

Juan José Saer

*Para mí la literatura  
es una propuesta antropológica*

Tiene la costumbre de hablar con muchas pausas (usa una muletilla —«digo»— intercalada en casi todas sus oraciones) como si debiera pensar un segundo antes de pronunciar cada palabra. Y sin embargo impresiona por su capacidad de respuesta, pues cada pregunta que se le formula parece que ya hubiera sido, previamente, reflexionada. Buen improvisador, conversador avezado y agradable, evidencia en todo momento que no está dispuesto a perder tiempo en tonterías. Eso, en apariencia, lo hace terrible, porque además Juan José Saer (Colastiné, Santa Fe, 1937) —de él se trata— es un hombre de temperamento combativo, vehemente, apasionado, y es un polemista agudo y brillante.

Rechoncho, robusto, de andar campechano y siempre vistiendo ropas muy cómodas, Saer no es de entregarse fácilmente a nadie y más bien parece estar a la defensiva (como suele suceder con los tímidos). Pero cuando se empieza a sentir cómodo es jocoso, divertido y —se adivina enseguida— un hombre tierno a quien vale la pena ver con su esposa y con su hija. Se ríe con una risa ronca, tan gruesa como su voz de fumador empedernido. Sus rasgos de ascendencia árabe —tiene cara de turco, como decimos en Argentina— se concentran en una mirada firme, escrutadora, transparente.

De Saer hay que decir, también, que es posible-  
mente uno de los más originales escritores argentinos  
de la generación posterior a Borges y Cortázar, y por  
ello tan respetado últimamente. Autor de una sólida  
obra que se inicia con los cuentos de *En la zona* (1960),  
su bibliografía se completa con —entre otros— títulos  
como *Palo y hueso* (1965), *Unidad de lugar* (1967), *La ma-  
yor* (1974), *El limonero real* (1976), *Nadie, nada, nunca*  
(1980) y su extraordinaria, audaz última novela: *El en-  
tenado* (1983).

La presente conversación se realizó en su casa de Pa-  
rís (vive en Francia desde 1968 y es profesor en la uni-  
versidad de Rennes) en febrero de 1988, una fría tarde  
en la que Saer reflexionó, fumó, convidó café y soltó to-  
da su simpatía, su audacia teórica, su ingenio y su pro-  
fundidad de artista que no sólo crea sino que además  
piensa el mundo en el cual crea.

GIARDINELLI: *Aunque en los últimos años tu obra pare-  
ce inclinarse más hacia la novela, tus inicios literarios fueron  
cuentísticos. Quisiera empezar de la manera más amplia, pre-  
guntándote qué es el cuento para vos.*

SAER: Bueno, hay una definición técnica que lo di-  
ferencia de la *nouvelle*, o del relato corto. Se habla del  
cuento como un texto narrativo, de ficción, que tiene  
entre media y 20 páginas. Pero, evidentemente, en lite-  
ratura y en arte las definiciones técnicas no sirven para  
nada. El cuento tiene una larga historia en la literatura, in-  
cluso desde la tradición oral. Con la poesía, el cuento es  
el género más antiguo.

—*Silvina Ocampo opina que el cuento fue lo primero.*

—No estoy tan seguro. Tal vez en algunas regiones.  
En la literatura griega, la poesía épica fue narrativa. El

cuento tiene una historia profusa, y podemos decir que toda la literatura en lengua española, en narrativa, proviene del cuento. Menéndez Pelayo dice de los orígenes de la novela que ésta proviene de las colecciones de cuentos orientales en lengua española. Y después vienen los *Cuentos del Conde Lucanor*, que son admirables y en algunos de los cuales se inspiró Borges. Pero creo que el cuento alcanzó su apogeo en el siglo XIX, con algunos cuentistas muy imperantes como Poe o Maupassant.

—¿Te resulta importante sentirte vinculado a esa tradición?

—Sí. Porque yo empecé escribiendo cuentos. Mi primer libro fue de cuentos. Faulkner decía que de los tres géneros, la poesía era el número uno, luego venía el cuento y sólo después la novela; y que él escribía novelas porque le faltaba talento para ser cuentista, lo cual era de una insólita modestia, ya que escribió cuentos admirables. Particularmente hay uno que me apasiona, se llama *Hojas rojas*. Y también *Una rosa para Emily*. Son magníficos... Bueno, digo, personalmente empecé escribiendo cuentos, escribí muchos y quemé muchos. Cuando publiqué *En la zona*, quemé como cuarenta o cincuenta cuentos que tenía, porque yo consideraba que iniciaba una nueva etapa. En aquella época podía darme el lujo de quemar, ¿no? Ahora lo pensaría dos veces... (se ríe). Puedo decir que he escrito cuentos más bien clásicos, como los de *En la zona* o los de *Unidad de lugar*. Pero después, en *La mayor* creo que fui cambiando. Podría decir que mi último cuento lo escribí en 1965 o 1966.

—¿Esto quiere decir que abandonaste el cuento?

—No. Pero sí quiere decir que a partir del cuento empecé a tener otras necesidades narrativas. Entonces escribí la serie de los 28 argumentos de *La Mayor*, que son en realidad un trabajo sobre el cuento. Quería modificar, trabajar, una cosa que estuviese a mitad de camino

entre la prosa narrativa, el poema en prosa y el cuento. Después traté de escribir otros, que desgraciadamente no me salieron.

—*¿Y desde el 65 hasta ahora no has escrito cuentos?*

—No he escrito ninguno, en sentido clásico. Pero ahora estoy proyectando una serie de textos breves. Que tampoco serán cuentos... Porque para mí el cuento tiene una serie de, cómo decir, de leyes...

—*¿Una preceptiva muy esquemática, que te molesta?*

—Exactamente. Y me molesta del mismo modo que me molesta la preceptiva de la novela. Todas las preceptivas esquemáticas me molestan.

—*Bueno, se trata de romperlas. La literatura es eso, también.*

—Claro. Aunque no me disgustaría que algunos de los textos que yo escribí tratando de romper la preceptiva del cuento, después sean incorporados a la tradición del cuento. Pero hay algo más: para mí, todo lo que tiende a destruir la imagen de la profesionalización del escritor, o de la literatura, me parece una buena cosa. Decir «yo soy novelista», o «soy cuentista», o «soy poeta», a mí siempre me dio un poco de vergüenza. Y además otra de mis tentativas es justamente tratar de volar las fronteras. Algunos textos están entre la prosa, la poesía, el cuento o la novela, y pueden ser géneros nuevos, o sugerir la posibilidad de géneros nuevos. Y al mismo tiempo, otra manera de concebir el cuento es a través del fragmento. Uno de mis proyectos es comenzar un texto con puntos suspensivos y terminarlo con puntos suspensivos.

—*¿Fragmentos entendidos como parte de un todo literario, o como episodios narrados?*

—Las dos cosas. Un episodio incompleto, y una narración incompleta también. Eso ya lo intenté en *La mayor*. Ahí hay dos textos largos: uno que es más bien

clásico como narración, que es *A medio borrar*, y otro es este fragmento, en el que yo quería que fuese un fragmento en el que la medida narrativa estuviese muy retirada, no presente y donde imperara sólo el ritmo de la prosa, la sugestión de que podía haber algo detrás de toda esa especie de fraseología. Es tan difícil escribir una cosa con un contenido y una historia precisa, como una cosa sin contenido ni historia precisa. Simplemente son experiencias. Y después vienen esos 28 textos breves. Por eso pienso que *La mayor* es un libro de reflexión sobre el cuento.

—*En cuanto a tu formación, ¿te sentís proveniente del cuento, o tu formación fue más universal, menos restringida a un género?*

—Bueno, lo que sé es que he escrito muchos cuentos, y cuando uno está en sus primeros años de escritura, obedece a un influjo, y casi a la imitación de algo. O sin casi. En la época en que teníamos veinte años, escribir un cuento era algo serio. Escribirlo y leerlo, en Santa Fe, era parte de una tradición. Que sigue. Hace poco leí una antología de cuentistas de Rosario, excelente. Hay allí un buen cuentista, que es Elvio Gandolfo, quien ha escrito cuentos magníficos. Y bueno, nosotros teníamos mucho cuento, los de Kafka, los de Faulkner, los de Joyce; sus *Dublíneses*. Y también, en mi caso, los cuentos de Borges, y los de Antonio Di Benedetto, que tiene ese libro, *Grot*, que es formidable, magnífico. Y recuerdo especialmente ese cuento admirable de Antonio que es *Caballo en el salitral*, que está en *El cariño de los tontos*. Y en mi formación no puedo dejar de mencionar los cuentos de Poe, los de Hemingway, que se leían mucho, y los de Caldwell.

—*Decías hace un rato que te chocan, de alguna manera, las preceptivas existentes, y que procuras romperlas. Uno las*

*aprende, las aprehende, las incorpora, y luego las abandona. En cierto modo es uno de los desafíos a que se enfrenta un escritor: la ruptura de las formas. Pero este proceso, en tu caso ¿ha sido consciente o se ha ido dando y sólo lo podés explicar ahora?*

—Lo segundo: se fue dando y sólo ahora puedo intentar explicarlo. Creo que en la creación literaria las cosas voluntarias son siempre confusas. Se sabe más lo que no se quiere hacer que lo que se quiere hacer. Pero hay que decir también que esto que yo hago sólo sirve para mí, ojo, no implica crear ninguna otra preceptiva para nadie. A mí me encanta leer un cuento perfecto, leerlo y releerlo continuamente, y sin embargo yo hago otra cosa porque hago lo que a mí me gusta hacer. No hay que olvidarse de que el arte, a pesar de todos los sufrimientos que decimos tener entre colegas, también es algo que significa placer. Uno escribe lo que tiene ganas.

*—¿Podrías vos, a los cincuenta años y con un reconocimiento ya ganado, señalar cuáles son los elementos que harían a un cuento moderno?*

—Puedo decir qué tendría que ser, para mí, el cuento moderno. Pienso que la modernidad en el cuento se daría, primero, por la menor cantidad posible de intriga; segundo, por la mayor concentración posible; después, por la mayor intensidad poética en el relato; y finalmente por la incorporación de elementos formales inesperados que podrían, digamos, darle una fisonomía nueva.

*—Pensemos en un cuento: Las babas del diablo, de Cortázar.*

*—Sí, es un buen cuento, pero a mí el cuento de Cortázar que más me gusta es Axolotl. Porque es posiblemente el más inesperado. Y porque está logrado con base en dos o tres cambios sutiles, casi insensibles, de la*

persona narrativa. Es decir, que hay un elemento formal utilizado con una gran sutileza, tanto que ni siquiera sé si Cortázar se lo propuso.

—*Fíjate qué curioso: estamos hablando de modernidad, y hablamos de un cuento de hace treinta años.*

—Es verdad. Lo que pasa es que, bueno, yo no estoy muy al tanto de los cuentos que se escriben en Argentina, y además en el mundo hoy se escriben pocos cuentos. Y los que lo hacen, por ejemplo en Estados Unidos, gente como Updike y su generación, no me interesan para nada, porque son cuentos adocenados: parten de un esquema, aprendieron una fórmula y la trabajan.

—*¿Y cuál es el cuento moderno, entonces?*

—Realmente, estoy pensando, tratando de ver qué cuento moderno tendríamos...

—*Fíjate vos que esto, a mí por la pregunta y a vos por la respuesta, nos lleva a una duda: ¿existe el cuento moderno? ¿Qué pasa con el no adocenamiento del cuento?*

—Sí, sí. Yo les doy a mis estudiantes en la facultad algunos cuentos que me gustaron mucho, de una antología del Centro Editor que ya tiene unos siete u ocho años. Les doy un cuento de Rivera que se llama *La suerte de un hombre viejo*; uno de Martini que se llama *La pura verdad*; y *La caja de vidrio*, de Piglia, que son cuentos muy interesantes porque están trabajados con una gran economía de medios. El de Piglia me parece especialmente interesante porque en esas cuatro o cinco páginas hay como seis o siete procedimientos literarios reunidos. Y nosotros descubrimos, con los estudiantes, que es un cuento de una doble lectura. La teoría de Piglia, que la debes conocer, del doble argumento, me parece muy interesante.

—*Es notable que, a medida que te escucho y repienso mi propia pregunta, tengo la impresión de que si para hablar del*

*cuento moderno debemos remitirnos a veinte o treinta años atrás, estamos frente a una crisis del cuento actual. No lo había pensado antes.*

—Sí, en Francia, por ejemplo, el cuento prácticamente no existe más. Cuna del cuento en el siglo XIX, aquí el cuento terminó alrededor de 1950, por ahí...

—*Donde el cuento sigue vivo, parece, es en Estados Unidos y América Latina. Aunque también un poco adocenado, ¿no?*

—Y sí, un poco sí. Claro que uno piensa en los cuentos de Rulfo, que son realmente magníficos. Pero bueno, si tenemos que reflexionar sobre la crisis del cuento, pienso que puede provenir de varias causas: primero, la crisis editorial. Luego, el hecho de que casi no existan revistas de cuentos, a pesar de que vos sos un conspicuo representante (se ríe). Aquí no existen. Supe que hubo un par de tentativas, pero abortaron. En fin, es un hecho que los editores no quieren invertir en el cuento, no compran libros de cuentos. Lo cual me extraña mucho, porque es una contradicción el hecho de que la gente no lea cuentos, cuando la gente lee cada vez más apurada. El cuento es el género ideal para leer con poco tiempo, para leer en la playa, por ejemplo. Y en cambio se compran libros de 800 páginas, que son absolutamente prescindibles, naturalmente, pero que les duran todo el verano. Cuando podrían tener un libro de cuentos del que leer uno por día. O se podría leer un cuento en cada viaje de metro o de autobús... Muchas veces me he preguntado a qué obedece esta contradicción. Creo, también, que hay razones editoriales: los libros de cuentos en general son pequeños y los editores prefieren libros grandes que se venden más caros.

—*Bueno, pero éstas son razones de mercado antes que literarias. El otro aspecto de la crisis del cuento, es la crisis misma del género narrativo, lo que nos llevaría a hablar de la crisis de la literatura.*

—Claro. El cuento tiene una aureola de una tradición fantástica, imaginaria, artificiosa en el sentido del cuento con final sorprendente, como en algunos buenos cuentos policiales, pero se le atribuye al cuento como una especie de combinatoria que parecería agotada. Se le atribuye, digo. Bueno, también podríamos decir lo mismo de la novela: va a llegar un momento en que, sin duda, no se van a leer más novelas. Seguro, sin duda. Por eso yo trato de teorizar un poco una nueva forma literaria que es la narración, que no pretende tener el carácter épico de la novela. Y una razón más, me parece, es que estamos en un periodo en el cual se habla del mito de la saga narrativa, de la literatura totalizante que abarca todo, del cual tenemos algunos ejemplos en América Latina. Nosotros nos reíamos, con unos amigos, diciendo que hay un género latinoamericano que es la Gran-Novela-de-América. Esos tipos que dicen: «No voy a escribir una novela, voy a escribir la Gran-Novela-de-América».

— Esa fue la característica del boom en cierto modo.

—Claro. Es casi un género, ¿no? Y eso ha hecho que podamos notar que algunos cuentistas tradicionalmente cuentistas dejaron de escribir cuentos. Por ejemplo, Roa Bastos, Onetti. El mismo García Márquez dejó de escribir cuentos. Claro, García Márquez ya está en las grandes operaciones comerciales (se ríe).

—¿Y la crisis del cuento, de la literatura, por dónde pasaría: por lo argumental, por la forma?

—Yo creo que por lo argumental. Para mí, ¿eh? Si yo no escribo más cuentos es porque, para escribir un cuento, hay que encontrar una idea de intriga, que, bueno, ya parece un poco...

—¿Como que todo está escrito?

—No, no sé si es porque todo está escrito. Tal vez porque para mí la intriga es un elemento que yo, diga-

mos, he desterrado un poco de la narración. A pesar de que ahora lo vuelvo a introducir un poco. Pero quiero prescindir de ella. Entonces, los textos que voy a escribir ahora, que tengo ganas de escribir; y que van a ser textos breves y ya tengo las ideas y todo, prácticamente no tienen argumento. Justamente a mis textos breves anteriores los llamé *Argumentos* por una especie de ironía.

—*El título Narraciones también pasa por ahí ¿no?*

—Exactamente. Es una manera de darle una indefinición. Textos donde no haya ni principio ni fin, y el texto sólo se mantenga por la calidad de la prosa. Pero atención: la calidad de la prosa para mí no significa que esté bien escrita, sino que pienso que la buena prosa es aquella que trae consigo iluminaciones continuas. Cuanto más iluminaciones, más veces el lector siente que lo que está escrito allí él lo ha sentido, o podía haberlo sentido, o lo sentía oscuramente y eso se lo pone en evidencia, se lo revela. Eso es para mí el objetivo de la literatura.

—*¿Esto nos acercaría, esta peculiaridad, a esa línea delgada que separa el cuento del relato?*

—Tal vez, claro. Yo he criticado al relato como una forma invertebrada. Pero en realidad me doy cuenta de que ahora esa forma invertebrada se presta más a lo que yo quiero hacer.

—*Me parece interesante el curso de la charla, porque estamos hablando, inesperadamente, de la crisis del cuento. Me gustaría profundizarlo, proponiéndote que hables del papel que jugaría en esto el lector. ¿Por qué el lector no lee tantos cuentos, o por qué prefiere leer novelas antes que leer cuentos? ¿Tienen que ver la televisión, el cine? Vos señalaste hoy un elemento interesante, que es el tiempo disponible.*

—Sí, pero habíamos dicho también que era algo paradójico... (piensa un momento). La verdad es que la pregunta me deja bastante perplejo, porque hay un verda-

dero problema... Yo pienso que debe de ser porque tal vez —es sólo una hipótesis— el lector pone al cuento un poco del lado de la diversión, del entretenimiento. Podría ser. Y la novela, le parece que es una cosa más seria, más... Y entonces su valencia de entretenimiento, por decir así, ya la colma con las verdaderas cosas de entretenimiento que son la televisión, el cine, etcétera, y le parece que conserva su facultad de lector para la novela, porque le da la impresión de que la novela lo va a cultivar más que el cuento. Tal vez sea eso, ¿no? Pero esto es una mera hipótesis que se me acaba de ocurrir en este momento. No lo había pensado antes.

—Entonces, siguiendo esa hipótesis, el lector tendría —para decirlo de alguna manera— como una fantasía de redención de su propia ignorancia, que se supliría a través de la lectura de novelas. Ahora bien, ya vimos lo del lector y lo del mercado. Pero entremos por otro flanco: ¿a qué creés que se debe que en América Latina, y en Argentina en particular, el cuento esté tan vivo y haya incluso un florecimiento, en un momento en que estamos de alguna manera detectando que hay una crisis en el cuento y en la literatura?

—Creo que una de las ventajas del subdesarrollo es que las leyes rigurosas del mercado todavía no han llegado a dominar por completo la creación. No sé con quién charlaba el otro día, y le decía que aun cuando haya más grandes escritores en Francia o en Estados Unidos que en Argentina (cosa que no creo) me parece que podemos decir que en Argentina hay teorías literarias. Aunque yo no las comparto. Yo no comparto el populismo de Medina y de Asís, ni comparto el psicoanalicismo de la revista *Sitio*, ni tal vez tampoco comparto, a pesar de que son mis amigos y que fueron ellos un poco los que lanzaron mi obra, esa cosa teórica tan sociologista de *Punto de vista*. Pero lo que sí yo siento es que hay teo-

rías actuantes en la literatura. Y para que haya una literatura tiene que haber teorías. Aquí en Francia no las hay; sólo hay análisis de textos. Acá son todos pequeños artesanos que están montando un boliche para vender más que el de enfrente. Aunque sean buenos o malos, no me interesan. Creo que siempre ha habido teorías literarias, aunque ahora no nos vamos a poner a decir si Homero era de vanguardia o no...

—*Siendo que lo fue.*

—¡Naturalmente que lo fue! Pero quiero decir que por ejemplo en Dante había una teoría literaria. Y en el teatro isabelino pasó lo mismo. Y en el Siglo de Oro español había teorías literarias: el culteranismo, el conceptismo. Eran teorías literarias que se discutían, y que se discutían en verso. Se escribían textos contra, o a favor, y todo eso. Acá no, eso no existe; todo el mundo se critica diciendo que son mediáticos, o que son pretenciosos, pero no discuten ninguna teoría literaria. La última fue el *nouveau roman*, que todavía no terminaron de digerir. Bueno, yo pensaba en los textos de Nathalie Sarraute, en sus «tropismos». ¿Son cuentos; no son cuentos? Bueno, no son cuentos, pero son textos breves, narrativos.

—*Esto me hace pensar que la modernidad en el cuento, una vez más y aunque suene pretencioso, estaría quizá en los latinoamericanos de hace veinte o treinta años. Pienso en ese sentido en Cortázar, que sí respondía a una teoría literaria, y además fue teórico del cuento...*

—*Para mí los cuentos más revolucionarios son los de Borges. Un día, en el año 67, me dejó sumido en la más honda perplejidad porque vino a Santa Fe y allí dijo: «Ahora voy a escribir una serie de cuentos criollos». (Se ríe.) Pero hay ciertos cuentos de Borges, como Examen de la obra de Herbert Quain, o Pierre Menard, autor*

*del Quijote*, o *Tlön* que son cuentos en los que aparecen nuevos elementos de estructuración narrativa, ¿no? En ese sentido, yo digo que es revolucionario. Y creo que lo original de Cortázar está en sus cuentos; a mí las novelas de Cortázar no me gustan.

—¿Incluida Rayuela?

—Rayuela tiene momentos que me gustan, pero me parece que se le desarma un poco, ¿no? Lo pensaba ya en el 63, porque yo a *Rayuela* la leí en Colastiné. Pero en fin... yo buscaba cosas más estructuradas, en ese momento.

—*Curiosamente, es una novela de fragmentos...*

—Sí, lo es, pero lo que pasa es que no todos los fragmentos son buenos (se ríe). Hay algunos fragmentos que me gustan mucho, naturalmente.

—¿Y por qué lo original de Cortázar estaría sólo en sus cuentos?

—Porque para mí lo nuevo ahí es tratar algunos temas clásicos de la literatura fantástica, con una perspectiva de la cotidianidad y con un lenguaje muy cotidiano. Que podemos discutirlo, porque el lenguaje de Cortázar está muy en discusión. Desde hace unos diez años la gente dice «no, Cortázar escribe como en los años cincuenta», lo cual no tiene ninguna importancia porque dentro de cincuenta años no se va a saber si un texto lo escribió en 1950 o en 1960. Cortázar no está hablando con nosotros, está escribiendo textos... Y eso de lo cotidiano me hace pensar en Quiroga, de quien me gustan muchísimo algunos cuentos. El almohadón de plumas me parece una obra maestra, es un clima del cuento latinoamericano, como *A la deriva*, *Insolación*. Y otro que tiene cuentos muy interesantes, también, es Bioy Casares. Y admiro mucho a Roberto Arlt: El jorobadito, Ester primavera, Escritor fracasado es un cuento sensacional. Y me gustan algunos de

↓

Martínez Estrada, como *Marta Riquelme*, que me parece fabuloso.

—¿Qué elementos comunes encontrarías entre todos estos escritores, que pudieran significar una transferencia, una herencia que tener en cuenta para considerar el cuento moderno en la Argentina?

—Bueno, encuentro dos elementos que me parecen muy importantes: el primero es una búsqueda formal, real, en el cuento, para renovarlo. Así encontramos en *Marta Riquelme* esa estructura tan compleja, o en *Escritor fracasado* un cuento en el cual se pone un revulsivo en un medio social. Y al mismo tiempo, una tendencia en esos cuentos a hablar indirectamente de lo real; no a transcribirlo, sino a elaborar metáforas globales de una sociedad, de una época.

—Bueno, esto es característico de la literatura latinoamericana, pero también podría suceder aquí en Francia, o en cualquier lado.

—Podría, pero no sucede. Ricardo Piglia da como ejemplo de la mejor novela del nazismo a *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, y yo comprendo lo que él quiere decir aunque a mí no me gusta mucho esa novela, porque me parece demasiado evidente.

—Podría citarse el Diario de un payaso, de Heinrich Böll, mejor.

—Sí, me gusta más. Pero fijate: los cuentos de Poe, que son magníficos, no tienen esa tendencia, no engloban el mundo en su conjunto. Son cuentos más bien de estados de ánimo, marginales, muy excepcionales, que nos dan la visión del mundo un poco particular que tenía Poe. En cambio, en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de Borges encontramos una visión global del universo. O en *El inmortal* o en *Las ruinas circulares*. Yo decía el otro día que de los cuentos clásicos de Borges ése sí es un clásico: con

final sorprendente, con la estructura que va derecho, la brevedad. Los otros son menos clásicos, como *Funes el memorioso, Tlön...* etc. Y otro que hay que mencionar es *El zapallo que se volvió cosmos*, de Macedonio Fernández. Y todos estos cuentos me parece que tienen esa impronta que es específicamente rioplatense. Porque si tomamos los cuentos de Rulfo, por ejemplo, que yo admiro profundamente, están en una línea más realista.

—*Esto me lleva a otra pregunta: ¿de qué manera esta crisis del cuento se vincula con la vieja polémica de la literatura argentina y latinoamericana, entre formalismo y contenidismo?*

—Yo creo que es una falsa polémica. He participado de ella, y evidentemente asumiendo una posición. Pero a veces uno se hace entender mal. ¿A quién le puede interesar la literatura puramente formalista? A nadie. ¿Y a quién le puede interesar el puro contenidismo? A nadie. Me refiero a los escritores. Digo: en la medida en que el puro contenidismo es un ensayo, porque eso es la literatura contenidista. Lo mismo pasa con el testimonio. He leído por ejemplo el libro de Bonasso: *Recuerdos de la muerte*, y me parece una cosa más que dudosa, porque el único criterio de verdad que tenemos ahí es la ideología y los sentimientos del autor. No hay ningún otro criterio. La persona de Bonasso no está para nada en cuestión, ojo, pero simplemente como método de testimonio ningún jurado lo aceptaría. En cambio, hay que aceptar plenamente la ficción, que es un poco la función del escritor: él no testimoniará de algo que ocurrió pero a través de la ficción el escritor puede dar una especie de sentimiento del mundo general, de la ética, de lo que fuere, una reflexión sobre su tiempo que asume una forma artística particular. Por ejemplo, encontramos en la pintura abstracta que Kandinsky no quiere decir que el hom-

bre ha desaparecido, sino que hay como un descentramiento del hombre, al que lo saca del viejo humanismo de la pintura representativa y lo hace corresponder con una situación real del hombre en el mundo.

—¿Y cuál sería el equivalente de esto en literatura? ¿Quizá Macedonio?

—Sí, yo lo encontraría en Macedonio, en algunos cuentos de Borges, en Felisberto Hernández, que me parece un gran escritor. ¿Ves? Me había olvidado de Felisberto. Eso pasa a veces en estas conversaciones, que uno se olvida de nombrar a alguno y después hay gente que se ofende porque no lo nombraste. Bueno, a Felisberto yo lo pongo entre los que realmente han renovado el cuento. Mira *Las hortensias*, es muy original, por su tono, por sus intrigas que no son tales.

—Y volviendo a la crisis, ¿ella no estaría en que, resuelta la contradicción forma-contenido, el haber llegado a la síntesis plantearía el «y entonces ahora qué»?

—Y bueno, yo creo que la buena literatura, en todo tiempo y lugar, es capaz de superar sus crisis a través de sus textos.