

Adolfo Bioy Casares

Yo quiero que las palabras sean transparentes

Un domingo de enero de 1989 por la mañana, en su casa de la calle Posadas, en Recoleta, Adolfo Bioy Casares abrió la puerta con una sonrisa juvenil, encantadora, que mantendría durante toda la entrevista. Vistiendo impecable camisa blanca y corbata de colores oscuros, bajo una exquisita cazadora de gabardina ligera, con cinturón, me hizo pasar a su estudio, donde conversamos bajo un gran marco ovalado con un retrato de mujer joven y bella de principios de siglo —su madre— presidiendo el estudio. Una enorme ventana miraba a Plaza Francia en esa mañana luminosa, caliente, en la que se tostaban porteñas y porteños casi en cueros.

Alto, elegante, se nota que practicó muchos deportes (fútbol, rugby, tenis, atletismo). Se confesó tímido, pero se mostró en todo momento cordial, amistoso. Por un momento tuve la sensación de que jugábamos un fugaz torneo de seducción: había un maestro, claro, y yo era el aprendiz. Sonriendo mientras hojeaba el número 14 de *Puro Cuento*, se interesó por saber quién era Renata Farhat Borges. Cuando le dije que era una escritora brasileña, asintió: «Ah, con razón» e hizo un comentario sobre los orígenes portugueses de su amigo, Jorge Luis.

Nacido en Buenos Aires en 1914 (el mismo año que Cortázar y Octavio Paz, entre otros), Bioy Casares es

uno de los mejores narradores de este país. Es autor de por lo menos una novela excepcional, inolvidable: *La invención de Morel* (1940). También escribió otras: *Plan de evasión* (1945), *El sueño de los héroes* (1954), *Diario de la guerra del cerdo* (1969) y *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1984). Entre sus cuentos, además de los que escribió en colaboración con Borges, hay que anotar estos libros: *La trama celeste* (1948), *Guirnalda con amores* (1959), *El lado de la sombra* (1963), *Historias fantásticas e Historias de amor*. En colaboración con Borges y Silvina Ocampo —con quien está casado— publicó *Antología de la literatura fantástica* (1940) y *Antología poética argentina* (1941).

En el estudio hay, en libreros que van del piso al altísimo techo, por lo menos tres mil volúmenes. Advierto libros antiguos, muchos en inglés o en francés. En los estantes hay decenas de fotografías: una de Sarmiento en uniforme militar; una de una casa de Dublín en cuyo frontispicio se lee «Margaret Joyce»; varias de hombres con caras de escritores; muchas fotos de chicas jóvenes, en general hermosas quizá porque son jóvenes. Hay una postal que es una dama de corazones, y el corazón es rojo. No logro ver fotografía alguna de Borges. Pero hay una con Silvina en Mar del Plata. De algunas fotos me da explicaciones: ésta de un tío suicidado («tengo tres tíos Bioy que se suicidaron»); esta otra montando camellos con el padre y la madre, en enero de 1930, en Egipto. Es él quien inicia la conversación.

BIOY CASARES: Me encanta el cuento, déjeme que se lo diga para empezar. Además es un género muy argentino. No sé si en otros lugares del mundo sigue vivo como género. Recuerdo que hace muchos años mi editor

francés me dijo que éramos los argentinos los que seguíamos ocupándonos del cuento. En Europa ya no les interesa.

GIARDINELLI: *Me alegra que empiece así. No sé si es cierto lo que dice, y más bien creo que no, pero es un comienzo de entrevista ideal para Puro Cuento.*

—Me gusta mucho su revista. Cuando la leo me acuerdo de una revistita que proyectamos una vez con Borges, Mallea y otros amigos, hace muchos años. La idea era publicar un solo cuento cada vez, y todos los años un libro de cuentos elegidos por el presidente del grupo, que debía cambiar cada año. De ese modo cada uno iba a hacer su propia antología. Estábamos en eso, y un día salió en los diarios una noticia sobre ese grupo. Esa misma semana la Sección Especial de la policía nos citó para averiguar de qué se trataba el proyecto. (Se ríe.) Quizá de allí debió salir un buen cuento sobre el grotesco argentino.

—*Le confieso que me parece que usted es la clase de entrevistado a quien hay que dejar explayarse sobre lo que tiene ganas... Prefiero, si me permite, retomar su primer concepto: que usted considera al cuento un género tan argentino, y tan vivo.*

—Ah, sí, es que yo vi al cuento un poco desacreditado en el resto del mundo. He vivido mucho tiempo sintiendo el desafecto por el cuento que había en el mundo. Por ejemplo, lo vi en mi editor francés, Robert Lafont. Él fue muy amistoso conmigo y me atendía a veces como a un gran escritor, aunque otras veces me maltrataba mucho. Él publicó en el año 53 *La invención de Morel*, por indicación de Elena Garro, que fue la primera mujer de Octavio Paz, y de quien ustedes han publicado un cuento. Yo los conocí en Francia en el 49, y en el 51, y bueno, ella fue la que habló con Lafont, y yo supongo que con una elocuencia extraordinaria lo con-

venció. Pero la novela fue un fracaso. Yo le pedí disculpas a Lafont, y él me dijo «no, no, no se preocupe que los buenos libros se venden poco. Ya va a ver con los años». Luego publicó otra novela mía, *Plan de evasión*, a pesar de que yo le advertí que me habían dicho que era muy tediosa. El que me dijo eso fue Nalé Roxlo, quien en una comida de escritores me dijo: «Oiga, Bioy, qué raro que después de una novela tan divertida como *La invención de Morel*, ahora haya escrito este tedio». Yo me di cuenta de que me lo dijo con cierto retintín, como diciendo «a lo mejor *La invención de Morel* se la dictó Borges y ésta sí es una novela suya». Algo muy de Nalé (se ríe). Como yo me olvido de cómo son mis libros, y acepto lo que me dice el último interlocutor, le conté todo esto a Lafont. Curiosamente, *Plan de evasión* sí tuvo mucho éxito. Pasó el tiempo y un día Lafont me dijo que necesitaba una novela mía. Cuando yo le dije que no tenía ninguna y que solamente tenía algunos cuentos, él me dijo; «qué barbaridad, y ahora qué vamos a hacer». Yo le di los cuentos y le dije que hiciera lo que quisiera; lamentablemente no tenía otra cosa. Y él los publicó con los títulos de *Cuentos fantásticos* y *Cuentos de amor*. Esos títulos los puso él.

—¿En qué género se ha sentido más cómodo?

—En los dos: cuento y novela. Yo me siento un narrador. Si escribo muchos cuentos fantásticos no es por predilección por ese género, sino porque se me ocurren ideas fantásticas. A mí me gustan mucho los cuentos no fantásticos. Ahora mismo estoy escribiendo un cuento no fantástico, que se llamará *Ovidio*. Lástima que lo estoy escribiendo con una lentitud extraordinaria, porque soy un individuo fácilmente disipable.

—De sus cuentos mi preferido es *En memoria de Paulina*, que para mí no es necesariamente un cuento fantástico.

—Ah, no, yo creo que sí lo es. No se olvide de que Paulina vuelve, como proyección... ¿A usted no le parece?

—No, me parece que tiene un aire onírico, sí, pero no es fantástico en cuanto a lo sobrenatural, a lo extraordinario. Para mí es perfectamente verosímil; tiene raíz en lo real.

—Entonces, eso me habrá salido mejor que en otros. Porque yo siempre que escribo cuentos fantásticos trato de que sea también un cuento de amor, o sobre Buenos Aires.

—En sus novelas y en sus cuentos se reconoce, claro está, lo fantástico, pero hay una constante referencia a la realidad, que tiene que ver con el amor, la diversión y sobre todo con un estilo casual. Su estilo, me parece, consiste en hacer casual y creíble lo extraordinario, precisamente porque lo conecta con lo real, ¿no?

—Sí, puede ser. Fíjese que he tenido que escribir varias veces el prólogo a la Antología de la Literatura Fantástica. El último me lo pidió la editorial alemana Surkamp. Y como es mi tercer o cuarto prólogo para la misma antología, para cambiar un poco leí el artículo en el Larousse (pero el Larousse grande, del siglo XIX, no el diccionario) que fue escrito por el mismo Pierre Larousse. Allí, hay un estudio sobre literatura fantástica en el cual Larousse dice que entre los escritores fantásticos están «los más delicados realistas». Me gustó muchísimo, eso. En realidad, la literatura ha sido siempre fantástica, ¿no?

—Claro, si hasta cabe preguntarse si puede existir una literatura que no sea fantástica. Toda la literatura lo es.

—Desde luego, y el escritor es como el que tiene un kiosco en la feria y vende cosas rarísimas, ofrece monstruos y artículos increíbles.

—Usted recordará que Cervantes decía que su intención era «poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos».

—Es verdad, y sin embargo como género parece que hubiera aparecido sólo a principios del siglo XIX, con Hoffman y con Poe. Hoffman era conocido por sus cuentos, en Francia, y allí se llamaban *Contes fantastiques*. No hay ninguno de Hoffman que se llame así; fue una decisión de los editores. Como en mi caso. Y en Inglaterra, donde el género fantástico fue mucho más fuerte, fíjese que ahí no se lo conocía como género fantástico. Se los llamaba «Uncannies Stories» o «Tales of the super-natural». La palabra «fantástico» aplicada a los cuentos vino de Francia y la recogieron los norteamericanos.

—¿O sea que para los ingleses lo fantástico era lo sobrenatural?

—Claro, el concepto inglés para el género es «desasosiego»; *uncanny* es algo que no se sabe muy bien qué es, pero que produce inquietud... En mi caso, bueno, quizá el hecho de que yo escriba cuentos fantásticos en estilo bastante realista, parecería que no es una gran innovación, ¿no? Pero algo extraño pasa, y yo sobre eso hago un cuento. Aunque también es cierto que hago cuentos en los que no hay nada de sobrenatural.

—Una de las sensaciones que me producen sus textos es que siempre tienen algo de conspirativo: el fugitivo en La invención de Morel, el chico perdido y la impostura en La aventura de un fotógrafo en La Plata, el miedo en el Diario de la guerra del cerdo... ¿Es así?

—Por supuesto. Yo veo siempre el destino del hombre como algo un poco patético. Por las limitaciones del hombre, y por los misterios del cosmos. Por toda esa vida que uno no ha buscado, que no ha elegido y tiene un final generalmente espantoso. A veces he pensado que la vida es un entretenimiento liviano con final espantoso. Hay una frase de Gracián que está en *El criticón* y creo

que merece que la recordemos aquí: «Oh, vida, no debieras de empezar, pero ya que empezaste no debieras acabar».

—*Esto me hace pensar en lo que resulta más seductor de su obra: la conspiración junto con el humor. Usted habla de lo patético, pero a la vez pareciera que cuando escribe se divierte mucho. Musicalmente, diría que sus textos tienen algo de los divertimentos de Mozart.*

—El humor en mí nunca es propuesto; siempre es involuntario. Casual. Desde que empecé a escribir lo hice sobre el amor y sobre lo fantástico. Jamás me propuse el humor, aunque sí creo que tengo sentido del humor. La primera historia que se me ocurrió en mi vida, fue cuando tenía seis o siete años y quería enamorar a una prima.

—*¿La escribió?*

—Sólo las primeras páginas. Quería imitar a una escritora francesa que era muy audaz para la época y a la que mis primas admiraban. Entonces leí un poco de ella y traté de escribir lo mismo hasta que comprobé que no podía. (Se ríe.) La segunda historia que escribí se llamaba *Una aventura terrorífica*, y ya su nombre indica lo que era, ¿no?

—*¿Qué leía en aquella época? ¿Qué libros lo conmovían?*

—Bueno, entre mis primeras lecturas, de chico, estuvo Pinocho, de Carlo Collodi (1831-1890). Fíjese que allí entreví el género fantástico, porque es la historia de un carpintero que hace con un tronco un muñeco, y luego encuentra que ese muñeco tiene vida. Es fantástico, ¿no? Luego empecé a leer todo Sherlock Holmes y las novelas de Conan-Doyle. Y *El misterio del cuarto amarillo*, de Gastón Leroux. Pero todo eso, sin haber descubierto la literatura.

—¿Y cuándo la descubrió?

—En el Colegio Nacional, en segundo año, con el libro de Monner Sans. Ese librito (se ríe) me hizo descubrir la literatura. Y me puse a leer como un maniático. Tenía doce o trece años, y empecé a leer y a escribir continuamente.

—¿Empezó escribiendo cuentos, como casi todos?

—Claro. Y mis primeros cuentos eran sueños. Porque yo he sido toda la vida, y sigo siendo, un soñador. A veces pienso que me gusta tanto la vida que he conseguido vivir de día y de noche. De noche con mis sueños. Incluso ahora me pasa algo curioso: muchas veces tengo sueños en tercera persona. Veo el sueño como una historia. Y otra cosa notable es que yo empecé con pesadillas, con sueños trágicos; y ahora casi nunca tengo pesadillas. Tengo sueños agradables.

—¿Lo onírico ha sido el material principal de su literatura?

—No, lo ha sido sólo de mi primera literatura, la que me llevó al fracaso. Porque es bien sabido que los sueños, si no son tratados, o si uno no es un experimentado soñador, deslumbran al soñador pero aburren al espectador a quien luego le cuentan el sueño... Así que mis primeros cuentos salieron mal. Pero no solamente los que sacaba de sueños, sino también los que inventaba, y las novelas, todo me iba mal... Notaba que mis amigos se entristecían cuando yo publicaba algo. Ellos me estimaban, y por eso pensaban que mis libros estaban por debajo de mi capacidad. Borges pensaba que yo escribía rápidamente y sin corregir, y no era así. Yo escribía esforzadamente, laboriosamente, pero con una poética equivocada. No sabía lo que había que buscar. Yo había leído muchos gramáticos españoles, y ellos me inducían a escribir con proverbios y con riqueza de vocabulario,

a ser el primero que resucitara tal palabra o tal otra, y con todo eso yo perdía frescura. Además, ya es bastante difícil escribir, y si encima uno se propone triunfos que, digamos, están fuera de la literatura es bastante difícil llegar al acierto, ¿no? Suelen descaminarse esas aspiraciones, por la vanidad, y hasta yo diría que la literatura comprometida suele ser peligrosa si no hay verdadera pasión. La pasión la salva, y el interés de la gente por los temas políticos también puede salvarla, ¿no?

—*Yo diría que aunque pudiera no parecería, su propia literatura ha sido comprometida porque ha sido tremendamente apasionada.*

—Desde luego, desde luego...

—*La alusión, en su obra, creo que está presente en todo momento, y en ese sentido creo que es superior a la de algunos de sus contemporáneos. Quiero preguntarle, por cierto, si ese hijo perdido en La aventura de un fotógrafo en La Plata tiene que ver con la tragedia que vivió el país durante la última dictadura. ¿Es un desaparecido?*

—Pero naturalmente, claro que sí... Es, de algún modo, simbólico de lo que pasó. Esa realidad que me rodeaba me obligó a escribir esa historia. Que es como una metáfora, a mi manera, de lo que estaba pasando.

—*¿Elegió el fotógrafo, además, porque es un voyeur?*

—Sí, por eso y porque no puedo estar poniendo siempre escritores (se ríe). La fotografía es una profesión que yo conozco bastante, porque fotografié mucho, y entonces no improvisaba. Además, creo que los fotógrafos también tienen problemas de creación parecidos a los que tenemos los escritores.

—*Me da la impresión de que usted es un gran inventor de argumentos, y si mal no recuerdo creo que Borges en el prólogo a La invención de Morel habla de ello. Actualmente es moda hablar (entre escritores y en cierto ambiente académico)*

de la literatura sin argumento. Se supone que ya se contó; que no hay nada nuevo que contar y por ende los argumentos están perdidos y lo que hay son artificios de palabras. ¿Qué le sugiere esto?

—Ninguna moda me ha gustado, jamás. Pero lo que puedo decir es que las cosas se repiten. Esta situación es la misma que enfrentábamos con Borges y con Peyrou en mil novecientos treinta y tantos, y en los cuarenta. Nosotros nos sentíamos abanderados del argumento, personas que querían recordarle a los escritores, a los narradores por lo menos, que hay que narrar siempre una historia. Recordarles que el cuento y la novela son géneros eternos porque a la humanidad le gusta que le cuenten historias. Están esperando eso, que le contemos historias. Yo creo pertenecer a la familia de esos muchachos de El Cairo que entraban en los cafés y contaban a los parroquianos, por unas monedas, las historias que hoy son conocidas como *Las mil y unas noches*... Yo creo que Borges, Peyrou, Denevi, yo y mucha otra gente hemos contado historias.

—¿Es una discusión que se repite, apasionada, cada tanto tiempo? ¿o es producto de escritores acaso cansados que sienten su propio agotamiento, y ante el propio agotamiento decretan el de la literatura?

—Es probable, debe de haber algo de eso. Pero por otra parte déjeme decirle que a mí, involuntario inventor de argumentos (quiero decir que los invento porque ya es una costumbre de mi mente), también me encantaría un día escribir una historia que fuera lo suficientemente inteligente como para interesar al lector sin tener eso que gusta tanto: el argumento. Lo he intentado pero he fracasado.

—¿Lo dice por humildad, o siente que realmente fracasó?

—No, ni por humildad ni por amor propio ni por broma. Lo digo porque fue el hecho: empecé a escribir

esa historia sin argumento, y con bastante elocuencia, pero poco a poco me fue aburriendo. Y si me aburría a mí, iba a aburrir a los lectores. Y entonces la dejé.

—*Usted mencionaba Las mil y una noches. Quizá ese libro sea una metáfora de la literatura misma, ¿no? En el sentido de que son el cuento de nunca acabar.*

—Claro, es el argumento de nunca acabar.

—*¿Y qué opina de esa costumbre tan trillada de tomar mitos y recrearlos?*

—Bueno, eso pasa mucho. Creo que lo peor que nos puede suceder es que nos pongamos a escribir variantes. Si se nos ocurre una variante porque se nos ocurre, sí. No hay que reescribir la historia de la literatura; hay que escribir ingenuamente las ideas que a uno se le ocurren cuando se le ocurren y si uno cree que esas ideas valen. Si resulta que esa idea ya había sido escrita, y que lo que vamos a hacer es simplemente una nueva versión, bueno, que se embromen el género humano, la literatura y todo lo demás. Hay que escribir nuestras invenciones porque creemos en ellas y nada más. A mí me parece que hay, en este momento, en el mundo, una especie de triunfo de los críticos y de los profesores de literatura, ¿no? Y creo que eso de algún modo está haciendo perder vitalidad a la literatura. Es un triunfo desdichado, digo yo, porque veo a muchos escritores que están escribiendo para su lugar en la historia de la literatura. Y ese es un error. Creo que no hay más remedio que pensar que basta, como problema, el cuento que tenemos en mente. Escribámoslo con humildad y con toda la devoción que corresponde.

—*Literatura pensada como trabajo hecho con la honestidad del artesano, ¿verdad?*

—Yo no creo en otra cosa, Mempo. Tengo que escribir con la honestidad de un artesano y no pensando

que con esta obra voy a ocupar tal lugar en la historia, o en la consideración de los críticos. Se lee demasiado a los críticos, a los historiadores de la literatura. Les estamos haciendo el juego y eso me parece muy peligroso.

—*En sus textos, y especialmente en sus novelas, se advierte la prosa cuidada, artesanalmente, pero a la vez hay allí un aire muy casual. Siento que su prosa es tan casual como una conversación, siendo al mismo tiempo muy rica, sofisticada, elevada y/o exigente de la inteligencia del lector.*

—Ah, bueno, a eso es a lo que yo aspiro. Lo que me propongo siempre es que no se interponga entre el pensamiento y la emoción del lector. Que estén ahí el pensamiento y la emoción que yo he sentido, y que las palabras sean transparentes.

—*Bueno, eso es hablar del estilo. Un escritor mexicano que se llama Bernardo Ruiz, no sé si citando a Alfonso Reyes, dice que el estilo es como la manera de caminar de una persona: uno lo ve de atrás y dice: «Ése es Fulano». ¿Quiere hablar de su propio estilo? ¿Se hace, un estilo?*

—Yo creo que sí. Tengo que decir que lo he hecho con muchísimo trabajo. Porque, como le conté, yo empecé escribiendo muy mal. Notaba que mi escritura —y no solamente mis historias, sino mi escritura— desagradaba a los lectores.

—*¿Tanto así?*

—Sí, sí, no le exagero. Ha sido así durante muchos años. Imagínese que yo, este año, creo que cumplo sesenta años de escritor publicado. En el año 29 se publicó mi primer libro, que se llamaba *Prólogo*, ya pensando en la Gran Obra Literaria (se ríe). ¡Qué vergüenza! (se ríe a carcajadas). Por eso me fue mal, también, porque yo pensaba en algo más allá del tema que escribía, ¿se da cuenta? Yo escribía para la posteridad, lo cual es fatal. Me costó muchísimo sobreponerme y no produ-

cir ese desagrado, en los demás y en mí mismo. Yo escribía creyendo que estaba haciéndolo bien, y el producto luego se manifestaba desagradable y torpe. Cuando se me ocurrió *La invención de Morel* yo estaba en el campo, solo, en el corredor de la casa de campo de mi abuelo, y sentí que iba a tener entre manos una historia que realmente valiera la pena. Muchas historias me había parecido que valían la pena, pero yo las estropeaba. Había estropeado muchas historias, y esta me pareció demasiado buena para estropearla.

—¿Y entonces qué hizo?

—Un esfuerzo realmente muy grande. Una chica que escribió una tesis sobre mí para la Sorbona, dijo que mis libros anteriores eran muy malos y que yo tenía razón cuando lo admitía, pero que no tenía tanta razón cuando decía que *La invención de Morel* no era bastante buena, porque realmente le parecía a ella que yo había hecho un gran esfuerzo para cambiar mi estilo.

—¿En qué consistió, exactamente?

—Desde luego, creo que *La Invención de Morel* tiene muchísimos defectos estilísticos. Pero eso es porque en esa novela lo que yo me propuse no fue el acierto, sino evitar el error. Traté de ser muy prudente y no me atreví, por ejemplo, a las frases largas. Sencillamente porque las frases largas dan más ocasión para equivocarse. También traté de alejarme de mí, porque sentía que en mis simpatías y en mis diferencias —vale decir en mis sentimientos— estaba agazapada la posibilidad de errar. Entonces puse de héroe a un venezolano, porque para los argentinos en esa época los venezolanos estaban tan lejos como los chinos. Consulté la Enciclopedia Espasa para tener algún conocimiento de cómo era Venezuela (se ríe).

—En la última página de la novela hay unos versos que suenan patrióticos. ¿Son del Himno Nacional de Venezuela?

—Claro, los tomé de allí. Y puse como protagonistas a canadienses, que jamás había conocido. Y la historia pasa en una isla del Pacífico donde jamás había estado.

—¿A partir de esa novela, siempre trabajó tanto sus textos?

—Creo que sí. Borges me dijo, con menos amabilidad que veracidad, que yo había escrito *La invención de Morel* en el estilo del pan rallado (se ríe).

—¿Qué quería decir con eso?

—Frasas cortitas (se sigue riendo). Usted sabe que la primera conversación que tuve con Borges, fue en la quinta de Victoria Ocampo. Fue la primera vez que Victoria me invitó, porque era amiga de mis padres y sabía que yo escribía, y entonces me estaba dando una *chance* para que me acercara a la literatura. Esto fue en 1932. Borges se puso a hablar conmigo, y Victoria, en determinado momento, nos retó diciendo: «Bueno, basta de hablar entre ustedes; acá hay un extranjero ilustre, atiéndanlo y no sean maleducados».

—¿Quién era ese personaje?

—No me acuerdo. No sé si era Duhamel o quién. Pero era el francés de turno (se ríe)... Bueno, el caso es que Borges se ofuscó. Ya tenía mala vista y era muy torpe en sus movimientos, por lo que volteó una lámpara.

—¿De qué hablaron esa primera vez?

—Él me preguntó cuáles eran mis autores preferidos, y yo le hice una lista un poco inverosímil porque cité autores que eran incompatibles unos con otros. Sé que estaban en la lista Azorín, Gabriel Miró, Jung, Joyce y Pedro Juan Viñale (se ríe a carcajadas). Entonces Borges me preguntó, extrañado: «¿Y de Viñale qué poema le gusta?», porque nos hablábamos de usted. Yo le confesé que no había leído sus poemas y que lo que me gustaban eran las notas que publicaba en *El Mundo* (se ríe). Él me preguntó por qué me gustaba Azorín, y le respondí que

por el estilo. Borges me dijo: «¿El estilo? Son todas frases muy cortas». Y yo le dije: «Sí, sí, pero esas frases cortas engarzan bien las descripciones» (se ríe). Yo lo defendía a Azorín, un poco atemorizado. Borges, a pesar de todo eso, se sintió amigo mío. No sé si por estar contra Victoria (se ríe a carcajadas), o porque notó que yo leía muchísimo, lo cual era verdad. Eso le gustaba; prefería por sobre todas las cosas hablar de libros. Teníamos el mismo fervor por la literatura.

—¿Borges ya era un autor importante, o sólo reconocido por una élite?

—Era un autor importante, pero un poco raro. Era un *enfant terrible* de la literatura... De modo que fue en el 32 cuando por primera vez alguien me hizo ver que las frases cortas son un error estilístico. A mí me gustaban mucho.

—Es curioso: hay autores del siglo XIX, como Bierce o Harte, que Borges amaba, y usaban frases cortas.

—Sí, pero no le gustaban por el estilo sino por los argumentos. Le gustaban las historias que narraban pero no cómo estaban escritas. Yo terminé por reconocer que había algo cansador en las frases cortas. Lo reconocí con *La invención de Morel*, precisamente. La gente me lo venía diciendo, pero uno parece ser lento, ¿no? Cuando releí *La invención*... me di cuenta de que debía soltar la mano. Lo que ocurrió, realmente, creo, en los cuentos de *La trama celeste*. Como ve, yo trabajé mucho mi estilo.

—¿Hace falta ser fiel a un estilo toda la vida?

—No, no, para nada, yo nunca he pensado en eso. Creo que no son preocupaciones que hay que tener. Uno tiene que escribir como uno siente, como a uno se le da la gana. Lo que sí creo es que hay una métrica de la prosa, como hay una métrica de la poesía. No sé si la métri-

ca de la prosa ha sido descubierta por alguien, ni sé si se va a descubrir, pero lo que sí sé es que los versos en la prosa nunca son favorables. Cuando yo ya era un escritor de varios libros, un día vinieron a casa escritores bien conocidos, novelistas importantes que no voy a nombrar para no ofender memorias, y descubrí que no sabían en qué consistía un endecasílabo, un alejandrino, ni siquiera un octosílabo, que está presente en la prosa argentina casi de modo permanente. Usted lee a Fray Mocho y suele ser una sucesión de octosílabos. Yo creo que hay que tratar de evitarlos, porque cuando le sale un endecasílabo bien acentuado en la prosa es como una alhaja falsa que se lleva mal con las otras frases, ¿no? Y suele ocurrir que si a uno le sale espontáneamente un endecasílabo, es seguro que le va a salir otro, y luego otro, y otro (se ríe) y va a terminar por escribir un soneto dentro de su prosa. Esas son las pequeñas desdichas de la prosa.

—*Otra desdicha, y muy común, es la cacofonía.*

—Ah, sí. Pero yo pienso que siempre se ha hablado de la cacofonía como cacofonía de sonidos duros, y me parece que la cacofonía en español no es de sonidos duros sino que es cacofonía de la «ese». Cuando hay una conjunción de «eses», suena muy feamente en español. Y las eñes y las elles, le diré que tampoco me parecen encantadoras.

—*¿Cómo se corrigen esos defectos?*

—Bueno, usted lo sabe: con el reescribir, pero también con el oír.

—*¿Leerse en voz alta?*

—Sí, yo creo que hay que leerse en voz alta. Hay que oír lo que uno escribe. Pero tampoco es cuestión de reducir frases con eses, enes y elles a frases que no tengan esas letras. Lo que sí creo que tenemos que evitar, siempre, es el sinónimo. La repetición que parece incons-

ciente, o un poco estúpida, desde luego hay que evitarla. Pero a veces uno tiene que mencionar una cosa, y no puede andar mencionándola con distintos nombres. Cuando una palabra se ve como sinónimo, ya la credulidad, y la credibilidad, del lector, desaparece. Creemos que nos están «escribiendo», que nos están haciendo literatura.

—¿Y cómo se resuelve el problema de la repetición, que de todos modos aparece cuando uno empieza a reiterar adjetivos? ¿Con la metáfora?

—Mire, Mempo, yo creo que ni siquiera es con la metáfora... Si quiere que le diga con qué, creo que es con algo más desesperante para todo joven escritor: el tino. El tino es parte de nuestra profesión de escritores. Yo muchas veces descubro que en cuestiones de lo que se llama roce, o mundo, tengo menos tino que personas que me parecen zopencos cuando escriben. Me doy cuenta de que han andado entre gente mucho más que yo, y no cometen las torpezas que yo suelo cometer. Pero por escrito ellos cometen las torpezas, y yo un poco menos.

—¿No le parece que el problema del sinónimo es un problema peculiar, y odioso, del idioma castellano? En el idioma inglés hay muchísimas palabras que se repiten constantemente, y no hay ninguna regla, digamos, de policía literaria, que lo impida.

—Creo que tiene razón. ¿Y sabe de dónde nos viene eso? Yo creo que nos viene de nuestra sujeción a los gramáticos españoles del siglo XIX. Los españoles, hoy en día, son totalmente liberales y abiertos, y se han avergonzado de eso. Yo diría que su conquista de la democracia ha sido también la conquista de la apertura y de la libertad idiomática. Les pesa un siglo de acartonamiento. Y a mí mismo, ese acartonamiento me hizo mucho mal. Yo empecé con literatura española, y si ella no me

hizo mal, lo que me hizo mucho mal fueron los gramáticos: el Padre Mir; Baralt, que no era español pero escribía como español; Julio Cejador y Frauca. Yo leí mucho a esos señores gramáticos, y me indujeron a errores. El Padre Mir decía que Cervantes no valía nada... Esas cosas son terribles. Uno no escribe para mostrar una riqueza de vocabulario; uno debe escribir con las palabras usuales en el mundo de uno, para los lectores del mundo en el que uno está escribiendo. Si usted está escribiendo una novela que pasa en el pueblo de Lobos, en la provincia de Buenos Aires, escriba con el idioma que sea verosímil para la gente de Lobos. Y que el personaje se parezca a un personaje de Lobos. Si no, nadie le va a creer y con esto no quiero decir que uno tenga que escribir con la pobreza de la gente rústica, sino que es necesario que el arte literario de uno haga que el idioma que uno emplea parezca verosímil para eso, aunque pueda ser más mágico, o más sutil, que el idioma de esa gente.

—*Algunos autores que usted conoció (hoy mencionábamos a Nalé Roxlo, y ahora pienso en Mallea, en Bianco), en los años treinta a cincuenta hacían una literatura que usaba mucho el «tú» y no el «vos». ¿Por qué?*

—Ah, claro. Indudablemente, cuando yo era joven el «vos» no había entrado en la literatura. Aunque se hablaba en la calle, por supuesto. Elena Garro y Octavio decían que «tenés» o «querés» eran formas toscas. De algún modo también eso me influyó. Para algunos escritores de la época no era que el «vos» fuese algo prohibido, pero no lo sentíamos literariamente.

—*En sus libros usted fue pasando lentamente del «tú» al «vos». ¿Fue una forma de modernización, de actualización?*

—Sí, claro, un día me di cuenta de que no podía seguir más con el «tú». Y además, uno no es el mismo a lo largo de toda la vida. Por suerte.

—¿Pero el «tú» era la impronta de la época, o de su clase?

—Mire, escribir cultamente era casi una necesidad. La diferencia creo que es ésta: en esa época había el lenguaje oral, y un lenguaje culto para escribir. Felizmente, hoy en día ya tenemos un solo idioma.

—*Usted dijo que Borges, al conocerlo, le preguntó qué autores prefería y usted mencionó cuatro o cinco. ¿Qué respondería ahora ante esa pregunta?*

—Bueno, contestaría con muchísima más vacilación, porque yo había leído mucho entonces, pero he leído mucho más ahora. Y decir cuáles son los escritores que más le gustan a uno siempre lleva a la injusticia. Porque inevitablemente usted menciona algunos, pero olvida a otros. Una vez olvido a Eça de Queirós, otra vez puedo olvidar a Lope, y otra vez puedo olvidar a Wells, o a Conrad, o a alguien que estimo y admiro más que a Wells o que a Conrad. Puede ser, a ver... Johnson, Boswell, Byron, o Montaigne, o Proust, o Borges o Sarmiento, ¿no? Hay tanta gente que uno admira, y por tan distintas razones.

—*Puesto que esta charla es para una revista de cuentos, me gustaría hacerle esta última pregunta: Si tuviera que decirme: «Usted no se puede morir sin leer este cuento», ¿cuál sería?*

—Hay tantos... (Piensa un largo rato.) Pero le diría Cenin, de Akutagawa. Y En absence de Max Beerbohm. Y algún cuento de Borges y a lo mejor uno de Vlady Kociancich. Y alguno de Silvina, claro.