

Carlos Fuentes

*La redondez es la virtud  
—y la limitación— del cuento*

Es dueño de eso que suele llamarse «don de gentes», que otros llaman «finesse» y que algunos vulgarizan en argentino canchero como «paquetería». Toda su imagen trasunta calidad, digna del personaje cosmopolita que indudablemente es, y su conversación, siempre erudita y cautivadora, jamás resulta pedante. Habla con énfasis y hace gala de un gran sentido del humor: se ríe a carcajadas a medida que hilvana frases y descubre aspectos de sus respuestas que le causan placer. Es evidente que una entrevista, para Carlos Fuentes, es antes una conversación que una requisitoria. Quizá por eso se muestra tan interesado como un niño curioso, y a la vez hace sentir tan cómodo a quien tiene enfrente. Brillante en sus respuestas, se nota que es muy consciente de su peso intelectual, aunque en ningún momento se delata autosuficiencia alguna, acaso porque no tiene el mismo estilo que dicen que tenía Macedonio Fernández: el de suponer —esa ficción galante— que su interlocutor sabe tanto como él. Fuentes es, sencillamente, uno de los más grandes narradores latinoamericanos de este siglo. Calificados críticos mexicanos, como Christopher Domínguez Michael, definen a su obra como «el conjunto más complejo y variado de la narrativa mexicana». Es una

obra que enhebra por lo menos los treinta y cinco años que van desde su primer libro (de cuentos), Los días enmascarados (1954), a su última novela, Cristóbal Nonato (1989). Un trayecto que —Domínguez dixit— «teniendo como centro obsesivo a México, rebasa las fronteras de su literatura. Fuentes lo ha querido todo, desde la recomposición de una cosmografía mexicana hasta la refundación de la historia de la lengua, pretendiendo tocar con ambos pies las dos orillas del Atlántico».

Dicho trayecto tiene algunos hitos fundamentales, que son los que le dieron el renombre de que hoy goza, y que son tres extraordinarias novelas tituladas La región más transparente (1958); La muerte de Artemio Cruz (1962); y Cambio de piel (1967). Esas tres obras colocaron su nombre en el firmamento del llamado boom de los años 60, pero su obra trasciende esos tres títulos y recorre casi todos los géneros, con muchos libros memorables: Las buenas conciencias (novela, 1959); Aura (*nouvelle*, 1962); Cantar de ciegos (cuentos, 1964); El tuerco es rey (teatro, 1970); Terra Nostra (novela, 1975); La cabeza de la hidra (novela, 1978); Agua quemada (*nouvelle*, 1981); Orquídeas a la luz de la luna (teatro, 1982); Gringo viejo (novela, 1985); Constancia y otras novelas para vírgenes (cuentos, 1989).

Mexicano nacido en Panamá, en 1928, Fuentes fue criado en los Estados Unidos y pasó parte de su adolescencia en Chile y Argentina. Hijo de diplomáticos, él mismo lo ha sido, como también es un brillante ensayista literario, articulista político, dramaturgo y habitual profesor universitario en los Estados Unidos. En 1987 ganó el Premio Cervantes de Literatura, y desde hace varios años es constante candidato al Premio Nobel.

De paso por Buenos Aires, en enero de 1992, después de un amistoso almuerzo en el que gustó un extraor-

dinario bife de chorizo, en una sala del primer piso del Plaza Hotel, en mangas de camisa y debidamente descansado, se prestó a este diálogo durante el cual bebí mucho café y agua mineral.

GIARDINELLI: *Aunque eres mucho más reconocido como novelista, empezaste escribiendo cuentos, ¿verdad?*

FUENTES: Sí, claro, y nunca pasé por la experiencia de la poesía. Desde muchacho supe dos cosas: primero, que no tenía dotes para escribir poesía (lo poco que escribí fue no sólo vergonzante sino vergonzoso, y acabó en el cesto de la basura). Y segundo: consideraré siempre, desde muy joven, que la poesía era el terreno común de la literatura. Que un cuento o una novela por fuerza participaban de la poesía, y en la medida en que se nutrían de la poesía salían mejores cuentos y mejores novelas.

—La poesía es la patria primera de la literatura, ¿no?

—Ándale, claro: la patria, el universo, el globo terráqueo de la literatura, eso es la poesía. De ahí todos los narradores sacamos nuestras fuerzas. Y sobre todo creo que los latinoamericanos, que tuvimos una frágil tradición narrativa en el siglo XIX, pero siempre tuvimos una tradición lírica y poética muy fuerte. Yo creo que sacamos las fuerzas de los poetas para escribir una narrativa que ha sido muy fuerte, precisamente, porque tiene conciencia, porque se da cuenta de su filiación con la tradición poética latinoamericana.

—*¿Recuerdas cuál fue tu primer cuento?*

—Mi primer cuento lo publiqué en Chile cuando tenía 12 años, en el Instituto Nacional de Chile, que era una escuela inglesa donde yo estudiaba. Pero nunca más fue publicado. Era demasiado artesanal, demasiado juvenil. Es la historia sobre lo que los chilenos llaman

«chaucha», que es una pieza de 20 centavos. Narraba las aventuras de esa piececita.

—¿Como El Zahir de Borges?

—Fijate nomás (se ríe). Digamos que fue un homenaje muy modesto porque la chaucha nunca ha valido nada.

—¿Tú leías cuentos, de chico, o vienes de una tradición familiar de narraciones orales?

—No, era lectura-lectura. Y variada, de muchos sentidos y muy rica. Porque yo he pertenecido a varias culturas, de niño. Por suerte. Recuerdo que una vez un amigo mío, al que Sartre autorizó para escribir su biografía literaria, fue a visitarlo con la idea de decirle: «Vea, como usted empezó a leer a los tres años, dígame cuáles fueron las lecturas de su infancia y así partimos de eso». Pero luego vino a verme mi amigo, y me dijo: «Mira nomás la lista que me ha dado; no conozco un solo libro de los que Sartre leyó de niño». ¿Y qué libros eran esos? Pues libros de la tradición latina y mediterránea: Salgari —al que ningún gringo ha leído jamás (se ríe)—, el Corazón de d'Amicis, los Pardaián, el jorobado Lagardère... Toda esa literatura que es parte de nuestra tradición y que te da finalmente escritores distintos de los que provienen de una tradición nórdica, anglosajona, etc. Yo tuve las dos cosas. Fui lector de Salgari, de Yolanda, la hija del pirata, El corsario negro, todo eso que me encantaba, pero también fui lector de Mark Twain, de Poe y de Stevenson desde muy temprana edad, y claro, también de Dumas, Verne...

—¿La tradición mexicana no estaba presente en tu infancia?

—No, para nada. Tú sabes que yo llegué a la tradición mexicana —y en realidad a la lengua española— en el tiempo que pasé en Chile, que fue sobre todo un tiem-

po de encuentro con los poetas (Neruda, Mistral, Huidobro). Y luego cuando estuve en Argentina, a los quince años, con el descubrimiento de Borges, y a través de Borges de la literatura argentina, incluso la del siglo XIX, la gauchesca y todo eso, ¿no? Sólo entonces empecé a leer a los clásicos españoles, y apenas después llegué a la literatura mexicana.

—¿Puede decirse, entonces, que la mexicanidad que hay en tu obra es una especie de señal de identidad adquirida?

—Sí, en cierto modo, pero viene desde muy lejos. Lo que pasa es que yo tuve una infancia muy desgraciada, en este sentido. Estudiaba en los Estados Unidos porque mi papá era diplomático en la embajada de México. Y en el verano, cuando todos los gringos se iban a nadar y a pescar, a mí me mandaban a México, a la escuela, para que mantuviera la lengua española y el conocimiento de la historia y la geografía de México. Iba con mis abuelitos y me metían en la escuela. Durante las vacaciones yo tenía que aprenderme los nombres de los reyes aztecas, mientras mis amigos estaban nadando en Maryland o Virginia. Fui un niño sin vacaciones.

—¿Y qué tipo de niño es eso?

—El que fui: un niño metido siempre en la educación literaria, ¿no? Y si tenía a México muy presente, era el México de mis abuelos, además: de principios de siglo, con valores, referencias literarias, cuentos, naciones de otros tiempos. A mí me impresionaban mucho, y quedaron para siempre selladas en mi memoria, las historias de las diligencias, por ejemplo, que hacían el viaje de Veracruz a México. O el hecho de que mi bisabuela, una señora muy guapa que se llamaba Clotilde Vélez, haya perdido tres dedos de su mano porque se negó a entregarle sus anillos a un grupo de bandoleros que la asaltaron... O la vida de mi padre y mi tío, con mi abuela, en los muelles de Vera-

cruz, esperando la llegada de los barcos europeos que era la llegada de las novelas, todo esto fue muy importante como formación en mis veranos mexicanos, ¿verdad?

—*Volviendo a tu relación con el cuento. ¿Sigues siendo lector de este género?*

—Pues sí, claro, yo viajo todo el tiempo y siempre con las maletas llenas de libros de cuentos. (Se ríe.) Estoy siempre tapado de cuentos.

—*Pero se te identifica mucho más con las novelas, como suele suceder.*

—Sí, pero eso es porque he escrito novelas muy largas y porque la novela ha ocupado un lugar estelar y tiene mayor estatus que el cuento en la vida contemporánea, ¿no? Como tú sabes, en ciertos centros de la producción literaria —notablemente Inglaterra y los Estados Unidos— es muy difícil que te publiquen un libro de cuentos. No quieren saber nada con el cuento; dicen que no lo compra nadie, que el cuento no interesa y demás tonterías.

—*Y en América Latina también. Muchos editores dicen que no interesa el cuento; luego no publican cuentos; por lo cual es obvio que el cuento no se vende...*

—Y sí, y además hay toda esa gente que necesita novelones de mil páginas para llevarlos a la playa y tener para leer todo el verano, ¿verdad? El cuento, en cambio, se lee muy rápidamente... Yo he sido siempre un enorme lector de cuentos, y lo sigo siendo. En los aviones voy siempre leyendo cuentos.

—*Muchos de tus libros —aunque tengan el desarrollo de una novela— son de estructura cuentística. Pienso en La muerte de Artemio Cruz, Aura, Gringo viejo. ¿Eres consciente de eso?*

—Sí, es exactamente así. Los doce días de Artemio Cruz son doce cuentos dramáticos, regidos todos por el tema de la elección de la decisión vital de ese hombre.

—Se nota que es un cuentista el que está narrando. Se nota la idea de redondez.

—Sí, eso pasa en muchas de mis novelas. Es lo que en inglés se llama *self-pieces*: algo así como cuentos dentro de la novela. A mí me interesa mucho la novela bizantina, esa forma de la novela del siglo XVI que es el cuento dentro del cuento dentro del cuento...

—Eso viene de la tradición miliunanochesca, que adoptó Europa.

—Y que Cervantes recoge en ese extraordinario afán de acabar con todos los géneros y de relacionar todas las cosas que es *El Quijote*.

—¿No hay en *Aura* una influencia del cuento inglés, que suele estar a mitad de camino entre la *nouvelle* y el cuento más breve?

—No, fíjate que yo creo que esa novela encontró su tamaño. No sé, yo no me propuse darle un tamaño equis. Pero me gusta que menciones *Aura* porque yo la escribí como cuento y sin darme cuenta de la multiplicidad de fuentes cuentísticas que tenía. Era consciente de algunas, pero no sabía de cuántas, ¿sabes? Yo era consciente de tres influencias mayores: Henry James, con *Los papeles de Aspem*; Charles Dickens, con *Las grandes ilusiones*, y Alexander Pushkin con *La dama de espadas*. Y fíjate que en esos tres cuentos hay una mujer vieja, una mujer joven y un seductor. Y el hombre trata de seducir a la joven para obtener el secreto de la vieja: los papeles de un poeta que puede ser Byron en el caso de James; el secreto del amor en Dickens; o el secreto de ganar a las cartas en Pushkin. E invariablemente el joven seduce a la joven para arrancarle el secreto a la vieja. Sólo en el cuento, en la brevedad del cuento o de la *nouvelle* se podía dar con semejante intensidad ese tipo de relación.

—¿En la construcción de *Aura* fue tan consciente este procedimiento?

—Sí, claro. Lo que quise yo fue invertir la construcción clásica de estas tres novelas europeas que te digo, para aliar a las dos mujeres en contra del hombre. Las dos se alían y derrotan al hombre; lo hacen prisionero. Y las dos resultan ser la misma mujer, además, cosa que no está en los otros autores. (Se ríe.) Pero fíjate además que el resorte de *Aura* fue una película que vi con Julio Cortázar. Era una película que a él le encantaba: Los cuentos de la luna vaga después de la lluvia (*U getzu monogatari*), de Mizoguchi. En esa película preciosa hay un japonés que se va de su pueblo y le toma mucho tiempo regresar; abandona a su esposa y va como comerciante de un pueblo a otro, y cuando regresa descubre que su esposa ha sido violada y asesinada por un grupo de samurais enloquecidos que pasaron rampantes por ahí. Él quiere resucitar a su esposa y se vale de una bruja, que le trae a la esposa de vuelta; se la recrea pero con la voz de la vieja... Eso también tuvo mucho que ver en el origen de *Aura*. Y te digo más: una vez terminado mi cuento me puse a investigar sobre esta historia japonesa, y vi que la película de Mizoguchi estaba basada en un cuentista del siglo XVIII, Akinari, quien a su vez se había basado en una colección de cuentos medievales japoneses, los que a su vez venían de una colección de cuentos de fantasmas chinos, anterior al siglo décimo. Pero ahí no termina todo: un día (el historiador y novelista mexicano) Fernando Benítez me dejó helado al contarme que acababa de estar con unos indios otomíes que le habían contado *Aura*... «Es parte de la tradición oral, mitológica, del cuento de fantasmas que casi todos los pueblos tienen», me explicó. Entonces, Mempo, resultó que yo había dado toda la vuelta: partí de Pushkin, James y Dic-

kens para acabar con los otomíes de México (y se ríe, encantado).

—¿Qué es lo que determina que cada cuento, como tú dices, «encuentre su propia medida»? En Gringo viejo también se puede apreciar: es un cuento, aunque lo desarrolles en casi doscientas páginas. ¿Cómo encuentra un texto la medida que quiere tener?

—Yo creo que no es algo que pueda plantearse *a priori*. Creo que se plantea en el proceso de la elaboración. Obviamente, cuando yo escribo un cuento como *Las dos Elenas*, por ejemplo, tengo que darle una gran concisión y brevedad. No puedo permitir que el lector se pierda en profundidades psicológicas ni elaboraciones de vario tipo, sino que tengo que concentrar mucho. Cortázar, cuando leyó ese cuento, me dijo que tenía la impresión de haber asistido a un pase de torero, a una verónica. Y ahí está el cuento contado en diez páginas: es que no puede contarse en más porque se echa a perder.

—Recuerdo otro cuento en el que pasa lo mismo: Un alma pura.

—Exacto. Y en *Chac Mool* también. Son cuentos que requieren brevedad extrema. En cambio, algunos cuentos largos o *nouvelles* como *Constancia* o *Viva mi fama*, requerían una exploración casi novelística, llegar a casi 50 o 60 páginas para dar lo que tenían.

—Y dices que esto va saliendo a medida que lo escribes. Que no hay una idea previa.

—Es lo que me sucede. En el caso de *Constancia* yo creí que iba a escribir un cuento muy breve y no fue así. Se me disparó. ¿A ti no te pasa eso?

—Sí, claro, y también lo contrario: planeas una obra de gran envergadura y de repente te sale un cuento breve.

—Claro, también. Es el caso de *Un alma pura*, que yo la pensaba como una obra de mayor desarrollo, que iba

a entrar en psicologías y complejidades, y no, se me fue acortando. Es lo que digo: los textos buscan sus medidas, y las encuentran. Y por eso mismo uno tiene también fracasos espantosos. Por ejemplo, La cabeza de la hidra era simplemente un viaje en un pesero (microómnibus mexicano) por la avenida Madero, y había una monja y una señora llena de pollitos, y el tipo llegaba al final de su viaje y se bajaba y entraba a un lugar desconocido y se acababa el cuento. Pero decidí convertirlo en novela, y no resultó... Yo creo que no me resultó por haber desnaturalizado el cuento principal. Y mi esposa es un poco la responsable (se ríe), porque era un cuento muy elíptico y me dijo: «No entiendo bien, deberías desarrollarlo un poco más». Y le hice caso y salió mal. Debió quedarse en sus dimensiones.

—*Creo que hay dos constantes que aparecen en toda tu obra —y para quien te conoce un poco a través de tu vida pública creo que también es evidente—y ellas son el poder y el amor. ¿Es así, o tú dirías que hay más?*

—Sí, sí... (piensa unos segundos). Bueno, yo diría la liga entre ambos, que es una liga verbal, ¿no?: es la literatura. La literatura es la liga entre el poder y el amor, y yo la concibo como la capacidad de dar mi idea de unir el poder y el amor, o de separarlos, o de enemistarlos, o de tratar de centrar el conflicto a través de la palabra escrita, eso sí.

—*¿Algunas de tus novelas (La muerte de Artemio Cruz, La región más transparente o aun Gringo Viejo) se podrían inscribir dentro de lo que se llama la novela de la razón de estado?*

—¿Qué quieres decir por eso?

—*Digamos que la novela de cuestionamiento al poder, de satirización: la novela de sátira de la burguesía, por ejemplo. Yo le escuché esta idea a un escritor uruguayo que se exilió en México y que falleció hace unos años: Carlos Martínez More-*

no. Con él, creo que en gran parte de la literatura latinoamericana, del boom y de antes del boom —y por lo menos en la literatura argentina es más que evidente desde el Facundo de Sarmiento— la novela de la razón de estado sería algo así como la novela puesta a cuestionar el poder.

—Ah, sí, pero fíjate que tiene una intención más: la de crear el otro poder, el poder alternativo. Constituir a la propia literatura como poder dialogante frente al Estado. Cosa que el Estado ha acabado por entender y aprovechar (se ríe mucho).

—*En México.*

—Sí, en México es así, definitivamente... Fíjate que ahora leí La guerra de Galio, de Héctor Aguilar Camín, que me parece una novela apasionante y terrible, y plantea precisamente eso: hay un diálogo entre la palabra del Estado y la palabra del intelectual, del escritor, del periodista. Están canjeando siempre sus ideas, jugando un juego que es casi un minueto, una pavana versallesca que tiene muy poco que ver con lo que pasa en el resto del país...

—¿Dirías que fue el 2 de octubre del 68, con la matanza de Tlatelolco, el inicio desencadenante de este diálogo?

—No, yo creo que viene de mucho antes. Es una fórmula constante de la literatura mexicana: Mariano Azuela, con Los de abajo, que se publica en 1915, ya está haciendo la crítica de la revolución... Con lo que quiere impedir que la revolución se calcifique.

—¿Con Azuela empieza en México la novela moderna?

—No sé, no... No, yo creo que empieza con Fernández de Lizardi, que ya plantea el conflicto del mestizo mexicano. En *El periquillo sarmiento* ya hay un hombre conflictivo, que es católico pero al mismo tiempo no es creyente; que es mestizo pero no es indio ni es criollo; y que está en conflicto permanente consigo mismo.

Me parece interesantísimo. Y lo mismo pienso de las novelas de Emilio Rabasa, como *El cuarto poder*, o *Moneda falsa*, que son muy modernas. Y también Manuel Payno con *Los bandidos de Río frío* y *El pistol del diablo*. Sin ellos no tendríamos novela moderna en México. Pero en fin: ya situados en el proceso revolucionario, creo que a Azuela se le debe muchísimo.

—Pero entonces debemos pensar que México ha tenido una modernidad permanente en su novela. El diálogo Poder-Literatura parece haber estado siempre presente. En la Argentina, en cambio, tengo la sensación de que ese diálogo se rompió. Lo hubo en el siglo XIX con Echeverría, Sarmiento, Alberdi, Mitre, Avellaneda, entre otros, un tiempo en que los intelectuales —y no los militares o los ignorantes— llegaban a la presidencia de la república.

—Bueno, pero ahí no había conflicto porque el intelectual podía ser el presidente de la república.

—Sí, pero lo que impresiona de México es que el diálogo está vivo, tiene que ver con la sociedad y su literatura lo refleja. En casi diez años de vivir en México pude ver ese diálogo, ese vínculo, que es asombroso. Los premios nacionales de literatura, arte, periodismo, están entre los actos más importantes del año y los entrega el presidente de la república, y todo eso tiene su correlato en la sociedad. En cambio aquí, posiblemente por haber padecido cincuenta o sesenta años de autoritarismo, hemos tenido una especie de corte, y el intelectual ha quedado como marginado, silenciado.


—Sí, pero también hay que ver, en el caso de México, dónde está y cuál es el límite entre el diálogo y la cooptación, ¿verdad? Porque tú bien sabes cómo el régimen mexicano ha sido tan inteligente, tan flexible, tan capaz de aceptar la crítica...

—Es cierto: y ahí está esa frase terrible, tan común en México: «Vivir en el error es vivir fuera del presupuesto del Estado».

—¡Claro: la famosa frase! (Se ríe.) Y aquí se me ocurre algo más que me interesa subrayar con lo que decíamos de Azuela: no sólo el sentido de la crítica, sino algo más notable: el sentido del humor. Porque yo creo que una revolución, oye, que tiene un himno propio sobre una cucaracha marihuanera, es una revolución a todo dar, ¿no te parece? (y se ríe a carcajadas).

—*Alguna vez leí un texto tuyo en el que decías que siempre buscabas en la construcción cuentística la redondez y la totalidad. ¿Podrías, pensando en los lectores de Puro Cuento, explayarte sobre eso?*

—Sí, claro. Y les diría que ésa es la gran virtud del cuento, pero también su gran limitación, al mismo tiempo. Y digo limitación porque creo que existe siempre la tentación, en el cuento, de cerrarlo. De hacer ese círculo perfecto, de lograr eso que pedía E. M. Forster para la novela: la redondez. Bueno, pues son los cuentos los que pueden ser redondos; pueden darse el lujo de serlo, de tener una perfección formal, de no dejar cabos sueltos. Y en cambio es la novela la que casi por definición tiene que dejar aperturas, cabos sueltos, tiene que ser más deshebrada para seguir viviendo. Una novela perfecta, para mí es una novela muerta: no permite la segunda lectura, la apertura a lectores por venir, la colaboración del lector... Ahora, yo creo que un gran cuento es un cuento que logra a la vez redondez formal y apertura hacia el futuro. A esto lo siento mucho en cuentos que tienen naturaleza elíptica: Kafka, Henry James. Siento que cuento cerrado perfecto es el de Chéjov. Me parece imposible añadirle nada a Chéjov. Hay una gran satisfacción derivada de la redondez de sus cuentos, sí, pero a mí me inquietan mucho más los misterios elípticos que deja la lectura de James, y sobre todo los cuentos de Kafka, que para mí definen la literatura del siglo XX. Yo creo que po-



demo tener un siglo XX sin Proust, que es un escritor del XIX, incluso sin Faulkner o Joyce, pero no podemos tener un siglo XX sin Kafka. Gregorio Samsa se despertó una mañana dándose cuenta de que era un bicho, un insecto... Pues esto es el siglo XX...

—*En tu obra observo mucho uso del monólogo interior; y también la voz de una primera persona que se dirige siempre a una segunda. Lo he leído en muchos escritores mexicanos de la generación que te sucede: el narrador le habla a alguien, a un «tú», a una persona que en realidad pareciera que está ahí para testificar.*

—Sí, sí, es cierto...

—*En mi opinión, es una característica muy mexicana. Es una narrativa que suena muy como «oye tú...» En toda la literatura llamada de «la onda», desde los 60 para acá, está ese uso de la segunda persona, recurso que aparece en muchos de tus cuentos y novelas, casi como un estilo. La pregunta es: ¿lo inventaste tú, y te siguieron las nuevas generaciones? ¿O de quién lo tomaste?*

—Humm... (Ha escuchado sonriente, asintiendo entre complacido y asombrado.) Bueno, volvemos a lo que hablábamos al comienzo: viene de la poesía. La poesía siempre se ha escrito en «tú». ¿Te has dado cuenta de la enorme cantidad de poemas que dicen «tú»; que están escritos en segunda persona? ¿Y recuerdas quién es en Chile, por ejemplo, el amo del «tú»? Neruda. Poeta. Lo usa constantemente, y yo lo leía desde que tenía doce o trece años.

—*Es que la poesía siempre tiene un interlocutor secreto.*

—Exacto. Y la narración mexicana tiene mucho de eso. El tuteo es uno de los grandes recursos de la poesía: el uso de la segunda persona. Leyendo una obra maestra como *Pedro Páramo*, me llamó mucho la atención que Rulfo tuvo, en un momento dado, que pasar de la pri-

mera a la tercera persona, cuando es enterrado Juan Preciado. En el momento en que Juan Preciado se da cuenta de que está enterrado, pasa a otra persona. Yo me dije ay qué ganas de hacer una novela en que use las tres personas. Y así escribí *La muerte de Artemio Cruz*, después de la lectura de *Pedro Páramo*... Y es que era lógico: si Juan tiene primera y tercera, me dije, ¿por qué no introducir la segunda persona también? De ahí que mi novela está organizada en tres personas que corresponden a tres tiempos: presente pasado y futuro.

—*Para terminar, una pregunta tonta pero inevitable para estas entrevistas: si tuvieras que decirle a un lector: oye, puedes pasar por la vida sin leer algunos grandes cuentos, pero éste no te lo pierdas, ¿cuál le dirías que es?*

—*La metamorfosis. Es mi cuento inolvidable.* Creo que no hay ningún otro cuento que me haya afectado tanto, ni que me haya impresionado tanto, como la historia de Samsa.

—*Para muchos eso es una nouvelle, tiene casi 90 páginas. ¿Qué responderías si tuvieras que mencionar un cuento breve?*

—*Bueno, pues en ese caso El dinosaurio, de Monterroso (y se ríe a carcajadas).*

