

Pedro Orgambide

*Quiero tres, cuatro páginas,
y que en ellas haya un mundo*

Gesticula constantemente, lo que delata su vocación histriónica: no puede quedarse quieto, no sabe permanecer sentado. Necesita abrir los brazos, brincar en el sillón, ponerse de pie, caminar, saltar. Se hamaca al hablar; busca en la biblioteca; va a la cocina y le consulta algo a Susana, su mujer; come bombones de fruta («desde que dejé de fumar, el año pasado, cuando tuve algunos problemas cardíacos») uno tras otro, con deleite infantil. Desde ese undécimo piso de Córdoba y Junín, que mira plaza y facultades, Pedro Orgambide (Buenos Aires, 1929) despliega su buen humor de siempre, su sonrisa pícaro, juguetona. Se cuida, evidentemente, pero conserva ese temperamento caliente, apasionado, que lo ha llevado a peleas, polémicas y críticas, de las que sin embargo siempre ha sabido restañar heridas.

Pedro Orgambide Gdansky (por sus venas corre sangre judía, de la que es evidente que se siente orgulloso) escribe todas las tardes. Quizá una de las características de su obra —calidad literaria aparte— es la torrencialidad de su producción: ha escrito y publicado una obra considerable, frecuentó todos los géneros y sigue soñando con la poesía, género literario que ama por sobre todos los otros, y que impregna felizmente no sólo su prosa sino también su conversación.

Charlista inagotable, chispeante, delicioso, Orgambide ha hecho de la generosidad y la ternura casi un estilo de vida. Es de los que leen a los amigos, de los que se ocupan de ver la obra de los jóvenes, de los que contemplan sin envidias el crecimiento de los demás. Sólo una vez dirigió un taller literario (durante un año, el 78, en México) y todavía hoy recuerda a cada uno de sus discípulos con paternal cariño, y se interesa por sus éxitos o fracasos. Es un hombre capaz de llorar de emoción en cualquier momento, del mismo modo que en su juventud fue «un compadrito, un patotero», como dice él mismo, además de bailarín profesional de tango y de folklore (eximio malambista, fue el primer compañero de danza de Norma Viola). También fue militante político, periodista, publicista y, en todas las actividades, hombre incapaz de grisuras o medianías. A todo o nada, llevado por esa calentura que lo hace hablar caminando y ponerse de pie como para actuar lo que narra, siempre fue prisionero de sus impulsos.

También fue prisionero, involuntario, cuando con el retorno de la democracia a la Argentina —y su consecuente, inmediato, retorno de nueve años de exilio en México—, debió afrontar las acusaciones de sectores antidemocráticos que pretenden involucrarlo en supuestas actividades «subversivas».

Varias veces premiado, con importantes distinciones nacionales y extranjeras, de su obra deben mencionarse por lo menos las novelas *El encuentro* (1957), *Las hermanas* (1959), *Memorias de un hombre de bien* (1964), *Los inquisidores* (1966), *Hotel Familias* (1972), *Aventuras de Edmund Ziller en tierras del Nuevo Mundo* (1977) y la reciente trilogía que él mismo llama «novelas de la memoria»: *El arrabal del mundo* (1983), *Hacer la América* (1984) y *Pura Memoria* (1985). Su creación cuentística

está reunida en los siguientes libros: *Historias cotidianas y fantásticas* (1966), *La buena gente* (1970), *Historias imaginarias de la Argentina* y *La mulata y el guerrero*, ambos publicados en 1986. Ha escrito también muchas obras de teatro, algunos poemarios y ensayos sobre Quiroga, Martínez Estrada, Gardel, entre otros. Esta entrevista se realizó en agosto de 1988.

GIARDINELLI: *Empecemos hablando de tu último libro, La mulata y el guerrero, que significa tu retorno al cuento luego de una serie de novelas históricas.*

ORGAMBIDE: No sé si quiero hablar de eso... No quiero aparecer como un llorón. Pero digamos que lo escribí en un momento difícil, en el que yo estuve muy solo, en una casa que no era la mía. Allí leía mucho. Y escribía todos los días. Curiosamente, al ritmo con que se escribe una novela, cuando te sentás a escribir y no podés parar. Eso no sucede, en general, con los cuentos, que no se escriben sino por momentos, como los poemas. Yo diría que estuve inspirado en esos meses... Y... bueno, sí lo voy a decir: estaba acosado por un proceso judicial absurdo, y no quería engancharme en la autocompasión, ni tampoco en el papel de la víctima. Con mucho talento, con mucho genio, eso me hubiera podido llevar a reescribir a Kafka. Pero como Kafka ya estaba escrito, entonces tuve que buscar lo más esencial de mí. Y lo más esencial aparecía como un tiempo fragmentado, con personajes de toda mi vida. Y salió este libro, que es el que contiene más elementos autobiográficos. Quiero decir, lo esencial de lo autobiográfico: ahí están tres o cuatro amigos, tres o cuatro mujeres. Y dos países, sin duda: Argentina y México.

—*Sin embargo, me da la impresión de que hay más geografías: aparece el Caribe, Cuba, hay historias con nor-*

teamericanos... Ese cuento llamado *Milord* me parece simbolizar otra cosa.

—Ah, sí, es una historia que me contaron en La Habana, y que yo vi de lejos. Era un señor vestido como en los años cuarenta, cincuenta, con traje y sombrero Panamá. Me dijeron que era un señor que no se había ido, un hombre rico que se quedó cuando la revolución.

—Pero hay otros textos, como *Recordando a Merton Brey, o aquel que habla de la orquesta de Don Mitch. Y un campus universitario con un personaje que se llama John. Y el Viejo Willy, y New Orleans, y Jamaica...* Son cuentos de un hombre muy viajero, es obvio. El libro se siente como la rendición de cuentas de alguien que ha regresado. De uno que anduvo buscando literatura en una vida muy trajinada.

—Sí, es verdad, ahí se entrecruzan varias geografías... Quizá, como lo escribí encerrado, era una manera de mirar afuera ¿no?

—Eso me parece novedoso, porque a vos se te identifica con una escritura muy argentina, con un marcado interés por la historia. No en vano esa saga de novelas de la memoria, e incluso las *Historias imaginarias de la Argentina, que son una especie de reescritura, versiones de una «otredad» en nuestra historia.* La mulata y el guerrero parece, en cambio, un texto claramente cosmopolita. Si a todos estos cuentos los escribiste de una vez, en el mismo periodo de clausura, para definirlo de algún modo, ¿qué te propusiste al hacerlo?

—Todos, no. Casi todos. Porque *La cama, No hagas tango* y *Viejo Willy* ya estaban escritos. Los demás sí aparecieron todos juntos, en tropel. Fue algo fantástico. No sé muy bien qué me propuse. Debe de haber sido una catarsis no pensada, ¿no? Era un momento bastante difícil... Como yo nunca hice un diario de escritor, y como no tengo una escritura privada, que no sea literaria, y todo lo que escribí siempre lo escribí para publicar, en-

tonces no habré querido contaminar esa situación. Ahora se me ocurre: que en una situación de encierro, no voluntaria, probablemente yo viajaba por todos los lugares que conocí, y prolongaba mi estancia mucho más que lo que fue mi estancia en la realidad. Yo he paseado poco por Estados Unidos, pero tengo varios textos y personajes de allí. Parezco haber vivido mucho en Cuba, y sin embargo estuve muy poco. Ha de haber sido otro viaje imaginario, ¿no?

—¿Lo escribiste de un tirón, de una sentada, digamos?

—Sí, y después casi no lo trabajé. Claro que tenía algunas ideas, desde antes. Sobre todo de los cuentos de ambiente mexicano. Eran situaciones que las veía muy de cuento, y aunque no tenía nada apuntado, eran como cuentos de memoria. Yo sabía que alguna vez los iba a escribir.

—¿Por qué razón, en ese periodo, escribiste un libro de cuentos y no una novela, cuando parece evidente que vos sos más novelista que cuentista?

—Ah, si yo supiera lo que soy, Mempo, tendría ganada la mitad del camino... No sé si es cierto lo que decís, aunque admito que eso parece. Pero lo que sí sé es que lo que me da un gran placer, es escribir un cuento.

—Suenan un poco de compromiso, Pedro. ¿Lo decís porque esta entrevista es para una revista dedicada al cuento?

—No, es la verdad. Aunque debo reconocer que hay un placer más grande, el mayor de los placeres literarios, que me es negado: la poesía... Inclusive ahora que estoy escribiendo una novela, que es una novela grande, larga, y será así sólo para justificar la cantidad de poemas apócrifos que van a aparecer ahí (se ríe). Eso mismo ya lo intenté, y lo hice, en algunos de estos cuentos de *La mulata y el guerrero*. Para mí no hay momento de mayor grandeza, y de lucidez, y de entrega, que cuando de pronto

se encuentran tres o cuatro versos que pueden llegar a justificarlo a uno.

—¿Y por qué decís que encontrás más placer en el cuento que en la novela? ¿Por su cercanía con el poema?

—Claro, porque cuando se escribe un cuento uno está en un estado emocional de mayor entrega. En cambio, en una novela lo que interesa es el desarrollo, la estructura. Y es también la necesidad de que una historia se prolongue, y que haya voces diversas. La multiplicidad de voces es muy difícil en un cuento. Y cuando un cuento se hace largo, deja de ser un cuento. Y ya no es un cuento, más allá de la extensión que tenga ¿no? La presencia de varias voces, en general, rompe el hilo de un cuento. Aquello que decía Quiroga: lleva a tus personajes de la mano, sin detenerte. Y sin oír las voces de afuera. Eso se nota, luego, en la tensión. Hay cuentos de pura atmósfera, como los de Katherine Mansfield, por ejemplo. O mira el caso de Chéjov: para mí es uno de los máximos cuentistas. Aunque ya no lo leo, lo leí durante muchos años y recuerdo todos sus cuentos casi de memoria. Los temas, no su escritura, porque no sé ruso. Me doy cuenta de que en ellos, más allá de la diferencia de escritura, hay un clima que es Mansfield, hay un clima que es Chéjov, como hay un clima que es Horacio Quiroga. Y fijate que cuando Quiroga escribe novelas cortas, pierde la tensión que tiene en sus cuentos... Claro que se me podría decir que hay novelistas con clima, y es verdad: pero esos son los que están muy cerca de la poesía, y son muy pocos. Proust, por ejemplo.

—¿Y si te produce más placer el cuento, por qué razón has sido más novelista?

—No sé (piensa un rato)... realmente no sé. A vos te pasa lo mismo, Mempo: ¿tenés respuesta para esa pregunta?

—*No, tampoco.*

—¿Viste las cosas que hacemos sin saber, los escritores?

—¿*Cómo empezaste? ¿Escribiendo cuentos?*

—Sí, cuentos cortos fantásticos, cuando era chico. Y después me metí con la poesía, en la adolescencia. Publiqué un libro de poemas a los 19 años: *Mitología de la adolescencia*, que publicó Lumen en el 48. El otro día encontré dos ejemplares en una librería de viejo. Parece mentira, ¿no? Y después tuve un periodo de ocho años, que me los pasé dudando entre un género y otro. Entonces hice una biografía de Horacio Quiroga. La novela vino inmediatamente después... Pero a lo largo de todos esos años, nunca dejé de escribir cuentos. En verdad, comparados con mis novelas, mis libros de cuentos son pocos, pero tal vez no sean pocos mis cuentos. Si sumo los de *Historias imaginarias de la Argentina*, que es otra manera de abarcar el cuento, creo que llego al medio centenar o poco más.

—¿*Tu formación literaria, también fue cuentística?*

—No, fue poética. Por eso mi primer libro fue de poemas. ¿Habías nacido, vos, en el 48? ¿Tenías un año? Bueno, cuando vos tenías un año yo era un adolescente que me hacía el señor, estaba en la noche y era uno de los últimos de esa generación de poetas del cuarenta, que jurábamos por Rimbaud, por Corbiere, por Baudelaire, por Lautréamont. ¿Te gusta? Éramos todo lo contrario de lo que somos ahora: escritores profesionales. En aquel entonces nos hubiera dado mucha vergüenza. Cuanto menos se nos leía, mejor.

—*Se trataba de ser poetas malditos, ¿verdad?*

—¡Eso, claro! Y tengo fotos de los poetas malditos que éramos entonces. En una autobiografía que escribí, que se titula *Todos teníamos veinte años*, hay fotos de esa

época. La autobiografía es un género absolutamente mentiroso, de ficción, en el que uno justifica todo pero con partes evidentemente confesionales. En ese libro están las tribulaciones de un aprendiz de escritor, y ahí cuento también el comienzo de esa generación. Yo era muy amigo, por ejemplo, de Jacobo Timerman, quien no era un exitoso editor y empresario, sino un poeta joven y hambriento. Firmaba Miguel Graco. Y no era mal poeta; yo recuerdo algunos versos de Timerman de memoria.

(Recita, de pie y con los ojos cerrados:)

El que pasa inclina
su ataúd y sabe
que puebla el caos;
que su pavor es vértigo
y mitología...

y etcétera, etcétera. (Abre los ojos.) No tiene mal sonido, ¿no? Éramos todos poetas, y poetas malditos. Había otro, Tomás Simpson, el epistemólogo, que escribía, por ejemplo, sobre la Isla de Java (recita nuevamente):

Sola en un mar te mueres;
la orilla del espanto
pasa junto a tu puerta.

Todos teníamos buen ritmo, ¿no? Eran los coletazos de los años cuarenta, cuando había brillado otra generación de gente como León Benarós, Enrique Molina, David Martínez. Ellos sí representaban a los poetas del 40, mientras que nosotros cultivábamos ese tipo de literatura más a lo Rimbaud, a lo Rilke, a quien leíamos con devoción, pero al mismo tiempo éramos muy porteños, compadritos, arrabaleros. Era una onda muy mezclada.

—*Tu amor por el tango, descuento, te viene de esa misma época.*

—Por supuesto, porque además yo era entonces bailarín profesional. Me ganaba la vida bailando. Tango y folklore. Era profesional en serio, no es una broma.

—*¿Y de dónde te vino esa vocación?*

—Yo aprendí a bailar con un señor que se llamaba Enrique Barranco, en la ficción, porque en realidad se llamaba Henry Halsey. Era uno que había nacido en Gibraltar y, desde que llegara a estas tierras, se le había dado por el folklore argentino. Ahora, a mí, en verdad, lo que me gustaba más, de chico, era el jazz. Pero cuando empecé a salir me agarró el amor al tango, íbamos a los bailes. Y con una chica que estudiaba danzas clásicas, hicimos la primera pareja de bailes folklóricos: esa chica es Norma Viola. ¿Qué tal? Yo fui muy bueno para el malambo, la verdad. Todo esto lo cuento en la autobiografía. Y cuando yo mismo la releo, me la creo toda. Creo tanto en la letra impresa que aun las mentiras que he escrito soy capaz de darlas por verídicas. Pero además, yo guardo un hermoso recuerdo de aquella época. En la literatura había algo sagrado. Eso era para siempre.

—*¿Qué leías, aparte de los poetas franceses?*

—Poetas argentinos. Al que yo realmente amaba, hasta la devoción, era a Raúl González Tuñón. Lo conocí cuando yo tenía quince años. Era ya un grandote, pero apenas me había puesto los pantalones largos. Los chicos pobres no alcanzábamos los pantalones largos sino con cierta tardanza. Yo me los puse a los catorce, casi a los quince. Y fue cuando conocí a González Tuñón. Personalmente, porque ya conocía prácticamente toda su poesía.

—*¿Y de prosa, Pedro, qué leías?*

—Yo leía de todo. Mi formación tuvo que ver con mi vida misma, y fue bastante... Mira: yo creo que hubiera sido un delincuente. O a lo mejor no un delincuente, pero sí un chico muy enfermo psicológicamente. Yo era muy rebelde, casi en los límites de lo incontrolable. Era lo que ahora se llama un chico-problema. Y además era un chico de la calle, si bien mis papás tenían una cierta formación intelectual, sobre todo mi papá. Escribían muy bien, los dos. Mi mamá escribe muy bien todavía. Mi papá era militante comunista, y a la vez era lector de mucha literatura, no sólo la soviética, que naturalmente en casa se conocía. Mi papá leía de todo, tanto que aunque era comunista hasta leía a Trotsky. Y leía a Ignacio Silone, a Fontamara, a Michael Gold, todos escritores de los años treinta, de literatura social.

—¿También leían a Barletta, a Castelnuovo? En tu casa adscribían al grupo Boedo, seguramente.

—Claro, con la gente de Boedo la cosa era directa, de amistad. Mi viejo era íntimo de Álvaro Yunque y de todos ellos. Esa gente, para mí, eran como los tíos, a quienes veía siempre. Antes se hacían grandes manifestaciones del primero de mayo, y así como Raúl González Tuñón cuenta que su abuelo Manuel Tuñón lo llevaba en los hombros, yo podría contar lo mismo. Para mí era una fiesta ir a las manifestaciones, que en esa época las hacían socialistas, comunistas, anarquistas, todos juntos. Era como ir a una fiesta internacional. Era como viajar.

—¿Tuviste inclinación por esa literatura social? Curiosamente me da la impresión de que en tu obra eso está presente, siempre, pero a la vez no es una etiqueta que se te pueda aplicar.

—No, mi heterodoxia y desviacionismo fueron muy tempranos. Porque yo viví en La Boca, y entonces también iba detrás de las procesiones y me metía en las misas. Por

el efecto teatral, supongo. Me atraían muchísimo. Zapateros detrás de San Cayetano, con boy scouts y anarquistas, caras y socialistas, era un paisaje que yo veía todo el tiempo. Tengo la imagen de mujeres como Michelle Morgan, con su boinita de los años treinta. Y tengo la presencia de la crisis de esos años, de esa década terrible. Pero es una imagen rara, porque por un lado yo llegué a ver las ollas populares y la miseria generalizada, pero a la vez era un mundo fascinante porque era el mundo de los hombres. Entre La Boca y Barracas uno se mezclaba con los maleantes, con Ruggierito, con Barceló. Por ejemplo, yo jugaba en una plaza enfrente de la cual vivía, y tocaba todos los días, Juan de Dios Filiberto; y del otro lado de esa plaza un hermano de Filiberto tenía una peluquería a la que iban los gánsters. Con ametralladoras, con revólveres; era un mundo fascinante el de la peluquería del hermano de Filiberto: con olor a crema de afeitar y con esos tipos que salían con las caras lisas, engominados. Mi viejo los despreciaba. Por él escuché por primera vez la palabra «lumpen». Pero a mí me encantaban esos cafiolos; era un sentimiento ambiguo.

—¿Y qué otra literatura leíste? ¿Qué otros autores te influyeron?

—Posiblemente la primera literatura que me influyó fueron los cuentos para chicos de Álvaro Yunque. Que se llaman *Poncho, Jauja, Tatetí...* Eran cuentos que yo leía en mi casa y luego se los leía a los chicos de la calle, a los que andaban conmigo. Para mí no había escritor más grande que Álvaro Yunque.

—¿Y de la literatura universal, que leías? Me da la impresión de que hay mucho Chéjov en tu obra, mucho Dostoievsky, mucho ruso.

—Y sí, primero porque, como hijo de Boedo, me metí con los rusos. En traducción española, gallega, Gorki, Pushkin, todos los rusos. Los leí y me los aprendí.

Después, en la adolescencia, toda la literatura francesa de corte realista, naturalista: Zola, Maupassant, Balzac. Mucho Balzac, me encantaba. Y de ahí pasé a los poetas malditos, que significaban una ruptura. Pero curiosamente, cuando en mi formación cultural pasé a otras estéticas, como Lautréamont o Rilke, debía haber colaborado con *La Nación*, por ejemplo, y sin embargo trabajaba en *Orientación*, que era un periódico comunista.

—¿Qué es el cuento para vos, hoy?

—En primer lugar, diría que para nosotros, acá en la Argentina, el cuento es el género más importante. ¿Qué quiero decir con esto? Que Borges no escribió novelas, escribió cuentos. Bioy Casares escribió novelas, pero es grande en el cuento. Silvina Ocampo es grande en el cuento. Hay una literatura fantástica o de imaginación muy libre, de Dabove, de Holmberg, de Lugones, que es muy fuerte en el cuento. Y el caso de Cortázar es evidente: es mucho más significativo en el cuento que en la novela. Acá hubo, claro está, novelistas muy importantes, y los hay, pero creo que no los hay tan significativos. Con sólo mencionar Borges y Cortázar, ya está ¿no? Y además, crearon una estética. Todos somos un poco borgianos, todos somos un poco cortazarianos. Como todos somos un poco quiroguianos. Yo sólo sé lo que a mí me gusta del cuento.

—Ésa es mi pregunta.

—Y bueno... Me gusta que me haga vivir un momento de gran intensidad. Entrar en un mundo en muy poco tiempo físico, cronológico. Yo quiero tres, cuatro páginas, cinco, y que en ellas haya un mundo. Eso me parece una maravilla.

—¿Y si tuvieras que mencionar solamente a tres cuentistas, de cualquier época, de toda la literatura universal, quiénes serían?

—Chéjov, Maupassant... (medita un rato), Quiroga.

—*Los tres del XIX. ¿Y del siglo XX?*

—Cortázar... Voy a parecer muy nacionalista (sonríe), pero... Borges...

—*Falta el tercero.*

—Y yo voy a decir Salinger. Sí, Salinger. Podrían ser otros, y serían norteamericanos, pero me quedo con Salinger. Pero es una pregunta difícil, porque digo estos nombres pero enseguida pienso en Rulfo, en Arreola, y puedo pensar en más...

—*¿Y cuál es el cuento que más te ha gustado, el que hubieras querido escribir vos?*

—Hay dos. Uno de Chéjov y otro de Fitzgerald. Yo me los cuento como los escribiría yo. Ni me acuerdo de los títulos, pero sí de los cuentos. El de Chéjov es aquel de la mirada de un chico de cinco años. La sirvienta le dice a la mamá que lo va a llevar de paseo, lo toma de la mano y uno empieza a ver el mundo como lo mira el chico.

—*¿Y el de Fitzgerald?*

—También es de un chico, curiosamente. Creo que se llama *Penas tempranas* y es la historia de un chico de Nueva York que patina y se enamora (se queda pensativo, durante un rato).

—*¿Puedo preguntarte qué pensás?*

—Me quedé pensando en que me hiciste notar algunos olvidos, como Rulfo, o como Kafka, o como Poe. Mira el caso de Poe: a mí me pasa con él —y espero que esto no lo lea Abelardo Castillo, porque no puedo tener una discusión con él treinta años después (sonríe)— que o yo no lo sé leer, o no me impresiona mucho. Y sé que es una carencia. Lo admito. Pero a mí con Poe no me pasa nada. En cambio con Kafka, y con el Kafka de *La metamorfosis*, sobre todo...

—*Vos hiciste un solo taller literario en tu vida, en México, durante un único año y del que yo fui participante. Años después, le pregunto a mi maestro: ¿por qué aquel único taller? ¿Qué opinas de los talleres?*

—Siempre contesto en broma, diciendo que no quiero saber nada de los talleres porque bastante tuve con ustedes... Pero la verdad es que para mí fue una experiencia bellísima. A lo mejor, me lo tomé tan en serio y fue tan fuerte para mí, que lo recuerdo como algo inolvidable. Para mí fue un periodo muy lindo. Creo que me entregué a cada uno de los participantes. Además, el sistema de participación que organizaba el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes, de México) era muy bueno, porque al organizarse el grupo por concurso, los participantes, ustedes, ya eran escritores. Eran buenos artesanos, trabajadores consecuentes de la literatura, lo cual es algo indispensable.

—*¿En tu época no había talleres?*

—No, era otra cosa. Lo que yo tuve, sin embargo, fueron lecciones. Que me las dio el chileno Manuel Rojas, el autor de *La copa de leche*. Yo aprendí mucho con él. Fue una época en que yo trabajaba en la Editorial Abril. Bueno, un día viene un señor muy alto, como de dos metros, enorme, de pelo blanco, y me dice: «¿Usted es Orgambide?». «Sí.» «Venga conmigo. Yo soy Manuel Rojas.» Y ese «venga conmigo» me impactó, lo sentí como que era lógico que tenía que seguirlo. Me levanté de donde estaba y me fui con él, a un café, y él me dijo que había estado leyendo unos cuentos míos, que habían salido en Chile, y una novela corta que se llama *Las hermanas*. Me dijo: «Mire, lo estuve leyendo y eso está mal». «¿Qué está mal?», salté yo. Y dijo: «Están mal, están mal como terminan. Usted termina como si llevara un caballo desbocado y lo trata de frenar de gol-

pe: entonces el caballo se le para de manos y usted se cae y se va de culo al suelo». Entonces yo le dije: «¿Y cómo se hace, don Manuel?». Y él: «Yo le voy a enseñar como un maestro zapatero le enseña a otro zapatero». Y me entregó su oficio, y me enseñó muchas cosas... Que no hay que cerrar los cuentos; que hay que dejarlos abiertos. Y que somos tan mentirosos porque en literatura la verdad no existe.