

## **“Morder la manzana para conocer su sabor”<sup>1</sup>** **Conversaciones con Héctor Tizón**

*por Ana Príncipi con la colaboración de Berta Castro*  
*(Universidad Nacional de La Plata - Universidad Nacional de Mar del Plata)*

*Héctor Tizón comenzó a escribir en la revista Tarja (Jujuy) en los años 1956-57. Dicha revista promueve en Jujuy la irrupción de nuevas prácticas estéticas que rechazan el nativismo mezquino. Desde esa fecha hasta ahora ha construido un vasto universo ficcional<sup>2</sup>. Junto con la publicación de su última novela, La mujer de Strasser, en 1997 llegó la consagración por parte de los organismos oficiales locales así como por parte del mercado cultural. Entre los mecanismos de consagración de este mercado podemos mencionar la publicación en 1998 de las Obras escogidas de Héctor Tizón en una colección de la editorial Perfil que se denomina “La Biblioteca”. Se trata de la misma en la que la editorial publicó las Obras completas de Marechal. En los dos últimos años, la editorial Alfaguara ha reeditado algunos de sus libros como Fuego en Casabindo, La casa y el viento, e incluso los cuentos de A un costado de los rieles que no se publicaban juntos desde su primera edición mexicana en 1960. Desde sus inicios como escritor, Tizón ha sostenido un proyecto creador atípico dentro del campo literario argentino. Presenta una inusual combinación: por un lado, la región de la Puna y su despojo se constituyen en el espacio ficcional dominante; por el otro, una serie de experimentaciones narratológicas —desdramatizadas en sus últimas producciones— junto con la inclusión de materiales y legalidades míticas universales lo alejan del pintoresquismo regionalista.*

Cuando habla, Héctor Tizón se detiene en el sonido, origen y destino de las palabras. Esto provoca desencuentros con sus traductores: “¿Cómo le van a poner igual, es decir, *Lumière des cruels provinces*, no tiene sentido! Los franceses no saben qué es eso. Porque, como ustedes saben, es un doble homenaje a un viejo amigo Carlos Mastronardi y el otro a Borges, pero además “provincia” en francés no quiere decir nada. En francés las provincias han sido tratadas como teodolitos o meras divisiones administrativas. Y aquí, esa palabra tiene que ver con la etimología latina, es decir, “tierra de los vencidos””.

Emulando el tono de sus ayas indias, se nota que disfruta al ilustrar cada respuesta con una anécdota narrada con el tono y las pausas de una leyenda.

—¿Por qué eligió la narración, tanto el relato como la novela?

—La explicación es bastante clara y obvia para mí: porque nunca pude ni supe escribir poesía.

—Sin embargo hay algo en su estilo narrativo, un clima de poesía marcado por el juego con las palabras: pienso en las constantes aliteraciones: “morder la manzana para conocer su sabor”, “una huella minúscula y difusa”; pienso en los acentos oximorónicos de los títulos: “luz de las cruels provincias” (además del homenaje), “extraño y pálido fulgor”, “el traidor venerado”. En su narrativa hay un resabio de poeta.

---

<sup>1</sup> Frase tomada del borrador de una novela de próxima publicación.

<sup>2</sup> *A un costado de los rieles* (cuentos, 1960); *Fuego en Casabindo* (novela, 1969); *El cantar del profeta y el bandido* (novela, 1972); *El jactancioso y la bella* (cuentos, 1972); *Sota de bastos, caballo de espadas* (novela, 1975); *El traidor venerado* (cuentos, 1978); *Recuento* (recopilación de cuentos, 1984); *La casa y el viento*, (novela, 1984); *El hombre que llegó a un pueblo* (novela, 1988); *El viaje* (novela infantil, 1988); *El gallo blanco* (cuentos, 1992); *Luz de las cruels provincias* (novela, 1995); *La mujer de Strasser*, (novela, 1997); *Extraño y pálido fulgor* (novela, 1999), *Tierras de frontera* (ensayos, 2000) y *El viejo soldado* (novela, 2002).

—Sí, es posible. Pero creo que cuando uno se da cuenta, con dolor, que no puede escribir poesía (buena poesía), no hay más remedio que empezar con prosa.

—¿Qué está leyendo hoy?

—Estoy leyendo (releyendo, en realidad) *El limonero real* de Saer, y unas *nouvelles* de Andrés Rivera que se editaron hace poco, aunque una o dos fueron escritas hace un tiempo. Ambos me parecen escritores estupendos.

—¿Para qué lector escribe o quién se imagina que lo lee?

—A veces me imagino uno o dos amigos entrañables: “esta parte así como lo estoy contando le gustaría a fulana de tal, o a fulano de tal”. Pero, por lo general, no escribo teniendo en cuenta un lector con encarnadura, con nombre y apellido, con datos de identidad concretos. Pienso más bien en un lector que para leer no tenga que ser un iniciado de retórica, literatura o lingüística. Cada vez quisiera escribir de una forma mucho más llana. Por ejemplo, *Fuego en Casabindo* tenía en contra que yo no quería que fuera un libro de más de cien páginas, entonces tuve que trabajar con la concisión.

Huyo de la extensión, me parece que es una cortesía para con el lector tratar de decir las cosas de la forma más breve y concreta posible. Sin embargo, hay cosas que no se pueden resumir, como por ejemplo describir lo que fue la guerra de guerrillas desde el punto de vista de la plebe. Contar toda la guerra de guerrillas, como sucede en *Sota de bastos, caballo de espadas* en doscientas páginas es absolutamente imposible. En realidad era una novela para dos tomos y así la quiso publicar Losada, pero yo me negué porque es muy difícil que alguien vaya a comprar una novela en dos tomos. Por eso la primera edición de *Crisis* fue en un solo tomo.

Por todo esto me gusta mucho el cuento. Pero claro, hay momentos en que uno está anímicamente preparado para escribir una novela y hay momentos en que lo está para el cuento. El cuento necesita que uno no se desprenda de su asiento durante un par de días, en cambio la novela si está planeada, si su desarrollo está marcado paso a paso, como en ésta —*nos muestra una versión de su próxima novela*—, lo único que hay que evitar es que se seque la pintura. Es la primera vez que no tengo el título. Empieza con una carta de amor inconclusa —*y nos la acerca*.

Después de que ocurriera lo que trataremos de narrar, ella escribió una carta cuyo primer párrafo es el siguiente:

Todo me condenará porque, como decía mi madre, si quiero ahogar al perro lo acuso de rabioso. Yo sé que el pecado es desear ser distinto de lo que somos, morder la manzana para conocer su sabor, ser buena y generosa es demasiado para mí.

—*Hay en sus textos una desconfianza en el valor comunicativo del lenguaje. Pienso en los diálogos que aparecen truncos o inconducentes (entre los peones del puente y Strasser, o entre Don Félix y el protagonista en La casa y el viento), pienso en una escritura que nunca pasa de esbozo o borrador en La casa y el viento. Parece que la mejor manera de dar cuenta de la historia es por medio de la sintaxis, por momentos incoherente, del recuerdo.*

—Es que yo creo que un escritor, además del lápiz y el papel, necesita de la memoria. Un escritor escribe con la memoria, escribe inclusive siempre “para atrás”. Yo me acuerdo que en Madrid fui a visitar, a pesar de las diferencias profundas que nos separaban, a un gran escritor rumano que escribía en francés, Vintila Horia, al que le habían dado el premio Goncourt. Se armó un escándalo terrible cuando le dieron el premio. Hacía quince años que había terminado la Guerra y estaba muy fresca la polémica fascismo y antifascismo. Entonces él me regaló un libro maravilloso que es la biografía apócrifa de Ovidio. Cuando lo destierran, Augusto, el primero de los Césares, resuelve moralizar todo a pesar de su mujer y de su hija y lo echa al pobre Ovidio (que lo único que había hecho era escribir *Ars amandi*) y lo manda al último rincón del imperio. Hay una frase que a mí me impactó profundamente: “cierro los ojos

para vivir". Eso es lo que hacemos los escritores: cerramos los ojos para recordar. Vivir es recordar. Hay escritores ciegos, sordos, pero un escritor amnésico no puede existir. En absoluto. Uno escribe todo con la memoria. Por ejemplo, en la elaboración para llegar a un lenguaje coloquial se debe aguzar el oído, escuchar la música del lenguaje y ser absolutamente fiel siendo infiel; y así lograr una cosa equivalente, ni siquiera parecida. Y con eso escribir la historia. Creo que escuchando con mucha atención, la esencia de cómo está contando la historia el preso de *El cantar de profeta y el bandido*, por poner un ejemplo, ésta se acepta mucho más y es mucho más fiel al lenguaje que lo que hubiera recogido con un grabador; se trata de una cuestión de tono.

—*Y de distancia...*

—Sí, no se puede escribir sobre cosas que están muy frescas pues se cae en el maniqueísmo, que es una forma de alejarse de la verdad. Tampoco se puede ser tan absolutamente objetivo como para que lo que resulte de eso sea exangüe, que no tenga vida. En fin, hay una distancia y un tono en la narrativa que es el que uno debe aceptar y eso uno lo siente. Cuando no se siente hay que volver a escribir, hay que tirar lo que uno ha hecho, aunque sean sesenta páginas. Entre tono y distancia hay una cierta tensión que no puede aflojarse nunca.

Cuando yo era chico estaba profundamente enamorado de Loretta Young, la actriz de Hollywood: cada foto que salía en una revista la recortaba. Yo tendría diez años. Y después me pregunté durante mucho tiempo por qué sentía esa atracción por ella, y me di cuenta de pronto cuál era el motivo y era porque por un poquito no era fea. Ahí está el gran atractivo de la obra de arte: si es perfecta, es fría; si se acerca a la perfección, tiene que ser ligeramente imperfecta. Otro gran ejemplo es el retrato de la Mona Lisa. Si la observan verán que esa sonrisa amagada de la que desde hace siglos hablaron muchos, parece más bien un gesto de algo que no es sonrisa. Éste es el gran valor del retrato y es que no se sabe si está sonriendo o sufriendo por algo. Ese halo de misterio es lo que debe tener toda obra de arte; así una obra escrita debe ser ligeramente ambigua, pues en la ambigüedad está la riqueza de la literatura.

Lo mismo ocurre con la novela policial. Si uno elige alguna que no sea de un gran escritor (como lo es Chandler, por ejemplo), verá que es interesante aunque uno sabe y es consciente de que es absolutamente maniquea: el bueno va a terminar siendo buenísimo y el malo malísimo. En cambio, cuando uno se topa con sus propios personajes, uno está seguro de que van a ser necesariamente distintos entre sí: no se los puede empapar a todos con la misma forma del lenguaje, de pensamiento, de amar y desamar; pues sería un pastiche. Yo creo que hay que darles rienda suelta y los personajes se van a ir acomodando, a veces de una forma inclusive absolutamente confianzuda. En el caso de *Extraño y pálido fulgor* hubo un personaje que no sabía cómo pararlo y no podía recurrir a la chapuza de matarlo, cosa que jamás puede hacer un escritor: sacarse de encima a un personaje inventándole una muerte.

—*¿Se refiere al retiro del gerente Niemeyer?*

—Sí, era el gerente que iba ganando y ganando espacio y lo tuve que meter en caja porque si no se iba a comer toda la novela. En *La mujer de Strasser* me costaron más los personajes masculinos, sobre todo Janos, que meterme en el corazón de la mujer.

—*Con Janos consiguió dar el perfil del personaje mediante un hombre que prácticamente no habla.*

—Sí, era un hombre que no podía amar. Los que tienen más incapacidad de amar son los hombres. También le ocurre algo similar al protagonista de *El viejo soldado*. No sabe amar. Está tan cargado de odio... O como Giovanni en *Luz de crueles provincias*, que es tan machista que no admite que a su mujer le lleven una cacerola con sopa. De todos los personajes, siempre son mucho más ricas las mujeres. Esa novela está edificada sobre la mujer, inclusive al final: la ausencia de la mujer cuando la hija se va.

—Otro modo de figurar los personajes tiene que ver con la adopción de identidades falsas. En muchas de sus novelas se percibe este mecanismo (pienso en El hombre que llegó a un pueblo, en Extraño y pálido fulgor, pienso en personajes secundarios como la madrina que es hombre en Fuego en Casabindo). La ambigüedad en los personajes también juega este papel; ésta se manifiesta en forma de resignación o en el hecho de encarar proyectos absurdos (como en La mujer de Strasser) o en el deambular sin sentido (como Raúl en El viejo soldado). En un punto, la mayor añoranza del ser humano que siente su incompletud es vivir una historia ajena.

—Por supuesto. Lo van a notar ustedes si hacen la experiencia de mirarse intensamente en un espejo. De pronto uno siente una cosa muy extraña como de estar mirando realmente a otro. El fenómeno que los alemanes llaman *doppelgang*, que es común a culturas absolutamente distintas, siempre ha tenido para mí una gran atracción. Por eso la gente dice: “pero caramba, Ud. el año pasado pensaba distinto” ¡Claro que pensaba distinto! Era una persona con un año menos, es decir “otra” persona. Yo creo que todos somos dobles. Tenemos un profundo temor. Hay algo de ominoso en eso de reconocerlo. A veces en el derecho penal un juez se pregunta, cuando estudia a fondo la conducta de alguien que ha cometido, pongamos, una cosa atroz: ¿Cómo es posible esto? Y bueno, a partir de ahí debe de haber un listado de razones, y todas pueden ser posibles. Pero siempre uno se olvida de una cosa: es muy posible que en ese momento preciso, el sujeto fuera otra persona. Fuera “otro”. Y que el resultado de eso fuese un gran arrepentimiento, o bien, puede darse que ese hombre se convierta en algo peor.

Hay un momento en que uno se va de sí mismo y se convierte en otro. Un escritor tiene esto permanentemente sobre el escritorio, sobre todo trabajando con personajes que sean “más de uno”, porque hay que meterse no solamente en la piel (cosa que sería relativamente fácil) sino también en lo profundo de su psiquis y de su sentimiento; para poder hacer que ese personaje siga existiendo en el libro y que tenga coherencia.

Esto es lo que digo que me costaba más con los personajes masculinos, en el caso de *La Mujer de Strasser*, que con el personaje femenino. Hilde es una mujer profundamente femenina, con unas ganas enormes de que realmente la quieran; y siempre, tanto en su juventud en Alemania como acá, ha sido permanentemente fiel a su marido. Padeciendo a los hombres que le tocaron en su vida, creo yo.

—Hay, en su propuesta creadora, una merma en la autonomía del escritor, una versión decimonónica de la imagen de intelectual. Desde que ingresó al campo hasta hoy, su práctica literaria discute la exclusividad que se espera del escritor del siglo XX, pues mantiene su profesión de juez junto y a la par de la de escritor.

—Ustedes saben que esta cuestión les llama mucho la atención a los americanos, que son más prácticos, más aun que los europeos. Una vez tres universidades norteamericanas me convocaron para dar una charla, y la pregunta que no dejaban de hacerme los alumnos era ¿por qué yo además de ser escritor era juez? Claro, allá un escritor de mediano prestigio no tiene necesidad de trabajar de otra cosa. Porque ser un escritor de mediano prestigio quiere decir que es capaz de vender cincuenta mil copias de su libro por año. Entonces, ¿para qué va a trabajar? Pero entre nosotros la cosa no es así y nunca lo fue. Los escritores han sido desde empleados de correo, como Martínez Estrada, y poetas, o Presidente y escritor, como Sarmiento. Y yo les recordaba a ellos que también en sus orígenes —y no tanto en sus orígenes— fue igual. Les ponía el ejemplo de Nathaniel Hawthorne.

Además, descubrí ciertas aproximaciones entre ambas profesiones que resolvieron el dilema. Un juez no puede utilizar metáforas ni el oxímoron, el novelista sí. Pero los dos tienen el deber de encontrar eso que en francés se llama *le mot juste*. El lenguaje jurídico cuando está bien escrito no es ni más ni menos que un verso de Quevedo, pues si usted le saca o le pone una coma de más, lo arruina. Como define el código penal el hurto: “apropiarse de una cosa total o parcialmente ajena”. Es equivalente a la exactitud de un verso como “Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra”. De manera que la tarea de uno y otro no es distinta. Y realmente, cuando descubrí eso, sentí una enorme paz y creo que a partir de ese descubrimiento me convertí en

mejor juez. En realidad, la literatura enriquece la escritura jurídica y al revés, por algo Stendhal leía el código civil antes de sentarse a escribir, por la precisión de las normas. Quédese en paz entonces. Además, el juez le da de comer al novelista.

—*Esa reconciliación se nota en las novelas posteriores a La casa y el viento.*

—Usted dice bien: hasta ese momento tenía el conflicto entre las dos profesiones. Después, cuando la editorial Andrés Bello me acercó un libro para que yo le hiciera el estudio preliminar, descubrí que en Harvard hay una cátedra dictada por Martha Nussbaum que se llama “Poesía y derecho”.

—*Usted postula en Tierras de frontera que un escritor sólo puede escribir sobre aquello que sabe, sobre lo que conoce.*

—Sobre lo que se conoce sí pero puede ser que no sea lo inmediato, lo cercano, lo contiguo, o lo comarcano. Si un escritor se pone a escribir sobre lo que no conoce, necesariamente va a caer en una literatura de vida muy efímera. En el otro extremo saldrá una literatura para turistas. Además, ¿para qué uno va a extender sus dominios en una forma imperial si toda la vida está en su aldea? Decía mi amigo el poeta Galán: “En definitiva, uno ve en una ciudad chiquitita los siete pecados capitales caminando por la calle con nombre y apellido”; de manera que aquello de que hay que viajar mucho no es cierto, no es necesario viajar muchos kilómetros para conocer el corazón humano. Los chinos son muy parecidos a nosotros. Lo que pasa es que eso uno lo viene a descubrir de viejo.

—*¿La literatura puede vehiculizar otros saberes?*

—Sí. Por ejemplo, el asunto éste de hablar de la “novela histórica”, es como hablar de la novela de los pigmeos o de la novela de los negros. Todas las novelas son históricas, aunque la historia sea supuestamente apócrifa. El discurso literario no es distinto del discurso historiográfico, con grandes libertades y ventajas para el discurso literario porque el discurso histórico debe tener un punto de arranque. El novelista no, pues puede estar tratando con los mismos materiales de otra manera y arrancar desde donde se le da la gana. El discurso historiográfico no puede hacer que llueva en el Sahara. Para un escritor, si se le da la gana, lloverá. Pero en definitiva, no se puede separar un discurso del otro, como tampoco se puede separarlos del discurso jurídico.

En cuanto a contar saberes, utilizando la forma para que la recepción sea mayor, tenemos un precedente realmente indiscutido que es Cristo. Cristo jamás escribió, salvo en la anécdota de la mujer adúltera. Esto lo cuenta Juan al comienzo del Evangelio: Cristo está sentado y escribía con el dedo en la tierra y dejó de escribir para decir “quien esté libre de pecado que arroje la primera piedra”. Nadie sabía qué escribía, allí hay todo un desafío para la imaginación. Es una cosa maravillosa el Evangelio de Juan. Como esos hallazgos de *El Quijote* de Cervantes que no habían aparecido en ningún literato hasta él. Está diciendo “en el fondo del camino se veía una venta, entonces el caballero trepó, acomodó su yelmo y echó a trotar con su jamelgo”. Punto. “Y un perro se cruzó de izquierda a derecha”. Ese detalle que refiere a que cruzó un perro nadie lo había puesto, nunca. Cristo, entonces, qué hacía: evangelizaba, le daba forma de cuento o parábola a sus mensajes. Era realmente un mago de la literatura oral, con un sentido riquísimo pues se podía acomodar su interpretación. De modo que quien con más hondura cultivó la ambigüedad fue Cristo. Él es un gran maestro de escritores. Si uno lee con detenimiento los cuatro evangelios, pero también los que no son canónicos y que se llaman apócrifos aunque no todos lo son, uno se da cuenta de la enorme capacidad de comunicación de este hombre.

—*En sus novelas se percibe un marcado trabajo en el plano discursivo y una atenuación de la historia. Los momentos más intensos de las anécdotas no se incluyen en la narración, sino que el texto deja entrever que ocurrieron antes o después (La casa y el viento*

*narra los prolegómenos para un exilio futuro; en La mujer de Strasser los momentos de mayor densidad novelesca parecen haber ocurrido en el pasado de la narración).*

—Yo creo que la literatura si no es un medio de comunicación, si no sirve para contarle algo al prójimo y en lo posible de una bella manera, no sirve para nada. Lo otro es puro juego discursivo. Pero sí es cierto que hay temas demasiado intensos que un cuento o una novela no soportarían. Como el que me propuso un día un amigo que tenía una confitería: “a vos que te gusta escribir te voy a contar una cosa. Estuvo viniendo un hombre que se movía de acá para allá, un viajante. Yo lo miraba y un día en el que no había nadie en la confitería, pues era muy temprano, me dijo: —Sentáte, quiero que sepas que me estoy muriendo. Creo que voy a durar tres o cuatro meses, pero te quiero decir que soy tu padre”. ¿Cómo creen que voy a meter eso en un cuento o una novela? Es una dosis muy fuerte, como para caballos. Ni siquiera Shakespeare podría con eso.

—¿Ve etapas en su producción?

—Creo que *La casa y el viento* fue un largo adiós, y no le puse “el largo adiós” porque me habían robado el título. En esa época, yo pensaba que me iba a convertir en español, lo cual era un disparate. Y que tenía que despedirme de mi tema y cambiar mi escritura porque había cambiado mi punto de referencia frente al mundo. Entonces, tenía necesidad de despedirme de ese mundo y de sus personajes. Por eso está escrita de esa manera, a modo de recorrido, diciéndole adiós a todo y tomando nota. Aunque ahora me doy cuenta de que lo que escribía era más o menos como lo que escribía Cristo con el dedo, porque nadie sabe qué escribía en la libreta ese hombre que se iba.

Después de eso, una vez aquí, escribí de un tirón *El hombre que llegó a un pueblo*, cuyo origen es una cosa muy extraña que yo sentí cuando llegué. Después de siete años de exilio empezó a visitarme la gente en Yala y nadie se refirió a que habían pasado tantos años. “¡Caramba! Aquí son todos discípulos de Fray Luis de Granada”, pensé. Qué fenómeno tan raro. Me llevaban cosas, libros, una gallina asada. En el fondo, tenían todos una especie de culpa, me imagino yo. Pensarían “este loco se ha ido y tenía razón, y nosotros nos dedicamos a comprar de a dos”. Y de ahí que se convirtiera en un tema tabú el hecho de que yo hacía siete años que no estaba. No se quería tocar la cuestión. Por ejemplo, yo decía en el cementerio de Yala: “Cuando me fui había once o trece tumbas, ¿y ahora está lleno esto?”. Entonces pensé: esta gente no sé si me quiere más que antes o no pero me está atribuyendo una personalidad y me está exigiendo que yo me ponga ese sayo. Pero podría haberles dicho: “miren, yo me fui pero en realidad el equivocado fui yo, en realidad ustedes tenían razón”. Pero no, porque eso les hubiera hecho mucho mal, era una especie de necesidad de expiar un poco la cosa de que se quedaron. Claro que si no me hubiera ido, no estaría conversando con ustedes. Peligraba mi vida: extrañamente me convertí en uno de los tres o cuatro abogados que presentaban habeas corpus porque empezaba a desaparecer la gente. Mi mujer me recordó que teníamos dos chicos, que uno era más que un adolescente y me dijo: “si vos sos tan loco como para querer discutir con Hitler, allá vos. Yo me voy”.

Así nació la historia de *El hombre que llegó a un pueblo*. Hay un pueblo que está deseando algo desde hace muchos años: que venga un cura. Y hay un hombre que tiene la necesidad de ocultarse en algún lugar, y que resulta ser un evadido del penal. Cuando él empieza a asumir la personalidad que los demás le habían atribuido, llega un hombre que los trata como animales, aunque ellos perciban lo contrario. Les da dinero (que nunca habían visto) a cambio de cavar una zanja y el camino que esperaban que se construyera sirve en realidad para que la gente se vaya. En el pueblo fantasma sólo quedará este loco, hablando solo, como un chiflado. Una figura humillada y ridícula.

Esta novela se originó en las preguntas que me hice al volver del exilio: ¿Quiénes realmente somos? ¿Lo que creemos ser o lo que la gente cree que somos, o lo que queremos hacerle creer a la gente que somos? Pienso que ése es el quiebre, pero no todos los críticos coinciden, por ejemplo Leonor Fleming cree que ese quiebre se dio antes, en 1981, con *El viejo soldado*.

—¿Con qué escritores se relacionó en el exilio? ¿Qué tipo de relaciones sostuvo?

—Nos veíamos muy seguido con David Viñas, Daniel Moyano, Horacio Salas, Blas Matamoro, con cierta frecuencia con el crítico uruguayo Ángel Rama. Con Cortázar me vi una vez en casa de Galeano, en Calella (en la costa de Barcelona). No recuerdo con quién más. En realidad yo no era muy asiduo. No era muy sociable, además. Y me veía mucho con quien fue mi gran amigo, Lautaro Murúa, el actor de cine. Él no era escritor, pero creo que si se hubiera dedicado a escribir lo habría sido, y muy bueno.

—¿Hablaban de literatura, se pasaban trabajos, o se reunían para hablar de otras cuestiones?

—Tratábamos de hablar de otra cosa. El escritor tiene mucha dificultad para hacerse amigo de otro escritor. Alguien dijo una vez —no recuerdo quién— que en la profesión del escritor al igual que en la profesión de prostituta no debería haber rivalidad. Y sin embargo hay mucha rivalidad porque el escritor es muy vanidoso. Y le gusta escuchar que hablen de él. Hay una anécdota muy conocida, creo que es del ecuatoriano Jorge Adoum, que comentaba que Carpentier, cuando no se hablaba de su obra, se dormía. Es posible porque además un escritor, por lo general, es muy celoso de los límites que tiene demarcados. Se mueve dentro del territorio que ocupa. En ese sentido es muy “provinciano” como para salir a explorar otros, y en general tampoco le gusta.

—¿Nunca participó del debate “los que se fueron, los que se quedaron”?

—No, yo me negué terminantemente a participar de eso. A poco de llegar del exilio me habló por teléfono Osvaldo Soriano. Le dije que de ninguna manera podía sumarme a eso, que era abrirle una nueva llaga a este país. Además, la conducta humana no es así. Hay mucha gente que se fue y que podía haberse quedado, y hay mucha gente que se quedó porque no tenía más remedio. No podemos ser tan despiadados.

—¿Por qué no quiso publicar *El viejo soldado* cuando la escribió, en 1981, sino veinte años después?

—Primero, porque me parecía que estaba muy en carne viva. Que no había suficiente distanciamiento y que podía caer en esa cosa primitiva de lo blanco y lo negro. Después escribí otros libros y me olvidé. Hace poco en Buenos Aires estaba charlando con el gerente de Alfaguara y me comenta que iban a iniciar una nueva colección y que les gustaría muchísimo que yo escribiera mis memorias. “¿Mis memorias?, no” —le dije— “eso cuando sea un viejo”. Me miró asombrado y me dijo que se refería a mis “memorias literarias”. Entonces le comenté que había una novela que no había publicado aún y le di *El viejo soldado*.

—¿Cuál de sus novelas releería hoy?

—Yo releería *El cantar del profeta* y *el bandido* porque es un poco sinfónica. Las mujeres del pueblo que hacen de oyentes en realidad representan al coro. Hay parodias de la novela picaresca, aparece lo sobrenatural, sobreactuado a través de un hombre que se compró un libro en un remate y además el libro se convierte en un fetiche, un símbolo de lo que fue este país. Si no hubiese sido por la enorme difusión de la escuela primaria no habría ocupado el lugar que ocupó y que estamos malogrando ahora. Hay, sobre todo en esa novela, una búsqueda de un lenguaje adecuado, que no caiga en lo folklórico ni en lo pintoresco y que además no traicione a ese mundo.

—También el libro de *Giovanni en Luz* de las crueles provincias es un fetiche.

—Sí. La semilla de *Luz de las crueles provincias* tuvo lugar en el velorio del abuelo de un amigo mío, que fue el médico de mis hijos. Ustedes vieron que en el velorio de un pueblo uno se queda y a eso de las dos de la mañana la gente está cansada de la solemnidad y empieza a contar chistes. Entonces le pregunté: —“Tu abuelo, Don Luis, que vendía pescados en un

canasto, ¿cómo vino a parar aquí?”. Me dijo que era una historia rara. Él era de San Marino, pueblo que vive de la filatelia y que tiene que tener siempre más o menos dieciocho mil habitantes: los demás tienen que irse, porque no caben. San Marino es extraño en todo porque además gobiernan seis tipos durante seis meses y después cambian, con lo cual no hay necesidad de hacer golpes de estado ni nada porque siempre le va a tocar a alguno del pueblo. Entonces, me contó que a su abuelo le pasó eso. Se casó y el padre le dijo que se tenía que ir porque no se iba a ir él que era viejo. “Ustedes son jóvenes, se tienen que ir”. Cuando llegó a Buenos Aires, buscó trabajo y no lo encontró y un paisano le recomendó probar allí donde terminaba el ferrocarril, es decir, en Jujuy. Pero antes, para tener algo más de dinero, vendió un libro que era el árbol genealógico de su familia. Cuando lo vendió se convirtió en un jujeño profesional: se naturalizó jujeño. Inmediatamente pensé: “esto no es un cuento, es una novela entera”.

—*Sabemos que no está de acuerdo con la categoría “literatura del interior”.*

—Es cierto, eso es una muletilla inventada por los profesores de literatura antiguos. Eso me preguntaban en Francia o en Inglaterra durante los vernissages. En ellos se repartían gacetillas traducidas con crítica de acá y siempre me preguntaban qué era la literatura del interior. Hablar de “literatura del interior” parece y es un disparate. En esas reuniones me decían “entonces en Francia todos los escritores son del interior”. Y en EE.UU también. Aquí se rompió esto en la década del ‘70 con Saer, conmigo, con Aparicio, con Moyano, con Walsh, con Di Benedetto. Moyano dijo una vez: “De pronto los editores se dieron cuenta de que no desafinábamos tanto”.

Me acuerdo de una anécdota con Moyano, al que le gustaba reunirse con escritores. Un día, estábamos con él en un bodegón y apareció un personaje que era secretario perpetuo de la academia sueca. Creo que era el único que leía español. En realidad, yo llegué un poco más tarde y empezó un descarte que me pareció de lo más indecoroso: que “Onetti no porque es medio parecido a Faulkner”, “Borges es un reaccionario”, y entonces yo le dije: “¿y Juan Rulfo?” “No, Juan Rulfo escribió nada más que dos novelas”. A mí me dio mucha bronca y le dije “no, no escribió nada más que dos novelas, escribió una novela y un libro de cuentos. Con ese criterio cuantitativo usted no le hubiera dado nunca el premio Nobel a Rimbaud”. No le gustó nada. Y después me dice Moyano: “te has echado un enemigo para toda la vida. No te van a dar nunca el premio Nobel a vos, porque este tipo se quedó masticando el odio”.

—*Qué piensa cuando dicen que en su narrativa hay mucho de Rulfo.*

—No me molesta. Antes se decía más. Pero nunca me molestó. Al contrario. Fuimos muy amigos. A mí se me quitó el complejo de inferioridad que tenía como escritor. El miedo mío era “en qué diablos voy a escribir, si en el español de Calderón o de Lope de Vega o como hablan las que fueron niñeras mías”. Me consideraba un escritor marginal hasta tal punto que no publiqué ningún libro aquí antes de irme a México. No quise, tenía un gran sentimiento de inferioridad porque lo que escribía no se parecía en nada a lo que se hacía en Buenos Aires y a lo que significaba ser un escritor argentino, paradigmático.

En México me di cuenta de que en realidad, siendo una minoría aquí, yo pertenecía a grandes mayorías. Después aprendí a ver realmente cómo la gente aun siendo distinta tenía una forma de ser bastante parecida, incluso el paisaje y la orografía me resultaban cercanos.

Pero ya hace mucho que no lo dicen, yo creo que se le pasa a la gente. La última vez que me lo preguntaron, hará como cinco años, contesté “es un facilismo que me honra pero no es así, si usted me vuelve a leer se va a dar cuenta de que no. Le voy a decir (y no lo voy a repetir más) algo que nadie ha dicho: la mayor influencia en mí es de Nicolás Gogol, sobre todo el de *Las almas muertas*”.



—*Antes, un escritor inédito con complejo de inferioridad. Ahora, un escritor consagrado al que le publican las Obras escogidas en Perfil.*

—Sí, no sabés como discutí con la gente de Perfil ¡Le habían puesto “obras completas”! Yo le dije al gerente: “mirá Juan, si hacés eso, para mantener la coherencia, deberían obligarme a pegarme un tiro y a no seguir escribiendo”. Entonces lo corrigió y le puso *Obras escogidas*, escogidas por ellos pero no “completas”. Después de eso, llegué a escribir cinco libros más.

—*Además, se trata de la misma colección en la que publicaron las Obras completas de Marechal.*

—Sí, es pesado y medio lapidario, ¿no? Es un poco parecido a la propuesta que me hacen ahora los de Alfaguara de escribir las memorias.

—*¿Para qué se escribe?*

—Uno escribe para uno mismo, así se empieza. Y después uno se da cuenta, leyendo a otros, que a veces la literatura no es realmente un remedio (porque no logra serlo) pero sí una especie de tabla de salvación para no ahogarse. La literatura no va a servir todo el tiempo: si uno está muy lejos de la orilla se va a hundir, pero si no lo está le servirá de tabla de salvación para poder pisar nuevamente tierra firme. Si no estuviera convencido de esto, no valdría la pena escribir. En lo personal, por un lado, escribir es una salvación; por otro, es una solapada confesión: uno escribe porque no es feliz. Si uno fuera feliz, feliz como los santos, ¿qué necesidad tendría de escribir?

San Salvador de Jujuy, octubre de 2002.