

Conversaciones con Borges

*Roberto
Alifano*

Lectulandia

Amigo personal, discípulo, compañero de viajes y grumete en algunas travesías literarias, Roberto Alifano entrega otro testimonio particularísimo y destacable del famoso escritor argentino. Desde este privilegio hace públicas sus *Conversaciones con Borges*.

Estos diálogos «entre dos amigos que se conocen bastante bien», como dijo el propio Borges, entretejen recuerdos personales de aquellos creadores por los que él sentía especial afecto.

La voz del gran escritor se vuelve a escuchar otra vez, y otra vez nos sorprende. Al leer lo que Borges dijo se está nuevamente junto a Borges en su intimidad.

Lectulandia

Roberto Alifano

Conversaciones con Borges

ePub r1.0

Un_Tal_Lucas 02.05.15

Título original: *Conversaciones con Borges*

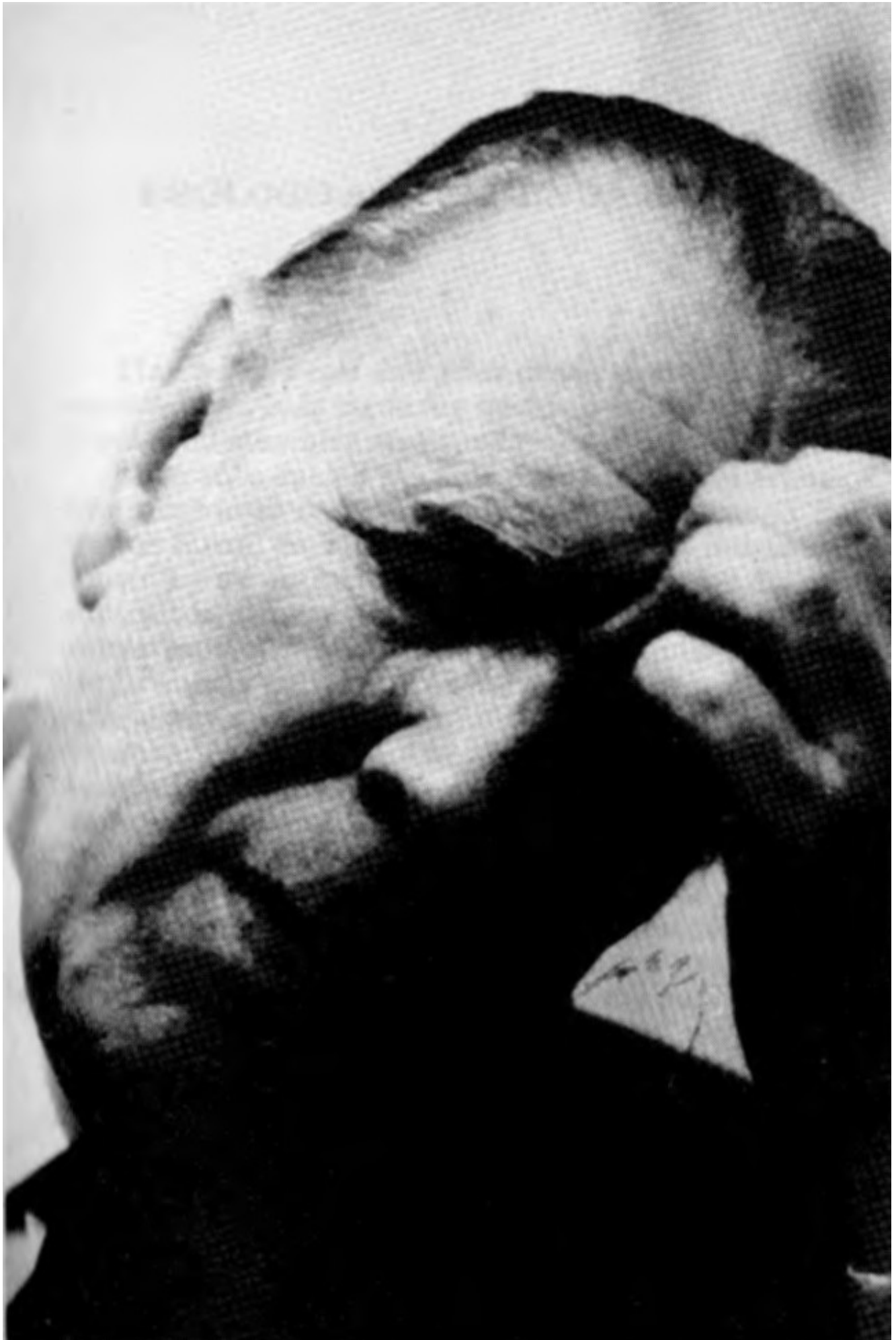
Roberto Alifano, 1984

Diseño de cubierta: Un_Tal_Lucas

Editor digital: Un_Tal_Lucas

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



Prólogo a la segunda edición

Han pasado casi diez años desde la primera edición de este libro. Más tarde fue traducido en parte al inglés y publicado también en España.

Diez años suelen ser muchísimo tiempo si echamos una mirada al pasado inmediato. En 1986 moría Borges en Suiza, dejándonos a todos los que admirábamos su vida y su obra inmensamente solos. Estos diálogos, juntos con otros, muestran el valioso rastro del Borges conversador, de ese hombre afable, coloquial, que hacía de la charla un arte, una verdadera creación. Nadie que lo haya conocido podrá olvidar la alegría que daba escucharlo; resultaba una invención constante. Desde el interlocutor ocasional en la calle, a los vastos auditorios que suscitaba, todos recibían la palabra exacta que los dejaba consternados de asombro. En Borges lo siempre dicho se tornaba en lo nunca dicho.

El tiempo suele modificar las cosas. Aquel prólogo a lo primera edición acaso haya perdido en parte su tono, pero he preferido dejarlo tal cual estaba por honestidad histórica. Como se dice allí, este libro es un pormenor de las largas conversaciones que mantuvimos durante años. Brindamos entonces esta nueva edición sin modificaciones a la primera. Una vez más Borges vuelve a considerarnos.

Roberto Alifano
Buenos Aires, 10 de julio de 1992

Prólogo a la primera edición

No es fácil escribir sobre alguien a quien se debe tanto y a quien se tiene tanto afecto. Tengo el honor de ser amigo de Jorge Luis Borges, de trabajar con él y, casi cotidianamente, de compartir muchos de sus íntimos momentos. Alguna vez me confió: «A mi vida, usted sabe, le han faltado vida y muerte». Disentí. Borges es un hombre que ha vivido y vive intensamente; solo que de otro modo. Para ilustrar lo dicho, podría mencionar un número casi infinito de anécdotas. Prefiero deslizar un juicio. El Borges que conozco es fiel a un mundo creado por él mismo y lo habita literariamente como un personaje más de sus ficciones o de su aventura poética. Pero esa cosmovisión, que acaso ha generado el más vasto movimiento en las letras de nuestros días, no solo se relaciona con los espejos o laberintos, imágenes clásicas de su universo, sino con la realidad humana en su sentido más íntimo y hondo. Aquel Borges que gusta perderse en los placeres tranquilos del sueño o del pensamiento, es también este hombre que habita el planeta y que alaba a un tiempo las cosas simples y complejas, y su íntima relación con ellas. El pan y el reloj de arena, la amistad y Spinoza, el tiempo y la fragancia del nardo, el té de las cinco y Stevenson, el arroz y el rigor minucioso de la métrica, la milonga y *Decline and fall* de Gibbon, los silencios y la metáfora, Carriego y la caricia del sol en la cara, el dulce de leche y el Quijote, los antepasados guerreros y Oscar Wilde, la caída de las hojas en el otoño y Kipling, las mujeres hermosas y el laberinto, la biblioteca y Whitman, el budismo y el áspero sabor de la desdicha que deja un desengaño amoroso.

El gallardo joven de más de sesenta años que conocí cuando yo era casi un niño, no ha cambiado mucho. Creo que es el mismo que algunas veces aguardé a la salida de la Biblioteca Nacional para discutir —o atacarlo— sobre temas que lo apasionan. Ahora tengo unos años más; él ha cumplido ochenta y tres sin que le haya sido posible envejecer, aunque ha hecho lo posible por llegar a viejo. Su alma guerrera, que se enorgullece de su pasado marcial, aún sigue combatiendo, fiel a esa tradición, y no se niega a ningún viaje, a ningún trabajo, a ninguna disciplina, a ninguna broma, a ningún exceso. Brillante conversador, hábil y temible polemista, podría aplicarse a Borges una observación que alguien hizo acerca del doctor Johnson: «Cuando su pistola yerra el tiro, voltea con la empuñadura».

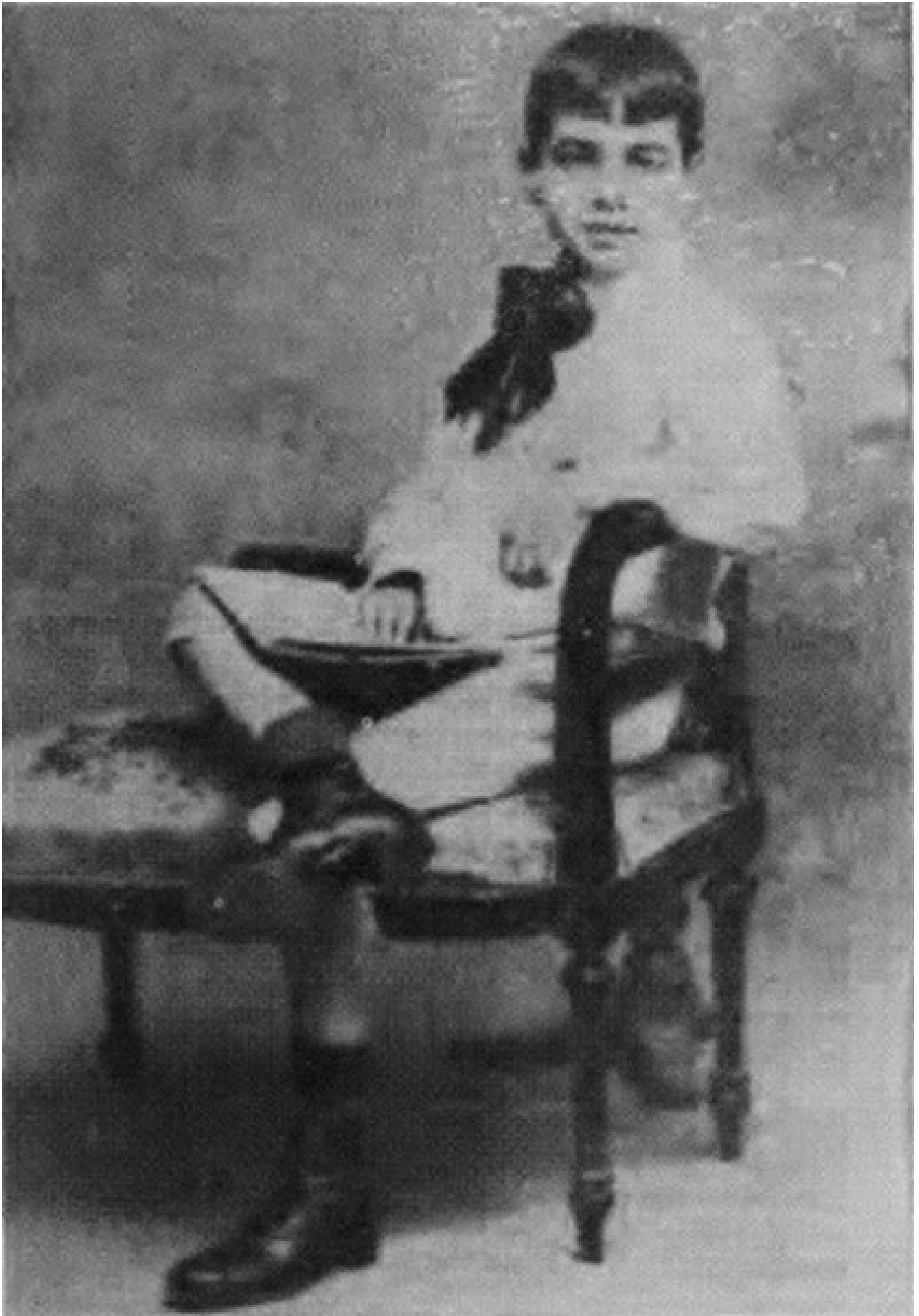
Bernard Shaw calificó al diálogo como un proceso infinito capaz de hacer palpable lo impalpable y posible lo imposible. Felizmente, toda obra literaria es una suerte de diálogo y no una mera serie de estructuras lingüísticas. Un diálogo donde los sueños o la imaginación del autor entablan una correspondencia con el lector. La obra de Borges es el triunfo de la comunicación. ¿Qué lector no se siente atrapado por ese autor-protagonista que nos *dice* con admirable estilo desde cada uno de sus libros? Es cierto, entre el Borges que habla y el que escribe hay diferencias. Pero en

ambos discursos se degusta la misma calidad imaginativa de sus ideas, la misma hondura, la misma belleza. Tan genial como el escrito, el Borges oral sorprende siempre con la frase espontánea, alejada y ajena al irritante y consabido lugar común.

Hace algunos años, una empresa periodística le propuso a Borges escribir un artículo semanal para ser difundido en diversos idiomas. Él respondió que, debido a su ceguera y a su falta de secretaria, le era imposible aceptar. Ofreció una variante: hacer esos artículos en forma de diálogos: es decir, conversando con un interlocutor que después se encargaría de transcribirlos. La variante fue aceptada y Borges sugirió mi nombre para realizar esos diálogos. Lamentablemente, al poco tiempo de iniciados, la empresa debió abandonar sus actividades en la Argentina y la tarea quedó inconclusa; no así mi interés por seguir recopilando esos testimonios. Se sucedieron entonces diálogos y sobrediálogos en los que Borges habló de todo, o de casi todo; en los que repasó sus temas, sus obsesiones, su vida y las vidas ajenas. El mecanismo era sencillo. Con el grabador encendido le preguntaba a un Borges predispuesto y elocuente, que respondía siempre sin oponer límites. Más de cuarenta *cassettes* recibieron buena parte de sus recuerdos y de su pensamiento.

Esta obra está esencialmente concebida por Jorge Luis Borges y poblada por su maravilloso universo; mi participación es mínima. Es algo más que le debemos y que yo le debo en especial a mi grande acreedor, este maestro que mide al mundo con pasos lentos y largos, deteniéndose a cada momento para reír o llorar, para amar y examinar, para admirar y deslumbrarse.

Roberto Alifano
Buenos Aires, 15 de mayo de 1983



Borges en su infancia

La literatura policial Poe y Chesterton

Alifano: *Borges, usted siempre se interesó por el género policial, y con Adolfo Bioy Casares se dedicaron, en una época, a escribir cuentos policiales. Ambos, además, fueron los fundadores de la colección El Séptimo Círculo, donde se editaron importantes autores del género, traducidos por ustedes. ¿Por qué se llamó así esa colección?*

Borges: Con Bioy necesitábamos un título, y yo le propuse: busquemos el círculo de los violentos en el Infierno de *La Divina Comedia*. Ese círculo resultó ser el séptimo. Y quedó bien. Porque si hubiera sido el sexto, el octavo o el cuarto no nos habría servido: en cambio el *Séptimo Círculo* era perfecto. Tuvimos esa suerte y bautizamos entonces con ese nombre a la colección.

A.: *Borges, creo que sería importante indagar sobre la novela policial. ¿Qué orígenes le atribuye usted?*

B.: Hace algunos años yo tuve una polémica con Roger Caillois sobre ese tema. Creo haber tenido la razón y tenerla todavía; aunque, después de haber estado en el Japón he aprendido que se debe procurar que el interlocutor sea quien tenga la razón y no uno. Pues bien, en aquel momento yo era poco o nada japonés y lo traté a Caillois con bastante descortesía y con cierta dureza. Yo dije que el género policial era un invento de Edgar Allan Poe, que escribió *Los crímenes de la calle Morgue*, *La carta robada*, *El escarabajo de oro* y *Tú eres el hombre*, entre otros cuentos memorables. En esas obras está prefigurado todo lo que se hizo después en el llamado género policial. Además, Poe inventó la ficción del hombre que descubre un crimen por medios lógicos, a fuerza de razonamiento. Y el hecho de que eso sea contado por un amigo de él menos inteligente; lo cual, desde luego, no corresponde a la realidad ya que los crímenes se descubren por investigaciones, por delaciones o por azar; pero no por medio de razonamientos. El caballero Augusto Dupin es el hombre sedentario que reflexiona sobre un delito y encuentra la solución, y eso, después, fue heredado famosamente por la pareja Sherlock Holmes y Watson, de Conan Doyle, y por los cuentos del Padre Brown, de Chesterton.

A.: *¿Es en los cuentos cortos donde Poe volcó la mayor parte de su genio*

creador, verdad, Borges?

B.: Yo creo que en ellos es donde está su obra más lograda, más que en ningún otro género que haya cultivado; más que en la poesía y que en la crítica. Yo creo que sus cuentos policiales fueron los que lo hicieron acreedor del lugar que hoy ocupa en la literatura. La novela policial es un género que Poe contribuyó a definir en la teoría y a perfeccionar en la práctica. Todo parte de él. Yo he pensado siempre que Poe tenía conciencia, además, de que el género policial es un género fantástico. Una prueba de ello es que él escribe en Estados Unidos, pero hace que su detective sea francés; es decir, él lo sitúa en París, en una lejanía, y esa lejanía es el sitio donde ocurren los crímenes. Indudablemente Poe sabía que si sus narraciones las hubiera situado en Nueva York, la gente habría buscado una similitud. Pero al ubicarlos en otra ciudad, hacía que esos hechos resultaran lejanos e irreales. Por eso yo sostengo que el género policial es un género fantástico. Hay también una idea que inventó Poe: la idea de que algo se torna invisible precisamente por ser demasiado visible.

En su cuento *La carta robada*, por ejemplo, Poe nos presenta a un político al que le han robado una carta muy importante. La policía examina de un modo muy prolijo la casa. La examina con vidrios de aumento, se fija en las juntas de las baldosas, en la encuadernación de los libros. Están buscando minuciosamente el escondrijo donde puede estar la carta, pero no consiguen encontrarla. Luego el caballero Augusto Dupin encuentra la carta; esa carta estaba encima de la mesa. O sea que el lugar donde estaba era tan evidente, tan visible estaba la carta que, por esa misma razón se había tornado invisible.

A.: *Esa misma idea creo que la retoma Chesterton en «El hombre invisible», ¿no es así?*

B.: Es cierto. En esa narración hay un enano que fabrica sirvientes mecánicos o robots, y que vive en una casa que está ubicada sobre un cerro. Todo eso sucede en Londres, en invierno. Este señor recibe amenazas de muerte sin saber quién se las ha dejado. El Padre Brown, que es amigo de él, va a dar cuenta a la policía y al salir le encarga al portero que vigile la casa; también hace lo propio con un vendedor de castañas. El asesino, por supuesto, puede entrar en cualquier momento para cumplir su amenaza. Cuando regresa ven pisadas en la nieve, pisadas que van y que vuelven. Le preguntan al vendedor de castañas si vio entrar a alguien a la casa; el vendedor de castañas dice que no. Le preguntan al portero; el portero también dice que no. Luego suben al departamento, y allí encuentran cenizas en la chimenea y los muñecos mecánicos. Surge entonces la posibilidad de que los muñecos hayan matado y devorado a su artífice. Viene después la solución: el crimen ha sido cometido por un personaje tan visible que se ha tornado invisible. El amenazado ha recibido cartas que no sabe cómo llegan... La conclusión es esta: el asesino es el cartero que ha entrado en la casa sin ser visto; sin ser visto porque es un hábito de la casa. Lleva su uniforme

de cartero, mata a su enemigo, lo mete en una bolsa que usa para las cartas, luego quema las cartas. Por eso aparecen las cenizas en la chimenea. Y las pisadas que vuelven están grabadas en la nieve con más intensidad por el peso del cadáver que lleva en su bolsa.

A.: *Ese argumento confirmaría su teoría de que el género policial es también un género fantástico, ya que sugiere la posibilidad de los muñecos mecánicos que asesinan a su artífice.*

B.: Sí. Y esto tiene también su origen en Poe: sobre todo en *La carta robada*, y en *Los crímenes de la calle Morgue*. Allí está la idea del crimen cometido en un cuarto cerrado; solo que la solución es, en ese caso, un mono. Una solución terrible, por supuesto, ya que ese orangután trepa a los lugares donde no puede llegar el hombre.

A.: *Indiscutiblemente, toda la literatura policial surge entonces de Edgar Allan Poe.*

B.: Sin ninguna duda. Para mí Poe es, como ya dije, su máximo artífice; es el maestro indiscutido del género policial. Él tenía varias razones para cultivar esos cuentos, aparte del hecho evidente de que sus mejores aptitudes apuntan en esa dirección. En su época, si nos remitimos a un hecho meramente anecdótico, había un buen mercado para este tipo de materiales. Las revistas llenaban sus páginas con esos cuentos. Poe fue redactor y director de esas revistas, y trataba de complacer a su público publicando relatos cortos de buena calidad. La mayor parte de esos relatos estaban escritos por él mismo. Cuando Poe apareció en escena, el cuento corto ya estaba floreciendo en Norteamérica por obra de Irving y Hawthorne, de manera que él lo adoptó y lo perfeccionó al máximo.

A.: *Borges, ¿qué le parece si volvemos a su polémica con Roger Caillois? ¿Cuál era el punto de vista sobre el género policial?*

B.: Bueno, Caillois sostenía que la novela policial era anterior a Poe, ya que el espía o el actor de la época de Napoleón Primero, eran, según él, personajes del régimen policial. Ahora, yo creo que esto es una falacia. Especialmente porque el género policial no tiene nada que ver con la policía, es una obra literaria ajena a este tipo de crónica. El hecho de que antes de Poe hubiera espías y policías es ajena a esta cuestión. Pero curiosamente, a raíz de esta polémica nos enemistamos con Roger Caillois. Luego él, con gran generosidad de su parte, incluyó un libro mío en su colección y me dio su voto en el premio Internacional de Editores de Formentor. Ambos nos olvidamos luego de esa polémica sin importancia, desde luego. Pero, en general, creo que yo soy el que tiene razón, y mi punto de vista de que Poe es el inventor del género policial es el que se ha aceptado.

A.: *¿Han tratado otros autores el origen del género policial?*

B.: Dorothy Sellers ha escrito contra Edgar Allan Poe diciendo que sus argumentos son tenues hasta la transparencia, que el lector desde las primeras líneas los adivina. Yo pienso que esto no es cierto. Dorothy Sellers olvida que el lector de cuentos policiales ha sido creado por el mismo género policial. Es decir, si uno lee un cuento policial lo lee pensando en quién será el asesino. O sea, sospechando todo de antemano. En cambio, los primeros lectores de Poe no eran lectores de cuentos policiales. De modo que leían de otro modo. Vamos a suponer, por ejemplo, que el Quijote fuera una novela policial —felizmente no lo es, felizmente es otra cosa—. Pero, supongamos que lo fuera, entonces leeríamos: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...». Y uno pensaría esto: «Bueno, el que dice esas palabras es, sin duda, el criminal ya que por algún motivo no quiere acordarse». Y después «... no ha mucho tiempo que vivió un hidalgo». Y uno seguiría pensando: «Quizás ese hidalgo vive y va a ser asesinado o ha sido asesinado recientemente». Vale decir que leemos un texto del género policial sospechando todo de antemano, pero ese tipo de lectura ha sido creada por el mismo cuento policial. Nosotros, lectores contemporáneos de cuentos policiales —yo me debería excluir porque ya hace tiempo he dejado de leerlos— somos criaturas de Poe: hemos sido creados por él. Sin esos primeros cuentos policiales no existiría este tipo de lectores ni esa literatura. De modo que esa acusación es totalmente falsa.

A.: *¿Qué opinión le merecen los actuales autores de cuentos y de novelas policiales?*

B.: Yo estoy un poco desactualizado con relación a lo que ahora se escribe en el género. Pero los que conozco creo que se han apartado de la genuina tradición que caracteriza al cuento y a la novela policial. Ese hombre tranquilo que descubre crímenes ha sido reemplazado por un individuo excéntrico y violento. Sobre todo los autores norteamericanos tienden a pintarlos con esas características y los detectives se parecen a los criminales; esto, a mí me parece que no encaja dentro del clima que debe tener la novela policial. Yo creo que esos autores no tienen demasiado que ver con el género tradicional inventado por Poe.

A.: *¿O sea que usted desdeña la violencia dentro del género?*

B.: Cuando yo leía cuentos policiales prefería una tranquila aldea inglesa. Chesterton ha sido uno de mis autores preferidos. Todos sus cuentos policiales son también cuentos fantásticos; ahora, lo fantástico en su literatura siempre está sugerido. Al cabo de un tiempo el lector olvida el argumento policial y lee los cuentos de Chesterton como cuentos fantásticos. En Inglaterra se ha respetado más la tradición del cuento policial que en Norteamérica donde ha sido reemplazado por

novelas en las que intervienen la violencia y el sexo, del todo ajeno al origen del género literario que creó Poe.

A.: *Pero sigamos con Chesterton, uno de los autores por los que usted profesa una gran devoción. ¿Por qué no me habla un poco de él?*

B.: Chesterton fue un gran escritor en todas las formas literarias que cultivó y, como usted dijo, yo me considero un devoto de él. Era un escritor cristiano y, también, un hombre muy gordo. Bernard Shaw, que le encantaba hacer bromas famosas, dijo una vez que la Iglesia Católica era un barquito que zozobraba cuando Chesterton se subía encima. Ahora Chesterton era también un gran poeta épico; *La balada del caballo blanco*, por ejemplo, es un admirable poema. Sus metáforas parecen hechas por Hugo; son metáforas que crean una realidad maravillosa. En cuanto a *Las sagas del Padre Brown*, presentan casi siempre un misterio que al fin es reemplazado por explicaciones de tipo demoníaco o mágico. Una obra de Chesterton que me parece admirable es *El hombre que fue jueves*; en esa novela todos los miembros de la sociedad anarquista son policías y el jefe es una especie de divinidad; es decir, que Dios es también el demonio en esa obra.

A.: *¿Cuál es el cuento policial que más le interesa de los que usted escribió?*

B.: Bueno un cuento que me gusta de los que yo escribí es *El jardín de senderos que se bifurcan*. Además, me sentí muy orgulloso cuando el *Mister Magazine*, una publicación de los Estados Unidos me otorgó un premio por ese cuento. Me sentí muy orgulloso —y se lo dije a mi madre, que por esa época vivía— sobre todo de que me tomaran en serio a mí, un mero escritor rioplatense.

A.: *Yo esperaba también que me dijera que le gustan los cuentos de Bustos Domecq.*

B.: No, esos cuentos no me gustan por el estilo barroco en el que están escritos. Pero, bueno, no podíamos escribir de otra manera. Con Bioy nos poníamos a escribir y luego nos convertíamos en ese personaje que se llama Bustos Domecq o Suárez Lynch: ese personaje se apodera de la acción y la echa a perder llenándola de situaciones exageradas. Eso, claro, no depende de nosotros sino de ese tercer hombre, nosotros pasamos a ser simplemente sus dóciles e irritados amanuenses. Pero le repito, esos cuentos policiales a mí no me gustan nada, y creo que a Bioy tampoco.

Evaristo Carriego

A.: *En 1930 usted publicó un libro sobre Evaristo Carriego, ese poeta que es el primero en traer a la literatura argentina el tema de las orillas de Buenos Aires, el tema de los arrabales. ¿Podemos hablar de Carriego, Borges?*

B.: Carriego es un precursor que descubre las vertientes patéticas y literarias del suburbio porteño. Carriego rozó las posibilidades épicas del tema, pero después abundó más en las posibilidades sentimentales, que es un poco lo que ocurrió también con el tango. El tango pasa del coraje y la provocación de la milonga, al tango-canción, sentimental y quejumbroso. Recuerdo ahora aquella milonga que se cantaba cuando yo era joven, y que decía:

*Yo soy del barrio del Alto,
soy del barrio del Retiro.
Yo soy aquel que no miro
con quién tengo que pelear...*

O aquella otra que decía:

*Soy del barrio de Montserrat,
donde relumbra el acero,
lo que digo con el pico
lo sostengo con el cuero...*

A.: *Algunos poemas de Carriego, El guapo, por ejemplo, están dentro de ese estilo que a usted le gusta.*

B.: Sí. Y ese poema Carriego lo hizo pensando en Juan Muraña, un matón del barrio de Palermo. El poema, sin embargo, está dedicado a la memoria de «San Juan Moreira», ese gaucho argentino que habitó la llanura y vivió siempre de una manera heroica. Carriego profesaba el culto de Juan Moreira, y hasta se atrevió a santificarlo. En esa época, cuando se pensaba en el gaucho, se pensaba inmediatamente en Moreira, en cambio ahora se piensa en Martín Fierro. Una prueba de ello es que yo leí esa obra de una manera que se podría llamar clandestina, porque cuando le dije a

mi madre que quería leer *El Martín Fierro*, ella me contestó: «¡Cómo se te ocurre querer leer eso! Ese libro es una sarta de guarangadas». Luego me recomendó que siguiera leyendo a Hilario Ascasubi o a Estanislao del Campo, según mi madre los máximos pilares de lo que podríamos llamar la poesía gauchesca. La canonización de Martín Fierro pertenece a Leopoldo Lugones y data de 1915, cuando pronuncia su conferencia famosa que más tarde se convertirá en el libro *El Payador*.

A.: *¿Qué es, a su criterio, lo que llama la atención a Evaristo Carriego del hombre orillero de Buenos Aires?*

B.: Sin duda su coraje. Carriego le canta al valor, y su poesía rescata todas las posibilidades épicas del orillero.

*Le cruzan el rostro, de estigmas violentos,
hondas cicatrices, y tal vez le halaga
llevar imborrables adornos sangrientos:
caprichos de hembra que tuvo la daga.*

Esto recuerda el hábito medieval de ver en la espada, en el arma blanca, a la mujer del guerrero. Podemos recordar, de paso, que todas las espadas de la época medieval tienen nombres femeninos: la espada de Rolando se llama *Durandall*. En *La Canción de Rolando*, hay una escena donde él está muriéndose y se despide de su espada, recordando las campañas que han emprendido juntos. Algunas de esas campañas son evidentemente míticas, como por ejemplo la conquista de Alemania, la conquista de Escandinavia o la conquista de Inglaterra; nada de eso ocurrió, pero no importa, él se despide de su espada y lo hace soñando con esas conquistas. Ahora, una de las más bellas despedidas que hace un guerrero de su espada es la que describe Detlev von Liliencron, un poeta alemán que se batió en la guerra de 1870. Él tiene unos versos dedicados a un rey que ha sido derrotado y arroja su espada al río. Y dice estas palabras:

*In die Frieser trug er seins Schwert Hilfnot,
das hat ihn heute betrogen...*

(arrojo mi espada a las olas porque me ha traicionado, podría traducirse). Es decir, la espada le ha sido infiel, lo ha traicionado. Esto tiene el mismo sentido que «Caprichos de hembra que tuvo la daga» de Carriego.

A.: *¿Cómo lo conoció usted, a Evaristo Carriego?*

B.: Gracias a mi primo, Álvaro Melián Lafinur, y a Marcelo del Mazo: este

último un gran escritor injustamente olvidado, que sentía por Carriego esa casi perpleja admiración que el instintivo suele producir en el hombre de letras. Ellos lo llevaron a mi casa; con Carriego éramos vecinos. Yo recuerdo que era un hombre tenue, moreno, con los ojos ardientes de todos los que padecían de tisis. Carriego murió tuberculoso, y yo creo que él sabía que estaba afectado por esa enfermedad, tal vez por eso hablaba continuamente de su obra y escribía incesantemente.

La muerte estaba acechándolo y él era consciente de eso. Carriego se sabía dedicado a la muerte y sin otra posibilidad inmortal que la de sus palabras escritas; por eso su impaciencia de gloria.

Imponía sus versos en el café, o si no ladeaba la conversación a temas vecinos de los versificados por él. Yo creo que la perduración de su propio recuerdo en la gente lo tiranizaba. No recuerdo ahora quien fue que por aquellos días resolvió que Almafuerte, Lugones y Enrique Banchs integraban ya el triunvirato de la poesía argentina. Entonces Carriego se dedicó a proponer en los cafés la deposición de Lugones, para que no tuviera que molestar su propia inclusión en esa terna.

A.: *¿Qué amistad tenía con su familia Evaristo Carriego?*

B.: Bueno, la familia Borges y la familia Carriego se conocían de la provincia de Entre Ríos. Y Carriego se reencontró con mi padre aquí, en Buenos Aires. En mi casa había un libro de Carriego con una dedicatoria a mi padre que decía: «A mi compatriota en la República de Entre Ríos, el doctor Jorge Borges». Mi padre había nacido en esa provincia. Una noche, Carriego le dijo con ese tono grandilocuente que tenía: «Aquí estamos los dos entrerrianos». Y mi padre le contestó con un tono más tranquilo: «Sí, y como todos los entrerrianos que pueden, estamos en Buenos Aires».

A.: *Carriego solía visitarlos a ustedes los domingos por la tarde, después de la salida del hipódromo, ¿no es así, Borges?*

B.: Sí, a Carriego lo acompañaban casi siempre el doctor Alfredo Palacios, Macedonio Fernández, Marcelo del Mazo, mi primo Álvaro Melián Lafinur y un poeta suizo, que menciona alguna vez Rubén Darío: Charles de Soussens; a quien llamábamos Charles de Sans Sous, o sea sin un centavo. Esas reuniones del día domingo se prolongaban hasta altas horas de la noche; cenaban en mi casa, y después hablaban y discutían a veces hasta la madrugada. Soussens era gran amigo de Carriego, y Carriego lo quería y malquería por razones iguales. Le agradaba su cultura, su condición de francés asimilado a los prestigios de Dumas, de Verlaine y de Napoleón; pero, al mismo tiempo, le molestaba su condición de «gringo», de hombre sin antepasados, sin muertos en América. Ahora, yo creo que Carriego admiraba a Soussens secretamente. Una de las fechas acostumbradas en la conversación de Evaristo Carriego era esta: «La noche que Soussens me descubrió».

A.: *Muchas de las amistades de Carriego, tengo entendido, eran personajes orilleros; matones de barrio. Entre esas amistades de Carriego figuraba la de Nicolás Paredes, que fue su protector, y a quien usted conoció, ¿no, Borges?*

B.: Es cierto. Era la más frecuente y operativa de las amistades que tuvo Carriego. Nicolás Paredes, que por aquellos años era el patrón de Palermo, lo quería y lo cuidaba como a un hijo suyo. Carriego, cuando aún no había cumplido los quince años, buscó esa amistad. Averiguó el nombre del caudillo de la parroquia y lo fue a ver, abriéndose paso entre los malevos de chambergo alto, que oficiaban de guardias pretorianos del caudillo Paredes; cuando lo enfrentó le dijo: «Yo soy Carriego, de la calle Honduras». Una vez aceptado, se codeó con compadritos y malevos de toda laya, tuteándose confianzudamente con esos asesinos. Yo lo conocí a Paredes y fui también amigo de él. Pero ya por esos años era un guapo jubilado.

A.: *¿Bajo qué circunstancias lo conoció usted a Nicolás Paredes?*

B.: Bueno, fue a raíz del libro que escribí sobre Carriego. Yo había recibido el segundo premio municipal de literatura; el premio que fue más importante para mí, el que más me emocionó, ya que fue el primero que recibí. La distinción me valió 3000 pesos, una suma que me permitió pasar un año sin trabajar y escribir en mi casa, sin apresuramientos, aquel libro sobre Carriego. Recuerdo que lo fui a ver a Félix Lima, el primero que escribió en lunfardo y en el castellano que usan los judíos; él fue el que inventó aquella frase «qui mi contas», que a menudo pronuncian los judíos. Yo lo fui a ver, porque Félix Lima había sido muy amigo de Carriego, y entonces él me recomendó que lo visitara a don Nicolás Paredes. Así fue como me hice amigo de Paredes. Lamentablemente, Paredes no pudo ver el libro porque murió en el 29 y el libro apareció en 1930. Pero le voy a contar algo muy íntimo sobre Evaristo Carriego, algo que nunca dije; me voy a atrever a contarle a usted la dedicatoria de un poema de Carriego a mi madre, donde habla de mí. El poema se llama *Vulgar Sinfonía*, y tiene estas palabras de Carriego: «A doña Leonor Acevedo de Borges...». Y luego dice refiriéndose a mí, con versos que no sé si son proféticos, en todo caso no son muy felices:

*... Y que tu hijo, el niño aquel
de tu orgullo que, ya empieza
a sentir en la cabeza
breves ansias de laurel.*

A.: *¿Qué importancia tiene Carriego para la literatura argentina, Borges?*

B.: Yo creo que Carriego es más importante para la historia de la poesía; para la

historia de la literatura, que para la literatura misma. Yo, personalmente, tengo una deuda con Carriego: él fue quien me reveló la poesía cuando yo aún era muy chico. Una noche en mi casa, Carriego recitó, de pie, de una manera aparatosa, un largo poema. No entendí nada, pero me fue revelada la poesía, porque comprendí que las palabras no eran solamente un medio de comunicación, sino que encerraban una especie de magia. El poema era *El Misionero*, de Almafuerte y los versos que recitó Carriego aún están en mi memoria:

*Yo deliré de hambre muchos días
y no dormí de frío muchas noches
para salvar a Dios de los reproches,
de su hambre humana y de sus noches frías...*



Su madre, Leonor Acevedo

Quevedo y Lugones

A.: *Borges, el año pasado se cumplieron los cuatrocientos años de Quevedo, esa paradoja viva y sorprendente, que aún hoy sigue despertando admiración y, por qué no, levantando polémicas. Sin embargo, la vasta obra que nos ha legado pese a «la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte», como usted dice, no muere, ni siquiera empalidece. ¿Creo que usted alguna vez confesó que no concebía vivir un solo día sin pensar en un soneto de Quevedo?*

B.: Sí, es verdad. Pero lo curioso es que Quevedo no se ha convertido en un escritor universal y en muchos censos de literatos su nombre ni siquiera figura.

A.: *¿Usted eso lo atribuye a que Quevedo no fue un escritor patético, sino un escritor formal, no es cierto?*

B.: Sí. Para Quevedo las palabras eran más importantes que los sentimientos. Y, como observa George Moore, «El éxito es, por lo general, un atributo de los sensibleros». Claro, si uno observa bien ni en la obra ni en la vida de Quevedo existe lo sentimental. Además, no ha creado un personaje simbólico que viva en la imaginación de la gente. Cervantes tiene a Quijote y Sancho; Melville a la Ballena Blanca; Shakespeare a Hamlet; Quevedo no tiene a nadie. Y lo que de él perdura es su imagen caricatural. Es un escritor formal y habría que resignarse a decir de él que es el *literato de los literatos*. Para gozar de Quevedo hay que ser hombre de letras. Fíjese que entre los escritores argentinos se da un caso similar: el de Leopoldo Lugones. Lugones era también un escritor formal cuyo principal instrumento era la palabra.

A.: *Es muy interesante esa similitud que usted encuentra entre Quevedo y Lugones, ¿podría ampliar esos conceptos, Borges?*

B.: Días pasados yo debía dar una conferencia sobre Lugones y, a la hora de la siesta, soñé que la conferencia la tenía que dar sobre Quevedo. Eso quiere decir que yo encuentro armonía entre los dos. Lugones, que no sentía mayor afecto por la literatura española, profesaba una enorme admiración por Quevedo. Y en un texto escribió: «Quevedo, más castizo que Cervantes, Quevedo, flor de antologías, muere como era entero en la coraza de su prosa, y no deja sucesión». Tiene razón Lugones. Quevedo no deja sucesión. Porque tenemos el caso de Diego de Torres Villarroel, que

inventó algunos artificios quevedianos, pero no era más que un escritor secundario. Un amigo mío norteamericano dice que es una lástima que la literatura española se haya olvidado de Quevedo y haya recordado tanto a Góngora. Yo pienso que hubiera sido mejor para la literatura española ser heredera de Quevedo, no solamente por lo formal de su literatura sino también por su herencia de pensador y de moralista. La figura de Góngora al lado de la de Quevedo es una mera figura decorativa. Además, Quevedo está dentro de una línea española, ya que descende de dos ilustres españoles: Séneca y Lucano.

A.: *Y en cierta forma también de Marcial, ¿no, Borges?*

B.: Ah, claro, también de Marcial. De quien extrajo grandes enseñanzas. *Los Epigramas* de Marcial fueron admirablemente traducidos por Quevedo.

A.: *Pero, veamos. ¿Por qué usted dice que a España le hubiera convenido más la herencia de Quevedo que la de Góngora? ¿Acaso Góngora no descende de la tradición española?*

B.: En absoluto. La tradición de Góngora es italiana. Su poesía, además, es un artificio verbal. Yo recuerdo ahora esos versos suyos que dicen: «Plumas vestidos ya las selvas moran». Ese verso es un absurdo. «Plumas vestidos» es imposible en castellano; en latín puede ser. En castellano debe ser vestidos de plumas. Luego «las selvas moran» es también absurdo, porque *morar* debe ser usado como verbo intransitivo, y en ese verso está usado como transitivo. En castellano se debe decir *morar en la selva*. Esa es una evidente nostalgia del latín que no solo se encuentra en Góngora sino en muchos escritores de otros idiomas. Hasta en el propio Lugones uno se encuentra con eso; él dice en un verso: «El hornillo numeroso de penas y de días». Eso se lee como un verso latino, se siente como latino.

A.: *Borges, ¿por qué no me sigue desarrollando su teoría sobre la relación entre Quevedo y Lugones?*

B.: Sí, cómo no. En el caso de ambos, de Quevedo y de Lugones, uno siente en cada poema una especie de objeto verbal, una estructura verbal. Eso se interpone entre la emoción de estos poetas y su emoción, y engendra una emoción propia. En Lugones, por ejemplo, no hay intimidad: Lugones era un hombre orgulloso. Cada poema suyo es un objeto verbal que vive más allá de la intención del autor. En Quevedo, sin embargo, se denota una cierta intención del autor, pero que no llega a ser emoción. Los dos son escritores verbales. Bueno, todo los escritores en definitiva son verbales ya que su instrumento es la palabra. Ahora bien, en Quevedo se nota la subconsciencia de cada palabra, lo mismo que en Lugones. Quizá eso es un defecto, porque si pensamos en Cervantes, uno no siente las palabras; Cervantes es una

imaginación que fluye, que se deja llevar por la fábula de Don Quijote y de Sancho. La palabra es allí como un instrumento dócil, en tanto que en Quevedo y en Lugones uno siente que hay una inteligencia que rige toda la obra; cada palabra, en estos autores, ha sido elegida cuidadosamente. Los borradores siempre están atrás, y eso, creo yo, es una desdicha. Lo importante es, aunque haya cien borradores detrás, que el lector tenga la sensación de haber recibido algo inmediato y no la sensación de recibir una estructura trabajada, que es lo que sucede siempre con Quevedo, y con Lugones también.

A.: *Usted dijo que Quevedo no ha creado un personaje simbólico que viva en la imaginación de la gente; Lugones tampoco. Pero yo agregaría algo más, y creo que usted va a estar de acuerdo con esto: a ninguno de los dos autores es posible, además, vincularlos a un solo libro. Están diseminados en toda su obra.*

B.: Eso es cierto. Ambos autores son como el Dios de los Panteístas, están desparramados. Un solo libro de ellos da una imagen incompleta; son una literatura. Quevedo es una literatura muy diversa. Para mí es más grande aquel Quevedo de *Las Musas o El Parnaso* que el Quevedo de *El Buscón*. Las bromas de Quevedo se anticipan curiosamente a las de Macedonio Fernández o a las de Mark Twain. Por ejemplo, si recordamos estos versos:

*Aquesto Fabio cantaba
A los balcones y rejas
De Aminta, que aún de olvidarlo,
Le han dicho que no se acuerda.*

Esa es una anticipación a la línea de Macedonio Fernández. La presencia de Quevedo está en muchos autores. Fue un escritor que frecuentó todos los géneros con ese rigor implacable por el lenguaje. Para Quevedo, como ya dije, el lenguaje era un instrumento lógico. Jamás habría estado de acuerdo con Chesterton, que sostenía que el lenguaje no es un hecho científico, sino artístico; inventado por guerreros y cazadores y muy anterior a la ciencia. Quevedo, y en esto también se parece a Lugones, abominó siempre de los idiotismos. *Cuento de cuentos* es una rapsodia suya urdida con el propósito de sacarlos a la vergüenza. Quevedo era uno de los hombres más cultos de su época. Y la prueba de ello es que muchas veces el punto de partida de sus memorables sonetos sean de una obra clásica, como aquel verso: «polvo serán, mas polvo enamorado», que es una recreación de un verso de las *Elegías* de Propertio: «Utmeus oblito pulvis amore vacet». El contexto que abarca su poesía es también demasiado amplio: utiliza el estilo de gongorismos, para probar que era capaz de realizar esos artificios verbales. Y lo demuestran esos versos que dicen:

*Que a Jove fue disfraz, y fue vestido;
Que un tiempo endureció manos reales,
Y detrás de él los cónsules gimieron,
Y rumia luz en campos celestiales.*

Esos versos parecen escritos por Góngora, pero fueron escritos por Quevedo. Sus sonetos pensativos son una anticipación a Wordsworth. Pero existe hasta el Quevedo teologal; recuerdo a aquellos versos admirables que dicen: «Con los doce cené: yo fui la cena».

A.: *¿A qué se debe que en la obra de Quevedo y en la de otros autores españoles no se mencione el descubrimiento de América?*

B.: A que los españoles no han sentido demasiado el mar. La idea del mar es algo difuso en ellos. Los portugueses, en cambio, sí lo han sentido: como también lo han sentido los ingleses y los escandinavos. España no es un país de navegantes. En el Quijote lo que se siente es la llanura de Castilla: es un libro de tierra adentro. El descubrimiento de América, por consiguiente, pasó algo inadvertido para los escritores españoles. Quevedo era un furioso nacionalista que nunca salió de España, salvo en ese aventurero viaje que hizo a Italia. Su expresión *España contra todos* es violenta. Él pensaba que los tesoros que llegaban de las Indias servían para afeminar las costumbres de los españoles y empalidecían los tiempos heroicos. Creo que en el fondo añoraba esa Edad Media, donde las armas primaban sobre las letras. Y lo sintetiza muy bien en los versos de un soneto en el que dice:

*Yace aquella virtud desaliñada
que fue, si menos rica, más temida
en vanidad y en ocio sepultada.*

A.: *Se dice que Los sueños le llevaron a Quevedo quince años de tarea. ¿Qué opinión le merece esa obra, Borges?*

B.: Bueno, yo creo que lo menos que parecen son sueños. Yo creo que él llama sueños a las sátiras. Los sueños tienen algo de mágico, algo de misterioso que no están en esos textos de Quevedo. Pero sí se encuentran en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.

Yo sospecho que Quevedo no soñó nunca, y que además no buscó el ambiente de los sueños, poblados por lo general de incertidumbre y de falta de lógica. Quevedo, por el hábito de razonar tal vez desdeñaba el clima de los sueños. Yo dije que en su obra no hay emoción, y esa falta de emoción es muy posible que lo inhabilitara para encontrar el clima de los sueños. Tengo presente ahora un soneto que Quevedo

dedicó a la memoria de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión. En ese soneto no se transmite ningún afecto: es como un monumento oficial que vive por cuenta propia, y que él lo erige más allá del duque de Osuna que es recordado por ese soneto, y mejor olvidado por sus vulgares piraterías.

A.: *Usted lo ha mencionado a Quevedo como uno de sus maestros. ¿En qué sentido influyó más la obra de Quevedo en Jorge Luis Borges?*

B.: Yo diría que en todos los sentidos. Me he pasado la vida releendo a Quevedo. Lo mismo sucedió con mis amigos. Recuerdo que una vez le preguntaron a Macedonio Fernández: «¿Qué piensa usted de Góngora?», y él respondió: «No duermo de ese lado». Luego agregó: «Quevedo y Mark Twain me tienen despierto».

A.: *Borges, ¿a qué se debe que Quevedo no haya sido traducido a otros idiomas?*

B.: A que es un escritor verbal. En él es más importante el modo de decir las cosas que lo que dice. Para ser conocido mundialmente quizá convenga ser menos perfecto. Si todo está en las formas, las formas no pueden pasar a otro idioma. En cambio, en el caso de Shakespeare, todo está también en las formas, pero hay algunas otras cosas: personajes, climas, emoción. En Quevedo, y aun en Góngora, fíjese que lo único que existe son las formas, las estructuras verbales. A mí me ha sucedido, por ejemplo, que conversando con hombres de letras de otros países no lo conozcan a Quevedo; salvo, claro está, aquellos que son hispanistas. Si no, saben simplemente que hubo una persona ilustre con ese nombre, y nada más. Pero volviendo a la falta de traducciones de Quevedo: yo creo que es imposible traducirlo a otros idiomas. El mismo caso se da con Joyce; un virtual intraducible que es famoso en todo el mundo. Yo siempre he pensado que a Joyce quizá sea posible traducirlo al alemán solamente; sin embargo, ahora se lo conoce en casi todos los idiomas. Mal traducido, sin dudas. Cuando a mí me dicen que han traducido un libro mío a otro idioma, yo tiemblo. Vaya a saber qué sentido y qué tono extraño cobran mis palabras traducidas al japonés, al árabe o a cualquiera otra lengua.



A.: *Borges, usted fue una de las personas que más frecuentaron a Xul Solar. Usted fue uno de sus amigos más íntimos. ¿Podemos evocarlo? ¿Cómo era Xul?*

B.: Yo guardo los más lindos recuerdos de Xul. Pero empecemos esta evocación de Xul Solar, si usted me permite, con una afirmación. Por supuesto, discutible como toda afirmación. Creo que nuestro país, en el breve decurso de su historia, ha producido tres hombres de genio: el primero de ellos, indiscutiblemente, ha sido Domingo Faustino Sarmiento; y luego, a pesar de sus hosquedades, el poeta Almafuerte; ya en este siglo, el pintor Alejandro Xul Solar, del que tuve el honor de haber sido amigo. Yo siempre que pienso en Xul, siento la necesidad de compararlo con William Blake, y podría hacerse, me parece, un estudio entre «las diferencias y simpatías» de los dos, como dijo alguna vez Alfonso Reyes.

A.: *Xul Solar tenía lo que podríamos llamar el culto por Blake y las similitudes que usted encuentra me parecen correctas.*

B.: Sí. Xul lo sentía a Blake como un hermano suyo. Blake era un visionario y un poeta como él. Y además, un artista como él. Xul era un hombre de una curiosidad universal; le interesaban sobre todo los idiomas. Él inventó dos idiomas. Uno de ellos era la *Pan Lengua*, que hacía juego con el *Pan Juego* y estaba basado en la astrología. El *Pan Juego* es una especie de ajedrez, mucho más complicado que el ajedrez, que se juega astrológicamente con doce casillas de cada lado; es decir que tiene ciento cuarenta y cuatro casillas y no sesenta y cuatro como el ajedrez. El movimiento de las piezas es, además, mucho más complicado que en el ajedrez, porque si una pieza comía a otra, asumía las propiedades de la que había devorado. Si la Reina, por ejemplo, se comía un caballo, esta podía asumir los movimiento del caballo. Ahora ese juego tenía ciertos inconvenientes: cuando Xul lo explicaba se le ocurrían innovaciones y así lo iba enriqueciendo e invalidando muchas cosas anteriores. De esta forma creo que no llegó a explicarlo nunca del todo, porque siempre se le ocurrían modificaciones.

A.: *¿Se llegó a jugar alguna vez el Pan Juego?*

B.: Sí, por supuesto, a pesar de las infinitas modificaciones que le hizo Xul. Yo recuerdo que una vez pasábamos por una confitería que estaba ubicada en la esquina

de Santa Fe y Pueyrredón, y había dos discípulos de Xul que, según él, estaban jugando al *Pan Juego*. Ese juego, sin embargo, no se llegó a popularizar debido, creo yo, a esos cambios que se le ocurrían a Xul.

A.: *Ahora, ¿dejó discípulos Xul Solar?*

B.: En realidad no lo sé. Es decir, no sé qué ha pasado con los discípulos que dejó Xul. En una época eran muchos los jóvenes que lo rodeaban y que seguían sus invenciones; sobre todo en pintura, donde se lo consideraba un maestro —y aún hoy se lo sigue considerando—. Xul tuvo siempre muchos seguidores, pero actualmente no estoy informado sobre lo que ha ocurrido con ellos.

A.: *¿El otro idioma inventado por Xul Solar fue el creol, no?*

B.: Sí, ese idioma era el español enriquecido por neologismos y por el uso de palabras monosilábicas inglesas, que se usaron como adverbios. Xul hablaba continuamente en *creol*. En una oportunidad, caminábamos por un barrio orillero de Buenos Aires, el barrio de Chacarita. Y él me propuso entrar a un almacén que se llamaba «La Tapera» para tomar una ginebra. Allí abundaban los cuchilleros, los carreros, en fin, toda clase de personajes orilleros. Yo sentía cierto temor por ese ambiente, pero Xul estaba acostumbrado a frecuentarlo, y recuerdo que habló con ellos en *creol*. A mí me resultaba extraño todo eso; sin embargo, Xul se manejaba con toda comodidad y los otros lo respetaban. Xul Solar era un hombre que imponía cierta autoridad. Uno de esos parroquianos fue muerto a tiros por la policía unos meses después. Ese hombre de avería lo respetaba a Xul y tenía amistad con él. Era un caso extraño el de Xul Solar; yo nunca vi un hombre con tanta cortesía y que, a su vez, impusiera tanto respeto. Una autoridad que era aceptada hasta por los malevos.

A.: *Usted dijo alguna vez que Xul Solar tenía una capacidad muy grande para la escritura. ¿Hubiera podido ser un gran escritor?*

B.: Creo que sí. Yo trabajaba en el suplemento del diario *Crítica* y le encargaba artículos a Xul. Esos artículos él no los firmaba por una especie de pudor, ya que le parecían indignos de él por estar escritos en español corriente y no en los idiomas que había inventado. Una vez le entregué un libro sobre Tamerlán para que lo comentara y a las pocas horas, Xul se apareció con una crítica magistral; era un resumen con juicios propios y originales del personaje hecho con una facilidad extraordinaria.

A.: *Volviendo a los idiomas inventados por Xul, ¿qué sucedió con ellos? ¿Logró por ejemplo, que alguien hablara o escribiera en creol?*

B.: No, lamentablemente, no. Una vez me dijo a mí, con gran ingenuidad de su parte, por qué yo no escribía en *creol*. Le contesté que ese idioma era una invención

suya y que yo no tenía derecho a escribir en *creol*. Él me contestó entonces: «No, si fuera solo una invención mía no tendría ningún valor; las invenciones deben ser colectivas. Cualquier libro que usted encuentre en *creol* tráigamelo, aunque sea un libro de cocina; tráigamelo, porque sería muy raro que yo sea el único que está descubriendo este idioma».

A.: *¿Y en el trato cotidiano? ¿Cómo era Xul, Borges?*

B.: Bueno, era un hombre de una extraordinaria modestia. Conversar con él era para mí una gran experiencia; Xul siempre decía cosas interesantes e inteligentes. Yo, además, lo admiraba mucho como pintor y cuando cobré mi primer sueldo en el diario *Crítica*, lo primero que hice fue correrme hasta la casa de Xul para comprarle un cuadro. Había cobrado 300 pesos y el cuadro que a mí me gustaba él lo vendía en 100 pesos. Xul me dijo que iba a hacerme precio de amigo. Me cobró el cuadro 50 pesos y me regaló como yapa otro mucho más grande. Xul no comerciaba con su obra; lo que a él menos le interesaba era vender, lo cual es raro entre los pintores.

A.: *¿Qué piensa usted de la obra pictórica de Xul Solar?*

B.: Que era una obra genial. A Xul no le interesaba la obra de Picasso ni la de Bracque. Él se acercaba más a Paul Klee; pero luego me han dicho que la obra de Klee es posterior cronológicamente a la de Xul. Cuando él lo descubrió al pintor suizo se quedó deslumbrado con su obra: era una confirmación a lo que venía haciendo, quizá desde mucho antes. Yo una vez le pregunté a Xul cómo definía su propia pintura, y él me dijo que se consideraba un pintor realista, ya que lo que pintaba era lo que veía en sus propias visiones.

A.: *Según Lita, la esposa de Xul, esas visiones que él alguna vez refirió, están en sus manuscritos.*

B.: Sí, y esos manuscritos están escritos en *creol* y con ciertas claves no sería difícil para el lector descifrarlos. La revista *Sur*, de Victoria Ocampo, podría haberlo publicado, pero se lo veía a Xul como un hombre voluntariosamente extravagante. Recuerdo que una vez estábamos invitados a la quinta de Victoria Ocampo, y cuando llegó Xul se puso de pie y exclamó: «¡Ha muerto el adverbio!». Él se basaba en una persona que había encontrado en la calle y le había dicho al despedirlo: «¡Que te vaya lindo!» y no: «lindamente». Es decir, la palabra «lindo» se usaba en ese caso como adverbio. Entonces Victoria Ocampo, que no entendía nada de gramática, lo interrumpe y le dice: «Pero Xul, ¿qué es eso del adverbio? Yo no entiendo nada de gramática ni me interesa tampoco». Claro, Victoria Ocampo era una mujer autodidacta que sabía muchas cosas, pero que era ignorante de otras tantas, como lo somos todos.

A.: *Borges, ¿qué es lo que usted más gratamente recuerda de su amigo Xul Solar?*

B.: Su capacidad para hacer que toda conversación con él fuera siempre interesante. A mí me deslumbraba su manera de hablar. Xul era un hombre de genio con una simpatía extraordinaria. Tenía el don de la simpatía. Personas que lo han tratado una sola vez a Xul Solar, tienen un excelente recuerdo de él, un feliz recuerdo de ese buen amigo alegre y afectuoso cuyo nombre verdadero era Alejandro Oscar Schulz Solari. Ese nombre él lo abrevió: Xul Solar, pero muchas veces en sus cuadros firmó con las dos primeras iniciales: AO, que recuerdan a TAO que es el *camino* en chino. El libro de TAO es *El libro del camino*. Y mi amigo Xul fue un camino que es nuestra obligación seguir descubriendo.



Con Alifano, circa 1968

Los guapos

A.: *Acaso muy pocos conocieron a los guapos como los conoció Evaristo Carriego, acaso nadie les cantó como él. ¿Se acuerda de estos versos, Borges?*

*El barrio lo admira. Cultor de coraje,
conquistó a la larga, renombre de osado;
se impuso en cien riñas entre el compadraje
y de las prisiones salió consagrado.*

B.: Sí, esos versos son de Carriego.

A.: *¿Quién era el guapo, ese personaje de las orillas de Buenos Aires a quien usted también conoció? ¿Era un rufián, un salteador o un asesino; o era, como lo define Carriego, un auténtico cultor del coraje?*

B.: Y, quizá un estoico, un estoico en el mejor de los casos; en el peor, un profesional del barullo, un especialista de la intimidación. Ahora, yo creo que no era un mero rebelde, ya que por lo general tenía oficio: era carrero, matarife o amansador de caballos, y, en cuanto a su educación, era la que recibía en el barrio, en cualquiera de las esquinas del barrio.

A.: *¿Se manejaba individualmente el guapo? ¿Cómo actuaba?*

B.: Actuaba, mejor dicho trabajaba, al servicio del caudillo de la parroquia. El comité era quien alquilaba su temibilidad y su esgrima y, a su vez, le dispensaba protección. Pero, en general, el guapo actuaba en forma individual, aunque no se conducía individualmente, ya que siempre, o casi siempre, respondía a un patrón. Las influencias del comité lo sacaban de los apuros en los que se metía; inclusive hasta la propia policía tenía miramientos con el guapo. En un desorden, por ejemplo, nunca se iba a dejar llevar preso, pero daba —y luego la cumplía— su palabra de concurrir luego ante las autoridades.

A.: *Ahora, no era necesariamente un provocador profesional, ¿no, Borges?*

B.: No, no lo era. Había guapos famosos que no sabían cómo proceder ni cuándo,

y pedían siempre la venia de su patrón de turno. La mayoría de ellos eran simplemente obedientes máquinas de intimidar y de pelear; hombres sin más rasgos diferenciales que la seguridad de su brazo, y además con una incapacidad perfecta de miedo.

A.: *Usted conoció personalmente a varios guapos y, en especial, a don Nicolás Paredes, que era de su barrio, Palermo. ¿Verdad?*

B.: Es cierto, traté con algunos y lo conocí bastante a Paredes.

A.: *¿A Paredes lo conoció cuando escribía el libro sobre Carriego?*

B.: Sí, creo que fue en 1922, cuando llegué de Europa. Es curiosa la circunstancia en que lo conocí a don Nicolás Paredes. Félix Lima, el primero que escribió en lunfardo en la Argentina, fue quien me lo presentó en un boliche al que concurría ritualmente todas las mañanas a tomar su habitual vaso de ginebra. «Ese fue un guapo auténtico y amigo de Carriego. Tenés que conocerlo», me dijo Lima. Yo quedé un poco desencantado; el hombre no era un recio, sino más bien un hombre de modales suaves y excesivamente cortés. Claro, yo olvidaba ese refrán que dice que lo cortés no quita a lo valiente. A medida que lo fui conociendo fui cambiando la primera impresión. Empecé a visitarlo en su casa. Paredes vivía modestamente por esos años, ya que era un guapo jubilado. Hablamos de Carriego y él me mostró un libro con una dedicatoria muy linda que le había escrito. Como Paredes era payador solo tenía oído para el octosílabo, y los versos de Carriego, que estaban escritos en endecasílabo y en alejandrino, le parecían que estaban mal medidos. Entonces me dijo como con resignación: «Ya ve, no se esmeraba demasiado el mozo».

A.: *Esa relación con don Nicolás Paredes fue enriquecedora para usted, ya que le permitió conocer de cerca a un guapo genuino.*

B.: Sí. Y además de conocer de cerca a un auténtico guapo, aprendí muchas cosas de él.

A.: *¿Qué cosas aprendió de Paredes?*

B.: Bueno, a jugar bien al truco, por ejemplo. Recuerdo que en la segunda visita que le hice, Paredes me preguntó si sabía jugar al truco; yo le contesté imprudentemente que sí. Entonces él sacó las barajas y nos pusimos a jugar mano a mano. Al principio —después me di cuenta— Paredes me dejó ganar, de acuerdo a la clásica o a la consabida astucia de los tahúres; al final, me ganó todo el dinero que yo tenía, que era bastante para la época. Luego supe que vivía del juego.

Cuando me iba, le pedí que me prestara diez centavos para pagar el viaje en tranvía. Don Nicolás Paredes me devolvió entonces todo el dinero que estaba encima

de la mesa. Yo le pregunté, un poco molesto, si él había hecho trampa; y me contestó: «Bueno, lo que pasa es que yo no puedo perder, mocito».

A.: *Sin duda Paredes comprendió que lo importante era que siguieran siendo amigos. ¿No es cierto, Borges?*

B.: Yo creo que sí. A partir de ese momento yo lo visité muy a menudo. Paredes me presentó a algunos amigos suyos. Uno de ellos fue el payador Luis García, hombre diminuto, ceceoso, pero con gran estampa de señor. Yo le pregunté de dónde era él, y me respondió: «Zoy nazido y criado en el barrio del cuchillo, zeñor». «¿Cuál es el barrio del cuchillo?», le dije yo. «Palermo, zeñor», me contestó García. Y luego me hizo tocar una bala que tenía incrustada en el hombro desde hacía muchos años y que no se la había podido sacar. Recuerdo que García y Paredes podían estar horas y horas payando.

A.: *¿Cómo era físicamente Nicolás Paredes, tenía la estampa que uno imagina del guapo?*

B.: No, Paredes no era muy alto; tenía una estatura mediana, pero era un hombre fornido. Era un hombre que imponía respeto. Ahora, yo diría que sí, que tenía estampa de guapo; es decir, la estampa del tipo de hombre que uno imagina ejerciendo esa profesión. Se cuenta que una vez don Nicolás Paredes y Juan Muraña, otro guapo famoso, a quien yo no llegué a conocer, disolvieron una manifestación organizada por el Partido Radical que venía avanzando por la calle Canning. Los dos solos se pararon en la esquina, esperaron a los manifestantes, y cuando los tuvieron enfrente, se adelantaron y Paredes les dijo: «Mi consejo es que se vayan a sus casas». Eran más de cien personas pero le hicieron caso. Paredes era un hombre que imponía respeto, como le dije, y, además, usaba un tono suave, pero terminante; eso le daba más autoridad.

A.: *¿En la época en que usted lo trató, a qué se dedicaba Paredes?*

B.: Por ese entonces trabajaba como empleado en un *night club*; su tarea era echar a la gente que hacía barullo. Una noche yo lo acompañé a ese *cabaret* y a Paredes le tocó echar a unos borrachos. Recuerdo que se les acercó y les habló de una manera tranquila, aconsejándoles que se fueran. Los otros, sin discutirle siquiera, se marcharon. Paredes, que nunca alzaba la voz, me dijo una frase que me asombró mucho, ya que era un individuo de escasas letras: «Hay dos cosas que un hombre no debe permitir. La primera es amenazar, y la segunda, dejarse amenazar».

A.: *Vienen a ser como las dos caras de una misma moneda.*

B.: Es cierto. A mí me resultó extraño que Paredes hubiera llegado a una idea tan

compleja como esa. Recuerdo también que lo vi muchas veces provocar a otros hombres, pero sin levantar la voz, sin proferir una amenaza. En esas circunstancias, Paredes les decía que buscaran un arma, que él los esperaba afuera, y todo lo decía con suavidad, sin insultar, con palabras casi amables. Esto, seguramente, venía desde muy atrás; un amigo mío me contó que en los ambientes bravos, en los ambientes malevos, no se usaban los exabruptos ni el tono agresivo ni grosero, sino que, por el contrario, los guapos hablaban con suavidad. La agresividad, en todo caso, la ponían en el cuchillo, en el brusco duelo.

A.: Usted en sus milongas ha evocado a esos guapos que conoció, y, algunas veces, también, a aquellos otros que el destino o el azar quiso que no conociera.

B.: Bueno, uno de los guapos que me hubiera gustado conocer es a Juan Muraña; el otro quizá habría sido Romualdo Suárez, al que apodaban «El Chileno». Me contaron esta anécdota: una vez salían los dos de la penitenciaría después de cumplir una condena de un año. Estaban muy contentos y se dirigían juntos a emborracharse. Entonces, imprevistamente, El Chileno se detuvo y le dijo a Muraña: «¿Adónde querés que te corte, Juan?»; pero Muraña lo madrugó, sacó primero el cuchillo de la sisa del chaleco y le contestó: «Aquí Chileno», al tiempo que le hacía un tajo en la cara. Luego los dos —El Chileno con la cara sangrando— se abrazaron y fueron a emborracharse juntos. Un tajo más o menos no tenía demasiada importancia para esos profesionales del cuchillo.

A.: Según he oído, Muraña tuvo una muerte poco épica, ¿no?

B.: Sí. Se cayó borracho del pescante de un carro. Es cierto, usted tiene razón, fue una muerte poco épica, diría que casi indigna de un guapo como Juan Muraña.

A.: Después usted le dedica ese poema, donde dice que el hombre ya ha sido olvidado y que lo único que queda es el brillo del cuchillo a través del tiempo.

B.: Y al final de ese soneto, yo digo: «Nada, solo el cuchillo de Muraña». Marcelo del Mazo, que fue íntimo amigo de Carriego, me habló mucho de Juan Muraña. Él lo conoció y lo trató bastante. Los comisarios de barrio también me han hablado mucho de Muraña. Yo conversé con ellos cuando escribí el libro sobre Carriego, y ellos me dieron una lista de los guapos que habían tenido los barrios de Buenos Aires.

A.: Muchos de esos guapos están evocados en su libro Para las seis cuerdas. Usted también le ha cantado admirablemente a esos hombres que ya pertenecen a la mitología de la ciudad...

B.: Yo lo he hecho humildemente, no con la fuerza con que lo hizo Carriego.

A.: *Sin embargo, Milonga de Calandria, El títere, Milonga de Manuel Flores, Milonga de Albornoz y todas las que componen el libro Para las seis cuerdas, evocan con fuerza la vida de los guapos. Esas milongas han sido además, magníficamente musicalizadas. ¿Usted las escribió pensando en que tendrían música?*

B.: Bueno, la escritura de *Para las seis cuerdas* se debe a una amistosa sugestión del maestro Carlos Guastavino. Mis fechas son imprecisas, pero sin duda hace ya más de veinte años, el azar (salvo que no hay azar) hizo que nos encontráramos en una esquina de la calle Florida. Guastavino conocía alguno de esos versos míos y me dijo que si yo se los entregaba él les pondría música. Así lo hizo y de esa manera nacieron mis milongas. Ahora yo me atrevería a afirmar que esas milongas se escribieron solas; en todo caso yo di con la tranquila entonación y con el tranquilo vocabulario de las primeras coplas, lo demás estaba hecho, ya que, fuera de la *Milonga de Manuel Flores*, los héroes fueron hombres de carne y hueso que cumplieron su arduo destino en los barrios o en las orillas de Buenos Aires. Pero le repito, lo mío es humilde, es modesto; nadie le cantó con más fuerza al guapo que Evaristo Carriego. Le voy a citar unos versos del poema homónimo, que en su libro *Misas herejes* Carriego le dedica a Juan Moreira, y usted sin duda coincidirá conmigo:

*Le cruzan el rostro, de estigmas violentos,
hondas cicatrices, y quizá le halaga
llevar imborrables adornos sangrientos:
caprichos de hembra que tuvo la daga.*



Con Sebastián Piana

El Quijote

A.: *Borges, usted confesó alguna vez que en su vida había leído muy pocas novelas; entre ellas El Quijote, cuya segunda parte relee a menudo. Recientemente usted ha escrito un prólogo para una versión italiana de El Quijote, ¿no cree que sería oportuno hablar de ese trabajo y, por ende, de la obra capital de Cervantes?*

B.: Sí, yo acabo de concluir, precisamente, ese prólogo. Y esa tarea me ha permitido observar algunas cosas sobre la novela de Cervantes. Podríamos hablar de ellas. Lo primero que cabría decir es que en *El Quijote* hay, por lo menos, dos argumentos: uno, el argumento ostensible es decir, la propia historia del ingenioso hidalgo, y el otro, el argumento íntimo, que yo creo que es el verdadero tema: la amistad de don Quijote y de Sancho. Ese es un tema que se ha repetido después en la literatura, quizá el ejemplo más famoso sea *Bouvard et Pécuchet*, de Gustave Flaubert, donde lo más importante es la amistad de esos dos infelices. Tenemos, luego, un ejemplo menor: *El Fausto* de Estanislao del Campo, cuyo verdadero argumento no es, como creía Leopoldo Lugones, la parodia del doctor Fausto, sino la amistad de los dos aparceros. Pero a mí se me ocurre que podemos pensar en un tercer argumento. Eso me ha llevado a concebir un cuento, que aún no he escrito y del que no puedo revelar nada, sobre el último capítulo de *El Quijote*. Solo puedo adelantar que esta será la historia de Alonso Quijano que quiere ser don Quijote y trata de serlo, ya sobre el final de su vida. De modo que ahí tenemos un tercer argumento. Sobre el primer argumento, el de las aventuras que todo el mundo conoce, recuerdo que dijo Juan Ramón Jiménez, que debemos imaginar un Quijote con otras aventuras, y que ese Quijote podría ser esencialmente el mismo. En este momento, sin embargo, las aventuras son lo que menos me interesa. Yo creo que lo que más interesa son los dos caracteres. Y a mí sobre todo, en la actual circunstancia en la que estoy a punto de escribir ese cuento sobre *El Quijote*, el último de ellos: es decir, el de Alonso Quijano que quiere ser al final de su vida don Quijote.

A.: *El Quijote está dividido en dos partes; la primera —esto ha sido observado por muchos autores— difiere esencialmente de la segunda. Al comienzo don Quijote y Sancho son dos personajes un tanto inexplicables que se unen e inician sus aventuras y que reciben su esperada cuota de befas y de palizas. En cambio, en la segunda parte todo cambia. Cuando el hidalgo y su escudero hacen su otra salida ya la gente los conoce. Por consiguiente, todos los personajes de la segunda parte*

vienen a ser cómplices de la locura de don Quijote. Esa diferencia esencial la anota usted también en su ensayo anterior que escribió sobre la gran novela de Cervantes: además usted confiesa que se inclina por esa segunda parte, ¿no es así?

B.: Ah, claro, es cierto. Yo creo que esa segunda parte Cervantes la escribió diez años después. Ahora, como usted dice, cuando hacen esa otra salida ya la gente los conoce y todos son cómplices de la locura de don Quijote. El ejemplo más evidente sería el de los duques. Cuando ellos llegan al palacio, todo está preparado y arman una serie de bromas para fomentar esa locura de don Quijote. Luego está la historia de Clavileño, y también podríamos citar al bachiller Sansón Carrasco que quiere curar su locura a don Quijote, y se convierte en el Caballero de la Blanca Luna para vencerlo. Es decir, todos fomentan la locura de don Quijote, y eso crea una diferencia muy importante entre la primera y la segunda parte.

A.: La frase aquella «nunca segundas partes fueron buenas», es atribuida a Cervantes. ¡Qué paradoja, no! ¿Significa esto que el propio Cervantes no tenía fe en la segunda parte de su novela?

B.: Bueno, según se ha dicho, Cervantes nunca tuvo demasiada confianza en la segunda parte de *El Quijote*. Yo creo, sin embargo, que siempre segundas partes fueron buenas. En esa parte, Cervantes prescinde de esos burdos percances físicos y todo lo que ocurre es distinto. Es sentimental, es psicológico, ya no hay tantos golpes, ya no hay tantas tundas, ya no hay cosas que eran terribles, graciosas y, al mismo tiempo, novedosas, como la aventura de los molinos. Podríamos decir también que cuando Cervantes empezó a escribir don Quijote, él lo conocía muy poco a Alonso Quijano. Quizá eso suceda con todo libro. Si uno empieza a escribir un libro, uno va compenetrándose con los personajes; en este caso con el personaje Alonso Quijano o Don Quijote. Ahora está aquello que señaló Paul Groussac: que en su primera versión, don Quijote había sido una novela ejemplar como las otras. En la primera parte, Cervantes vio las posibilidades cómicas para él y para su época, posibilidades que eran graciosas en la acción. En la segunda parte, en cambio, vio las posibilidades patéticas.

A.: Indudablemente eso es lo que hace que todo se desarrolle de una manera distinta y que el personaje también sea distinto, ¿verdad?

B.: Sí. Y en los últimos capítulos, cuando leemos la derrota del hidalgo en Barcelona, su regreso a la aldea, Sancho que se arrodilla y da gracias a Dios, y luego la muerte de Alonso Quijano; es indudable que en esas líneas Cervantes sintió la muerte de don Quijote como algo propio, como algo muy triste. Triste para los lectores y triste para Alonso Quijano, que muere confesando que no ha sido don Quijote. Pero también triste para Cervantes, que narra la muerte de su personaje con

estas palabras: «... entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu: quiero decir que se murió». Es decir, en aquel momento, uno espera una frase literaria; una frase ambiciosa, como por ejemplo, las palabras de Shakespeare al morir Hamlet, pero no; se ve que Cervantes está tan emocionado al despedirse de nuestro amigo y de su amigo, que vacila y concluye finalmente con aquellas palabras: «dio su espíritu», y luego explica: «quiero decir que se murió», desechando así toda posibilidad retórica. Cervantes está profundamente, sinceramente emocionado al quedarse solo.

A.: *El comienzo de El Quijote, las primeras palabras que escribe Cervantes son también sorprendentes. Al leer esas líneas uno ya presiente que está ante un escritor de genio, ¿no Borges?*

B.: Es verdad. Yo creo que esas palabras iniciales deben ser estudiadas por todos aquellos que escribimos relatos. Yo las recuerdo de memoria; nunca se me han olvidado, y le aclaro que las aprendí de muy chico. «En un lugar de la Mancha —decía Cervantes—, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor...». Esa primera frase es admirable. Cuando uno lee un libro, uno está rodeado de su mundo cotidiano, y luego uno tiene que pasar a otro mundo que es el mundo del libro. Esa frase larga del principio me parece muy acertada, porque cuando uno la lee, ya se ha olvidado de muchas de las cosas que lo rodean. Yo, por ejemplo, leo esa frase y me lleno de ese mundo que nos propone Cervantes.

A.: *No sé si recuerda que en su ensayo sobre El Quijote, al referirse a ese capítulo, Paul Groussac dice que parece una crueldad recordar que Cervantes tenía más tiempo para pulir su estilo ya que esa parte la escribe en la cárcel.*

B.: Bueno, que me perdone Groussac pero yo he llenado a otra conclusión; me parece que esa circunstancia no tiene demasiado que ver con el tono de Cervantes. Tal vez la eficacia de *El Quijote* se debe, sobre todo, a lo que podríamos llamar la voz de Cervantes; una voz amable y natural. Muchas veces él nos cuenta cosas triviales, hechos de una importancia relativa que pueden no agregar mucho, pero las cuenta con cariño. Cervantes se detiene en ciertas circunstancias que en sí no son ingeniosas, pero uno siente que él está atento a todo, que no nos miente en ningún momento. Cervantes siempre está viendo —viendo con la imaginación se entiende— todo lo que nos narra. Y así uno lo siente a Cervantes, siente cómo le agradan a él las pequeñas sorpresas; el hecho de que el caballero del verde gabán tenga un verde gabán; la descripción de la casa... Cervantes está interesado en todo eso, está interesado con indulgencia y con cariño sobre todo y, al mismo tiempo, con cierta sorna.

A.: ¿Atribuiría usted la inmortalidad de *El Quijote* o esto último que ha referido sobre su autor, Borges?

B.: Sí. Yo creo que se debe sobre todo a esa voz de Cervantes. Pero voy a decir otra cosa de *El Quijote* que podría decirse también de *Hamlet* y que quizá explicaría más a este último: todos creemos en el príncipe Hamlet, todos creemos en Polonio, todos creemos en Ofelia, podemos creer también en el rey; sin embargo, no creemos en la historia de Hamlet. Eso se debe al hecho de que Shakespeare tomaba una historia cualquiera y luego la imaginaba. Bernard Shaw dijo que en la obra de Shakespeare hay que distinguir siempre los argumentos que son tremendos y los caracteres que no lo son. Es imposible, por ejemplo, creer en el último acto de *Hamlet*, donde se matan todos, pero sí creemos en Hamlet. Hamlet es un personaje eterno en la memoria de los hombres. Don Quijote también. En mi prólogo, yo digo que podemos imaginar que en el curso de los siglos, desaparecen todos los ejemplares de *El Quijote*, desaparece el libro, pero que estoy seguro que la imagen del hidalgo y de su escudero no se borrará, porque esos personajes ya son parte de la memoria de los hombres.



La traducción

A.: *Casi tan importante como la del autor, la tarea del traductor permite el acceso al conocimiento de los diversos patrimonios culturales de la humanidad. Usted tiene una gran experiencia como traductor, y en muchas ocasiones, se ha referido a este tema. ¿Por qué no hablamos de las traducciones y de la tarea de los traductores? ¿Cómo deben ser a su criterio las traducciones, Borges?*

B.: Actualmente se prefieren las traducciones literales. El concepto de traducción literal no es de origen literario. En mi opinión, podemos postular dos orígenes probables: uno sería el jurídico (elección de contratos, interpretación de documentos, pactos comerciales, etc.), que requiere, obviamente, una traducción literal. (Esto, claro, no ocurría en otras épocas cuando felizmente había un ilustre idioma universal: el latín). El otro origen —sin duda más interesante—, sería de carácter religioso. Un ejemplo sería La Biblia, el conjunto de textos heterogéneos, de diversas épocas y autores, que se supone fue dictado a distintos amanuenses por el Espíritu Santo. Y en el caso de los cabalistas, no solo las palabras, sino también las letras. Ahora, naturalmente, si se trata de traducir a otro idioma ese texto sagrado en el cual no interviene para nada el azar, en el cual todo está premeditado —inclusive las letras que, según los cabalistas, tienen un valor numérico que es necesario tomar en cuenta, ya que el hecho de que tal o cual versículo empiecen con la letra A, B o C no es casual—, el traductor debe buscar, dentro de las posibilidades que le da su idioma, una traducción literal.

A.: *¿Cuál es el resultado de ese procedimiento?*

B.: Yo diría que es correcto, y en muchos casos ha dado frases de admirable belleza. El hebreo, por ejemplo, no tiene superlativos. Si yo no me engaño, en ese idioma no se puede decir «mejor»; pero se ha encontrado esta forma que es muy bella: como es imposible decir «La mejor noche», se dice: «La noche de las noches»; como es imposible decir «El mejor cantar», se dice: «El cantar de los cantares», o, como traduce Fray Luis de León: «El cantar de cantares».

A.: *Lutero, sin embargo, en su traducción de La Biblia, para que el libro fuera accesible a todo el mundo, en lugar de traducir El cantar de los cantares, traduce: El alto cantar, que da el sentido, pero hace perder belleza a la expresión hebrea. ¿Eso es*

incorrecto, verdad?

B.: Sí, pero en *La Biblia* inglesa, en cambio, se trata de conservar esa belleza en la expresión. En ella leemos: «Una torre de fortaleza». Pero Lutero, que era un pésimo traductor, traduce: «Un firme castillo», con lo cual, como se ve, es menos bella la frase. En su traducción, él no acepta tampoco el «María llena eres de gracia», porque, según decía, sugiere la idea de un recipiente. Y lo cambió por «María, eres graciosa de gracia». Así hay casos en los cuales la versión literal puede ser bella aunque no siempre sea lícita.

A.: *Con otra traducción famosa sucede algo similar; una traducción que usted suele citar a menudo. Me refiero a la traducción de Las mil y una noche, del capitán Burton.*

B.: Ah, sí, el capitán Burton en su versión de *Las mil y una noche* traduce: *El libro de las mil noches y una noche*, lo cual es hermoso en castellano, pero no sé hasta qué punto puede ser fiel, porque si se dice en árabe, *El libro de las mil noches y una noche*, no hay ninguna sorpresa. Pero, traducido a otro idioma suena muy bien. Y esa belleza Burton la consiguió traduciendo literalmente.

A.: *¿Sin embargo, hay casos en los que la traducción literal es discutible?*

B.: Por supuesto. Si una novela común, por ejemplo, un personaje dice: «Good morning», creo que sería ilícito traducirlo por «Buena mañana». Y hay casos también en que la versión literal puede ser bella, pero esa belleza puede ser una belleza agregada que no corresponde al original.

A.: *¿De esto se infiere entonces que las traducciones literales resultan ser las más infieles? ¿Y en el caso de la poesía?*

B.: Bueno, en el caso de la poesía, muchos traductores se atienen al diccionario; el diccionario está basado en la hipótesis —ciertamente arriesgada, por supuesto—, de que los idiomas están hechos de sinónimos equivalentes. Y no es así. Ya que cada palabra tiene —y sobre todo la tiene en poesía—, una connotación emotiva distinta. El poema depende no solo del sentido abstracto de las palabras, sino también, de su connotación mágica, para decirlo de otra manera. Tenemos, por ejemplo, el caso de *Las Rubaiat* de Omar Kayam traducidas por Fitzgerald. Esa obra, debido a la excelente traducción, pasa a ser un admirable poema inglés del siglo XIX, y no un admirable poema persa del siglo XI. Recuerdo que Chesterton dijo que él no sabía persa, pero que la traducción de Fitzgerald era demasiado buena para ser fiel.

A.: *Lo que dice usted coincide con algo que dijera Ezra Pound sobre la*

traducción en poesía; él dijo que el concepto de traducción puede ayudarnos a juzgar un poema, ya que un buen poema es siempre intraducible. ¿De esto sacamos en conclusión que el que traduce poesía debe —como dicen algunos—, re poetizar, o recrear al poeta?

B.: Sin duda. Además, debe ser un poeta también. Ahora se usan las versiones en prosa, las versiones literales, ya ahí se pierde, desde luego, la cadencia, algo que, para mí, es fundamental en poesía, más que el sentido abstracto de las palabras, como ya señalé. De modo que yo creo que, las versiones literales, solo pueden servir de modo auxiliar para entender el texto, pero nada más. Ahora hay otra cosa que está muy de moda: la costumbre de las ediciones bilingües, lo cual obliga al traductor a ser literal, quizá demasiado literal, ya que él sabe que el lector lee la versión original del poema y lo compara con lo traducido. Yo no estoy demasiado de acuerdo con ese sistema de ediciones que, indudablemente, perjudican al traductor.

A.: *¿Cuál considera usted que es el método más apropiado para traducir poesía?*

B.: El que se realiza observando las posibilidades de encontrar dentro del idioma original, lo que dijo o quiso decir el poeta. Para eso se debe realizar una traducción no literal, sino literaria, que es algo muy distinto. Cabe observar que cada idioma tiene sus posibilidades e imposibilidades propias, y esas no son traducibles. Por ejemplo, en castellano tenemos esa tan importante distinción entre «ser» y «estar». *Ser triste, estar triste; ser enfermo, estar enfermo.* Eso, que yo sepa, es imposible traducirlo a otros idiomas.

A.: *El latín, tan superior a nuestras lenguas actuales, tenía tiempos de verbos que se han ido perdiendo, ¿no?*

B.: Ah, claro. Yo recuerdo ahora una famosa frase que puede servir para ejemplificar lo que usted ha dicho. Los gladiadores romanos, antes de entrar en la arena, saludaban a César y decían: «Salve César, morituri te salutant» que se traduce —en la mejor traducción posible—: «Los que van a morir te saludan». Eso en latín era una sola palabra y esa posibilidad se ha perdido, hemos perdido esa conjugación. Yo he citado esa frase de los gladiadores y la memoria me recordó también, una anécdota de Chesterton (tal vez un poco al margen, pero que creo vale la pena contarla). En una oportunidad le pidieron que dijera unas palabras para inaugurar un *match* de fútbol en la Universidad de Santa María. Es conocido que a Chesterton no le interesaba en absoluto ese deporte; pero lo mismo aceptó hablar. Recordó, entonces, aquella frase de los gladiadores y dijo esto: «Salve María, los que van a vivir te saludan». Una hermosa variación, ¿no? Chesterton se acordó de los gladiadores romanos y encontró una frase adecuada para aplicarla a estos otros gladiadores, desde luego, menos arriesgados que los de Roma, que en aquella

contienda se jugaban la vida. Pero vayamos a otro ejemplo en castellano, donde encontramos formas que no pueden darse en otros idiomas. Si yo digo, por ejemplo, «estaba sentadita». Eso es algo que no puede traducirse en otro idioma, porque la idea de sentadita no solamente da la idea de alguien que está sentada, sino que, además, da la idea de una niña que está indefensa. En esas palabras hay una ternura, imposible de conseguir en la traducción. Para encontrar una equivalencia habría que inventar un modo de estar parecido. Y eso solo lo puede encontrar un poeta. O sea que el traductor tiene que ser también un poeta para poder resolver situaciones de esta naturaleza.

A.: *¿Es decir, que definitivamente usted se opone a las versiones literales por considerarlas ajenas a la literatura?*

B.: Sí. Y sobre todo en poesía. Ahora, en el caso de la prosa, no sé, quizá sea más fácil; porque en una novela, por ejemplo, cada palabra es menos importante que en poesía; aunque ciertas palabras, en muchos casos, lo sean también. En realidad no hay un límite para establecer cuándo, cierto tipo de prosa, es o no es poesía. La buena prosa puede ser poesía: en especial si nos atenemos a ese principio que dice que el lenguaje nace del ritmo. Así, sin excluir las formas abstractas o didácticas, podemos decir que todas las expresiones verbales son ritmo. ¿Cómo distinguir entonces, entre prosa y poesía? Bueno. Ese sería tema para otro diálogo. Pero insisto y concluyo con esto: a mi criterio, las versiones literales son ajenas a la literatura. Ahora, claro, hay traducciones que suelen ser disparatadas, como las que hacía mi amigo Soto y Calvo, por ejemplo, que consagró su vida a las traducciones; traducciones que en muchos casos parecían más bien humoradas.

A.: *Bueno, según Bernard Shaw, toda labor intelectual es humorística. Voluntaria o involuntariamente este humorismo, dice él, está presente en la obra de todo escritor.*

B.: Ah, yo no sabía que Bernard Shaw hubiera dicho eso; pero, en todo caso creo que tiene razón: a la larga toda obra literaria es humorística. En la obra de John Donne, por ejemplo, es algo intencional, consentido; en la obra de Baltasar Gracián es inconsciente. Yo he sido amigo de Macedonio Fernández, quizá uno de los más brillantes humoristas que tuvo la literatura argentina, y que al estilo de Mark Twain ha hecho bromas famosas en todo Buenos Aires.

A.: *¿Soto y Calvo era también un humorista al estilo de Macedonio?*

B.: No, no. Soto y Calvo era un hombre muy solemne, casi sin sentido del humor. Él era estanciero, poeta, traductor y también editor. Como le dije, Soto y Calvo consagró toda su vida a las traducciones y a la poesía: un amor no correspondido, por

supuesto, ya que era un poeta mínimo. Ahora, siguiendo aquello que dijo Bernard Shaw, yo no puedo referirme a este amigo mío en otro tono que no sea el del humor. Involuntariamente, su obra de traductor está llena de despropósitos y no se la puede ver en otra forma que no sea la del humor.

A.: *¿Era traductor de poesía Soto y Calvo?*

B.: Sí. Y era el único traductor que traducía conociendo solamente el idioma castellano. Un caso curioso, ¿no?

A.: *Ya lo creo.*

B.: Soto y Calvo partía de la teoría que había que traducir con las mismas palabras, en el mismo orden y con el mismo número de sílabas. Yo le señalé, alguna vez, que esto era imposible. Por lo pronto, las mismas palabras, en el mismo orden, ya presupone una sintaxis similar en los idiomas. En inglés, en alemán o en francés debe anteponer el sujeto al verbo; en cambio en castellano no.

Por ejemplo, si yo digo: «llegó un jinete», «un jinete llegó», es lo mismo; pero en otro idioma no se puede empezar por el verbo. Esto obviamente, no le importaba para nada a Soto y Calvo. Él sostenía convencido que con su sistema se podía traducir correctamente.

A.: *¿Recuerda algún ejemplo de esas traducciones?*

B.: Sí, una vez me leyó una traducción que había hecho del *Al Aaraaf*, ese poema largo de Edgar Allan Poe, donde por primera vez se fusionan la técnica y la poesía. Recuerdo que un verso decía así:

*The eternal voice of God is passing by,
And the red winds are withering in the sky*

(Pasa la voz eterna de Dios, y los rojos vientos se marchitan en el cielo). Soto y Calvo me leyó su traducción, realizada con las mismas palabras, con el mismo orden y con el mismo número de sílabas, y decía: «Ya no brama en la esfera el hórrido aquilón». Yo, entonces, observé tímidamente que me parecía que no eran las mismas palabras, en el mismo orden y con el mismo número de sílabas. Y Soto y Calvo me contestó: «Yo esperaba algo mejor de usted, Borges; el águila vuela muy alto». Esto lo dijo con cierta indulgencia hacia mí, el águila era él, por supuesto.



Con Gonzalo Torrente Ballester, 1985

A.: *Borges, usted es un devoto de Rudyard Kipling. Y somos muchos los que hemos leído a Kipling gracias a usted, y compartimos ahora esa misma devoción. Usted además lo ha defendido siempre contra aquellos que lo condenan por su posición política.*

B.: Bueno, a mí me parece que es una injusticia juzgar a Kipling por sus opiniones sobre el Imperio Británico; Kipling es uno de los escritores más geniales que ha dado la literatura de todo el mundo.

A.: *Ahora, ¿cómo se explica esa pasión tan desmedida que él sentía por el Imperio Británico?*

B.: Yo creo que se explica si tenemos en cuenta que él creía fervientemente, sinceramente, en el Imperio Británico, al que veía como una prolongación del Imperio Romano. Para Kipling, Roma e Inglaterra eran equivalentes. Y eso, se nota también en sus cuentos; por ejemplo, en *La Iglesia que estaba en Etiopía*, quizás uno de los mejores relatos que escribió, hay un soldado romano que llega a Etiopía. En el cuento aparecen San Pedro y San Pablo, pero uno siente, al mismo tiempo, que ese soldado romano es un oficial británico en la India. Y hay otro hecho, terrible, ingrato, que nos demuestra cómo Kipling identificaba a los dos Imperios, tan alejados, el uno del otro, en el tiempo: cuando su hijo mayor murió en la Primera Guerra Mundial, entre los «Primeros cien mil voluntarios» que Inglaterra envió a Francia, él deplora esa muerte tan injusta, atribuyéndola a un padre que ha perdido un hijo en el primer siglo de nuestra era. Como dije: Kipling veía el Imperio Británico como una prolongación del Imperio Romano; pero, lo importante de señalar, es también que él no veía a ese Imperio como una forma de codicia, sino como un deber. Y lo sentía como una pasión.

A.: *Una pasión que está presente en toda su obra. Yo recuerdo ahora, por ejemplo, unas líneas escritas no sé en qué libro de Kipling, donde dice: «¿qué saben de Inglaterra los que solo conocen Inglaterra!». O sea que para él, además, no era suficiente con conocer Inglaterra; lo importante era conocer a todo el Imperio.*

B.: Y hay también un poema de Kipling, un poema, donde él habla contra el fútbol, en el cual, al referirse a los ingleses los llama, no sin desdén, «los isleños».

Claro, él conocía y había nacido en esa vasta Inglaterra, que se ha disgregado en el presente, pero que conserva, de algún modo, el idioma y la tradición británicos. Y a sus compatriotas, los veía en función de lo que él llamó «Las cinco naciones»: Inglaterra, Canadá, Australia, Sudáfrica y la India. El primer libro de Kipling, dedicado a la ciudad de Bombay, donde nació, se llama *Los Siete Mares*; ese título, supongo, se debe a la magia del número 7 (*Los siete Dioses Planetarios, Las siete Virtudes Capitales, Los siete Pecados Capitales*); pero, en cuanto a las cinco naciones, que él menciona, se refiere concretamente a esas regiones del Imperio que he enumerado.

A.: *¿Kipling profesó, además, un enorme cariño por Francia, verdad?*

B.: En efecto. Y lo destacó mucho. Francia era para Kipling el centro cultural, del mundo. Ese cariño lo hizo extensivo a toda Europa. Pero, su gran amor era el Imperio Británico. Y él vivió bastante en función de ese amor apasionado.

A.: *¿Se puede justificar esa actitud un tanto desmedida en un hombre genial como Kipling?*

B.: Yo creo que sí. El Imperio Británico hizo mucho bien, y todos los Imperios, en general han hecho mucho bien. Nosotros, sin ir más lejos, somos una consecuencia del Imperio Romano. Y la prueba está que hablamos un idioma que es un ilustre dialecto del latín. De manera que yo, personalmente, comprendo muy bien a Kipling.

A.: *¿Cómo fueron la infancia y la adolescencia de Kipling en la India?*

B.: Bastante conflictivas. Le costó mucho entender su situación, y eso, creo yo, lo marcó para siempre. Kipling llegó al idioma inglés después de haber pasado por el hindi. Él tenía un aya musulmana que le enseñó el hindi desde la infancia; ahora, yo no sé si él llegó a profundizar en el indostaní o fue solo un idioma oral; lo más probable es que haya sido así, me parece raro que él estudiara gramática indostaní. Desde luego, Kipling adquirió, desde muy joven, un profundo conocimiento de la literatura inglesa. Y su vocabulario es muy rico, a diferencia del vocabulario de Oscar Wilde, por ejemplo, que escribía, además, de una forma mucho más simple. Así es posible leer un cuento de Wilde, esos deliciosos cuentos para niños, y entenderlos perfectamente; pero, en cambio, eso no sucede con Kipling, que es un escritor muy complejo.

A.: *¿Esa complejidad, por supuesto, abarca toda su obra?*

B.: Sí. Hay un cuento de Kipling, titulado *La Puerta de cien pesares* que se desarrolla en un fumadero de opio. Ese cuento yo lo leí; bueno, no sé... un centenar de veces a lo largo de mi vida. Y la última vez que me lo leyeron en voz alta, descubrí

algo que no había notado en todas las veces anteriores: ese fumador de opio, que se llama Gabral Mesquita (Gabral viene a ser una variación del nombre Cabral, de lejano origen portugués), cuenta su historia y habla también de la historia del dueño del fumadero de opio. Al cabo de cien veces de leerlo, noté que el narrador, que morirá cuatro meses después de haber contado esa historia, confunde su memoria personal con la memoria del dueño del fumadero de opio. Ese detalle, que es muy importante, en todas las veces anteriores, como dije, no lo había notado. Rudyard Kipling era un auténtico estilista y escribía con una perfección extraordinaria, sin permitirse vacilaciones, porque esas vacilaciones habrían atentado contra su estilo. De modo que él escribe con frases perfectas y, después de haber leído muchas veces un cuento suyo, uno puede descubrir el verdadero significado.

A.: *Ahora, yo personalmente creo que Kipling, a diferencia de otros escritores, era sumamente complejo pero quería parecer sencillo.*

B.: Es cierto eso. Y empezó escribiendo cuentos de apariencia sencilla pero tremendamente complejos; tan complejos como la misma realidad. No obstante, él hacía todo lo posible por ser sencillo. Todo lo contrario de lo que sucede con muchos escritores de nuestros días, que son espantosamente simples, pero quieren parecer complejos.

A.: *¿Qué es, a su criterio, más notable en la obra de Rudyard Kipling?*

B.: Su don narrativo. Él poseyó eso que es una de las cosas más difíciles de encontrar en un escritor. Si leemos *La Balada del Oriente y del Occidente*, donde Kipling narra una historia bastante compleja, por lo menos los dos personajes lo son: el oficial británico y el cuatrero afgano. Eso está contado de tal modo que uno no se da cuenta de que Kipling está realizando prodigios con la rima y con la metáfora; lo cuenta de una manera que uno la acepta como si fuera espontánea. Sin embargo, es imposible que lo haya sido, e indudablemente él lo trabajó muchísimo.

A.: *Mucho se ha hablado del escepticismo de Kipling. ¿Era realmente un escéptico?*

B.: Yo creo que sí. Y en su autobiografía le resta importancia a todo lo que escribe. De *Kim*, dice que es una obra desvergonzadamente picaresca y que no tiene argumento. Dice también que su madre le reprochaba siempre que era incapaz de inventar argumentos; yo disiento: *Kim* tiene un argumento, que está implícito en los dos personajes, el Lama y el propio Kim. Después está la visión del Lama en la que ve que se han salvado; el uno mediante la vida contemplativa, y el otro, mediante la vida activa. Además, Kipling fue inventor de extraordinarios argumentos; no comprendo por qué su madre le decía eso.

A.: *Esa autobiografía es, sin duda, muy extraña, ¿no es cierto?*

B.: Sí. Y Kipling, durante todo el tiempo, habla de sí mismo con mucha modestia y con evidente injusticia. Todo lo atribuye a los demás y a la buena suerte. Él sostiene que le dieron las cartas y que no tuvo más que jugarlas, pero que el destino fue quien le dio las cartas. Lo cual es falso. El destino le da las cartas a todo el mundo, pero si no se es Kipling, esas cartas son inútiles. Hay otro rasgo muy curioso en Kipling que, me parece, no ha sido señalado: él era un maestro de todas las formas del verso, hizo toda clase de experimentos métricos, incluso, el verso libre, inventó muchas combinaciones nuevas, sin embargo, en toda su obra poética no se encuentra un solo soneto. Quizá eso le pareció demasiado intelectual y decidió, al fin, no realizar nunca un soneto. Poetas como Shakespeare y Milton fueron quienes más usaron esa forma poética en Inglaterra, entonces Kipling tal vez pensó, que era demasiado presuntuoso insistir sobre lo mismo y evitó el soneto. Y hay otra razón aún, sin duda, la más valedera: Kipling ambicionaba ser un poeta popular, quería cumplir con ese destino y escribir sonetos hubiera sido, en cierta forma, traicionar ese destino.



La literatura gauchesca

El Martín Fierro

A.: *¿Cuál es el origen que usted le atribuye a la poesía gauchesca, Borges?*

B.: La llamada poesía gauchesca tiene un claro origen en el uruguayo Bartolomé Hidalgo. Mitre no ignoraba ese origen, y cuando Hernández, que era su opositor político, le envió un ejemplar de *El Gaucho Martín Fierro* en el año 1872, le contestó con una carta muy conceptuosa, como se acostumbraba entonces, en la que le decía: «Hidalgo, será siempre su Homero». O sea que Mitre no ignoraba el origen de ese género poético.

A.: *Ahora bien, ¿tenía conciencia el propio Bartolomé Hidalgo de que había inventado un género poético?*

B.: No, yo creo que no. Y eso se debe a que Hidalgo fue un poeta bastante mediocre, en esta época mercedamente olvidado. Hidalgo es conocido, en especial, por gracia de sus continuadores. Hilario Ascasubi usó como seudónimo suyo el nombre de un personaje de Hidalgo: Aniceto el Gallo. La línea de ese género es: Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo y, el más famoso de todos, José Hernández. En prosa podemos mencionar a Eduardo Gutiérrez, el autor de *Juan Moreira* y, como una suerte de elegía de todo ese género, a Ricardo Güiraldes, el autor de *Don Segundo Sombra*.

A.: *¿Le parece realmente menor la poesía de Hidalgo? ¿No será que nos parece mediocre porque la comparamos con todo lo que vino después?*

B.: Sí, tal vez usted tenga razón. Sin duda, en la época en que se publicó la poesía gauchesca de Hidalgo, para la gente haya resultado asombrosa. Y es indiscutible que ahora, cuando la comparamos con sus espléndidas consecuencias, nos parezca mínima.

A.: *Un excelente poeta, inmerecidamente olvidado, es Hilario Ascasubi, ¿no?*

B.: Es cierto. Junto a todos los poetas gauchescos, Ascasubi ha sido sacrificado a la mayor gloria de Hernández. Lugones es quien inaugura la canonización de *El Martín Fierro* en el año 1915. Actualmente, *El Martín Fierro* que leemos todos no es

el de Hernández, es el que leyó Leopoldo Lugones.

A.: *¿Cómo es eso?*

B.: Bueno, José Hernández publicó su poema *El Gaucho Martín Fierro* en la segunda mitad del siglo pasado, pero sin pensar, en ningún momento, que ese personaje fuera ejemplar; por el contrario, él quería mostrar a qué terribles consecuencias llevan el poder del Estado, la leva y el exceso de autoridad. Hernández quería contestar a todo eso y mostrar cómo transforman a un gaucho bueno en un bandido. Después Lugones convierte a ese gaucho en modelo.

A.: *¿Por qué no volvemos a Hilario Ascasubi, un poeta que usted considera importante —como también lo considera Mujica Lainez, que escribió un magnífico libro sobre él—, y nos detenemos un poco en su obra; después seguimos con Hernández? ¿Le parece bien?*

B.: Sí. Bueno, yo creo que no hay ninguna duda de que Ascasubi fue un gran poeta. Pero para cantar necesitaba el estímulo de un hecho militar inmediato. Yo recuerdo ahora aquellos versos que él escribió estimulado por la batalla de Cagancha.

*Querélos mi vida —a los orientales,
que son domadores— sin dificultades.
¡Que viva Rivera! ¡Que viva Lavalle!
Tenémelo a Rosas... que no se desmaye.*

*Media caña
a campaña.
Caña entera,
como quiera.*

*Los de Cagancha
se le afirman al diablo
en cualquier cancha.*

Ahora, cuando Ascasubi escribió *Santos Vega*, su obra más conocida, era un hombre viejo y ya estaba un poco alejado de todo. Pero, como ya señalé, su más alto valor poético lo alcanzó cuando escribió estimulado por una batalla, por una campaña militar o por una victoria. La voz de Ascasubi es distinta a la de Hernández; la de Hernández es una voz grave, triste; la de Ascasubi es una voz de exaltación, de felicidad y de entusiasmo.

A.: *Borges, ¿por qué dice usted que cuando Ascasubi escribió Santos Vega, ya*

era un hombre viejo y alejado de todo?

B.: Porque esa obra la inició y terminó en París. Mitre lo había mandado a Europa, creo que en el año 1860, para enganchar soldados, y él aprovechó para escribir *Santos Vega*, un romance lánguido y casi inextricable, del que apenas se logran rescatar algunas memorables evocaciones de los indios y del alba. Yo creo que una antología puede dar una mejor medida de su talento que los tres volúmenes que acumuló en París, con menos rigor que complacencia.

A.: *Tampoco falta lo brutal a la obra de Hilario Ascasubi. Usted dijo que la voz de este poeta es de felicidad y de exaltación, pero no se puede olvidar que Ascasubi escribió La refalosa, una página que puede equipararse con El Matadero de Esteban Echeverría por lo terrible.*

B.: Ah, no, por supuesto. Ese poema es de una terrible ferocidad. Esa es una página memorable y alucinatoria. Yo dije en un prólogo que escribí sobre Francis Bret Harte, que los americanos del Norte eran feliz o infelizmente incapaces de escribir en el siglo XIX con una brutalidad similar a la de nosotros. *La refalosa*, el asesinato del moreno en *El Martín Fierro*, *El Matadero* y las monótonas escenas atroces de Eduardo Gutiérrez no han sido igualadas por la literatura norteamericana del siglo pasado. Recuerdo que John Macy observó que la literatura norteamericana era endeble, dulzona, idealista y melindrosa. «El Ulises de grandes ríos y de peligrosos mares no es más que un experto en estampas japonesas», concluía Macy.

A.: *Esa imagen vaya si la cambiaron en este siglo, ¿no?*

B.: Pero claro, la literatura norteamericana de nuestro tiempo no quiere ser sentimental y repudia a todo escritor que es susceptible de ese epíteto. Han descubierto que la brutalidad puede ser una virtud literaria y el auge de los *hardboiled writers*, al estilo de los Hemingway está al orden del día.

A.: *En uno de los prólogos, en uno de los tantos prólogos, que usted escribió sobre El Martín Fierro, recuerdo estas palabras suyas: «Una función del arte es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres: de todas las historias que ha soñado la imaginación argentina, la de Fierro, la de Cruz y la de sus hijos, es la más patética y firme».*

B.: Caramba, le agradezco que haya recordado eso. Yo creo que *El Martín Fierro* es una obra maestra. Y es curioso que el personaje se haya impuesto a su artífice.

A.: *No entiendo bien lo que acaba de decir. ¿Por qué dice que el personaje se impuso a su artífice?*

B.: Bueno, porque al principio Martín Fierro carecía de rasgos diferenciales; era un personaje genérico, pero luego se produjo algo misterioso, algo tal vez no previsto por el autor. En lugar de la víctima quejumbrosa, genérica, que era un poco todos los gauchos, surge el cantor, el cuchillero, el desertor, el rudo varón y, para algunos, para Lugones, más concretamente, el paladín. Y ese personaje, ese Fierro violento y duro, se impone al propio Hernández.

A.: *¿Por qué no hablamos un poco de José Hernández, que repite, en cierta forma, la paradoja de Shakespeare y de Cervantes; es decir la del hombre oscuro, inadvertido por sus contemporáneos, que deja una obra monumental a la memoria de los otros hombres?*

B.: Hernández fue indiscutiblemente un gran poeta. Yo creo que debemos admirar la obra de Hernández, que es muy importante, pero no a su personaje. En esto yo creo que hay un error: el culto justo de la obra ha llevado al culto absurdo del gaucho Martín Fierro. Es como si uno confundiera el culto hacia Shakespeare, con el culto de *Macbeth*, que fue un asesino, por ejemplo. Con *Martín Fierro* ha ocurrido eso. Ahora, el tono de *El Martín Fierro* es muy lindo, y una de sus felicidades es que todo se enumera; es decir no se corta lo narrado, no se intercalan descripciones inútiles. Esto sucede aun cuando Hernández cuenta cosas imposibles, por ejemplo.

*El gaucho más infeliz
tenía tropilla de un pelo.
No le faltaba un consuelo
y andaba la gente lista
tendiendo al campo la vista,
solo había hacienda y cielo.*

A.: *¿Su padre lo llegó a conocer a José Hernández, verdad?*

B.: Sí, lo conoció. Era aún un chico cuando lo fue a visitar a su casa, que estaba ubicada cerca de la plaza que hoy se llama Vicente López. Y mi padre recordaba el zaguán de la casa de Hernández, en el que había hecho pintar el sitio de Paysandú. Su hermano Rafael había participado de esa batalla, y creo que fue herido allí. Ahora, como usted dice. Hernández pasó casi inadvertido por sus contemporáneos, no impresionó a nadie. Sabemos que era corpulento, fuerte, que usaba barba y que su memoria era extraordinaria, pero en una ciudad donde casi todos se conocían, él no ha dejado anécdotas. Se dice que, como otros miembros de la familia, era espiritista, y que sus amigos lo apodaban «Martín Fierro». Tulio Méndez nos contó que en la década del ochenta, Hernández recorría a caballo el barrio de Belgrano y que los

vecinos le preguntaban qué andaba haciendo; entonces él contestaba: «Adelgazando», y ellos le decían: «Al pingo».

A.: *Hernández desempeñó variadas tareas, además del periodismo y de su banca como senador nacional, ¿no?*

B.: Sí, y era estanciero; alguna vez fue vagamente militar en los conflictos civiles de la época. Fue también polemista, un temible polemista, profesor de gramática, taquígrafo, agente de compra y de venta de campos y propiedades, y, según me dijeron, fue dueño de una librería, cercana a la Plaza de Mayo. Ahora, él nació en San Isidro y la madre se llamaba Isabel Pueyrredón. Yo recuerdo que Martínez Estrada se asombraba de que no firmara Hernández Pueyrredón; no sé por qué, ya que en esa época los apellidos dobles no se usaban.

A.: *Borges, ¿por qué no me habla un poco más de su teoría, opuesta a la de Lugones, por supuesto, de que Fierro no es un caso ejemplar?*

B.: Bueno, la prueba de que Fierro no es ejemplar es de que, al cabo de tantos años, recordamos los nombres de algunos famosos matreros: Juan Moreira, Hormiga Negra, Calandria, los hermanos Barriente; en el Uruguay, el «Peludo» Menchaca... Pero esos nombres los recordamos como al pasar; sin embargo, la mayoría de la gente tiene una gran simpatía por el hombre solo que pelea contra la partida. También suponer que todos los gauchos fueron matreros, me parece absurdo; hay algo que muchos olvidan y que yo lo he dicho en un poema: el gaucho pelea contra la partida, pero quiénes eran la partida; otros gauchos evidentemente. Toda la caballería, en las diversas guerras argentinas (la Guerra de la Independencia, la Guerra del Brasil, las Guerras Civiles, la Campaña del Desierto) estaba compuesto por gauchos. Y esas guerras, en su mayoría, han sido guerras victoriosas. Ahora el gaucho que nos quieren poner de ejemplo, el gaucho Martín Fierro, no es ningún modelo de conducta. Es un gaucho matrero, desertor, racista, pendenciero...

A.: *¿No piensa que Güiraldes escribió Don Segundo Sombra con la idea de marcar esa diferencia?*

B.: Yo creo que sí. En esa obra el gaucho aparece como un hombre de paz, como un hombre cortés y amable. Un gaucho similar encontramos en los *Romances del Río Seco* de Lugones. Esto no le resta ningún mérito a Hernández, ya que el autor de *El Martín Fierro* había tomado el caso de ese pobre gaucho fugitivo para señalar los abusos de autoridad. Hernández era federalista, como Estanislao del Campo, y se oponía a esas formas despóticas de tratar a la gente indefensa. *El Martín Fierro* él lo escribió con un sentido político, pero luego fue mucho más allá de ese propósito, ya que ha dejado un personaje que es parte de nuestra memoria.

A.: Sin embargo, el propio Hernández argumenta otras razones cuando se refiere a su obra. Él dice que escribió ese libro como un pasatiempo para distraerse del tedio de la vida de hotel.

B.: Ah, sí, lo recuerdo a eso. Pero es un argumento que no invalida el contenido verdadero del libro. Ese hotel, según Leopoldo Lugones, estaba ubicado en la calle 25 de Mayo, casi frente a la Plaza de Mayo; pero hay otras personas que dicen que Hernández se refiere a un hotel de Santa Ana do Livramento, cuya parte oriental se llama Rivera, y que *El Martín Fierro* fue escrito allí. Eso se debe también a ciertos brasileñismos que tiene el poema; posiblemente, Hernández conoció a los gauchos riograndenses y le recordaron o encontró cierta semejanza con los gauchos de la provincia de Buenos Aires. Pero, en general, se acepta la idea de que *El Martín Fierro* fue escrito aquí y no en el Brasil. Yo acepto esa teoría. Hernández, según parece, escribió esa obra en diez días. A él le convenía pasar inadvertido en Buenos Aires para plegarse a la revolución de López Jordán, permaneció oculto en el hotel y durante ese tiempo escribió *El Martín Fierro*.

A.: Es como si Hernández se hubiera preparado toda la vida para escribir ese libro, ¿no, Borges?

B.: Es cierto, además, de hecho, ha sido lo único que escribió, ya que el resto de su obra no tiene importancia. En la segunda parte del poema se narra la muerte de Cruz, y esto ha sido escrito por Hernández de una manera memorable:

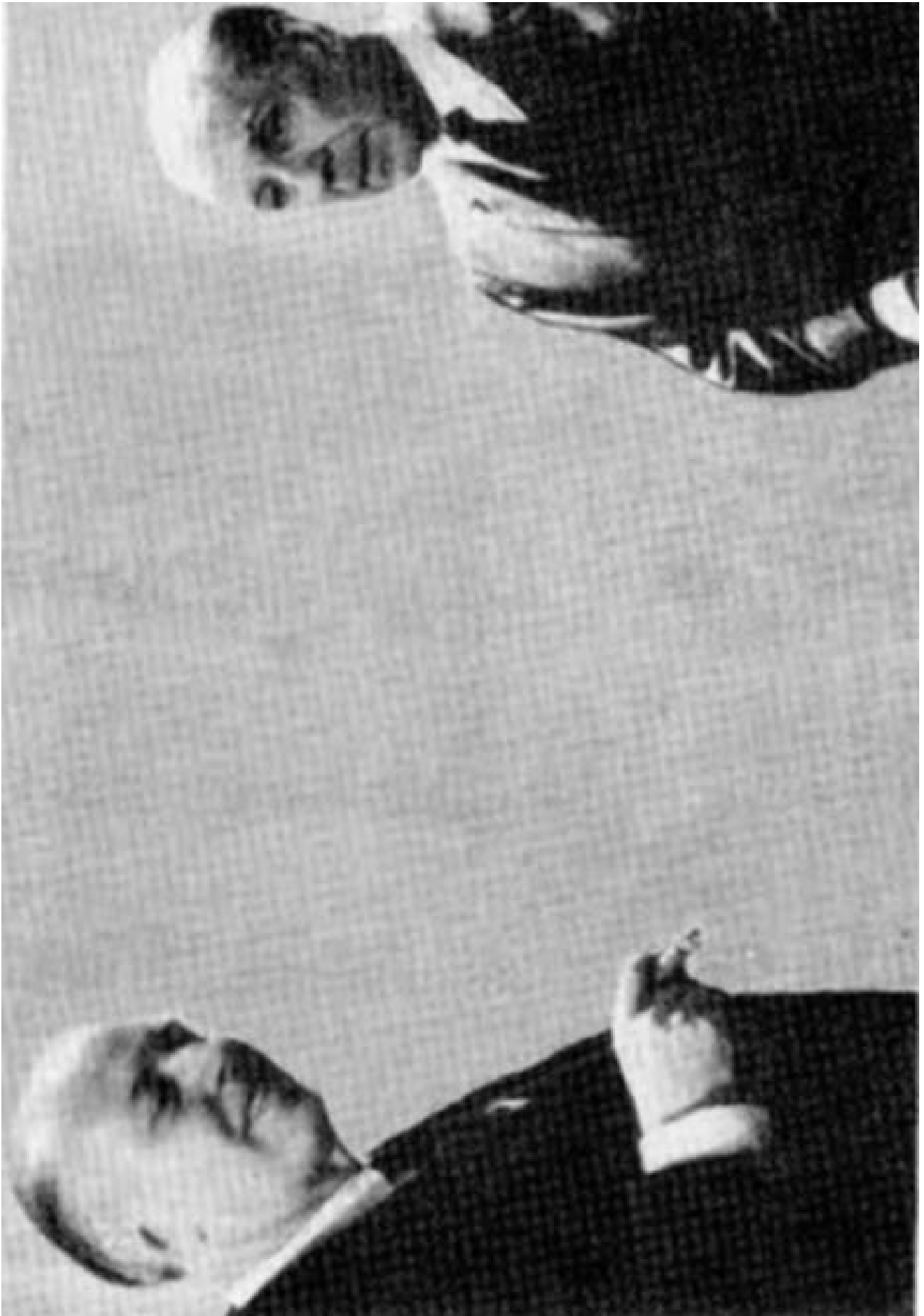
*De rodillas a su lao
yo lo encomendé a Jesús.
Faltó a mis ojos la luz,
tuve un terrible desmayo,
caí como herido del rayo
cuando lo vi muerto a Cruz.*

Es como si Martín Fierro no quisiera describir la muerte de Cruz, como si le escamoteara un poco a ese hecho desgraciado. Luego sigue:

*Aquel bravo compañero
en mis brazos expiró;
hombre que tanto sufrió
varón que fue tan prudente
por humano y por valiente
en el desierto murió.*

A.: *Esos versos son de una gran belleza. Yo recuerdo ahora un cuento suyo, que se llama El fin. Martín Fierro vuelve a encontrarse con el moreno, pero el moreno es quien lo mata a él.*

B.: Yo escribí ese cuento imaginando que ese hecho, de la manera en que yo lo relato, pudo haber sido entrevistado por Hernández. Ahora mucha gente ha dicho que yo escribí ese cuento en contra de Hernández, lo cual es absurdo. Creo que ese cuento lo habría aprobado el artífice de *El Martín Fierro*; salvo que como yo soy un mal versificador no me animé a escribirlo en verso.



Con Ulyses Petit de Murat, 1967

La enciclopedia

A.: *Borges, en alguna oportunidad, si mal no recuerdo, le oí decir a usted que el género literario que prefería era la enciclopedia. ¿Estoy equivocado?*

B.: No, no está equivocado. Y lo que voy a argumentar, seguramente, resultará extraño a mis lectores, ya que el hecho de que el género literario que yo prefiera sea la enciclopedia se debe a varias razones. Una, que es honrosa: mi curiosidad; otra, que es menos honrosa: mi haraganería. Pero la más importante de todas, quizá sea esta: la cuota de sorpresa, de suspenso, como se dice ahora, que hay en las enciclopedias. En un libro se sabe con antelación lo que se encontrará; es decir, que uno sabe que le espera tal o cual cosa de acuerdo con el tipo de libro que se haya elegido. Esto no sucede en una enciclopedia, ya que está regida por el orden alfabético que, esencialmente, es un desorden, sobre todo si uno piensa en los temas.

A.: *Es verdad. Las enciclopedias están llenas de sorpresas...*

B.: Sí, y pueden hacer regalos maravillosos, como este, por ejemplo, que yo recuerdo ahora. Cuando aún era un chico solía acompañar a mi padre a la Biblioteca Nacional —esa Biblioteca que sigo extrañando y que ni remotamente, por esa época, yo podía imaginar que algún día habría de dirigirla— y era tan tímido que no me atrevía a pedir libros. Me acercaba entonces a los anaqueles, buscaba una edición vieja de la *Enciclopedia Británica*, sacaba un volumen cualquiera y lo leía. Recuerdo especialmente una noche venturosa para mí, un don del azar (salvo que no hay azar), en que me tocó un tomo con la «D», y leí un excelente artículo sobre los *Drusos*. Luego me enteré de algo que no he visto confirmado en otras enciclopedias: los drusos creían en la transmigración de las almas. Me enteré, también, que había una vasta comunidad de drusos en la China. Y después encontré algo que parece sacado de un cuento de Kafka: esa pequeña comunidad de drusos del Asia Menor, que se sentía respaldada y fortalecida por una enorme cantidad de amigos, quiere encontrar una especie de paraíso perdido. Ayudados por esos aliados dan vuelta alrededor de un sitio imaginario (ese sitio parece ser el castillo de Kafka) al que no se atreven a entrar.

A.: *¿Ese artículo aparece en otras ediciones de la Enciclopedia Británica, o en otras enciclopedias, Borges?*

B.: No, en la edición que yo tengo de la *Enciclopedia Británica*, que es una

edición posterior, ese artículo sobre los Drusos no está. Hay otras cosas que se han descubierto e incorporado, pero aquello, tan extraño, tan sorprendente, que yo leí en esa edición que se conserva en la Biblioteca Nacional, ha sido eliminado.

A.: *¿A qué razones se debe?*

B.: Bueno, eso no lo sé. He tratado de averiguarlo, pero ha sido en vano: nadie conoce las razones. También podría pensarse que ese recuerdo mío es alucinatorio, que yo he enriquecido esa lectura con mi imaginación, pero yo creo que no. Estoy seguro de haber leído aquello. Por otra parte, no es difícil comprobarlo, ya que esa edición de la *Enciclopedia Británica* está en la Biblioteca. Recuerdo, además, con toda claridad el título: *China Drusos*. Después vino un artículo sobre otros creyentes. Ese artículo era sobre la *generación del alba*, como alguna vez definió Julio César a los druidas que tenían su centro en Bretania y estaban diseminados por todos los países celtas; o sea en Galia y en Irlanda.

A.: *Ahora, hay algunos historiadores que le atribuyen a Julio César cierta obsesión por desentrañar un misterio concerniente a los druidas. ¿No recuerda si registra ese hecho el artículo que usted leyó, Borges?*

B.: Sí que lo registra. Y recuerdo también haber leído que Julio César creía en la metamorfosis de ciertos hombres que podían asumir la forma de un animal. A César eso lo intrigaba y parece ser que era una de sus obsesiones. Luego él se decide a desentrañar ese misterio, pero el destino no lo acompaña, ya que lo matan antes de poder hacerlo. Esa misma idea de la metamorfosis está en la leyenda guaraní del *Lobizón* y en la leyenda cordobesa del *Tigre Capiango*.

A.: *¿Y siguiendo con la letra «D» llegó a descubrir algún otro artículo asombroso?*

B.: Bueno, esa misma noche descubrí a Dryden, un poeta inglés del siglo diecisiete, hasta ese momento ignorado por mí, y de cuya fama actual se ha encargado T. S. Eliot. En ese artículo, admirablemente escrito, yo sentí la presencia de John Dryden, que sin duda fue una de las máximas figuras de la Edad Augusta de Inglaterra. Dryden fue el hombre de la época, el supremo representante. Fue el poeta que dictó la ley a la crítica inglesa cuando dijo que su misión no era censurar, sino reconocer los méritos de los escritores. Fue, además, un excelente dramaturgo. En su obra crítica Dryden no se deja influir indebidamente por prejuicios teóricos. Recuerdo que leí también su poema *The hind and the panther*, donde me encontré con unos versos magníficos, hondamente sentidos, dedicados a la «inmaculada cierva de Roma».

A.: ¡Qué magnífico que todo eso le haya sido revelado por una enciclopedia en una sola noche! Pero vayamos un poco a los orígenes de las enciclopedias. ¿Quién las inventó?

B.: Yo creo que el primer inventor de una enciclopedia fue Plinio, el autor de la *Historia natural*, en la que reúne en treinta y siete volúmenes una documentación relacionada con los conocimientos de su época en las más diversas materias. Yo no sé si poseía realmente valor científico lo que Plinio hacía, pero escribía de un modo muy complejo y creo que hasta hoy es muy difícil traducirlo. Luego tenemos la ilustre enciclopedia que, de algún modo, preparó y prefiguró la Revolución Francesa; me refiero a la famosa *Enciclopedia de Diderot*, que lleva su nombre porque él fue su principal inspirador. Y una cosa que no se ha difundido demasiado es que en esa enciclopedia colaboró Rousseau con varios artículos.

A.: De esa enciclopedia se ha hecho una excelente reedición francesa y, curiosamente, el que la hizo es un italiano: el marqués de Ricci, que tiene su editorial en Milán. ¿Lo sabía?

B.: Sí, lo sabía. Y creo que son sesenta o setenta volúmenes. Me han dicho que la edición es muy buena, como dice usted, y que ha sido debidamente enriquecida. Ricci es un gran editor. Él es el autor de una colección que yo dirigí y que se tituló *La Biblioteca de Babel*.

A.: Borges, sería interesante que usted citara otras enciclopedias que ha frecuentado a lo largo de su vida.

B.: Bueno, la lista es grande, ya que a lo largo de mi larga vida he tenido el privilegio de frecuentar muchas enciclopedias, y cada una de ellas me ha deparado una sorpresa diferente. Entre las que recuerdo están las enciclopedias alemanas, la de *Brockhaus*, la de *Mayer* y la católica de *Hessler*. Luego, en Inglaterra, tenemos la *Británica*, la *Chemars* y una que yo querría tener: *Jeweess Enciclopedia* (la *Enciclopedia Judía*), que es una obra esencial, ya que no se limita solo al tema judío, aunque trata todas las cosas desde ese punto de vista. Esa enciclopedia era la preferida de Rafael Cansinos-Asséns y creo que nadie la llegó a conocer ni a gustar como él. Cansinos-Asséns se había propuesto ser judío (no sé si realmente lo era) y esa obra era su libro de cabecera; un libro que, seguramente, contribuyó a enriquecer. También están las enciclopedias italianas que son excelentes. Yo tengo la *Gerzanti* y la *Bompiani*, dedicada especialmente a la literatura.

A.: ¿Y en cuanto a las enciclopedias de lengua española, Borges?

B.: Ah, yo creo que las hay muy buenas. Está la *Enciclopedia Hispanoamericana*,

la *Enciclopedia Larousse* y la *Enciclopedia de la Cultura*. Y luego la *Enciclopedia Espasa Calpe* (que me ha sido obsequiada recientemente por sus editores), no demasiado exacta, aunque sí notablemente vasta.

A.: *La etimología de la palabra enciclopedia viene de Grecia, ¿verdad, Borges?*

B.: Sí. Viene de *paideia*, que quiere decir instrucción, y de *kyklos*, que significa círculo. Ahora, hace poco yo leí en una historia de la literatura china un texto que me parece importante destacar. Según esa obra, en la China se llamaba enciclopedia, o en todo caso la palabra puede traducirse por enciclopedia, a libros que vienen a ser reediciones de todos los clásicos. Creo que hay una que es tan completa, es decir, que incluye tantos clásicos, que no ha sido impresa nunca. Es casi imposible editarla ya que hay miles y miles de volúmenes en caracteres chinos.

A.: *Creo que se debe a Francis Bacon el método de clasificación de la materias, o temas, con De dignitate et de augmentis scientia y Novum organum scientiarum. ¿No es así?*

B.: Claro, Bacon es el que establece un riguroso método para agrupar los temas. En la Edad Media se escribieron muchas obras con los títulos de *Cyclopaedia*, *Summa* o *Speculum*, pero es Bacon el primero que agrupa los temas.

A.: *¿Voltaire también colaboró con los enciclopedistas franceses?*

B.: Sí. Y creo que Condorcet, Buffon y Montesquieu, también lo hicieron. Seguramente Diderot y D'Alembert, que fueron otros creadores de la Enciclopedia y autores de discursos preliminares, les pedían artículos sobre distintos temas a los más conocidos autores de la época. Así fue que colaboraron Rousseau, Voltaire y muchos otros conocidos escritores.

A.: *Borges, a usted se lo ha acusado de manejar excesivamente las enciclopedias, ¿qué puede responder a esto?*

B.: Que tienen razón: me confieso culpable de haber recurrido a las enciclopedias y de haber extraído enseñanzas y argumentos que luego he usado en mis libros. Las enciclopedias dan lo que suponemos esencial sobre un tema y, además, nos ofrecen la ventaja de poder informarnos rápidamente —y sin duda también erróneamente— sobre cosas muy diversas. Yo creo que si ahora, a esta altura de mi vida, recuperara la vista no saldría de esta casa; me quedaría aquí leyendo cualquier volumen de la *Enciclopedia Británica*, o de la *Brockhaus*, o de la *Espasa Calpe*. Esto, seguramente, me impedirá escribir una sola línea, y tal vez sería un alivio para mis lectores. Pero, sin duda, la mayor parte del tiempo lo pasaría leyendo.

A.: *Por último, Borges, ¿podría intentar usted una definición de la enciclopedia?*

B.: Yo la definiría, como se decía antes, como una *silva de varia lección*. Enciclopedia —ya lo señalamos en su etimología— tiene que ver con círculo, con circular; es decir, con lo total del conocimiento. Esto es lo que hace que mantenga su fe en el conjunto, ya que si tomamos particularmente cada tema que trata la enciclopedia, comprobaremos que es bastante limitado. Por ejemplo, yo puedo creer en un artículo de la *Enciclopedia Británica* visto desde la totalidad del conocimiento universal, pero si ese artículo se refiere a un tema latinoamericano o español, he comprobado cierta ignorancia sobre esa especialidad.

A.: *Pero a pesar de esos errores sigue prefiriendo ese género literario que lo liga a lo universal, ¿verdad?*

B.: Por supuesto. Dejando de lado esos errores, sin duda involuntarios, yo sigo prefiriendo como género literario a la enciclopedia.



Hasta el movimiento romántico, que se inició, tal es mi opinión, en Escocia, al promediar el siglo dieciocho y que se difundió después por el mundo, Virgilio era el poeta por excelencia. Para mí, en 1982, es casi el arquetipo. Voltaire pudo escribir que si Homero había hecho a Virgilio, Virgilio es lo que le había salido mejor. En la inconclusa Eneida se conjugan, según se sabe, la Odisea y la Ilíada. Es decir la vasta respiración de la épica y el breve verso inolvidable. En la cuarta Geórgica leemos: *In tenui labor*. Más allá del contexto y de su interpretación literal esas tres palabras bien pueden ser una cifra del delicado Virgilio. Cada tenue línea ha sido labrada. Recuerdo ahora.

Adgnosco veteris vestigia flammae.

Dante, cuyo nostálgico amor soñaría a Virgilio, la traduce famosamente:

Conosco i segni dell' antica fiamma.

Virgilio es Roma y todos los occidentales, ahora, somos romanos en el destierro.

Texto de Jorge Luis Borges
publicado en el diario «Clarín»
en setiembre de 1982

A.: *Borges, a través de diversas épocas se han sostenido algunas controversias sobre ese grupo de poemas llamados colectivamente Appendix Vergiliana, atribuidos a Virgilio. Croce habría dicho que es muy probable que algunos de sus primeros intentos poéticos se encuentren en esta colección, pero es casi seguro que no escribió todos los poemas. ¿Qué opina usted?*

B.: Bueno, yo coincido con Croce, pero creo que eso sería lo menos importante. En todo caso sería mejor que muchos de esos poemas no fueran de Virgilio. En ese texto hay un poema dedicado a la *pizza* —esa torta rústica llamada *moretum* por Virgilio—, que a mí no me parece demasiado bueno. Tal vez porque a mí no me gusta la *pizza*. Pero eso, le repito, no es tan importante; aunque si algunos de esos poemas no pertenecen a Virgilio, otros, por lo excelente que son, merecen ser de él. Ahora, yo creo que el Virgilio que nos interesa a todos es el que se encuentra en las *Bucólicas* o *Églogas*, en *Las Geórgicas* y en *La Eneida*. Para mí, la más interesante de *Las Bucólicas* es la cuarta, cuando el poeta proclama la llegada de la edad de oro, que ha de ser anunciada por la llegada de un niño divino. Durante años se creyó —tal vez sea

cierto, quién puede desmentirlo— que en ese admirable poema, Virgilio había profetizado el nacimiento de Jesucristo.

A.: *Ahora bien, Borges, dejando de lado esos detalles sobre el Appendix, a los que usted resta importancia, Virgilio es autor de Las Geórgicas, una obra de indiscutible e insuperable belleza, ¿no le parece?*

B.: Pero claro, indiscutiblemente son magníficas. Esa obra, Virgilio la escribió en Nápoles a pedido de Mecenas, con la intención de promover un movimiento de retorno al campo, una especie de reforma agraria que apoyaba Augusto. Antes, Augusto lo había ayudado a Virgilio a recuperar sus tierras, que le habían arrebatado los partidarios de Antonio, luego de la famosa campaña filipense. Esos cuatro libros tratan, curiosamente, de agricultura, crianza de animales, apicultura y, creo que también, sobre el cuidado de los árboles. Todo eso dicho en un admirable tono poético. Se dice que fue uno de los libros más admirados por Augusto. En el último de los libros, Virgilio nos dice que si no estuviera acercándose a su muerte, al momento de plegar velas, cantarían a los jardines.

A.: *Eso después lo cumple en La Eneida. ¿Creo que los últimos doce años de su vida los dedicó a esta obra, no?*

B.: Sí, es cierto. En ese poema épico Virgilio canta a la caída de Troya, a los viajes de Eneas y proclama con pasión la que él llama «divina misión evangelizadora de Roma como rectora de las razas humanas».

A.: *Muchos lectores famosos consideran el libro sexto como el más bello y perfecto de los doce. ¿Está de acuerdo con esta apreciación?*

B.: Sí, por supuesto. Una de las cosas más hermosas que guarda mi memoria es ese sexto libro, donde Virgilio nos refiere el viaje del héroe y de la Sibila al Averno. Allí encuentra la sombra de su padre en los Campos Elíseos y recibe el aliento de él y los consejos para los días terribles que se avecinan. Siguiendo una tradición de *La Odisea*, declara que son dos las puertas divinas por las que nos llegan los sueños: la de marfil, que es la de los sueños falaces, y la de cuerno, que es la de los sueños proféticos.

A.: *¿A qué podríamos atribuir esa curiosa elección que hace Virgilio de esos materiales?*

B.: No sé, pero supongo que todo tiene que ver con algo que el poeta ha sentido de una manera intensa. Con esos materiales elegidos, diríase que Virgilio percibe de una manera oscura que los sueños que se anticipan al porvenir son menos preciosos que los falaces, que son una mera invención del hombre que duerme.

A.: *¡Qué extraño que Virgilio, poco antes de su muerte, le haya pedido a sus amigos la destrucción de su inconclusa Eneida! ¿No?*

B.: Sí, Kafka también en nuestro siglo le pidió a su amigo Max Brod que quemara su obra. Virgilio había hecho lo mismo, tal vez por eso *La Eneida* cesa, no sin misterio, con las palabras «Fugit indignata sub umbras». Ahora yo creo que en el fondo él no quería que se quemara esa obra. Si Virgilio hubiera querido destruir *La Eneida* lo habría hecho personalmente; encargó a sus amigos que lo hicieran para librarse de una responsabilidad, no para que ejecutaran su orden. Los amigos posiblemente entendieron esto y luego hicieron lo que correspondía: acataron la secreta voluntad del muerto. Felizmente, gracias a esta inteligente desobediencia hemos heredado esa obra magna de la literatura de todos los tiempos.

A.: *Virgilio marcó a todos los poetas del mundo, Dante, Góngora, Quevedo, Tasso, Ariosto, Petrarca, que lo estudió apasionadamente y publicó una exégesis crítica de sus textos. En fin, la lista sería infinita, ¿verdad, Borges?*

B.: Sí, claro. Dante lo convierte, además, en símbolo de la más alta sabiduría. Para Dante, Virgilio es su ángel. Al hombre de Norsumbria lo desespera el abandono momentáneo del ángel; a Dante el de Virgilio, «Virgilio a cui per mia salute die mi», Virgilio a quien para salvarme me entregué, dice Dante.

A.: *¿Cuándo descubrió usted la poesía de Virgilio?*

B.: En mi época de estudiante, en Ginebra, en las clases de latín. Virgilio me deslumbró inmediatamente. A partir de entonces no he dejado de leerlo con devoción.

A.: *¿Qué es lo que más lo asombra de la obra de Virgilio, Borges?*

B.: Bueno, son muchas las cosas que me asombran; diría que casi todo. Pero me sigue asombrando la manera con que manejaba la métrica, el hexámetro, la impresionante fuerza descriptiva. Virgilio elige siempre la palabra exacta y todo lo que él canta adquiere una sagrada elocuencia. Bacon dijo alguna vez que Virgilio es «el poeta más casto y magnífico que jamás haya tenido el mundo». Tiene razón: Virgilio es la poesía de todos los tiempos; es un arquetipo.



Con Roberto Alifano

Algunos recuerdos personales

A.: *Borges, le propongo concretamente, que hablemos de usted. ¿Podemos evocar, por ejemplo, sus primeras lecturas infantiles, su contacto con la literatura, sus padres, su hermana Norah, sus amigos, sus maestros?*

B.: Sí, por qué no. Pregúnteme lo que usted quiera.

A.: *¿Cuál fue su primera lectura literaria, Borges?*

B.: Creo que mi primera lectura fueron los cuentos de Grimm en una versión inglesa. Yo era muy chico, no recuerdo bien.

A.: *¿Qué edad tenía?*

B.: Y, no sé... Pero yo no recuerdo una época de mi niñez en la que no supiera leer ni escribir. Yo fui educado en la biblioteca de mi padre, tal vez más que en el colegio o en la universidad. Mucho de esa formación se la debo a mi abuela, que era inglesa y que conocía *La Biblia* de memoria. Así que yo podría decir que entré en la literatura por el camino del Espíritu Santo y por los versos que oía en mi casa. Mi madre, por ejemplo, recordaba de memoria *El Fausto* de Estanislao del Campo.

A.: *Su educación fue además bilingüe, ¿verdad?*

B.: Sí, en mi casa mi abuela inglesa hablaba en su lengua madre; el resto de la familia en español. Yo era muy chico, pero sabía que con mi abuela materna, Leonor Acevedo de Suárez, debía hablar en español y que con mi abuela paterna, Frances Haslam Arnett, lo debía hacer en inglés. En cuanto a mis lecturas, que yo recuerdo, las primeras fueron en inglés, ya que la biblioteca de mi padre contenía libros preferentemente ingleses. También, por esa época de mi vida, yo leí algunos libros en compañía de mi hermana Norah; creo que eran cuentos de Poe y novelas de Hugo, de Dumas y de Walter Scott.

A.: *¿Su infancia estuvo muy unida a la de su hermana Norah?*

B.: Sí. Yo le llevo solo dos años. Y, como es natural, nuestra infancia se confunde. Norah era siempre la que ideaba nuestros juegos, yo era tímido y estaba siempre en

segundo plano. Ella se dedicó luego a la pintura; Norah es una gran pintora. Cuando éramos chicos y nos trasladamos a Adrogué, ella comenzó a interesarse por la pintura. Y en Suiza se perfeccionó con un maestro.

A.: *¿Su bachillerato lo hizo en Suiza?*

B.: Sí. Y eso fue ventajoso para mí, porque yo era un buen latinista y llegué a componer versos en latín con la ayuda del *Gradas ad Parnasum* de Guicherat. En latín mis lecturas preferidas eran Séneca y Tácito.

A.: *¿En qué año se trasladó su familia a Suiza, Borges?*

B.: En 1914. Vivimos allá todo el período de la Primera Guerra Mundial. Yo recuerdo que vi movilizar en una semana cerca de 300 000 hombres para defender la frontera. El ejército suizo contaba con tres coroneles y se propuso elevar el rango de general a uno de ellos durante el tiempo que durase la guerra. El cargo recayó sobre el coronel Odeou, que era vecino de nosotros. Y él aceptó con la condición de que no le aumentasen el sueldo. ¡Qué curioso, no! En la Argentina es todo lo contraído; hay más generales que tanques o más almirantes que barcos. Y se pasan la vida aumentándose los sueldos.

A.: *Por aquellos años usted se enseñó el idioma alemán, ¿no?*

B.: Sí. Fue en el último o penúltimo año de la guerra. Yo tenía diecisiete años. El culto de Alemania se lo debo a Carlyle, pero yo decidí enseñarme ese idioma para leer en el original *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, y también a Heine y Goethe.

A.: *Usted ha dicho en alguna oportunidad que una de las personas que más lo estimularon para que escribiera fue su padre. ¿Cómo era el doctor Jorge Guillermo Borges? ¿Qué recuerdos tiene usted de él?*

B.: Mi padre era un ser admirable desde todo punto de vista. Era profesor de psicología y lenguas vivas. Yo lo recuerdo como un hombre brillante, aunque tal vez un poco tímido. Creo que yo heredé de él mi timidez. Mi padre daba tres clases por semana y ganaba un sueldo bastante digno, que le alcanzaba para mantener a su familia. El dinero que le quedaba lo gastaba en libros para enriquecer su biblioteca y para obsequiarlos a sus alumnos. Creo que de algún modo él presintió que yo podía ser escritor, que mi destino era literario, y me estimuló para que lo cumpliera. Recuerdo que mi padre me aconsejó siempre que escribiera mucho, que nunca dejara de escribir, pero que solo lo hiciera cuando sintiera necesidad de hacerlo y, fundamentalmente, que no me apresurara a publicar, que para eso siempre había tiempo.

A.: *¿Cuándo se decidió a publicar su primer libro, Borges?*

B.: Bueno, siguiendo ese consejo de mi padre, me decidí a hacerlo cuando ya había escrito el tercero o el cuarto libro. Ese primer libro se llamó (se llama) *Fervor de Buenos Aires* y fue publicado en el año 1923. El que lo financió fue mi padre; me dio 300 pesos para la impresión y yo corrí entusiasmado a la imprenta. Recuerdo que viajábamos a Europa y el libro hubo que hacerlo en seis días. Luego se repartió entre mis amigos en Buenos Aires. En España, Gómez de la Serna le hizo una crítica elogiosa; una crítica sin duda inmerecida.

A.: *En 1926 usted ya era un poeta conocido y César Tiempo y Juan Pedro Vignale lo invitan a participar en una antología, compilada por ellos. Un año después, publica su segundo libro de poemas: Luna de enfrente.*

B.: Esa antología se llamó *Exposición de la actual poesía argentina* y demoró dos años en publicarse. Allí, yo aclaraba al presentar mis poemas, que estaba escribiendo otro libro de versos porteños o palermeros (Palermo era mi barrio), que se titularía, dulcemente, *Cuaderno San Martín*. En 1929 se publicó y yo ni remotamente imaginé que con ese libro de versos iba a lograr varias distinciones; entre ellas el segundo premio Municipal de Literatura. Pero si me permite una pequeña digresión, le voy a contar algo gracioso.

A.: *Pero sí, por supuesto.*

B.: Bueno, en 1930 recibí una grata sorpresa. Esto era que a lo largo de ese año, se habían vendido veintisiete libros míos. Yo estaba tan emocionado que quería saber el nombre de cada uno de mis lectores para ir a agradecerles personalmente por haber comprado mi libro. Esto se lo conté a mi madre y ella se emocionó mucho. «Veintisiete libros es una cantidad increíble», me dijo. Y agregó: «Estás empezando a ser un hombre famoso, Georgie».

A.: *Usted acaba de mencionar a su madre, Borges, un ser a quien personalmente conocí y aprecié mucho. Le propongo que evoquemos a doña Leonor.*

B.: Mi madre era un ser extraordinario. Yo debería hablar, ante todo, de lo buena que ella fue conmigo. Le voy a hacer una confesión: me siento un poco culpable de no haber sido un hombre feliz para darle a ella una felicidad merecida. Siento esa culpa; tal vez yo debería haber sido más comprensivo con ella. Pero no sé, supongo que todos los hijos, cuando muere la madre, sienten que la han aceptado como se acepta la Luna o el Sol o las estaciones del año y que han abusado de ella. Antes uno no se da cuenta. Mi madre era un mujer inteligente y amable, que creo que no tuvo enemigos. Era amiga de toda clase de personas. A veces venían negras muy viejas a

visitarla a mi casa; esas mujeres eran descendientes de esclavos que habían pertenecido a mi familia. Una de esas negras se llamaba igual que mi madre: Leonor Acevedo. En el siglo pasado algunos esclavos tomaban el nombre de sus dueños; por eso esa mujer se llamaba como mi madre. Yo recuerdo que durante los duros años del peronismo, cuando yo fui expulsado de la presidencia de la Sociedad de Escritores, por negarme a poner el retrato de Perón, fuimos amenazados por un matón. El sujeto llamó a altas horas de la noche y lo atendió mi madre: «Yo voy a matarte a vos y a tu hijo», dijo una voz debidamente tosca y profesionalmente maleva. «¿Por qué, señor?», preguntó mi madre. «Porque soy peronista», agregó el anónimo individuo. Entonces mi madre le respondió: «Bueno, en cuanto a matarlo a mi hijo es muy fácil. Él sale todas las mañanas a las ocho para ir a su trabajo; usted no tiene más que esperarlo. En cuanto a mí, señor, he cumplido 80 años y le aconsejo que se apure si quiere matarme, porque a lo mejor yo me le muero antes».

A.: *Una actitud admirablemente valiente, digna de doña Leonor...*

B.: ¡Qué lindo, además ese «yo-me-le-muero-antes»! ¿No? Es algo dicho de una manera bien criolla. Ahora, ¡qué tonta la amenaza! Bueno, en realidad, todas las amenazas de muerte son tontas y ridículas. ¿De qué otra forma se puede amenazar que no sea de muerte? Lo inteligente, lo original, sería que alguien lo amenace a uno con la inmortalidad...

A.: *¿Esa amenaza no se cumplió, por supuesto?*

B.: No, no se cumplió. Yo le estoy contando a usted esa anécdota y mi madre se murió de muerte natural casi a los 100 años. ¡Pobre madre! Se quejaba de que Dios la hiciera vivir tantos años. Recuerdo que al cumplir los 95, me dijo: «Caramba, Georgie, se me fue la mano». Todas las noches ella le pedía a Dios, no despertarse al día siguiente. Y luego se despertaba y lloraba; pero no se quejaba. Hubo una noche que seguramente Dios la oyó y se murió a las cuatro de la mañana.

A.: *¿Su madre no admiraba a los compadritos ni a los guapos, que con el tiempo usted fue incluyendo en su obra, a partir del ensayo sobre Evaristo Carriego, no?*

B.: No, ella no los admiraba. Una vez me dijo; «Que sea la última vez que escribís sobre guarangos. Ya estoy harta de tus cuchilleros. Vos los describís como hombres valientes y todos los guapos no son más que una sarta de flojos». A mi madre no le gustaba para nada ese tema y lo culpaba al pobre Carriego, que también tenía ese culto al coraje, de haberme contaminado.

A.: *¿Carriego, que era de su mismo barrio, llegó a codearse con los guapos, verdad?*

B.: Sí, él los conoció personalmente a casi todos los malevos de su época. Yo, en cambio, los conocí también, pero un poco en desuso cuando ya estaban jubilados. Al guapo Nicolás Paredes, por ejemplo, yo lo conocí cuando ya estaba muy viejo, y me hice amigo de él. La última vez que lo visité en su casa, me regaló una naranja. Vivía en la miseria y antes de marcharme me dijo: «De mi casa nadie se va con las manos vacías, Borges». Y como no encontraba otra cosa para darme, me dio una naranja, que a mí me habría gustado conservar para siempre.

A.: *¿Y de Evaristo Carriego, que era amigo de su familia, qué opinaba su madre?*

B.: Opinaba que era un buen muchacho, pero sin ningún mérito. Carriego murió en 1912, y en 1930 yo publiqué ese libro. Mi madre me preguntó entonces: «¿Por qué escribiste un libro sobre ese muchacho?». Yo le expliqué, buscando una excusa, que porque había sido vecino de nosotros. «Pero, hijo —me contestó ella—, si vas a escribir un libro sobre cada uno de nuestros vecinos, estamos arreglados».

A.: *Usted suele mencionar muy a menudo al escritor andaluz Rafael Cansinos-Asséns, del que se considera discípulo, ¿qué recuerdos guarda de él, Borges?*

B.: Ah, magníficos recuerdos. Fue una de las últimas personas que vi antes de dejar Europa, y fue como si me encontrara con todas las bibliotecas de el Occidente y de el Oriente a un mismo tiempo. Cansinos-Asséns se jactaba de poder saludar a las estrellas en catorce idiomas clásicos y modernos. Era un hombre que había leído todos los libros del mundo; por lo menos esa era la impresión que a mí me daba cuando hablaba con él. Tradujo a Barbusse del francés, a Secuence del inglés, a *Las Mil y Una Noches* del árabe. Tradujo a escritores latinos y una excelente selección del Talmud, directamente del hebreo.

A.: *¿Tuvo un trato muy asiduo con Cansinos-Asséns?*

B.: Bastante, sí. Yo concurría a una tertulia que él hacía en un café de Madrid. Por aquellos años había varias tertulias en España; la otra era la de Ramón Gómez de la Serna, en el famoso café de Pombo. A esa tertulia concurría el pintor Gutiérrez Solana, que pintó un gran cuadro con todos sus concurrentes. Yo fui una sola vez y no me gustó; prefería la de Cansinos-Asséns.

A.: *¿Cansinos-Asséns era un hombre de condición muy modesta, no?*

B.: Sí. Vivía de una manera modesta y se ganaba la vida haciendo traducciones. Era un hombre que casi no salía de su biblioteca. Recuerdo que había escrito un poema muy lindo, dedicado al mar. Yo lo felicité y él, con su acento andaluz, me contestó: «Sí, sí, el mar debe ser sin duda muy hermoso; espero verlo alguna vez».

A.: *¿O sea que no conocía el mar?*

B.: No, nunca había visto el mar. Como Coleridge él tenía el arquetipo en su imaginación y así había resuelto la cosa de una manera admirable.

A.: *Borges, usted dijo que Gómez de la Serna había celebrado la aparición, de su primer libro, Fervor de Buenos Aires, hace un momento dijo que no le gustaba la tertulia del café de Pombo, que animaba el autor de La Nardo, junto a Gutiérrez Solana. ¿Cuáles eran las razones?*

B.: No me agradó porque Gómez de la Serna era una especie de dictador, que hablaba mal de todo el mundo: la tertulia de Cansinos-Asséns era todo lo contrario. Allí no se permitía que nadie hablase mal de nadie. Cuando yo fui a la tertulia de Gómez de la Serna, invitado por él, me molestó, sobre todo, un pobre diablo que había, una especie de bufón profesional que concurría todos los sábados con una pulsera de cascabel en la muñeca. Gómez de la Serna lo hacía dar la mano, la pulsera sonaba, y entonces él preguntaba: «Cascabel, cascabel, ¿dónde está la serpiente?». Y todos los presentes se reían de esa miseria. Eso a mí me pareció muy triste. Pensé que no tenía ningún derecho a usar a un pobre hombre para lograr esa broma cruel, que más vale no recordar. Cuando yo me retiré (convencido, por otra parte, de que nunca más regresaría), Gómez de la Serna me dijo: «Estoy seguro que usted jamás habrá visto algo como esto en Buenos Aires». «No, felizmente no he visto nada parecido», le contesté yo.

A.: *Sin embargo, ¡qué gran escritor fue Ramón Gómez de la Serna! ¿Usted en alguna oportunidad reconoció que era un hombre de genio?*

B.: Es verdad. Yo no dudo que era un hombre de genio. Un gran escritor con un sentido poético de la vida. Pero creo que lamentablemente se perdió por el acto de pensar en burbujas, con eso que él llamaba *Greguerías*.

A.: *¿Usted considera que fueron negativas las Greguerías en la obra de Gómez de la Serna?*

B.: Totalmente. Yo estoy seguro que él habría logrado una obra mejor si se hubiera dedicado a pensar de un modo consecutivo. Era dueño de una prosa admirable; junto a Alfonso Reyes ha sido uno de los mejores prosistas de la lengua castellana. Pocos han manejado el idioma como Gómez de la Serna, pero le repito, se perdió por esa manía de pensar en fragmentos. Él, desgraciadamente, leyó un libro de Jules Renard, que se llama *Regará*, y que está hecho de brevedades. Gómez de la Serna le dio a sus burbujas el nombre de *Greguerías* y comenzó a inventar esas atomizaciones del pensamiento. Yo recuerdo ahora que Baldomero Fernández

Moreno, definió las *Greguerías* diciendo que son «ingeniosas ocurrencias efímeras». Y es cierto. Es eso. Una de esas greguerías dice, para citar un ejemplo, «El pez más difícil de pescar es el jabón en el agua». A mí me parece que esa es una ocurrencia simpática que puede sorprender, pero no pasa de ser una ocurrencia momentánea. La metáfora, a mi entender, debe corresponder a afinidades más profundas. Y la afinidad entre el jabón y el pez no es para nada interesante. Es más o menos como aquella metáfora de Vicente Huidobro que dice: «Los ascensores suben como termómetros». Efectivamente, los ascensores suben como una columna mercurial, pero no sé si esa afinidad, un poco frívola y trivial, puede llegar a emocionar a alguien; por lo menos a mí no.

A.: *Sí, no es obviamente una metáfora esencial. En todo caso puede asombrar, pero no emocionar.*

B.: Si uno usa una metáfora como por ejemplo: «Nadie baja dos veces al mismo río», encontramos que el contenido es más hondo. La idea de río y de tiempo corresponden a una afinidad esencial, porque al pensar en el tiempo pensamos en un río. El tiempo es algo que fluye y que uno no lo puede imaginar de otro modo; es imposible imaginar al tiempo como una serie de decimales o como algo estático. El tiempo tiene movimiento. En él están el pasado y el futuro y, como dice Browning, «el presente es el instante en que el futuro se disgrega en el pasado». Por eso él creía que el manantial del tiempo es el porvenir y no el pasado. Pero volviendo a la metáfora. Yo creo que la comparación del río y del tiempo hacen de lo que cité una metáfora verdadera e inevitable, por otra parte. Pero si yo comparo el jabón con un pez y el ascensor con el termómetro, eso aparece como algo meramente publicitario y ajeno al pensamiento poético.

A.: *¿Fue publicada en algún diario madrileño la crítica a su libro Fervor de Buenos Aires?*

B.: No. Fue publicada en una revista famosa: *La Revista de Occidente*, que nunca supe por qué se llamaba así. Debería haberse llamado *La Revista de El Occidente*. *De El* es la forma correcta y no *De*. Pero, bueno, dejémoslo así. El conocimiento del castellano suele faltar muchas veces, por desgracia.

A.: *Esa revista fue la que fundó y dirigió José Ortega y Gasset, ¿no?*

B.: Sí, la misma. Y, bueno, ¡qué podemos hacer nosotros!

A.: *Y del poeta Oliverio Girondo, ¿qué opina?*

B.: Girondo era un hombre voluntariosamente extravagante. Yo creo que él era un trabajoso imitador de Gómez de la Serna. A mí no me gustó nunca lo que escribía.

Hace poco Mujica Lainez me recordó unos versos que Girondo escribió sobre Venecia y en los que dice: «Bajo los puentes, los gondoleros fornican con la noche...». ¡Qué miseria, no! A mí esos versos me parecen horribles. Si uno puede admirar unos versos así, es difícil saber qué no debe admirarse.

A.: *¿Entonces a Oliverio Girondo usted no le reconoce genio como a Gómez de la Serna?*

B.: Bueno, creo que ni sus peores enemigos pueden imputarle ese calificativo.

A.: *Borges, ¿cómo era el Buenos Aires de los años 20, cuando usted regresó de Europa?*

B.: Era muy activo. Había una gran vida cultural, semejante a la de cualquier país europeo; a mí eso me llamó mucho la atención. La cultura, por esos años, era una cosa viva. Yo recuerdo que en todos los cafés había personajes interesantes que le ponían interés y sabor a las cosas. Las bromas también eran ingeniosas. Se hacían bromas notables en Buenos Aires. Yo lo conocí a José Ingenieros, que también tenía su tertulia y era famoso en esos días. Él y Macedonio Fernández hacían bromas memorables; tenían mucho sentido del humor. Lamentablemente, me dicen, todo eso se ha terminado; es una lástima, ¿no le parece?

A.: *Es cierto. Estoy de acuerdo con usted. Sobre todo, las tertulias han desaparecido en Buenos Aires... ¿Podemos hablar un poco de sus amigos? ¿Quiénes eran sus amigos de aquellos años?*

B.: Bueno, los amigos que yo más recuerdo, casi todos ahora están muertos, pero le podría nombrar a Enrique Amorim, a Francisco Luis Bernárdez, a Ernesto Palacio, con quien después nos distanciamos porque él se hizo peronista, a Carlos Mastronardi, a Ulyses Petit de Murat, a Eduardo González Lanuza, a Ricardo Molinari, a Xul Solar... ¡Caramba, son tantos! ¡Yo no quisiera olvidar a ninguno!

A.: *Y a Adolfo Bioy Casares, ¿cuándo lo conoció?*

B.: Hace mucho; pero Adolfito es menor que yo algunos años. Lo que no recuerdo es en qué circunstancia lo conocí; y, menos aún, la fecha, ya que mis fechas siempre son vagas. Después la conocí a Silvina Ocampo, y cuando se casó con Adolfito, en una estancia que él tenía en la provincia de Buenos Aires, yo fui el testigo de la boda; yo y el capataz de la estancia.

A.: *La amistad de ustedes ha sido beneficiosa para la literatura, ya que en colaboración han escrito las famosas historias de Bustos Domecq, ese curioso personaje que hace más de cuarenta años habita el no muy dilatado territorio de*

nuestras letras. Además, usted y Bioy fundaron y dirigieron por años la colección de El Séptimo Círculo, que divulgó en castellano las más notables obras del género policial.

B.: ¡Qué extraño, no!: a Silvina Ocampo no le gustaban las historias de Bustos Domecq. Cuando Adolfo y yo las leíamos en voz alta a algunos de nuestros amigos, ella decía que eran una sarta de pavadas y se iba. Esos cuentos, en realidad, nosotros los inventamos para divertirnos; a mí ahora me choca el estilo barroco en el que están escritos.

A.: *Sin embargo, Silvina y Bioy escribieron en colaboración una excelente novela policial, Los que aman, odian, un buen aporte al género, en un estilo, no similar, pero bastante parecido. ¿Recuerda esa novela?*

B.: Sí. Es muy buena. ¡Qué pena que Adolfo y Silvina no hayan escrito otras cosas en colaboración! Silvina es una mujer de genio. Yo diría que es el mejor cuentista argentino.

A.: *Comparto plenamente su opinión. ¿Y de Bioy, qué opina?*

B.: Bioy Casares es el único hombre clásico que me ha sido dado tratar. Yo le debo tantas cosas... Adolfo es el lector menos supersticioso que conozco, es una persona inmune a todos los fanatismos, que profesa, quizá ante el escándalo general, el culto del doctor Johnson, de Voltaire y de Confucio. Él ha escrito una de las novelas más perdurables de la literatura argentina; una novela fantástica que yo tuve el honor de prologar y que no dudé en calificar de perfecta: me refiero a *La invención de Morel*. Le voy a contar algo de Adolfo. A veces, en su casa, suele tomar un libro, y sin decir de quién es, leer en voz alta algunos párrafos para que los presentes se diviertan. Luego resulta que es alguno de sus primeros libros, *María Marmeluzza la planchadora* o *La estatua casera*. ¿No es gracioso eso? Es un buen rasgo de humor, ¿no le parece?



Con Isidoro Blainsten, Hermes Villordo y Roberto Alifano

James Joyce o la aventura de las palabras

A.: *Hace algunos años usted pronunció una conferencia titulada: James Joyce y el lenguaje. En esa oportunidad usted señaló que el escritor irlandés y el lenguaje son dos ideas afines. Le propongo que hablemos de Joyce y de su obra capital, el Ulysses.*

B.: Bueno, alguien dijo (yo no recuerdo ahora su nombre) que el protagonista de *Ulysses*, y podía haberlo dicho también de *Finnegan's Wake*, es el idioma inglés. Ahora, el lenguaje es uno de tantos misterios, de tantos gratos misterios, que nos depara la realidad. Hay escritores en los cuales no sentimos el lenguaje, sentimos directamente su emoción o sus conceptos, pero, en el caso de Joyce, sentimos ante todo el lenguaje. Si leemos a Shakespeare o Cervantes, por ejemplo, sentimos que nos están contando sus emociones; Cervantes nos cuenta un sueño, y ese sueño importa más que sus palabras. En el caso de Joyce, desde el principio, se siente que lo que importa son las palabras; y, al decir *las palabras*, no pienso solo en las palabras, sino en la etimología, en la cadencia, en la connotación de las palabras, y eso fue desde sus primeras obras. Yo recuerdo sus primeros poemas, y en ellos, no voy a negar que no había emoción, pero había, sobre todo, un cuidado muy consciente de las palabras.

A.: *¿Osea que podríamos definir al Ulysses y a Finnegan's Wake como objetos verbales que viven por su cuenta y que pueden interponerse entre las emociones del autor y nosotros?*

B.: Yo creo que sí. Ahora Joyce dedicó su vida a las letras, eligió ese destino literario y fue fiel a él. El *Ulysses* es la aventura más audaz de toda la literatura moderna; pero no estoy seguro de que esa empresa haya resultado victoriosa. Yo recuerdo ahora una frase que me parece muy feliz, de un juicio, que puede ser severo y al mismo tiempo generoso, de Virginia Woolf. Ella dijo: «*Ulysses* es una derrota, una gloriosa derrota». Es decir, ella admitió el fracaso, pero al mismo tiempo se dio cuenta de la audacia de esa aventura de la palabra.

A.: *Virginia Woolf que lo admiró a Joyce, y que imitó sus procedimientos en muchos de sus libros.*

B.: Sí, Virginia Woolf lo admiró debidamente a Joyce.

A.: *Y de Dublinenses, uno de los primeros libros de Joyce, ¿qué piensa?*

B.: Ah, es un excelente libro de cuentos breves escrito a la manera, a la cautelosa manera, de Arnold Bennett, o de uno de sus maestros: Gustave Flaubert. En ese libro, Joyce nos muestra una gran imaginación, nos muestra una sensibilidad, sobre todo una sensibilidad dedicada a lo que sería siempre su tema, su estímulo; me refiero a la ciudad de Dublín. Una ciudad que sin duda él quiso mucho, y que tiene que haberla odiado mucho también.

A.: *Todo eso se siente en Dublinenses, ¿no?*

B.: Sí. Joyce nos muestra en ese libro un ambiente sórdido, personas muy limitadas, donde se complace en señalar esos límites y no busca de hacer agradable al idioma. Ahí ya se percibe, se va prefigurando el Joyce del *Ulysses* y de *Finnegan's Wake*.

A.: *La escritura de ese día, ya que el Ulysses se desarrolla en veinticuatro horas, creo que le llevó a James Joyce más o menos siete años, ¿no?*

B.: Creo que sí. Joyce eligió para su libro un día cualquiera, un día trivial, o que él presenta como trivial, me parece que del año 1904. El *Ulysses* fue concebido como una epopeya, la epopeya de un día. Al cabo de ese día hemos estado, quizá muchas veces en el infierno, y alguna vez en el cielo.

A.: *Yo recuerdo ahora, inevitablemente, un magnífico poema suyo, que se llama James Joyce. Y donde usted empieza con este verso: En un día del hombre están los días del tiempo.*

B.: Bueno, ese poema yo lo escribí pensando en Joyce y me pareció prudente titularlo con su nombre. *El Ulysses* empieza a las ocho de la mañana y termina a la noche del día siguiente. Y hay especialmente dos personajes: Stephen Dédalus y Leopold Bloom; el nombre Dédalus corresponde al de un arquitecto de laberintos, y así se lo puede ver a Joyce, como un arquitecto de laberintos.

A.: *¿Dédalus es también el nombre del protagonista de su novela autobiográfica: A Portrait of the Artist as a Young Man?*

B.: Sí. Eso ha sido traducido como *Retrato del artista cuando era joven* o, hay una traducción más común: *Retrato del artista adolescente*. El personaje, Dédalus, es el mismo. Ahora, a lo largo del libro los dos personajes: Dédalus y Bloom, van acercándose y están a punto de conocerse, luego otras circunstancias, la intervenciones de otras personas, los alejan. En los capítulos finales se vuelven a

encontrar. Entre ellos hay una relación que podría ser la de Ulysses y Telémaco, salvo que no es una relación física. Bloom se siente como padre de Dédalus, y creo que Dédalus siente también al final esa misma atracción. Fuera de una hermosa discusión sobre la obra de Shakespeare —Shakespeare está presente en toda la obra de Joyce—, todo lo que ocurre durante ese largo día es trivial.

A.: *Hay un libro sobre la obra de Joyce, que yo he visto en su biblioteca, cuyo autor es Stuart Gilbert, que es una especie de plano para leer el Ulysses.*

B.: Ese libro fue escrito con la autorización de Joyce y, sin duda, con su propia colaboración. Y allí el *Ulysses* está analizando capítulo por capítulo. El *Ulysses* puede parecer caótico, pero sin embargo está hecho de simetrías; ahora, para percibir esas simetrías es necesario haber leído el libro de Gilbert. Bueno, a cada capítulo, por ejemplo, corresponde, según el mapa, una función del cuerpo humano. En un capítulo predomina la circulación de la sangre, en otro la respiración, en otro la regeneración de los tejidos. Cada capítulo tiene también un color predominante; en uno puede estar el rojo, en otro el amarillo, en otro el azul o lo que fuere. También en cada capítulo hay una técnica distinta; no recuerdo bien en cuál, creo que es en el penúltimo, predomina el catecismo. En otro capítulo se discute sobre una figura retórica, etc.

A.: *Es curioso que a alguien se le haya ocurrido escribir un libro que sea un esquema o un plano sobre otro libro. Yo creo que a nadie se le ocurriría hacer mapa sobre El Quijote o sobre Hamlet.*

B.: Ahora, contrariamente a lo que sucede con el *Ulysses*, o con lo que se pueda imaginar, el libro de Stuart Gilbert es muy agradable, es de muy grata lectura. Abunda en trozos del texto de Joyce, que comenta y que aclara con mucha inteligencia. Ese libro sigue al *Ulysses* capítulo por capítulo, casi página por página, y convendría tal vez leer antes el libro de Stuart Gilbert y después el *Ulysses*, porque si uno empieza por el *Ulysses*, uno se ve inevitablemente derrotado por el texto, o, tal vez esta sería la mejor palabra, uno se siente excluido del texto.

A.: *¿No le parece que el libro de Stuart Gilbert es un argumento contra el Ulysses, ya que escribir un texto para hacer menos ardua la lectura de otro texto no habla nada bien?*

B.: Y, yo creo que sí, por eso estoy de acuerdo con Virginia Woolf que dice, como ya lo cité, que el *Ulysses* es una gloriosa derrota. Un libro, todo libro, debe tener su propia clave. Ese estudio analítico de cuatrocientas o quinientas páginas, que debe oficiar de ganzúa para facilitar la lectura de otro libro, demuestra, como dice usted, un fracaso y un argumento en contra.

A.: *Borges, yo me atrevería a decir que los libros de Joyce quizá no han sido hechos para la lectura, sino para el análisis. ¿Le parece disparatado lo que digo?*

B.: No, no, creo que usted tiene razón. Y agregaría que esas dos grandes obras de Joyce también han sido hechas para la fama del autor. Yo leí, parcialmente, una obra que podríamos traducir más o menos así: *Una ganzúa para el velorio de Finnegan* y que fue escrita por dos estudiantes norteamericanos que se pasaron cinco o seis años en Dublín, recogiendo todas las soluciones locales de los textos de Joyce.

A.: *¿El resultado fue sin duda exitoso?*

B.: Sí, estos dos hombres lograron descifrar muchas claves de *Finnegan's Wake*, que es aún más laberíntica que el *Ulysses*. Ahora, yo tengo la esperanza que esas obras tan complejas hoy, mañana sean leídas por los niños. Yo tengo esa esperanza, ya que todos los libros tienden a ser leídos por los niños. Cuando yo era chico, por ejemplo, recuerdo que lo leí a Poe; ¿por qué no suponer entonces que, en un futuro, quizá no muy lejano, los niños lean el *Ulysses* y *Finnegan's Wake*?

A.: *¿Borges, usted piensa que Joyce utiliza el simbolismo homérico para dar una visión integral de la experiencia humana, por ejemplo?*

B.: Y, yo creo que sí. Pero esa visión no sé si alcanza a ser integral. Al cabo de la lectura del *Ulysses* el lector tiene la sensación de un caos. Sin embargo, la obra abunda en simetrías y ese caos es más bien un cosmos, pero un cosmos secreto. Con los personajes sucede otro tanto. Lo que yo guardo en la memoria no es la personalidad de Stephen ni de Leopold, que son individuos de los cuales sabemos miles de circunstancias, pero que nunca conocemos. Yo, por ejemplo, sé que conozco a Martín Fierro; estoy también seguro de conocer a Alonso Quijano. En cuanto a los personajes de Joyce, yo sé miles de hechos sobre ellos, todos los hechos posibles pueden encontrarse en la novela, pero no los conozco íntimamente. Lo que a mí me ha quedado de la lectura de Joyce son algunas líneas espléndidas. Esas líneas han quedado como versos en mi memoria, yo tengo la sensación de haber compartido el largo día de esos dos hombres, de los dos dublinenses Stephen y Leopold, pero tengo también la sensación de que no los conozco, de que no alcanzan a ser del todo humanos.

A.: *Entre esas líneas espléndidas y memorables que usted recuerda está, sin duda, la visión de la mujer de Bloom, que le dice: «Yo era hermosa, yo era la hermosa Molly Bloom, y ahora estoy muerta». ¿Ese largo monólogo resulta terrible, no?*

B.: Es cierto. Ese monólogo fue muy admirado por Arnold Bennett, que dijo que

nunca había leído nada que se le pareciera, y que estaba seguro de que no habría nada que lo superara. Sin embargo, yo no sé si es posible el monólogo interior, es decir, si la afluencia de nuestros pensamientos puede traducirse en palabras, y si la ausencia de puntuación puede ser útil para lograr ese propósito.

A.: *A partir de Joyce ese procedimiento ha sido utilizado por muchos otros novelistas.*

B.: Sí. Pero yo no sé si Joyce es un novelista. Podríamos pensar que fue el máximo poeta, el máximo escritor barroco; además, según se sabe, la época en la cual escribió Joyce, fue la época de los *ismos*, la época del apogeo de las escuelas, y todas quisieron renovar la metáfora. Los ultraístas son un ejemplo de lo que acabo de decir, quisieron renovar la metáfora, como quiso renovarla diez años antes Leopoldo Lugones. Yo creo que la justificación de toda la época son las dos obras de Joyce; sobre todo el *Ulysses* que es legible; en cambio, yo diría que *Finnegan's Wake* es invenciblemente ilegible, salvo que, como he dicho, Joyce escribió para la polémica, para la fama, para la historia de la literatura, y no para agradar al lector, para deleitarlo. Aunque muchas veces logró deleitarlo con sus poemas, que son espléndidos. Pero, al fin y al cabo, para qué establecer la diferencia entre la prosa y el verso, que es mínima y superficial.

A.: *¿Qué opina de las traducciones que se han hecho al idioma castellano de la obra de Joyce?*

B.: Yo sé que hay dos versiones castellanas del *Ulysses*, una argentina y otra española; no las he leído pero sospecho de antemano que no pueden ser fieles. Y lo digo por una razón de carácter lingüístico: el idioma inglés, como otros idiomas germánicos, es capaz de palabras compuestas; los idiomas latinos son más rígidos y no son capaces de esas palabras. El resultado de esas traducciones, por lo tanto, puede resultar forzado. Joyce fue, ante todo, un escritor verbal que, a medida que escribía, entretejía, complicaba y enriquecía el texto; ese era el ideal que él tenía, el ideal de lo laberíntico, de un texto que fuera muy difícil para el lector. Ahora, yo creo que él se equivocó al elegir el género de la novela, ya que en la novela no importa lo verbal. Lo que más importa, creo, es lo que el autor nos cuenta, y es mejor olvidar las palabras y recordar lo que él refiere. Tomemos, por ejemplo, casos tan famosos como los de Cervantes, Dickens o Conrad; en esos casos lo que recordamos es lo narrado, lo referido. Leemos el Quijote y pensamos que esas cosas nos han sucedido a nosotros, pero yo creo que podemos olvidar fácilmente las palabras.

A.: *¿Finnegan's Wake no tiene traducciones al castellano, verdad?*

B.: No. Y creo que es imposible ensayarla. Bueno, *Finnegan's Wake* significa

esto: hay una balada irlandesa, una canción popular irlandesa, cuya música Joyce cita al principio de la obra, que se titula *El velorio*, o *El velatorio* como usan los españoles. Luego viene la historia que es esta: hay un albañil llamado Finnegan, que se mata al caer de un andamio. Se celebra el velatorio, hay música, la gente se emborracha, y el muerto decide salir del ataúd para bailar con los otros. Joyce quería que el lector encontrara en *Finnegan's Wake* el concepto del tiempo circular que tuvieron los estoicos y que se redescubrió muy tardíamente; Nietzsche, por ejemplo, creyó en el tiempo circular. Joyce tomó entonces la palabra *Finnegan* (fin tendríamos en francés o en castellano; luego *wake*, velorio, la idea de despertar) y dio una noción del tiempo circular.

A.: *¿Esa idea del tiempo circular la percibe el lector?*

B.: Quizá no. *Finnegan's Wake* abunda en simetrías, lo mismo que el *Ulysses*, pero esas simetrías no son perceptibles para el lector, son perceptibles solo cuando han leído las explicaciones de un especialista, como en el caso de Stuart Gilbert, o de esos estudiosos norteamericanos que escribieron *Una ganzúa para el velorio de Finnegan*, y cuyos nombres no recuerdo.

A.: *¿De modo que usted desecha toda posibilidad de traducción al idioma castellano de Finnegan's Wake?*

B.: Sí. En una obra donde lo esencial son las palabras, creo que es muy poco lo que queda si eliminamos las palabras. A lo sumo queda la fábula, pero la fábula es lo que menos importa.

El tango

A.: *Borges, yo sé que a usted le gusta más la milonga que el tango. ¿Podría explicarme las razones?*

B.: Bueno, esto se debe a que a mí me molesta la sensiblería del tango, que pasa de la provocación y del coraje a una forma sentimental y quejumbrosa. En eso hay una confusión: el tango no es la música natural de los barrios de Buenos Aires, sino la de los burdeles. Yo he sostenido siempre que lo representativo es la milonga. La milonga es un infinito saludo que narra, sin apuro, duelos y cosas de sangre; muertes y provocaciones; nunca gritona, entre conversadora y tranquila. Yo creo que la milonga es una de las grandes conversaciones de Buenos Aires, como lo es también el truco, ese juego de naipes dialogado y lleno de picardía.

A.: *Sin embargo, el tango puede discutirse —de hecho lo discutimos—: es una realidad de Buenos Aires y, como toda realidad, encierra un secreto. Le propongo que lo indagemos: ¿cuál es, según usted, el origen del tango?*

B.: Yo siempre he adherido a las conclusiones de tres investigadores que, de diversas maneras y puntos de vista, lo han historiado. Me refiero a Muzzio Sáenz Peña, Vicente Rossi y Carlos Vega. Los tres llegan a una misma conclusión: el tango se origina en los prostíbulos. Hay una historia muy difundida, no obstante, que el cine y el teatro divulgaron con mucha frecuencia, que asegura que el tango nació en los conventillos de La Boca del Riachuelo. Lo pintoresco del lugar y las virtudes fotográficas que brinda, han llevado a los devotos de esa música, por lo general cultores poco profundos, a suscribir esa versión.

A.: *En su libro Evaristo Carriego, yo recuerdo ahora que usted se inclina por el primero de los orígenes mencionados, y agrega que personalmente realiza ciertas investigaciones que confirman lo dicho.*

B.: Sí. Esas investigaciones yo las realicé ayudado por algunos amigos míos. Mi relación con el guapo Nicolás Paredes, por ejemplo, me permitió conocer personalmente a don José Saborido, autor del tango *La Morocha*; conversé también con Ernesto Pondo, el autor de *Don Juan* y luego con los hermanos de Vicente Greco, que fue el autor de *La viruta* y de *La tablada*, dos tangos muy famosos de aquella época.

A.: *¿Coincidían los relatos de esas personas, Borges?*

B.: Bueno, yo diría que sí, pero con algunas variantes. Ahora, en lo esencial, en lo que me interesaba a mí, creo que todos coincidían; el origen, la procedencia del tango, era indudablemente el prostíbulo. Recuerdo que Saborido, que era uruguayo, le atribuyó una cuna montevideana; Ernesto Poncio optó por su barrio y por los prostíbulos que funcionaban en la recova del Retiro. Unos años después, cuando yo trabajaba en el diario *Crítica*, hice una investigación sobre el mismo tema, y recuerdo que los porteños del Sur se remitieron a la calle Chile; los del Norte, por su parte, sostenían que la cuna del tango había sido la calle del Temple, la meretricia calle del Temple, que hoy se denomina Viamonte, y está ubicada en pleno centro de Buenos Aires. Algunos también mencionaban a los prostíbulos que había en la calle Junín, allá por el barrio del Once; pero todos, sin excepción, coincidían en que el origen del tango era prostibulario.

A.: *En cuanto a las fechas. ¿Existen precisiones sobre la época en que nace el tango, Borges?*

B.: Yo recuerdo que Muzzio Sáenz Peña, que investigó ese tema a través de ciertas circunstancias, llega a la conclusión de que las posibles fechas en que el tango comienza a interpretarse en Buenos Aires, data del año 1880. O sea que entre 1880 y 1890 nace el tango.

A.: *El rechazo hacia esa música que venía de las orillas habrá sido unánime, ¿no?*

B.: En efecto. La gente de bien, el patriciado, sobre todo, no quería saber nada con esa música prostibularia. Pero hacia 1910, sin duda adoctrinados por el buen ejemplo de París, esa misma gente ya había cedido, abriéndole de par en par las puertas a ese personaje que llegaba triunfal de Europa, aunque había nacido en los burdeles de Buenos Aires.

A.: *¿Qué instrumentos usaban esos primitivos músicos de tango, Borges?*

B.: Se dice que el instrumental primitivo de esas orquestas eran el violín, la flauta y el piano; más tarde, creo que bastante más tarde, se incorporó el bandoneón, que es de origen alemán. Esto, en cierta forma, confirma mi teoría —en realidad la teoría que han sostenido otros y a la que yo adhiero— de que el tango no nació en los conventillos, en los arrabales de la ciudad. En esos sitios, el instrumento habitual era la guitarra pulsada por los payadores o los trovadores que venían del campo. Pero hay otros hechos que reafirman esta teoría: las mujeres no querían participar de ese baile de perdularias; me refiero, claro está, a las mujeres del pueblo, que veían en esa

música algo infame y deshonroso. Los personajes que eran sus cultores tenían una cierta lascivia, y es mejor no recordar los títulos de esos tangos: *El Fierrazo*, *La Parda*, *El Choclo*, *El Mame*. Yo recuerdo que cuando era chico, en Palermo, mi barrio, solía ver bailar en las esquinas a parejas de hombres; el baile era, por supuesto, el tango. Esas imágenes fueron espléndidamente fijadas por Evaristo Carriego en sus *Misas Herejes*, cuando dice en esos versos memorables:

*En la calle, la buena gente derrocha
sus guarangos decires más lisonjeros,
porque al compás de un tango, que es La Morocha
lucen ágiles cortes dos orilleros.*

A.: *Ahora bien, Borges, ¿cómo se impone el tango en el pueblo? ¿Cómo llega a convertirse en la música más popular y representativa de Buenos Aires?*

B.: Bueno, ese «reptil de lupanares», como lacónicamente lo define Leopoldo Lugones, con cierto dejo desdeñoso, en su libro *El payador*, tuvo que luchar arduamente para imponerse en los salones del centro; en los barrios tampoco fue fácil. El tango, que ya tenía pasaporte internacional y se había adecentado bastante en París, no le seguía siendo simpático a la gente de bien, que le conocía ese origen prostibulario y esa índole sexual y pendenciera.

A.: *¿Hablemos un poco de ese rasgo pendenciero que caracteriza al tango y que tanto le interesa a usted?*

B.: Sí. Yo he anotado las similitudes y relaciones que guarda el carácter pendenciero del tango con otras circunstancias literarias. El tango expresa directamente algo que los poetas de distintas épocas han querido decir con palabras: la convicción de que pelear puede ser una fiesta. Yo recuerdo ahora que en *La Ilíada*, por ejemplo, se habla de los *aqueos* para quienes la guerra era más dulce que regresar a la querida tierra natal; también es conocida la actitud de Paris, el hijo de Príamo, que corrió velozmente y con una gran alegría a la dura batalla.

A.: *¿Esa vertiente brusca y pendenciera que usted le atribuye al tango tiene también un origen sexual, además de belicoso?*

B.: Esas vertientes yo creo que son manifestaciones de un impulso similar. La palabra *hombre*, por ejemplo, connota capacidad belicosa y sexual en todas las lenguas que yo conozco. La palabra *virtus*, en tanto, es de origen latino y quiere decir *coraje*, esa palabra procede de *vir*, que es *varón*. En el tango se da eso: los primeros compositores, por lo general, solían buscar lo malévolo y lo sexual. No desdeñaron tampoco lo alegre, lo humorístico y lo vistoso, aunque siempre lleno de bravatas y de

compadradas. Esos autores se semejaban mucho a los payadores, que fueron anteriores y, en cierta forma, sus precursores. El tango, en especial el tango antiguo, el llamado tango-milonga, suele como música transmitir esa belicosa alegría cuya expresión verbal ensayaron, en otro siglo, los rapsodas griegos y germánicos. Ahora los autores de letras de tango han buscado siempre ese tono valiente, ese tono brusco y compadre, y han escrito con cierta felicidad algunas obras que sin duda podemos ubicar dentro de esa tradición.

A.: *¿Pero al principio el tango no tuvo letra, no?*

B.: No, al principio no la tuvo, pero apenas se le hubo incorporado, esas letras fueron circunstanciales y obscenas; casi siempre llenas de bravatas. Yo recuerdo aquellos versos de un tango-milonga que dicen:

*Yo soy del barrio del Alto,
soy del barrio del Retiro,
yo soy aquel que no miro
con quién tengo que pelear,
y a quien en el milonguear,
ninguno se puso a tiro.*

A.: *¡Qué lindos versos! Lástima que el tango después declina hacia lo nostálgico; sobre todo el tango canción, ¿verdad?*

B.: Sí, termina adquiriendo un tono sentimental; sin duda el tono nostálgico del inmigrante europeo. A partir de ahí comienza a ser materia poética de los arrabales. Las zozobras del amor clandestino invaden las plumas de los autores populares, y bueno, el tango se transforma en burla, en rencor, en recriminación hacia la mujer infiel. Pasa entonces a ser tango de desdicha y de lamento. Todo el trajín de la ciudad, todo lo que mueve a los hombres —la ira, el temor, el deseo, el goce carnal— es materia que motiva a los autores de tango. Yo creo que no sería disparatado afirmar que el tango es una vasta expresión de la inconexa *comédie humaine* de la vida de Buenos Aires.



Con Amelita Baltar y Roberto Alifano

Carlos Mastronardi

A.: *Borges, alguna vez le oí decir que hay poetas que no aceptan la manera natural que tienen para expresarse. Los ejemplos que usted daba eran los de Leopoldo Lugones y Ezequiel Martínez Estrada. El primero era más bien sencillo, pero quería parecer complejo; el segundo era complejo, pero quería parecer simple.*

B.: Sí, recuerdo esa referencia que yo hice. Lugones fue, creo yo, un hombre sencillo, un hombre de convicciones y de pasiones sencillas. Sin embargo, empleó un estilo barroco para expresarse. Ese estilo barroco ha sido usado, con toda justicia, por algunos discípulos suyos, como el mejicano López Velarde, por citar un ejemplo. Pero cuando Lugones escribe su espléndido libro *El Payador*, y habla de la llanura, lo hace de una manera muy sencilla. Por eso yo sostengo que el mejor estilo de Lugones está dado en estas cosas sencillas y no en la manera barroca, que no le corresponde. En cambio, tenemos una mente muy compleja, como la de Ezequiel Martínez Estrada, que usa el estilo barroco de Lugones, pero él era naturalmente barroco, y esa manera le correspondía.

A.: *¿Y en el caso del poeta Carlos Mastronardi?*

B.: Bueno, Mastronardi era sencillamente barroco, pero se resistía a serlo; buscaba la sencillez.

A.: *Y sin duda esa sencillez la logró con intensidad, ¿no?*

B.: Por cierto que sí.

A.: *¿Por qué no continuamos hablando de Carlos Mastronardi?*

B.: Pero, claro, como no.

A.: *Sígame explicando esa sencillez buscada por Mastronardi.*

B.: Bueno, cuando Mastronardi dice, por ejemplo, «El cansancio era fiel a su voz», quizá es un modo rebuscado de decir: hablaba con voz cansada. En otros casos Mastronardi logra la sencillez que quería para sus versos. Yo recuerdo estas líneas admirables de su poema *Luz de provincia*: «Un sosiego de estancias perdidas en la

dicha». Allí Mastronardi alcanza su mayor intensidad con versos sencillos.

A.: *Borges, ¿no le parece a usted que Luz de provincia es menos un poema de Entre Ríos que de la nostalgia de Entre Ríos?*

B.: Yo creo que sí. Es un poema de la nostalgia de Entre Ríos desde Buenos Aires. Joyce dijo que él había elegido tres cosas; una de ellas fue el destierro. Mastronardi también se desterró voluntariamente a Buenos Aires. Eligió un barrio triste como la Avenida de Mayo, para ver mejor, para sentir más a Entre Ríos. Es decir, Mastronardi sentía que la nostalgia es, quizá, la posesión más íntima de la inmediatez. Poseemos lo que perdemos; ese es el encanto que tiene el pasado. El presente carece de ese encanto. Yo creo que el pasado es una de las formas más bellas de lo perdido.

A.: *Los alejandrinos de Luz de provincia intentan una recuperación del pasado, y al evocarlo, diríamos que lo consiguen, ¿verdad?*

B.: Es cierto. Acaso toda evocación sea una forma de recuperar el pasado. Mastronardi invoca lugares y nombra al amor y a la amistad, y en ese manantial abreva su pasado.

A.: *Todo ese largo poema abunda en expresiones felices.*

B.: Sí. Y a lo largo de ese poema, Mastronardi parece entregarse al goce de la lentitud; su voz es siempre tranquila y reflexiva, como debe ser cuando se evoca el pasado. En la estrofa inicial de *Luz de provincia*, Mastronardi no menciona el nombre de Entre Ríos, sino que lo sugiere. Siempre sugerir es más eficaz que decir. Por ejemplo, Virgilio pudo haber dicho Troya fue destruida, pero dijo simplemente: *Troya fuit*, Troya fue; y eso tiene más fuerza. Mastronardi no menciona el nombre de Entre Ríos; deja que nosotros lo descubramos, al decirnos: *Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre*. Entendemos que se trata de un lugar rodeado por el agua. Él ha dicho sin decirlo, Entre Ríos. Pero ¿por qué no recordar toda la estrofa que es lindísima?

*Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre;
sus costas están solas y engendran el verano.
Quien la mira es influido por un destino suave
cuando el aire anda en flores y el cielo es delicado.*

A.: *Borges, hay otra estrofa memorable en ese poema que yo siempre la recuerdo; es aquella que refiere el duelo a cuchillo entre dos paisanos.*

B.: Ah, pero por supuesto, esa estrofa es admirable. Hay otros versos, de un poeta de San Nicolás, Horacio Rega Molina, en los que —de una manera vulgar, diría yo— intenta referirse al duelo a cuchillo. Pero esa manera no es tan feliz. Dice así:

*Ahí se quedaron dos, brava pareja,
de alpargata plegada en el tobillo,
que se quitan de la ceja el rulo
con la punta del cuchillo.*

Esos versos son poco convincentes, ya que el cuchillo es un arma poderosa y no es fácil aceptar que en un duelo se lo use para peinarse.

A.: Los versos de Mastronardi obviamente son más bellos y, casi sin decirlo, lo dicen todo, ¿no?

B.: Pero claro. Los versos de Mastronardi tratan, yo diría que para siempre, ese antiguo tema del duelo a cuchillo.

*Una vez se miraron y entendieron dos hombres.
Los vi salir borrosos al camino, y callados,
para explicarse a fierro: se midieron de muerte.
Uno quedó: era dulce la tarde, el tiempo claro.*

¡Qué lindos versos!, ¿no?

Una vez se miraron y entendieron dos hombres.

Es decir, sabían que tenían que batirse, sabían que uno mataría al otro, o que los dos morirían.

Los vi salir borrosos al camino, y callados,

Borrosos porque no querían llamar la atención; nadie tenía por qué saber que esos hombres iban a matarse.

Para explicarse a fierro: se midieron de muerte.

La última, *se midieron de muerte*, es una frase literaria, pero muy hermosa. Y luego:

Uno quedó: era dulce la tarde, el tiempo claro.

La tarde, el tiempo claro, cumplen con lo suyo, cumplen con su naturaleza, tal vez indiferentes a esa tragedia. ¡Son versos admirables!, y, como dice usted, casi sin decirlo, lo dicen todo.

A.: *Esa busca de la sencillez, nada ingenua, por supuesto, ya puede reconocerse en Tierra amanecida, un libro que Mastronardi publicó a instancia de sus amigos en 1926.*

B.: Sí. Esa línea poética, que lo aleja de Lugones, no la abandonará nunca. Yo creo que Mastronardi, a diferencia de otros poetas de su época, se distancia de la sorpresiva metáfora. Él buscaba otra cosa. Era un hombre culto que no quería mostrar sus lecturas, pero, a su vez, cautamente se apartó del criollismo.

A.: *¿Podríamos decir que el tono de Mastronardi trataba de acercarse a la lengua oral de los provincianos cultos, Borges?*

B.: Podríamos. Mastronardi parece dialogar con el campo, con las evocaciones de su provincia natal, en un tono apacible y discreto, alejado de todo énfasis. Él no necesita disfrazarse de gaucho ni exaltar cuatrerros o batallas famosas; él habla de las estancias, de los amigos, de las arduas tareas rurales, convoca al amor con palabras adecuadas, y nos recuerda que «es hermoso pasar por estos campos».

A.: *¿Por qué no me habla de su amistad con Carlos Mastronardi?*

B.: Bueno, yo le debo mucho a Mastronardi; fuimos íntimos amigos, pero yo sentía que él me juzgaba todo el tiempo. Me juzgaba y me absolvía generalmente. Recuerdo a dos amigas mías a quienes yo presenté a Mastronardi: una, Victoria Ocampo. Cuando le tendió la mano, él le dijo inmediatamente: «Ya sabía yo que usted era muy superior a la otra señora». Y Victoria le preguntó: «¿A qué otra señora?». «A la de Samotracia», le respondió Mastronardi. La otra, era Ema Risso Platero. Había llegado a Buenos Aires después de haber pasado dos meses en París; yo se la presenté, y él se quedó deslumbrado por ella. Mastronardi se deslumbraba muy fácilmente ante la belleza femenina, y en ese caso tenía toda la razón para deslumbrarse. Bueno, yo se la presenté, y le dije: «Ema Risso Platero». Y Mastronardi comentó: «¡Quién pudiera decir, Platero y yo!».

A.: *¡Qué ingeniosa y qué espontánea presentación!*

B.: Ah, eran muy lindos los cumplidos que Mastronardi tenía con las mujeres. Yo no sé por qué él no lo quería a Arturo Capdevila, otro gran poeta. Él usaba a

Capdevila como una medida; decía, por ejemplo: «No tengas un Capdevila de duda». Es decir, lo usaba como una medida mínima. Sobre su relación con Capdevila, que no era muy buena, recuerdo otra anécdota que me contó Wally Zenner. Capdevila y Mastronardi fueron a visitarla; Capdevila se apoderó de la conversación, era fácilmente hablador y no menos ingenioso que Mastronardi. Habló durante dos horas, Mastronardi quedó excluido; luego Capdevila se levantó, miró el reloj, y dijo: «No debemos abusar del tiempo de la hermosa Wally; nuestra visita ha sido larga, tal vez muy larga». Y Mastronardi, que casi no había abierto la boca, completó: «Menos que Melpómene, doctor, menos que Melpómene».

A.: Muy justo y muy gracioso. Una manera sutil de darle a entender que se había excedido en la conversación. Con la pluma, mejor dicho, con su navaja de escribir, Mastronardi como crítico solía ser terrible también, ¿no es cierto?

B.: Sí. Yo recuerdo que un vez hizo el comentario del libro de un conocido periodista, que se atrevió a publicar un libro de cuentos, y, entre otras cosas más o menos por el estilo, decía: «Es una obra levemente aburrida». El autor tomó esas palabras como un elogio y le envió una carta agradeciéndole la crítica.

A.: Sabe, Borges, yo lo recuerdo a Mastronardi como un gran solitario, como un inseparable amigo de la noche.

B.: Es verdad. Yo tuve siempre la sensación de que Mastronardi estaba solo y de que él cultivaba la soledad. La soledad de Mastronardi yo la relaciono siempre con la de Rafael Cansinos-Asséns. Mastronardi sentía como algo propio que la derrota tiene una dignidad que no tiene la victoria, y que el fracaso es también un éxito, un éxito secreto. Yo creo que por eso él buscó esa zona de la Avenida de Mayo, uno de los sitios más tristes de Buenos Aires. Y buscó, como aquel personaje de Poe, el caballero Auguste Dupin, primer detective de la literatura, la noche. Mastronardi, al igual que Dupin y su amigo, que recorrían de noche las calles de París, encontraba ese estímulo intelectual que solo puede dar la noche de una gran ciudad.

A.: Yo, que personalmente lo supe acompañar algunas veces, creo que Mastronardi era un admirable abusador de la noche, ¿no le parece, Borges?

B.: Sí. Mastronardi abusó de la noche, sabiamente abusó de la noche; nunca del alcohol. Ahora, también abusaba del café, pero está muy bien, porque el café y la noche se parecen ciertamente. Y, además, la noche, el café y el insomnio son casi la misma cosa. Yo recuerdo a Mastronardi, acaso como también lo recuerda usted, siempre confundido con la noche. Lo recuerdo ante una taza vacía de café, sentado en un bar de la Avenida de Mayo, esperando el alba, que en ese barrio es muy triste. Eso, Mastronardi lo hacía deliberadamente; ya que esa atmósfera se mezclaba a su

melancolía.

A.: Usted me contó que lo visitó pocos días antes de su muerte. ¿Cómo fue esa visita, Borges?

B.: Y, muy dolorosa. Fuimos a verlo con María Kodama a un sanatorio que estaba ubicado en la calle Ayacucho. Conversamos; él le dijo cosas amables a María, y luego, nos dimos cuenta que estaba cansado, por lo tanto la visita duró poco. Pero, creo que Mastronardi y yo sentimos que aquella era una despedida, ya que él estaba muy enfermo. Algunos días más tarde, recibí la triste noticia de su muerte.



Con Roberto Alifano en la feria del libro, 1980

A.: *Borges, ¿qué es para usted la poesía? ¿Cómo la definiría?*

B.: Creo que la poesía es algo tan íntimo, algo tan esencial que no puede ser definido sin diluirse. Sería como tratar de definir el color amarillo, el amor, la caída de las hojas en el otoño... Yo no sé cómo podemos definir las cosas esenciales. Se me ocurre que la única definición posible sería la de Platón, precisamente porque no es una definición, sino porque es un hecho poético. Cuando él habla de la poesía dice: «Esa cosa liviana, alada y sagrada». Eso, creo, puede definir, en cierta forma, a la poesía, ya que no la define de un modo rígido, sino que ofrece a la imaginación esa imagen de un ángel o de un pájaro.

A.: *¿O sea que al compartir la definición que da Platón, usted aceptaría la idea de que la poesía es, ante todo, el hecho estético?*

B.: Sí. Yo sigo pensando que la poesía es el hecho estético: es decir, que la poesía no es un poema. Porque qué es un poema: es tal vez solo una serie de símbolos. La poesía, yo creo, es el hecho poético que se produjo cuando el poeta lo escribió, cuando el lector lo lee, y siempre se produce de un modo ligeramente distinto. Cuando eso sucede, a mí me parece que lo percibimos. La poesía es un hecho mágico, misterioso, inexplicable, aunque no incomprensible. Si no se siente el hecho poético cuando se la lee, quiere decir que el poeta ha fracasado.

A.: *Bueno, también puede fracasar el lector, ¿no le parece?*

B.: Ah, sí, eso sucede a menudo y es lo más común.

A.: *¿De manera entonces que la justificación de un verso vendría después, Borges?*

B.: Por supuesto. Primero sentimos la emoción y después la explicamos o tratamos de explicarla. Al mismo tiempo, para sentir esa emoción es necesario que uno sienta que corresponde a una emoción. Es decir, si leemos un poema como un juego verbal, la poesía fracasa; lo mismo si pensamos que la poesía es solo un juego de palabras. Yo diría más bien que la poesía es algo cuyo instrumento son las palabras, pero que las palabras no son la materia de la poesía. La materia de la poesía

—si es lícito que usemos esta metáfora— vendría a ser la emoción. Y esa emoción tiene que ser compartida por el lector.

A.: *De esto que usted acaba de decir, se desprende que el único criterio para la poesía sería el criterio sensitivo, el criterio hedónico, ¿no es así?*

B.: Sí. Si sentimos placer, si sentimos emoción al leer un texto: ese texto es poético. Si no lo sentimos, es inútil que nos hagan notar que las rimas son nuevas, que las metáforas han sido inventadas por el autor o que responde a una corriente tal. Nada de eso sirve. Voy a hacer una confesión personal: yo me he pasado la vida repitiendo esos versos de Quevedo, que dicen:

*Su tumba son de Flandes las campañas
y su epitafio la sangrienta luna.*

Eso mi imaginación lo aceptaba, pero hace algún tiempo me dije: ¿Puede justificarse esta línea?: «su epitafio la sangrienta luna». Porque —y esto creo que no es una insensatez— podemos también concebir a la luna vista como la luna de la astronomía, o la luna de la bandera otomana. O sea que cuesta trabajo aceptar eso lógicamente. Pero tal vez lo menos importante es que lo aceptemos lógicamente, en cuanto que nuestra imaginación es la que lo acepta. La luna, en este caso, la sentimos sangrienta sobre los campos de batalla, como la luna roja que figura en el Apocalipsis.

A.: *Es cierto; además sentimos que hay algo de mágico en esos versos...*

B.: Sí, y la palabra epitafio no puede ser reemplazada por ninguna otra, ya que es una palabra esencial que dice por sí misma. Sin embargo, creo que sucede lo mismo con la palabra luna, no sé si podemos justificar lógicamente la palabra epitafio. Pero creo que lo fundamental es que cada uno de nosotros sienta que Quevedo ha escrito esos versos con sinceridad, y que estemos convencidos que él puso esas palabras naturalmente. De lo contrario sentiríamos que el verso ha perdido toda su fuerza; como eso no sucede, el hecho poético está a salvo y ese soneto de Quevedo es algo mágico, algo misterioso y maravilloso.

A.: *Borges, de esto también se desprende que lo importante en el arte poético es encontrar las palabras justas.*

B.: En cierta forma sí. Esas palabras exactas son las que producen la emoción. Yo siempre recuerdo aquellos magníficos versos de Emily Dickinson, que podemos utilizar para ilustrar lo expresado. Ella escribe en un poema: «Este tranquilo polvo fue señores y señoras». Aquí la idea es trivial. La idea de este polvo, polvo de

muertos (todos seremos polvo algún día), es un lugar común, pero lo inesperado de todo es el «señores y señoras», que es lo que hace que eso sea mágico, poético. Si ella hubiera escrito «hombres y mujeres», no hubiera sido poético, sería algo común. Pero ella escribió: «Este tranquilo polvo fue señores y señoras» y encontró las palabras justas.

A.: *Lugones creía que lo esencial es la metáfora. ¿Qué opina usted, Borges?*

B.: Yo creo que es un error de Lugones. Para mí lo importante es la entonación, la cadencia que se le da a la metáfora. Por ejemplo, si decimos: «La vida es sueño», es una frase demasiado abstracta para ser poesía, ya que es fría, trivial. Pero, en cambio, si decimos como Shakespeare: «Hay hechos de madera de sueños, de sustancias de sueños», eso se acerca más a la poesía. Sin embargo, cuando Walter von Derfogel Waide dice: «He soñado mi vida, ¿fue verdadera?», ya la condición poética está dada más allá del Calderón y de Shakespeare. Algo similar ocurre con el sueño de Chuang Tzu, que dice: «Chuang Tzu soñó que era mariposa y no supo, al despertar, si era un hombre que había soñado ser una mariposa», además, es acertada, ya que la mariposa es algo tenue que parece hecha para la sustancia de los sueños. Si Chuang Tzu hubiese elegido un tigre no habría ocurrido lo mismo y la frase no la leeríamos como poética.

A.: *Una de las más hermosas definiciones del hecho estético le pertenece a usted, Borges. En un ensayo suyo se lee: «El hecho estético es la inminencia de una revelación que no se produce».*

B.: Ah, sí yo dije eso, es verdad. Ciertos crepúsculos, ciertos amaneceres, algunas caras trabajadas por el tiempo, están a punto de revelarnos algo, y esta inminencia de la revelación que no se produce, es para mí, el hecho estético. Ahora, el propio lenguaje es también de por sí una creación estética. Creo que no hay ninguna duda en ello; una prueba es que cuando estudiamos un idioma, cuando estamos obligados a ver las palabras de cerca, a verlas con lupa, las sentimos hermosas o no. Con la lengua materna no ocurre esto, ya que vemos y sentimos a las palabras ligadas al discurso.

A.: *Usted ha dicho también que las metáforas existen desde siempre. ¿Podría ampliar ese concepto, Borges?*

B.: Sí, como no. Yo creo que las metáforas si son verdaderas existen desde siempre, no creo que sea fácil inventarlas o descubrir afinidades que no hayan sido previstas ya. Pero podemos decirlas con una entonación distinta. Yo alguna vez pensé reducir todas las metáforas a cinco o seis que me parece son las esenciales.

A.: *¿Cuáles serían esas metáforas?*

B.: Bueno, el tiempo y el río, el vivir y el soñar, la muerte y el dormir, las estrellas y los ojos, las flores y las mujeres. Esas serían, creo yo, las metáforas esenciales que se encuentran en todas las literaturas; pero luego hay otras que son metáforas caprichosas.

A.: *¿A cuáles incluiría dentro de esta definición?*

B.: No sé, pero creo que la función de los poetas es descubrirlas, aunque tal vez ya existen. Yo pienso que una metáfora no le es revelada a un poeta como una afinidad entre dos cosas lejanas; una metáfora le es revelada ya con sus formas, ya con su entonación. Yo no creo que Emily Dickinson pensara: «Este tranquilo polvo fue hombres y mujeres», y después lo sustituyera por: «señores y señoras»; eso me resulta increíble. Es más correcto suponer que todo eso le fue dado por alguien —que podríamos llamar el espíritu, la musa— en un solo acto, de una sola vez. Yo no creo que se llegue a la poesía a fuerza de progresiones, o a fuerza de buscar todas las variaciones posibles de las palabras. Yo creo que uno da con el adjetivo, o con los adjetivos que convienen. Yo recuerdo ahora un verso de Rafael Obligado que dice: «Estalla el cóncavo trueno». Y estoy seguro que él no llegó a eso a través de ensayar varios adjetivos esdrújulos; yo creo que él llegó directamente a la palabra «cóncavo», que es la palabra justa, o la palabra que sentimos como justa, y es la que da su belleza al verso.

A.: *Bradley dijo que uno de los efectos de la poesía debe ser darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado.*

B.: Ah, sí. No recordaba eso, pero me da la razón a lo que yo expresé anteriormente. Cuando yo escribo algo, tengo la sensación de que ese algo existe. Parto de un concepto general; tengo más o menos en claro el principio y el fin, y luego voy descubriendo las partes intermedias; pero no tengo la sensación de inventarlas, no siento que dependen de mi arbitrio. Creo que pasa lo mismo cuando leemos un buen poema; pensamos que ese poema también nosotros hubiéramos podido escribirlo, que ese poema ya preexistía en nosotros. Eso hace también que muchas veces a partir de ese texto, iniciemos uno nuevo o una variación del mismo.

A.: *Yo recuerdo ahora, Borges, que Emerson decía que la poesía nace de la poesía.*

B.: Eso es verdad. No necesariamente debe nacer ante la emoción que nos produce un hecho natural; también puede nacer de algo ya concebido poéticamente que nos emociona.

A.: *Sí, y la belleza puede acecharnos de diversas formas.*

B.: Yo creo que sí, que está acechándonos desde todas partes. Si tuviéramos sensibilidad, la sentiríamos así en la poesía de todos los idiomas. Nada tiene de extraño tanta belleza desparramada por el mundo. Mi maestro, el poeta judeoespañol Rafael Cansinos-Asséns, legó una plegaria a Dios, en la que dice: «Oh, Señor, que no haya tanta belleza»; y recuerdo que Browning escribió: «Cuando nos sentimos más seguros ocurre algo, una puesta de sol, el final de un coro de Eurípides, y otra vez estamos perdidos».



Firmando ejemplares, circa 1980

Entre los políticos y la virtud

A.: *Ortega decía que nuestra época es la de la ausencia de fundamentos. La del ocaso de las revoluciones y la del fin de las ideologías. ¿Qué piensa usted, Borges, sobre esos conceptos de Ortega? ¿Vivimos en una época de derrumbe, de sublimación de ciertos mitos, está enferma nuestra sociedad occidental?*

B.: Yo creo que sí. Y es una enferma bastante grave. Ortega tenía razón: la nuestra es una época de crisis. Nuestro tiempo adolece de muchos males. Desde luego, hay tres que me interesa referir: la publicidad, en primer lugar —y si usted se anima a ponerlo: junto a ella el periodismo—. No recuerdo ahora quién dijo en Norteamérica que «si las cosas siguen así, no habrá quien no sea famoso en el mundo durante un cuarto de hora». El afán de figurar en primer plano es terrible en esta época. Pero, hay una segunda cosa más terrible todavía que la primera: la distribución tan injusta, tan desigual y tan absurda de bienes espirituales y materiales. Y eso se nota en el mundo entero. Hace poco yo estuve en Ecuador, fui invitado a ese país. Me llevaron a un restaurante, y después de comer vienen los chicos desnudos —o semidesnudos— a mendigar lo que ha sobrado. Eso me parece terrible... Y aquí, bueno, no hemos llegado a esos niveles; pero lo que se hace es escamotear la pobreza, aunque la pobreza existe, no en una forma tan miserable, pero existe. La gente no puede vivir con salarios bajos, que no se reactualizan acorde con la desvalorización del peso. Yo siempre digo que en la Argentina hay dos tipos de ficciones: nuestro peso y las novelas de mi amigo Bioy Casares.

A.: *Es cierto. Es muy buena la relación. Pero esa referencia que usted hizo con respecto a la pobreza nos lleva a recordar aquella frase de Santo Tomás: «El uso de ciertos bienes materiales es imprescindible para la práctica de la virtud».*

B.: Ah, sí. No recordaba esa frase, pero me parece muy justa. Claro, no se puede ser virtuoso si se carece de lo elemental para vivir.

A.: *Pero usted mencionó solo dos de los tres males que le interesaba referir. ¿Cuál es el tercero?*

B.: Bueno, el tercero de los males es el hecho de que el mundo esté parcelado en países. Eso crea problemas de frontera y lleva inevitablemente a guerras absurdas. Yo no estoy, por ejemplo, con la división de América. Creo que debería ser un solo

continente. Últimamente yo he comprendido algunas cosas. Usted sabe que yo desciendo de militares, mi abuelo era coronel. Y cuando yo empecé a escribir me conocían por el nieto del coronel Borges; bueno, felizmente —y esto lo digo con respeto— ahora el coronel Borges es mi abuelo. Pero yo le quería decir otra cosa a usted: yo desciendo de militares, sin embargo, creo que Alberdi tenía razón: hay que considerar la guerra como un crimen.

A.: *¿En ese caso usted considera que todas las guerras son injustas, Borges?*

B.: Pero desde luego que sí. Si se admite una guerra justa, nunca faltarán razones a un gobierno que quiere una guerra para justificarla. Algunas guerras han tenido su razón; la Guerra de los Seis Días, por ejemplo, o la guerra contra el nazismo, la guerra contra Hitler. Pero si admitimos que una guerra es justa, ya abrimos la puerta a todas las guerras, porque sería muy raro que si un país, o un gobierno, decide una guerra, no encuentre razones. Además, esas razones no son discutidas sino que son impuestas, y el que las niega es un traidor a la patria. De modo que yo, en ese sentido, estoy con Spencer, porque el mal está siempre en el predominio del Estado. Spencer decía: «The man versus the State» («El individuo contra el Estado»). Y sobre todo ahora que el Estado ha llegado a una hipertrofia terrible. Yo recuerdo que cuando viajé a Europa con mi familia por primera vez, creo que era en 1914, no teníamos pasaporte. No había pasaporte en esos años. Se viajaba por todo el mundo, se pasaba de un país a otro como de una habitación a otra. Claro, después vino la primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, entró la desconfianza... Y ahora no se puede dar un paso de un país a otro sin el pasaporte; no solo eso: si yo salgo a la calle aunque esté en mi propio país, tengo que llevar un documento, porque si no lo llevo puedo ir preso. Esto me parece tremendo. El Estado se inmiscuye en todo; lo acapara todo y es dueño, en parte, de la vida de cada individuo. En ese sentido creo que hemos llegado al socialismo. Aun en los países más liberales el Estado interviene en todo. Y aquí, usted ve, el Estado es dueño de la mayoría de las empresas, explota todas las riquezas naturales... Las cosas se van agravando día a día en este país. Es un país dominado por el Estado.

A.: *Esas apreciaciones suyas sobre el Estado definen su posición de anarquista que usted siempre subrayó.*

B.: Sí, sí, yo soy un anarquista. Pero no en el sentido terrorífico de la palabra, sino en el sentido de considerar que el Estado es un mal. Ahora yo creo que, por el momento, el Estado quizá sea un mal necesario, porque todavía no merecemos no tenerlo. Yo no sé con qué se lo puede reemplazar. Hace poco, como usted sabe, yo estuve en el Japón, y allí no hay criminalidad. Esto es muy importante. En los países escandinavos tampoco la hay. En cambio aquí si no hubiera policía ya nos habríamos saqueado todos unos a otros. Pero, bueno, no soy del todo pesimista y espero —tengo

la esperanza— de que el Estado algún día desaparezca y podamos prescindir de él.

A.: *Usted también ha negado la democracia como forma ideal de gobierno.*

B.: Claro, yo descreo de la democracia. Sin embargo, usted debe haber notado que los dictadores han contado siempre con la mayoría de electores. En la República Argentina hay un ejemplo que está muy cerca de nosotros. Las elecciones son siempre peligrosas, ya que no triunfa el más apto, el que tiene un programa más coherente, sino aquellos que se muestran más demagógicos.

A.: *Y en cuanto a los políticos, ¿qué piensa de ellos?*

B.: Bueno, yo no sé hasta qué punto la profesión de político es algo limpio; hasta qué punto un político puede ser una persona honrada. Descreo también de los políticos. Pero quiero ir un poco más lejos si usted me permite: un político en un país democrático es un individuo que vive haciendo promesas, que vive haciéndose retratar, que vive sonriendo todo el tiempo y estando siempre de acuerdo con el interlocutor. Así recorren todo el país en busca de votos. Esto explica en parte a todos los políticos. En la biografía que Cari Sandburg escribió sobre Lincoln, cuenta que cuando hacía su campaña presidencial, manifestó en Boston que todo americano nace libre. Era la época en que en el sur se practicaba la esclavitud. Ahora bien, si todo americano nace libre, esa sin duda es una expresión contra la esclavitud. Pero cuando Lincoln habló en una oportunidad en Nueva Orleans, una ciudad ubicada en el sur, le recordaron que él había dicho tal cosa. Y él entonces se rectificó diciendo: «Sí, yo dije tal cosa, pero cuando dos razas tienen que convivir, la raza inferior tiene que estar supeditada a la raza superior». Con lo cual Lincoln defendía el esclavismo. Ahora claro, esto es común a todos los políticos; lo que él quería era obtener electores, ganar votos.

A.: *En un cuento suyo, El destino de Pedro Salvadores, un personaje que en la época de Rosas vive escondido diez años en un sótano para protegerse de la mazorca, hay, si no directamente, una clara alusión a su rechazo por las dictaduras.*

B.: Por supuesto, yo siento aversión por las dictaduras. Ahora en ese cuento yo me equivoqué en algunas cosas. Por lo pronto Salvadores no se llamaba Pedro; pero el hecho ocurrió donde contaba mi abuelo: en una casa ubicada en la calle Esmeralda, y Salvadores estuvo más tiempo en el sótano. Después yo me enteré de otra cosa que no sé si conviene revelar: Salvadores era un militar que se había batido en la batalla de Ituzaingó. Yo no sabía eso y lo puse como un civil en mi cuento, lo cual creo que está muy bien. Un militar escondido durante tanto tiempo en un sótano no quedaría bien; además no dejaría bien parados a los militares, ¿no?

A.: *¿Cómo se enteró de esos datos?*

B.: Por un sobrino nieto que me vino a ver cuando yo era director de la Biblioteca Nacional. Me dijo que yo me había equivocado, que Salvadores se llamaba José María y no Pedro. Y que era militar y no civil. Yo esa historia la conocía de un modo fragmentario, como es natural. La recordaba a través de mi madre, y es lógico que después de tantas versiones se distorsionen algunos detalles. Ahora debe ser algo terrible vivir durante diez años encerrado en un sótano, pero claro, caer en manos del tirano habría sido peor, ¿no? Posiblemente Salvadores no pensó quedarse tanto tiempo. Tiene que haber un proceso kafkiano de postergaciones en todo eso.

A.: *¿Por qué considera condenables las dictaduras, Borges?*

B.: Por su totalitarismo. Y por la corrupción que se establece en torno a ellas.

A.: *Sin embargo hay dictaduras ilustradas que no son tan deleznable.*

B.: Ah, sí, eso es cierto. El hecho de que un hombre gobierne con todo el poder en sus manos, no significa necesariamente que ese hombre obre mal. Pero yo cada día me convengo más de que las dictaduras son absolutistas y se prestan a muchos abusos. Además, como le dije, el dictador depende de quienes lo rodean y por lo general los que rodean a un dictador son gente inescrupulosa.

A.: *Carlyle, a quien usted suele citar a menudo, era un fervoroso partidario de las dictaduras. Y en nuestro país lo fue Lugones también.*

B.: Es verdad. Carlyle decía que «la democracia es el caos provisto de urnas electorales». Yo no entiendo bien por qué era partidario de las dictaduras Carlyle; lo mismo que Lugones. Las dictaduras son siempre malas.

A.: *Usted recuerda los desmedidos elogios que hace Carlyle de José Gaspar Rodríguez de Francia, el dictador paraguayo.*

B.: Pero sí, claro que lo recuerdo. Además Carlyle admiraba a la gente violenta. Él admiraba a Cromwell y a Bismark. Le agradezco que me haya recordado eso: lo voy a citar menos a Carlyle. Yo repudio toda forma de violencia. Aquí, en nuestro país, por ejemplo, se está hablando de una posible guerra con Chile. Y hay un grupo de prisioneros de esa guerra. ¡Qué monstruoso, no! ¡Qué gente tan insensata! Yo no sé quién tiene razón en ese conflicto absurdo, pero una guerra no tiene nada que ver con el problema en sí, eso no resuelve nada. Lo único que logra es fomentar el odio y la violencia. Y eso es siempre algo condenable para las personas civilizadas. Pero quiero avanzar un poco más en eso: si usted me dice a mí 3 más 4 son 7, y yo le digo

no, 3 más 4 son 11, eso no puede resolverse mediante un duelo, porque 3 más 4 son 7, y el hecho de que usted me mate a mí o yo lo mate a usted no resuelve nada.

A.: *¿Piensa entonces que las posiciones que se sustentan de ambos lados son incorrectas?*

B.: Yo creo que sí. No tengo ninguna duda en ese sentido. Además si recurrimos a un juez, debemos acatar la decisión de ese juez. En este país, con un gobierno que se define católico y que jura por los Santos Evangelios, y que cuando se dirige al Papa lo hace con el adjetivo «Su Santidad», yo no entiendo cómo rechazan su decisión. El Papa para los católicos es infalible y es «Su Santidad»; por consiguiente, se debe aceptar lo que él dictamine sin ponerlo en tela de juicio y, más aún, sin discutirlo. Pero, bueno, yo de estas cosas cada día entiendo menos... Mi punto de vista lo he dado: yo condeno por principio toda agresión bélica. Y creo que la mayoría de la gente inteligente está de acuerdo en que esta guerra sería un disparate.

A.: *Usted fue presidente de la SADE en momentos difíciles y defendió, de acuerdo con su posición, los derechos del escritor y de la libertad de expresión. ¿Qué opina de las organizaciones gremiales?*

B.: A mí me parece que están muy bien. Y de hecho creo que tienen razón de existir. Cada sector debe defender sus derechos a través de organizaciones debidamente constituidas. Solo que me molesta que los sindicatos no están en manos de trabajadores de tal o cual gremio, sino en manos de políticos. Esa es una deformación lamentable. Lo más probable es que el sindicato de tintoreros, por ejemplo, no esté en manos de tintoreros sino de individuos que utilizan a los tintoreros con un fin político. Y los políticos son siempre peligrosos.

A.: *¿Podemos hablar de la libertad, Borges?*

B.: Sí, por qué no. La libertad es un tema difícil. ¿Podemos ser libres? ¿Existe un libre albedrío? Yo no estoy seguro de que lo haya; no estoy seguro que podamos ser totalmente libres; pero, en todo caso, debemos obrar como si lo fuéramos. Es decir, si a mí me dicen que toda mi vida pasada ha sido prefijada por una red infinita de causa y efecto, yo lo puedo aceptar; pero si a mí me dicen que en este momento yo no soy libre, yo lo rechazo. La libertad y el libre albedrío pueden ser ilusiones, pero yo creo que son ilusiones necesarias. Porque si uno piensa que solo es un fantoche, un mecanismo que no tiene libertad, es terrible.

A.: *Concretamente, ¿qué es, de acuerdo con su criterio, lo que condiciona esa libertad en el terreno social?*

B.: Y, a mí me parece que es el Estado. Por eso yo soy enemigo del Estado. Pero

creo que una de las formas que puede emplear el hombre para liberarse de esa opresión es leyendo más. Educándonos intelectual y moralmente sobre todo. Y haciendo que los demás también lo hagan. Ahora yo no sé qué ocultos intereses hay detrás de los gobiernos que hacen que los libros se conviertan en artículos de lujo. Los libros y la educación deberían ponerse al alcance de todos. Cuanto más ilustrado sea el hombre será más libre. Pero también es necesario que cada uno de nosotros nos preocupemos en ese aspecto. Yo creo que la salvación está en nosotros. Bueno, no sé si está realmente en nosotros... Desde luego, hay otros factores que influyen, pero si cada uno piensa que la salvación está en sí mismo ya es importante.

A.: Ahora bien, Borges, ¿no cree usted que los desniveles sociales, el salario, por ejemplo, cumplen un papel fundamental en todo esto? ¿Es decir, se puede ser libre cuándo existe esa dependencia de tipo económico?

B.: Pero claro que no. El problema económico es el peor enemigo de la libertad. Hay una distribución tan injusta de los bienes que nadie puede negar eso. Yo creo que la clase más importante es la clase media, salvo que ahora la clase media tiende a tener los mismos ideales que la clase alta, busca parecerse a ella; aunque económicamente se hace todo lo posible para hacerla descender. Y eso de parecerse a la clase alta a mí me parece que es un error. El lujo es casi tan odioso como la indigencia. Para mí, el hecho de que haya lujo, de que haya un palacio es tan horrible como el hecho de que haya chozas o ranchos y miseria. Yo recuerdo ahora aquellos versos de una epístola sevillana del siglo XVII que dicen:

*Una mediana vida yo posea
Un estilo común y moderado
Que no lo note nadie que lo vea.*

Ese es un estado ideal con el que yo me identifico plenamente.

A.: Ese lujo desmedido, ese status que usted menciona, son los mitos de esperanza que activa la sociedad de consumo a través de la publicidad que usted rechaza. El objetivo es hacer que el hombre consuma y se convierta en un ser idiotizado. Es como si el dolor original —el dolor bíblico— se hiciera presente bajo una forma nueva.

B.: Sí. Bueno, pero el dolor es una constante del hombre. Solo que ahora se sufre más confortablemente, en todo caso. Aunque sí, es verdad; al hombre se le venden mitos de esperanza. Todo el mundo quiere ser importante; es como si ser importante fuera el objetivo final. A mí jamás me interesó ser importante. Le voy a contar de un proyecto que tuvimos en el año 1925, Eduardo González Lanuza, Francisco Piñeiro y

yo. Nosotros planeamos una revista en la que no figuraran nombres propios, en donde todas las colaboraciones fueran anónimas; anónimas como en los diarios, claro. Pero resultó que los únicos escritores dispuestos a renunciar a nuestros nombres éramos solo nosotros tres. De modo que la revista no se pudo publicar debido a la vanidad y al afán de promoción de los demás colegas. Tal vez González Lanuza se haya olvidado de ese proyecto. Como ve, ya en aquel tiempo se abusaba de la publicidad. Y ahora, yo creo que más que nunca. Todo el mundo quiere que se hable de él.

A.: *¿Es posible desactivar esos mecanismos?*

B.: Bueno, nuestro deber debería ser ese. Sin embargo nos estamos autodestruyendo día a día. Ahora yo creo que debemos obrar como si pudiéramos salvarnos, aunque la salvación no sea posible.

A.: *Vale decir que el hombre estaría agotado y que asistimos al final de una época.*

B.: Si nos atenemos a lo que pensaba Quevedo, no sé si es tan así.

*Me dices que ves mal el mundo,
te digo que ves el mundo,*

decía Quevedo en el siglo XVII. Quizá cada época tenga implícito lo suyo. Yo creo que el presente siempre ha sido duro. Puede haber una edad de oro en un pasado indefinido o en un futuro remoto, pero el presente indudablemente es difícil. Ahora, en cuanto a la decadencia de El Occidente, me parece que es algo que nadie puede negar. Creo que nuestro mundo occidental está en decadencia. Yo volví del Japón convencido de que El Oriente quizá podría salvarnos; ahora me doy cuenta que eso no es posible, que es inmoral pensar así. El Oriente no podrá salvarnos. La salvación debe ser individual; cada uno debe hacer lo posible para superar los obstáculos que la realidad nos presenta, y renunciar al lujo, a la ostentación y al afán de promoción. Si cada uno obra éticamente el mundo mejorará. Claro, yo no sé hasta qué punto es posible obrar con ética ya que todos somos de algún modo cómplices y estamos involucrados en este sistema de intereses brutales.

A.: *¿Estará llegando a su fin la aventura humana y todo lo que el hombre ha hecho se le está volviendo en su contra?*

B.: Yo creo que sí. Pero le repito: nuestro deber sería el impedir que eso ocurra... En mi caso particular, qué puedo hacer yo. Todo eso me preocupa, pero quizá nada pueda hacer. Advertirlo, en todo caso, o seguir escribiendo, aunque no me gusta lo que escribo y siga publicando para librarme de lo que escribo.

A.: *Y seguir diciendo lo que piensa, aunque a veces resulte urticante, ¿no?*

B.: Ah, bueno, yo siempre he hablado claro, solo que antes no me llevaban el apunte y ahora sí. ¡Qué extraña que es la realidad! A mí jamás me interesó la promoción y en este momento soy un hombre abrumadoramente promocionado. Yo, que como dijo mi padre el día que nos marchamos a Europa, hubiera querido ser al hombre invisible de Wells.

A.: *En el Poema Conjetural, donde usted hace hablar al doctor Francisco de Laprida, asesinado por los montoneros de Aldao, usted se enfrenta con la historia y de ella rescata el valor personal. ¿No piensa que, además, existían problemas de convivencia; problemas de orden social que aún siguen pesando en nuestro país?*

B.: Sí, desde luego, y yo nunca he ignorado esos problemas. El *Poema Conjetural* se publicó cuando Perón subió al poder. Es un poema histórico donde me refiero a la muerte de Laprida, de quien soy lejano pariente, y me enfrento no solo con la época en que lo asesinaron a Laprida, sino también con la época dura del gobierno peronista. Yo me refería, además, a lo que nos sucedía a los argentinos en ese momento. Porque usted observe que Laprida se encuentra en un país bárbaro, van a matarlo, y dice: «Al fin me encuentro con mi destino sudamericano». Yo pensé que eso correspondía a lo que todos sentíamos en aquel momento. Es decir, que el *Poema Conjetural*, como bien lo señalaron en Francia, es un poema comprometido. Aquí, cuando yo lo entregué para su publicación, hubo vacilaciones en publicarlo.

A.: *¿A quién se lo entregó para ser publicado?*

B.: Primero se lo entregué a Eduardo Mallea. Él estaba exiliado y le pareció que era demasiado evidente. Sin embargo, fíjese usted que ese poema se lee ahora y nadie lo relaciona con el peronismo. Pero yo lo escribí con ese sentido y fue leído así también. De igual modo sucedió con aquel otro poema mío sobre el coronel Suárez. Ese poema se negó a publicarlo *La Nación* y, finalmente, salió publicado en la revista *Sur*. Y ahí yo soy muy claro: digo que la Batalla de Junín no es una fecha, no es un lugar en el atlas, sino que la batalla continúa, y le hago decir a mi abuelo:

*Junín son dos civiles que en una esquina maldicen a un tirano,
o un hombre oscuro que se muere en una cárcel.*

Eso fue tomado como contemporáneo —y es contemporáneo, ya que seguimos enfrentados al mismo problema—. Y digo también:

La batalla es eterna y puede prescindir de la pompa

de invisibles ejércitos con clarines...

Como ve, yo nunca he permanecido ajeno a los problemas de convivencia de los argentinos. Yo siempre he tomado partido, y bueno, eso me ha acarreado ciertas antipatías. En Francia, por ejemplo, ese poema se publicó con un titular que decía: «Borges ha escrito un poema comprometido».

A.: *Pasemos a otro tema, Borges: usted fue presidente de la SADE en dos oportunidades; la primera creo que en 1950, ¿no?*

B.: Sí, fue en ese año. Me fueron a ver y acepté. Al poco tiempo me visitaron unos funcionarios oficiales para decirme que habían observado que allí no había retratos de Perón y de su mujer. Yo les contesté que no, que no los había ni los iba a haber tampoco. Entonces esos señores me dijeron: «Le advertimos que si no los pone va a tener que atenerse a las consecuencias». «Desde luego», les contesté yo. Por esos días yo estaba dando una serie de conferencias sobre los Sufíes. Y de pronto veo entre los asistentes a un vigilante que estaba tomando nota. Cuando concluí mi charla me le acerqué y lo invité a tomar un vaso de vino. El hombre se confundió un poco y aceptó. Supongo que eso habrá trascendido porque al otro día lo relevaron al pobre y vino otro algo más drástico que no aceptó mi invitación. Esto hizo que la mayoría de los escritores se alejara de la SADE. Nadie se animaba a ir. La SADE se había pronunciado contra el peronismo y concurrir a su sede era algo peligroso. Luego Perón hizo cerrar la SADE y creó la ADEA (Asociación de Escritores Argentinos), que estaba manejada por escritores peronistas, de cuyos nombres es mejor no acordarse. En 1955, cuando se produjo la Revolución Libertadora, se abrió nuevamente la SADE y yo fui elegido nuevamente presidente. De modo que fui el último presidente durante la época de la dictadura y el primer presidente después del 55. Más tarde perdí unas elecciones, eso no tiene nada de particular, y ahora he dejado de pertenecer a la SADE.

A.: *¿Por qué dejó de pertenecer?*

B.: Bueno, por desacuerdo con algunos colegas y porque no tengo tiempo.

A.: *Usted ha firmado últimamente algunas solicitadas que pedían informes sobre personas desaparecidas. Y ha hecho declaraciones al respecto. ¿Qué opina sobre el tema de los derechos humanos, Borges?*

B.: Yo creo que en este país hemos pasado de un terrorismo sonoro a un terrorismo clandestino. Ahora me dijeron que se ha parado un poco, pero hubo una época en que la vida de cada individuo no valía nada. Yo creo —y esto lo he manifestado muchas veces— que cada persona tiene derecho a defenderse, tiene

derecho a un fiscal al menos. Yo he declarado también que es necesario que el gobierno publique listas de desaparecidos, pero eso no va a suceder. Hacer eso es declararse culpable. En todo caso lo que habría que exigir es que se hiciera una investigación y que esa investigación fuera imparcial. Pero repito, no sé si se va a lograr algo en ese sentido.

A.: ¿En cuánto a las causas que desencadenaron esta situación? ¿Cuáles han sido, a su criterio?

B.: Bueno, se argumenta que los terroristas son despiadados, pero yo creo que los terroristas no son ningún modelo de conducta. Evidentemente no lo son. Y si se aplica el criterio de ojo por ojo y diente por diente, caemos en aquello de que yo tengo derecho de devorar a un caníbal, ya que el caníbal devoró a otro. Creo que lo que se debe hacer es castigarlo, tenemos derecho a castigarlo, pero si lo devoramos nos convertimos nosotros en caníbales. Sin exageración, eso es lo que pasó aquí, y a mí me parece que es terrible. Si vamos a asesinar a un asesino tenemos que devorar también a los caníbales.



A.: *Hay un tema sobre el que me gustaría que habláramos; el tema de los libros. Sé que es una de sus obsesiones y me interesaría escucharlo opinar al respecto.*

B.: Bueno, anoche, precisamente, he tenido un sueño muy extraño. Soñé con el incendio de una gran biblioteca, que creo que era la Biblioteca de Alejandría con sus innumerables volúmenes atacados por las llamas. ¿Usted piensa que puede tener algún significado ese sueño?

A.: *Quizá sí, Borges. ¿No será que usted le debe a sus lectores un libro sobre la historia del libro? ¿Nunca pensó en escribir la historia del libro?*

B.: ¡Caramba, no! Pero sabe que es una idea excelente. Sería magnífico escribir la historia del libro. Es algo que voy a tener en cuenta aunque no sé si a los 83 años un hombre puede emprender una empresa semejante. Yo no sé si estoy documentado y documentarse para una obra así no es nada fácil, pero en todo caso, ese trabajo se debería realizar no desde el punto de vista físico. A mí, además, no me interesan demasiado los libros físicamente; en especial los libros de los bibliófilos, que suelen ser, por lo general, desmesurados. A mí me interesan las diversas valoraciones que el libro ha recibido. Sin embargo, ahora recuerdo que en esa empresa he sido anticipado por Spengler en su *Decadencia del Occidente*, donde ha escrito páginas admirables sobre los libros.

A.: *Bueno, usted también ha escrito páginas admirables sobre los libros. En Otras inquisiciones, yo recuerdo un ensayo llamado Del culto de los libros, en donde está sintetizado buena parte de su pensamiento sobre el tema; y recuerdo también un poema que se titula Alejandría, 641 A. D., que hace referencia a la Biblioteca de Alejandría y al califa Omar, su incendiario.*

B.: Ah, sí, en ese poema a mí se me ocurrió hacerlo hablar al califa Omar y hacerlo decir algo que seguramente no ha dicho, porque era un califa y un califa no puede haber dicho eso. Pero, bueno, la poesía (toda la literatura en general) permite esas cosas y entonces, ¿por qué no imaginarnos que el califa habla...? Él imagina a la Biblioteca como la memoria del mundo; en la vasta Biblioteca de Alejandría está todo. Y luego Omar da orden de incendiar la Biblioteca. Pero piensa que eso no importa, y dice:

*Si de todos
No quedara uno solo, volverían
A engendrar cada hoja y cada línea,
Cada trabajo y cada amor de Hércules,
Cada lección de cada manuscrito.*

Es decir, que si todo el pasado está en la biblioteca, todo el pasado salió de la imaginación de los hombres. Por eso yo creo que más allá de la virtud retórica, si es que el poema la tiene, de hecho, cada generación vuelve a reescribir los libros de las generaciones anteriores. Esas diferencias están en la entonación, en la sintaxis, en la forma; pero siempre estamos repitiendo las mismas fábulas y redescubriendo las mismas metáforas. Así que, en cierta manera, yo estoy de acuerdo con el califa Ornar, no con el de la historia, sino con el que yo he determinado en mi poema.

A.: En nuestra época, usted lo habrá observado, se profesa un culto a los libros; un culto que los antiguos no tenían. ¿A qué se debe ese hecho, Borges?

B.: Creo que a dos razones. La primera, a que todos los grandes maestros de la humanidad han sido curiosamente orales; y la otra, a que los antiguos veían en el libro el sucedáneo de la palabra oral. Yo recuerdo ahora una frase que se cita muy a menudo: «Scripta manent, verba volant» (lo escrito queda, la palabra vuela). Esa frase no significa que la palabra oral sea efímera, sino que la palabra escrita es algo duradero y muerto. La palabra oral, se me ocurre ahora, tiene algo de alado y de liviano («algo alado, liviano y sagrado», dijo Platón al definir a la poesía). Yo creo que esos conceptos podemos aplicarlos a la palabra oral. Pero tomemos otro caso. El caso de Pitágoras, que nunca escribió porque no quiso atarse a la palabra escrita, seguramente por aquello de que «la letra mata y el espíritu vivifica». Pitágoras, sin duda sintió eso y decidió no atarse. Por eso Aristóteles no habla nunca de Pitágoras, sino de los pitagóricos. Pitágoras quería que más allá de su muerte corporal sus discípulos siguieran manteniendo vivo su pensamiento. Luego vino aquello que siempre se cita en latín: «Magister dixit» (el maestro lo ha dicho). Lo cual no quiere decir que el maestro imponga su opinión a los discípulos; quiere decir que los discípulos siguen pensando por su cuenta y si alguien se opone, contesten: «el maestro lo dijo». Esa frase es una especie de fórmula para refugiarse y seguir profesando el pensamiento del maestro. Aristóteles al hablar de los pitagóricos nos dice que profesaban la creencia del dogma del eterno retorno que, un poco tardíamente, redescubriría Nietzsche.

A.: Esa idea del eterno retorno o del tiempo cíclico fue refutada por San Agustín en La ciudad de Dios, ¿recuerda?

B.: Sí. San Agustín dice, con una bella metáfora, que «la Cruz de Cristo nos salva

del laberinto circular de los estoicos». Esa idea del tiempo cíclico fue rozada también por Hume, por Blanqui y por otros.

A.: *Usted cita en su ensayo las palabras de Bernard Shaw, cuando le preguntaron si en verdad creía que el Espíritu Santo había escrito la Biblia, y él contestó: «Todo libro que vale la pena ser releído ha sido escrito por el espíritu».*

B.: Ah, sí. Eso yo lo comparto totalmente, ya que un libro va más allá de la intención del autor. *El Quijote*, por ejemplo, es algo más que un simple libro de caballería o que una sátira del género. Es un texto absoluto donde no interviene para nada el azar. De manera que la intención del autor es una pobre cosa humana, una cosa falible. En el libro —en todo libro— es necesario que haya una cosa más, que, en todos los casos, es siempre misteriosa. Cuando uno lee un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo transcurrido desde el día en que fue escrito hasta nuestros días. Un libro puede estar lleno de erratas, podemos rechazar las opiniones de su autor, no estar de acuerdo con él, pero siempre conserva algo sagrado, algo inmortal, algo mágico que produce felicidad. Yo, contrariamente a lo que pensaba Macedonio Fernández, que aseguraba que la belleza era algo exclusivo, o privativo de ciertos elegidos, creo que la belleza puede encontrarse en todas las cosas. Es muy raro, por ejemplo, que en un libro de un poeta tailandés (yo no conozco nada de la literatura de ese país) no encontremos una línea que nos deslumbré.

A.: *Borges, usted asegura también que los libros crecen con el tiempo y que son los propios lectores quienes los modifican y los enriquecen, ¿no es así?*

B.: Por supuesto. Los libros son modificados por los lectores. Por ejemplo, *El Martín Fierro* que leemos ahora no es el mismo que escribió José Hernández, sino el que leyó Leopoldo Lugones, que sin duda lo enriqueció. Otro tanto sucede con *El Quijote* y con *Hamlet*, *Hamlet* no es el mismo que concibió Shakespeare a principios del siglo diecisiete; *Hamlet* es también el *Hamlet* que leyó Goethe, o el que leyó Coleridge, o el que leyó Bradley. Por eso yo creo que es conveniente que se mantenga el culto del libro, ya que el libro es una cosa viva y en permanente desarrollo.

A.: *Bueno, en cierta forma usted profesa ese culto a los libros, ¿no, Borges?*

B.: Sí, lo profeso. Le voy a hacer una confesión. Yo sigo jugando a no ser ciego, sigo comprando libros, usted lo sabe muy bien, sigo llenando mi casa de libros. Yo siento la gravitación amistosa del libro. No sé, pienso que el libro es una de las posibilidades de felicidad que nos es dada a los hombres. Hace pocos meses me obsequiaron una fabulosa edición de la *Enciclopedia Brockhaus* y esa presencia de más de veinte volúmenes, con hermosos mapas y grabados y con una no menos, seguramente, hermosa letra gótica, que yo no puedo leer, me colmó de felicidad. Esos

libros, casi sagrados para mí, estaban allí y yo sentía su placentera compañía. Bueno, yo tengo ese culto a los libros, lo profeso; tal vez esto parezca un poco patético, pero no es así, es algo auténtico, es algo sincero y verdadero.

A.: Borges, hay quienes hablan de la desaparición del libro, y aseguran que los medios de comunicación modernos lo suplantarán por algo más dinámico que le ocupe al hombre un tiempo menor que el que le ocupa la lectura, ¿qué opinión tiene usted al respecto?

B.: Yo creo que el libro nunca desaparecerá. Es imposible que eso suceda. De los diversos instrumentos inventados por el hombre, sin ninguna duda, el más asombroso es el libro; todos los demás son extensiones de su cuerpo. El teléfono, por ejemplo, es la extensión de la voz; el telescopio y el microscopio son extensiones de su vista; la espada y el arado son extensiones de su brazo. Solo el libro es una extensión de la imaginación y de la memoria.

A.: Yo recuerdo ahora, a propósito de lo que usted acaba de decir, que Bernard Shaw, en César y Cleopatra, cuando se refiere a la Biblioteca de Alejandría dice que es la memoria de la humanidad.

B.: Sí, yo lo recuerdo también. Y además de la memoria, es la imaginación de la humanidad, y, por qué no, los sueños de la humanidad, ya que es absurdo suponer que solo las vigilias de los hombres engendraron infinitas páginas de infinitos libros.

A.: Bueno, usted en una página memorable dice que el arte de la literatura es un sueño.

B.: Es cierto. La literatura es un sueño, un sueño dirigido... Ahora, yo pienso que a las letras los hombres le debemos casi todo lo que somos y lo que hemos sido; también lo que seremos. Porque qué es nuestro pasado sino una sucesión de sueños. ¿Qué diferencia se puede encontrar entre recordar y soñar; entre recordar sueños y recordar el pasado? El libro es la gran memoria de los siglos. Su función, por lo tanto, es irremplazable. Si los libros desaparecieran, desaparecería la historia y, seguramente, también desaparecería el hombre.



Sobre los clásicos

A.: *¿Qué es un libro clásico, Borges?*

B.: Bueno, hay dos conceptos que suelen confundirse con cierta frecuencia; el concepto de un libro clásico y el concepto de un libro sagrado. Yo creo que con la ayuda de Oswald Spengler, el autor de *La declinación de El Occidente*, podremos diferenciar esos conceptos y, desde luego, demostrar que no son iguales. Tomemos, por ejemplo, la palabra *clásico*, y veamos cuál es su etimología. Clásico viene de «clasis», que significa fragata o escuadra; es decir, un libro clásico es un libro ordenado, ordenado con cierto rigor, como tiene que estar todo ordenado a bordo. *Shipshape*, como diría un inglés. Pero además de ese sentido relativamente modesto de un libro ordenado, un libro clásico es un libro eminente en su género.

A.: *¿Podemos decir entonces que El Quijote, La Comedia o El Fausto, por citar algunos ejemplos, son libros clásicos?*

B.: Sí. Pero el culto de esos libros ha sido llevado quizá a un extremo excesivo. Sabemos que los griegos consideraban como libros clásicos a *La Ilíada* y *La Odisea*. Sabemos que Alejandro Magno, según nos cuenta Plutarco, tenía siempre debajo de la almohada a *La Ilíada* y a su espada, que eran los dos símbolos de su destino de guerrero. *La Ilíada* era un libro eminente para los griegos; ellos lo veían como la suma de la poesía. Sin embargo, no se creía que cada palabra, que cada hexámetro fuera indiscutible o exactamente cierto; eso corresponde a otro concepto.

A.: *Al concepto de un libro sagrado, ¿no es así?*

B.: Sí. Horacio dijo una vez «que a veces el buen Homero se queda dormido, pero nadie podría decir que el buen Espíritu Santo se ha quedado dormido». La diferencia de conceptos, como se ve, es clara. Pero, si usted me permite, antes de entrar al concepto de un libro sagrado, quisiera ampliar más lo anterior.

A.: *Sí, por supuesto.*

B.: En la antigüedad, el concepto que se tenía de un libro no era el que existe ahora entre nosotros. Ahora pensamos que un libro es un instrumento para justificar, para defender, para combatir, para exponer o para historiar una doctrina o una forma

política; en la antigüedad, en cambio, no se tenía esa idea. Se pensaba que un libro era un sucedáneo de la palabra oral. Se lo veía de esa manera. Bástenos recordar aquel pasaje de Platón, en el cual dice que los libros son como estatuas, o como efigies: «parecen seres vivos, pero cuando se les pregunta algo, no saben contestar».

A.: *¿Tal vez para obviar esa dificultad inventó los diálogos platónicos, no?*

B.: Es cierto. En esos diálogos, Platón explora todas las posibilidades de un tema, tenemos también aquella carta, una carta muy linda y muy curiosa, que Alejandro de Macedonia le envía, según Plutarco, a Aristóteles. Este acababa de publicar, es decir, de mandar a hacer muchas copias, en Atenas, de su *Metafísica*. Enterado, Alejandro le envía una carta censurándolo, diciéndole que ahora todos podían saber lo que antes solo sabían los elegidos. Aristóteles le contesta defendiéndose, pero sin duda con toda sinceridad: «Mi tratado ha sido publicado y no publicado». O sea que en la antigüedad no se pensaba que un libro expusiera totalmente un tema. Se pensaba que un libro tenía que ser como una suerte de guía, algo que acompañara a una enseñanza oral.

A.: *Es decir, esos libros eran venerados, se los utilizaba muy bien, cumplían su propósito, pero no eran libros sagrados. ¿Ahora, de dónde viene el concepto de un libro sagrado, Borges?*

B.: Ese concepto es específicamente oriental. Spengler, por ejemplo, señala en *La declinación de El Occidente*, en uno de los capítulos que dedica a la cultura mágica, que un libro sagrado sería *El Corán*. Para los ulemas, para los doctores de la Ley Musulmana, ese libro no es un libro como los otros. Es un libro, dicen ellos (esto es increíble, pero es así como lo afirman) anterior a la lengua árabe; es decir, que ese libro no puede estudiarse históricamente o filológicamente, ya que es anterior a los árabes, es anterior a su lengua y, también, es anterior al mismo universo. Ni siquiera se admite que *El Corán* sea la palabra de Dios, es algo más íntimo y más misterioso. *El Corán*, para los musulmanes ortodoxos es un atributo de Dios, como su ira, su misericordia o su justicia. En el mismo texto se habla de un libro misterioso, la madre del libro, que es arquetipo celestial de *El Corán*, que está en el cielo y es venerada por los ángeles.

A.: *¿Tendríamos ahí la noción de un libro sagrado, del todo distinta de la noción de un libro clásico?*

B.: Sí. Agregaré algo más: en un libro sagrado son sagradas no solo sus palabras, sino también las letras con que fue escrito. Ese mismo concepto se aplica a *Las Escrituras*; la idea es esta: *El Pentateuco*, *La Torá* es un libro sagrado, y eso quiere decir que una inteligencia infinita ha condescendido a la tarea humana de redactar un

libro. El Espíritu Santo, en este caso, ha condescendido a la literatura, lo cual es tan increíble como suponer que Dios condescendió a ser hombre. Pero aquí condescendió de modo más íntimo, ya que el Espíritu Santo es quien escribe un libro, y en ese libro nada puede ser casual. En toda escritura humana, en cambio, siempre hay algo casual. *La Sagrada Escritura* es un texto absoluto y en un texto absoluto no interviene para nada el azar, todo debe ser, todo es, exacto.

A.: *¿Por qué no nos introducimos un poco más en La Biblia?*

B.: Bueno, *La Biblia*, es decir, el conjunto de textos heterogéneos que corresponden a diversas épocas y a diversos autores, está atribuida a un solo autor. Ese autor es el Espíritu Santo, por eso mismo se la considera un texto sagrado.

A.: *¿Qué es lo que lo lleva a afirmar a usted que La Biblia corresponde a diversas épocas y a diversos autores?*

B.: El hecho de que nada tienen en común, por ejemplo, *El Cantar de los Cantares* y *El Libro de Job*, *El Libro de los Reyes* y *Ezequiel*, *El Éxodo* y *Los Salmos*. Sin embargo todo ha sido atribuido a un solo autor, al Espíritu Santo.

A.: *Creo que fue Spinoza el que inició un estudio analítico de esos textos, ¿no es así?*

B.: Es verdad. Antes de Spinoza nadie había pensado en eso. Todo había sido aceptado, inclusive, como algo contemporáneo. Spinoza, de una manera metódica e histórica, estudia *El Antiguo Testamento*, y luego saca conclusiones muy interesantes y totalmente nuevas. Estos trabajos fueron proseguídos después y se ha llegado a conclusiones distintas a las que él arribó; pero fue Spinoza el inspirador de esos estudios.

A.: *Ahora, el concepto, que usted ya mencionó, de que en un libro sagrado no solo son sagradas sus palabras, sino también las letras con que fue escrito, pertenece a los cabalistas, quienes lo aplican al estudio de las Sagradas Escrituras.*

B.: Sí, ese concepto pertenece a los cabalistas. Ellos estudian «La Biblia» de ese modo. Se dice, por ejemplo, que empieza con la letra *bet* inicial de *Breshit*. «En el principio, creó dioses los cielos y la tierra», el verbo en singular y el sujeto en plural. Ahora, ¿por qué empieza con la letra *bet*? Porque esa letra inicial, en hebreo, debe decir lo mismo que *b*, que es la inicial de *bendición*, y el texto no podría empezar con una letra, digamos, que correspondiera a maldición. *Bet* es la inicial hebrea de *brajá*, cuyo significado es *bendición*.

A.: *Con un criterio lógico, aplicado a lo que usted hace referencia, ¿en qué*

difiere, por ejemplo, El Cantar de los Cantares de un poema de Virgilio, digamos, o El Libro de los Reyes de un libro de historia?

B.: Yo creo que a ese concepto podemos darle infinitos sentidos. Yo recuerdo ahora algo que dijo Escoto Erígena: «*La Biblia* tiene infinitos sentidos, como el plumaje tornasolado de un pavo real». Personalmente me inclino a pensar, más allá de los infinitos sentidos que le da Erígena, que es obra de diversos autores, que la escribieron en diversas épocas.

A.: *Pero la superstición, Borges, no se reduce solamente a los llamados libros sagrados, suele alcanzar también a otras obras literarias.*

B.: Ah, claro. Con *El Martín Fierro*, entre nosotros, existe una especie de veneración; algo igual pasa con *Macbeth*, con *La Chanson de Roland* y hasta con *El Quijote*. Pero eso es algo distinto. Yo creo que cada país observa una actitud similar para esos casos; salvo, claro está, en el caso de Francia, cuya literatura es tan vasta, tan rica, que admite, por lo menos, dos tradiciones clásicas.

A.: *Creo que la diferencia entre el concepto de un libro clásico y el concepto de un libro sagrado está clara.*

B.: Creo que sí. En todo caso, en el concepto de un libro sagrado, también cabría un acto de fe. Obras como *La Ilíada*, considerada por generaciones y generaciones como una obra clásica, venerada y estudiada (ya sabemos que en Alejandría los bibliotecarios se consagran al estudio de *La Ilíada*, y en el curso de esos estudios, inventaron los tan necesarios signos de puntuación), jamás se le ocurrió a ningún griego decir que fuera perfecta palabra por palabra.



Con el cineasta Hugo Santiago y Leal Rey

A.: *En muchas ocasiones hablamos con usted de Alfonso Reyes. Personalmente no lo conocí, no tuve ese honor, pero es uno de los escritores de nuestra lengua que más admiro, y que, a medida que lo releo, más me asombra.*

B.: Es un asombro más que compartimos; a mí me sucede lo mismo.

A.: *Quería decirle también que estoy absolutamente de acuerdo con la opinión suya sobre Alfonso Reyes, de quien usted dice que escribió la mejor prosa castellana de este y del otro lado del océano.*

B.: Yo creo que debemos agregar de este y de cualquier otro siglo. Quizá Alfonso Reyes no haya logrado la fama que merece porque a un escritor le conviene que su nombre se vincule a un libro, aunque ese libro no sea el mejor suyo. El nombre de Goethe, por ejemplo, está unido al de *El Fausto*, un libro que a mí no me gusta, creo que es una obra fracasada, pero no importa, el ejemplo es válido.

A.: *Usted tiene razón, Borges. Yo creo que si nos reunimos varios lectores y admiradores de Alfonso Reyes cada uno elegiría un libro distinto.*

B.: Sí. Yo señalaría *El deslinde*, que es un libro de notas y de temas literarios y filosóficos. Pero, al parecer, esas notas fueron compiladas por algunos discípulos suyos. Otro libro sería *Ifigenia cruel*, no sé... Ahora, ninguno de esos libros es la cifra de Reyes. Y eso perjudica la fama de un escritor.

A.: *Acaso con Kipling ocurra lo mismo, o con Quevedo.*

B.: No. Yo creo que en el caso de Kipling uno podría pensar en un libro como *Kim*, o como *Los siete mares*. En cuanto a Quevedo, es cierto; al pensar en él no lo relacionamos con un libro. Al igual que Alfonso Reyes está diseminado a lo largo de muchas páginas.

A.: *¿Usted lo conoció en Buenos Aires a Alfonso Reyes?*

B.: Sí, en Buenos Aires.

A.: *¿Recuerda cómo lo conoció?*

B.: No. Curiosamente yo no recuerdo la primera vez que lo vi. Eso mismo me ha sucedido con mujeres de las cuales yo estuve enamorado; y me ha sucedido también con amigos míos. Por ejemplo, hay dos versiones de nuestro primer encuentro con Adolfo Bioy Casares; una de él y otra mía. Yo creo que lo conocí en la quinta de Victoria Ocampo, en San Isidro, y que él me llevó a casa en su automóvil; Adolfito dice que no, que no fue así, y da otra versión. Con Peyrou me sucedió otro tanto. En el caso de Alfonso Reyes, tampoco recuerdo nuestro primer encuentro; pero creo, vagamente, que lo conocí en la quinta de Victoria, una tarde que yo fui invitado a tomar el té. Lo que sí recuerdo bien es que cenábamos todos los domingos en la embajada de México, en la calle Posadas.

A.: *¿Quiénes compartían esa mesa, Borges?*

B.: A veces estábamos Reyes, su mujer, su hijo y yo, y a veces había otros comensales; entre ellos recuerdo a Francisco Luis Bernárdez y a Ricardo Molinari, a quien yo llevé a casa de Reyes, para presentárselo. Molinari me dijo: «Es la noche más feliz de mi vida». A mí me parece que esa es una frase hecha y que, felizmente, hay muchas noches más felices en una vida. Pero como él lo admiraba a Reyes, lo admiraba profundamente, está bien que haya dicho eso. Para Molinari encontrarse con Alfonso Reyes era como encontrarse con Góngora.

A.: *Por esa época Alfonso Reyes fundó en Buenos Aires una revista que llamó Cuadernos del Plata, ¿no, Borges?*

B.: Sí. Y Alfonso Reyes me pidió una colaboración para esa revista. Pero en esa revista colaboraba el poeta Leopoldo Marechal, que era de conocida militancia nacionalista.

A.: *También colaboraban Bernárdez y Evar Méndez, ¿no?*

B.: Sí, es cierto, pero Bernárdez creo que no era nacionalista.

A.: *¿Y usted aceptó colaborar en Cuadernos del Plata?*

B.: No. Yo me negué. Como la gente confunde todo fácilmente, yo pensé que podrían pensar que me había hecho nacionalista. Alfonso Reyes me dijo entonces que lamentaba esa ausencia mía, pero que, desde luego, eso no empañaba para nada nuestra amistad. Luego él publicó un libro mío, tal vez por algunas hermosas ilustraciones de Silvina Ocampo que lo acompañaba, y que yo ahora trato de olvidar; me refiero a *Cuaderno San Martín*.

A.: *Lamento no estar de acuerdo con usted; yo creo que es un buen libro.*

¿También publicó algunas cosas de Macedonio Fernández, verdad?

B.: Sí. Esos textos se los acerqué yo. Alfonso Reyes no lo conocía a Macedonio, pero, los leyó, le parecieron buenos y luego publicó el primer libro de Macedonio, que se llamó *Papeles de recién venido*.

A.: *Macedonio se negaba a publicar, ¿no?*

B.: Bueno, porque él pensaba que lo que escribía no tenía ningún valor literario. Macedonio decía que esos textos eran borradores que lo ayudaban a pensar; a mí, en cambio, esos escritos me interesaron, y un poco se los robé para entregárselos a Reyes. Algunas eran cartas que él había escrito un poco en broma.

A.: *Usted me comentó alguna vez que Alfonso Reyes tenía el don de la cita oportuna, un poco a la manera del doctor Johnson.*

B.: Es verdad. Yo recuerdo que le hablé de otro poeta mexicano, de Othón, que en algunas cosas se parece un poco a Almafuerte. Yo sabía de memoria varios sonetos suyos; aquellos versos que dicen: «Veo tu espalda y ya olvidé tu frente», y luego: «Malhayan el recuerdo y el olvido». Eso bien podría ser de Almafuerte, ¿no? Alfonso Reyes me dijo entonces que él había conocido a Othón y que frecuentaba la casa de su padre, el general Reyes. «¿Pero, cómo, usted lo conoció a Othón?», comenté yo con asombro. Entonces él dio, inmediatamente, con la cita oportuna: recordó un poema de Browning, y me respondió: «Ah, did you want to see Shelley play». Que es, en cierto modo, la misma situación por la que atravesó una persona asombrada de que otro haya conocido a Shelley.

A.: *¡Qué justo el hallazgo de esa cita!*

B.: Bueno, ese era uno de los méritos personales que yo no olvido de Alfonso Reyes. Esa anécdota creo que data de nuestro primer encuentro; a raíz de mi asombrada pregunta nos hicimos amigos. Reyes me tomó en serio, lo cual fue para mí otro motivo de asombro. Yo no estaba acostumbrado a ser tomado en serio. Y sigo pensando que acaso es un error seguirme tomando en serio; pero, bueno, he debido resignarme a eso.

A.: *Me comentaron que con las damas, también, don Alfonso Reyes encontraba siempre la cita justa, la cita galante.*

B.: Sí. Y yo fui testigo de esa forma cortés que Reyes usaba con las mujeres. Él le dijo una vez a Victoria Ocampo: «Mi querida señora, otra vez se volverá a hablar de la era victoriana». Era una broma, claro, pero una broma galante, una hermosa manera de homenajearla.

A.: *Por supuesto que sí.*

B.: En otra oportunidad yo le dije: «¿Por qué será que para nosotros es más fácil el trato con un italiano, con un inglés, o con un francés, que con un español? ¿No le parece que a veces es más difícil tratar con un español que habla nuestro mismo idioma?». Y Alfonso Reyes encontró en seguida la razón: «Bueno —me dijo—, sucede que es más fácil admitir la diferencia en lo diferente que la diferencia en lo análogo». Es decir, hablamos con un inglés o con un francés y ya sabemos qué espera de nosotros; en cambio, el español se parece tanto que cuando no se parece nos sorprende. Esa respuesta, Alfonso Reyes la dio en seguida; encontró rápidamente la razón.

A.: *¿Cuántos años estuvo Alfonso Reyes en la Argentina, Borges?*

B.: Yo no recuerdo. Creo que tres años. Alfonso Reyes recorrió muchos países como embajador de México y en cada país fundaba una revista, o editaba libros, sobre todo de los poetas jóvenes. Recuerdo que cuando yo le entregué mi primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, él me envió una carta muy cortés en la que me felicitaba y destacaba los valores que, a su entender, tenían los poemas. Esa carta contenía una posdata en la que estaba lo más íntimo; decía, más o menos esto: «Usted menciona a sus mayores militares (punto). Yo también» (puntos suspensivos).

A.: *Claro, la muerte de su abuelo fue muy parecida a la del padre de Alfonso Reyes, ¿no?*

B.: Sí. Mi abuelo, Francisco Borges, se hizo matar, por razones políticas, después de la batalla de La Verde, cuando Mitre y Machado habían capitulado ya. Mi abuelo se envolvió en un poncho blanco, montó un caballo tordillo, y avanzó, no al galope, sino al trote, hacia las tropas enemigas y recibió dos balazos de Remington; esa misma noche murió en un hospital de sangre. El general Reyes tuvo una muerte esencialmente parecida, pero más hermosa. Ocurre la Revolución en México, él era hombre de Porfirio Díaz, sabía que lo perseguían y acaso habría podido escapar, pero no lo hizo. Se puso su uniforme de gala, sus condecoraciones, y salió al balcón, donde lo acribillaron a balazos.

A.: *Son dos muertes dignas y, como dice usted, esencialmente parecidas.*

B.: Son dignas, sí, pero no dejan de ser una forma de suicidarse. Ahora, la del general Reyes fue más espectacular que la de Francisco Borges. No es lo mismo un hombre con uniforme de gala, con el pecho lleno de condecoraciones, haciéndose acribillar, que un hombre, envuelto en un poncho blanco, montado en un caballo tordillo, recibiendo dos balazos en una estancia ubicada al sur de la provincia de

Buenos Aires. Pero, bueno, qué podemos hacer, cada hombre busca su muerte.

A.: *Es lo que Séneca llamaba «la muerte propia».*

B.: Ah, claro. Todo hombre tiene que morir de su muerte; conviene que la muerte se parezca al hombre. Uno debe morir en su ley.

A.: *¿Conoció Alfonso Reyes a Lugones y a Güiraldes?*

B.: A Lugones él lo admiraba mucho; eran amigos. Y hablaba bien de las *Versiones Homéricas* de Lugones. Cuando yo dije que me parecían atroces, Reyes no estuvo de acuerdo conmigo. Claro, él también hacía versiones homéricas y no le habrá parecido elegante hablar mal de otro que las hacía. En cuanto a Ricardo Güiraldes, no llegó a conocerlo. Ese fue un encuentro que Alfonso Reyes hubiera deseado, y entonces escribió un poema sobre ese desencuentro, que fue, de un modo ideal, claro, una suerte de encuentro. En ese poema hay una frase muy linda para la tranquera, que está en el medio del campo. Dice que el campo es tan vasto, que de los dos lados se está afuera. Es algo mágico, ¿no? Ya que, en la llanura, de los dos lados de la tranquera, uno está afuera.

A.: *¿Reyes también publicó los poemas póstumos de Güiraldes, no?*

B.: Es cierto. Yo lo había olvidado. Ah, y publicó también *La ciudad sin Laura*, de Bernárdez. Yo recuerdo ahora que cuando publiqué *Cuaderno San Martín*, Reyes me propuso hacer una corrección, y yo no sé por qué no acepté; él dijo entonces: «Bueno, la estética de lo arbitrario». Tenía razón, yo debía aceptar esa corrección que él me proponía; en otras ediciones acepté su consejo.

A.: *Alfonso Reyes también fue un excelente traductor, ¿verdad?*

B.: Sí, un excelente traductor. Él tradujo un libro de Chesterton: *The Innocence of Father Brown*. Ese título fue traducido: *El candor del Padre Brown*. La versión está muy bien y, en cuanto a la traducción, en general, es impecable. Alfonso Reyes manejaba el inglés y el francés como el castellano, y además sabía latín y griego. Su traducción parcial de las *Versiones Homéricas* es admirable; a diferencia de la de Lugones que es muy pedantesca.

A.: *Hay una memorable frase de Alfonso Reyes que usted repite muy a menudo: «Publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo».*

B.: Ah, claro, yo la recuerdo siempre. Alfonso Reyes me la dijo a mí una vez, y es cierto: «Publicamos para no pasamos la vida corrigiendo». Es decir, uno publica un libro para librarse de él. Yo siempre que he publicado algo he recordado esa frase;

cuando yo publico un libro me siento libre de él y no me interesa si la crítica ha sido adversa o ha sido elogiosa. Tampoco me interesa si se venden o no se venden ejemplares; ese ya es un asunto de libreros y de editores, pero no mío. Alfonso Reyes tenía razón: «Publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo».

A.: Chesterton dijo en una oportunidad que había llegado el momento de hablar de Oscar Wilde y de su obra, superando ciertos sórdidos percances de su vida, ¿qué le parece si lo hacemos, Borges?

B.: Me parece una buena idea. Yo no conocía esas palabras de Chesterton, pero recuerdo que una vez le aconsejé a un amigo mío, que estaba escribiendo un libro sobre Wilde, que no se refiriera a las situaciones que todos conocemos, que las pasara por alto y que se remitiera a la obra, que es lo más importante. Wilde fue un hombre con un destino trágico, pero estoy seguro que él eso no lo buscó; se resistió siempre a ser una persona trágica. Y creo que la mejor muestra de lo que digo es su obra. Robert Louis Stevenson dijo que hay una cualidad literaria sin la cual todas las demás resultan inútiles: esa cualidad es el encanto. Y, ciertamente, Oscar Wilde no carecía de encanto. Sus enemigos podrían decir que es lo único que tiene; pero, tener encanto es para mí algo fundamental. Es como decir, bueno, fulano de tal no es más que un genio, o zutano es simplemente un ángel. Ahora bien, en el caso de Wilde, nosotros al leerlo sentimos que nos sigue hablando, que sigue asombrándonos. Es curioso pensar que murió en el año 1900, porque todo lo que ha dicho es como si acabara de decirse. Esa es, sin duda, la virtud de todo lo bueno: ser siempre reciente.

A.: Ahora, ¿ha sido juzgada correctamente la obra de Oscar Wilde?

B.: Sí, pero de un modo muy relativo. Yo sigo sosteniendo que es un error cifrar nuestra admiración por Oscar Wilde en *La Balada de la Cárcel de Reading*. A mí me suena falso ese poema: se trata de un soldado inglés condenado a la horca por haber asesinado a su querida. Si lo analizamos un poco, en las primeras líneas encontramos lo falaz: «No lleva ya su guerrera escarlata —dice uno de los versos—, porque la sangre y el vino son rojos». Esa idea de un soldado inglés del año mil ochocientos noventa y tantos bebiendo vino, es absurda; sin duda habría estado tomando cerveza o aguardiente. Y luego, esas metáforas tampoco son fieles a ese personaje que Wilde nos presenta. Él nos habla de su pequeña tienda azul que los presos llaman el cielo, y después habla de las nubes con velas de plata. Y, para mí, todo eso es ajeno a la imagen del soldado; es una mera imagen decorativa que corresponde al propio Wilde y para nada al personaje. Kipling no hubiera cometido nunca ese error; se habría convertido en soldado y no hubiera hablado de vino ni de velas de plata ni de una

pequeña tienda azul. Esos son todos detalles decorativos y nada más.

A.: ¿Qué es, a su criterio, lo que más perdura de la obra de Oscar Wilde?

B.: Sus comedias. Y, sobre todo, la comedia *The Importance of Being Earnest* (La importancia de llamarse Ernesto), cuya traducción está mal hecha. Afonso Reyes le aconsejó a Baeza, que fue el traductor, que cambiara el sentido del título porque si no se pierde la broma, *earnest* quiere decir serio y también es un nombre propio que traducido al castellano es Ernesto, pero que, a su vez, en castellano no quiere decir serio. De modo que, según Reyes —y yo coincido con él—, en castellano se debió traducir: *La importancia de ser Severo*. Severo es, además de un adjetivo, un nombre propio; en cambio, Ernesto no dice nada en el idioma castellano, es solo un nombre. En inglés *The Importance of Being Earnest*, quiere decir: la importancia de ser serio, de ser severo. Esa broma, mal traducida, se pierde.

A.: Esta comedia según la opinión de muchos críticos, es muy importante para el teatro inglés del siglo XIX.

B.: Sí. Además yo la considero superior a las otras que escribió Wilde, por esta razón: en el siglo XIX, curiosamente, inexplicablemente, el teatro, en la patria de Shakespeare, de Marlowe y de Ben Johnson se había convertido en un género subalterno. Y Oscar Wilde, que en otras piezas suyas había condescendido en argumentos sentimentales, tratando de salvarlas o de atenuarlas con frases ingeniosas, apareció de pronto con *The Importance of Being Earnest*, una pieza exenta de sentimentalismo, aunque agradablemente frívola. Ahora, claro, el sentimentalismo de Wilde es, en alguna medida, comprensible. El teatro de aquella época, en Inglaterra, era así. Pero repito, Wilde contribuyó en buena medida a modificarlo. Después llegaron Bernard Shaw e Ibsen y prepararon un camino de sinceridad y libertad, modificándolo todo. Y hoy el teatro inglés es lo que es gracias a ellos. Sin embargo, *The Importance of Being Earnest* yo diría que es como el *champagne*: es una especie de fiesta, de fiesta muy grata como lo es el *champagne*, que es algo más que una bebida. Y *The Importance of Being Earnest* más que una comedia, es una verdadera forma de felicidad.

A.: ¿Y en cuanto a su famosa novela, *El Retrato de Dorian Gray*, qué lugar ocupa en la obra de Oscar Wilde?

B.: Tal vez equivocadamente el más importante. *El Retrato de Dorian Gray* es evidente que se trata de una imitación, escrito de un modo muy decorativo y muy forzado, de *El doctor Jekyll y el señor Hyde* de Stevenson; ya que es la misma idea de dualidad. La novela de Robert Louis Stevenson antecede al *Retrato...* en unos diez años más o menos.

A.: *Hay un cuento de Poe que trata también el tema del doble. Me refiero a William Wilson, ese personaje que se destruye a sí mismo ahogando su conciencia. ¿Lo recuerda?*

B.: Sí. Pero no había pensando en él. Tal vez ese cuento pudo haber influido también en Stevenson, ya que es anterior. El tema del doble es bastante antiguo; yo, inclusive, me vi muchas veces tentado por él. Hay un cuento mío que se llama *El otro*, donde lo trato. La imagen del personaje de Oscar Wilde es, sin embargo, muy curiosa: la del hombre que se mantiene joven y del retrato que envejece. En el último capítulo Dorian Gray acuchilla al cuadro y muere. Y luego aquel detalle realista, que está muy bien: los sirvientes encuentran el cadáver de ese hombre que no reconocen, encuentran el cuadro destruido. Y al final lo identifican por la ropa y por los anillos.

A.: *En la obra de Oscar Wilde, la poesía ocupa un lugar importante, ¿por qué no lo analizamos un poco?*

B.: Bueno, yo creo que el mejor poema de Wilde es *The Sphinx* (La esfinge), que es un poema puramente decorativo. Pero no necesita ser otra cosa, ya que Wilde era un maestro de lo decorativo. Sin embargo, cuando él intercala capítulos meramente decorativos en *El Retrato...*, no quedan bien, porque parecen ajenos a la economía, a la estructura descarnada de la novela. *The Sphinx*, en cambio, está construido con esos elementos y queda bien así: es un poema musical y visual. Oscar Wilde tiene una métrica espontánea y en toda su obra no se encuentra un solo verso experimental.

A.: *Su vocabulario es, además, curiosamente simple, ¿no?*

B.: Es cierto. Y tanto es así, que de igual modo que para estudiar alemán conviene comenzar por los primeros poemas de Heine, que son muy sencillos; para estudiar inglés, yo siempre recomiendo comenzar leyendo a Oscar Wilde. Su vocabulario está hecho, sobre todo, de palabras de origen latino, que son difíciles para los ingleses, pero fáciles para nosotros. De modo que yo le aconsejaría a una persona que quiere estudiar inglés, y lo quiere hacer agradablemente, que empiece por la obra de Wilde.

A.: *Sigamos hablando de la poesía de Oscar Wilde.*

B.: Hay otro poema de Wilde que me parece importante: *La casa de la Ramera*. «A veces una muñeca con mecanismo de relojería —dice uno de los versos— apretaba contra su pecho a un amante fantasmagórico, y a veces también parecían intentar cantar...»; ese poema es decorativo como casi todos los demás. Ahora, si comparamos a Oscar Wilde con poetas como Keats, con Eliot, con Tennyson, con Rossetti, fue infinitamente menor, claro, pero la grandeza de Wilde está en otras cosas.

A.: *¿Qué ha sucedido con su obra en Inglaterra? ¿Qué destino le ha deparado el tiempo?*

B.: Bueno, allí es un poeta casi olvidado. Sin embargo, Wilde es famoso en otras partes del mundo; algo similar a lo que ha ocurrido en los Estados Unidos con Edgar Allan Poe, que, como poeta, fue reengendrado por Baudelaire y Mallarmé. En los Estados Unidos se lo juzga a Poe por su poesía y no por sus cuentos, que son lo más valorable. Ese poema de Poe, tan famoso, llamado *El Cuervo*, bueno, es realmente un cuervo embalsamado. Seguramente, Poe no se propuso escribir un gran poema; lo que él se propuso fue escribir un poema que lo hiciera famoso. Y lo logró. En el caso de Wilde, su estética está puesta en los diálogos que son realmente admirables.

A.: *¿Era un hombre genial Oscar Wilde?*

B.: Bueno, yo no sé si en realidad era un hombre de genio; pero que era un hombre de un enorme talento es indudable. En una oportunidad Oscar Wilde le dijo a André Gide, que había puesto su genio en su vida y su talento en su obra. Yo sospecho que además, Oscar Wilde era un ser inocente. He leído y releído la biografía escrita por Hesketh Pearson, que, para mí, es la mejor de todas. Y Pearson insiste en que Wilde era un atolondrado. Yo creo que era un espíritu travieso que le gustaba el juego. Y eso lo habría hecho con la misma inteligencia dentro de cualquier movimiento; el cubismo, el futurismo, el impresionismo, etc., y siempre con una sonrisa a flor de labio, que es lo que lo diferencia de otros poetas, superiores a él, que quizá fueron sus maestros, como el propio Mallarmé.

A.: *En una oportunidad Wilde expresó que concebía el arte como un juego. Un juego a la manera de Stevenson acaso, que dijo, precisamente, que el arte es un juego que debemos jugar con la seriedad con que juegan los niños.*

B.: Sí. Es cierto. Y le encantaba asombrar a la gente con sus metáforas. Era lo que Plinio definía como «*Monstruum artifex*», monstruo perspicaz se podría traducir. La obra de Wilde abunda en artificios que, en su caso, pueden usarse como argumentos a favor de su grandeza literaria.

A.: *Era un hombre realmente culto Oscar Wilde, ¿no, Borges?*

B.: Sin duda. Era un hombre que había leído muchísimo. Sabía griego y latín; había estudiado a los clásicos en su idioma original. Hablaba el francés tan correctamente como el inglés. Pero tenía la elegancia de ocultar esos conocimientos; tenía esa curiosa ambición de parecer frívolo, intrascendente, y sin embargo no lo era. Uno de pronto encuentra en su obra pensamientos muy profundos, dichos como al pasar, que parecen superficiales, pero que, en verdad, no lo son. Por ejemplo, esta

idea rarísima que yo leí no sé en qué página: «Un hombre es en cada momento de su vida todo lo que ha sido y todo lo que será». Es una idea muy extraña, pero está dicha como al pasar. Heráclito había dicho: «El destino de un hombre es su carácter», que viene a ser lo mismo, pero dicho de un modo menos hermoso. Oscar Wilde fue un gran escritor, un hombre culto de un enorme talento, que nos ha dejado su imagen encantadora: la imagen de un *dandy* que debió sobrellevar un destino trágico, quizá sin saberlo, pero que en nada empaña el encanto que legó a la memoria de los hombres.

Almafuerte

A.: *En 1962, la Editorial Eudeba publicó Prosa y poesía de Almafuerte. Ese libro tiene un prólogo suyo. En él usted confiesa que hace más de medio siglo un joven entrerriano, que los visitaba todos los domingos después de la salida del hipódromo, al recitar una noche los versos de El misionero, le fue revelada la poesía.*

B.: Sí. Y la poesía me fue revelada, no por entenderla, sino como sentimiento. Esos versos fueron recitados por Carriego de una manera enérgica, casi brusca. Housman dice que la poesía es algo que uno siente físicamente; yo esa noche sentí a la poesía con la carne y con la sangre. Eso se lo debo a Almafuerte, y también a Carriego.

A.: *Usted dice que hasta ese momento el lenguaje no había sido otra cosa que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos, pero luego lo sintió, a través de la poesía, como un sueño, como una pasión, como una música.*

B.: Es cierto. Desde esa noche la poesía fue para mí una melodía, una música; comencé a sentir el lenguaje como otra cosa, no como un simple método de comunicación. ¡Cuánto le agradezco haberme recordado todo esto!

A.: *¿Por qué no hablamos de la poesía de Almafuerte?*

B.: Bueno. Yo he enseñado literatura argentina en cuatro universidades americanas. La primera, fue la de Texas; la segunda, la de Nueva Orleans; la tercera, la de Michigan y la cuarta, la de Indiana. En todos esos cursos yo he hablado de Almafuerte, y observé, con satisfacción, que a los texanos, por ejemplo, no les interesaba la poesía gauchesca. Al jinete de la llanura, nuestro gaucho, casi no lo relacionan con el *cowboy*; pero, poetas, como Almafuerte, Enrique Banchs, Lugones, Mastronardi, sí les interesan. Quiero decir con esto, que yo me he ocupado de Almafuerte y que lo he sentido muchísimo. Yo he empezado alguna vez, pero no lo he terminado, soy demasiado haragán, a escribir un libro sobre Almafuerte. Yo encuentro en Almafuerte no solo los valores poéticos, el hecho de que sus versos son algo físico, sino también algo más grande, que es la formulación de una ética. Sabemos que Almafuerte fue un hombre de sedosa lectura, un hombre nostálgico, sencillo.

A.: *Fue también un hombre casto e intempestivo.*

B.: Era un hombre intempestivo, es verdad. Por ejemplo, Leopoldo Lugones lo imitó en algún pasaje de *Las montañas del oro*, su primer libro de versos, que data de 1897, y Almafuerde no sintió eso como un homenaje. Él vio esa actitud de Lugones como una usurpación, y dijo esas palabras que fueron repetidas después: «Lugones quiere rugir, pero no puede; es un Almafuerde para señoras». Y eso él lo dijo despectivamente.

A.: *Algo parecido le ocurrió con una alabanza que le hizo Paul Groussac. ¿Lo recuerda?*

B.: Sí. Groussac le publicó un poema en la revista de la Biblioteca, y luego en una nota, que escribió al final, dice que ese poema de Almafuerde es una rosa rutilante de un pretendiente de Schopenhauer. Cuando Almafuerde lo leyó le pareció una acusación y dijo: «Yo no he leído a Schopenhauer en mi vida y espero no leerlo nunca».

A.: *Esa manera intempestiva de Almafuerde se revela también en los hechos cotidianos, ¿no?*

B.: Le voy a contar algo que le ocurrió a un poeta del barrio de Flores, que decidió un día hacerle una visita a Almafuerde. Se fue hasta Tolosa, llamó a la puerta de su casa, apareció uno de los chicos que vivían con Almafuerde, y este hombre le dijo: «Soy el poeta fulano de tal, ¿se encuentra el señor Almafuerde?». Y desde adentro de la casa se oye: «Aquí el único poeta soy yo»... Y luego la mala palabra. Se cuenta, también, que al lado de la casa de Almafuerde había un prostíbulo. Una noche, la dueña le envió a Almafuerde una fuente con empanadas calientes. Al otro día Almafuerde fue personalmente a devolver la fuente y les agradeció a las mujeres con estas palabras: «Muchas gracias por las empanadas, señoras putas».

A.: *¿Qué le parece si volvemos a la poesía de Almafuerde?*

B.: Bueno, yo creo que lo más nuevo que vamos a encontrar en Almafuerde es la idea de la derrota, la idea del fracaso como un fin. Esa idea es realmente nueva. Yo creo que Almafuerde aceptó su neurosis a conciencia de que nunca sería feliz. Él asumió la frustración como la meta única de todo destino. Cuanto más humillado sea mi hombre, es más admirable; cuanto más ruin, más idéntico a este mundo, que no es moral; cuanto más abatido más alto. Yo no recuerdo otro caso parecido al de Almafuerde. Hay un pasaje de Stevenson, donde él dice que no sabemos para qué fin ha sido destinado el hombre, pero ciertamente no lo es para el éxito.

A.: Milton, en un pasaje de *El paraíso perdido*, dice que «el honor de Satanás es desafiar a Dios». ¿Acaso esta sea una idea que también se aproxime a lo que ha mencionado usted?

B.: Ah, claro. Sí, yo recuerdo ese pasaje. Ahora estoy pensando en otra idea afín, que está en *Los siete pilares de la sabiduría*, de T. E. Lawrence, donde él pone en boca de uno de sus personajes estas palabras: «La Victoria es una limosna de Dios, y un hombre orgulloso no tiene por qué aceptarla. Lo único digno es luchar contra Dios, que es omnipotente». Milton piensa de la misma manera: desafiar a Dios es lo único digno, precisamente porque es omnipotente y, de antemano, sabemos que seremos derrotados por él.

A.: ¿Esa sería la idea de Almafuerde?

B.: Sí. A lo largo de su vida, de su penosa vida, en las diversas ciudades que vivió, Almafuerde llegó también a esa conclusión; a la conclusión, como ya dije, de que el fracaso puede ser un fin. Pero llegó a otra conclusión: la condena del perdón. Almafuerde condenó el perdón, porque en el perdón hay algo de pedantería, de condescendencia altanera y, por qué no decirlo, algo de la temeridad del Juicio Final, que un hombre ejerce sobre otro. Eso él lo explicita muy bien en estos versos:

*Quando el Hijo de Dios, el inefable,
Perdonó desde el Gólgota al perverso...
Puso, sobre la faz del Universo,
La más horrible injuria imaginable.*

A.: Esa condena del perdón está también en Nietzsche, que lo condena porque le parece indigno, y en William Blake.

B.: Blake dice que el perdón es una forma de cobardía, y pone este ejemplo: «el gusano partido perdona a la araña». Pero Almafuerde, y esto es una novedad en el pensamiento occidental, condena al perdón porque lo considera una forma de soberbia. Almafuerde se dice: «¿Quién soy yo para perdonar si yo soy como los otros?». Por eso él escribe los versos que yo he citado. ¿Quién es un hombre para perdonar a otro? En otro pasaje de ese poema es aún más contundente:

*No soy el Cristo-Dios, que te perdona.
¡Soy un cristo mejor: soy el que te ama!*

A.: Usted dijo que Almafuerde era un hombre de escasas lecturas. ¿Lo había

leído a Nietzsche, por ejemplo, a Spinoza, que condenó el arrepentimiento, por considerarlo una forma vergonzosa de la tristeza?

B.: No. Almafuerite no los leyó, por eso he dicho que su teoría es una novedad dentro del pensamiento de el occidente; él llega a conclusiones parecidas con una formación más escasa.

A.: *En eso reside su genio, ¿no es así?*

B.: Sí. Hay algunos que lo han acusado de ser un discípulo de Nietzsche, pero eso no es cierto, y leyéndolo bien se ve que es un hombre totalmente distinto. Almafuerite condena también el error, ya que está más allá de Cristo, y encuentra otra justificación en el hecho de que si todo es fatal, es absurdo condenar a alguien. Él pensaba que todo acto es inevitable, ya que todo proceso cósmico lleva implícito ese acto. Luego dirá que, desde el primer instante, el mundo ya estaba predestinado. Ahora, lo trágico del destino de Almafuerite es que Almafuerite creía en Dios. Otros místicos que creen en Dios piden un permiso o temen un castigo; Almafuerite no.

A.: *¿O sea que fue un místico sin esperanza?*

B.: Claro. Y le tocó además la época del positivismo. Almafuerite debió desempeñarse en un clima muy adverso. Yo he escrito alguna vez que a principios de la era cristiana, en el Asia Menor o en Alejandría, hubiera sido un heresiarca, un soñador de arcanas redenciones y un tejedor de fórmulas mágicas; en plena barbarie, un profeta de pastores y de guerreros; en plena civilización, un Nietzsche o un Butler. Pero el destino le deparó los suburbios de la provincia de Buenos Aires y lo redujo a una época de ranchos, de callejones, de comités y de compadritos.

A.: *¿Esa época adversa, ese medio poco propicio habrán influido, sin duda, en su pensamiento?*

B.: Yo creo que sí. La época del positivismo, esa idea de que el mundo es fatal, sin duda también habrá influido. Yo pienso que Almafuerite aceptó que el mundo es una máquina inexorable de efectos sin causas y de causas sin efectos, y que estamos atados a la máquina. En eso se parece a Carlyle. Por eso él, como dice Bernard Shaw, despreció el soborno del cielo y creyó hondamente que la felicidad no es deseable; claro, el cielo es perdón, y él repudiaba el perdón.

A.: *Ahora, en su vida íntima, a pesar de su mal humor, de su carácter intempestivo, sabemos que fue un hombre infinitamente bueno, sabemos que dio su casa a los chicos, que los ayudaba y que no esperaba ninguna recompensa por ello.*

B.: Es cierto. Fue un hombre inmensamente bueno. Era maestro de escuela y en

cada pueblo que vivió cumplió con la misión de fundar una escuela. Era un hombre bueno, que dedicó toda su vida al riesgo, sabiendo que no recibiría ningún premio por su bondad.

A.: *En esas escuelas que fundó, como Sarmiento, hizo de cada alumno un amigo y compartió con ellos su pobreza. Ahora, debió ser un hombre muy solitario Almafuerde, ¿no, Borges?*

B.: Creo que sí. Era un hombre muy solo, un hombre iracundo y, sin duda, tiene que haber llevado una vida muy desdichada. Yo creo que nuestro país ha dado muchos hombres de talento, y quizá siga dándolos, pero creo, y esto lo he dicho muchas veces, que hasta ahora ha dado solo dos hombres de genio: Sarmiento y Almafuerde.

A.: *¿Cuál es, a su criterio, la diferencia entre genio y talento?*

B.: Bueno, se ha dicho que el talento es una fuerza que el hombre puede dirigir; el genio no, el genio es alguien que dirige al hombre. De ahí las inconstancias de la obra del genio. Acaso Juan, en el capítulo 3, versículo 9 de la Biblia, es quien mejor lo define. Él dice: «El espíritu sopla donde quiere y puede salvar o perder». Ahora bien, la diferencia entre genio y talento no es de vanidad son distintas. Por ejemplo, Oscar Wilde pudo decir, «He le puesto mi genio en mi vida y solo mi talento en mi obra», porque su obra es frívola, encantadoramente frívola pero «He puesto mi genio en mi vida...», es decir él deliberadamente buscó el fracaso, buscó la infamia, buscó la cárcel, o, como le dijo a André Gide, «yo quise conocer el otro lado del jardín».

A.: *Bueno, Wilde ya había conocido la fama, en cierto modo la gloria, y, como usted señala, también quería conocer lo malo, el lado opuesto de lo que la vida le había dado.*

B.: Claro, en una palabra, Wilde quería conocer plenamente la vida. No solo el lado claro del jardín, sino el lado oscuro. Ahora, yo estoy seguro en lo que acabo de decir, estoy seguro de no equivocarme: Sarmiento y Almafuerde fueron dos hombres de genio. Sin embargo, me resulta extraño que Almafuerde no haya dejado rastro en nuestra poesía, ya que los poetas de la ciudad de La Plata son poetas menores. Son discípulos de los simbolistas belgas o franceses, pero no discípulos de él. Almafuerde, para nosotros, solo está en la voz de Almafuerde, en la obra de Almafuerde. Yo diría también que Almafuerde es el más criollo de nuestros poetas, ya que otros, por ejemplo, los poetas gauchescos: Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo o José Hernández se propusieron ser criollos. Almafuerde no. Almafuerde lo fue involuntariamente, espontáneamente, inocentemente. Cuando lo leemos, sentimos esa voz criolla, y sentimos, además, que esa voz es distinta a la de los otros, que están

trabajando de criollos y que se esfuerzan en ser criollos, y usan voluntariamente la palabra «gaucho».

A.: *Es cierto lo que usted dice. En Almafuerite uno siente la vertiente criolla de otra manera.*

B.: Sí. Ahora, curiosamente, Almafuerite alguna vez se propuso ser criollo y escribió unas milongas clásicas, que son una de las cosas más lindas de su obra. Hay una que empieza así:

*Aquí me pongo a cantar
Con cualquiera que se ponga,
La mejor, la gran milonga...*

A.: ¡Ah, qué lindos versos!

B.: Y hay otra línea que dice:

*No hay oficio menos pulcro
Que el oficio de vivir;*

es decir, Almafuerite sabía que su vida no era perfecta, a pesar de que la vida de ningún hombre lo es.

A.: *Usted ha dicho alguna vez que Almafuerite escribió los mejores versos de la lengua castellana, y también los peores.*

B.: Es verdad, yo he dicho eso. Y quizá por escribirlos mejores versos ha estado también escribiendo los peores, ya que los peores son una especie de borrador de los mejores. Además, Almafuerite es de los pocos poetas argentinos que tiene una voz propia, un acento inconfundible. Otros poetas argentinos reflejan la historia, son la prolongación, o la perfección de otras voces; Almafuerite no. Almafuerite tiene voz propia, y quizá la tarea del poeta sea esa, dejar un acento. Un acento que sea identificable.

El Golem

A.: *Borges, alguna vez hablamos de la cábala; le propongo que hablemos de uno de sus mitos, de una de sus leyendas más curiosas, el Golem. ¿Le parece bien?*

B.: Sí, aquella leyenda inspiró una famosa novela a Gustav Meyrink y, muchos años después, me inspiró a mí un poema donde yo cuento la historia de Judá León, que fue rabino en Praga.

A.: *Un admirable poema del que Adolfo Bioy Casares dice que es el mejor que usted ha escrito.*

B.: Es cierto; tal vez tenga razón. Ahora bien, la idea es esta: Dios toma un terrón de tierra y luego le insufla vida, y así crea a Adán o a Adam, que en hebreo quiere decir tierra roja. Adán viene a ser para los cabalistas el primer Golem. Ha sido creado por la palabra Divina, por un soplo de vida. Y como en la cábala se dice que el nombre de Dios es todo el Pentateuco, salvo que las letras están barajadas, es decir, están unidas de tal forma, que si alguien poseyera el nombre de Dios, el nombre no revelado («Soy el que Soy», le responde Dios a Moisés, cuando este le pide que le revele su nombre), o si alguien llegara al Tetragrámaton, al nombre de cuatro letras de Dios, y si supiera pronunciarlo correctamente, podría crear un mundo y también un Golem; es decir, un hombre.

A.: *Algunas de esas leyendas han sido admirablemente aprovechadas por Gershom Scholem, ¿verdad?*

B.: Sí, ese libro se llama *El simbolismo de la cábala*. Esas leyendas han sido también aprovechadas literariamente por otros autores. Pero el libro de Scholem es, sin duda, el más claro y el más atractivo. He leído, además, la excelente traducción del *Sefer Ietzira* o *Libro de la Creación*, que ha hecho León Dujovne. Yo no sé hebreo, sin embargo, ese trabajo me pareció muy bueno... Y he leído, en una traducción inglesa, una versión de *Zohar* o *Libro del Esplendor*.

A.: *¿Esos libros, obviamente, le habrán aportado nuevos datos sobre la cábala?*

B.: Ah, pero por supuesto. A través de esos volúmenes pude recopilar nuevos datos y ampliar muchos de los que ya tenía. Esos libros, sin embargo, no están

escritos para enseñar la cábala a nadie. Están escritos, en todo caso, para insinuarla, para que un estudioso de la cábala pueda leer esos libros y pueda encontrarse fortalecido por ellos. Yo diría que esos trabajos son como los tratados publicados y no publicados por Aristóteles.

A.: *Volvamos al Golem, Borges.*

B.: Bueno el mito o la leyenda del Golem dice que si un rabino aprende o descubre el secreto nombre de Dios y lo pronuncia sobre una figura humana hecha en arcilla, esa figura se anima y toma el nombre de Golem.

A.: *Ese descubrimiento haría del rabino casi un Dios, ¿no es así?*

B.: Sí. En una de las leyendas, en una de las muchas y variadas versiones que tiene la leyenda del Golem, se inscribe sobre la frente de esa figura la palabra *Emet*, que significa verdad. El Golem crece, y si lo dejan solo siguen creciendo infinitamente. Luego hay un momento que alcanza una altura tal que el dueño de ese Golem ya no puede alcanzarlo. El rabino entonces le pide que se incline para atarle los zapatos. El Golem lo hace, y al inclinarse, el rabino sopla y consigue borrar la primera letra: el *Aleph* de la palabra *Emet*; queda de esa manera la palabra *Met*, que significa muerte. Entonces el Golem, hecho polvo, cae a los pies de su artífice.

A.: *¿De esas variadas versiones de la leyenda del Golem, conoce otras?*

B.: Yo conozco otra leyenda según la cual, se cuenta que un rabino, o un grupo de rabinos, alquimistas todos, crean un golem y se lo mandan a otro maestro, que es capaz de crear también una figura así, pero que está más allá de esas supersticiones. El Golem llega a lo de este rabino, pero no habla, no responde a las preguntas del maestro, porque —según dice la leyenda— el Golem no puede hablar ni concebir; estas facultades le están vedadas. El rabino lo sigue interrogando. El Golem no contesta. Entonces le dice: «Eres un ser creado por los magos, regresa ya mismo a tu polvo». Y el Golem cae deshecho a sus pies.

A.: *¿Por qué no pasamos a la leyenda que narra Gershom Scholem? ¿Qué pasa con ese Golem?*

B.: Ese Golem nace, curiosamente, con un puñal en la mano. Se consigue crearlo mediante una gran tarea común. Son muchos los discípulos que participan en esa invención, ya que es imposible que un solo hombre pueda estudiar y comprender el *Libro de La Creación*. Entre todos los estudiosos de la cábala logran crear un Golem. Ese Golem, que ha nacido con un puñal en la mano, les pide a quienes lo han hecho, que lo maten «porque si yo vivo puedo ser adorado como un ídolo». Y ya se sabe que la idolatría para Israel, como para el protestantismo, es uno de los máximos pecados.

Sus creadores aceptan entonces la propuesta que les hace el Golem, y lo matan.

A.: *Borges, ¿y la leyenda que le inspiró a usted el poema, me refiero a la de Gustav Meyrink?*

B.: Bueno, ese poema que, como usted ha recordado, Bioy Casares asegura que es el más perfecto que yo haya perpetrado. Si usted me permite una digresión, voy a recordar algo.

A.: *Como no.*

B.: En Ginebra, hacia 1916, bajo el impulso de los libros de Carlyle, yo emprendí el solitario estudio del idioma alemán. Recuerdo que adquirí un diccionario inglés-alemán y acometí, con una temeridad que aún sigue asombrándome, las páginas de la *Crítica de La Razón Pura*, de Kant, y del *Fausto*, de Goethe. Cuando concluí aquella empresa creí saber el alemán, que todavía no sé. Pero lo que quería contar era esto: por aquellos días, la baronesa Helene von Stummer, de Praga, me dio un ejemplar de un libro reciente, de índole fantástica, que había logrado, increíblemente, distraer la atención de un vasto público, que ya estaba harto de las vicisitudes bélicas. Ese libro era *El Golem*, de Gustav Meyrink.

A.: *Borges, ¿y qué produjo en un joven de dieciséis años la lectura de ese libro?*

B.: Un enorme asombro. Ese mismo asombro, años después, me llevó a escribir el poema *El Golem*.

A.: *Es decir que el contacto con el idioma alemán y el descubrimiento de aquella literatura fueron una marca que lo acompañaría siempre, ¿no?*

B.: Es cierto. Pero no solo me marcaron para toda la vida, sino que también me arrebataron mágicamente. El ostensible tema del libro de Meyrink era el *ghetto*. Ahora, Voltaire ha observado con agudeza que la fe cristiana y el Islam proceden del judaísmo, pero que, no obstante eso, los musulmanes y los cristianos abominan imparcialmente de Israel. Durante siglos, en toda Europa, el pueblo elegido fue confinado en barrios que tenían algo o mucho de leprosarios y que, paradójicamente, fueron invernáculos mágicos de la cultura judía. En esos lugares germinó un ambiente sombrío y, a la par, una increíble teología.

A.: *Bueno, la cábala, precisamente, se desarrolla en esos ghettos, ¿no es así?*

B.: Sí. Ahora la cábala es de indiscutible raíz española, y Moisés León, su inventor, la atribuye a una secreta tradición oral que dataría del Paraíso. Pero, como usted señaló, se desarrolla en esos barrios judíos y es allí donde encuentra terreno

propicio para sus especulaciones sobre el carácter de la divinidad, el poder mágico de las letras y la posibilidad de que los iniciados puedan crear un Golem, así como Dios había creado a Adán.

A.: *Volviendo a Gustav Meyrink. Él hace uso de la leyenda del homúnculo y escribe su novela, ¿verdad?*

B.: Él hace uso de la leyenda y concibe una obra admirable. En ella, rescata los pormenores que dan origen al Golem y logra el clima onírico de *Alicia a través del espejo* con un palpable horror que a mí, personalmente, no se me ha olvidado al cabo de los años. Meyrink, a diferencia de H. G. Wells, su contemporáneo, que buscó en la ciencia la posibilidad de lo fantástico, halla en la magia y en la superación de todo artificio mecánico, el camino de lo fantástico. Luego él nos dice: «Nada podemos hacer en literatura que no sea mágico».

A.: *Curiosamente esa novela ha sido olvidada al igual que El Manuscrito encontrado en Zaragoza de Jan Potocki.*

B.: Es verdad. Son obras que casi no tienen reedición. Pero el tiempo, que tiende a ser justo, acaso algún día coloque a esos autores en el lugar que merecerían estar. En cuanto a la cábala, como se ve, es una suerte de metáfora del pensamiento, una fuente inagotable de posibilidades literarias, que ha inspirado obras verdaderamente inmortales. Yo creo que la leyenda del Golem es una de ellas.



Nacionalismo, cosmopolitismo, patria, ceguera, celebraciones y futuro

A.: *Borges, usted ha manifestado muchas veces que está en contra de toda forma de nacionalismo y que en el planeta deberían suprimirse las fronteras, para que el hombre pase a ser un ciudadano del mundo, patriots to heaven (patriotas del cielo) como quería Herman Melville. ¿Piensa que así desaparecerían muchos de los males que sufrimos en nuestros días?*

B.: Yo creo que sí. En el mundo hay, actualmente, un error al que propendemos todos. Un error del que yo también he sido culpable: ese error se llama *nacionalismo*, y es el causante de muchos males. Todos pensamos, tal vez demasiado, en la parcela de tierra en que hemos nacido, en la sangre de nuestros mayores. Yo, por ejemplo, hasta hace poco, me sentía orgulloso de mis ascendientes militares; ahora no. Ahora ya no me siento orgulloso. Le voy a contar una cosa si usted me permite una pequeña digresión: cuando yo empecé a escribir se me conocía como el nieto del coronel Borges, felizmente ahora el coronel Borges es mi abuelo. Pero como le decía, el nacionalismo es un mal de nuestra época. Los estoicos amonedaron en la antigüedad una palabra de la cual me parece, aún no somos dignos: me refiero a la palabra cosmopolitismo. Yo pienso que debemos ser ciudadanos del mundo, o como traduciría Goethe esa palabra *werldburger*, que es la misma idea.

A.: *Seguramente para los griegos no resultó aceptable esa expresión de los estoicos ya que ellos hacían un culto de la palabra Patria. ¿No, Borges?*

B.: Ah, claro, esa idea tiene que haber sido muy extraña para los ciudadanos griegos. Ellos eran hombres, ante todo, de una ciudad: Zenón era de Elea, Eráclito de Efeso, Alejandro de Macedonia... Ahora yo creo que si nosotros pudiéramos pensar en ser ciudadanos del mundo, o *patriots to heaven* como usted recordó a través de la expresión de Melville, todo sería mejor en el planeta. Los hombres vivimos insistiendo demasiado en nuestras pequeñas diferencias, en nuestros rencores y eso no está bien. Si hay algo que puede salvar a la humanidad son las afinidades, los puntos de coincidencia que nos unen a los demás hombres, y evitar, por todos los medios, de acentuar las diferencias.

A.: *¿Recuerda usted aquello que decía Quevedo: «Me dices que ves mal el*

mundo; te digo que ves el mundo»? O sea que cada época tiene lo suyo; tal vez la nuestra no sea ni mejor ni peor que otras épocas, ¿no le parece?

B.: Sí, eso es cierto. Pero me parece que a la nuestra se le fue la mano. Yo estoy recordando ahora un sueño de Wordsworth, que está en el libro segundo de *The Prelude*; ese sueño fue muy elogiado por De Quincey. Esto ocurrió a principios del siglo diecinueve. Dice Wordsworth que estaba muy preocupado por el peligro que corrían las artes y las ciencias, que se encontraban a merced de un cataclismo cósmico cualquiera. Conversó entonces con un amigo y le expresó su temor; el amigo le contestó que también él lo sentía. Luego Wordsworth le cuenta su sueño, que a mí me parece la perfección de la pesadilla. Dice que estaba en una gruta frente al mar, que era la hora del mediodía, la poderosa hora del bochorno del mediodía, que él estaba leyendo el Quijote, uno de sus libros preferidos, y de pronto el sueño se apodera de él. Se ha quedado dormido frente al mar, entre las arenas doradas de la playa. En el sueño lo cerca la arena negra. No hay agua, no hay mar. Está en medio del desierto, horrorizado, tratando de huir, cuando nota que a su lado hay alguien. Es un árabe de la tribu de los beduinos. En su mano derecha tiene una lanza; bajo el brazo izquierdo tiene una piedra, y en la mano un caracol. El árabe le dice que su misión es salvar las artes y las ciencias y le acerca el caracol al oído; un caracol de extraordinaria belleza. Wordsworth nos dice que, «en un idioma que yo no conocía pero que entendí», le es dado oír la profecía. Una suerte de oda apasionada, profetizando que la Tierra está a punto de ser destruida por el diluvio que la ira de Dios envía. El árabe corroborará que el diluvio se aproxima. Le muestra después la piedra, que es, curiosamente, la geometría de Euclides, sin dejar de ser una piedra. Luego le acerca el caracol, y el caracol es también un libro: es el que le ha dicho esas cosas terribles. En el caracol está representada, además, toda la poesía del mundo, incluso, ¿por qué no suponerlo?, el propio poema de Wordsworth. El árabe le dice: «Debo salvar estas dos cosas, la piedra y el caracol, ambos libros». Vuelve hacia atrás la cara y ve que el rostro del beduino cambia, está lleno de horror. Él mira también hacia donde lo hace el beduino y ve una gran luz, una luz que ya ha inundado la mitad del desierto. Son las aguas del diluvio que van a destruir la Tierra. El beduino se aleja y Wordsworth ve que el beduino es también Don Quijote y que el camello también es Rocinante, y que de igual modo que la piedra es un libro y el caracol un libro, el beduino es Don Quijote y no es ninguna de las dos cosas y las dos cosas al mismo tiempo. Esta dualidad corresponde al horror del sueño. Wordsworth, en ese momento despierta desesperado con un grito de terror, ya las aguas lo están alcanzando.

A.: *Es cierto, como usted ha señalado, ese sueño es la perfección de la pesadilla; ahí están los dos elementos esenciales: el horror de lo sobrenatural, y el episodio de los malestares físicos de la persecución.*

B.: Sí, sin duda es un modelo de pesadilla. En aquellos tiempos un sueño así, la idea de que un cataclismo cósmico cualquiera destruyera la humanidad era muy rara. Ahora, en cambio, esa idea, ese sueño o esa pesadilla, son muy comunes. Ahora podemos pensar que toda la obra de la humanidad, la humanidad misma, puede ser destruida en cualquier momento por las bombas nucleares. Estamos en manos de insensatos; nuestro destino individual está en manos de individuos así. Por lo tanto, cómo no pensar de esta forma. Usted vio, aquí, en nuestro país, un demagogo convocó a la gente a la Plaza de Mayo y declaró una guerra sin medir las consecuencias. Aunque a mí me dijeron que el culpable habría sido un periodista. Parece que el presidente salía de la Casa de Gobierno y un periodista que lo fue a entrevistar le dijo: «Se dice que los ingleses enviarán la flota; en tal caso, ¿qué actitud se asumirá, señor presidente?». El presidente a su vez interrogó al periodista: «Usted, ¿qué haría?». Y el periodista respondió: «Presentaría batalla, señor presidente». «Eso es lo que haremos nosotros», contestó el presidente. Al otro día se empezó la guerra con Inglaterra.

A.: *Pero a pesar de todo, Borges, y en medio de tanta insensatez, como usted bien advierte, se sigue pintando, se siguen escribiendo poemas, se sigue, concretamente, produciendo belleza. Belleza que nos acecha, a Dios gracias, por todas partes. ¿Recuerda aquella plegaria de su maestro, el poeta judeoespañol Rafael Cansinos-Asséns?*

B.: Claro, ¡cómo no recordarla!: «Oh, Señor, que no haya tanta belleza». ¡Qué lindo, no! Le agradezco que me haya hecho evocar esa plegaria. Es verdad, la belleza está acechándonos, y nada tiene de extraño que encontremos tanta belleza desparramada por diversos idiomas. Yo me siento culpable de no haber estudiado más las literaturas orientales; solo me asomé a ellas a través de traducciones. Pero he sentido el golpe de esa belleza. Recuerdo ahora una línea memorable del poeta persa Jafez: «Vuelo, mi polvo será lo que soy». En esas palabras, breves, precisas, está toda la doctrina de la transmigración. Renaceré otra vez, en otro siglo, «mi polvo será lo que soy».

A.: *Chesterton decía que la vida es un milagro, recuerda, y que cotidianamente se producen pequeños milagros que solo si permanecemos atentos y a la espera de ellos, podremos percibirlos.*

B.: Chesterton, feliz heredero de Stevenson... El Londres fantástico en el que ocurren las aventuras del Padre Brown y del Hombre que fue Jueves, yo he pensado muchas veces que no existiría si él no hubiera leído a Stevenson.

A.: *Bueno, Emerson decía que la poesía nace de la poesía...*

B.: Es cierto. Seguramente tampoco Stevenson habría escrito sus *Nuevas mil y una noches*, si no hubiera leído *Las mil y una noches*... ¡Qué extraña es la belleza! Browning escribió: «Cuando nos sentimos seguros ocurre algo, una puesta de sol, la muerte de un amigo, el final de un coro de Eurípides, y otra vez estamos perdidos».

A.: *Sería magnífico si la belleza fuera como una enfermedad contagiosa, y la gente, cada tanto, se enfermara de belleza, ¿no le parece, Borges?*

B.: Sí, sería magnífico. Todos andaríamos perdidos, extraviados, pero no importa, sería magnífico, sin duda. Y la gente, seguramente, viviría sin odio. Para mí vivir sin odio es fácil, ya que nunca he sentido odio.

A.: *Pero vivir sin amor creo que es imposible, ¿no?*

B.: Felizmente imposible. Yo siempre he vivido enamorado de alguna mujer. No sé, pienso que el amor es un don divino y, como la belleza, el amor también nos acecha por todas partes. A mí me da un poco de vergüenza hablar de mi caso personal, pero la gente siempre espera confidencias y yo no tengo por qué negarle las mías. A mí el amor me hizo comprender mi ceguera, hizo que no me acobardara. Y luego, la ceguera me llevó al estudio del anglosajón y a ese mundo, más rico y posterior, de la literatura escandinava. Más tarde escribí *Antiguas literaturas germánicas*, estudié las eddas y las sagas y escribí poemas basados en esos temas y, sobre todo, gocé haciendo esas cosas.

A.: *Discúlpeme por hacerle esta pregunta, Borges. ¿Qué es para usted la ceguera?*

B.: Y, ahora es un modo de vida, un modo de vida que no es enteramente desdichado. Un escritor, y yo creo que en general todo hombre debe pensar que cuanto le ocurre es un instrumento. Todas las cosas nos han sido dadas para un fin y esto un artista lo debe sentir con más intensidad. Todo lo que nos ocurre, incluso las humillaciones, las desventuras, los bochornos, todo nos es dado como material, o como arcilla, para que modelemos nuestro arte.

A.: *Mallarmé decía que «El mundo existe para llegar a un libro», y antes, mucho antes, Homero había escrito en el libro octavo de La Odisea, «Que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar».*

B.: Bueno, es la misma idea. Yo hablo en un poema de que la humillación, la desdicha, la discordia, nos fueron dadas para que las transmutemos, para que hagamos de la miserable circunstancia de nuestra vida, cosas eternas o que aspiren a serlo. Yo pienso que a mí, por ejemplo, la ceguera me fue dada como un don. Eso yo lo siento así. Eso me ha dado el cariño de mucha gente. La gente siente siempre

buena voluntad para con un ciego. Estoy recordando ahora un verso de Goethe; mi alemán es deficiente, pero intentaré recordarlo en el original: «Alies Nahe iverde fern», «todo lo cercano se aleja». Ese verso, Goethe lo escribió refiriéndose no solo al crepúsculo de la tarde sino a la vida. Todas las cosas van dejándonos. Para mí, el mundo visible se ha alejado de mi ojos, seguramente para siempre, pero, también, felizmente, me las ha reemplazado por otras cosas. Mi deber es aceptar, y en lo posible gozar de esas cosas.

A.: Borges, ¿qué opina de las fiestas de fin de año que se celebran en estos días?

B.: Y, la gente obra como si al final de cada año se fuera a terminar el mundo. Es una ilusión colectiva que se fomenta, a veces, o casi siempre, con fines comerciales, y en la realidad no pasa nada. De Quincey decía que toda fiesta pública es triste, ya que la gente está obligada a celebrarla por tratarse de una fecha determinada. Pero yo creo que la felicidad es un fin en sí mismo, más allá de toda celebración. La alegría tampoco es cuestión de brindis o de fuegos de artificio.

A.: Al iniciar este diálogo yo le pedí un balance: tal vez debería haberle pedido que me hablara de proyectos, de sus proyectos.

B.: Ah, eso hubiera sido mejor, sin duda. Y prefiero hablar de proyectos. Tengo más de ochenta años, quizá puedo morir esta misma noche, pero le puedo hablar a usted de algunos de mis proyectos. Por ejemplo, en el próximo año espero poder hacer un viaje a la India, espero escribir otro libro, espero completar, con su ayuda, la traducción de las fábulas de Stevenson... Bueno, la enumeración sería larga y tal vez sea necesario que yo viva hasta los ciento diez años para cumplir con todas las cosas que quiero.

A.: ¿Cómo acostumbra celebrar el año que se inicia, Borges?

B.: Silenciosamente, como lo hace el tiempo. Voy a la casa de los Bioy, y allí lo pasamos sin barullo, como una noche más, conversando, recordando cosas, bebiendo, eso sí, un poco de sidra. Mi amigo Xul Solar daba un consejo para Año Nuevo. Decía que lo que uno hiciera esa noche era lo que después iba a hacer durante todo el año. Yo he aceptado ese consejo; así que seguramente esa noche escriba algún poema o lea unos versos para que se cumpla el presagio.

Funes y el insomnio

A.: *Borges, me interesaría conocer La circunstancia que motivó su magnífico cuento Funes el memorioso, y si usted no se opone, que lo indagemos un poco a ese curioso personaje que compensa sus carencias a través de la memoria. ¿Es cierto que corresponde a una crisis suya de insomnio?*

B.: Sí, es cierto. Yo puedo recordar con mucha claridad las circunstancias en que escribí ese cuento. Durante una temporada que debí pasar en un hotel, temía, en las horas del día, la llegada de la noche, porque pensaba que iba a ser una noche de insomnio, interrumpida, en todo caso, atrocemente por la pesadilla. Yo conocía muy bien ese hotel; yo me había criado de chico allí. Es un edificio que ya ha desaparecido, pero que tenía todas las imágenes del laberinto. Recuerdo los diversos patios, los corredores, las estatuas, la verja, las grandes salas desiertas, el portón, las puertas de entrada, la cochera, los eucaliptos y hasta un pequeño laberinto que también había. Y, especialmente, recuerdo un reloj, que servía para marcar el insomnio, porque marcaba inexorablemente la hora, la media hora, el cuarto de hora y la otra hora... De modo que yo no podía engañarme. Allí estaba el reloj de testigo y su golpeteo de bronce. Recuerdo que me acostaba y trataba de olvidarme de todo, y eso hacía, precisamente, que me acordara de todo. Imaginaba los libros en los anaqueles, la ropa en la silla, y aun mi propio cuerpo sobre la cama, todos los pormenores de mi cuerpo, la situación precisa de mi cuerpo. Entonces, como no podía olvidarme, seguía pensando en esas cosas, y pensando también: si yo pudiera olvidarme, sin duda podría dormir. Luego recordé aquello de que cuando uno duerme, uno es todos o, mejor dicho, no es nadie o, si es uno mismo, uno se ve en tercera persona. Uno es, como dijo Adison, el teatro, los espectadores, los actores, el autor de la trama, el escenario, todo al mismo tiempo.

A.: *El olvido habría sido una forma de liberación y de lograr el sueño, ¿verdad?*

B.: Sí. Pero mi insomnio me lo impedía y yo seguía pensando, imaginando continuamente el hotel, pensando en mi cuerpo y más allá de mi cuerpo y del hotel. Pensaba en las calles adyacentes, en la calle que conduce a la estación, en las casa vecinas, en la cigarrería... Llegué después a esta conclusión: por suerte mi memoria es falible, por suerte mi memoria no es infinita. ¡Qué terrible sería si mi memoria fuera infinita! Sería algo monstruoso. En ese caso yo recordaría cada una de las

circunstancias del día de mi vida, que son naturalmente miles, según lo ha demostrado Joyce en el *Ulysses*. Cada día ocurren infinidad de cosas, pero felizmente las olvidamos y, por lo demás, hay muchas que son repeticiones. Entonces, de allí inventé la idea de un individuo que no estuviera ya representando la definición antigua de las facultades; es decir, memoria y voluntad, y que solo tuviera memoria. Así llegué a la idea de aquel desdichado compadrito y así nació el cuento *Funes el memorioso*.

A.: *Una de las más admirables metáforas del insomnio que se hayan escrito.*

B.: Bueno, yo no comparto demasiado su criterio, pero ¡qué le vamos a hacer!... Ahora, le voy a revelar un hecho que tal vez pueda interesar a los psicólogos. Usted sabe que una vez escrito ese cuento, una vez descripta esa horrible perfección de la memoria, que acababa matando a su hombre, el insomnio que tanto me angustiaba desapareció.

A.: *O sea que la consumación de ese cuento fantástico obró como terapia en usted. Hay mucha gente que sostiene que ese cuento es autobiográfico; sin duda lo es, ya que es como una especie de hipérbole de un estado mental suyo. ¿No es así?*

B.: Cierto, solo que en lugar de decir Borges, dije Funes. Yo me he quitado ahí algunas cosas y, obviamente, me he agregado otras que no tengo. Por ejemplo, Funes, el compadrito, no hubiera podido escribir el cuento; yo, en cambio, he podido hacerlo y he podido olvidarme de Funes y olvidarme también —no siempre— del desagradable insomnio. Ahora, yo creo que ese cuento debe su fuerza a que el lector siente que no se trata de una fantasía habitual, sino que yo estoy contando algo que puede tocarlo a él y que me tocaba a mí cuando lo escribí. Todo ese cuento viene a ser una especie de metáfora, como señaló usted, a una parábola, del insomnio.

A.: *Se nota, por otra parte, una constante muy concreta en todo el relato. Es decir, el personaje está situado en un lugar determinado y su drama se desarrolla también en ese lugar.*

B.: Yo creo que logré en Funes el memorioso un cuento con formas concretas. Sí, está ubicado en un sitio determinado; ese sitio es Fray Bentos, en el Uruguay. Yo pasé, cuando niño, algunas temporadas en ese lugar, en casa de un tío mío; o sea que hay recuerdos de infancia. Luego busqué un personaje muy simple, un compadrito de pueblo. Como tenía que justificar eso de algún modo, bueno, describí una caída de caballo, en realidad una serie de pequeñas invenciones novelísticas, que por supuesto no le hacen mal a nadie. Finalmente le di ese título; un título que hace juego con el cuento.

A.: *Borges, en idioma inglés, sin embargo, Funes the memorius, debe resultar extraño, ya que la palabra «memorius» no existe.*

B.: Ah, no, esa palabra en inglés no existe y es verdad, le da un carácter grotesco al cuento, un carácter extravagante. En cambio, en español —aunque no sé si alguien ha usado la palabra «memorioso»— si uno oyera a un hombre de pueblo decir: «fulano es muy memorioso», uno por supuesto lo entendería. De modo que, como le dije, creo que el título *Funes el memorioso* hace juego con el cuento. Ahora, si se lo pone en otro idioma, por ejemplo, usando la palabra *memorié*, o alguna otra parecida, se puede interpretar que lleva un elemento intelectual. Y así puede parecer la historia de un personaje muy sencillo y muy desdichado a quien mata a temprana edad el insomnio.

El laberinto y el tigre

A.: *Borges, me gustaría que habláramos de dos temas que parecen obsesionarle y que se repiten a lo largo de su obra. Me refiero a los laberintos y a la figura del tigre. Le propongo que empecemos por el primero. ¿Cómo aparecen los laberintos en su literatura, qué atracción ejercen sobre usted?*

B.: Bueno, yo descubro los laberintos en un libro de la Casa Garnier de Francia, que estaba en la biblioteca de mi padre. Era un grabado muy curioso que ocupaba toda una página y representaba un edificio, semejante a un anfiteatro. Recuerdo que tenía grietas y que se lo veía alto, más alto que los cipreses y que los hombres que lo circundaban. Mi vista no era óptima, yo era muy miope, pero pensaba que si me ayudaba con una lupa podría ver un minotauro adentro. Era, además, un símbolo de perplejidad, un símbolo del estar perdido en la vida: creo que todos, alguna vez, nos hemos sentido perdidos, y el símbolo de eso yo lo veía en el laberinto. Desde entonces yo he conservado esa visión de laberinto.

A.: *Sabe, Borges, a mí lo que siempre me ha intrigado de los laberintos es el hecho, no de que se pierda la gente en ellos, sino de que se haga un edificio construido especialmente para perderse en ellos. ¿No le parece rara esa idea?*

B.: Sí, es una idea rarísima, la idea de pensar en un constructor de laberintos, la idea de un arquitecto de laberintos es una idea rara. Es la idea de Dédalo, el padre de Icaro, que fue el primer constructor de un laberinto: el laberinto de Creta. Luego está la idea de Joyce, si se quiere una figura más literaria. A mí siempre me produjo perplejidad el laberinto; me parece una idea muy curiosa, por eso yo nunca pude dejar de pensar en el laberinto.

A.: *Bueno, en sus cuentos aparecen diversas formas de laberintos. Laberintos ubicados en el tiempo, como por ejemplo el de El jardín de los senderos que se bifurcan, donde usted se refiere a un laberinto perdido...*

B.: Ah, claro, yo allí hablo de un laberinto perdido. Ahora, un laberinto perdido a mí me parece que es algo mágico, por esta razón: un laberinto es un sitio en el cual uno se pierde en un sitio que, a su vez, se pierde en el tiempo; de modo que la idea de un laberinto que se pierde, de un laberinto perdido, es una idea doblemente mágica. Ese cuento es una narración que yo imaginé multiplicada, o bifurcada en distintas

direcciones. Allí, los lectores asisten a todos los preliminares de la ejecución de un crimen cuyos propósitos se ignoran. Ese cuento mío está dedicado a Victoria Ocampo.

A.: *¿El hecho de perderse en un laberinto es una visión pesimista del futuro del hombre?*

B.: No, yo creo que no: creo que en la idea de laberinto hay también una idea de esperanza, o de salvación, ya que si supiéramos con certeza que el mundo es un laberinto, nos sentiríamos seguros. Pero no, posiblemente no sea un laberinto. En el laberinto hay un centro; ese centro terrible es el minotauro. Sin embargo, no sabemos si el Universo tiene un centro; tal vez no lo tenga. Por consiguiente, es probable que el mundo no sea un laberinto sino simplemente un caos y en ese caso sí estamos perdidos.

A.: *Sí, el mundo, por supuesto, no es un cosmos sino un caos. Pero ¿usted no piensa que puede haber un secreto centro del mundo?*

B.: ¿Por qué no? ¿Por qué no pensar que puede haberlo; por qué no pensar que ese centro puede ser terrible; por qué no pensar que puede ser demoníaco o divino? Yo creo que si se piensa en esos términos, inconscientemente se piensa en el laberinto. Es decir, si pensamos que hay un centro, estamos, de alguna manera, salvados. Si ese centro existe, la vida tiene entonces una forma coherente. Hay hechos que, desde luego, nos inducen a pensar que el Universo tiene una forma coherente. Bueno, pensemos en la rotación de los astros, en las estaciones del año, en el atardecer, en la caída de las hojas en el otoño, en las edades del hombre... todo eso nos hace pensar que hay un laberinto, que hay un orden, que hay un secreto centro del mundo, como usted propuso, que hay un gran arquitecto que lo concibió. Pero también nos hace pensar que no hay una razón, que no se puede aplicar una lógica, que el Universo no es explicable —en todo caso no es explicable para nosotros, los hombres— y esa es ya una idea terrible.

A.: *¿Esa sería entonces la explicación por la cual a usted lo ha atraído el laberinto?*

B.: Sí, yo creo que por todo eso, pero me ha atraído también la palabra *laberinto*, que es una palabra hermosa. Esa palabra viene del griego y significaba al principio las galerías de las minas, los corredores y ahora significa ese raro edificio construido especialmente para que la gente se pierda en él. Ahora, la palabra *maze* no tiene encanto ni tanta fuerza como en nuestra lengua. De la palabra *maze* se ha inventado un baile, donde los bailarines tejen una suerte de laberinto en el espacio y en el tiempo. Luego tenemos *amazement*, *to be amazed*, *to be unamazed*, pero creo que la

palabra esencial es *laberinto*, y así me atrae a mí.

A.: *Le propongo que pasemos al otro tema: al del tigre. ¿Por qué cuando elige a un animal, aparece preferentemente la figura del tigre?*

B.: Chesterton dijo que el tigre era un símbolo de terrible elegancia. ¡Qué linda frase, no! Terrible elegancia la del tigre... Bueno, cuando yo era chico y me llevaban al zoológico, yo me demoraba mirando al tigre y viéndolo ir y venir. Me gustaba su natural belleza, las rayas negras y las rayas de oro. Y ahora que estoy ciego, me ha quedado un solo color, que es, precisamente, el color del tigre, el color amarillo. Para mí, las cosas pueden ser rojas, pueden ser azules; los azules pueden ser verdes, etcétera, pero el amarillo es el único color que distingo. Por eso, por ser el color más nítido para mí, lo he usado muchas veces y lo he asociado al tigre.

A.: *De allí, obviamente, proviene el nombre de su libro de poemas El oro de los tigres, ¿no es así?*

B.: Sí, esa es la razón. Y en el último poema, que lleva el nombre del libro, yo hablo del tigre y del color amarillo.

*Hasta la hora del ocaso amarillo
Cuántas veces habré mirado
Al poderoso tigre de Bengala
Ir y venir por el predestinado camino
Detrás de los barrotes de hierro
Sin sospechar que eran su cárcel.
Después vendrían otros tigres,
El tigre de fuego de Blake;
Después vendrían otros oros,
El metal amoroso que era Zeus,
El anillo que cada nueve noches
Engendra nueve anillos y estos, nueve,
Y no hay un fin.
Con los años fueron dejándome
Los otros hermosos colores
Y ahora solo me quedan
La vaga luz, la inextricable sombra
Y el oro del principio.
Oh ponientes, oh tigres, oh fulgores
Del mito y de la épica,
Oh un oro más precioso, tu cabello
Que ansían estas manos.*

A.: ¡Qué magnífico poema, Borges! Yo creo que a través de él usted explica, de un modo liviano, alado y sagrado, perdón por usar las palabras de Platón, su preferencia por el tigre y por el color amarillo.

B.: Yo cito también ahí las puestas de sol, otro tema muy frecuente en mis textos, que son amarillas; en todo caso a mí me parecen amarillas. Por esa razón yo usé también durante muchos años corbatas amarillas que asombraban a mis amigos. Algunos las veían chillonas, pero para mí no eran tan chillonas, sino apenas visibles. Me acuerdo ahora de aquella broma de Oscar Wilde, que le dijo a un amigo suyo —valga la metáfora—: «Mirá, solo un sordo puede usar impunemente una corbata tan chillona». Y lo que es más raro aún es que yo le conté esta anécdota a una señora, y ella me contestó: «Y claro, porque no oye lo que la gente dice de ese corbata», con lo cual se mostró mucho más extravagante que Wilde, ¿no?

Arturo Capdevila

A.: *¿Cuáles son, para usted, los méritos o valores literarios más significativos de Arturo Capdevila?*

B.: Creo que en Capdevila había un gran caudal de méritos y de valores literarios que se han resaltado de manera relativa. Días pasados Adolfo Bioy Casares me decía que si uno juzgaba a Arturo Capdevila por sus mejores poemas, era evidentemente superior a Leopoldo Lugones. Tal vez Lugones no tenga un poema equiparable a *Aulo Gelio* o *La Fiesta del Mundo*. Porque en Lugones convive la belleza con la fealdad, que es lo que sucede también con Quevedo. Por ejemplo, yo recuerdo ahora aquel soneto famoso de Lugones, llamado *Oceánida*, en donde hay dos versos muy lindos en los que dice:

*Esa luz de las tardes mortecinas
que en el agua pacífica perdura.*

Pero ese mismo soneto empieza con esos versos un tanto inexplicables y desagradables, que dicen:

*El mar lleno de urgencias masculinas
bramaba alrededor de tu cintura.*

Y luego el poema termina con esto, que me parece aún más terrible:

*... y al penetrar entre tus muslos finos
la onda se aguzó como una daga.*

Esos versos mejor no recordarlos... Igual que esos otros versos del soneto *Delectación Morosa*, donde dice:

*Poblóse de murciélagos el combo
cielo, a manera de chinesco biombo;*

pero, sin embargo, ese mismo soneto termina con estos versos admirables:

*Y a nuestros pies un río de jacinto
corría sin rumor hacia la muerte...*

Pero, bueno, usted me propuso recordar a Capdevila, por consiguiente no sigamos censurando a Lugones.

A.: *Usted comenzó haciendo una interesante comparación entre los dos escritores.*

B.: Ah, sí. Bueno, yo diría que si en sus mejores composiciones Capdevila es superior a Lugones, no se debe, me parece a mí, al hecho de que su estilo sea un estilo vanidoso. Capdevila era un hombre al margen de las modas y procedimientos innovadores. Esa actitud nada vanidosa tiene como precio el olvido. Lo que veo mal del estilo barroco es que lo siento como un estilo vanidoso.

A.: *¿En ese caso usted censuraría lo barroco por razones no solo estéticas sino también éticas?*

B.: Sí. Fíjese usted que cuando un escritor se acostumbra al estilo barroco es como si quisiera sorprender en cada frase, y eso viene a ser un pecado, yo no sé si de vanidad, pero sí de impertinencia en todo caso. A mí me parece que es incómodo para el lector ser sorprendido continuamente; en cambio, lo que llamamos estilo clásico tiene la ventaja de que no quiere sorprender en cada línea, sino que lo que busca es persuadir, transmitir una emoción sin que se noten demasiado los medios. Ahora, yo me pregunto: ¿por qué Capdevila está más o menos olvidado? Él que tanto amaba a España. Y aquí, bueno, yo diría que también es un poeta olvidado.

A.: *Usted dijo que Capdevila estaba al margen de las modas y procedimientos innovadores; si a eso le sumamos que, al igual que Enrique Banchs, no dejó una escuela, tal vez eso explique de alguna manera el olvido.*

B.: Es cierto. Esa es la explicación. Tendemos a juzgar la poesía y la literatura en función de la historia de la literatura. En el caso de Francia, por ejemplo, los escritores escriben en función de la historia de la literatura. Un poeta empieza definiéndose y luego hace su obra; eso no ocurre en Inglaterra que es un país de individuos. En cambio en Francia que, claro, también es un país de individuos; nadie más individual que Hugo o que Verlaine... Sin embargo allí los escritores comienzan por escribir en función de la historia de la literatura. Por eso en ese país abundan las polémicas, los manifiestos, las escuelas... En Inglaterra, no ocurre eso.

Yo creo que esa razón podría explicar nuestro culpable olvido de Capdevila.

Porque vamos a suponer, por ejemplo, que Capdevila no haya existido; o que tampoco Enrique Banchs haya existido. Bueno, en el caso de Banchs, yo diría que se pierde su único libro, *La Urna* y algunos sonetos que escribió después, ya que podemos, sin ningún peligro, olvidarnos de *Las Barcas*, *El Cascabel del Halcón* o *El libro de los elogios*. Ahora, vamos a suponer que se pierde la obra de Arturo Capdevila, en ese caso se pierden libros admirables. Pero la literatura, sin embargo, sigue igual, ya que no tuvo discípulos.

Se tiende a suponer que un poeta es bueno cuando es un precursor. Tomemos un caso muy notorio: el de Bartolomé Hidalgo, el precursor de la poesía gauchesca. Si Hidalgo no hubiera inspirado a Ascasubi, a Estanislao del Campo y a Hernández, no nos acordaríamos de él. O sea que tendemos a juzgar estéticamente una obra siempre en función de la historia de la literatura. Capdevila era un hombre muy bien educado, que escribió en un estilo —no diría yo anónimo, porque siempre en un escritor hay algo personal—, pero que, desde luego, no dejó discípulos y, además, no fue un innovador. Con Banchs, que acabamos de mencionar, sucedió algo similar. Los dos fueron admirables poetas que no innovaron y eso tiene un precio, como vemos. En cambio, se le concede más importancia a un poeta menor que ha sido precursor de algo o, como en el caso de Hidalgo, por ejemplo, que fue el primero que se le ocurrió hacer dialogar a dos gauchos, y se le ocurrió hacerles usar un lenguaje profesionalmente campesino y rústico. Capdevila ha dejado poemas admirables nada menos —y nada más—; pero no fue un precursor ni un maestro, entonces quizá por eso no se lo toma en cuenta.

A.: ¿No cree que otra de las cosas que han contribuido a ese olvido de Capdevila ha sido el hecho de que en su obra hay una notable dispersión? Capdevila transitó por muchos temas...

B.: Ah, claro. Eso es cierto también. Pero se podría decir lo mismo de Shakespeare, y eso sucede con cualquier escritor de producción abundante que tiene libros más admirables que otros, o que, ciertamente, no son para nada admirables. Lo que sucede es que en Capdevila había también una gran curiosidad. Él escribió sobre temas tan diversos como *Las Mil y una Noches* o sobre medicina, y eso quizá pueda censurarse. Sobre *Las Mil y una Noches* su punto de partida fue la menos fidedigna de las traducciones que se han hecho de esta obra; Capdevila se basó en la traducción de Mardrus, y junto con Cancela la llenó de elogios. Esa traducción francesa es evidentemente apócrifa, está realizada en un estilo modernista y abunda en pasajes *art nouveau*; comparándola con otras traducciones —aun con la Burton— se nota la exageración del texto. Pero eso yo no creo que deba usarse como un argumento en contra de Capdevila; ya que lo que él leía era como un estímulo para lo que haría después. De modo que no importa que se haya basado en una versión que ahora se juzga falible; ese fue un simple punto de partida para él.

A.: *¿Y en cuanto a los textos que escribió sobre medicina?*

B.: A Capdevila le faltó solo un año para recibirse de médico. Él empezó a escribir sobre medicina imaginando a un médico griego y atribuyéndole a este sus teorías. Un poco como hizo Carlyle con su exposición del idealismo, que la atribuyó a un imaginario filósofo alemán. Capdevila empezó comentando a ese imaginario médico griego y luego se metió de lleno en el tema, y escribió libros sobre medicina. Esos libros estaban basados en investigaciones suyas que, por lo demás, eran bastante coherentes.

A.: *¿Cómo tomó la gente esas incursiones que hacía un poeta en medicina?*

B.: No muy bien que digamos. La gente se dijo antes de leerlos: «Capdevila es un poeta, ¿por qué se mete en medicina?». Ese prejuicio, me parece a mí, carece de toda lógica. El hecho de que una observación o la elaboración de una teoría haya sido hecha por un poeta no significa que sea virtualmente errónea o falsa. Capdevila, por ejemplo, tenía su propia teoría sobre la lepra: él había observado que la lepra se daba en regiones ribereñas; sostenía que en la Argentina se inicia en el Tigre, en el bajo Belgrano, y luego se extiende por todas las islas hacia el sur de la provincia de Buenos Aires. Atribuía esto a que la gente de esas zonas se alimenta de pescado y de leche, y que esa combinación es fatal. No sé si lo de la leche es exacto, pero él creía haberlo verificado así.

La primera noticia que yo tuve de esa teoría se produjo en esta forma: yo estaba en la confitería Saint James tomando mi habitual vaso de leche fría cuando se me acerca Capdevila y me dispara una frase que tenía algo de maldición bíblica, ya que se expresaba corrientemente de un modo memorable. «Mi querido Borges —me dijo—, está usted bebiendo su lepra». Yo solté de inmediato el vaso con cierta alarma, ya que, al decir suyo, con esa leche estaba bebiendo la lepra que a mí me estaba predestinada. Después me explicó su teoría, que había desarrollado en uno de sus libros de medicina. Sostenía que todas las enfermedades tienen un origen dietético y que hay platos que son sumamente peligrosos.

Recuerdo que en su casa preparaba siempre una gran ensalada compuesta de legumbres y de frutas. Él era la única persona que en su casa se alimentaba de esa manera, ya que no había logrado convencer al resto de su familia, que era bastante devota de la buena mesa. Capdevila, fiel a sus teorías, se alimentó con esos platos y creo que se mantuvo con excelente salud hasta el día de la inevitable muerte.

A.: *¿Por qué no habla un poco de su relación personal con él? ¿Cómo era Capdevila? ¿Qué trato tenía con su propia familia?*

B.: Un trato normal, por supuesto. Solo que la familia se reía un poco de él y

sabían hacerle bromas por el hecho de que quería ser castizo en el modo de hablar, y hablaba en un modo muy español. En España dicen que lo hacía con tal devoción que ni los mismos españoles lo entendían. Capdevila había leído muchos autores del siglo XIX y usaba frases que ya son anacrónicas, no solo aquí sino en la propia España. Yo, por ejemplo, lo he escuchado decir con frecuencia «¡Vive Dios!» una frase que todos la hemos leído en textos españoles: «¡Vive Dios que me espanta esta grandeza!...», de Cervantes. Pero claro, ni en España siquiera escuché jamás a nadie pronunciar esa frase. Ahora, Capdevila hablaba un poco como los personajes de la novela o del teatro español del siglo XIX, como dije, y eso hacía que no solo su familia, sino la gente en general, lo mirara con cierto asombro.

A.: *¿Usted fue muy amigo de Capdevila?*

B.: Sí. Y Capdevila fue extraordinariamente bueno conmigo. Recuerdo que yo me había enemistado con mucha gente por lo que escribía, o tal vez, lo que yo escribía no merecía ser difundido. Capdevila supo que a mí me dolía el hecho de no escribir para la imprenta sino de escribir para el cajón del escritorio o para el cesto de los papeles. Como dije, Capdevila supo eso; yo no se lo conté. Y él entonces habló con el director de *La Prensa* y sugirió mi nombre como colaborador posible.

En eso también intervino otro amigo, el escritor Ricardo Sáenz Hayes, autor de un libro titulado (desgraciadamente) *Blas Pascal y otros ensayos*; lo cual llevó a la broma inevitable de *Blas Pascal y otros Saensayes...* Claro, si uno se llama Sáenz Hayes es mejor no escribir un libro con la frase: «Y otros ensayos», ¿no? Imperdonable error, es casi una rima peligrosa. Bueno, siguiendo con lo nuestro, como dije, gracias a la gestión de esos dos amigos, yo recibí una invitación de *La Prensa* para colaborar allí.

Cuando fui a ver al director, me manifestó que Capdevila y Sáenz Hayes eran quienes me habían propuesto a mí. Yo fui a verlos a los dos para agradecerles — porque colaborar en *La Prensa* no significaba publicar una vez sino hacerlo periódicamente—, pero ellos me dijeron que no, negaron que hubiesen hecho esa gestión y se mostraron muy honrados de que yo me sumara a los colaboradores de ese diario. Una manera grande de simplificar ese mecanismo de gratitud.

A.: *Ya lo creo. Ahora, además de un excelente ser humano, tengo entendido que Arturo Capdevila era un hombre de una increíble cortesía.*

B.: Ah, sí. Una cortesía casi japonesa, una cortesía oriental. Esto, sin dejar de ser un hombre valiente. Y aquí tenemos un ejemplo de ello: cuando se produjo la revolución de 1930, que depuso a Yrigoyen, Capdevila, que no estaba afiliado a ningún partido político, dos días después se afilió al Partido Radical, que había perdido. Ese fue, indudablemente, un acto de valor; sobre todo en aquel momento en que todos estaban de parte de Uriburu y se mostraban públicamente sus partidarios;

Leopoldo Lugones, entre ellos.

A.: *¿Fue un militante político Capdevila?*

B.: En realidad, no. Pero en esa ocasión se hizo radical. Él siempre se solidarizaba con los vencidos, si estos eran honestos, claro está.

A.: *El hecho de que Capdevila hablara en un español castizo era, sin duda, una muestra de la devoción que profesó por España y por toda la literatura española.*

B.: Sí. Una devoción bastante indiscriminada, que yo, por supuesto, no comparto, y que muchas veces discutí con él. Me parece que en la historia de la literatura española hay escritores admirables y otros que, bueno, son sencillamente abominables. Capdevila, sin embargo, como usted señala, admiraba toda la literatura española casi devotamente. Ahora, en la obra de Capdevila hay también la obra histórica.

A.: *¿Capdevila era además un hombre de una sólida cultura clásica?*

B.: Sí, desde luego. Sabía latín, no sé si griego; pero él profesaba también un gran amor hacia los escritores latinos. Y, como todos los argentinos, conocía muy bien la literatura francesa. Sin embargo se había especializado en literatura española.

A.: *¿Cómo lo conoció usted a Capdevila? ¿Recuerda cómo se encontraron por primera vez?*

B.: ¡Qué raro!... no, no recuerdo cómo fue aquello. Eso me ha pasado con muchos amigos o con mujeres de las que he estado enamorado. No, no recuerdo las circunstancias en que nos conocimos con Capdevila. ¿Dónde pude haberlo visto por primera vez?... Él no tuvo nada que ver con las polémicas literarias de aquel momento. Nada que ver con el grupo *Martín Fierro* ni con la revista *Proa*, que hacíamos con Güiraldes, Rojas Paz y Brandán Caraffa. Se lo veía a Capdevila como parte del orden de las cosas. La gente lo veía como una especie de institución, no se lo veía como a una persona.

A.: *Bueno, Capdevila supo, desde sus primeros libros, allá por 1910, de los halagos oficiales. Creo que en 1920 ya había recibido el Premio Nacional de Literatura. Fue un escritor canonizado por la cultura oficial. Ahora, que yo recuerde, nunca atacó a nadie ni fue atacado por nadie. No era polémico, ¿verdad?*

B.: No, en absoluto. Pero, sin embargo, él escribió libros polémicos. *Babel y el Castellano*, por ejemplo, es una obra donde Capdevila sostenía, quizá con razón, que el idioma estaba deformándose en Buenos Aires. A él le causaba horror el «vos».

Creo que, actualmente, el «vos» tiende a ser reemplazado por el «tú». En Montevideo, sin ir más lejos, se usa el «tú» y no el «vos», que se lo tiene como una expresión grosera. Decir «vos» es casi hablar en arrabalero o en malevo. Capdevila hizo también un mapa del «voseo», al que consideraba terrible.

A.: *Borges, cuando comenzamos este diálogo usted dijo que Aulo Gelio era un poema excepcional, ¿por qué no hablamos de la poesía de Arturo Capdevila?*

B.: Pero sí, cómo no. Yo agregaría que *Aulo Gelio* no solo es el mejor poema de Capdevila —un poema perfecto— sino uno de los grandes poemas de la lengua castellana. Desde el comienzo muestra un equilibrio y una musicalidad admirables.

*Aulo Gelio, feliz bajo Elio Adriano,
autor preclaro de las Noches áticas,
que en plácidos inviernos escribiste,
seguro de tu dicha y de tu fama.*

Hay en esos versos un equilibrio que no es incómodo como los equilibrios de Quevedo, sino natural y amable. Yo no puedo olvidar nunca esos versos del final que me parecen hermosos: Capdevila enumera toda la vida de Aulo Gelio, y al final dice:

*¡Rompedme mi corona, si la tengo!
¡Arda mi vida en amistad humana,
y algo sepa mi ciencia de los hombres
aunque no sepa de los dioses nada!*

Esa conclusión me parece memorable, porque, fíjese usted, surge después de unos versos impersonales, donde se habla de las *Noches áticas* y de ciertas circunstancias de ese libro de lección varia, como se decía antes. Ahora hay libros de Capdevila donde él comete el error de escribir muchos romances patrióticos celebrando a casi todos los próceres.

Capdevila era el poeta de ciertas fechas, que se diluía de pronto en cosas triviales; pero tal vez él lo sentía así.

A.: *Se dice que Capdevila era un infatigable trabajador literario. Un escritor que no se daba tregua.*

B.: Es cierto. Y algunos le censuraban el hecho de que cada año llevara a *La Prensa* las efemérides patrias que él había estudiado. Capdevila sabía que en tal o cual fecha se celebraba el cincuentenario o el centenario de fulano o de mengano y él traía regularmente sus colaboraciones para todo el año. Ha dejado, además, una vasta

biblioteca.

A.: *¿Usted se veía regularmente con Capdevila?*

B.: Por supuesto. Y con mucha frecuencia lo visitaba en su casa. Recuerdo ahora esta anécdota: en una oportunidad yo estaba conversando con él, eran las cinco de la tarde más o menos. De pronto Capdevila mira hacia el comedor y dice: «¡Vive Dios!, lista está la merienda». Esa forma de hablar, desde luego, era bastante anacrónica en Buenos Aires. Pero él, en lugar de decir «Ya está servido el té», se había acostumbrado a expresarse así. Posiblemente si un escritor quiere escribir fluidamente en una prosa correcta, conviene que se acostumbre a hablar así. Quizá ese modo de hablar un poco artificial de Capdevila fuera condición necesaria para el estilo de su escritura.

Otra cosa que le interesaba mucho a Capdevila era el Oriente, y le interesaba la teosofía, en especial. En esto se parecía mucho a Güiraldes y a Lugones también. A los tres les interesaba la teosofía y ninguno de ellos fue cristiano católico ortodoxo, pero todos investigaban sobre el tema de la inmortalidad del alma, la comunicación telepática, la transmigración. De modo que Capdevila tenía también una enorme preocupación filosófica, además de su preocupación científica.

A.: *O sea que, como usted dijo, era un hombre de una gran curiosidad. ¿Pero esos temas los tocaba en profundidad o se documentaba ligeramente sobre ellos?*

B.: Yo creo que en muchos casos se documentaba ligeramente. Cualquier tema lo apasionaba de tal forma que se convertía en un punto de partida. Para Capdevila toda lectura era una experiencia; creo que a Lugones le pasaba algo similar. Por eso se advierte, en el caso de Lugones, la influencia de tantos autores. Sin embargo, Lugones puede imitar —o cree que imita— a Hugo, puede imitar a Lafforgue, pero no deja de ser Lugones nunca, hay algo inconfundible en su estilo. En Capdevila pasa lo mismo, pero como era un hombre modesto no quería ser enfáticamente personal; claro que a pesar suyo lo era.

Me agrada hablar de Capdevila y de que usted me haya propuesto recordarlo porque, como dije, inmerecidamente no se habla de él. A Capdevila tampoco se lo ataca, lo cual es también una desgracia. Nadie ataca a este gran poeta, quizá por lo que dijimos antes, porque no corresponde a ninguna escuela. Capdevila era evidentemente posterior al modernismo, pero él no trataba de serlo, y los modelos que él tomaba eran los modelos clásicos.

Pero se me olvida contar algo: ahora recuerdo que la única persona que sabía atacar a Capdevila era Mastronardi. No sé por qué, Mastronardi usaba la palabra Capdevila como una medida que significaba un mínimo; por ejemplo: «No tengas ni un Capdevila de duda». Eso, por supuesto, era tan injusto que no era perjudicial para Capdevila, por eso la recuerdo, porque creo que Capdevila de ninguna manera estaba

disminuido por esa frase. De todas maneras es una frase indiscutiblemente ingeniosa, y cuando una frase es ingeniosa no importa que sea justa o injusta.

Franz Kafka

A.: *Borges, me gustaría que habláramos de un escritor a quien usted respeta y admira, y de quien ha dicho que es el primer escritor de nuestro siglo. Me refiero a Franz Kafka.*

B.: Yo he sostenido muchas veces que Kafka es el primer escritor de nuestro siglo; ahora, afirmaciones como esta suelen llevar a la polémica y no a la convicción.

A.: *Me parece que en este caso su afirmación lleva directamente a la convicción, ya que Kafka debe ser el escritor menos controvertido de nuestro siglo: Kafka es aceptado por todos y su grandeza es tan evidente que sería ridículo refutarla.*

B.: Es cierto. Hay un hecho que quería señalar como parte de nuestro diálogo. Y es este: vamos a tomar los nombres de los más altos escritores de la historia de la literatura. Tenemos, por ejemplo, el nombre de Shakespeare, el nombre de Dante y el nombre de Whitman. Encontraremos que siempre, cuando lo leemos, tenemos que pensar en la época en que escribieron. En el caso de Shakespeare continuamente tenemos que pensar que escribió para el escenario y no para la lectura; tenemos que pensar también en su siglo, en la época barroca, en la política contemporánea, en la resurrección de España, en la Armada Invencible, etc. En el caso de Dante, no podemos olvidar su teología, su amor a Virgilio y su actitud política. En el caso de Whitman, es imposible leerlo sin pensar en el *American Dream*, en el sueño de la democracia, que él profesaba. Tomemos también el caso de Víctor Hugo; en el caso de Hugo tenemos que pensar en la historia de Francia. En el caso de Kafka no es así. Creo que a Kafka lo podemos leer intemporalmente. Kafka nace en Praga, es de origen judío, es bohemio, pero no se siente checo. Vive la primera Guerra Mundial, y sin embargo nada de eso se refleja directamente en su obra.

A.: *Es verdad; en todo caso la atrocidad de la guerra se refleja indirectamente a través de la opresión y de la felicidad que suelen simular sus personajes. ¿Cuándo descubrió usted la obra de Kafka?*

B.: Yo lo descubrí a Kafka en el año 1917, y confieso ahora que fui indigno de esa lectura. Nosotros vivíamos en Ginebra y yo compraba una revista impresionista, es decir, una revista barroca. El movimiento impresionista, me parece a mí, fue el más importante movimiento de este siglo, muy superior al superrealismo, al

futurismo, que fue anterior, y por supuesto al modesto ultraísmo. El impresionismo fue ante todo verbal, se jugaba con las posibilidades de un idioma. Yo estaba leyendo aquella revista de acción, y luego leí una fábula: esa fábula era muy sencilla. Yo me pregunté: «¿Por qué habrán publicado este trabajo aquí?». Lo consideré menor, y estaba ante Kafka. O sea que me encontré con Kafka y fui insensible a su obra.

A.: *¿Y el redescubrimiento, cuándo se produjo?*

B.: Algunos años más tarde, cuando llegaron a mis manos sus libros. Yo había modificado mis conceptos y esa forma de escribir me pareció excelente. Kafka escribió de un modo sencillo; podemos decir de Kafka que empezó y murió siendo un clásico en lo que se refiere a la forma, no al contenido, desde luego. El poeta Carlos Mastronardi me dijo una vez que, al fin de todo, Kafka no había hecho otra cosa que renovar a Zenón de Elea. Usted recuerda, por ejemplo, aquello de que un móvil, una flecha, no puede llegar a la meta porque antes tiene que pasar por un punto intermedio, antes por otro punto intermedio, antes por otro, y así tenemos un número infinito de puntos y la flecha en cada momento está inmóvil en el aire y sumando inmovilidades no se llega nunca al movimiento. Curiosamente yo descubrí después una versión china de esa misma paradoja; está, creo, en el libro de Chuan Tzu, y viene a ser la historia de los reyes del Ian. Se supone que cada rey, al morir, rompe el centro, y la mitad que le queda se la da a un sucesor, y el otro hace o mismo y por eso la dinastía es infinita. En Kafka tenemos exactamente la paradoja de Zenón de Elea, pero dicha de otro modo.

A.: *Es muy acertada la observación de Mastronardi, ya que en el caso de Kafka podemos pensar que uno de sus temas es la infinita postergación.*

B.: Sí. Y esa infinita postergación está sentida de un modo patético por sus personajes y en eso está, desde luego, la suprema novedad de Kafka. Ese tema, que antes había sido un tema de las matemáticas, Kafka lo lleva a una expresión de vida. Ahora en el caso de *El Castillo* y de *El Proceso*, quizá el método de Kafka sea demasiado evidente y quizá por eso él no quiso publicar esos libros y le recomendó a su amigo Max Brod que los destruyera.

A.: *Esto recuerda al caso análogo de Virgilio, ¿verdad, Borges?*

B.: Es cierto. Virgilio también pidió a sus amigos que destruyeran *La Eneida*, que estaba inconclusa e imperfecta, según él. Felizmente, lo mismo que en el caso de Kafka, los amigos piadosamente desobedecieron ese deseo. Yo creo que en ambos casos fue acatada la voluntad secreta del muerto. Si Virgilio o si Kafka hubieran querido destruir su obra, lo habrían hecho personalmente, ya que encargar a otros que lo hagan es desligarse de una responsabilidad y no comprometer para que ejecuten la

orden. Kafka, por otra parte, yo estoy seguro, hubiera deseado escribir una obra venturosa y serena, no la uniforme serie de pesadillas que su sinceridad le dictó.

A.: *Borges, ¿por qué dijo usted que en el caso de El Castillo y de El Proceso Kafka emplea un método demasiado evidente; le parece que está más representado en sus cuentos que en sus novelas?*

B.: Yo pienso que sí. Para mí Kafka está más representado en sus cuentos que en sus novelas, y si yo tuviera que elegir una pieza de Kafka, pero no hay ninguna razón para elegir una, ya que nos encontramos ante tanta riqueza, yo elegiría *La construcción de la muralla China*, que es una breve obra maestra. Ese cuento fue escrito en la segunda década del siglo y, sin embargo, podría haber sido escrito desde siempre. Con todos los cuentos de Kafka pasa lo mismo; es como si fueran mitos y el hecho de que hayan sido escritos en nuestro siglo no importa, eso no quiere decir que él no sintiera también lo contemporáneo. Kafka tiene que haber sentido, sin duda, el temor de la guerra, el horror de toda la guerra tiene que haberlo impresionado, pero su mente era naturalmente fabuladora y él se decidió por esas tranquilas pesadillas.

A.: *Tiene usted razón, cuando uno lee a Kafka lo que menos importa es que esas fábulas hayan sido escritas en Praga o en Berlín, o en donde sea, lo que importa es lo original del relato.*

B.: Sí, y tampoco importa que su autor haya sido judío, ya que la cuestión judía tampoco está directamente planteada. Max Brod quiso interesarlo en la cuestión judía y Kafka le respondió: «¿Por qué van a interesarme los judíos?, apenas si me intereso de mí mismo». Kafka fue un escritor intemporal, un gran escritor clásico, que fue amigo de los escritores impresionistas, de los escritores barrocos, pero que prefirió escribir de un modo sencillo. A él, por ejemplo, no le gustaba Oscar Wilde por ser demasiado decorativo.

A.: *Ese estilo sencillo, clásico, con una cadencia tranquila, como usted señala, hace que las traducciones de Kafka sean no muy complicadas, ¿no es cierto?*

B.: Bueno, el estilo de Kafka no es difícil de ser mantenido en una traducción. Yo he traducido algunas obras de Kafka y esas obras no presentan demasiadas complicaciones, ya que la prosa, como dije, es esencialmente sencilla. En cambio, un libro como el *Ulysses*, de Joyce, donde el protagonista es el idioma inglés, es imposible de traducir. La obra de Joyce es, ante todo, una obra verbal; la obra de Kafka es como una leyenda, como un cuento de hadas, como un cuento de hadas también atroz.

A.: *Borges, ¿a qué atribuye usted el hecho de que los personajes de Kafka estén,*

siempre abrumados por el peso de las instituciones?

B.: Yo creo que ese es un rasgo alemán. El sentido del orden está siempre presente, y los personajes quieren pertenecer a un orden. En la obra de Kafka, sobre todo en sus novelas, el predominio del Estado aparece siempre por sobre el predominio del individuo. Por ejemplo, en *El Castillo*, el agrimensor quiere entrar al castillo y solo entra después de muerto. El protagonista está perdido y quiere ser aceptado, aunque sea de un modo inferior, en un orden.

A.: *Otras interpretaciones de El Castillo se han hecho desde un punto de vista teológico; recuerdo ahora la de Wilson, por ejemplo. ¿Usted la tiene presente?*

B.: Sí. Pero yo no sé si ese libro fue escrito con una interpretación teológica. Yo creo que la interpretación que debe hacerse es mucho más amplia. Yo creo que se refiere a toda vida humana. Quizá el hecho de no llegar a lo que se busca, el hecho de no alcanzar la meta, puesto que esa meta se alcanza después de la muerte, es decir, que de hecho se queda sin ella, pueda ser interpretado de un modo teológico, o con un sentido puramente religioso. Yo me inclino, más bien, por un sentido de angustia. Creo que él desea el cielo, pero no está seguro de que el cielo exista.

A.: *Yo agregaría, Borges, que la duda es también la sustancia de la literatura de Kafka; la duda, el temor y la desesperación, a veces. ¿No cree?*

B.: Ah, pero claro. Yo estoy de acuerdo con eso. Pero todo eso no está dicho por medio de interjecciones, sino de fábulas, de mitos, podríamos decir. A mí me parece que Kafka pensaba de un modo mítico; es decir, anterior al raciocinio, anterior a los griegos. Kafka, como ya dije, pensaba en forma de fábula y era naturalmente un poeta y no un escritor lógico.

A.: *¿Qué opina de América, la primera novela que escribió Kafka?*

B.: Me parece una novela magnífica. En esa novela hay un chico alemán que emprende el viaje en busca de un familiar, y al final aparece en el circo de Oklahoma; se entiende que ese circo es una metáfora del Paraíso, del Paraíso que cada uno de nosotros encontrará en su lugar. El lugar que Kafka nos hace sentir en *América*, es ligeramente insatisfactorio; es decir, de pronto todos podemos estar en algún momento en el cielo, pero también en el cielo podemos encontrarnos desdichados. Yo creo que Kafka agrega al mundo algo que no existía antes. En un trabajo mío, que se llama *Kafka y sus precursores*, yo señalo que los precursores de Kafka fueron sus precursores a causa de él; o sea que los vemos de otro modo a causa de la obra de Kafka.

A.: *Sí, yo recuerdo bien aquel ensayo suyo, donde usted dice que uno lee esos*

textos en función de aquel autor, y que su obra modifica nuestra concepción del pasado, del mismo modo que puede modificar el futuro. ¿En ese trabajo usted cita a dos autores; si mal no recuerdo a Kierkegaard y Robert Browning?

B.: Es verdad, cito a Kierkegaard, que como Kafka abundó en parábolas míticas de tema contemporáneo y burgués, al poema *Fears and Scruples*, de Browning, y también a León Bloy y a Lord Dunsany que tuvieron afinidad mental con Kafka.

A.: *Borges, yo recuerdo ahora que usted alguna vez dijo que Chesterton hubiera podido ser Kafka.*

B.: Sí, yo he dicho eso. Chesterton es esencialmente parecido a Kafka, solo que Chesterton prefirió buscar la felicidad y se negó a ser un escritor terrible, aunque lo terrible habitaba dentro de él y aparece constantemente en su obra. Uno ve, por ejemplo, que cuando Chesterton se abandona, digamos, a su imaginación, se le ocurren pesadillas, imágenes espantosas. Por ejemplo, aquella que he citado tantas veces y que nunca dejo de citar: «La noche como un monstruo hecho de ojos». Esa es una imagen terrible; siempre se han comparado a las estrellas con ojos, pero no con esa sensación de pesadilla que tiene Chesterton.

A.: *La busca que hace Chesterton de la Iglesia Católica quizá sea una forma de evadirse de ese mundo de pesadillas, ¿no cree? Kafka en cambio se resignó a sus pesadillas que son más abrumadoras.*

B.: Usted tiene razón: quizá la Iglesia Católica haya sido una forma de evasión. Ahora las pesadillas de Kafka son atroces, abrumadoras, pero mucho más tranquilas que las de Chesterton. En Chesterton hay siempre algo de arrebatado, de violento.

A.: *Es suficiente con remitirnos a las sagas del Padre Brown, ¿no le parece?*

B.: Sí. Los crímenes que ahí se descubren son terribles, pero no tienen tanto que ver con Kafka. Chesterton tenía un sentido pictórico del mundo; él pensaba por medio de imágenes visuales. Kafka, no. Kafka lo hacía por medio de fábulas, de destinos, sobre todo de hombres perdidos en un engranaje, de hombres perdidos en una especie de laberinto mecánico, de laberinto gris, burocrático. El mundo de Kafka es un mundo deliberadamente incoloro, deliberadamente opaco, sin brillo.

A.: *Una cosa que siempre me llamó la atención, Borges, es lo borrosa que aparece la mujer en el mundo de Kafka. ¿No es curioso ese hecho?*

B.: Sí que lo es. Yo creo que las mujeres no son demasiado importantes en Kafka. En mí sí lo son; yo no pienso en otra cosa. Yo creo que Kafka veía todo destino humano como fracasado, y quiere aceptar ese fracaso. Ese es su tema, su instrumento.

A.: *¿Habrá pensado Kafka alguna vez en la fama que el destino le depararía?*

B.: Yo pienso que no. Yo pienso que él escribió esa obra porque tenía que hacerlo, pero estoy seguro que la escribió con inocencia, que casi no pensó en los lectores. En todo caso, al escribir Kafka tiene que haber sentido no solo angustia, sino también felicidad, ya que el acto de escribir es una felicidad. Carlyle dijo que toda obra humana es deleznable, pero que su ejecución no lo es. Es decir, el acto, el proceso de escribir tiene que ser siempre una felicidad. Yo escribo. Yo sé que lo que escribo no vale nada; pero el hecho de escribir fue para mí (lo es) una felicidad. Sin duda para Kafka lo fue. Yo no concibo la obra literaria como angustiosa o, como la concebía Flaubert, que repetía que su destino de escritor era terrible, que él sufría constantemente cuando lo hacía. Yo siento que la obra de Kafka está escrita con inocencia y debe ser leída con inocencia. Las metáforas de Kafka no se sienten como metáforas. Casi habría que pensar que él ha concebido esa obra maravillosa sin proponérselo, sin pensar en lectores, sin pensar en la fama.

El budismo

A.: *Hace unos años usted escribió, en colaboración con Alicia Jurado, un libro titulado Qué es el budismo. A través de conferencias y de diálogos usted volvió sobre ese tema que tanto le interesa. ¿Por qué no hablamos de esa vieja historia que empezó en Benares, seiscientos años antes de Cristo, y que tanta difusión ha tenido en el mundo?*

B.: Sí, el Buddha fue contemporáneo de Heráclito, de Zenón, de Pitágoras, de Lao Tze y de Chuan Tzu. Es curioso que todos esos personajes se hayan dado en una misma época. Es algo que tal vez algún día puedan explicar los astrólogos. Ahora bien, se dice, no sin razón, que los hechos históricos están ocultos en la leyenda, y que esa leyenda no es una invención arbitraria, sino una lógica deformación o magnificación popular de la realidad. Si tomamos el caso de Buddha (o el de otros fundadores de religiones) encontramos que el problema esencial para desarrollar una tarea histórica reside en el hecho de que no hay dos testimonios sino uno, el de la leyenda. Esa leyenda está colmada de hipérboles y de esplendores y, casi nunca, de rasgos circunstanciales.

A.: *¿O sea que esa religión, como todas las religiones, se nos presenta incrustada de astronomías, de mitologías, de magia, de antiguas creencias, y eso dificulta su análisis histórico?*

B.: Sí. Pero hay ciertos rasgos que aparecen en las leyendas, y que nosotros podemos considerar como verdaderos. Por ejemplo, Cristo fue crucificado a los treinta y tres años; Siddharta fue discípulo de diversos maestros, o Siddharta tenía veintinueve años cuando dejó su palacio, etc.; esos hechos podemos aceptarlos como verdaderos, podemos considerarlos verosímiles.

A.: *¿Por qué?*

B.: Por dos razones fundamentales, ya refiriéndonos al Buddha. El primero: Siddharta fue discípulo de diversos maestros; es ese un hecho lógico, ya que lo asombroso hubiera sido decir: Siddharta todo lo sacó de sí mismo, nadie le enseñó nada. El segundo: Siddharta tenía veintinueve años cuando dejó su palacio; esto también es verosímil, ya que la cifra parece no tener ninguna connotación simbólica. Luego tenemos el itinerario de sus viajes; esto también parece ser auténtico, dada su

casi exacta topografía. Los lugares que son descriptos en la leyenda del Buddha son reales y el relato que se hace de ellos es harto minucioso. Nos quedan, sin embargo, algunas cosas oscuras, algunos milagros que, como todo milagro, son difíciles de explicar.

A.: Sin duda, como todas las religiones, el budismo exige mucho de nuestra credulidad, ¿verdad, Borges?

B.: Ah, claro. Si somos cristianos estamos obligados a creer que una de las tres personas de la Divinidad condescendió a ser hombre y luego fue crucificado en Judea. Si somos musulmanes tenemos que creer que no hay otro dios que Alá y que Muhammad es su apóstol. Yo creo que todas las religiones exigen nuestra credulidad.

A.: Usted dijo que lo importante es creer en la leyenda, aunque dudemos de lo histórico. ¿Se puede ser un buen budista y negar la existencia del Buddha?

B.: Bueno, yo creo que lo importante no es nuestra creencia en lo histórico; lo importante es creer en la Doctrina. El budismo, además de ser una religión, es una cosmología, una mitología, un sistema metafísico o, mejor dicho, una sucesión de sistemas metafísicos, que no se conciben y que discuten entre sí.

A.: ¿Cómo vemos los occidentales la historia del Buddha? ¿Nos resulta increíble? ¿La podemos aceptar?

B.: Los occidentales, inevitablemente, no podemos dejar de compararla con la historia, o la leyenda, de Jesús. La dramaticidad, el patetismo, la descarnada crudeza signan la vida de Jesús. Dios baja a la tierra, toma las formas del hombre, se integra a ellos y, finalmente, muere crucificado entre dos ladrones de una manera terrible. La leyenda del Buddha abunda en hechos fantásticos, es menos dramática. Siddharta es un príncipe que vive rodeado de placeres, ajeno a la caducidad, el dolor y la muerte. Ahora, yo creo que estos acontecimientos resultan un poco difíciles de aceptar para nuestros principios occidentales. Sin embargo, la actitud del Buddha, la actitud de dejar su palacio y vivir una vida ascética corresponde a la tradición oriental según la cual el renunciamiento es la máxima coronación de la vida. Hace muy poco yo visité el Japón y me informaron allí que en el Indostán es muy común el caso de hombres que, ya en los umbrales de la vejez, abandonan su casa, su familia y su fortuna para salir a los caminos a practicar la vida errante del asceta.

A.: Esa vida tan poco atrayente, tan poco dramática, del Buddha, sobre todo si la comparamos con la de Jesús, responde obviamente a un principio esencial de la filosofía que predomina en el Oriente, ¿no es así?

B.: Uno de los antiguos dogmas del budismo es la negación de la personalidad;

por lo tanto, si el Buddha hubiera tenido una personalidad más atrayente, más dramática, como dice usted, esa personalidad hubiera desvirtuado seguramente los propósitos fundamentales de la Doctrina. Un ejemplo sería la siguiente circunstancia, que puede ser análoga a los dos personajes: a Cristo y al Buddha. Cristo conforta a sus discípulos diciéndoles que si dos de ellos se reúnen en su nombre, Él será el tercero; Buddha, por el contrario, expresa que Él deja a sus discípulos su Doctrina. Yo recuerdo ahora que Edward Conze, un notable estudioso del budismo, había observado que la existencia de Siddharta como individuo es de relativa importancia para la Doctrina Budista. El Buddha es una suerte de arquetipo que se irá manifestando en el mundo a través de diversas personalidades y cuyas idiosincrasias carecen de mayor importancia. La pasión de Cristo, en cambio, ocurre una vez. Y esa pasión es el centro de la historia de la humanidad.

A.: La leyenda del Buddha es tan hermosa que me parece que usted no puede dejar de contarla.

B.: Bueno, esa leyenda empieza en el cielo. Durante siglos y siglos, podemos decir literalmente, durante un número infinito de siglos, hay alguien en el cielo que ha ido perfeccionándose hasta comprender que en la próxima encarnación será el Buddha. Ese Ser elige el continente en el que habrá de nacer. Según la cosmogonía budista el mundo está dividido en cuatro continentes triangulares y en el centro hay una montaña de oro: el llamado monte Meru. Luego elige el siglo en el que nacerá; elige la casta y elige a la madre. Viene entonces la parte terrenal de la leyenda: hay una reina Maya. Maya significa ilusión. La reina tiene un sueño que corre al albur de parecemos exagerado, algo extravagante, pero que no lo es para los hindúes. En el sueño aparece un elefante blanco de seis colmillos, que está caminando por las montañas del oro. Ese elefante entra en el costado izquierdo de la reina sin causarle dolor. La reina se despierta, cuenta este sueño, y el rey Suddhodana convoca a sus astrólogos y estos le explican que la reina dará a luz un hijo que podrá ser el emperador del mundo o que podrá ser el Buddha, el Despierto, el Lúcido, el ser destinado a salvar a todos los hombres. Previsiblemente, el rey elige el primer destino: quiere que su hijo sea el emperador del mundo.

A.: ¿Tienen algún valor simbólico todos esos elementos, Borges?

B.: Sí, lo tienen. El color blanco, por ejemplo, es siempre símbolo de inocencia o de pureza. Oldenberg hace notar también que el elefante de la India es animal cotidiano y doméstico.

A.: El número seis es también habitual para los hindúes, ya que adoran a seis divinidades llamadas las seis puertas de Brahma, ¿no?

B.: Es cierto, para nosotros ese número es arbitrario, y de algún modo incómodo, ya que preferimos el tres o el siete, pero no lo es en la India. Las puertas de Brahma, además han dividido el espacio en seis rumbos; esos rumbos son, norte, sur, este, oeste, arriba, abajo. Ahora, cuando leemos que el Buddha entró en el costado de su madre en forma de joven elefante blanco son seis colmillos, nuestra impresión es de mera monstruosidad; sin embargo, todo eso tiene un sentido simbólico, y un elefante blanco de seis colmillos no es extravagante para los hindúes.

A.: *¿Por qué no seguimos con la historia del Buddha; ahora con la historia terrestre?*

B.: Bueno, la historia terrestre es esta: la reina da a luz sin dolor y una higuera inclina sus ramas para ayudarla. El hijo nace de pie y al nacer da cuatro pasos: al Norte, al Sur, al Este y al Oeste, y dice con voz de león: «Soy el incomparable; este será mi último nacimiento». Dice esto porque los hindúes creen en la transmigración de las almas y en número infinito de nacimientos anteriores. Luego el príncipe crece, es el mejor arquero, el mejor nadador, el mejor jinete, el mejor atleta, el mejor calígrafo. A los dieciséis años se casa. El padre sabe, ya que los astrólogos se lo han anunciado, que su hijo corre el peligro de ser el Buddha, el hombre que salvará a los demás hombres si conoce cuatro hechos que son: la enfermedad, la vejez, la muerte y el ascetismo. Para evitar esto su padre le hace construir un palacio rectangular y lo recluye; le suministra un harén, la cifra de mujeres de ese harén corresponde a una exageración hindú, ya que tiene ochenta y cuatro mil mujeres. Allí el príncipe transcurre diez años de ilusoria felicidad, dedicados al goce de los sentidos. El día predestinado, Siddharta sale en su carroza por una de las cuatro puertas del palacio rectangular, y ve con estupor a un hombre encorvado, cuyo cuerpo no es como el de los otros y no tiene pelo. Apenas puede caminar y se apoya en un bastón. Pregunta entonces qué hombre es ese. El cochero le responde que es un anciano y que todos los hombres serán como él. Al cabo de seis días vuelve a salir por la puerta del Sur, y ve tirado en una zanja a un hombre aún más extraño. Un hombre con el rostro demacrado y devorado por la lepra. Ese es un enfermo, le dice el cochero, y todos seremos como ese hombre si seguimos viviendo. Seis días más tarde sale nuevamente, y ve a un hombre que parece dormido, pero cuyo color no es el de la vida. A ese hombre lo llevan otros, ¿quién es?, pregunta el príncipe. El cochero le dice que es un muerto y que todos seremos ese muerto. El príncipe regresa y se queda desolado en su palacio. Tres horribles verdades le han sido reveladas: la verdad de la vejez, la verdad de la enfermedad y la verdad de la muerte. Sale por cuarta vez. Vea un hombre casi desnudo, es un monje de las órdenes mendicantes, cuyo rostro está lleno de serenidad. El cocinero le dice que es un asceta, un hombre que ha renunciado a todo y que ha logrado la paz interior. Siddharta ha encontrado el camino.

A.: *¿O sea que esa cuarta verdad es la que lo impulsa a abandonar todo y salir?*

B.: Sí. Pero la noche que toma la decisión de renunciar al mundo, le anuncian que su mujer, Jasodhara, ha dado a luz un hijo. Siddharta exclama: «Un hijo es el vínculo que ha sido forjado; cuando sea Buddha volveré y tocaré a mi hijo». Luego Siddharta observa a las mujeres de su harén; son todas jóvenes, pero él las ve viejas, horribles, leprosas. Vuelve al aposento de su mujer. Ella está durmiendo; tiene al niño en los brazos. Está por besarla, pero comprende que si la besa no podrá desprenderse de ella, y se va.

A.: *Ese habrá de ser el comienzo de su vida errante, ¿no?*

B.: Bueno, después de su huida, el Buddha busca maestros. Queda siete días en la soledad y luego sale para encontrarse con los ascetas que viven en el bosque. Los encuentra. Unos están vestidos de hierbas, otros de hojas. Todos se alimentan de frutos, unos comen una vez al día, otros cada dos, y hay quienes comen cada tres o cada cuatro días. Rinden culto al agua, al fuego, al sol o la luna. Los ascetas le hablan de dos maestros que viven en el norte, pero él no los busca; las razones que les dan estos hombres no lo satisfacen. Resuelve entonces marcharse a las montañas, donde pasa seis duros años entregado al ayuno y a la mortificación. Al final está tirado en medio del campo, su cuerpo está inmóvil y los dioses que lo observan creen que está muerto. Pero uno de ellos, el más sabio, dice: «No, él no ha muerto, despertará y será el Buddha». Su cuerpo se recupera cerca de un arroyo y se sienta a la sombra del *Árbol del Conocimiento*. Resuelve no levantarse de ahí hasta no haber alcanzado la iluminación.

A.: *Viene entonces la dura batalla con el demonio llamado Mara, ¿verdad?*

B.: Sí. Mara, que es el dios del pecado, del amor y de la muerte, ataca a Siddharta. Este mágico duelo dura una noche. Mara y sus huestes de tigres, leones, camellos, elefantes y guerreros monstruosos le arrojan flechas, pero cuando llegan a Siddharta, esas flechas se convierten en flores; le arrojan montañas de fuego, pero esas montañas forman un dosel sobre su cabeza. El príncipe medita y parece indiferente a este ataque. Mara, casi vencido, ordena sus hijas que lo tienten; estas lo asedian y le dicen que están hechas para el amor y para la música, pero Siddharta les recuerda que son irreales, que son ilusorias. Señalándolas con el dedo, las transforma en viejas decrepitas. Confuso, el ejército de Mara se desbanda. Solo e inmóvil bajo el *Árbol del Conocimiento*, Siddharta ve sus infinitas encarnaciones anteriores. De un vistazo abarca los innumerables mundos del universo. Al alba, intuye las verdades sagradas, alcanza el nirvana, y se convierte en el Buddha.

A.: *El tiempo, tan común a todos los hombres es, sin duda, un tema esencial. Un tema que usted ha tratado muchas veces en su obra. Le propongo que hablemos del tiempo, Borges.*

B.: Yo recuerdo que a Nietzsche, que era un hombre frenético y terminante en sus apreciaciones, le irritaba el hecho de que se hablara de Goethe y de Schiller parejamente. Se me ocurre a mí que esto lo podríamos aplicar al espacio y al tiempo. Es igualmente irrespetuoso hablar del espacio y del tiempo ubicándolos a ambos en un idéntico nivel, ya que podemos prescindir en nuestro pensamiento del espacio, pero de ninguna manera podemos prescindir del tiempo. Supongamos que el mundo visual —nuestro mundo visual— desaparece a causa de que solo tenemos un sentido, en lugar de cinco. Ese único sentido puede ser auditivo. Es decir, solo tenemos oído. Desaparece entonces todo nuestro entorno; desaparecen los astros, el paisaje, el cielo. Si carecemos del tacto, desaparecen lo rugoso, lo liso, lo áspero... Bueno, si perdemos el gusto y el olfato perdemos también esas sensaciones localizadas en el paladar y en la nariz.

A.: *¿Tendríamos de esa forma un mundo que puede prescindir del espacio?*

B.: Sí. Tendríamos un mundo de individuos que pueden comunicarse entre ellos solo por medio de las palabras, y, por qué no, también por medio de la música. Es decir, tendríamos un mundo en el que no habría otra cosa que no fueran conciencias y música. Bueno, a esto se le podría objetar —alguien con razón podría objetar— que la música necesita instrumentos. Pero yo creo que es absurdo suponer que la música en sí necesita instrumentos; en todo caso, los instrumentos se necesitan para la producción de la música. Ahora si pensamos en tal o cual partitura, podemos imaginarla sin instrumentos; sin violines, sin pianos, sin órganos... Como dijo Schopenhauer, la música no es algo que se agrega al mundo: la música es un mundo en sí misma.

A.: *Pero volvamos al tiempo. ¿Ese mundo imaginario, compuesto solo de conciencias y de música, tan complejo sin duda como el mundo que vivimos, podría prescindir del tiempo?*

B.: No. De ninguna manera podemos imaginarlo sin tiempo. Porque el tiempo es

el problema esencial de la existencia. El tiempo es la sucesión. Existir es ser tiempo. Nosotros somos el tiempo. Quiero decir que no se puede prescindir del tiempo. Nuestra conciencia está continuamente pasando de un estado a otro, y eso es el tiempo: la sucesión.

A.: Henri Bergson dijo alguna vez, no sé en qué página, que el tiempo es el problema capital de la metafísica.

B.: Y es verdad. Si se hubiera resuelto ese problema, por supuesto que se habría resuelto todo. Yo no estoy seguro, por ejemplo, de que al cabo de veinte o treinta años de estudios y meditación, que ha causado tantos desvelos a la filosofía y a los filósofos, hayamos avanzado algo en el problema esencial del tiempo. Yo aseguraría que siempre sentimos esa extraña perplejidad, esa que sintió mortalmente Heráclito en aquel antiguo ejemplo: «Nadie se puede bañar dos veces en el mismo río». En primer término, porque las aguas del río fluyen, no están nunca quietas. Y, en segundo término —esto es algo que ya nos concierne metafísicamente, que nos produce como una especie de horror sagrado—, porque nosotros mismos somos también un río, un río que cambia continuamente, nosotros somos también fluctuantes.

A.: Ahora bien, ¿por qué el tiempo es inaprehensible, Borges? ¿Es ese enemigo que mata huyendo, como alguna vez lo definió Quevedo?

B.: Sin duda porque el tiempo está hecho de memoria. Nosotros, individualmente, estamos hechos, en buena parte, de memoria, de nuestra pobre y endeble memoria. Y esa memoria está hecha, a su vez en buena parte de olvido. Vuelvo a recordar en este momento aquel verso magnífico de Boileau: «El tiempo pasa en el momento en que algo ya está lejos de mí». Es decir, mi presente, o lo que fue mi presente, ya es el pasado.

A.: ¿Pero ha habido soluciones? ¿Se ha intentado, mejor dicho, resolver ese problema que nos plantea el tiempo?

B.: Por supuesto que sí. La más antigua que yo recuerdo, es la que da Platón, la que luego intenta retomar Plotino y la que más tarde se plantea San Agustín. Platón intenta resolver el problema del tiempo inventando una de las más bellas invenciones del hombre: la eternidad. Yo no soy creyente, por eso hablo de una invención al referirme a la eternidad. El pensamiento religioso definirá de otra manera a esto que yo llamo invención humana. Pero ese es un problema aparte que podemos dejar para otra conversación.

A.: ¿Y la eternidad, qué es a su criterio la eternidad? ¿Cómo la definiría usted?

B.: Yo creo que la eternidad es la suma de todos los ayeres. La eternidad es todos nuestros ayeres, todos los ayeres de todos los seres humanos conscientes. La eternidad es el pasado, ese pasado que no se sabe —yo creo que nunca se sabrá— cuándo empezó. Pero la eternidad es también todo el presente. Es este momento presente que abarca —que nos abarca— a todos; a todas las ciudades del mundo, a todos los mundos, a todos los espacios. Y, además, la eternidad es el futuro. Ese futuro que aún no ha sido creado, pero que existe; ya está comenzando en este mismo momento a existir.

A.: *¿Quiere decir entonces que, desde el punto de vista teológico, la eternidad viene a ser un instante en el cual se unen milagrosamente esos diversos tiempos?*

B.: Sí. Y para darle más amplitud a ese concepto, creo que podemos citar la solución primera que pertenece a Platón. Esta solución puede parecer arbitraria, pero sin embargo yo pienso que no lo es, y espero encontrar la forma para probarlo. Platón dijo que el tiempo es la imagen móvil de la eternidad. Veamos: Platón empieza por la eternidad, por un ser eterno; ese ser eterno quiere proyectarse en otros seres. Y no puede hacerlo en su eternidad; tiene que hacerlo sucesivamente. Por eso él dice que el tiempo es la imagen móvil de la eternidad.

A.: *¿Recuerda la definición que da Plotino, alguien que sintió muy profundamente el problema del tiempo?*

B.: Sí que la recuerdo: Plotino dice: «Hay tres tiempos, y los tres tiempos son el presente. Uno es el momento actual, el momento en que hablo. Es decir, el momento en el que hablé, porque ya ese momento pertenece al pasado. Y luego tenemos otro momento, que es el presente del pasado, lo que llamamos memoria. Y luego otro, el presente del porvenir, que viene a ser eso que imagina nuestra esperanza o nuestro miedo».

A.: *Hay también una sentencia fundamental que pertenece al místico inglés William Blake, muy relacionada con esos conceptos que usted acaba de mencionar.*

B.: ¡Ah, sí! William Blake dice: «El tiempo es la dádiva de la eternidad». Intentemos ampliar estas palabras de gran sabiduría: si a nosotros nos fuera dado todo el ser; el ser más que el mundo. Si a nosotros nos mostraran el ser una sola vez, indudablemente quedaríamos anulados, muertos. En cambio, como dice Blake, «el tiempo es la dádiva de la eternidad». Es decir, la eternidad nos permite todas esas experiencias de un modo sucesivo. Así, tenemos días y noches, horas y años, tenemos memoria, tenemos las sensaciones actuales, y luego tenemos el porvenir, cuya forma ignoramos aún, pero que presentimos o tememos. Todo, absolutamente todo, nos es

dado sucesivamente, sabiamente, agregaría: porque de dársenos de golpe, sería imposible que el ser humano aguantara esa terrible carga, esa intolerable carga de todo el ser del universo.

A.: *¿El tiempo vendría a ser entonces un don de la eternidad, Borges?*

B.: Yo creo que sí. La eternidad nos permite vivir sucesivamente. Recuerdo que Schopenhauer, que ya cité, dijo que, felizmente para nosotros, nuestra vida está dividida en días y noches, nuestra vida está interrumpida por el sueño. O sea que nos levantamos cada mañana, transcurrimos nuestra jornada, después dormimos. Si no hubiera sueño, vivir sería intolerable y no seríamos dueños del placer; tal vez no habría placer. La totalidad del ser es imposible para nosotros. Todo nos está dado, pero por suerte de forma gradual.

A.: *Lo mencionamos a Plotino, a Platón, a Boileau, a Blake, pero creo que nos olvidamos de alguien que sintió el problema del tiempo con una profundidad increíble; me refiero a San Agustín, Borges. Tal vez uno de los pensadores más angustiados por resolver el problema del tiempo.*

B.: Sí. Yo creo que nadie ha sentido al tiempo con tanta intensidad como San Agustín. Él dice que su alma arde, que está ardiendo porque quiere saber qué es el tiempo. Y le pide a Dios que le revele qué es el tiempo. No por vana curiosidad sino porque él no puede seguir viviendo sin saber que es *aquello*. *Aquello* es la pregunta esencial para San Agustín. *Aquello* es lo que Bergson diría después que es el problema capital de la metafísica. Y yo agregaría: el tiempo no solo es el problema capital de la metafísica, sino nuestro único y principal problema. ¿Quién es cada uno de nosotros? ¿Quién soy yo? Tal vez nunca lo lleguemos a saber... Mientras tanto, como dijo San Agustín, ardemos por saberlo.





ROBERTO ALIFANO (General Pinto, provincia de Buenos Aires, 22 de septiembre de 1943). Poeta, narrador, ensayista y periodista argentino. Su obra está traducida a diversos idiomas y ha sido distinguido con numerosos premios entre los que se cuentan el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (2013), el Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía (1997), el Premio del Círculo de Críticos de Arte de Chile (2003) y el Premio Pablo Neruda por su trayectoria poética (2003). Viaja para dictar conferencias y ofrecer lecturas de sus poemas. En 2005 fue candidato al Premio Cervantes de Literatura y en 2008 al Premio Juan Rulfo, que otorga el Gobierno de México. El Instituto de Cultura de México lo ha propuesto en 2014 para el Premio Nobel de Literatura.

Vivió en Chile durante el gobierno de Salvador Allende y despidió a Pablo Neruda cuando falleció a los pocos días del golpe militar. Esto hizo que fuera detenido por la dictadura de Augusto Pinochet y expulsado de ese país. Durante esos años también supo ser amigo de Nicanor Parra, de Jorge Edwards y de Volodia Teitelboim, entre otros. Desde 1974 hasta 1985 trabajó con Jorge Luis Borges, de quien se considera amanuense. En colaboración con el gran escritor, tradujo las *Fábulas* de Robert Louis Stevenson, la poesía de Hermann Hesse, relatos de Lewis Carroll y otros autores de poesía y literatura fantástica.