uno encuentra

los temas que inconscientemente desea buscar —o los temas se encuentran con uno—. Pasa como con las ondas sonoras: cuando uno se encuentra con ellas, por afinidad o por lo que fuere, puede vibrar en una cuerda o en otra. Pero hay que usar la cuerda necesaria. Así que si yo necesito ser absolutamente realista, ¿por qué le voy a tener miedo a serlo? ¿Y por qué le voy a tener miedo al panfleto, o al soneto? No, yo creo que hay que superarse y ser libres ante este fenómeno milagroso de las palabras. Pero claro, eso no quiere decir que uno deba fotocopiar la realidad. Por eso en *Tía Lila* no se menciona a los militares.

—*Abí entramos en otro tema: el de la alusión.*

—Claro. Y sea que es involuntaria, o buscada inconscientemente, lo que yo sé es que no encontraría otra manera de contar que la que encuentro. Siempre digo que los escritores no estamos para duplicar la realidad; tenemos que trasladarla al lenguaje. Nosotros hacemos un mundo de papel. En 1980 fui jurado en Cuba, y leí 14 novelas donde se describe la tortura tal como la tortura es, y no me creí ninguna. Y no se puede creer eso, porque es una transcripción de la realidad. Entonces nosotros, como escritores, para hablar de la tortura, lo tenemos que hacer de manera tal que nunca más se la puedan sacar de encima: hacerlo con palabras, y yo lo intenté en *El vuelo del tigre*. De modo que «realista» no creo ser, pero no sé qué etiqueta me cabría. Quizá realismo mágico, porque a la realidad no la puedo negar. Yo no podría escribir un cuento con fantasmas, o sí, pero siempre con una referencia a la realidad. O salvo que me proponga jugar. Lo que digo es que las cosas que me llegan las derivo a algunas cuerdas. Y así un texto testimonial, como el *Relato del Halcón Verde y la Flauta Maravillosa*, puede estar lleno de imaginación; porque si matas un Falcon verde de la policía con la nota Re de una flauta, creo que es un hecho imaginativo, ¿no?