

Oswaldo Soriano

Para vivir también es necesaria la ficción

Es un hombre encantador, cuando se le respetan ciertas costumbres que ya forman parte de la mitología literaria porteña. Trabaja de noche, hasta el amanecer, y duerme de día, de modo que llamarlo por teléfono antes de las cuatro de la tarde es casi criminal. Ama la conversación con los amigos, y especialmente con la gente de teatro («son menos competitivos, más generosos que los escritores», informa). Encontrarse con él es hacer una cita para cenar a las once de la noche, caminar hasta la una de la madrugada, recalar en bares adonde no van los escritores y trezarse en una única, larguísima y sabrosa discusión que combinará la literatura y la política hasta el alba.

→ Charlar con Oswaldo Soriano implicó también, en este caso, recordar un pasado común, una amistad de veinte años, un oficio compartido, experiencias y reencuentros en el exilio, y especialmente la propuesta de hacer hablar del cuento a alguien que no es cuentista, que niega su propia cuentística, y que sin embargo es un ficcionista excepcional, un contador de historias, probablemente el más brillante narrador argentino contemporáneo.

¿indude

Amante de los gatos, devoto de Raymond Chandler, periodista notable (Semana Gráfica, Panorama, La Opi-

nión, fueron algunas de las memorables redacciones que integró; ahora está en el diario *Página /12*, nació en Mar del Plata en 1943 pero vivió casi toda su juventud en Tandil, algunos años en la Patagonia, y se hizo porteño adoptivo hace unos veinte años. Vivió exiliado durante la última dictadura, varios años en Bruselas y en París, y desde su retorno a Buenos Aires, reside en La Boca, a dos cuerdas del estadio boquense, aunque es hincha fanático de San Lorenzo de Almagro.

Es autor de cuatro novelas: *Triste solitario y final* (1973), *No habrá mas penas ni olvido* (1978), *Cuarteles de invierno* (1980) y *A sus plantas rendido un león* (1986), y de dos libros de artículos periodísticos que él se resiste a llamar cuentos si bien contienen historias narradas: *Artistas, locos y criminales* (1984) y *Rebeldes, soñadores y fugitivos* (1987). De la generación de escritores posterior a la de Bioy Casares, Silvina Ocampo y Ernesto Sábato, Soriano es, junto con Manuel Puig, el autor argentino contemporáneo más reconocido y traducido en todo el mundo. Cosa que todo el mundo sabe, naturalmente, a excepción de la mayoría de sus colegas en la Argentina. He aquí la síntesis de una larga conversación sostenida una madrugada de septiembre de 1988.

GIARDINELLI: *La primera pregunta, con vos, es inevitable y viene anunciada, cantada: ¿Por qué no escribís cuentos?*

SORIANO: Yo me lo pregunto muchas veces... Vos sabés que yo empecé escribiendo cuentos, como supongo que empieza casi todo el mundo. No tengo copias, si quiera, pero debo de haber escrito unos diez cuentos de juventud. Fue un inicio tardío. Muy influido por Cortázar, sobre todo, por Poe, por Lovecraft y en menor medida por Hemingway. Yo intentaba cuentos fantásticos,

y eran absolutamente ilegibles. No es una coquetería: eran malísimos, de veras. Se editó uno solo en una colección de jóvenes cuentistas; tenía una carilla y media, y era el menos malo. Igualmente irrescatable.

—*Cuando decís inicio tardío, ¿a qué te referís?*

—A que yo empecé a escribir a los veintidós, veintitrés años, cuando todavía vivía en Tandil. Esos cuentos que digo son todos de Tandil. En Buenos Aires no escribí nada hasta que empecé *Triste*... Puedo decir, incluso, que había descartado la literatura a raíz de mi fracaso en el cuento. Yo era un gran lector de cuentos, y admirador incondicional de Quiroga, de Poe y sobre todo de Maupassant. Yo arranqué con el cuento realista, naturalista, y ellos fueron mis maestros cuando empecé a leer. Por eso digo «tardío»: porque yo empecé a leer libros sólo después de los veinte años, y sentí el impacto de esos grandes cuentistas del realismo, y el impacto de grandes novelistas, leídos muy dispersamente.

—*¿Y por qué escribías aquellos cuentos? ¿Qué era la literatura para vos?*

—Creo que eran bosquejos para saber si podía ser escritor, en la medida en que el cuento, para mí, siempre ha sido como la forma más pura de la expresión narrativa. De las pocas cosas en que estoy de acuerdo con Faulkner, es en que él era un cuentista fracasado, en la medida en que los cuentistas son poetas fracasados y toda esa historia. Yo me sentí fracasar en el cuento. A tal punto que no he vuelto a intentarlo. Pasó muchísimo tiempo, y varias novelas, hasta que escribí cosas que se parecían a los cuentos, pero no eran cuentos. Por ejemplo, hay algunos textos que están en el volumen *Rebeldes, soñadores y fugitivos*, cuatro o cinco cuentos de fútbol, que fueron primero artículos para Italia, llenos de datos pero con estructura de cuento, y que luego, pulidos

los datos, quedaron como cuentos a medias, es decir pequeños relatos que no creo que resistan un análisis de estructura.

—¿A qué se deberá tanta resistencia al cuento?

—Creo que a que el cuento tiene una dinámica propia, y una extensión que, si bien es relativamente elástica, tiene que caber dentro de una revista. El gran auge del cuento norteamericano se dio cuando las revistas empezaron a publicar cuentos, y a pagarlos. Empezaron a crear una suerte de escritor profesional, que viene desde Poe en adelante, hasta Scott Fitzgerald y hasta hoy mismo. Crearon un mercado del cuento, primero a través de las revistas, y después en la reunión de volúmenes. Es un poco lo que pasó aquí: el escritor es un *amateur* que publica en una revista, luego en un diario, y un buen día junta los cuentos en un libro y acaso espera algún derecho de autor. Tengo la impresión de que el cuento y su historia están relacionados con las publicaciones, sobre todo en lengua inglesa y francesa. Y tiene que ver también con aquello del folletín. Dickens, o Balzac, escribiendo sus novelas por entregas y por vil dinero. Así se ganaban la vida. Y tengo la sensación, en tanto no soy cuentista o lo soy fracasado, de que es muy difícil ponerse a pensar un volumen de cuentos sin publicación inmediata en diarios o revistas. No, cada cuento se piensa, primero, para uno: qué es lo que se quiere decir con ese cuento; y después se piensa dónde se lo va a publicar, cuál va a ser el lugar en que ese cuento se leerá.

—Pero vos estás pensando en un volumen de cuentos, y yo te propongo pensar en el cuento autónomo. ¿Qué pasa si de repente tenés ganas de contar una historia y la concebís como un episodio breve, digamos de diez páginas?

—Yo contesto con una pregunta: ¿es posible eso?

—*Conozco muchos casos, y es el mío: jamás escribí un libro de cuentos; siempre escribí cuentos sueltos que un buen día se reunieron en un volumen.*

—Sí, pero ibas publicando esos cuentos en revistas o en diarios.

—*En mi caso jamás. Fui virgen de publicaciones hasta los treinta y tres años.*

—Bueno, pero no es mi caso. Yo creo que la novela es la que tiene otra expectativa. Uno la concibe como un volumen autónomo, con una tapa, una contratapa, una historia que se agota en sí misma. Y el cuento, no sé, a mí me cuesta pensarlo como algo autónomo. Será por eso que no soy cuentista.

—*La novela tiene otro aliento creativo.*

—Sí, y no sé si más o menos complejo, es materia discutible. Pero en el caso del cuento, cuando los escribí, dos o tres se publicaron en *El Eco de Tandil*, que era un diario del pueblo, y eso significaba que al día siguiente de ese «reconocimiento» o te cargaban o te felicitaban, o te envidiaban como locos o te tiraban pullas. Vos sabés que hay sociedades en las que la aparición de un narrador siempre causa cierto espasmo, cierta desconfianza. En ese sentido, y puede que me equivoque, yo me pensaba como alguien que se adaptaba a los medios de su tiempo. Y en ese momento, y en ese lugar (Tandil), eran los diarios, alguna revista de Buenos Aires, o algún concurso...

—*¿Ganaste algún concurso?*

—Jamás, pero una vez obtuve un cuarto premio de juegos florales. Es mi mayor lauro, y tengo un diploma. Fue en un pueblo llamado Leandro N. Alem. Y fue por un cuento gauchesco.

—*A medida que hablás, me parece que no estás tan alejado del cuento como proclamaste al principio.*

—Yo me vi obligado a escribir cuentos. Y digo obligado porque era casi una actividad profesional. Es decir: debía escribir, para determinado diario, en un mes, seis relatos sobre un tema dado. Entonces, me exprimía la cabeza para tratar de simular un cuento. Simular, Mempo. Es como que uno tiene un lugar, cuestionado o no, pero un lugar en el cual uno pone los pies en terreno más o menos seguro. Y el cuento para mí es un terreno muy desconocido.

—¿*Tu camino como novelista fue una elección o era un destino?*

—Yo creo que lo encontré. Por ejemplo, *Cuarteles de invierno* es producto de la frustración de un cuento. Yo estaba en Bruselas, sin un centavo encima, y un escritor italiano, Giovanni Arpino, a quien había conocido al azar, me pidió un cuento para una revista que editaba en Milán, y ofreció pagarme 100 dólares. Eso era, para mí, una fortuna. Me dije: «Tengo que ser capaz de escribir un cuento; no puedo ser tan imbécil de perderme esto, habiendo escrito ya dos novelas e intentado otros cuentos, y siendo un periodista bastante aceptable. Debería poder escribir diez carillas con dignidad...». Bueno, me senté, con ese criterio mercantil: no se me podían escapar esos pesos que necesitaba desesperadamente. Pero las diez carillas se me consumieron en la simple llegada del tren a la estación. Bajaban del tren, se iban a la pensión, y ya estaban las diez carillas. Y yo me perdía los 100 dólares. Bueno... me di cuenta de eso con dolor, y tuve que escribirle a Arpino: «No puedo, no sé cómo se hace, en diez carillas apenas han salido de la estación».

—¿*Cuales son los cuentos que más admiras, de los que has leído?*

—Fundamentalmente dos: *Babilonia revisitada*, de Scott Fitzgerald, y *Bienvenido Bob*, de Juan Carlos Onetti. *

También *El muerto*, de Borges, y *El hombre muerto*, de Quiroga.

—¿Y qué dirías que es el cuento, para un novelista como vos?

—Lo que decíamos hace un rato: la gesta de aprendizaje de todo escritor. No sé si hay historia de novelista que no haya empezado escribiendo un cuento, para probar su muñeca, su estilo, su temple, y ver cuál es su propia voz. Eso asoma en un cuento. Y eso me pasó, ojo: cuando me convencí de que el cuento no era mi fuerte, cuando me sentí fracasado, estuve varios años en silencio. Tenía la impresión de que no iba a escribir nunca. Estuve como cinco años hecho a la idea de que la literatura no era para mí, y sólo trabajé en periodismo. Eso fue entre los veinticuatro y los veintinueve años. Hasta que salió *Triste solitario y final* en el 73.

—¿Sentís nostalgia del cuentista que decís no ser?

—¡No! No, no lo pienso. Te confieso paulatinamente que no. Porque... ¿cómo te lo muestro a vos, eh? ¿Cómo se lo muestro a Briante, a Blaisten? ¿Cómo espero el juicio de cualquiera de ustedes, que sé que será lapidario? No, ni loco. Entonces, lo que hago, si tengo que escribir un cuento, es disfrazarme de otra cosa. Y si vos me decís «este es un cuento de mierda», yo te diré «espera, Mempo, esto no es un cuento, no seamos tan exigentes, esto es un relato que se termina en unas pocas carillas...». Más que nostalgia me duele haber perdido una batalla...

—Acepto tu confesión, y te hago una: en el fondo, no te creo. ¿Qué sabés si no vas a escribir un cuento estupendo?

—No, espera, además hay otra cosa: yo soy un tipo que tiene muy pocas ideas argumentales. Y como vos sabés, para mí y para algunos pocos narradores que vamos quedando, el argumento es muy importante. Necesitamos una historia: sea de amor, sea de fútbol, de ciencia fic-

ción, hay que narrar una historia. Bueno, como yo tengo muy pocas historias que quiero contar, soy terriblemente avaro con ellas. Cuando se me ocurre una, me digo que o es una novela o será parte fragmentaria de una novela.

—*A esto quería llegar, porque me parece que en todas tus novelas hay cuentos internos. Hay historias, personajes como el lumpen que maneja el avión en Cuarteles... que de hecho son historias dentro de la historia, con entidad propia de cuento y sólo disimuladas en la arquitectura general de la novela.*

—Sí, y eso es porque a mí me gustan mucho los personajes, y siento que el cuento es ideal para trazar esta suerte de pequeña epopeya de un personaje fugaz. Pero insisto: ya ves que de todos modos son maneras de sacarle el bulto a la responsabilidad o a la idea de tener que decirme yo soy cuentista. No lo soy, aunque daría cualquier cosa por escribir *El muerto*, de Borges, o *El hombre muerto*, de Quiroga. Son ejemplares en su perfección, ¿no? Yo necesitaría ochocientas páginas, si tuviera talento, para escribir *El hombre muerto* y dar ese clima...

—*¿Seguís siendo lector de cuentos?*

—Sí, ya no soy un lector tan fervoroso como hace años, cuando empezaba, pero sigo leyendo el género. Y se me ocurre que esto nos traería de nuevo a pensar qué pasa, y qué es, el cuento dentro de esta sociedad. Y por extensión, la narrativa.

—*¿Cómo sería eso?*

—Nosotros vivimos —y entiendo por nosotros a quienes fuimos muy jóvenes a fines de los sesenta y principios de los setenta— una sociedad absolutamente distinta. Entre otras enormes caídas, una de ellas arrastró a gran parte de la literatura, y a gran parte de aquellos lectores que sabían mucho de literatura y que admiraban a grandes escritores. Yo no he vuelto, ahora, a oír hablar

en los bares de Horacio Quiroga. Yo recuerdo que, cuando vine a Buenos Aires, una de las primeras cosas que hice fue el recorrido del suicidio de Quiroga: fui a la farmacia donde compró el cianuro... Yo quería ser Quiroga, me sentía bajo su influjo gigantesco. Y creo que hoy estas categorías son diferentes. No sólo porque el vasto mundo en que vivimos ha cambiado, sino porque la Argentina se atrasó, está pobre, en fin, todo lo que conocemos y diagnosticamos: las editoriales están en crisis, las revistas no se interesan por la narrativa porque pareciera que al lector la narrativa no le interesa y lo único que quiere saber es si Menem va a ser presidente o no... Es decir, la categoría ficción ha sufrido serios contrastes. Y no son sólo los años de la dictadura, sino años de atraso profundo debidos a la represión y a todo lo que pasó, que nos han sumido en un gran atraso. Comparándonos con países más o menos desarrollados, por ejemplo hoy, en Italia, el gran *best-seller*, Stefano Banni, es un cuentista. Y esto sería impensable en nuestra sociedad. Que es una sociedad que pareciera haberse privado, también, de la fantasía que el cuento le propone. De esa pequeña utopía y esa pequeña aventura que es el cuento.

—Sin embargo, Borges y Cortázar, en Argentina, han sido grandes a través del cuento.

—Sí, pero son de hace dos o tres décadas. Hoy, un Cortázar sería impensable. Por su compromiso, tanto literario como político, sería impensable socialmente. Ni hoy ni mañana es pensable, porque fue un producto muy de los años cincuenta y sesenta, de un país con cierto auge económico, que todavía creía en sí mismo, que todavía tenía la meta parisina, o la fantasía sajona de Borges. Vos fijate que ocurren disparates como que han salido volúmenes de cuentos de Bioy Casares, a mi juicio el más grande de los escritores argentinos vivos (sé que vos de-

cís lo mismo de Filloy, a quien respeto pero a quien he leído poco y mal), y con todo lo considerable que es Bioy, ni siquiera se sabe qué es lo que publica...

—*Lo mismo sucede con Silvina Ocampo, quien acaba de publicar dos libros de cuentos excepcionales, y parece que este país ni se ha enterado.*

—Claro, y es más, hay atrevidos que los criticaron en grandes diarios como si fueran primerizos... Eso me ha horrorizado, más de una vez... Entonces, todo esto es muy de este tiempo, y de este lugar. Hay como una llegada de un pragmatismo muy insólito y muy poco redituable en estas pampas, que va dejando de lado la idea de que la ficción es algo necesario. Se abandona la idea de que para vivir también se necesitan ficciones. Esta sociedad excluye a la ficción, salvo que sea televisiva. A esta amenaza la tuvieron también los países desarrollados, pero al parecer la superaron. Vos sabés perfectamente que tanto en Europa como en Estados Unidos hay *boom* literario y cada vez se venden más libros, más ficción. Hay consumo, hay demanda de ficción; más allá de calidades, hay un primer gesto de aceptación de la ficción y del hecho de que para vivir también es necesaria la ficción. Naturalmente, creo que esto va enganchado con la idea de que en esos países se trabaja cada vez menos, y cada vez hay más tiempo libre. En los nuestros se trabaja dieciocho horas por día, y entonces qué tiempo, qué interés va a haber en la ficción... si además generalmente la literatura de aquí o no le cuenta ninguna historia, o bien le cuenta la misma historia trágica que el posible lector ha vivido todo el día, todos los días... Así, se convierte en un espejo temido.

—*Volviendo a información, ¿qué leías en tu adolescencia, digamos entre los diez y los veinte años?*

—Prácticamente nada. Salvo los libros de la escuela, debo de haber leído, antes de los veinte años, algún

libro referido al fútbol. Recuerdo haber pedido por correo (yo vivía en Cipoletti, Río Negro) un libro de Borocotó sobre un chico que jugaba al fútbol. Esas eran mis identificaciones. En Cipoletti no había librería, como no habían asfalto ni cloacas. No había más matices que el cine o el fútbol. Yo descubrí muy tarde que existía la ficción. Para mí un libro era lo que tenía mi viejo en su biblioteca: libros técnicos, una enseñanza: uno los abre y aprende cosas. Un saber que tiene que ver con la electrónica, con la arquitectura, con cosas tangibles. Mi viejo trabajaba en Obras Sanitarias, y tenía el título de técnico mecánico, su pasión era la electrónica, y su sueño para mí, por lo cual me mandó a la escuela industrial, a mí que siempre fui un negado para las matemáticas. En mi casa no había ni un *Martín Fierro*.

—¿Y cómo fue que empezaste a leer?

—Fue cuando volví a Tandil, ya de grande. Yo era jugador de fútbol, en las ligas locales. Era lo que me interesaba. Un día el novio de una prima, un tipo que se llamaba Juan Campagnole, me cuestionó el hecho de que yo era un ignorante. Me dijo que había encontrado un libro en su biblioteca, y que le parecía que a mí me iba a gustar. Era una novela de ciencia ficción: *Soy leyenda*, de Richard Mathieson. Fue el primer libro que leí en mi vida. Me encantó, y cuando lo volví a ver, le dije: «Dame más». Y entonces me trajo *Los Hermanos Karamázov*. Mirá qué bestia. Recuerdo que fue algo dramático para mí, porque andaba por la calle pero quería volver a casa para seguir leyendo. Quería saber qué pasaba. Todo lo demás era accesorio; lo que yo sentía era una ansiedad tremenda por saber cómo carajos iba a resolverse la historia. Y así vinieron, después, *Flaubert*, *Quiroga*, *Maupassant*... Juan me daba libros que él escogía al azar, al azar mío, quiero decir, y yo descubría el mundo de la ficción. Con Quiroga tuve el primer gran

metejón, me volvió loco y fue mi modelo indiscutible en un momento de mi vida. Maupassant fue otra aventura, y para que tengas una idea de mi relación con el cuento —y decir cuento es decir Maupassant— su retrato preside aún hoy mi lugar de trabajo... Y cuando viene alguien a mi casa, si no lo conoce, le digo que es mi abuelo. Es una foto muy linda, con corbata, y parece el abuelo de cualquiera de nosotros. Obviamente, cuando viví en Francia tuve el placer de releerlo en su lengua, que es algo maravilloso, aunque también comprobé con dolor que allá se lo considera un escritor de segunda. A mí eso me dolió mucho. Porque ojo; yo conservo la emoción, todavía. Soy alguien que puede llorar leyendo. Igual que cuando veo cine, hay ciertas cosas que me hacen llorar. Y que no tienen que ver con la impresión melodramática, sino con la belleza. De pronto, algo que es demasiado bello, me hace saltar un lagrimón. Dicho como suena, Mempo: sin pudor. Eso me pasó con *Madame Bovary*. No por lo que le pasaba a Enma, sino por la manera de contar, tan hermosa. Y luego, ya más sereno, trataba de averiguar cómo lo hacía, a ver dónde arrancaba una escena, cómo resolvía tal situación. Y por supuesto, como en toda obra maestra, eso es indiscifrable.

—Siempre fuiste de esos apasionamientos. Recuerdo, cuando éramos mucho más jóvenes, la vez que descubriste a Lovecraft.

—Cuando leía a Lovecraft yo sentía miedo. Literalmente, viejo: mientras tenía en las manos *El color que cayó del cielo* me fijaba si la puerta estaba bien cerrada. Era escalofriante...

—Se diría que sos, todavía, en cierto modo, un lector ingenuo.

—Ah, sin dudas. Con todo lo mal visto que eso es, pero uno no se puede modificar a sí mismo tan fácil-

mente. Yo no puedo, hoy, leer todo Aristóteles y de ahí en adelante. Es un poco tarde para mí. Y por otra parte, en la medida en que hemos descubierto que todos nos reescribimos desde hace veinte siglos, bueno, llego a la conclusión de que hay cosas que leeré cuando esté preso o cuando me gane el Prode y me retire a leer debajo de un árbol.

—¿Tenés lista la biblioteca que leerías en tales casos?

—No, yo llegué a Buenos Aires a los veintiseis años y ya sin biblioteca. Ya no leía de prestado; compraba libros. Pero en cada viaje de mi vida he perdido una biblioteca. Y hoy no tengo esos ejemplares que uno mantiene por veinte o treinta años y que ha sobado, querido, releído. Salvo algunos libros que llevo siempre conmigo, el resto son bibliotecas que se renuevan. Y entonces un día descubro, con horror, que voy a buscar un libro que estoy seguro que tengo, y no lo tengo. Y hay que salir a buscarlo, o hacer el papelón de pedirlo prestado. Da calor ¿no? ¿Cómo se pide prestado *Macbeth*, *Mempo*, sin confesar que uno es un animal que no lo tiene en su biblioteca? Sólo a un amigo como Tito Cossa lo puedo llamar y decirle: «Tito, sin decirle a nadie, ¿me podés prestar *Macbeth*?».

—Antes de escribir tu primera novela, me acuerdo de que juntabas materiales para el Gordo y el Flaco mientras buscabas una forma narrativa que estaba indefinida. ¿Cuáles eran tus modelos narrativos de entonces?

—Mientras lo buscaba, tal cual vos lo recordás, puesto que me conocés bien de aquella época, cuando yo lo contaba en el bar, en la caminata, en el café o en la redacción, yo no tenía modelo narrativo, y por eso hablaba de esa historia y no la escribía. El descubrimiento, y desde allí se abrió para mí la puerta de la literatura, fue *El largo adiós*, de Chandler. Hasta ese libro todo para

mí era imposible, todo nebulosa. Fijate que lo único que sería hoy capaz de reivindicar de lo que hago, defendiéndome como gato panza arriba, son los diálogos. Diría que creo que no están tan mal. Y en aquel tiempo yo era incapaz de escribir un diálogo que fuera creíble, que sonara a tal; fue Chandler quien me abrió ese mundo. Para mí, aquel día de 1972 en que leí *El largo adiós* se me abrió el mundo. Ahí encontré la manera de contar ese material de *Triste...* con el que antes los abrumaba a ustedes en los bares. Chandler fue una pasión, para mí, como todas mis relaciones con los grandes escritores. Chandler fue un romántico, y un tipo que sobrevivió a todos los grandes de su época, aunque lo despreciaron. Ahora se está cumpliendo el centenario de su nacimiento, y nadie se acuerda de muchos de sus contemporáneos famosos, pero Chandler sigue vivo. Él entendía eso, y yo creo que me parezco mucho a él en eso mismo: en el temperamento pasional. Ese temperamento que le hacía decir, cuando se atacaba tanto a Hemingway, que un hombre con talento, un hombre de genio, cuando ya no tiene con qué tirar, tira con el corazón. Cuando ya no tiene más nada, se arranca el corazón y lo tira. Y eso es lo que hace Hemingway, decía, entonces más respeto...

—¿Y de los contemporáneos, quién te marcó más profundamente? Yo arriesgaría diciendo que te influyeron mucho los artículos que escribía Tomás Eloy Martínez. No así su literatura.

—Sí, es verdad. Para mí Tomás significaba una escritura periodística impecable, y sus artículos eran una escuela, junto con los de Osiris Troiani. Cada artículo de ellos era un ejercicio de estilo, y tenían más que ver con la narrativa que con el periodismo... Yo los reverenciaba. No sé si Troiani acabó escritor, pero Tomás llegó a

serlo, y muy bueno. A mí me gustó mucho su primera novela, *Sagrado*, que a él ya no le gusta. Es un novelista tardío, también, aunque la gran diferencia conmigo es que él es un hombre de una enorme cultura.

—¿Y *Borges, Bioy, Cortázar*?

—Bueno, Borges me pareció siempre tan gigantesco que no cuenta siquiera como modelo. Es tan inalcanzable, Borges, que no parece terráqueo.

—Tu escritura está muy lejos de la de Borges. ¿Ha sido adrede, una forma de pelea, de parricidio, de distanciamiento?

—Sí, en cierto modo. Nunca me hubiera propuesto adjetivar como Borges, por ejemplo. Además, creo que eso ha sido la tumba de generaciones de escritores. Y lo advertís en cualquier librería de viejo: abris un libro al azar y encuentras los adjetivos de Borges, pero mal puestos. ¿Por qué? Porque hay gente que no se dio cuenta, pero con Borges y con Cortázar muchos han cavado su tumba.

—¿Y qué te pasó a vos con Cortázar?

—Yo estuve muy influido por él, pero supe salir a tiempo. Luego lo conocí personalmente. Y jamás se me ocurrió volver a intentar un cuento con semejante modelo al lado.

—¿Qué otros cuentos mencionarías?

—*Bola de sebo*, sin duda. Y *El socio de Tennessee*, de Brett Harte. Es un cuento imperfecto, de 1850, de alguien que, un poco como yo, no tenía una categoría literaria, pero ¡qué gigantesco cuento! La entrada de ese socio en el tribunal, yo no me la olvidaré jamás... Y *Los bandidos de Poker Flat*, qué bárbaro... Harte era otro escritor muy despreciado hasta que lo legitimó Borges en aquel maravilloso prólogo. Una de las grandes cosas de Borges, además de su literatura, es que ha legitimado a gente de la cual uno hoy tendría algún pudor para hablar, ¿no?

—*A medida que has ido escribiendo, ¿ha habido cuentos que te importaron y te influyeron, o la influencia en tu nove-
lística ha venido sólo de novelas?*

—No, yo creo que paradójicamente la influencia en la estructura de mis novelas proviene de los cuentos. Mis novelas son bastante clásicas: suelen ser lineales, con un desarrollo *in crescendo*, «naturalistas» como se dice sarcásticamente de nosotros (se ríe), y eso creo que viene más bien de otra palabra maldita (que no ruborizaba a Scott ni a Hemingway): la técnica, que en mi caso me viene del cuento. Esto ahora espanta a algunos; se supone que estas cosas ya no se tratan en público, pero, y vos lo sabés muy bien, el problema sigue siendo cómo abre un tipo la puerta de un modo que sea creíble... (se ríe más, a las carcajadas). Creo que hay cosas que las aprendí en los cuentos, o bien en ese género francés de la *nouvelle*, que está un poco a caballo entre cuento y novela, como lo está a veces Conrad, y que es una estructura indestructible y que le permite a un escritor curioso, por lo menos percibir ciertas cosas que no se deben hacer. Porque yo creo que uno, en literatura, si tiene talento, debe aprender primero lo que no hay que hacer.

—*¿Y qué es lo que no hay que hacer, por ejemplo?*

—Bueno, hoy un buen escritor no puede parecerse a Borges. No se puede. No se puede fingir ser Proust. No se puede fingir ser Malraux. Y no se puede fingir que estamos en la época de los surrealistas. No se puede; no estamos; ésta es la década de los ochenta. No se está por caer Wall Street...

—*Me llama la atención que en tu formación hay nortea-
mericanos, franceses y argentinos. Pero no hay casi latinoame-
ricanos...*

—Para mí entran muy tarde. Y confieso que a mu-
chos no los he leído. Para mí los latinoamericanos son

Onetti, como uno de los más grandes, junto con *Yo, el supremo* de Roa Bastos. Son de las pocas cosas que estoy absolutamente seguro de que en el siglo XXI van a seguir existiendo. Agrégale dos o tres novelas de García Márquez y todo Rulfo. Bueno, mi ingreso a la obra de Rulfo fue otro de los grandes momentos de mi vida... Pero bueno, tanto vos como yo tenemos una relación muy especial con Rulfo, que nos impide abundar, ¿no? En cambio no he leído a Fuentes; no he podido. He hecho serios esfuerzos, pero me dije que habrá tiempo si estoy preso un día. Esto no es un desprecio para Fuentes, queda claro, pero sucede que no puedo, me excede. No es prioritario en mi vida.

—¿Qué lees actualmente?

—Muy disperso todo, como al comienzo. Paso con bastante facilidad de cualquier libro que está en la biblioteca y que nunca he leído, al último Kundera o a algún argentino contemporáneo que me interesa porque ya he leído algo de él, o porque me lo recomiendan muy especialmente, o porque sus primeras páginas me invitan a seguir... En Francia casi no leí a los franceses, cosa curiosa. No me interesaron. Aunque adoré a Simenon, y no precisamente sus libros más conocidos. Coincidió con García Márquez en que debió ganar el Premio Nobel. Y ahora tardíamente descubro a Graham Greene. La cantidad de prejuicios que yo tenía con él, no te podés dar una idea. Para mí, un tipo que era católico, que creía en Dios y en los curas, no valía la pena leerlo. ¿Qué idea del mundo podía tener ese hombre que valiera la pena leer? (Se ríe.) Y sin embargo, un día, como por azar, empecé con él y hoy lo sigo, lo releo y le debo grandes momentos y reflexiones de mi vida... Y lo que ahora estoy leyendo es historia argentina. Es muy difícil entrar en ella si uno no es un experto. Pero un día

compré los 22 volúmenes de la Biblioteca de Mayo, que son bastante inhallables. Y empecé con los originales. Y estoy enamorado. Castelli dejó de ser un cartón, y Belgrano, cuando lo veo en la estatua, ya no me resulta tan indiferente. Esos tipos tenían una idea de algo. Es todo muy inquietante, te juro. En la medida en que yo no tengo eso. Y que siento que el país no lo tiene. Pero ése es otro cuento ¿no?