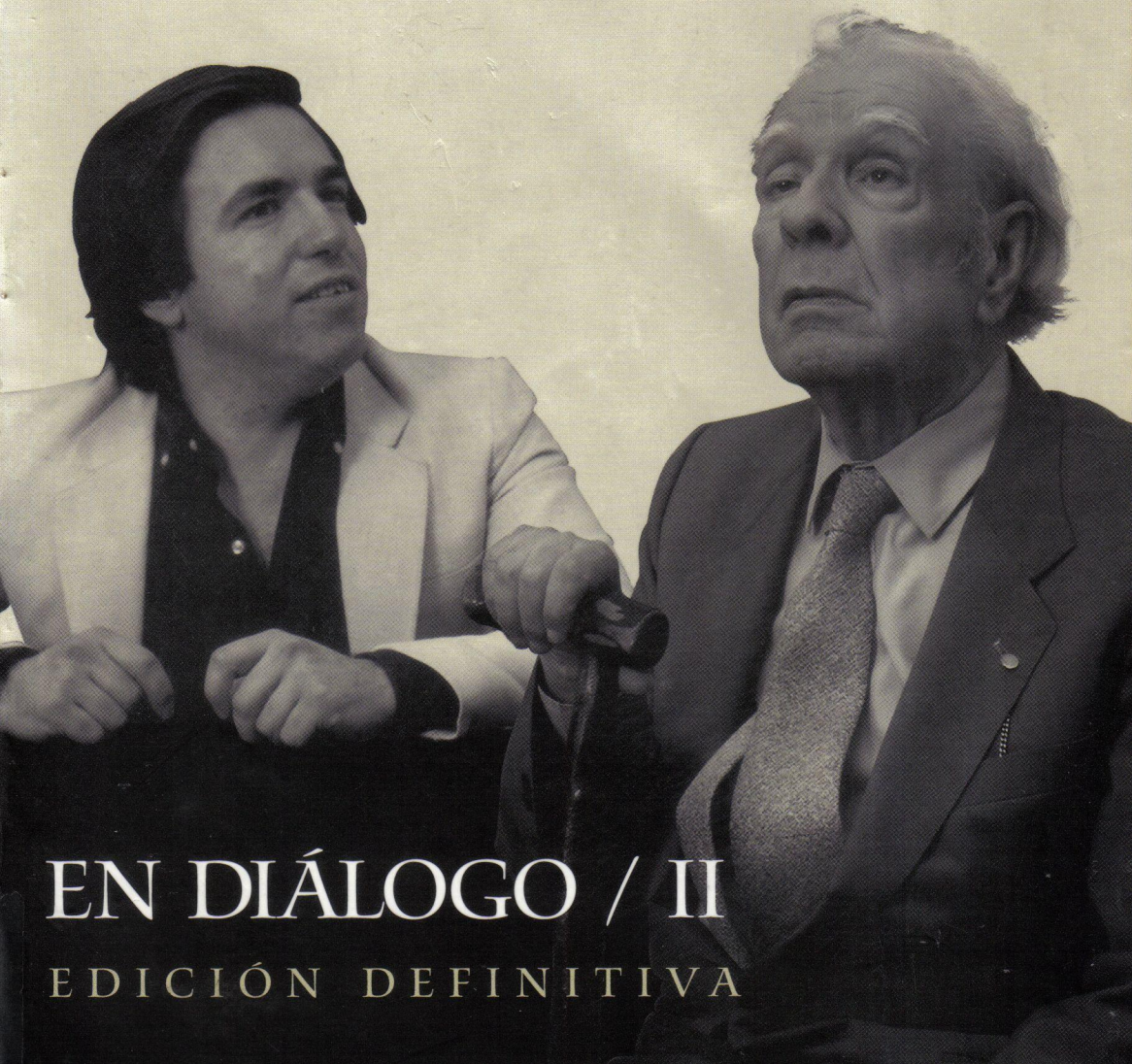


JORGE LUIS
BORGES

OSVALDO
FERRARI



EN DIÁLOGO / II

EDICIÓN DEFINITIVA

la
creación
literaria

*

ALBERTO VITAL
coordinador

EN DIÁLOGO II

por

JORGE LUIS BORGES / OSVALDO FERRARI





siglo xxi editores, s.a. de c.v.

CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS. 04310, MÉXICO, D.F.

siglo xxi de españa editores, s.a.

PRÍNCIPE DE VERGARA 78. 28006. MADRID. ESPAÑA

siglo xxi editores, s.a.

TUCUMAN 1621, 7º N. C1050AAG, BUENOS AIRES, ARGENTINA

portada de maría luisa martínez passarge

primera edición, 2005

© siglo xxi editores, s.a. de c.v.

isbn 968-23-2607-9 (volumen II)

derechos reservados conforme a la ley, se prohíbe la
reproducción total o parcial por cualquier medio
mecánico o electrónico sin permiso escrito del editor

impreso y hecho en méxico

Unos quinientos años antes de la era cristiana se dio en la Magna Grecia la mejor cosa que registra la historia universal: el descubrimiento del diálogo. La fe, la certidumbre, los dogmas, los anatemas, las plegarias, las prohibiciones, las órdenes, los tabúes, las tiranías, las guerras y las glorias abrumaban el orbe; algunos griegos contrajeron, nunca sabremos cómo, la singular costumbre de conversar. Dudaron, persuadieron, disintieron, cambiaron de opinión, aplazaron. Acaso los ayudó su mitología que era, como el shinto, un conjunto de fábulas imprecisas y de cosmogonías variables. Esas dispersas conjeturas fueron la primera raíz de lo que llamamos hoy, no sin pompa, la metafísica. Sin esos pocos griegos conversadores la cultura occidental es inconcebible. Remoto en el espacio y en el tiempo, este volumen es un eco apagado de esas charlas antiguas.

Como todos mis libros, acaso como todos los libros, éste se escribió solo. Ferrari y yo procuramos que nuestras palabras fluyeran, a través de nosotros o quizá a pesar de nosotros. No conversamos nunca hacia un fin. Quienes han recorrido este manuscrito nos aseguran que esa experiencia es grata. Ojalá nuestros lectores no desaprueben ese generoso dictamen. En el prólogo de uno de los "sueños", Francisco de Quevedo escribió: Dios te libre, lector, de prólogos largos, y de malos epítetos.

Buenos Aires, 12 de octubre de 1985

Este segundo volumen, que completa la serie de los diálogos conocidos entre Jorge Luis Borges y yo, contiene, al igual que el anterior, cincuenta y nueve conversaciones que corresponden a la segunda parte de nuestra comunicación pública. El diálogo, en esta etapa, se desarrolló asistido por el sentimiento creciente de la amistad y del entendimiento entre ambos, o de lo que estaba, entre ambos, sobreentendido.

Experimenté en este periodo el estremecimiento de leerle su “Poema conjetural” mientras él, al oírme, seguía conjeturando el poema. Percibí la vibración que le producía recordar “El sabor de lo épico”, el enigma del lenguaje y el de la inteligencia del poeta, el silencioso lugar central que tuvo su madre en su vida y en su obra, su inveterado “Culto de los libros”; la perplejidad que le creaba el budismo, la filosofía de Spinoza, el personaje Alonso Quijano, el pasado de los druidas, la mística de Swedenborg, la perfección de Virgilio, la memoria y la imaginación de Shakespeare.

Habíamos grabado muchos diálogos y, no obstante, Borges quería continuar. Su predisposición, su propensión esencial, era la de prolongarse, volcarse, vaciarse en palabras. Esta actividad no sólo no había disminuido a sus ochenta y cuatro, ochenta y cinco y ochenta y seis años, sino que crecía con él. Borges era ya definitivamente expresión: sus frases coloquiales eran equiparables a las de sus escritos, parecían provenir de un fondo o de un ámbito donde todo estaba moldeado.

Mantuvimos dos conversaciones sobre su último libro de poemas, *Los conjurados*, en las que resumió su ideal del cosmopolitismo y explicó su fidelidad a los símbolos que acompañaron su poesía y su vida. Pero también nos referimos a aquellas ideas y metáforas que surgieron de él en sus últimos años y a su visión de la felicidad y la belleza, del tiempo y de la muerte, del destino personal y de lo que está escrito: “Todo está prefijado... y este diálogo con usted, Ferrari, también sin duda. Todo ha sido fijado.”

Se trataba de la misma convicción que lo hacía afirmar que sus poemas y sus cuentos le eran “dados”, que él los recibía de algo o de alguien, y que la obra de un escritor o de un artista, en última instancia, no depende de ese escritor o de ese artista sino de otra cosa, que lo trasciende. A pesar de su denodado agnosticismo, de su irreductible ateísmo, la misteriosa creación literaria lo remitía a una percepción mística de las cosas. Recordaba insistentemente dos frases “El arte sucede” (“Art happens”) del pintor norteamericano Whistler y “El espíritu sopla donde quiere” de la Biblia, y se felicitaba por haber descubierto, a esa altura de su vida, que ambas frases significan lo mismo.

Sobre la Argentina, manifestó su profundo deseo de que la ética llegara a pre-

sidir la vida del país; recordó que toda nuestra historia es la de la búsqueda de un diálogo al que no se llega, y propuso el suponer que el otro, el antagonista, el opuesto, pueda tener razón, dando él mismo un primer paso en tal sentido; habló entrañablemente del Uruguay; recorrió los Estados Unidos rememorando sus clases y conferencias en distintos lugares de la Unión, donde transmitió “el amor por la literatura argentina”, y evocó a Francia a través de su propia literatura: “El país literario por excelencia.”

Sobre la filosofía, reiteró su permanente adhesión al idealismo, la escuela que coincide con su visión de la vida como un sueño, o con su original concepción poética de que ser es ser soñado. A la vez, el budismo y su negación del yo lo llevaron a recordar la coincidencia con esa negación, de los idealistas y de Macedonio Fernández. Sostuvo, por otra parte, que si hubiera tenido que llevar consigo un solo libro a una isla desierta, ese libro habría sido la *Historia de la filosofía occidental* de Bertrand Russell. Al referirse a Sócrates, reivindicó al espíritu capaz de “combinar el razonamiento y el mito”, al uso de la razón unido al de la intuición. De Schopenhauer, siempre presente en su memoria, retuvo la frase “Leer es pensar con el cerebro de otro”, y esto nos permite comprender por qué Borges me dijo que a veces pensaba con Chesterton, a veces con Bernard Shaw, a veces con Schopenhauer. Había incorporado a su espíritu a los escritores y a los filósofos con los que se identificó a lo largo del tiempo.

Entre ellos encontraremos, en estos diálogos, que Virgilio era una de sus preferencias literarias y épicas permanentes; que en Lucrecio vio a un místico sin dios, al igual que en Carlyle y en nuestro imprevisible Almafuerte. Se representó a Quevedo bajo el tipo del literato, del amanuense que valora primordialmente las palabras. La vida de Flaubert fue para él la expresión del destino de un hombre de letras. Consideró a Voltaire una de las máximas figuras de la literatura, y agregó que “no admirar a Voltaire es una de las muchas formas de la estupidez”.

“La llegada del hombre a la Luna” es el único tema que Borges —quien no quería saber de qué íbamos a hablar antes de comenzar a grabar— propuso espontáneamente, cambiando su hábito, debido a que consideraba que se trata de “la hazaña capital de nuestro siglo”, y que tendemos a olvidarla.

Sobre los prólogos que escribió, llegamos a la conclusión de que él convirtió al prólogo en un género literario, y también en un género del afecto, de su personal afecto por determinados escritores. Esto es, particularmente, lo que hace que Borges descubra en la figura de muchos de ellos, y en sus obras, aspectos o rasgos reveladores; como podrá verse en estos diálogos, junto con otras cuestiones en las que el afecto o la afinidad es el hilo conductor de su pensamiento.

Buenos Aires, agosto de 1998

Osvaldo Ferrari: Hay una figura femenina dentro de la literatura, Borges, de quien usted ha traducido dos libros, y a la que no hemos mencionado antes...

Jorge Luis Borges: Virginia Woolf.

—*La escritora inglesa, claro.*

—...Yo creí que Virginia Woolf no me gustaba, o mejor dicho, no me interesaba; pero la revista *Sur* me encargó la traducción de *Orlando*. Yo acepté ejecutar esa traducción, y, a medida que iba traduciendo, iba leyendo, y asombrosamente para mí, iba interesándome en aquello. Ahora, ese libro es un gran libro, y el tema —no sé si usted sabe— es un tema curioso: ella toma la familia de los Sackville...

—*De los Sackville West.*

—Sí, y entonces esa novela está dedicada, no a un individuo particular de esa familia —salvo su amiga, Victoria Sackville West— sino, digamos, al concepto, a esa familia como un arquetipo platónico; como una forma universal —que es el nombre que los escolásticos dieron a los arquetipos—. Y entonces, para ejecutar ese fin, Virginia Woolf supone un individuo que vive en el siglo XVII, y que luego llega a nuestro tiempo. Ese artificio lo había ejecutado también Wells, en una novela suya —no recuerdo cuál— donde los individuos, para mayor comodidad del novelista, a fin de situarlos históricamente en diversas épocas, viven trescientos años. Y Bernard Shaw también había jugado con esa idea de la inmortalidad.

—*En La vuelta de Matusalén.*

—Sí, salvo que ahí hay algunos individuos longevos, y otros que viven de manera corriente... bueno, yo en este momento corro el riesgo de ser uno de esos longevos, ya que haber llegado a ochenta y cinco es peligroso; puedo llegar a ochenta y seis en cualquier momento. Pero, en fin, esperemos que no, esperemos no ser de esos tristemente privilegiados o tristemente abrumados por el tiempo, por el mucho tiempo, por el demasiado tiempo. Ahora, en las ilustraciones de ese libro (*Orlando*), hay retratos de esa familia, y se entiende que todos ellos son Orlando. Y al mismo tiempo eso sirve para juzgar diversas épocas, y para juzgar diversas modas literarias también. Todo eso, a priori, parece prometer un libro ilegible; pero no, el libro es interesantísimo.

—Sí, y otra cosa que también es real, es la casa de los Sackville West, que sirve de fondo al libro, de la cual Victoria Ocampo comenta que tenía trescientas sesenta y cinco habitaciones.

—Claro, de modo que viene a ser una casa astrológica, porque trescientas sesenta y cinco se acerca a la astrología y al cómputo de los años, naturalmente.

—Cierto. Usted ha traducido *Un cuarto propio*, entiendo, de Virginia Woolf, además.

—Sí, ahora voy a confiarle, ya que estamos solos los dos, un secreto; y es que ese libro lo tradujo realmente mi madre. Y yo revisé un poco la traducción, de igual modo que ella revisó mi traducción de *Orlando*. La verdad es que trabajábamos juntos; sí, *Un cuarto propio*, que me interesó menos... bueno, el tema, desde luego, es, digamos, un mero alegato a favor de las mujeres y el feminismo. Pero, como yo soy feminista, no requiero alegatos para convencerme, ya que estoy convencido. Ahora, Virginia Woolf se convirtió en una misionera de ese propósito, pero, como yo comparto ese propósito, puedo prescindir de misioneras. No obstante, ese libro, *Orlando*, es realmente un libro admirable. Y es una lástima que en las últimas páginas decaiga; pero eso suele ocurrir con los libros. Por ejemplo, con los *Cien años de soledad*; parece que la soledad no hubiera debido vivir cien años, sino ochenta, ¿no? Pero, por el título eran necesarios cien años de soledad. El autor se cansa, y el lector siente ese cansancio, y... lo comparte. Y el final de *Orlando*, me parece que hay algo, yo no sé, lo vinculo vagamente con diamantes, pero esos diamantes están un poco perdidos en el olvido: veo sólo el brillo... pero es un libro muy, muy lindo, y recuerdo un capítulo, una página en la que aparece Shakespeare y no se menciona su nombre. Pero no hay un lector que deje de darse cuenta que se trata de Shakespeare. Es un hombre que está observando una fiesta de modo que está pensando en otra cosa en medio de una fiesta: pensando en fiestas de la comedia o de la tragedia tal vez. Pero uno entiende que es Shakespeare. Y si lo hubiera mencionado, habría echado todo a perder, ya que la alusión puede ser más eficaz que la expresión.

—Justamente *Orlando se remonta por distintas épocas, y yo creo que es un excelente exponente de la literatura fantástica, por momentos, el libro.*

—Sin duda, y además es un libro incomparable ya que yo no recuerdo ningún otro escrito así. Creo que al principio uno ignora que *Orlando* seguirá viviendo ¿no?, que *Orlando* será, bueno, no sé si inmortal, pero casi inmortal.

—*Inmortal y ubicuo.*

—Sí, inmortal y ubicuo. Me agradan menos los libros de crítica de Virginia Woolf. Refiriéndose a escritores de cierta generación, ella tomó como ejemplo a Arnold Bennett... y es raro que eligiera a Arnold Bennett habiendo podido elegir a dos hombres de genio como Bernard Shaw y H.G. Wells. Creo que Virginia Woolf

dijo que Bennett había fallado en lo que ella creía esencial para un novelista, que es la creación de un carácter. Pero yo creo que eso aplicado a Bennett es falso, y tampoco estoy seguro de que la creación de caracteres sea lo esencial del novelista. Bueno, no sé si es exacta esta observación, pero, pensemos que al fin de todo, Charlie Chaplin y Mickey Mouse (*rié*), y el Gordo y el Flaco, son caracteres. De modo que no parece que sea tan difícil crear caracteres, ¿no?, se crean continuamente; un dibujante puede crear un personaje.

—*Usted sabe que también se han interesado y ocupado mucho de Virginia Woolf, Silvina y Victoria Ocampo. Victoria Ocampo escribió...*

—Sí, Victoria la conoció personalmente, pero quizá de un modo un poco subalterno; porque yo recuerdo que Victoria me había hablado de un número de *Sur* dedicado a la literatura inglesa. Entonces, juntamos con Bioy Casares una serie de textos, y luego resultó que Victoria se había encargado de publicar una selección hecha por Victoria Sackville West y por Virginia Woolf en Inglaterra. Y yo no quería publicar muchos de esos poemas porque a mí no me gustaban, pero ella me dijo que no, que el número estaba organizado, y entonces salió así. Después yo fui publicando en *Sur* los textos que habíamos elegido, bueno, de autores que habían sido arbitrariamente excluidos por Virginia Woolf y por Victoria Sackville West. Creo que esas dos escritoras querían que aparecieran escritores de su grupo. En cambio, yo había pensado en una antología que representara toda la literatura inglesa contemporánea. Recuerdo que Victoria Ocampo le dijo a Virginia Woolf que ella procedía de la República Argentina, y entonces Virginia Woolf le dijo que ella creía poder imaginarse el país; y se imaginó una escena de personas en un jardín o en un prado, tomando refrescos, de noche, en un lugar, bueno, con árboles y luciérnagas. Y Victoria le dijo, cortésmente, que eso correspondía exactamente a la República Argentina (*rié*).

—*Cuando Victoria Ocampo escribe sobre Virginia Woolf, habla extensamente de la condición de la mujer, a fines de la época victoriana, en Inglaterra e inclusive en la Argentina; y realmente, Borges, se vuelven comprensibles el feminismo y sus reivindicaciones después de leerlo.*

—Pero desde luego; y antes de leerlo yo pensaba lo mismo, sí.

—*Una de las víctimas —pero a la vez pudo superar esto— de esos hábitos de vida victorinos para con la mujer fue Virginia Woolf.*

—Ah, yo no sabía eso.

—*Los padeció a través de la actitud de su padre, quien le imponía “No writing, no books” (ni escribir ni leer).*

—Creo que el padre era el editor de *English Men of Letters* (Hombres de letras ingleses), pero yo no sabía que...

—*Se resistía a que la hija leyera y escribiera.*

—Algunas de esas biografías de la colección que él dirigía fueron admirables; por ejemplo, una de Harold Nicholson, de Swinburne, otra sobre Edward Fitzgerald, luego un estudio de Priestley sobre Meredith que era extraordinario.

—*Hay unas palabras curiosas, dichas por Virginia Woolf a Victoria Ocampo; le escribe: "Como a la mayoría de las inglesas incultas, me gusta leer, me gusta leer libros permanentemente."*

—(Ríe.) Bueno, eso de incultas es como una broma de ella, ¿no? Pero, no, porque posiblemente un escritor sea inculto para un hombre de ciencia o para un filósofo...

—*E inversamente, claro.*

—E inversamente, pero posiblemente los escritores seamos, fuera de la literatura o de la historia, por ejemplo, del todo incultos. Yo sé que, bueno, comparado con "el hombre de la calle" soy un hombre ignorante, ya que yo usaré, sin duda, el teléfono muchas veces, demasiadas veces; y no sé aún qué es un teléfono, y menos qué es una computadora. Apenas si he alcanzado a entender qué es un barómetro o un termómetro; y quizás habré olvidado ya eso que entendí.

—*Claro, le decía que entre Victoria Ocampo y Virginia Woolf, parece haberse establecido una cadena de reivindicaciones: en una carta Victoria Ocampo le cita un pasaje de Jane Eyre, respecto del cual dice: "Se oye el respirar de Charlotte Brontë, un respirar oprimido y jadeante." Y agrega que esa opresión era la opresión que la época sobre ella, en su condición de mujer.*

—Sí, bueno, ahora parece que todos tenemos derecho a la opresión y al jadeo, ¿no?, también los hombres (*nién ambos*); desgraciadamente podemos conocer ese melancólico privilegio, que antes era propio de las mujeres.

Oswaldo Ferrari: Si bien usted considera que los libros de autores contemporáneos deberían ser leídos en el futuro, antes que en el presente, Borges, su último libro de poemas Los conjurados, parece tener ya la necesaria madurez para ser leído y apreciado.

Jorge Luis Borges: Yo no sé, yo escribí ese libro, no corregí las pruebas, tengo una idea un poco vaga de su contenido; sé que me habían pedido treinta composiciones y llegué a cuarenta, y traté de ordenarlas de un modo... bueno, por ejemplo, a las composiciones parecidas las puse una al lado de la otra, para que no se descubrieran sus peligrosas afinidades. Pero supongo que un libro mío no puede ser muy distinto de otro, supongo que a mi edad ya se esperan ciertos temas, cierta sintaxis, y es que quizá se espere la monotonía también; y si no soy monótono, no satisfago. Quizás un autor, a cierta edad, tenga que repetirse. Ahora, según Chesterton, todo autor, o todo poeta, sobre todo, concluye siendo su mejor e involuntario parodista: las últimas composiciones de Swinburne parecen parodias de Swinburne, porque el autor tiene ciertos hábitos, y los exagera. En mi caso, creo que el hábito más evidente es la enumeración, ¿no?, creo que es uno de mis hábitos, y a veces me ha salido bien, y otras veces, digamos, un poco menos bien. Y habrá sin duda hábitos sintácticos, que yo no conozco; seguramente todo escritor, a medida que pasa el tiempo, va empobreciendo su vocabulario, o simplificándolo.

—*Más bien simplificándolo alrededor de las cosas fundamentales.*

—Sí, pero hay ciertos temas que recurren, ciertas metáforas que recurren; y luego, en mi caso, ya que yo no he podido leer lo que escribo desde el año cincuenta y cinco o cincuenta y seis, a lo mejor creo estar escribiendo un poema nuevo, y lo que escribo es un eco y un pobre plagio de lo que escribí hace tiempo. Y sin embargo, yo tengo la impresión de que cada día es distinto, pero no sé si puedo reflejar esa novedad de los días en lo que escribo, ya que estoy atado, como digo, a cierto vocabulario, a cierta sintaxis, a ciertas figuras retóricas... espero que no se note demasiado, ¿usted ha leído ese libro?

—*Sí, y tengo algunas opiniones que pronto le voy a dar...*

—Pero cómo no, vamos a hablar de ese libro. Pero, claro, usted sin duda lo conoce mejor que yo, porque usted lo habrá leído, digamos, un par de veces, y yo lo he escrito una sola vez (*rien ambos*). De modo que ese libro me pertenece menos a mí que a usted. Además, usted acaba de leer el libro, es una experiencia presente;

yo lo escribí hará un año, y es una experiencia ya pretérita, ya gastada y que yo he tratado de olvidar además, ya que yo trato de olvidar lo que escribo. Y por eso mismo muchas veces reescribo lo que ya he escrito, sin darme cuenta. Sin embargo, estoy escribiendo un cuento ahora, cuyo protagonista es Dante; me parece que ese cuento no va a parecerse a ningún otro mío. Bueno, voy a tratar de no hacerlo eruditamente. Además, mi erudición dantesca es escasa. Buscaré datos sobre los últimos días de Dante, es decir, los últimos días que él pasó en Venecia, antes de volver a Ravena, donde murió, ¿no? Voy a ver si me abstengo de paisajes —el cuento va a empezar en Venecia—, me parece que los paisajes de Venecia se han ensayado tantas veces, y con tan buena fortuna, que yo no tengo por qué incurrir en ellos, o intentarlos de nuevo.

—*Recuerdo que cuando hablamos de Dante, usted conjeturaba qué habría sentido Dante estando en Venecia.*

—Sí, bueno, yo empecé por esa duda, y luego llegué a otras; y ahora tengo bastantes incertidumbres, pero creo que voy a escribir ese cuento.

—*Ahora, en cuanto al libro Los conjurados, yo creo que el título puede sorprender, tratándose de un libro de poemas; sin embargo, la idea de “conjurados” que actúan con un fin benéfico, y el llamar conjurados a quienes se proponen un fin benéfico, estaba en usted por lo menos desde 1936.*

—Yo no sabía, ¿por qué desde 1936?

—*Porque en las palabras que usted pronunció para la celebración del cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires, en 1936, usted dijo: “En esta casa de América, los hombres de las naciones del mundo se han conjurado para desaparecer en el hombre nuevo que no es ninguno de nosotros aún y que precedimos argentino, para irnos acercando así a la esperanza.”*

—¿Yo he dicho eso?

—Sí.

—Y, una frase un poco pomposa, pero posiblemente se esperaban frases pomposas en aquel momento, ¿no? (*ríe*).

—(*Ríe.*) *Y más tarde usted agrega que “el criollo es uno de esos conjurados”.*

—Ojalá.

—*“Que habiendo formado la entera nación, ha preferido ser uno de muchos, ahora.” Es decir, que eligió, digamos, desaparecer también él en el hombre nuevo.*

—Sí, yo tenía esa idea. Pero... en esos momentos de nacionalismo, yo pensé: qué raro, este país, que se dedica sobre todo a la inmigración, es decir, que se dedica, de algún modo, a desaparecer. Pero esa idea la tuve hace mucho tiempo, y en un libro, bueno, cuyo título no quiero recordar, ya que quiero que el libro se olvide, hay un artículo sobre eso: es como si el fracaso fuera nuestro destino, y el voluntario fracaso, sí, yo me había olvidado totalmente...

—*Pero ahora, en este caso, los que dan título al libro son conjurados que se encuentran en el centro de Europa.*

—Sí, son mis compatriotas, digamos, los suizos. Qué raro, soy una de las primeras personas que dedican un poema a Suiza; porque los paisajes de Suiza... supongo que los hoteleros de Suiza, bueno, deben parte de su prosperidad a Lord Byron, por ejemplo, ¿no?, y a quienes cantaron a los Alpes; entre ellos Schiller. Pero creo que la idea de hacer un poema a Suiza, y de proponer a Suiza como un ideal, es una idea nueva. Aunque en Suiza se da el tipo perfecto de confederación, ya que tenemos la Suiza alemana, la Suiza francesa, la Suiza italiana... Bueno, como yo digo, gentes de distintas razas, de distintos idiomas, de distintas religiones, o de distintos ateísmos: y todos ellos han resuelto ser suizos, lo cual es un poco misterioso, ¿no?

—*Sí, por eso usted cita a Paracelso, a Amiel, a Jung y a Paul Klee.*

—Sí, que son bastante distintos. Hubiera podido citar también, a un arquitecto, cuya arquitectura no me gusta, que es suizo: Le Corbusier; y hubiera podido hablar también de los fundadores del movimiento Dadá (hubo algún suizo). Pero como no me interesan ni los cubos de Le Corbusier, ni la literatura de la incoherencia de Dadá, no los he citado. Y luego tenía un gran poeta, Keller, pero...

—*Gottfried Keller.*

—Sí, pero supuse que si lo ponía, el lector pensaría que yo quería engrosar la lista, y que ponía nombres desconocidos.

—*Bueno, pero en todo caso, todos coinciden en dos aspectos fundamentales: son hombres capaces de razón y fe.*

—Sí, es cierto.

—*Y esa razón y esa fe tienen la esperanza de conducir a una nueva sensatez, me parece.*

—Y, la sensatez que encierra la palabra “cosmopolita”.

—*Claro.*

—Vendría a ser eso, simplemente. Qué raro que después de tantos siglos, parece que todavía estuviera un poco lejos ese antiguo...

—*Ese ideal griego.*

—Ese ideal de los estoicos griegos, sí. Ahora, posiblemente quienes lo propusieron, tampoco lo vieron claramente; sin duda pensarían que eran griegos, y que los otros eran bárbaros, ¿no?

—*Es posible.*

—Aunque, quién sabe si al poner la palabra “cosmos” —el cosmos significaba no sólo Grecia sino el mundo—, pero posiblemente el mundo para ellos fuera Grecia.

—*Claro, ésa es la duda.*

—Sin embargo, tienen que haber sentido como una especie de gravitación de lo que llamamos el Oriente; es indudable que, bueno, Egipto, a juzgar por Herodoto, lo impresionó mucho a los griegos. Y creo que es Herodoto el que transcribe aquello de que para los egipcios, los griegos son niños. Es decir, que tienen que haber sentido que había algo más antiguo que ellos, ¿no?; que es lo que nosotros sentimos ahora al pensar en Grecia. Y curiosamente, es lo que se siente en el Japón cuando se refieren a la China.

—*Volviendo a Los conjurados...*

—A ver, volvamos a *Los conjurados*.

—(Ríe.) *Ya en el prólogo del libro, usted propone nuevas ideas, que se relacionan con nuevos descubrimientos suyos, como por ejemplo la idea de que la belleza, como la felicidad, es frecuente.*

—Sí, pero yo creo que para llegar a ese concepto es preciso haber vivido mucho, ¿eh?; porque una persona joven, bueno, quizás espere demasiado de la vida, y se fije sobre todo en los desengaños, se sienta ante todo defraudada. Y, en cambio, en el caso de una persona vieja, lo que siente, sobre todo, es gratitud. Y, en mi caso especialmente, ya que más allá de la ceguera, de un accidente físico, está, bueno, la hospitalidad, esa cóncava hospitalidad de la gente conmigo, que yo he sentido en tantos países; honores que he recibido, y hasta que me detenga gente en la calle, y me hablen de lo que yo he escrito. Me ha parecido tan asombroso todo. Yo tengo ochenta y cinco años, en cualquier momento cumpla ochenta y seis... entonces, me desborda la gratitud por la indulgencia de todos.

—Yo advierto que usted habla en su libro con la mayor naturalidad de la muerte, con la mayor serenidad; y esa naturalidad y esa serenidad nos la transmite a todos.

—Ojalá ocurra eso. Me han invitado a un congreso —creo que van a venir muchos médicos— sobre la muerte. Y yo voy a decir que la aguardo sin impaciencia, pero con esperanza, ¿no? Ahora, sin mayor impaciencia, desde luego.

—Esa serenidad es afín a la que usted le atribuyó a Sócrates en su último diálogo.

—Es extraordinario ese diálogo, sí, y ahí hay una frase tan ambigua, o tan sabiamente ambigua, como cuando Sócrates le dice a uno de los discípulos: “Recuerda que le debemos un gallo a Esculapio.” Y eso se ha interpretado en el sentido de que Esculapio lo ha curado de la peor enfermedad, que es la vida. Porque si no, el hecho de que le debiera un gallo a Esculapio no es mayormente interesante, ¿no?

—Precisamente en ese momento.

—Sí, pero en ese momento él dice: “Recuerda que le debemos un gallo a Esculapio”, y la muerte estaba tan cerca que era imposible que él pudiera pensar en otra cosa, o en decir cualquier cosa sin referirse a la muerte.

—Sí, otro aspecto que quiero señalar en su libro...

—No, es que yo busco digresiones para no hablar de mi libro (*ríe*).

—(*Ríe.*) *Lo veo, lo veo, sin embargo, quiero que hablemos de Los conjurados.*

—Pero cómo no.

—*El otro aspecto es el de que, después de haber cumplido usted un camino, diría, casi circular, en la poesía, vuelve, en cierto sentido, a los principios: los poemas de Los conjurados tienen el tono de la cosmogonía, del comenzar, o del recomenzar.*

—Bueno, yo pensé que tenían el tono de *Fervor de Buenos Aires* cuando usted dijo los comienzos; creo que no, ¿eh?; yo pensé que usted se refería a mis principios literarios.

—No, me refería a una fundación borgiana en este caso, pero a una nueva.

—No, yo creo que no, esperemos que sea algo más vasto.

—*Son vastos, pero vuelven, diría yo, a lo elemental: al mármol, a la piedra, al fuego, a la madera, a actitudes iniciales de los hombres, César, Cristo...*

—Es que yo creo que esas palabras son las que tienen más fuerza.

Osvaldo Ferrari: Una paradoja, Borges, en la que pensé muchas veces, es la que consiste en que usted, habiendo sido muchos años profesor, tiene siempre mayor vocación de discípulo que de profesor; o mayor vocación por aprender que por enseñar.

Jorge Luis Borges: Tengo la impresión de que mis estudiantes me han enseñado mucho. Mi padre decía que los hijos educan a los padres; es la misma idea. Ahora, claro, yo hubiera preferido siempre un seminario; no sé cómo hay profesores a quienes les agrada tener muchos alumnos, porque, bueno, muchos alumnos son de muy difícil manejo.

—Y la clase se dispersa.

—Sí, precisamente. Yo fui profesor durante un año en la Universidad Católica de la calle Córdoba, y luego renuncié porque tenía, digamos, ochenta estudiantes de literatura inglesa, y exactamente cuarenta minutos de tiempo; y no podía hacer absolutamente nada: mientras entran, mientras salen, han pasado los cuarenta minutos, y nadie ha hecho nada. En cambio, el ideal sería un seminario con una cifra máxima de seis personas —si fueran cinco sería mejor, si fueran cuatro aún mejor— y un par de horas. Así puede hacerse algo. Y así yo creo haber hecho mucho cuando estudiábamos inglés antiguo —anglosajón— en la Biblioteca Nacional, que yo dirigía entonces. Creo que seríamos cinco, alguna vez seis, pero nada más; y disponíamos de un tiempo que no era necesario medir, porque iba fluyendo generosamente, y nosotros lo aprovechábamos. Después tuve una cátedra en Filosofía y Letras, primero en Viamonte, luego en Independencia.

—Y a continuación siguieron, creo, cuatro cuatrimestres de literatura argentina en los Estados Unidos, y una serie de conferencias.

—Sí, en las cuatro universidades; y las conferencias sobre escritores argentinos en diversos estados de la Unión. Y me gustaba mucho hacerlo, pero ahora he descubierto —ya el resto del universo lo había descubierto— que yo no sé dar clases, que no sé dar conferencias; y prefiero el diálogo. Y anteanoche estuve en casa de una señora que tiene un taller literario en Villa Crespo, y contesté a preguntas —preguntas muy benévolas y muy interesantes— sobre temas literarios. Aquello me dicen que duró dos horas y cinco minutos, y yo hubiera computado ese tiempo en media hora, ya que fluyó tan generosamente.

—*Con las preguntas que le hacían.*

—Con las preguntas, sí; y ahora me doy cuenta, bueno, de que el diálogo es la mejor forma para mí. Espero que lo sea para nuestros oyentes y nuestros lectores también (*ríe*).

—*Usted ha tenido, me parece, un permanente rechazo a lo largo del tiempo hacia la clase magistral.*

—Ah, sí, “magistral” en el sentido más abrumador de la palabra, sí. Bueno, un amigo mío, Emilio Oribe, el poeta uruguayo, enseñaba filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Montevideo. Era un hombre monumental, era sordo —lo cual lo hacía de algún modo invulnerable, ya que no oía lo que no quería oír—, y me dijeron que él había logrado fijar este curioso rito: unos diez minutos antes de que sonara la campanilla, ese hombre monumental —bastante parecido a Almafuerte o a Sarmiento— cerraba los ojos. Entonces, los estudiantes sabían que tenían que irse, que la clase duraba diez minutos menos. Ya se había establecido ese rito, los estudiantes lo sabían, y respetaban a ese hombre monumental que se había quedado, bueno, falsamente dormido. Eso me lo contaron estudiantes de él, que no lo malquerían por eso; se daban cuenta que era natural que después de hablar, no sé, cuarenta minutos, él estuviera un poco cansado, ¿no?

—*Claro, en cuanto a las conferencias, yo no sé si mi cronología está acertada: primero usted pronunció algunas, creo, en el Colegio Libre de Estudios Superiores.*

—Sí, claro, cuando yo tuve que renunciar a ese pequeño cargo de inspector para la venta de aves de corral y de huevos, me mandaron a buscar del Colegio Libre de Estudios Superiores, y yo di una serie de conferencias. Las primeras sobre literatura clásica americana; y hablé, evidentemente, de Emerson, de Melville, de Hawthorne, de Emily Dickinson, de Thoreau, de Henry James, de Walt Whitman, de Poe. Y la segunda serie fue de clases sobre el budismo.

—*Después creo que siguió en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa.*

—Sí, ahí también yo di clase, y muchas conferencias. Y después he dado en diversas universidades. En La Plata he dado muchas, en la Universidad Católica de La Plata también. Y eso aunque nadie ignora que no soy católico, pero, en fin, durante cuarenta y cinco minutos se me perdona no ser católico (*ríe*), y poder hablar con toda libertad. Y trato de hacerlo respetuosamente, desde luego.

—*Luego, la Facultad de Filosofía y Letras.*

—Sí, allí fueron exclusivamente clases sobre literatura inglesa y americana. Y mi adjunto era Jaime Rest, que ha muerto, y él se encargaba de la literatura americana

y yo de la inglesa. Se hacía en cuatrimestres, y fuera de algunos nombres inevitables, digamos, bueno, Chaucer, el doctor Johnson, Shakespeare, Bernard Shaw, yo trataba de cambiar de autores. Es decir, si mis estudiantes sabían algo de Chesterton, no sabían nada de Shaw, por ejemplo; o si sabían algo de Stevenson, no sabían nada de George Meredith. Y yo trataba de variar los autores. Por ejemplo, vacilaba entre Tennyson y Browning; pero luego me di cuenta que a los estudiantes no les interesaba Tennyson, y les interesaba mucho Browning; lo cual es natural, ya que el valor de Tennyson es ante todo auditivo, ¿no?; digo, son versos muy gratos para el oído. En cambio, en el caso de Browning no, cada poema es una sorpresa técnica, además de la invención de personajes, y personajes muy creíbles, muy vívidos. Y luego, eso que él inventó, y que se imitó después: la misma historia contada por los diversos protagonistas. Bueno, ya lo había hecho Wilkie Collins antes, en "La piedra lunar", en que los diversos personajes de la historia van contando el cuento, y así podemos saber lo que un personaje piensa de otro. Claro, todo eso tiene que haber surgido de la novela epistolar, tal vez; la novela epistolar, que ahora es ilegible para nosotros; sin embargo, engendró ese tipo de literatura. Es decir, la idea de una ficción en la cual uno puede apreciar el punto de vista de cada uno de los personajes, y puede participar de sus "simpatías y diferencias", como diría Alfonso Reyes. Sí, yo siento nostalgia de aquellos años de enseñanza, aunque me dicen que he sido un pésimo profesor. Pero no importa, si yo he logrado convertir a algún alumno al amor —no diría a una literatura, que es demasiado vasto—, pero sí al amor de un autor, o al de cierto libro de un autor...

—*Le basta.*

—Ya no habré vivido en vano, no habré enseñado en vano.

—*Y respecto de los dieciocho años como director de la Biblioteca, Borges, ¿habría una manera de sintetizar la experiencia de esos dieciocho años en el recuerdo?*

—Y... tiene que ser un recuerdo muy vívido, porque en cualquier parte del mundo en que yo esté, sueño con el barrio de Monserrat; y más concretamente con la Biblioteca Nacional, en la calle México, entre Perú y Bolívar. Sí, es raro, en mis sueños yo siempre estoy allí. De modo que habrá algo que se ha quedado de ese viejo edificio. Aunque no tengo derecho a llamarlo viejo; el edificio data de 1901, y yo desgraciadamente dato de 1899. De manera que para mí es un joven edificio, en todo caso es un hermano menor con novecientos mil volúmenes. Y yo, que no sé si he leído novecientos volúmenes en toda mi vida (*rié*), posiblemente no. Pero he interrogado muchos libros... Ya que estamos usted y yo solos, puedo decirle que creo no haber leído ningún libro desde el principio hasta el fin, salvo ciertas novelas, y salvo la *Historia de la filosofía occidental* de Bertrand Russell, no creo haber leído ningún libro íntegro.

Me ha gustado hojear; eso quiere decir que siempre tuve la idea de ser un lector hedónico, nunca he leído por sentimiento del deber. Recuerdo lo que decía Car-

lyle: que un europeo sólo podía leer el Corán desde el principio hasta el fin, movido por el sentimiento del deber.

—*Quizá usted volviera siempre a los índices de los libros que le eran familiares, y que no hubiera recorrido en todo su contenido.*

—No sé si tanto, eh (*ríen ambos*), no quiero jactarme; pero como siempre hay un placer en releer que no hay en leer... Sí, por ejemplo, yo siempre digo que mi escritor preferido es Thomas De Quincey. Pues ahí tengo los catorce volúmenes que adquirí hace tiempo, y seguramente cuando yo muera se descubrirá que hay tantas páginas sin cortar en ese libro preferido. Pero eso no quiere decir que el libro no sea preferido, quiere decir que mi memoria vuelve a él, y que yo lo he releído muchas veces.

—*O que lo ha leído fragmentariamente para reservarse otras páginas.*

—Posiblemente, pero quizá sin haber merecido esas páginas; quizá las que me hubieran gustado más. Ayer me leyeron una página que me gustó mucho, y que se llama creo *El hacedor*; y al cabo de unas líneas recordé que yo lo había escrito. Habían pasado tantos años, y yo lo recibí ahora con sorpresa, con gratitud, y con cierta envidia también, pensando: caramba, qué bien escribía Borges en aquel tiempo, ahora ha declinado notablemente, ya no podría escribir esos párrafos. Claro, yo podía escribirlo —de algún modo yo tenía vista, yo escribía, corregía los borradores, releía—, y eso hacía que fuera capaz de largas frases no cacofónicas. Y ahora no, ahora yo tengo que ir reteniendo todo en la memoria, y he tratado de salvar lo que puedo.

—*Sin embargo, la opinión de sus lectores no coincide con la suya.*

—Y, los lectores son muy inventivos; Stevenson dijo que el lector es siempre mucho más inteligente que nosotros, eh (*ríe*), y es verdad eso.

—*No se puede prescindir de ellos.*

—No, pero si uno guarda un manuscrito, lo olvida en un cajón, y lo vuelve a examinar al cabo de tres meses; de algún modo uno es ese lector más inteligente que el autor. Recuerdo haber leído en la autobiografía de Kipling, que él escribía un cuento y luego lo dejaba guardado. Luego lo releía, y encontraba invariablemente errores primarios, errores muy, muy groseros. Y que antes de publicar algo, siempre dejaba que transcurriera por lo menos un año para que aquello fuera madurando. Y a veces yo escribo algo, cometo una torpeza, me parece imposible corregirla; y luego, de pronto, caminando por la calle me llega la solución, que siempre es sencillísima: es tan evidente que es invisible, como “La carta robada” del famoso cuento de Poe.

—*De manera que ayer usted fue el lector de El hacedor.*

—Sí, fue una buena sorpresa para mí, ya que yo lo había olvidado. Ese libro está hecho de piezas cortas, y ha de ser bueno ya que ninguna de ellas fue escrita para formar parte de un libro; cada una de ellas respondió a una necesidad que sentí en un momento de escribirla. En ese caso, es imposible que sea demasiado malo el libro; aunque sin duda habrá errores y momentos erróneos.

—*Fue escrito por necesidad.*

—Sí.

Oswaldo Ferrari: Un pensador contemporáneo, que yo creo lo ha acompañado para mirar a nuestra época, Borges, es Bertrand Russell.

Jorge Luis Borges: Sí, desde luego, yo leí y releí ese libro, esa *Introducción a la filosofía de las matemáticas*, y se lo presté a Alfonso Reyes. Se trata de un libro sencillo, de muy grata lectura, como todo lo que escribe Russell, y yo recuerdo habérselo prestado a Reyes. Leí ahí por primera vez una exposición, bueno, para mí la mejor, la más accesible, de la teoría de los conjuntos, del matemático alemán Cantor. Reyes leyó el libro y le interesó muchísimo también. Y a veces me han hecho... continuamente me hacen esa pregunta sobre el libro que yo llevaría a la isla desierta; un lugar común del periodismo. Bueno, he empezado contestando que llevaría una enciclopedia; pero no sé si me permiten llevar diez o doce volúmenes, creo que no (*ríe*). Entonces, he optado por la *Historia de la filosofía occidental* de Bertrand Russell, que quizá sería el libro que yo llevaría a la isla... pero, claro, para eso me falta la isla, y me falta la vista también, ¿no? (*ríen ambos*); el libro ya lo tengo, pero no es suficiente.

—*Salvo que lo acompañe un lector.*

—En ese caso sí, en ese caso cambia todo; y además, la memoria de los libros... yo querría interrogar en ese libro, bueno, lo que he leído y lo que he olvidado.

—*Es decir, recuperar la memoria del libro.*

—Sí, la memoria del libro que yo querría tener. Si fuera perfecta, tendría el libro también a mi alcance. Estoy pensando que hubo una época... bueno, entre los musulmanes ahora creo que es muy común el caso de personas que saben de memoria el Corán. Existe la palabra *hafiz*, que quiere decir eso: memorioso, memorioso del Corán en particular. Actualmente creo que hay sistemas de enseñanza, según los cuales no se exige al estudiante —que puede ser un niño— el conocimiento del libro; tiene que aprenderlo de memoria.

Si yo hubiera podido gozar de ese sistema, hubiera sido una suerte para mí, ya que yo sabría de memoria muchos libros y podría entenderlos y leerlos ahora, que sería lo mejor. Por ejemplo, si yo hubiera podido leer la *Historia de la filosofía occidental* de Russell, cuando era chico, con ese sistema, habría entendido muy poco, pero podría consultar ese libro ahora...

—*Su memoria podría leer.*

—Claro, mi memoria podría leer. De modo que ese sistema, en el caso de personas que con el tiempo serán ciegas hubiera sido un excelente sistema para mí. Pero desgraciadamente no me tocó en suerte eso; se me exigió leer y entender. En cambio, si me hubieran exigido un mero ejercicio de memoria, bueno, podría estar leyendo tantos libros que me quedan lejísimos ahora. Por eso me refería al caso de muchos libros de Bertrand Russell. Y luego he leído otros libros de él, en los cuales desarrolla su sistema personal de filosofía, pero yo siempre me he sentido excluido de ese sistema; es decir, he entendido cada página a medida que la leía, pero luego, cuando he tratado de organizar todo eso en mi conciencia, he fallado, y he fallado singularmente.

—*Pero, ¿qué idea se ha formado del sistema de Russell?*

—Y, que es un sistema muy riguroso, que es un sistema lógico; pero, de algún modo, si yo trato de imaginarlo ahora, fracaso.

—*Yo creo que a usted le ha interesado sobre todo la originalidad de Russell para mirar los hechos de la sociedad y de la política contemporánea...*

—Ah, sí, y además, creo que es una persona singularmente libre; libre de las supersticiones corrientes de nuestro tiempo, como por ejemplo, la superstición de las nacionalidades. Creo que él está libre de eso. Luego tiene otro libro, *Por qué no soy cristiano*; pero, como yo no soy cristiano, la lectura de ese libro la he iniciado y la he dejado, porque he sentido que era superfluo: yo no necesitaba esos argumentos para no ser cristiano.

—*Usted también coincide con él en la visión del Estado.*

—También en la visión del Estado, sí, pero yo creo que eso corresponde al individualismo inglés sobre todo; ya que tenemos... uno de los padres del anarquismo sería Spencer. sí, desde luego.

—*Bueno, usted ha comentado aquel libro de Russell, que es una colección de ensayos: Let the People Think (Dejemos pensar a la gente), no sé si recuerda...*

—Ah, sí, lo he comentado... y hace algún tiempo, ¿eh?

—*Sí, uno de esos ensayos se llama "Pensamiento libre y propaganda oficial"; otro es "Genealogía del fascismo".*

—Y bueno, estoy plenamente de acuerdo con Russell. Supongo que en esa genealogía figurarán Fichte y Carlyle, ¿no?

—*Justamente.*

—Sí, porque yo recuerdo un artículo de Chesterton en que él hablaba de lo anticuada que era la doctrina de Hitler, que correspondía más o menos, o que era, de hecho, victoriana.

—*Ahí tenemos la idea de que los hechos actuales provienen de teorías anteriores.*

—Sí, yo diría que los políticos vendrían a ser los últimos plagarios, los últimos discípulos de los escritores. Pero, generalmente con un siglo de atraso, o un poco más también, sí. Porque todo lo que se llama actualidad es realmente...y, es un museo, usualmente arcaico. Ahora, por ejemplo, estamos todos embelesados con la democracia; bueno, todo eso nos lleva a Paine, a Jefferson (*ríe*), a aquello que pudo ser una pasión cuando Walt Whitman escribió sus *Hojas de hierba*. Año de 1855. Todo eso es la actualidad; de modo que los políticos serían lectores atrasados, ¿no?, lectores anticuados, lectores de viejas bibliotecas; bueno, como yo lo soy también de hecho, ahora.

—*Quizá hayan sido ellos, Borges, quienes lo llevaron a la concepción de esa frase: "La realidad es siempre anacrónica."*

—¿De quién es esa frase?

—*Suya... (ríe).*

—Yo creo que usted acaba de regalármela.

—*No, no.*

—Estoy de acuerdo con ella, pero estoy tan de acuerdo, que me parece ajena, ¿no? Yo generalmente estoy de acuerdo con lo que leo, y no con lo que se me ocurre a mí. ¿Cómo es la frase?

—*"La realidad es siempre anacrónica."*

—Y yo se la habré dicho a usted, ¿no?

—*Consta en la lectura que usted hace de ese artículo del libro de Russell: "Genealogía del fascismo", que figura en su libro Otras inquisiciones.*

—Ah bueno, ahí sí, la verdad es que ese libro está lleno de sorpresas para mí (*ríe*); hace tanto tiempo que lo escribí, que me resulta nuevo ahora.

—*Usted comenta allí un libro de Wells, y comenta el libro de Russell.*

—Pero desde luego, y eso se publicó en *La Nación*, claro, y ahí Russell decía que hay que enseñar a la gente el arte de leer los periódicos.

—*Precisamente.*

—Bueno, y eso fue modificado, porque podía afectar a la misma *Nación*, y pusieron “El arte de leer ciertos periódicos”, con lo cual se excluían ellos (*rié*). Sí, yo recuerdo, durante la primera guerra mundial —que esperábamos que fuera la última— por ejemplo: los alemanes iniciaban una ofensiva y tomaban el pueblo de equis. Entonces, anunciaban la conquista de ese pueblo o de esa ciudad. Y los aliados, dos o tres días después, decían que había fracasado la ofensiva alemana, que no había pasado de esa ciudad que habían conquistado. Pero, eran dos modos de decir lo mismo.

—*Claro.*

—Y Russell, precisamente, quería prevenir al lector contra ese tipo de errores.

—*Por eso él decía: “El pensamiento libre y la propaganda oficial”, claro. Ahora, él...*

—Bueno, creo que algo hemos sabido de eso en este país, ¿no?; ¡quizá demasiado, quizá todo! Y sin duda seguimos a merced de esa propaganda.

—*Russell tiene una curiosa conclusión, dice que el siglo XVIII era racional, y el nuestro anti-racional. Claro que lo dijo frente al fascismo y al nazismo; en aquel momento, ¿no es cierto?*

—Pero frente a tantas cosas; frente al surrealismo, frente al culto del desorden, frente a la desaparición, bueno, de ciertas formas del verso, o aun de la prosa; frente a la desaparición de los signos de puntuación, que fue una innovación interesantísima, ¿no? (*rien ambos*).

—*Además agregó que la amenaza para la libertad individual es mayor en nuestros días que en cualquier momento desde el mil seiscientos. Pero, otra vez tenemos que acordarnos que lo dijo en pleno auge del nazismo y del fascismo, ¿no?*

—Sí, pero ese auge no ha cesado.

—*¿Usted lo ve así?*

—Y, yo diría que una de sus formas más exacerbadas es lo que se llama el comunismo en la Unión Soviética, ¿no?; es la forma más exacerbada del fascismo, de la intervención del Estado. Digo, en ese duelo planteado por Spencer en “El individuo contra el Estado”; bueno, es evidente que donde el Estado es ubicuo ahora, es en la Unión Soviética.

—Aunque también en los países occidentales el Estado nos amenaza, como usted recuerda permanentemente.

—Y, quizá en este momento está amenazándonos (*rié*), mientras hablamos, posiblemente mientras conversamos los dos aquí.

—Otro aspecto muy particular de Russell es su posición frente a las religiones; no sólo frente al cristianismo sino frente al fenómeno de la religión. Usted recordará aquel libro de él, *La religión y la ciencia*.

—Sí, yo lo he leído hace tiempo, pero lo recuerdo; y la oposición me parece evidente, claro que a la larga la que cede es la religión. Por ejemplo, cuando Hilaire Belloc le contesta a Wells, no pone en duda la evolución, etcétera; salvo que dice que todo eso ya está en santo Tomás de Aquino, en la *Suma teológica*. Pero no estaba ciertamente en el Pentateuco. Sí, la religión, claro, se hace cada vez más sutil; va interpretando la ciencia, trata de armonizar la ciencia no sé si con la Sagrada Escritura, pero si con la teología, con las diversas teologías. Pero finalmente es la ciencia la que triunfa, y no la religión.

—Se dice que vivimos en una época desacralizada, y en todo caso eso corresponde a la época de la ciencia.

—En todo caso, en el Irán, se hace la apología del Islam, pero realmente uno siente que tienen más fe en la ametralladora que en el milagro; es decir, que creen en una guerra científica, no en la de cimitarras y camellos. Yaquí, hemos adolecido de una guerra, o de una guerrita; que fue terrible, como todas las guerras lo son —aunque sean de minutos—; yo querría recordar que, que yo sepa, hubo dos personas que en letras de molde hablaron en contra de esa guerra —que espero sea del todo olvidada muy pronto—: Silvina Bullrich y yo. No recuerdo otros; todos los demás, o callaron, o aplaudieron también. Ahora, claro que mucha gente habrá pensado como nosotros, pero se abstuvieron de publicarlo.

—En cualquier caso, otra de sus coincidencias con Bertrand Russell es la posición frente a la guerra.

—Sí, desde luego.

Oswaldo Ferrari: Yo no resisto la tentación, Borges, de leer y comentar con usted un poema suyo que figura en su Antología personal. Inclusión que indica que usted también lo prefiere.

Jorge Luis Borges: O que me resigno a él, ¿no?; porque desde el momento que hay que hacer una antología, ésta tiene que tener cierta extensión... De modo que, en todo caso, me he resignado a ese poema. Espero que no sea demasiado largo.

—Tiene la virtud ese poema de darnos una perspectiva histórica tan concreta, que parecería que en realidad no es usted quien habla sino la historia a través suyo. Me refiero, naturalmente, al "Poema conjetural".

—Ah, sí, bueno, empieza: "Zumban las balas en la tarde última"; claro que "la tarde última" es deliberadamente ambigua, ya que puede ser el fin de la tarde o la última tarde del protagonista, de mi lejano pariente Laprida.

—En el epígrafe dice: "El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 28 de septiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir:"

—Sí, claro, cuando yo escribí ese poema, yo sabía que eso históricamente era imposible; pero que si uno lo ve a Laprida simbólicamente, ese poema es posible. Desde luego sus pensamientos tienen que haber sido muy diversos; más fragmentos, y quizá sin eruditas citas de Dante, ¿no?

—Sin embargo, hay una coherencia histórica a lo largo del poema:

*"Zumban las balas en la tarde última.
Hay viento y hay cenizas en el viento..."*

—Yo no sé si eso puede justificarse, pero queda bien; estéticamente puede justificarse. Que haya cenizas, yo no sé, posiblemente incendiaron algo. Pero no importa; creo que la imaginación del lector acepta esas inverosímiles cenizas, ¿no?

—(Ríe.) Sí.

*"...Se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros..."*

— “Deforme” queda raro junto a “batalla”, y “se dispersan el día y la batalla” está bien dicho, me parece.

—*Excelente,*

“... Vencen los bárbaros, los gauchos vencen...”

—Sí, yo precisamente quería que esas dos palabras fueran sinónimas, ya que existe, desgraciadamente, el culto del gaucho.

—*Habla entonces, conjeturalmente, Laprida:*

*“... Yo que estudié las leyes y los cánones,
yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos...”*

—Sí, creo que felizmente fue hacia el sur, ya que “sur” es una palabra que tiene tanta resonancia. En cambio, “oeste” y “este”, en castellano, ninguna; “norte” un poco mejor, pero “este” y “oeste”... podríamos disfrazarlos como “oriente” y “occidente”, que suenan mejor.

*—“... Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano...”*

—Ese verso es bueno porque no es mío; porque es de Dante: “Sfuggendo a piede e insanguinando il piano”, lo traduje exactamente, sin mayores dificultades, desde luego.

*—“... fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer. Hoy es el término.
La noche lateral de los pantanos
me acecha y me demora. Oigo los cascos
de mi caliente muerte que me busca
con jinetes, con belfos y con lanzas.*

*Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano...”*

—Bueno, ése es el mejor verso. Cuando yo publiqué ese poema, el poema no sólo era histórico del pasado sino histórico de lo contemporáneo; porque cierto dictador acababa de asumir el poder, y todos nos encontramos con nuestro destino sudamericano. Nosotros, que jugábamos a ser París, y que éramos, bueno, sudamericanos, ¿no? De modo que en aquel momento quienes leyeron eso lo sintieron como actual: “Al fin me encuentro / con mi destino sudamericano.” Sudamericano en el sentido más melancólico de la palabra, o más trágico de la palabra.

—*Pero usted ha iniciado, con esas dos líneas, una comprensión metafísica de nuestro destino; porque ahora todos sabemos que en algún momento nos vamos a encontrar con nuestro destino sudamericano.*

—Yo diría que nos hemos encontrado ya, y demasiado, ¿no? (*rié*). Lo curioso es que se tiende a eso también, ¿eh?; porque antes se pensaba en Sudamérica, en América del Sur, como en un lugar muy lejano, y con cierto encanto exótico. Y ahora no, ahora nosotros somos sudamericanos; tenemos que resignarnos a serlo, y ser dignos de ese destino, que al fin y al cabo es el nuestro.

—*Claro. Continúa el poema:*

*“...A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.”*

—Está bien este poema, ¿eh?, aunque yo lo haya escrito está bien.

—*Está cada vez mejor (ríe).*

—Mejorado por usted en este momento, sí, que lo lee con tanta convicción.

—*Concluye diciendo:*

*“...Pisan mis pies la sombra de las lanzas
que me buscan. Las befas de mi muerte,
los jinetes, las crines, los caballos,
se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,*

*ya el duro hierro que me raja el pecho,
el íntimo cuchillo en la garganta.”*

—Bueno, yo había estado leyendo los monólogos dramáticos de Browning, y pensé: voy a intentar algo parecido. Pero aquí hay algo... que no está en Browning, y es que el poema corresponde a la conciencia de Laprida; el poema concluye cuando esa conciencia concluye. Es decir, el poema concluye porque quien está pensándolo o sintiéndolo, muere; “el íntimo cuchillo en la garganta” es el último momento de su conciencia y es el último verso. Eso le da fuerza al poema, me parece, ¿no?

—*Sí, sin duda.*

—Aunque, desde luego, sea del todo inverosímil, porque esos últimos momentos de Laprida, perseguido por quienes iban a matarlo, tienen que haber sido menos racionales, más fragmentarios, más casuales. Tiene que haber tenido percepciones visuales, percepciones auditivas; el hecho de preguntarse si iban a alcanzarlo o no. Pero no sé si eso hubiera servido para un poema; es mejor suponer que él puede ver todo esto con la relativa serenidad que corresponde a la poesía, y con las frases más o menos bien construidas. Creo que si hubiera sido un poema realista, si hubiera sido lo que Joyce llama un monólogo interior, el poema habría perdido mucho; y mejor que sea falso, es decir, que sea literario.

—*Pero, a pesar de eso, hay aspectos del poema que pueden ser verdaderos para todos: usted indica allí que “el laberinto múltiple de pasos” que dio en su vida, fue “tejiendo” ese destino...*

—Claro, y yo, que he recorrido muchos países, cuántos pasos habré dado, y esos pasos me llevan al último, que aún ignoro, y que me será revelado en su momento oportuno; que puede ser muy pronto, ya que alcanzada cierta edad, uno puede morir en cualquier momento. O, en todo caso, uno tiene la esperanza de morir en cualquier momento.

—*O uno puede seguir viajando...*

—Sí, o uno puede seguir viajando, sí; eso no se sabe. Yo debería estar cansado de vivir, y sin embargo, me queda bastante curiosidad, sobre todo si pienso en dos países: si pienso en la China y en la India, me parece que mi deber es conocerlos.

—*Desde hace años yo hubiera querido comentarle por lo menos dos posibles deducciones del “Poema conjetural”.*

—¿Cuáles son?

—*El poema implica, a través del “laberinto múltiple de pasos” y de esa “clave” que es el*

destino en él, que todo destino puede tener una coherencia; que puede ser cósmico y tener, por lo tanto, sentido.

—Yo no sé si cósmico, pero que está prefijado sí. Ahora, eso no quiere decir que haya algo o alguien que lo prefije; quiere decir que la suma de efectos y de causas es quizá infinita, y que estamos determinados por esa ramificación de efectos y de causas. Por eso descreo del libre albedrío. Entonces, ese momento sería el último, y habría sido fijado por cada paso que dio Laprida desde que empezó su vida.

—La otra deducción posible, Borges, es la de que los sudamericanos —ya que de eso habla el poema— habríamos llegado a tener de alguna manera un destino propio, un destino sudamericano.

—Y, un destino triste, ¿eh?; un destino de dictadores. Pero parece que estamos de algún modo predestinados: ningún continente ha dado personas que han querido que los llamen “El Supremo Entrerriano” como Ramírez; “El Supremo” como López en el Paraguay; “El Gran Ciudadano” como no sé quien en Venezuela; “El Primer Trabajador”, que no es necesario explicar. Es muy raro, en los Estados Unidos no se ha dado eso; posiblemente hubo algún dictador —yo creo que Lincoln fue un dictador—, pero no se adornó con esos títulos. O “El Restaurador de las Leyes”, es más raro todavía: nadie sabe qué leyes fueron, y nadie ha tratado de averiguar tampoco; basta con el título nomás. Vendría a ser un ejemplo de lo que llama “Creacionismo” Huidobro, ¿no?; una literatura que no tiene nada que ver con la realidad. “Restaurador de las Leyes”, ¿qué leyes?, ¿qué leyes restauró? Eso no le importa a nadie. Parece que todos han querido tener un *epiteto ornens*.

—Sin embargo, parecería que somos capaces, a veces, de madurar: entre las posibilidades que guardaba nuestro destino está, como dijo usted hace poco, esta nueva esperanza que vivimos ahora.

—Ojalá; en todo caso, debemos ser fieles a esa esperanza, aunque quizá nos cueste algún esfuerzo. ¿Qué otra esperanza tenemos?; creamos en la democracia, por qué no.

Oswaldo Ferrari: Según una antigua tradición de Oriente, Borges, Adán, en el paraíso, hablaba en verso...

Jorge Luis Borges: Yo no sabía eso, sé que hablaba en hebreo, desde luego, ya que el padre de Coleridge, que era pastor en un pueblo de Inglaterra, predicaba, y los feligreses le agradecían mucho que él intercalara largas parrafadas en el idioma inmediato del Espíritu Santo (*The Immediate Tongue of the Holy Ghost*), que era naturalmente el hebreo. Cuando él murió, lo sucedió otro predicador, que no sabía hebreo o que no tenía el hábito de usarlo, y los feligreses se sintieron defraudados, porque aunque no entendieran ni una palabra, eso no importaba; les gustaba oír al predicador hablar en el idioma inmediato del Espíritu Santo, en el hebreo. Bueno, en una página de Sir Thomas Browne, él dice que sería interesante dejar a dos niños en un bosque —digamos Rómulo y Remo— porque ellos no imitarían a otros al estar solos, y entonces podría recuperarse así la pronunciación primitiva y edénica, o paradisiaca, del hebreo, que sería el idioma en que hablarían esos niños. Pero parece que ese experimento se hizo, y los chicos no se decidieron a hablar: emitieron algunos sonidos incomprensibles. De manera que alguien había supuesto que abandonando dos niños se recuperaría el idioma primitivo de la humanidad.

—*El idioma original...*

—El hebreo sí, pero yo no sabía que Adán hablara en verso. Sin embargo, recuerdo haber leído en algún libro sobre la cábala —uno de los pocos libros sobre la cábala que he leído— que se supone que Adán (claro, Adán había salido directamente de las manos de Dios) era el mejor historiador, el mejor metafísico; el mejor matemático, ya que había nacido perfecto, y había sido instruido por la divinidad o por los ángeles. Se supone además que era altísimo, y que posteriormente empezó a decaer; hay una frase muy linda de Léon Bloy, que dice que cuando Adán es arrojado del paraíso, ya no es como un fuego, sino como una ascua que está apagándose. Y se supone también que la cábala tiene una tradición muy antigua, ya que fue enseñada por los ángeles a Adán, Adán la enseñó a Caín y a Abel, ellos la enseñaron a sus hijos, y así se fue transmitiendo esa tradición hasta mediados de la Edad Media. Porque ahora nosotros apreciamos una idea si es nueva; en cambio, antes no, una idea, para ser recibida con respeto, tenía que ser muy antigua; entonces, qué antigüedad mayor a la de Adán como primer cabalista.

—*Como primer instruido por el espíritu.*

—Sí, claro que en el caso de él, los ángeles eran cabalistas también; bueno, los ángeles también estaban muy cerca de Dios.

—*En cualquier caso, sabemos que la literatura empieza por la poesía...*

—De modo que esa leyenda de Adán vendría a corroborar eso.

—*Claro.*

—Creo que se habla muy poco sobre el verso hebreo, salvo los paralelismos, ¿no?; porque los salmos no constan de un número determinado de sílabas, e ignoran la rima y la aliteración también, creo. Pero tienen, desde luego, un ritmo, que Walt Whitman algo tardíamente, quiso imitar.

—*Que recuperó.*

—No sé si lo recuperó, pero, en todo caso, él partió de los salmos de David, en la versión de los obispos de *La Biblia* inglesa.

—*Igualmente la obra de Borges empieza por la poesía, porque empieza con Fervor de Buenos Aires.*

—Bueno, sí, pero habría que decir poesía entre comillas, porque yo no creo que sea poesía ésa. Es una prosa más o menos cuidada, pero, cuando yo la escribí, recuerdo haber pensado menos en Whitman, a quien invoqué como maestro, que en la prosa de Quevedo, a quien yo leía tanto entonces. Creo, en todo caso, que ese libro está lleno de latinismos, a la manera de Quevedo, que yo traté de atenuar después.

—*Sin embargo, la invocación a Whitman persistió, porque usted usó el verso libre en aquel momento.*

—En aquel caso sí, ahora, no sé si mi verso libre se parecía al de Whitman o se parecía a la cadenciosa prosa de Quevedo, o de Saavedra Fajardo, a quien yo leía mucho en aquel tiempo también.

—*Hay algunas ideas tuyas sobre la poesía, Borges, que me interesan; usted ha dicho que cualquier poesía que se base en la verdad, tiene que ser buena.*

—Y... habría que decir en la verdad, o en la absoluta imaginación, ¿no?, lo cual es lo contrario; bueno, no, pero es que la imaginación tiene que ser verdadera también, en el sentido de que el poeta debe creer lo que imagina. Yo creo que lo fatal es pensar en la poesía como un juego de palabras, aunque eso podría llevar a la cadencia a la vez. Creo que es un error, ¿no?

—Sí, pero a usted creo que le interesa en particular la verdad emocional, digamos.

—La verdad emocional, es decir, yo invento una historia, yo sé que esa historia es falsa; es una historia fantástica o una historia policial —que es otro género de la literatura fantástica—, pero mientras escribo, debo creer en ella. Y esto coincide con lo de Coleridge, que dijo que la fe poética es la suspensión momentánea de la incredulidad.

—Eso es estupendo.

—Sí, por ejemplo una persona, en un teatro, está presenciando *Macbeth*. Sabe que se trata de actores, de hombres disfrazados que repiten versos del siglo XVII, pero esa persona olvida todo eso, y cree que está siguiendo el terrible destino de Macbeth, llevado al asesinato por las brujas, por su propia ambición y por su mujer, Lady Macbeth.

—Claro.

—O cuando vemos un cuadro, vemos un paisaje y no pensamos que es un simulacro pintado en una tela; vemos aquello, bueno, como si el cuadro fuera una ventana que da a ese paisaje.

—Cierto, ahora, también ha dicho usted que la palabra música, aplicada al verso, es un error o una metáfora; que hay una entonación propia del lenguaje.

—Sí, por ejemplo, yo creo tener algún oído para lo que Bernard Shaw llamaba *word music* (música verbal), y no tengo ningún oído, o muy escaso, para la música instrumental o cantada.

—Son dos cosas diferentes.

—Sí, son dos cosas distintas, y además, he conversado con músicos que no tienen ningún oído para la música verbal; que no saben si un párrafo en prosa o una estrofa en verso está bien medida.

—Otra opinión suya acerca de la poesía, es la de que se puede prescindir de la metáfora en el poema.

—Yo creo que sí, salvo en el sentido... cuando Emerson dijo que el lenguaje es poesía fósil; en ese sentido, toda palabra abstracta empezaría siendo una palabra concreta, y es una metáfora. Pero, para entender un discurso abstracto, a la vez, tenemos que olvidar las raíces físicas, las etimologías de cada palabra, tenemos que olvidar que son metáforas.

—Sí, porque la etimología de metáfora...

—Es traslación.

—Traslación...

—Sí, pero la metáfora es una metáfora; la palabra metáfora es una metáfora.

—Todo tiene un sentido simbólico, pero, una de las ideas que me parece más interesante la encuentro en Rilke en una forma, y en usted en otra parecida; Rilke había dicho que la belleza no es más que el comienzo de lo terrible, y usted ha relacionado la poesía con lo terrible acordándose, probablemente, de poetas celtas: la idea de que el hombre no es del todo digno de la poesía. Usted ha recordado que, en términos bíblicos, el hombre no podría ver a Dios, porque al verlo moriría; y ha inferido que con la poesía ocurriría algo parecido.

—Yo tengo un cuento basado en esa antigua idea: se trata de un poeta celta, al cual el rey le encarga un poema sobre el palacio. Y el poeta ensaya durante tres años, tres veces ese poema. Las dos primeras veces él se presenta con un manuscrito, pero la última vez no, llega sin manuscrito y le dice una palabra al rey; esa palabra no es ciertamente la palabra "palacio", es una palabra que expresa al palacio de un modo más perfecto. Y entonces, una vez que el poeta ha pronunciado esa palabra, el palacio desaparece; porque el palacio no tiene por qué seguir existiendo, ya que ha sido expresado en una sola palabra.

—La poesía y la magia.

—Sí, vendría a ser eso, y en otro posible fin, creo que el rey le entrega un puñal al poeta, porque el poeta ha logrado la perfección: ha dado con esa palabra, y no tiene por qué seguir viviendo. Y también porque el hecho de haber encontrado una palabra que pueda suplir a la realidad vendría a ser como una especie de blasfemia, ¿no?; ¿qué es un hombre para encontrar una palabra que pueda remplazar a una de las cosas del universo?

—Esto que usted ha dicho me ha recordado que, en términos religiosos, se consideraba que los nombres de las antiguas ciudades eran secretos.

—Sí, De Quincey recuerda el caso de Roma, y da el nombre de un romano que fue condenado a muerte y ejecutado por haber revelado el secreto; y luego, De Quincey agrega que ese nombre secreto ha sido tan bien guardado, que no ha llegado hasta nosotros.

—Claro.

—Se entiende que si alguien posee el nombre secreto de Roma, posee a Roma,

porque saber el nombre de algo es dominarlo; y aquí correspondería aquello de que hemos hablado otras veces: el “Soy el que Soy” como una... bueno, como un eufemismo de Dios para no decir su verdadero nombre a Moisés. Es lo que opinaba Martin Buber.

—*Se trata ahora del nombre secreto de Dios.*

—Sí, había un nombre secreto, pero Dios, para no revelar ese nombre que lo hubiera puesto en poder de Moisés, le dice: “Soy el que Soy”, y así elude una respuesta precisa; sería como un subterfugio de Dios.

—*Sí, pero volviendo atrás, quiero preguntarle si usted, personalmente, ha sentido una relación entre lo terrible y el poeta, o la poesía, o la belleza; que son los términos mencionados.*

—Entre lo terrible y la belleza sí, porque... eso lo sentía antes, cuando yo pensaba que éramos indignos de la belleza: en cambio, ahora creo que la belleza es asaz frecuente, y por qué no hospedarla y recibirla.

—*El otro aspecto que me parece importante, y que lo hemos mencionado cuando hablamos de Platón y Aristóteles, es que posiblemente el poeta todavía sigue siendo capaz de usar a la vez el razonamiento y también la intuición, o...*

—O el mito.

—*Sí, quizá dentro de la sociedad contemporánea sea el poeta quien todavía maneje ambas cosas.*

—Quien sea capaz de usar ambas cosas, sí, pero siempre el poeta tiende más para un lado que para otro, ¿no?; a mí me han echado en cara ser un poeta intelectual.

—*Se han equivocado.*

—Sí, pero es raro eso; a Browning parece que al principio le reprocharon ser un poeta demasiado decorativo, y luego, al final, dijeron que era tan intelectual que resultaba incomprensible.

Oswaldo Ferrari: Hay un hecho de nuestra época, Borges, que a usted parece impresionarlo particularmente, y del que a pesar de haber ocurrido hace relativamente poco tiempo, no se suele hablar; me refiero a la llegada del hombre a la Luna.

*Jorge Luis Borges: Sí, yo escribí un poema sobre ese tema. Ahora, por razones políticas, es decir, circunstanciales y efímeras, la gente tiende a disminuir la importancia de esa hazaña que, para mí, es la hazaña capital de nuestro siglo. Y absurdamente se ha comparado el descubrimiento de la Luna con el descubrimiento de América. Eso parece imposible, sin embargo es bastante frecuente. Claro, por la palabra descubrimiento; ya que la gente está acostumbrada a “descubrimiento de América”, entonces se aplica a “descubrimiento de la Luna”, o al descubrimiento de, no sé, de que hay otra vida, por ejemplo, ¿no? Bueno, yo creo que una vez inventada la nave, una vez inventados, digamos, los remos, el mástil, el velamen, el timón, el descubrimiento de América era inevitable. Me atrevería a decir que hablar “del descubrimiento” es una ligereza, sería mejor hablar de los descubrimientos de América, ya que hubo tantos. Podemos empezar por los de carácter mítico, por ejemplo, la Atlántida, que encontramos en las páginas de Platón y de Séneca; o los viajes de san Brandán, aquellos viajes en que se llegaba a islas con lebreles de plata que persiguen a ciervos de oro. Pero, podemos dejar esos mitos, que quizá son un reflejo transformado de hechos reales, y podemos llegar al siglo X; y ahí tenemos una fecha segura con la aventura de aquel caballero, que fue también un *viking*, y también, como tanta gente de aquellas latitudes, de aquella época, un asesino: parece que Erico, Erico el Rojo, debía, como decimos ahora, varias muertes en Noruega. Que eso hizo que fuera a la isla de Islandia, ahí debió otras muertes y tuvo que huir hacia el Oeste. Imaginemos que las distancias entonces eran mucho mayores que las de ahora, ya que el espacio se mide por el tiempo. Pues bien, él y sus naves llegaron a una isla que llamaron Groenlandia —creo que es *greneland* en islandés—. Ahora, hay dos explicaciones: se habla del color verde de los hielos —eso parece inverosímil— y de que Erico le dio el nombre de Groenlandia (tierra verde) para atraer a colonos. Erico el Rojo es un hermoso nombre para un héroe, y para un héroe del Norte, ¿no?”*

—*Para un héroe sangriento.*

—Para un héroe sangriento, sí. Erico el Rojo era pagano, pero no sé si era devoto de Odín, que da su nombre al miércoles inglés, o de Thor, que dio su nombre al *thursday*, el jueves, ya que se identificaba a uno con Mercurio —el miércoles— y al

otro con Jove, Júpiter —el jueves—. El hecho es que llegó a Groenlandia, que llevó colonos con él, que hizo dos expediciones... y luego su hijo, Leif Ericson, descubre el continente: llega a Labrador, y más allá de lo que es ahora la frontera del Canadá, entra en lo que ahora son los Estados Unidos. Y luego tenemos los ulteriores descubrimientos, bueno, de Cristóbal Colón, de Américo Vesputio, que da su nombre al continente. Y después se pierde la cuenta de navegantes portugueses, holandeses, ingleses, españoles, de todas partes, que van descubriendo nuestro continente. Ahora, ellos buscaban las Indias, y tropezaron con este continente, que es tan importante ahora, en el cual estamos nosotros conversando.

—*Creyeron, además, que era parte de las Indias.*

—Sí, creyeron que era parte de las Indias, por eso usaron la palabra indio, que se aplica a los indígenas de aquí. Es decir, todo eso era un hecho fatal que tenía que ocurrir; y la prueba de ello es que ocurrió, bueno, históricamente a partir del siglo X. Y de cualquier modo habría ocurrido, dado el hecho de que había navegación. En cambio, el descubrimiento de la Luna es completamente distinto. Se trata de una empresa no sólo física —no quiero negar el coraje de Armstrong y de los otros— sino de una empresa intelectual y científica; fue algo planeado, algo ejecutado, no un don del azar. Es completamente distinta, y además, es algo —creo que ocurrió en el año sesenta y nueve, si no estoy equivocado— que honra a la humanidad, no sólo porque participaron hombres de diversas naciones, sino por el hecho; bueno, haber llegado a la Luna no es poca hazaña. Y curiosamente, dos novelistas que escribieron libros sobre ese tema, me refiero... el primero, cronológicamente, fue Julio Verne, y el otro, evidentemente, H.G. Wells; ambos descreían de la posibilidad de la empresa. Y yo recuerdo, cuando publicó su primera novela Wells, Verne estaba muy escandalizado, y dijo: él inventa; porque Verne era un francés razonable, a quien le parecían extravagantes los sueños, las excentricidades de Wells. Los dos creyeron que era imposible, aunque en algún libro de Wells, no recuerdo cuál, se habla de la Luna, y se dice que esa Luna será el primer trofeo del hombre en la conquista del espacio. Ahora, pocos días después de la ejecución de la hazaña, yo me sentí muy feliz —y creo que en el poema yo digo que no hay un hombre en el mundo que sea más feliz, ahora que se ha ejecutado esa hazaña—, vino a verme el agregado cultural de la embajada soviética, y, más allá de los prejuicios, bueno, limítrofes, digamos, o cartográficos, que están de moda ahora, me dijo: “Ha sido la noche más feliz de mi vida.” Es decir, él se olvidó del hecho de que aquello hubiera sido organizado en los Estados Unidos, y pensó simplemente: hemos llegado a la Luna, la humanidad ha llegado a la Luna. Pero ahora, el mundo se ha mostrado extrañamente ingrato con los Estados Unidos. Por ejemplo, Europa ha sido salvada dos veces, bueno, de crueldades absurdas, por los Estados Unidos: la primera y la segunda guerra mundiales; la literatura actual es inconcebible sin... vamos a mencionar tres nombres: digamos Edgar Allan Poe, Walt Whitman, y Herman Melville, para no decir nada de Henry James. Pero no sé por qué no se reconocen esas cosas. Quizá por el poderío de los Estados Unidos. Bueno, Berkeley, el filósofo, ya dijo

que el cuarto y el máximo imperio de la historia sería el de América. Y él se propuso preparar a los colonos de las Bermudas, y a los pieles rojas, para su futuro destino imperial (*ríe*). Tenemos entonces esta gran hazaña, la hemos visto, nos hemos sentido muy felices; y ahora tendemos, mezquinamente, a olvidarla. Pero, yo estoy monopolizando este diálogo (*ríe*).

—(*Ríe.*) *Es que es muy interesante. Pocos años antes había empezado... el comienzo de la hazaña se había dado en el año cincuenta y siete, cuando se lanzó —bueno, aquí fue la Unión Soviética— el primer satélite artificial. Y doce años después...*

—Es decir, que esos dos países rivales estaban, de hecho, colaborando.

—*Colaborando en esta carrera espacial.*

—Sí, sería por razones de rivalidad, pero el hecho es que debemos a esa rivalidad la ejecución de esa hazaña.

—*Del hombre.*

—Sí, esa hazaña del hombre, que para mí es la máxima de este siglo. Claro que fue posible mediante las computadoras, etcétera, que fueron una invención de este siglo también, ¿eh? Es decir... este siglo, claro, todos sentimos que estamos declinando, pero pensamos en razones éticas o económicas; especialmente en este país. Bueno, quizá la literatura del siglo XIX fue más rica; ahora se han inventado una cantidad de ciencias absurdas, por ejemplo, la psicología dinámica, o la sociolingüística. Pero, en fin, ésas son bromas pasajeras, ¿no? (*ríen ambos*); esperemos que sean rápidamente olvidadas. No obstante, científicamente no puede negarse todo lo que se ha hecho.

—*Claro, tiene razón usted, porque según lo que hemos dicho hace sólo veintiocho años que el hombre inicia, digamos, la aventura de salir de la Tierra; y sin embargo, no se habla de eso como se supone que...*

—No, no se habla de eso porque como se está hablando de elecciones; claro, se está hablando del tema más melancólico de todos, que es la política. Lo digo, ciertamente no por primera vez, que soy enemigo del Estado y de los Estados; y del nacionalismo, que es una de las lacras de nuestro tiempo. Eso de que cada uno insista en el privilegio de haber nacido en tal o cual ángulo o rincón del planeta, ¿no?, y que estemos tan lejos del antiguo sueño de los estoicos, que en un momento en que la gente se definía por la ciudad: Tales de Mileto, Zenón de Elea, Heráclito de Éfeso, etcétera, ellos decían que eran ciudadanos del mundo; lo cual tiene que haber sido una paradoja escandalosa para los griegos.

—*Sin embargo, volviendo a los griegos, quizá podría verse la llegada del hombre a la Luna*

como una última consecuencia de aquello que Denis de Rougemont llamó “la aventura occidental del hombre”.

—Es cierto.

—*Que pasa a través de las empresas que vemos en La Ilíada o en La Odisea, que pasa, naturalmente, por la empresa de Cristóbal Colón.*

—Bueno, existe el hábito de hablar mal de los imperios, pero los imperios son un principio de cosmópolis, digamos.

—*¿De cosmopolitismo dice usted?*

—Sí, yo creo que los imperios, en ese sentido, han hecho bien. Por ejemplo, divulgando ciertos idiomas; actualmente creo que el porvenir inmediato será del castellano y del inglés.

Desgraciadamente el francés está declinando, y el ruso y el chino son idiomas demasiado difíciles. Pero, en fin, todo eso puede ir llevándonos a esa deseada unidad, que aboliría, desde luego, la posibilidad de guerras, que es otro de los peligros actuales.

—*Ahora, dentro de ese espíritu occidental, dentro de esa curiosidad occidental, que ha permitido los descubrimientos a lo largo del tiempo, y ahora que usted habló de los imperios, hay que acordarse que Colón hizo su descubrimiento en nombre de “La Cristiandad”, y que Colón fue llamado “Colomba Christi Ferens”, es decir, paloma portadora de Cristo.*

—Ah, qué lindo, yo no sabía eso; claro, colomba, sí.

—*Sí, Cristóbal, además, alude a Cristo...*

—Sí, porque yo recuerdo, hay un grabado —no sé de quién es, y es famoso— en que está San Cristóbal llevando al niño Jesús, atravesando un río.

—*Entonces, ¿puede verse “La Cristiandad” que origina el descubrimiento de Colón, como una versión de imperio, diría usted, en aquel momento?*

—Y por qué no, y actualmente, bueno, el Islam ahora ha tomado una forma política; pero, en fin, es la manera en que ocurre eso, es decir, que a la larga... y, a la larga, todas las cosas son buenas.

—*En aquel momento, el descubrimiento se hizo yendo hacia lo desconocido; en cambio, estas empresas de los Estados Unidos y la Unión Soviética para salir de la Tierra, bueno, quizá también conduzcan a lo desconocido.*

—Desde luego, y en cuanto a la Luna, bueno, la luna de Virgilio y la luna de Shakespeare ya eran ilustres antes del descubrimiento, ¿no?

—*Ciertamente.*

—Sí, y nos han acompañado tanto; hay algo tan íntimo en la Luna... qué extraño, hay una frase de Virgilio que habla de "*Amica silentia lune*". Ahora, él se refiere a los breves periodos de oscuridad que permiten a los griegos bajar del caballo de madera, e invadir Troya. Pero Wilde, que sin duda sabía lo que yo he dicho, prefiere hablar de "Los amistosos silencios de la Luna"; y yo, en un verso mío he dicho: "La amistad silenciosa de la Luna / (cito mal a Virgilio) te acompaña".

—*De cualquier manera, aun en este caso seguimos necesitando la presencia de lo desconocido.*

—Y, yo creo que es muy necesaria, pero nunca nos faltará, ya que, suponiendo que exista el mundo externo; y yo creo que sí, que podemos conocer de él a través de las intuiciones que tenemos y de cinco sentidos corporales. Voltaire imaginó que no era imposible suponer cien sentidos; y ya con uno más cambiaría toda nuestra visión del mundo. Por lo pronto, la ciencia ya lo ha cambiado, porque lo que para nosotros es un objeto sólido, es para la ciencia, bueno, un sistema de átomos, de neutrones y electrones; nosotros mismos estaríamos hechos de esos sistemas atómicos y nucleares.

—*Precisamente, no obstante, la hazaña de llegar a la Luna hubiera asombrado, y hubiera hecho pensar en lo desconocido a hombres de siglos anteriores.*

—Y la habrían celebrado.

—*El mismo Wells, que pertenece al siglo anterior y al nuestro, consideró que era imposible, como usted lo recordó.*

—Sí, pero es que Wells, a diferencia de Julio Verne, se jactaba de que sus imaginaciones eran imposibles. Es decir, él estaba seguro de que no habría una máquina que viajara no sólo por el espacio, sino por el tiempo, con mayor velocidad que nosotros. Él estaba seguro de que era imposible un hombre invisible, y estaba seguro también de que no se llegaría a la Luna; él se jactaba de eso. Pero ahora parece que la realidad se encargó de desmentirlo, y de decirle que lo que él creía imaginario, era simplemente profético; no era más que profético.

Oswaldo Ferrari: Si bien nosotros, en la variedad de temas que hemos tratado, Borges, no hemos defraudado quizá el ideal de los estoicos, y nos hemos comportado como ciudadanos del mundo; sin embargo, no nos hemos ocupado hasta ahora de los escritores eslavos, no nos hemos acordado de Tolstoi, por ejemplo.

*Jorge Luis Borges: Es verdad. Yo creí durante mucho tiempo que Dostoievski era el primer novelista, después de leer *Crimen y castigo*. Luego leí *Los poseídos*, que se llama *Los demonios* creo, en ruso; y luego, bueno, quise conocer *Los hermanos Karamazov*. Ahí fracasé. Y si bien seguía reverenciando a Dostoievski, al mismo tiempo sentía que no tenía ninguna gana de ver otro libro suyo. Y me defraudó *La casa de los muertos*. En cambio, he leído y releído, bueno, un solo libro también, ¿eh?: *La guerra y la paz* de Tolstoi, y sigue pareciéndome admirable. Ahora creo que ésa es la opinión general: que Tolstoi es superior.*

—¿A Dostoievski?

—Sí, a Dostoievski, ¿no?

—*Es muy probable.*

—Creo que se da, en todo caso, entre los rusos. Ahora, yo leí a aquel famoso escritor ruso, de cuyo nombre no puedo acordarme, aunque querría acordarme; el autor de *Lolita*...

—*Nabokov.*

—Sí, Nabokov dijo que estaba compilando una antología de la prosa rusa, y que no pudo incluir una sola página de Dostoievski. Pero eso, que parece una censura, de hecho no lo es, ya que no sé si conviene que una novela incluya páginas antológicas. Y recuerdo lo que dijo Momigliano de D'Annunzio, en cuanto a que su pecado más imperdonable, o su mayor culpa, digamos, o su mayor defecto, es el de sólo haber escrito páginas antológicas. Claro, porque una página es una unidad, y una novela no se reduce a cada una de sus páginas, y menos a cada una de sus oraciones, frases; la novela debe ser leída como un todo, y, en todo caso, es recordada como un todo. De modo que lo de Nabokov puede no ser una censura a Dostoievski; quizá un gran novelista pueda prescindir de páginas antológicas.

—*O de que todas sus páginas lo sean.*

—O de que algunas de sus páginas lo sean.

—*Claro.*

—Aunque, bueno, parece que si uno habla de novelas, es inevitable pensar en el *Quijote*; en el *Quijote* la mayoría de las páginas no son antológicas: parecen escritas de cualquier modo, pero el último capítulo y el primer capítulo, ciertamente inolvidables, son antológicos, y excluirlos sería un mero capricho del antologista. Ahora, claro, yo antes tenía un concepto antológico de la literatura; entonces yo escribía una oración, digamos —generalmente eran largas, así, un poco... bueno, querían ser elocuentes, inolvidables— de cuatro o cinco líneas. Luego yo la releía, iba corrigiéndola; pero cuando la corregía guiado por razones perversas, me salía mal. Y después pasaba a la segunda frase, y luego a la tercera; y eso hacía que el artículo entero resultara ilegible, porque estaba hecho de bloques aislados. En cambio, ahora escribo de un modo fluido, o trato de que sea fluido, y luego corrijo lo escrito.

—*En aquel momento, a lo mejor lo que usted debía escribir era un poema, y no prosa.*

—Yo creo que sí, porque en un poema se entiende que cada verso tiene que estar bien. Aunque quizá haya poemas admirables sin versos memorables, y poemas pésimos, bueno, compuestos únicamente de versos memorables. Pero, parece que estamos alejándonos del tema, yo tengo este hábito digresivo... Luego leí, como todos hemos leído, los cuentos; esos cuentos de hombres de la estepa. Ahora, el idioma ruso me parece lindísimo, cada vez que he oído hablar el ruso, he lamentado el no saberlo. Y yo intenté el estudio del ruso, hacia 1918, digamos, a fines de la primera guerra, cuando yo era comunista. Pero, claro, el comunismo de entonces significaba la amistad de todos los hombres, el olvido de las fronteras; y ahora creo que representa el zarismo nuevo.

—*¿Un nuevo zarismo, dice usted?*

—Yo creo que sí, en todo caso, bueno, hicieron dos films sobre Iván el terrible. creo; y en uno era un personaje detestable, y en el otro bastante ponderable. Pero es natural, este gobierno soviético se ha identificado con los gobiernos anteriores: es decir, si un gobierno es nacionalista, se identifica con la historia del país. Pero, volviendo a Dostoievski, si yo pienso en Dostoievski, pienso sobre todo en *Crimen y castigo*. Y he leído, aunque no sé si es cierto, que el verdadero título vendría a ser *Culpa y expiación*, y que entonces el libro, tal como lo conocemos, sería la primera parte: la historia del asesinato, la matanza de la prestamista y de la otra mujer. Y luego, toda la parte en que lo persigue la policía; esos diálogos inolvidables, ciertamente, entre el inspector y el asesino. Y luego ya la otra parte; creo que en la última frase se dice que contar las experiencias de Raskolnikov en Siberia, sería contar

cómo un alma se transforma. Es decir, sería contar, digamos, el castigo, que no se encuentra en la primera parte, o la expiación, que vendría a ser lo mismo. Hay una frase terrible de Hegel, o que parece terrible, que dice que el castigo es el derecho del criminal. Eso parece una frase cruel, pero no; si el castigo redime, el criminal tiene derecho a ser castigado, es decir, a ser redimido. Esa frase se ha juzgado como cínica, pero quizá no lo sea.

—*El castigo legal.*

—Sí, ¿qué le parece a usted?

—*Bueno...*

—A primera vista parece terrible: “El castigo es el derecho del criminal”; el criminal tiene derecho a la cárcel. Bueno, sí, pero si la cárcel lo mejora, por qué no va a tener derecho a esa mejoría, como un enfermo al hospital o a una operación.

—*Yo lo opondría al caso del delincuente que es matado sin dársele la posibilidad de ser castigado civilizadamente, legalmente; entonces diría que sí...*

—En ese caso sí, es un crimen.

—*Claro, porque tiene derecho al castigo legal, y no a la muerte previa; tiene el derecho a ser castigado civilizadamente.*

—Bueno, yo personalmente preferiría la pena de muerte, porque me parece que la cárcel es terrible. Xul Solar me dijo que a él no le importaría estar preso un año, siempre que estuviera solo. Pero tener que convivir con malevos, tiene que ser terrible, ¿no?

—(Ríe.) *Es muy posible.*

—En cambio... y, he pensado que yo, de algún modo, durante buena parte de mi tiempo estoy en cautiverio solitario, ¿no? (ríe).

—*Todos lo estamos.*

—...Sí, pero, quizá uno siempre esté solo... no, pero yo siento de un modo muy grato la compañía, siempre que no sea excesiva, siempre que no se trate, bueno, de una penitenciaría, o de un *cocktail party*, o quizá de una reunión de la Academia (*rién ambos*). Siempre que no sean demasiados, me gusta mucho, sí, estar con una, con dos personas, es muy grato. En cambio, estar con veinte me parece que es terrible, ¿no?

—Claro.

—Es el inconveniente del cielo... no, pero quizá haya una escasa población en el cielo, ¿no?; ya que son muchos los llamados, y pocos los elegidos.

Y aquí recuerdo aquella frase terrible de Kierkegaard, que dice que si llegara al Juicio Final, y hubiera sólo un condenado al infierno, y él fuera ese condenado, él cantaría de *profundis* la alabanza del Señor y de su justicia. Salvo que pensemos que esa frase es un soborno a Dios (*rié*), que él quiso quedar bien con Dios, pero yo creo que no.

—Una manera de ganarse el cielo.

—Sí, pero yo creo que no, mejor no pensar que es obra de un soborno, o que Dios acepta el soborno, ¿no?

—Quería decirle que quizá Nabokov acierta cuando dice que Dostoievski es para él más bien un dramaturgo que un novelista.

—Es cierto, uno recuerda las conversaciones.

—Sí, y el tono, y los argumentos. Además, el elemento trágico.

—Sí, pero lo melodramático no debe ser condenado, me parece. Creo que Eliot dijo que de tiempo en tiempo hay que explorar las posibilidades del melodrama. Ahora, desde luego, Dostoievski es melodramático. Y es indudable que la novela rusa ha ejercido una gran influencia en todo el mundo. Ahora, yo creo haber leído que Dostoievski era lector de Dickens, y parece que hubo un momento, según Forster, amigo y biógrafo de Dickens, en que Dickens dijo que él no podía mirar a ningún lado, él no podía pensar un argumento sin que en la punta no hubiera *murder* (asesinato).

—Bueno, un poco como Dostoievski.

—Sí, y eso se nota porque creo que los asesinatos de los personajes, los asesinatos de Dickens, cuentan entre los mejores, ¿no? Se ve que él sentía profundamente aquello, yo recuerdo, casi no hay novela de Dickens sin un asesinato, salvo *Pickwick Papers* (*Los papeles de Pickwick*); y esos asesinatos son, bueno, muy convincentes y muy distintos unos de otros.

—Quizá más aún que en algunas novelas policiales.

—Sí, quizá más aún, sí; bueno, es que en la novela policial el asesinato es un pretexto para la investigación. Puede hacerse una buena novela policial sin un crimen. Por ejemplo, uno de los mejores cuentos policiales: "La carta robada" de Poe; bue-

no, ahí lo importante es el hecho de haber escondido la carta en un lugar evidente, y que la carta fuera invisible por esa razón, ¿no?

—*Allí lo importante es el enigma, digamos.*

—Lo importante es el enigma, sí. Claro que un buen pretexto para el enigma es el crimen, ya que hay algo que tiene que ser investigado y descubierto.

—*Ahora, volviendo a Tolstoi, en Tolstoi vemos, por ejemplo, como en Dostoievski, el elemento religioso fundamentalmente. Según Nabokov, en Tolstoi el artista luchaba con el predicador.*

—Sí, y a veces ganaba el predicador.

—Sí...

—En el caso de Tolstoi, si no me engaño, él fue un asceta, que renunció a los bienes materiales. Yo he leído un artículo sobre Tolstoi y Dostoievski, en el que se dice que lo raro es que Dostoievski conoció la pobreza, y en cambio Tolstoi la buscó para conocerla.

—*Exacto.*

—Pero lo raro es que ahí se usa eso como un argumento contra Tolstoi, porque me parece que el hecho de renunciar a algo y de ser un asceta, es más interesante que el hecho de ser pobre, que no es mayormente meritorio.

—*Sin haberlo buscado. Pero Tolstoi quiso probablemente alejarse de la escritura, por eso él llevó mucho más lejos eso; él quiso acercarse a los hombres alejándose de la escritura, lo cual probablemente fue un error, pero un error muy personal suyo.*

—Y un error laudable. Bueno, yo modestamente... claro, cuando yo era joven quería ser Lugones; y luego me di cuenta de que Lugones era Lugones de un modo mucho más convincente que yo. Y ahora me he resignado... a ser Borges, es decir, a ser todos los escritores que he leído, y entre ellos, inevitablemente, Lugones, ¿no?

—*De manera que en vez de ser una multitud de seres humanos, se puede ser una multitud de escritores.*

—Creo que es el caso de todo escritor. Por lo pronto, heredamos el lenguaje, el lenguaje es una tradición; el lenguaje es un modo de sentir el mundo, y cada lengua tiene sus posibilidades y sus imposibilidades; y lo que un autor puede hacer es muy poco dentro del idioma. Bueno, el caso más evidente sería el de Joyce, que ha buscado el estilo más indiscifrable, más complejo del mundo, pero ese estilo presupone toda la literatura inglesa anterior.

Oswaldo Ferrari: Hay una figura dentro de la filosofía, Borges, a la que usted ha dedicado dos poemas, y que también suele citar en sus ensayos: el controvertido, digamos, Baruch Spinoza.

*Jorge Luis Borges: Spinoza, sí, precisamente he tenido que hablar hace poco sobre él. Yo le dije a usted que en los Estados Unidos vi un libro titulado *On God (De Dios)*, que está hecho de textos de Spinoza pero han limado todo ese aparato geométrico, tan incómodo, de definiciones, de axiomas, de corolarios; todo eso ha sido suprimido, y los textos fueron combinados con las cartas de Spinoza a sus amigos, y ha resultado un libro legible, un libro que no requiere un aprendizaje, que se lee con agrado. Y no hay en él una sola palabra, una sola frase que no sea de Spinoza; salvo que han demolido esos andamios, tan incómodos para el lector, de los axiomas, las definiciones, los corolarios; todo eso se ha eliminado, y ha resultado un libro de fácil, en todo caso, de grata lectura. Cosa que no sucede con la *Ética* de Spinoza, que lo remite a uno continuamente a proposiciones, a axiomas, o a definiciones anteriores.*

—Y que está construida casi geoméricamente.

*—Bueno, es lo que el mismo Spinoza dijo: *More iométrico*. Ahora, él tomó esa idea de Descartes, que fue su maestro. El punto de partida fue Descartes. Claro, porque él creía, y todo su siglo creía que la eficacia de la geometría estaba en esos razonamientos, en ese aparato; y luego todo el mundo se ha dado cuenta que no. Lo que pasa es que la razón acepta la geometría, pero no la acepta por el hecho de estar expuesta de ese modo.*

—Claro, sin embargo, hay una diferencia con Descartes: me parece que Descartes es dualista o múltiple, mientras que Spinoza es monista, digamos. Usted recordará: “Dios o la Naturaleza”...

*—Sí, *Deus Sive Natura*, claro, porque yo creo que el rigor de Descartes —se habla tanto del rigor cartesiano— es un rigor, digamos, aparente, o ficticio. Porque si una persona parte del rigor, y llega al Vaticano; bueno, me parece que es un poco difícil. Digo partir del rigor, y llegar exactamente a los dogmas católicos. Y sin embargo, Descartes lo hace, de modo que lo hace con una ficción del rigor. Esta conversación... yo la tuve hace tantos años con Carlos Mastronardi, porque él me hablaba del rigor cartesiano, y yo le dije que ese rigor era una ficción, simplemente aparente, ¿no?, pero que no había tal rigor. Y eso se nota en el hecho, bueno, de que él*

parte de un pensamiento riguroso y al final llega a algo tan extraordinario como la fe católica. Parece imposible. De modo que ese rigor es falso. En cambio, en el caso de Spinoza posiblemente si uno acepta esos postulados, uno tiene que llegar a esa conclusión. Y esa conclusión, bueno, parece más aceptable, ya que no exige una mitología de nosotros. Y uno puede aceptar, digamos, la equivalencia de Dios y de la naturaleza. Y eso es ya del panteísmo, que es una fe muy antigua, y vendría a ser, a la vez, la base del shinto en el Japón, por ejemplo; o aquella frase que hemos recordado de Virgilio: *Omnia sunt plena Jovis* (Todas las cosas están llenas de Júpiter, todas las cosas están llenas de la divinidad). Viene a ser el panteísmo. Curiosamente, la palabra “panteísmo” es una palabra que nunca oyó Spinoza, porque se inventó en Inglaterra después de la muerte de Spinoza para explicar su filosofía.

—*Es interesante eso.*

—Sí, porque, claro, decían que él era ateo, y se habló de su ateísmo. Entonces, alguien, para defenderlo, dijo: no, no es ateísmo, no es la idea de que no hay Dios, sino es la idea de que todo es divino. De manera que se acuñó esa palabra después de la muerte de Spinoza, y él no la oyó nunca, aunque la hubiera reconocido enseguida. Claro, uno piensa que son palabras que siempre estuvieron, pero cada palabra es una invención, desde luego, individual. Y hemos hablado otra vez de “optimismo”, palabra inventada por Voltaire contra Leibniz; y “pesimismo”, que surgió como el reverso de optimismo, naturalmente. Es decir, una vez inventada la palabra “optimismo”, tenía que surgir la palabra “pesimismo”; y una vez inventada “ateísmo”, tenía que surgir “panteísmo”.

—*Exacto.*

—Pero todas esas palabras se dijeron por primera vez en un día, y en un día no muy lejano.

—*Claro, ahora, yo creo que usted ve en Spinoza una concepción ética además de filosófica; por ejemplo, la actitud de Spinoza frente a la libertad, la actitud de independencia frente al poder; usted recordará que fue inclusive excomulgado de la religión judía.*

—Sí, porque fue... ahora los judíos lo reivindicán, pero fue anatematizado por la sinagoga. Él no quiso aceptar el cristianismo, y ahora se lo ve como judío; desde luego él era judío, pero la sinagoga lo rechazó. Claro, ahora que es famoso le han retirado esa excomunión, sin embargo, ahí está el anatema, ¿no?, que es terrible, porque ahí se dice de él que es maldito, y que tiene que ser maldito cuando esté de pie, cuando esté acostado, cuando esté saliendo, cuando esté entrando; de día, de noche, en los dos crepúsculos, siempre. Es terrible aquella sentencia que pronunciaron. De modo que él quedó equidistante de la iglesia y de la sinagoga, quedó solo con esa fe...

—*En el racionalismo quizá.*

—Sí, en el racionalismo, pero él quedó solo. Bertrand Russell dice que quizá la filosofía de Spinoza no sea invariablemente convincente, pero que no puede negarse que de todos los filósofos, el más querible (*lovable*) es Spinoza.

—*Qué curioso.*

—Él dice eso en su *Historia de la filosofía occidental* que ciertamente el filósofo más querible es Spinoza, aunque uno pueda preferir otros pensamientos filosóficos. Pero ha quedado él como hombre; es decir, si yo digo Spinoza, bueno, es algo no menos vívido que si digo, no sé, Robinson Crusoe, o si digo Alejandro de Macedonia; ha quedado él como un personaje, un personaje querible y querido, y querido por todos.

—*Sí, pero el racionalismo de Spinoza, por ejemplo, a diferencia suya, Borges, no aceptaba la posibilidad de que ocurran milagros; todo obedecía, para él, a leyes invariables.*

—Sí, entendía que todo estaba prefijado; y puede ser cierto. Pero, sabemos tan poco que quizá el milagro no sea imposible.

—*Claro, pero él no lo veía así.*

—Sí, quizá sea una soberbia nuestra decir que todo está prefijado... quizá queden resquicios de libertad; en todo caso —lo hemos dicho más de una vez— el libre albedrío es una ilusión necesaria. Pero la precisamos cada instante si se refiere a nuestro pasado, o a ese otro pasado que se llama “proceso cósmico” —la historia universal—; podemos pensar que todo ha sido prefijado, pero en cuanto a lo que yo voy a decir en este momento exactamente, al modo en que yo voy a colocar mi mano sobre la mesa, eso tenemos que pensar que es libre. Si no nos sentiríamos muy, muy desdichados.

—*En lo que usted sí coincide con Spinoza, Borges, es en que él prefería sobre todo el pensamiento, la vida intelectual, o la vía intelectual, digamos.*

—Sí, y el amor intelectual, como él dice. Bueno, yo trato de ser intelectual, pero no sé si llego a serlo, quizá muchas veces falle. Y no sé si para ser escritor, y... convienen las dos cosas, ¿no?; conviene la inteligencia, pero la inteligencia sin la emoción no puede hacer nada, y sin emoción previa no hay ninguna razón para que se ejecute una obra estética.

La emoción es necesaria, no pueden hacerse las cosas a fuerza de pura retórica, si es que la retórica pura existe, yo creo que no. Si no hay una emoción previa no se justifica la creación de una obra de arte.

—*Justamente, en su caso yo observo un equilibrio entre el racionalismo aristotélico y la intuición y emoción platónica.*

—Bueno, ojalá llegara yo a eso.

—*Eso sí me parece bastante particular suyo, porque en el caso de Spinoza, por ejemplo; él es exclusivamente racionalista, y no acepta el mito, entre otras cosas.*

—No, y yo tengo algún soneto sobre él en que digo eso: "Libre de la metáfora y el mito / labra un arduo cristal: el infinito / Mapa de Aquel que es todas Sus estrellas." Quizá el acierto esté en la palabra mapa, que sugiere algo vasto, ¿no?

—*Es cierto, pero para que los oyentes y los lectores comprendan el significado completo de su poema, me gustaría leerlo.*

—...Yo creo que no es necesario que usted lo lea, porque yo voy a recordarlo.

—*Ah, pero cómo no.*

—Usted recordará que Spinoza pulía lentes, y al mismo tiempo pulía ese laberinto cristalino de su filosofía, ¿no?

—Sí.

—Entonces yo, en ese poema, equiparo las dos cosas: esa doble labor de las manos puliendo los lentes y de la mente puliendo el sistema filosófico. El soneto vendría a ser así:

Spinoza

Las traslúcidas manos del judío
Labran en la penumbra los cristales
Y la tarde que muere es miedo y frío.
(Las tardes a las tardes son iguales.)

Las manos y el espacio de jacinto
Que palidece en el confín del Ghetto
Casi no existen para el hombre quieto
Que está soñando un claro laberinto.

No lo turba la fama, ese reflejo
De sueños en el sueño de otro espejo,
Ni el temeroso amor de las doncellas.

Libre de la metáfora y del mito
Labra un arduo cristal: el infinito
Mapa de Aquel que es todas Sus estrellas.

Ése es el soneto. Y luego escribí otro, que no recuerdo, pero del cual retengo un verso, que es: "Alguien construye a Dios en la penumbra" o "Un hombre engendra a Dios entre las sombras" o algo así.

—*Y es Spinoza.*

—Es Spinoza, sí, "Un hombre engendra a Dios", un hombre está creando la divinidad mediante palabras humanas, en un libro que es la *Ética* de Spinoza.

—*Pero usted prueba haber estado muy compenetrado de Spinoza al haber escrito ese poema.*

—Bueno, yo pensé escribir un libro sobre Spinoza, y luego me di cuenta de que yo no podía explicar lo que yo mismo no entendía bien. Pero ese libro se ha convertido en un libro sobre Swedenborg, sí, pienso escribirlo alguna vez. Y voy a recibir la visita de un secretario de la Sociedad Swedenborgiana de los Estados Unidos. Va a venir a verme, y yo espero hablar muy poco y escuchar mucho lo que él me diga, ya que conoce el tema mucho mejor que yo.

—*Las últimas novedades sobre Swedenborg (ríe).*

—*(Ríe.)* Las últimas novedades, sí, de aquel hombre que murió en Londres, y que conversaba con los ángeles todos los días; sí, yo escribí un soneto sobre él también, pero esté tranquilo porque no lo recuerdo.

Oswaldo Ferrari: En un diálogo mantenido en una universidad de los Estados Unidos, usted dijo, Borges, que sentía al gran personaje de Cervantes, Alonso Quijano, que con la imaginación se transforma en don Quijote, como su mejor amigo.

Jorge Luis Borges: ...Sí, y curiosamente ese personaje nos está dado en el primer capítulo de la obra, ¿no?

—*Cierto.*

—Usted recordará aquello de que salimos de nuestra vida cotidiana y entramos en la vida de Alonso Quijano: “En un lugar de la Mancha 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.” Y así, en unas líneas hemos entrado en ese mundo.

—*Entramos en el sueño.*

—Sí, lo que me llamó la atención, aún siendo chico, es que se dijera que él se vuelve loco, y que no se mostraran las etapas de la locura. Yo pensé que podría escribirse un cuento —salvo que ese cuento sería un tanto imprudente, ¿no?—, un cuento en que se mostraran las etapas de la locura: en que se mostrara cómo para Alonso Quijano, el mundo cotidiano, ese lugar de la polvorienta región de La Mancha, fuera volviéndose irreal, y fuera más real el mundo de la *Matière de Bretagne*. Pero no importa, nosotros aceptamos eso; y ya en ese capítulo hemos entrado en el mundo de él. Y quizá... quizá lo más importante sea que un escritor nos presente gente querible, y posiblemente no sea tan difícil eso, porque el lector tiende a identificarse con el primer personaje que se nombra. Es decir, si leemos *Crimen y castigo*, por ejemplo, desde el principio nos identificamos con Raskolnikov, ya que es el primer personaje que conocemos. Y eso ayuda a que uno se haga amigo de él, dado que al leer eso, uno ya es él; porque leer un libro es ser sucesivamente los diversos personajes del libro. Bueno, digo, en el caso de una novela, si es que esa novela vale algo.

—*Y es ser, de alguna manera, el autor.*

—Sí, es ser de alguna manera el autor también, todo eso; una serie de metamorfosis, de cambios, que no son dolorosos, que son placenteros. Ahora, esa idea

de Unamuno de que don Quijote es un personaje ejemplar me parece errónea, porque ciertamente no lo es; es más bien un señor colérico y arbitrario. Pero, como uno sabe que es inofensivo... (*rié*). Yo escribí una página una vez sobre qué ocurriría si don Quijote matara a un hombre. Pero esa inquietud mía era absurda ya que se entiende desde el principio que no puede matar a nadie, que tiene que ser un personaje simpático. Y el escritor no lo expone en ningún momento a ese peligro. Y luego yo pensé en las posibles consecuencias de ese acto imposible de don Quijote, pensé qué podría suceder, y no sé qué posibilidades sugerí. Pero el hecho es que lo sentimos a Alonso Quijano como un amigo.

—*Es verdad.*

—En el caso de Sancho no, yo lo siento más bien como impertinente. Desde chico tuve, además, conciencia de que hablaban demasiado; me imagino más naturalmente que hubiera largos periodos en que cabalgaran juntos en silencio. Pero como el lector esperaba los sabrosos diálogos, Cervantes no podía permitirse eso. Cuando leí el *Martín Fierro* pensé lo mismo, pensé que era muy raro que Cruz le contara enseguida a Fierro toda su historia; pensé que hubiera sido más natural que fuera contándosela poco a poco.

—*De manera que para usted, lo más importante del libro de Cervantes...*

—Es el personaje.

—*La creación del hombre Alonso Quijano.*

—Sí, sobre todo Alonso Quijano que se confunde con don Quijote, y el autor deliberadamente lo confunde algunas veces. Pero uno, sobre todo en la primera parte, siente que él no es don Quijote, que él es Alonso Quijano. Y además, es recibido como un intruso por toda España. Y en cambio, en la segunda parte no: España entera ha leído la primera parte y está esperándolo y fomentando su locura. Y luego, al final, Sancho propone que pasen al género pastoril, ¿recuerda?; y eso también lo rechaza Alonso Quijano. Él está ya convencido de que él es Alonso Quijano, y que no puede volver a convertirse en un caballero andante, o en un pastor.

—*Sí, y en “Un soldado de Urbina”, usted recordará, y en “Sueña Alonso Quijano”; en ambos poemas...*

—El segundo poema yo no lo recuerdo, el primero sí, hasta lo sé de memoria, porque a veces me piden un soneto; entonces yo vacilo entre “Everness”, “Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos”, sobre el cuchillero Juan Muraña, de Palermo, y ese poema “Un soldado de Urbina”, en que no se menciona a Cervantes, pero el lector entiende que se trata de él.

—*En los dos poemas que mencioné, usted ha relacionado los sueños épicos de don Quijote con la realidad épica que le tocó vivir a Cervantes en su propia vida.*

—Sí, ahora, lo que es curioso es que parece que no hubiera conciencia en Cervantes, ni en ningún literato de la época, de la importancia del descubrimiento de América.

—*Sí, a pesar de que son contemporáneos, claro.*

—Son contemporáneos, y les interesaban más las pequeñas y desastrosas guerras de Flandes que el descubrimiento de un continente. Y parece que en Inglaterra ocurrió lo mismo: lo mandaron a Cabot para que llegara a la China, porque no pensaron que América estuviera allí, cerrando el paso.

—*Ahora, Cervantes pidió venir a América.*

—Sí, y dice Groussac que hubieran podido darle, por ejemplo, algún cargo en Nueva Granada, pero que al hecho de que le negaron ese cargo debemos, quizá, la escritura del *Quijote*. Es decir, que aquello que a Cervantes le pareció un mal, fue un bien para él y para la humanidad entera.

—*Decíamos, entonces, que Cervantes había conocido lo que usted llama “el sabor de lo épico”, en su propia vida.*

—Sí, y le gustaba referirse a la batalla de Lepanto; muchas veces hace mención de ella.

—*Sí, y como usted dice en su poema “Para borrar o mitigar la saña / de lo real, buscaba lo soñado”.*

—“Y le dieron un mágico pasado / los ciclos de Rolando y de Bretaña.” Sí, la *Matière de France* y la *Matière de Bretagne* a las que debe agregarse la *Matière de Rome La Grande*, que incluye las aventuras de Alejandro de Macedonia, que llega a la muralla del paraíso, y que llega también al fondo del mar. En fin, todo eso es la *Matière de Rome*.

—*De Italia le venía también Ariosto, y muchos otros ejemplos.*

—Claro, y cuando Cervantes habla del “donoso escrutinio”, habla del “cristiano poeta Ludovico Ariosto”. Y podría intentarse un ensayo sobre Ariosto y Cervantes; es decir, los dos sintieron, digamos, el sabor de esas tres “materias”: de Bretaña, de Francia y de Roma. Y al mismo tiempo se dieron cuenta de que todo eso era un poco ridículo, un poco extravagante.

—*El sabor de la caballería, digamos.*

—Sí, ese sabor, desde luego; ya en el primer canto del *Orlando furioso*, cuando se habla de Carlomagno, se pone un poco en ridículo aquello. Pero, a la vez era precioso para Ariosto, que se daba cuenta, bueno, de que aquello era irreal; y quizá le gustara por eso mismo. Y en Cervantes es más marcado aún.

—*Era precioso para el contraste con la realidad.*

—Sí, para el contraste, pero yo creo que los dos se parecían en eso, ¿no?

—*Naturalmente.*

—En eso de sentir la caballería, y saber al mismo tiempo que todo eso era irreal, o un poco irrisorio en todo caso. En el caso de Cervantes, del todo irrisorio.

—*Por eso todo el desarrollo de su novela se da en el contraste entre la realidad y el sueño.*

—Sí, y el sueño es ese sueño de la Matière de France y de Bretagne sobre todo, más que de la de Rome, ya que se habla poco de Alejandro o de César.

—*Me ha interesado particularmente esa identificación suya con el personaje, casi más que con el autor, diría, con Alonso Quijano más que con Cervantes.*

—Pero yo creo que eso le ha sucedido a todo el mundo, ¿no?

—*Habría que ver, es posible.*

—Creo que Unamuno escribió que don Quijote es ahora más real que Cervantes. Bueno, es que el hecho de que a Alonso Quijano lo imaginamos directamente, y a Cervantes lo imaginamos a través de las biografías, o de noticias ajenas...

—*O lo conjeturamos...*

—O lo conjeturamos, sí. En cambio, con Alonso Quijano, y con el don Quijote en el cual trata de convertirse, tenemos una relación directa; la explicación es evidente, no puede haber otra.

—*De acuerdo, pero el hecho de que el sueño de Alonso Quijano fuera el sueño de una biblioteca, creo que es afín con usted; es decir con su predilección de siempre.*

—Ah, desde luego, sí, creo que en algún soneto escribí que, a diferencia de Alonso Quijano, yo no había salido nunca de mi biblioteca. Porque aunque he viajado por todo el mundo, no sé si de hecho he salido de aquellos primeros libros que leí.

—Sí, usted guarda fidelidad a esa biblioteca inicial permanente.

—Sí, y además, siendo miope, mis primeros recuerdos no son, digamos, del barrio de Palermo, ni siquiera de las móviles caras de mis padres, sino de los libros, de las ilustraciones, de los mapas, bueno, de los lomos de los libros, por qué no de las encuadernaciones. Es decir, mis primeros recuerdos son éstos, son realmente recuerdos de libros más que de personas.

—De manera que aquella biblioteca de su padre fue fundamental en su vida, como usted ha dicho.

—Yo creo que sí, y creo que no he salido nunca de ella, lo cual es una suerte para mí, pero una desventura para mis lectores el que eso me haya llevado a escribir otros libros. Pero, en esta casa, yo trato de estar en la biblioteca de mi padre, ya que en esta casa no hay libros míos.

—Cierto, pero ya que hemos hablado de contrastes; la historia del *Quijote* curiosamente se desarrolla en el país donde el realismo tiene el mayor peso, que es España.

—Es cierto, y se jactan de eso además, porque la novela picaresca se entiende que es eso, ¿no? Aunque, de hecho es una novela bastante puritana; usted ve que en la novela picaresca se omite lo sexual, por ejemplo.

—Sí, pero en ella incursionó el mismo Cervantes.

—¿Usted dice en “Rinconete y Cortadillo”?

—Sí, precisamente, y en otras de las Novelas ejemplares.

—Claro, pero con todo, la novela picaresca tiene que haber sido una revelación para Europa, ya que influyó tanto en la novela inglesa, en el *Simplicissimus* de Grimmelshausen, en Alemania; y, luego, en el *Gil Blas* de Lesage.

Oswaldo Ferrari: Usted explica en un texto, Borges, que así como la genuina cultura de los germanos florece finalmente en Islandia, la cultura celta se refugió en Irlanda... En los archivos y bibliotecas de Irlanda, dice usted, se encontraría preservado el testimonio de la cultura lingüística y literaria de los celtas.

Jorge Luis Borges: Sí, porque en los demás países se perdió. Ahora, en Gales también, los mabinogion son de Gales; son historias, algunas muy hermosas, que tradujo Lady Guest. Su libro fue leído por Renan, quien lo usó contra los alemanes en la guerra franco-prusiana. Y ahí está ese hermoso cuento, del que sin duda hemos hablado ya, sobre dos jóvenes reyes que en la cumbre, en la alta cumbre de un monte, juegan al ajedrez, mientras abajo los ejércitos se batan; abajo están esas mareas de hombres que combaten. Y luego, llega un momento, y en ese momento, evidentemente final, uno de los reyes dice: "Jaque mate" y ejecuta una jugada. Entonces, llega un jinete con la noticia de que el ejército del otro rey ha sido derrotado. De esa forma, uno se da cuenta de que ese partido de ajedrez es una operación mágica, porque los ejércitos están dirigidos por las jugadas; y cuando uno de los reyes le da jaque mate al otro, el ejército del otro ha sido vencido. Y yo he usado una idea parecida en un poema sobre el ajedrez. Ahí yo imagino a las piezas, que creen gozar de libre albedrío, pero luego no, las mueve la mano del jugador; el jugador cree gozar de libre albedrío, pero al mismo tiempo él está dirigido por un dios, que, por razones literarias, está regido por otros dioses. Y así se forma, entre las piezas de ajedrez, una serie infinita, una cadena de infinitos eslabones. Escribí dos sonetos con ese tema, titulados "Ajedrez"; y en ambos el tema es el mismo: el tema de que las piezas creen ser libres y no lo son, y los jugadores creen ser libres y no lo son; y Dios cree ser libre, pero no lo es, y el otro dios cree ser libre pero no lo es, y así hasta lo infinito. Pero, ya que hablamos de la cultura de Irlanda, no sé si nos hemos referido antes a un tema muy curioso: bueno, a mí me hicieron miembro de la Academia Argentina de Letras, y al hablar yo recurrí a eso (ya que se trataba de academias): recordé que en ninguna parte las academias literarias habían sido tan importantes como en Irlanda, cuando Irlanda era un mundo de pequeños reinos. Entonces, el estudio de la poesía incluía el estudio de todas las demás disciplinas, por ejemplo, la genealogía, la astrología, la botánica, las matemáticas, la ética; todo eso era estudiado por los poetas. Y había diversas categorías; y a los que no habían pasado un examen, no se les permitía el uso de la poesía. Pero una vez que se había pasado del primer año al segundo, ya le era permitido usar, bueno, ciertos metros y ciertos temas, pero no más. Y al final, cuando se llegaba al grado de alto poeta, se podían usar todos los metros; todos los nombres de las fabulosas genealogías, todas

las figuras retóricas. Y así se creó una poesía extraordinariamente compleja (eso era mantenido por el Estado). Pero llegó un momento, según la leyenda, en que uno de los reyes —el rey de Irlanda, digamos— ordenó a dos poetas, que ya habían cursado sus doce años de estudio; eran altos poetas de Irlanda, ordenó su elogio. Los poetas recitaron sus poemas, y probablemente un poeta entendió el poema del otro y viceversa, pero nada más. Entonces el rey disolvió el Colegio de Poetas, y acabó con las academias así. Además, esos poetas eran más costosos que los reyes, ya que tenían derecho a más esclavos, a más vacas, a más dinero; y resultaban, digamos, un serio gasto para el Estado (*rien ambos*).

—*Tendrían también derecho a un mayor ocio.*

—A un mayor ocio... bueno, quién sabe, si inventaron y además debían manejar un sistema muy complicado de poesía, que se parece al sistema escandinavo, al sistema anglosajón, en que se dan ciertas metáforas: hemos hablado tantas veces de aquello de “El camino del cisne” por el mar, del “Encuentro de espadas” por la batalla, etcétera. Era parecido a eso, pero mucho más complejo. De modo que el poeta, al cabo de doce años, sabía todo. Claro que lo que llamamos “todo” siempre es modesto comparado con la suma de cosas posibles, pero, en fin, sabía todo lo que podía saberse en Irlanda, en cierta época.

—*Sí, y usted señala, me parece, con Renan, una característica muy peculiar de esa antigua cultura celta; y es que al convertirse al cristianismo retiene, sin embargo, la memoria de los mitos paganos y de las leyendas arcaicas.*

—Bueno, pero yo creo que eso sucedió también en otros lugares; usted ve, precisamente yo acabo de escribir un poema sobre Góngora. Y el tema es que Góngora, que sin duda era católico, usa, sin embargo, a los dioses latinos, que eran realmente los dioses griegos con nombres distintos. Es decir, él no habla de la guerra sino de Marte, o, como dirían los griegos, de Ares; él no habla del mar, sino de Neptuno, o, como dirían los griegos, Poseidón. De manera que esas mitologías han seguido alimentando la imaginación de los hombres, más allá de sus creencias teológicas. Creo que ahora, en Irlanda, se impone el estudio de esos dos idiomas: el inglés y el erse, que viene a ser la forma celta, y que antes era más o menos ignorado, sobre todo por los campesinos. Era un idioma que interesaba a los eruditos, o a los filólogos; que es lo que puede suceder con el guaraní aquí, ¿no?

—*Otro antecedente particular de la cultura celta, es aquel de que los primeros hombres de letras entre ellos, fueron sus sacerdotes: los druidas.*

—Los druidas, sí, creo que César anota que había druidas en todas las regiones celtas; por ejemplo, en Bélgica, en Francia, en España, pero que el Colegio de los druidas estaba en Inglaterra, que era un país celta entonces. Y que iban a perfeccionar sus estudios, yo no sé de qué, quizá de magia. Ahora, César atribuye a los celtas

la creencia en la transmigración de las almas; y él ve ahí la influencia de Pitágoras. Pero parece que no, parece que lo que él oyó fue que los hombres pueden convertirse en animales —que viene a ser, bueno, la idea nuestra del tigre capiango, del lobizón—, y que César confundió con la idea de la transmigración, que es distinta. En el caso de la transmigración, el alma de un hombre transmigra a otro cuerpo; es decir, si un hombre es de peculiar ferocidad, entonces está bien que transmigre al cuerpo de un tigre, porque en el tigre ser feroz no es un defecto, ¿no? De modo que cada alma encuentra su habitación adecuada.

—*En cuanto a la poesía celta, usted nos dice que a pesar de su complejidad, de su extremo rigor, es por momentos prodigiosa.*

—Sí, yo recuerdo sobre todo lo que se escribió en Gales. Hay un poema, que ha recogido Robert Graves, en su libro *La diosa blanca*, y el título ya es lindo: se llama “La batalla de los árboles”. No sé exactamente a qué se refiere, creo que se ha conservado una estrofa, y esa estrofa se refiere a la transmigración. Yo leí eso en una cita de Arnold, y recuerdo este fragmento, que reconstruyo rápidamente: “He sido un pez resplandeciente / he sido un puente que atraviesa setenta ríos / he sido la espuma del agua / he sido una palabra en un libro / he sido un libro en el principio...”

—*Es lindísimo.*

—Una espléndida enumeración, ¿eh?; se va pasando de una cosa a otra, y de un modo asombroso, ¿no? Y recuerdo ese final: “He sido una palabra en un libro / he sido un libro en el principio.” Claro que ahí todo está hecho con el juego de “en”, que es un poco distinto: una palabra “en un libro” es en el espacio: en cambio, un libro “en el principio” es en el tiempo. Pero no importa, queda muy bien. Y luego dice: “He sido una espada en la mano / he sido una mano en la batalla”, y sigue en una enumeración muy larga; hay como veinte o treinta términos, y todos son inesperados, y al mismo tiempo preparados por lo anterior.

—*Y también en Irlanda, usted nos dice que dentro de la literatura se da especialmente el tema de la navegación, de las navegaciones.*

—Bueno, eso ocurre con la poesía germánica también, y con la poesía portuguesa. Yo una vez escribí, o simulé un libro sobre literatura portuguesa; y parece que hay un género especial, que consiste en libros de los naufragios y de las navegaciones. Son libros sobre navegaciones, desde luego, pero desdichadas, ya que los naufragios están incluidos.

—*Pero las navegaciones, en la imaginación de los irlandeses, se orientaban siempre hacia el Oeste...*

—Sí, hacia la isla de San Brandán, y luego se habla de otras islas fantásticas; hay una en la que se dice que “Lebroles de plata hostigan a ciervos de oro”, recuerdo. Después hay otra que está cercada por un fuego eterno, y otras con seres fantásticos sobre todo esa isla de San Brandán, a la que se vinculó después con el descubrimiento de América, ¿no? Pero la imaginación irlandesa había poblado el Atlántico Norte con un archipiélago de islas imaginarias y prodigiosas.

—Sí, además de una manera de imaginar la naturaleza, hay en ellos un amor especial por la naturaleza y por el paisaje.

—Sí, un sentimiento de la belleza de los árboles, por ejemplo. Creo que se ha vinculado la palabra “druida” con las “amadriades”; es decir, habría la idea de que estuviera unido el druida al árbol.

—Ese amor por la naturaleza es propio de Inglaterra, además de Irlanda...

—Sí, el paisaje era casi desconocido en la literatura antes del movimiento romántico en otros países de Europa. Casi no hay paisaje. Creo que en la pintura tampoco. Ahora, según Ruskin, el primer pintor que ve realmente las rocas, las nubes, las montañas, el mar, fue Turner. Porque en general se usaba el paisaje como fondo; ese fondo era convencional: lo importante era el personaje. En cambio, en la pintura japonesa no, en la pintura japonesa creo que desde siempre —si la palabra siempre es lícita— se pensó en el paisaje, o se sintió el paisaje. Que es algo que mucha gente no siente; por ejemplo, usted lee el Quijote, y fuera de algún verde prado, evidentemente tomado de la literatura italiana, de las convenciones de la literatura italiana, no hay paisajes. Por eso las ilustraciones de Doré son muy lindas, pero no tienen nada que ver con el texto; porque usted los ve al hidalgo y al escudero, bueno, y están rodeados de vastos paisajes, y esos paisajes no figuran en el libro. Yo me pregunté, leyendo hace muchos años la primera página de *La gloria de Don Ramiro*, de Rodríguez Larreta, si no sería falsa esa primera página; porque creo que en ésa, o en todo caso, en las primeras, se habla del paisaje de Toledo. Ahora, yo no sé si los toledanos, en el siglo XVI o en el siglo XVII veían ese paisaje, yo creo que no; creo que ese paisaje era invisible, como lo es por lo general en la poesía popular el paisaje: lo que interesa son las personas y sus pasiones.

QUEVEDO

Oswaldo Ferrari: Hay un clásico de su predilección, Borges, del que hasta ahora no hemos hablado; aquel español de quien usted dijo que no fue sentimental ni patético, y a quien recordamos no tanto por la creación de un tipo literario como por la calidad de su escritura.

Jorge Luis Borges: ¿...Cansinos Assens?

—No, no, yo me refiero a Quevedo.

—A Quevedo...

—Sí, el más noble estilista español, según Lugones, creo recordar...

—Pues yo he ido apartándome de Quevedo, de igual modo que he ido apartándome de Lugones. Veo que siempre en Quevedo y Lugones se nota el esfuerzo; parece que no fluyeran nunca.

Estuve compilando una antología de sonetos, y no he encontrado un soneto, bueno, no he encontrado sonetos de Quevedo o de Lugones sin alguna fealdad, sin alguna línea en que el autor no incurra en un pecado de vanidad; porque el barroco es condenable por razones éticas, yo creo, lo barroco es condenable porque corresponde a la vanidad. Ahora, en el caso de Quevedo... sin embargo, hay un soneto, aquel:

“Retirado en la paz de estos desiertos,

Con pocos, pero doctos, libros juntos,

Vivo en conversación con los difuntos

Y escucho con mis ojos a los muertos.”

—Eso es lindo, pero no sé si ese cuarto verso puede admitirse.

—Usted lo había encontrado muy conceptista.

—Sí, me parece que eso se ha hecho un poco para salvar la idea... bueno, se dice “Hablar hasta por los codos”, y aquí tenemos la idea de escuchar con los ojos. Sin embargo, es cierto, porque uno está leyendo un texto —uno tiende a leerlo en voz alta—, uno está escuchándolo con los ojos. Aunque quizá esa contraposición de escuchar y de ojos sea un poco violenta., ¿no? Después viene:

“Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
O enmiendan o secundan mis asuntos,
Y en músicos callados contrapuntos
Al sueño de la vida hablan despiertos.”

Ése es lindísimo y es cierto, además. Al final dice:

“En fuga irrevocable huye la hora;
Pero aquella el mejor cálculo cuenta,
Que en la lección y estudio nos mejora.”

Es un final tranquilo que no se parece a Quevedo, ¿no?; el hecho de que la última línea sea tan serena.

—Sí, ahora, anteriormente usted lo consideró a Quevedo como un literato para literatos, posiblemente porque lo encontró adecuado a la sensibilidad de los escritores.

—No, y porque además escribe un poco en función del oficio de escribir, ¿no?, pero no sé si es un mérito eso. También se dijo de Spenser, que era “The poet’s poet” (El poeta de los poetas); eso se dijo de Edmundo Spenser. Luego se habló del escritor de los escritores; se trata, bueno, de que hay un placer que dan a la sensibilidad, a la emoción, a lo que fuere. Pero en el caso de Quevedo, sentimos que ese placer es específicamente literario, es decir, se siente ante todo el valor que él le daba a las palabras. Ahora, no sé si eso es una virtud, quizá lo que convenga es que el lector se olvide de las palabras; en Quevedo y en Lugones, que se parecen tanto, uno recuerda siempre las palabras.

—Por eso usted dijo que la grandeza de Quevedo es verbal.

—Sí... ¿yo dije eso?; bueno, sí, sin duda.

—En cuanto a la defensa que Quevedo hace del razonamiento lógico, digamos, contra la superstición; la refutación de mitos, como frente a aquellos versos de Empédocles...

—No recuerdo, ¿cómo son?

—Son aquellos en los que decía que había sido un pez, que había sido...

—Ah, sí, espere... “He sido un pez que surge del mar”, creo que decía Empédocles, sí; claro que la refutación que hace Quevedo es una especie de broma, ¿no?

—Bueno, a través de eso refuta precisamente la teoría de la transmigración de las almas, que él consideraba pura superstición, y que atacaba desde la lógica.

—Sí, pero no sé si el mito puede ser refutado por la lógica.

—*Ah, claro.*

—Y además, la idea de haber vivido en muchas formas puede ser cierta, es decir, aunque uno no haya vivido en muchas formas, uno puede sentir que ha vivido en muchas formas sin salir de la propia vida; ya que, si yo pienso en mi vida pasada, bueno, hay años y fechas y hechos que me quedan tan lejos que podrían haber sido vividos en otras formas, y no en la forma humana.

—*¿Dentro de la propia vida, dice usted?*

—Dentro de la propia vida, yo creo que sí, pero creo... Digamos, en la India, por ejemplo, todo el mundo acepta la idea de la reencarnación; pero la acepta porque esa idea no contradice la experiencia. Si uno recuerda algo que ha hecho hace mucho tiempo, bueno, uno recuerda algo hecho por otro; y uno acepta eso. Es que la imaginación parece ser hospitalaria a ese mito, que quizá sea cierto o no, el de la reencarnación.

—*Ahí Platón se encontraría con la India.*

—Sí, yo creo que sí.

—*Porque si hay recuerdo, entonces fuimos ese otro o esa cosa antes.*

—Sí, porque, en fin, para la sensibilidad quizá sea más fácil aceptar la idea de que uno ha vivido en otro cuerpo, en otra forma, que en un cuerpo y en una forma humanos; que la idea de aceptar los arquetipos: el arquetipo parece inconcebible, y la imaginación parece rechazarlo de algún modo. En cambio, la idea de haber sido "Un mudo pez que surge del mar", como dijo Empédocles de Agrigento, es una idea que uno acepta fácilmente, siquiera como conjetura (*né*), o como posibilidad.

—(Ríe.) *La conjetura siempre es posible, pero volviendo a Quevedo, en el Marco Bruto, por ejemplo, usted dice que a través de Quevedo se produce el encuentro del español con el latín de la edad de plata. Yo quería consultarlo sobre esa "edad de plata" que vincula con Séneca, con Tácito y con Lucano.*

—Sí, en mi poema "Otro poema de los dones" yo hablo de Lucano y de Séneca, que escribieron, antes del idioma español, toda la literatura española; y me refiero precisamente a eso, a esa "latinidad de plata", que es lo que imita después Quevedo. Y bueno, Quevedo tradujo algunas de las epístolas de Séneca, yo he leído dos de las epístolas a Lucilio en la obra de Quevedo, traducidas por él; traducidas admirablemente, claro, ya que era el modelo que se había propuesto, en todo caso en el *Marco Bruto*.

—*Ahora, respecto a la poesía de Quevedo, al soneto, a pesar de que usted dice que encuentra ocasionales fealdades, creo que también encuentra la excelencia.*

—Sí, pero es difícil encontrar algún soneto de Quevedo o de Lugones en el que no haya alguna fealdad. Y alguna fealdad, no digamos distraída, sino buscada y desgraciadamente hallada. Parece como si lo que para nosotros es fealdad, hubiera sido belleza para ellos. Pero, es tan difícil juzgar esas cosas; por ejemplo, yo recuerdo aquellos versos de Góngora que dicen:

“Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas.”

Bueno, para la lógica, o para mí, la idea... esa admisión de que las arenas no son doradas, me parece que no es de mayor eficacia; pero posiblemente a Góngora le gustara esa idea: esa idea de afirmar y de retacear, ¿no? Porque si no por qué puso eso. ¿O simplemente porque la rima lo obligaba?, no, no creo; yo creo que a él le gustaba la idea “de arenas nobles, ya que no doradas”. Esa oposición de algún modo le agradaba. Entonces, no puede ser juzgado, ya que es algo tan personal que no sabemos si tenemos que censurarlo o alabarlo.

—*Bueno, puede parecerse a lo que usted dice de las mejores piezas de Quevedo, en cuanto a que más allá de las ideas que las informaron, o de los conceptos, existen literariamente; la existencia literaria de un texto sería independiente de lo otro en ciertos casos, ¿no?*

—Bueno, uno podría pensar que un poema no corresponde a una emoción, o al tema del poema, sino que es un objeto más que se agrega al mundo: un objeto verbal. Y yo justamente tengo un poema sobre eso, titulado “El otro tigre”, no sé si usted lo recuerda, en el cual yo me propongo describir un tigre. Una vez que lo he hecho, me doy cuenta de que ese tigre no es el tigre, sino simplemente un objeto verbal, una construcción, un edificio de palabras; y entonces hablo del otro tigre. Pero, a medida que estoy hablando de él, el otro tigre se vuelve tan artificial como el primero; y así, al final, yo me quedo solo en la tarde, en la gran tarde de la Biblioteca Nacional, buscando el otro tigre, el que no está en el verso... Creo que ese poema es, quizá, uno de los mejores míos, y ahí se insinúa una cadena de infinitos eslabones, y cada uno de los eslabones es un tigre; y cada uno de esos tigres es puramente verbal, y ninguno es el tigre que busco.

—*Esto me ha recordado otro poema suyo: “La pantera”; pero el otro aspecto de Quevedo sobre el que me interesaba consultarlo, es acerca de la visión escéptica que tiene él de la relación con la mujer. No sé si usted recuerda ese aspecto.*

—Sí...

—*Habla con prevención.*

—Bueno, yo no puedo estar de acuerdo con Quevedo en eso... para mí hay algo tan grato en una mujer, en cualquier mujer; algo que desde luego, no puede definirse, pero hay un agrado simplemente en estar con una mujer. No tiene nada que ver con el amor, ni con la sensualidad; es el hecho, bueno, de algo que es ligeramente distinto, pero no demasiado distinto: lo bastante distinto como para ser percibido, y al mismo tiempo lo bastante cerca como para que esa diferencia no nos separe. Ahora, eso se da, a la vez, en toda relación de amistad, yo creo; pero con todo, yo diría que hay algo en la amistad de una mujer, o simplemente en la presencia de una mujer, que no hay en la presencia de un hombre.

—Además, usted dice que las mujeres piensan por intuiciones, a diferencia de los hombres, que piensan más bien dialécticamente; y entonces, ese pensamiento de la mujer es complementario al del varón, porque aporta la intuición.

—Y, actualmente estoy llegando a la conclusión de que nadie piensa, ni de un modo ni del otro (*nién ambos*), pero, en fin, eso ya sería una forma de escepticismo... Ahora, claro, si la mujer piensa por medio de la intuición, eso quiere decir que se trata de un solo paso; entonces es más posible el acierto. En cambio, si tenemos el pensamiento lógico, es como una cadena con varios eslabones, y en cada uno puede acechar el error.

—Es cierto.

—Es más fácil que haya errores en un largo proceso que en un solo acto de sensibilidad, como sería la intuición. Por el contrario, en un proceso lógico sí, es muy fácil que se deslicen errores.

—Claro, y usted recordará que en Oriente, por ejemplo, en el budismo zen, la intuición está considerada como la más alta expresión de la inteligencia.

—Claro, porque es un acto directo, porque es un solo acto, en cambio, lo otro es una operación, y las operaciones siempre son falibles.

Oswaldo Ferrari: Hay un místico, que es también teósofo, Borges, al que usted parece conocer muy bien, ya que además lo cita a menudo. Ese visionario es el mismo que eligió Emerson como arquetipo del místico.

*Jorge Luis Borges: Swedenborg, sí... Bueno, uno podría resumir su enseñanza... Según Jesucristo la salvación del hombre es ética, y hay aquellas frases demagógicas de "Los últimos serán los primeros", y luego, "De los simples de espíritu es el reino de los cielos"; y aun el "Dejad que los niños vengan a mí"... En cambio, tenemos en el siglo XVIII al gran místico sueco Swedenborg, y la enseñanza de él es distinta. Él basa toda esa enseñanza en largos diálogos personales con los ángeles, en Londres. Y esos diálogos, bueno, duraron muchos años. Él era un distinguido hombre de ciencia, se había definido por la mineralogía, la anatomía y la astronomía también. Y luego, él dejó todo eso desde la primera aparición que tuvo de Cristo en Londres. De ahí en adelante se dedicó a visitar las diversas regiones del cielo y del infierno —que es, tal vez, el nombre de su libro más popular: *De Coelo et Inferno*—. Pero hay otros además; hay uno sobre el Juicio Final (que según él ya ha ocurrido). Ahora, esos dos libros están escritos —como ya dije en algún soneto— en un árido latín. Desde luego, Swedenborg no es un poeta, pero están escritos con la precisión de un viajero: es como si él describiera regiones asiáticas o africanas...*

—Como si en lugar de tratarse de visiones se tratara de paisajes concretos.

—Sí, porque además esas visiones son minuciosas. Pero eso podría ser tema para otro diálogo; quizá lo más importante es el hecho de que él cree que la salvación del hombre debe ser no sólo ética sino intelectual. Y hay una suerte de parábola suya que se refiere a un asceta. Ese asceta se propone la salvación, renuncia a todo, vive en el desierto, muere y efectivamente llega al cielo. Pero, cuando llega al cielo está perdido, porque, según Swedenborg, todo lo que existe en la tierra, digamos, todo lo que se refiere a formas y a colores, todo eso existe en el cielo, pero de un modo mucho más intenso y mucho más complejo. Y además, hasta puede haber cierto atisbo de la cuarta dimensión, ya que se dice que los ángeles pueden estar conversando uno con el otro, pero que siempre están frente a Dios. Es rarísimo, ¿no?

—Sí, es muy raro.

—Bueno, y luego, ese pobre hombre (el asceta a que me he referido) llega al cielo; la conversación de los ángeles es una conversación intelectual, de carácter

teológico naturalmente, pero muy complicada. Y este pobre hombre no puede seguir el diálogo de los ángeles. Entonces, piensan qué puede hacerse con él. Desde luego, mandarlo al infierno sería absurdo, ya que en el infierno se sentiría muy desdichado, porque tampoco puede convivir con los demonios... Ah, querría agregar que, según Swedenborg, nadie es juzgado y enviado al cielo o al infierno, sino que a lo largo de la vida, uno va preparándose para uno de esos dos destinos póstumos.

—*Con cada acto.*

—Sí, y cuando uno muere, está durante un tiempo en una región intermedia; y luego se le acercan desconocidos. Y si uno siente simpatía por unos, uno va con ellos; si siente antipatía por los otros, uno los deja. Pero esos visitantes pueden ser ángeles o pueden ser demonios. Y las personas que se han preparado para el cielo, simpatizan con los ángeles y encuentran horribles a los demonios. En cambio, los que han prostituido su vida, los que se han manchado de pecado, éstos se sienten más cómodos con los demonios y encuentran una relativa felicidad en el infierno. Vuelvo al caso del asceta; el asceta ha renunciado en su vida a todos los placeres, a todos los apetitos. Y el cielo no es un lugar así, de penitencia. Al contrario, es la vida de la tierra, pero mucho más plena, y los diálogos son intelectuales. Y el pobre hombre no puede seguirlos. Mandarlo al infierno sería evidentemente injusto, y al final, la solución que se halla es ésta: el asceta proyecta a su alrededor una especie de tebaída, de desierto ilusorio. Y se lo deja ahí solo.

—*En un yermo.*

—En un yermo, es decir, repite la vida que llevó en la tierra. Pero la repite de un modo distinto, ya que en la tierra él lo hacía con la esperanza del cielo. En cambio, ahora él está en ese yermo ilusorio, sin ninguna esperanza, ya que no puede modificarse. Es terrible eso.

—*Es terrible, es decir...*

—Ahora, Swedenborg insiste en el hecho de que nadie es condenado al infierno o elevado al paraíso; de que cada uno elige su destino. Y luego hay otra parábola —no sé si son parábolas o si son hechos reales para Swedenborg— que es ésta: es la de un réprobo que de algún modo se encarama al cielo. Está en el cielo, y hay una luz espléndida, pero esa luz él la siente como una quemadura. Hay fragancias celestiales y él las siente como fétidas. Es decir, que él ya está constituido para el infierno, se siente desventurado en el cielo. Para Swedenborg la salvación no sólo es de orden ético sino intelectual.

—*Apreciaba la inteligencia y la promovía.*

—Claro, la promovía, y los libros de él son los libros de un hombre muy inteligente, pero que están escritos sin mayor atractivo, sin otro atractivo que el tema. Describe las diversas regiones del cielo, las diversas regiones del infierno... Ahora, el infierno —él lo recorrió—, ve al infierno como una serie de ciénagas; luego hay chozas, hay como ruinas de aldeas incendiadas, y también hay tabernas y lupanares. Y hay ruidos que a él le parecieron horribles, pero que son música celestial para los réprobos. Y en cuanto al demonio —creo que algún teólogo luterano está de acuerdo con él—, el demonio es más bien un título: es el jefe. Pero como ellos viven en un mundo así, de envidia y de rivalidad —el mundo de los políticos, digamos—, ninguno de ellos dura, porque los demás están conspirando a favor de otro, que lo sigue, y contra el cual conspiran a su vez. De modo que el hecho de ser el demonio no se aplica a un yo, sino a diversos individuos que se odian entre ellos. Y llevan una vida terrible, pero esa vida, desde luego, es más llevadera para ellos que, bueno, que el insoportable paraíso.

—Entiendo, ahora...

—Y luego, él describe todo eso con muchos detalles: el infierno, como digo, con ciénagas, lupanares, tabernas; y, sobre todo, conspiraciones continuas. Esas conspiraciones son de personajes que se traicionan también, ya que son de índole demoníaca. Y sin embargo, ambos están regidos por el Señor: el cielo y el infierno. Y el universo está hecho de una suerte de equilibrio entre esas dos regiones: esa zona de sombra y de crímenes y de pecados, y la otra, el sereno cielo conservador, filosófico. Bueno, todo esto es materia de varios libros; yo tengo varias biografías de Swedenborg... Él fue a Inglaterra porque quería conocer a Newton, pero no llegó nunca a conocerlo. Y después él recibió, bueno, la primera visita de Jesucristo en Londres. Y los sirvientes que él tenía, lo oían; él caminaba, oían sus pasos, ¿no?, el cielo raso: estaba caminando arriba y conversando con los ángeles. También conversando con los ángeles en las calles de Londres; yo escribí un soneto sobre eso.

—Sí, que me gustaría leer.

—Bueno, luego tendríamos que hacer otro diálogo sobre Blake, porque Blake agrega a la salvación, digamos ética, y a la salvación intelectual, la tercera salvación —necesaria a todo hombre, según él—, que sería la salvación por la estética. De modo que Blake sería un discípulo rebelde de Swedenborg, ya que él habla mal de Swedenborg, pero él mismo es inconcebible sin Swedenborg. Ahora, Blake era un gran poeta, cosa que Swedenborg no era, y no hubiera querido ser tampoco. De manera que tenemos esa vasta obra de Swedenborg, toda redactada en latín, salvo algún informe sobre minería, redactado en sueco; y esos años de vida... no sé si solitaria en Londres, ya que si estaba conversando con ángeles no estaría tan solo.

—Pero yo he visto en su biblioteca muchos volúmenes de Swedenborg, y creo que de distintas épocas de la vida de él.

—Sí, yo leí el primero creo que en Buenos Aires, y luego descubrí que en Everyman's Library hay cuatro volúmenes, entre ellos un tratado breve sobre el Juicio Final. Además, yo escribí un prólogo para una edición de Swedenborg que se publicó aquí y que figura en ese libro mío que se llama *Prólogos*. Ahora, si usted quiere leer ese soneto...

—*Sí, lo voy a leer, pero antes quiero preguntarle... en su caso —usted habitualmente se reconoce agnóstico—, por el origen de esta fe, de esta confianza en un místico como Swedenborg.*

—No, no, no, yo no sé si es cierto. Yo sé que él era un hombre sincero, y que era un hombre, bueno, un famoso matemático, astrónomo, minerólogo, que viajó por toda Europa.

—*Un hombre múltiple.*

—Sí, y dejó todas esas disciplinas científicas porque pensaba que había sido nombrado para propagar esa fe. Ahora, parece que en la conversación él no insistía nunca en ello; eso lo hacía en sus escritos, en la conversación no trataba esos temas. Él llevaba una vida más bien sobria, salvo cuando llegaba a Londres algún compatriota suyo.

Entonces, los dos podían festejar esa visita; y supongo que en las tabernas, o quizá con mujeres, no sé, se ha insinuado eso. Y actualmente, hay muchos discípulos de Swedenborg, sobre todo en los Estados Unidos. De Quincey habla de haber conversado con un señor inglés de Manchester, que era swedenborgiano; y el padre de Henry y de William James también era discípulo de Swedenborg.

—*Se trata, entonces, de seguidores de la doctrina de la Nueva Jerusalén, de Swedenborg.*

—Sí, y luego, hay una iglesia, que es muy linda —porque siempre se piensa en las iglesias como en lugares oscuros—, y ésta es como si fuera una suerte de invernáculo, como de cristal; es decir, es una iglesia de claridad, lo cual está de acuerdo con la doctrina de Swedenborg.

—*Leo su poema a Emanuel Swedenborg:*

*“Más alto que los otros, caminaba
Aquel hombre lejano entre los hombres;
Apenas si llamaba por sus nombres
Secretos a los ángeles. Miraba
Lo que no ven los ojos terrenales:
La ardiente geometría, el cristalino
Laberinto de Dios y el remolino
Sórdido de los goces infernales
Sabía que la gloria y el Averno*

*En tu alma están y sus mitologías;
Sabía, como el griego, que los días
Del tiempo son espejos del Eterno.
En árido latín fue registrando
Últimas cosas sin porqué ni cuándo.”*

—Bueno, yo he versificado lo que acabo de decirle.

Oswaldo Ferrari: Hace poco usted me decía, Borges, que, según Ruskin, el primer pintor que vio realmente la naturaleza en su época fue Turner.

Jorge Luis Borges: Sí, y Ruskin tiene, además, un libro titulado engañosamente, o sofisticadamente, Pintores modernos, que está erigido, digamos, ad majorem gloriam de Turner.

—Específicamente.

—Sí, y el tema de él es que la naturaleza —claro que se refiere a Occidente, ¿no?— había sido usada como fondo: los pintores pintaban sobre todo la cara, a veces los discípulos pintaban las manos; y luego el paisaje era como adicional. Ahora, según Ruskin —pero yo no puedo juzgar ese juicio—, Turner fue el primero que realmente vio las nubes, vio los peñascos, vio los árboles, vio la neblina y ciertos efectos de luz. Y todo eso, según Ruskin, fue un descubrimiento personal de Turner. Él examinaba muy cuidadosamente los cuadros de Turner, con una lupa —eso me lo dijo Xul Solar, que también admiraba a Turner—. Y Chesterton dijo que el protagonista de la pintura de Turner es “The english weather” (El tiempo o clima inglés), pero no refiriéndose al tiempo sucesivo, cronológico, sino, bueno, a diversos modos o hábitos del tiempo, sobre todo los crepúsculos, las neblinas, las luces. Todo eso más que la forma. Tengo entendido —mi opinión no vale nada, pero repito lo que me dijo Xul Solar— que Turner fracasa con la figura humana, y, en cambio, es un gran espectador de paisajes. Y yo recuerdo que en uno de los volúmenes de ese libro de Ruskin hay una reproducción de un puente, un puente determinado; y luego está ese puente dibujado muy cuidadosamente y muy bellamente por el mismo Ruskin. Y ahí, si mal no recuerdo, parece que Turner ha eliminado dos arcos, ha simplificado todo, o ha enriquecido otras cosas; y todo eso lo aprueba Ruskin, y explica que Turner tenía razón estéticamente, aunque diera una imagen falsa del puente.

—Son famosos los cielos de Turner.

—Los cielos, sí, los crepúsculos.

—Oscar Wilde decía que eran cielos musicales.

—Sí, pero también recuerdo otra anécdota de Wilde, que dijo que la naturaleza imita al arte.

—*Ah, claro.*

—Y que a veces no lo imita muy bien. Se dice que estaba en casa de una señora, la señora lo llevó al balcón para que viera la puesta del sol; entonces él salió con los demás, y ¿qué era?: según él, un Turner de la peor época (*rié*).

—*¿Esa puesta de sol al aire libre?*

—Sí, imitada por la naturaleza, ¿no?; es decir, que la naturaleza no siempre es una buena discípula.

—*Precisamente en la época en que se debatía...*

—Sí, porque siempre existió la idea de que el arte imita a la naturaleza, y Wilde dijo no, la naturaleza imita al arte... Esto podría ser cierto en el sentido de que el arte puede enseñarnos a ver de un modo distinto.

—*Ciertamente.*

—Quiero decir, si uno ha visto muchos cuadros, uno sin duda ve la naturaleza de otro modo.

—*Se vuelve un mejor espectador.*

—Claro, y ya que hablamos de la naturaleza: yo he escrito un prólogo para la obra del visionario grabador y poeta William Blake, y él, que era el menos contemporáneo de los hombres, bueno, en una época de mitología neoclásica, inventó su propia mitología, con divinidades que tienen nombres no siempre bien sonantes, como por ejemplo, Golgonusa o Iuraisen. Y ahí dice que para él, el espectáculo de la naturaleza siempre lo ha disminuido de algún modo. Y llamaba a la naturaleza —tan reverenciada por Wordsworth— “El universo vegetal”. Y después dice otra cosa, pero no sé si es en contra o a favor de la naturaleza, dice que la salida del sol es para muchos simplemente la de un disco, parecido a una libra esterlina, que sube luminosamente. Pero para mí no, agrega; cuando yo veo la salida del sol, dice, me parece ver al Señor, y oigo a miles y miles de serafines que lo alaban. Es decir, que él veía todo místicamente.

—*Una visión beatífica.*

—Sí, una visión beatífica, exactamente.

—*De Blake. Ahora, si bien usted se declara ajeno a la música en general, salvo las milongas y los blues...*

—Bueno, pero no sé hasta dónde son música, aunque yo diría que... y, los *spirituals* me parece que son música; sí, realmente Gershwin es música, ¿no?

—*Sin duda, que a usted le gusta mucho además.*

—Me gusta mucho, pero no siempre Gershwin corresponde a ese tipo de música... A Stravinski le gustaba mucho el jazz también. A mí lo que me llama la atención oyendo el jazz, es que oigo sonidos que no oigo en ninguna otra música. Sonidos como si salieran del fondo de un río, ¿no?; como si estuvieran producidos por elementos distintos, sí, y eso determina una riqueza, el haber incorporado sonidos nuevos.

—*Es cierto, eso lo ha hecho el jazz. Le decía que, en cambio, usted no parece haber sido ajeno a la pintura.*

—No...

—*Eso podría demostrarse, por ejemplo, a través de aquel poema suyo: "The unending gift" (El regalo interminable) dedicado al pintor Jorge Larco.*

—Sí, pero el tema no sé si era la pintura; el tema era el hecho de que cuando la pintura existe, es algo limitado; y mientras no exista, entonces ya puede ir renovándose, ramificándose, multiplicándose infinitamente en la imaginación. Y además, bueno, recuerdo que Bernard Shaw en *The Doctor's Dilemma* (El dilema del médico) menciona a tres pintores, que son... Tiziano, Rembrandt y Velázquez. Cuando se está muriendo el pintor, él dice que más allá de la confusión de su vida (se refiere a lo ético, ¿no?) ha sido leal... y entonces él habla de Dios, que ha bendecido sus manos, ya que él cree en el misterio de la luz y el misterio de las sombras; y cree en Tiziano, Velázquez y Rembrandt.

—*Y esperaría el cielo de esos pintores.*

—Supongo que sí. Yo recuerdo un largo párrafo, muy elocuente, un párrafo deliberadamente retórico de Shaw, que Estela Canto sabe de memoria. ¡Ella sabe de memoria tantos pasajes de Bernard Shaw! Y ese lado retórico de Shaw no ha sido notado por muchos, y él lo acentuó: el hecho de que él hubiera traído al teatro lo que se había olvidado, que eran las largas oraciones retóricas. Y que eran eficaces además, ya que "retórico" no es necesariamente un reproche. Bueno, yo tuve la felicidad de conocer a un máximo pintor argentino: Xul Solar, y él me hablaba siempre de Blake y del pintor suizo Paul Klee, que él juzgaba superior a Picasso; en un tiempo en que hablar mal de Picasso era herético, ¿no? Quizá dure ese tiempo todavía, no sé (*rié*).

—*Y usted ha juzgado a Xul Solar como un hombre genial, en un momento.*

—A Xul Solar sí, desde luego, quizá... yo he conocido muchos hombres de talento; abundan en este país, y quizá en todo el mundo. Pero hombres de genio no, fuera de Xul Solar no estoy seguro. En cuanto a Macedonio Fernández, lo era oralmente, pero por escrito... quienes lo han buscado en sus páginas escritas se han sentido defraudados, o perplejos.

—*Él daba la medida de su genio en la conversación, como usted ha dicho.*

—Sí, yo creo que sí. Ahora va a publicarse un libro de Xul Solar, yo voy a escribir el prólogo, y van a publicar páginas suyas, pero, curiosamente, páginas suyas escritas en castellano común y corriente, no en la “panlengua” basada en la astrología, y tampoco en el “Creol”, que era el castellano enriquecido por dones de otros idiomas.

—*Y que había creado Xul Solar.*

—Sí, porque él inventó esos dos idiomas: la “panlengua” basada en la astrología... bueno, inventó también el “panjuego”. Ahora, según él me explicó —eso yo no lo acabé nunca de entender—, cada jugada del “panjuego” es un poema, es un cuadro, es una pieza de música, es un horóscopo; bueno, ojalá fuera cierto eso. Hay una idea parecida en *El juego de abalorios*, de Hermann Hesse, salvo que en *El juego de abalorios* uno comprende continuamente que se trata de la música, y no realmente de un “panjuego” como quería Xul; de un juego universal.

—*En cuanto a su relación con la pintura, Borges, no podemos olvidar que usted es hermano de una pintora.*

—Yo creo que de una gran pintora, ¿eh?; aunque no sé si la palabra “gran” agrega algo a la palabra “pintora”; de una pintora, digamos. Ahora, como ella ahonda temas como ángeles, jardines, ángeles que son músicos en los jardines...

—*Como por ejemplo el cuadro de La Anunciación que tiene como fondo a Adrogué, que está en su casa.*

—Sí, que ella quería destruir.

—*Qué error.*

—No, porque le parece que ella era muy torpe todavía, que no sabía pintar cuando hizo eso. Bueno, lo que yo sé es que ella traza el plano de cada cuadro, y después el cuadro. Es decir, que quienes han dicho que se trata de pintura ingenua, se han equivocado del todo. Pero los críticos de arte, claro, su profesión es equivocarse yo diría... o todos los críticos.

—¿Como los críticos literarios?

—Como los críticos literarios, sí (*ríe*), que se especializan en el error, ¿no?, en el cuidadoso error.

—(*Ríe.*) *Después tenemos un vecino suyo...*

—¿El doctor Figari?

—*Pedro Figari, justamente, que vivió a la vuelta, sobre Marcelo T. de Alvear.*

—Y murió aquí a la vuelta, en esta manzana. A mí me lo presentó Ricardo Güiraldes; él era abogado, tendría bien cumplidos los sesenta años, y creo que de golpe descubrió que podía pintar —pintar, y no dibujar, porque no sabía dibujar—; dibujaba con pincel directamente. Y tomó, yo creo que del libro *Rosas y su tiempo*, de Ramos Mejía, esos temas de negros y de gauchos. Y Pablo Rojas Paz dijo: “Figari, pintor de la memoria”, lo que me parece que está bien, porque lo que él pinta es eso.

—*Es precisamente eso.*

—Por ejemplo, cuadros realistas no son, ya que aparecen gauchos con calzoncillo cribado. Bueno, y eso no se usó nunca en el Uruguay. Pero, eso qué importa, ya que él no buscaba la precisión; todos los cuadros de él son realmente cuadros de la memoria, o más exactamente cuadros de sueños.

—*A tal punto es así, que Jules Supervielle una vez le elogió la luz de sus cuadros a Figari, y Figari contestó: “Es la luz del recuerdo.”*

—¡Ah!, está bien.

—*Sí, eso coincide con lo de “Pintor de la memoria”.*

—¡Ah sí!, yo no sabía eso, y tampoco se me ocurrió que fuera epigramático Figari. Él explicaba cada cuadro desde el punto de vista de la anécdota del cuadro. Por ejemplo: “Este hombre está muy preocupado, ¿qué le pasará?; estos negros, qué contentos están, tocan el tambor, ¡borocotó, borocotó, borocotó, chas-chas!” Siempre repetía esa onomatopeya: ¡borocotó, borocotó, borocotó, chas-chas! (*rien ambos*). Él se explicaba cada cuadro de un modo festivo, pero no refiriéndose a los colores o a las formas, sino al tema, digamos, a lo que él llamaba la anécdota del cuadro.

Oswaldo Ferrari: Últimamente usted me habló, Borges, del libro de Victor Hugo sobre Shakespeare, y de la visión que Hugo tenía de los clásicos. Y yo en estos días encontré unas páginas de Hugo sobre Voltaire, en las que él empieza diciendo que, en gran medida, Voltaire es el resultado de la acción de su padre, que condenaba la literatura, y de su padrino, que era aficionado a ella y alentaba a Voltaire.

Jorge Luis Borges: Yo no sé si puede justificarse eso, porque en todo caso Voltaire es una de las máximas figuras de la literatura.

—Sin duda, pero Hugo agrega que tal vez esos dos impulsos contrarios viciaron la dirección de la imaginación de Voltaire.

*—Sin embargo, tenemos los cuentos de Voltaire; esos cuentos posiblemente fueron sugeridos algunos por Swift, otros por *Las mil y una noches*, otros por los viajes del capitán Gulliver; pero él hizo algo completamente distinto, aunque partiendo, evidentemente, de esos orígenes. Tuvo la idea, además, de tomar el Oriente, y un Oriente fantástico. Claro que lo hizo de un modo irónico, del todo ajeno al estilo de *Las mil y una noches*. Ahora, sin duda, Hugo admiraba a Voltaire.*

—Naturalmente.

—Porque parece que no admirar a Voltaire es una de las muchas formas de la estupidez.

—Aunque Hugo se lamenta de la dispersión de la obra de Voltaire en distintos géneros.

—Bueno, sí, sobre todo el drama de Voltaire; creo que fue Lytton Strachey quien dijo que con él, el drama había conseguido algo inaudito, a no ser que Voltaire perdiera el sentido de lo ridículo.

—Que era lo que más le adjudicaban, claro.

—Pero desde luego, sí; que él lo perdiera totalmente en el drama. Aunque posiblemente la tradición del drama fuera tan fuerte, que ese absurdo fuera parte del género.

—Hugo enumera los éxitos y fracasos de los distintos dramas que Voltaire estrenó en vida.

—Sí, pero actualmente pensaríamos que todos han fracasado, ¿no?

—¿*En qué sentido?*

—En el sentido de que si pensamos en Voltaire, recordamos todo menos los dramas.

—*Es cierto.*

—En la poesía tampoco, en *La Henriade*.

—*Bueno, pero La Henriade delata el gusto de Voltaire por la epopeya.*

—Sí, pero no le salió muy bien; alguien hizo observar que ni siquiera había en la obra suficiente pasto para los caballos que figuran en ella (*rien ambos*). No obstante, Voltaire, sin proponérselo, y acaso sin saberlo, escribió una obra épica, que es el libro sobre Carlos XII de Suecia; de quien Voltaire dijo que se trataba del hombre más extraordinario del mundo. Parece que la obra, desde el punto de vista histórico es muy falible, debido a que los conocimientos de Voltaire en ese sentido eran superficiales; pero a pesar de eso, es una epopeya.

—*Además, él escribió aquel ensayo sobre la poesía épica, donde dice, por ejemplo, que un poema épico debe estar fundado sobre la razón y embellecido por la imaginación.*

—Bueno, esa base de razón es la que no sabemos...

—*Delata su siglo.*

—Sí, delata su siglo. Claro que defender la razón, siquiera como una ambición humana —aunque no sé si hemos llegado a ser razonables, yo diría que no—, en todo caso, el culto de la razón conviene, es indudable. A pesar de que no la alcancemos, o, mejor dicho, a pesar de que no la alcancemos siempre, ya que sería muy raro, bueno, que toda nuestra vida fuera irracional. Ahora, la historia tiende a ser irracional. Usted ve, por ejemplo, Wells escribió aquella *Historia universal*. Él quiso, desde luego, que los hombres olvidaran las pasiones, las fronteras, las patrias; que se viera la historia como una aventura común de la humanidad. Sin embargo, cuando uno lee la *Historia* de Wells... claro que él ha tenido que reescribir lo que pudo encontrar, que es, precisamente, la historia de las guerras, de las conquistas...

—*La historia real.*

—Sí, la historia real, que desgraciadamente es una historia militar. O en todo caso, lo que llega a nosotros es eso; pero también llegan la filosofía y las artes, que son distintas. Quizá algún día pueda escribirse una historia universal cuyos grandes

personajes no sean los violentos **Alejandro**s, o Carlos XII, o Tamerlanes, o Napoleones, o lo que fuera. Pero, por el momento, si pensamos en el pasado estamos obligados a pensar en eso, que además es dramático; tiene un valor estético. Uno pensaría que la *Historia universal* de Wells tendría que diferir de las otras; sin embargo, difiere muy poco. Hemos hablado también de otra excelente historia universal: la de Chesterton —creo que se llama *Everlasting Man* (El hombre eterno); yo la conocí por Francisco Luis Bernárdez—. Ahora, es un libro muy raro: no hay en él una sola fecha, hay muy pocos nombres propios; y todo está contado de un modo tan patético... yo recuerdo que leí el capítulo que se refiere a las guerras púnicas, y cuando llegué al final yo estaba llorando.

—Como siempre, lo conmueve lo épico.

—Sí, precisamente.

—Ahora, Hugo hace asociaciones, naturalmente, dentro del siglo XVIII entre Voltaire, Rousseau y Mirabeau...

—Yo no sé, me siento tan lejos de Rousseau ahora. Aunque he hecho todo lo posible — como buen ginebrino — , hasta he llegado a leer *Émile*, uno de los libros más tediosos que se hayan escrito.

—(Ríe.) Y no llegó a embarcarse en *El contrato social*.

—No en *El contrato social*, pero llegué a las *Confesiones*, que muestran un personaje muy desagradable. Parece que Rousseau, cuando escribió ese libro, advirtió las posibilidades patéticas y se atribuye una serie de culpas no cometidas por él. Ésa, por ejemplo, de haber abandonado a sus hijos. Bueno, parece que no los abandonó, y que no los había engendrado tampoco.

—Hugo sostiene, además, que en medio de esa sociedad que se disolvía en Francia, antes de la Revolución...

—Y, desde luego, si la Revolución ocurrió es porque ya había ocurrido, ¿no?

—Claro.

—Sí, pero eso podría decirse de todo, ¿eh? Que cuando algo ocurre, ya ocurrió hace tiempo pero de un modo íntimo. Es decir, que los hechos vienen simplemente a confirmar algo anterior.

—Sí, los prolegómenos son invisibles, pero después se revelan.

—Sí, yo creo que sí. Y sin duda eso podría usarse, digamos, como un argumento

a favor de Rosas, y del otro Rosas que hemos padecido; que si llegaron al poder es porque había algo... bueno, "algo podrido en el Estado de Dinamarca".

—*Además de lo que ellos hicieran por llegar al poder.*

—Sí, desde luego, sí. También uno podría pensar —eso sería un consuelo— que cuando le sucede algo, algo adverso, significa simplemente que uno ha recibido una carta en la que le comunican eso.

—*En la que le comunican que algo ya estaba pasando antes.*

—Sí, que los hechos vendrían a ser síntomas de enfermedades ya latentes.

—*Es cierto, ocurre como en el proceso de la enfermedad.*

—Sí, es decir, si me decapitan quiere decir que ya me han cortado la cabeza, ¿no? (*ríen ambos*).

—*En el corazón de los hombres ya se la habían cortado, claro.*

—Y es que es más importante lo que sucede en el corazón y en la mente que lo que sucede en la mera actualidad, digamos, en la mera realidad.

—*Tiene razón, porque es lo que ocurre en la conciencia.*

—Claro, estamos seguros de la conciencia y no estamos seguros de la realidad de la realidad. De la conciencia tenemos un testimonio inmediato. En cambio, lo otro es más o menos como cuando yo digo que he nacido en Buenos Aires en el año 1899. Es un mero acto de fe, porque yo no me acuerdo de haber nacido en Buenos Aires el año 1899; y nadie puede recordar su nacimiento, ¿no? Aunque, ahora, según los psicoanalistas, hasta recuerdan las experiencias anteriores al nacimiento... lo cual es un acto de fe que yo personalmente no profeso. Qué raro que se base una ciencia sobre algo tan hipotético como eso. Claro, digamos una ciencia entre comillas, como el psicoanálisis, en que una parte está basada en eso; hay esa supuesta relación entre los hijos y los padres, por ejemplo.

—*Se revaloriza el pasado en particular.*

—Sí, y un pasado bastante bastante conjetural, además, o del tipo conjetural. Creo que González Lanuza empezó a escribir una autobiografía, y dijo: "Siento herir o entristecer a los psicoanalistas pero realmente yo he querido a mi madre y a mi padre" (*ríen ambos*). "Yo preferiría", dijo, "respetar los sentimientos de ellos, pero la verdad me obliga a decir que yo he sido feliz cuando era chico, y que los he querido a los dos imparcialmente, digamos."

—Volviendo a Voltaire, Borges, le decía que Hugo explica que en medio de esa sociedad francesa que se disolvía, Voltaire aparecía “como una serpiente en un pantano, capaz de transmitir su veneno e influir decisivamente en lo que vendría”. Como además ocurrió.

—Resulta tan difícil asociar las palabras “veneno” y “Voltaire”... Salvo aliterando, pero fuera de eso no, ¿eh?

—Le aseguro que Hugo las asocia con toda facilidad. Él le atribuye...

—Bueno, sí, pero como a Hugo le gustaban las antítesis posiblemente él haya pensado que “Voltaire” y “serpent” eran una antítesis; como cuando él habla de la estrella y la araña, la sombra y la luz. Posiblemente fue por eso.

—¿Una antítesis literaria, digamos?

—Sí, pero desde luego que ya algo, algo de serpentino había en Voltaire, ¿no?; o lo sintieron así. En todo caso, fue sentido como diabólico.

Oswaldo Ferrari: Hace poco usted ha sugerido a través de una frase, Borges, su identificación o su mayor afinidad con el siglo anterior que con este siglo en que vivimos.

Luis Borges: Es verdad, yo nací el penúltimo año del siglo pasado, el noventa y nueve; soy una reliquia de ese siglo. Pero, al mismo tiempo, si pienso que el siglo XIX produjo el XX, bueno, he dado con el mayor argumento en contra de ese siglo. Pero el siglo XIX fue producido por el XVIII, que era quizá superior. En cuanto al XVII ya no sé, tengo sentimientos encontrados.

—Es fácil advertir que la mayoría de los escritores de su predilección, corresponden al siglo XIX.

—En todo caso, nacieron en el siglo XIX.

—Nacieron, sí.

—Desde luego la división en siglos tiene que ser arbitraria, pero no podemos pensar sin generalizar; lo cual es una generalización también, ¿no?

—Cierto.

—Parece que el pensamiento es imposible sin la generalización, ya que para pensar usamos palabras abstractas; bueno, aquí hay dos posibilidades: o las palabras abstractas son simplificaciones de otras o existieron los arquetipos platónicos. Tenemos que elegir entre las dos cosas, es decir, o la palabra "blanco" es un modo de referirnos al color del arroz, al color de la nieve, al color de la luna, al color de los dientes; o hay que suponer, con el idealismo, que hay arquetipos. O sea, que la nieve, que el arroz, que la luna, que los dientes, participan de un arquetipo que es la blancura. Pero parece más verosímil suponer que se ha buscado una palabra, bueno, un poco vaga, que nos ayuda a pensar; con lo que ya nos aproximaríamos al nominalismo, que supone que existen los individuos, y que se han encontrado semejanzas que han servido para sugerir las palabras abstractas.

—O en el otro caso, al platonismo, digamos.

—Sí, que supone que cada cosa viene a ser un nudo, digamos, donde se juntan esos arquetipos...

—*Y que hay palabras arquetípicas.*

—Sí, que la palabra blancura, por ejemplo, sirve para la nieve, y al mismo tiempo sirve para el arroz, y sirve para la luna.

—*La extensión del blanco, claro.*

—Sí, podemos elegir entre las dos concepciones. Ahora, según Coleridge, todo hombre nace aristotélico o platónico; es decir, nace idealista o nominalista. Y él dice que uno no puede concebir un tercer tipo de hombre. De manera que somos aristotélicos o platónicos, y, según Coleridge, no podemos ser otra cosa; pero por lo general somos ambas cosas.

—*O en Oriente somos confucianos o laotseístas.*

—Claro, ahora, estaba leyendo en ese libro *Los primeros mil años* —una historia de la literatura japonesa de un autor japonés—, y ahí él dice que el budismo zen llegó al Japón sosteniendo que el budismo y el confucionismo son la misma cosa.

O, según la metáfora, un poco inevitable, que él usa, son los dos lados de una misma moneda; es decir, que esencialmente no tiene que haber una discordia entre los dos, aunque de hecho históricamente la hubo, y fue sangrienta en muchos casos.

—*Sin embargo, uno asociaría más al budismo con Lao Tse que con Confucio.*

—Sí, pero como la discordia se había planteado entre Confucio y el budismo zen, lo que buscaban era reconciliarlos. Sí, porque oficialmente el taoísmo no contaba, o se lo identificaba con el budismo, como usted dice, claro. Precisamente el mundo de Confucio parece un mundo poco místico. Y creo que en alguna ocasión, Confucio dijo que hay que respetar a los seres sobrenaturales, pero que es mejor mantenerlos a distancia (*rien ambos*), lo cual era un modo muy cortés de rechazarlos, ¿no?

—*Más o menos como Platón con los poetas.*

—Más o menos, sí. Claro, creemos en la Trinidad, pero es mejor que la Trinidad guarde distancia, ¿no?, que no intervenga demasiado (*rié*); pero mientras tanto respetémosla, por motivos, bueno, de buena educación... o por una precaución quizá necesaria.

—*Le decía antes, que usted suele recordar la visión de las cosas que tuvieron esos escritores nacidos en el siglo XIX, como Chesterton o como Shaw, por ejemplo...*

—Ah sí, y la verdad es que parece tan rica esa literatura. Ahora, hubo otra, bue-

no, otra conjetura que yo he oído, y es la de que el siglo XIX concluyó realmente en 1914.

—*Ah, es muy probable, claro.*

—Porque ya en 1914 viene la guerra, y después la desconfianza entre los países, bueno, los pasaportes...

—*Bueno, fue el siglo de la ideología del progreso, del positivismo, y también el de las ideas nacionalistas, socialistas; en fin, muchas cosas nacen allí, y se ejercitan en este siglo, en el nuestro.*

—Es que yo diría que los políticos, por lo general, son lectores atrasados, ¿no? (ríe). Es decir... bueno, un escritor francés dijo que las ideas nacen dulces y envejecen feroces.

Es verdad, porque, por ejemplo, se empieza por la idea de que el Estado debe dirigir todo; que es mejor que haya una corporación que dirija las cosas, y no que todo "quede abandonado al caos, o a circunstancias individuales"; y se llega al nazismo o al comunismo, claro. Toda idea empieza siendo una hermosa posibilidad, y luego, bueno cuando envejece es usada para la tiranía, para la opresión. Pero las ideas, al principio...

—*Son inocentes...*

—Sí, y hasta podemos decir que son poéticas, y que después son prosaicas y terribles, sí, inexorables.

—*Ahora, en los comienzos del siglo anterior se da el movimiento que usted considera, creo, el más importante de la historia de la literatura: el romanticismo.*

—Sí, salvo que el romanticismo surgiera en el siglo XVII, entonces, tiene que haber surgido con el *Ossian* de Macpherson, y con las baladas inglesas y escocesas del obispo Percy.

—*Es decir, desde Escocia y desde Inglaterra.*

—Sí, desde Escocia más bien, ya que el obispo Percy era de Northumbria, es decir, estaba en la frontera con Escocia. Y luego se extiende a todo el mundo; en todo caso, tenemos este hecho: la fecha oficial del movimiento romántico es, en Inglaterra, el año 1798, el año de la publicación de las baladas líricas de Coleridge y de Wordsworth; y, en Francia, el año 1830, el año de la representación de *Ornany*. En Alemania no sé cuál es la fecha oficial, si es que hay fecha oficial —las fechas oficiales, bueno, son convenciones transparentes, digamos—. Y, desde luego, no sé si hubo un movimiento romántico en España. Fuera de Bécquer, que viene a ser

como una especie de pálido espejo de Heine, yo no creo que hubiera un movimiento romántico.

—*Bueno, de pronto Espronceda...*

—Sí, pero es más bien retórico me parece, es más bien oratorio. Los poetas románticos españoles son más bien oratorios. En todo caso, son tardíos. Habría que examinar el caso de Italia. Y aquí, bueno, aquí tendríamos...

—*A Echeverría.*

—A Echeverría, no sé exactamente cuál sería la fecha, debe ser posterior a 1830.

—*Claro, durante la época de Rosas.*

—Desde luego, y ese poema de él que se recuerda, ese poema que fue tan criticado por Lugones, cuando habla de la pampa y dice que se extiende misteriosa, indefinida; y la compara con un inmenso piélago verde. Ahora, esa comparación, yo creo que de hecho es falsa: siempre se compara la llanura con el mar. Personalmente, lo siento de un modo distinto, porque hay un misterio en el mar, hay un cambio continuo en el mar que no hay en la llanura, me parece.

—*Es cierto, el mar es una llanura en movimiento.*

—Y sin embargo, el desierto, que es la llanura, tiene, por lo menos para la imaginación, una connotación del todo distinta. Además, hay algo en la palabra “desierto” que no hay en la palabra “llanura”. Bueno, yo no tengo derecho a hablar de estas cosas, yo siempre fui miope, y ahora soy ciego; pero tengo la impresión de que la llanura es la misma en todas partes del mundo: cuando estuve en Oklahoma pensé que estaba en la provincia de Buenos Aires. Y posiblemente, si llegara a la estepa, o si llegara a Australia; o si llegara a lo que llaman el Veldt o el Karroo, en Sudáfrica, sentiría lo mismo. En cambio, diríase que cada cerro es distinto, casi podríamos decir que cada cerro es un individuo.

—*Mientras que la llanura es anónima.*

—La llanura es anónima y difundida, y si uno ha visto una, las ha visto todas. Y la montaña no, la montaña es distinta.

—*Dentro del siglo pasado, hacia la segunda mitad, tenemos a otro de sus poetas favoritos, pero ya dentro del simbolismo... Naturalmente me refiero a Verlaine.*

—Ah, desde luego. Pero creo haber dicho que si tuviera que elegir un poeta, elegiría a Verlaine, aunque a veces vacilo entre Verlaine y Virgilio. Y algunos me

han dicho que Virgilio es simplemente un eco de Homero. Ahora, Voltaire dijo: “Si Homero ha hecho a Virgilio, es lo que le ha salido mejor.”

—*Y como conjeturábamos en otra oportunidad, si posteriormente Virgilio ha hecho a Dante, es también una de sus mejores obras.*

—Sí, por supuesto.

—*Tenemos que recordar también, que el siglo XIX es el siglo en que Nietzsche pronunció aquella frase: “Dios ha muerto.”*

—...Y sin embargo parece que no, ¿eh?; parece que no ha muerto. En todo caso, vive como una esperanza; aquello que dijo Bernard Shaw: “God is in the making” (Dios está haciéndose), y ese hacerse de Dios, bueno, sería el universo, sin excluir a los minerales, las plantas, los animales, los hombres; nuestro diálogo de este momento sería un hacerse de Dios.

—*Bueno...*

—En cuanto a la idea de “Dios ha muerto”, viene a ser una prolongación de la idea del “Crepúsculo de los dioses”, del momento en que mueren los dioses, y los demonios también, claro. Pero no se habla de la humanidad ahí, es curioso, en aquel canto de la profecía de la bruja, o de la profetisa. No, con una especie de alto desdén se habla de los dioses y de los demonios en aquel “Crepúsculo de los dioses” escandinavo.

—*Los hombres no cuentan.*

—No, en los cantos de la “Edda Mayor” se habla de los dioses, y se dice también que volverán después de su “Crepúsculo”.

—*¿De manera que usted conjetura que la mitología habría influido sobre el mismo Nietzsche?*

—Y, yo creo que sin ninguna duda, la prueba está que él tiene un libro que se llama *El crepúsculo de los ídolos*.

—*La mitología y la filosofía.*

—Y, supongo que habrá un intercambio continuo, ¿eh?; el mito...

—*Y la razón.*

—...Y la razón, sí. Yo estuve pensando sobre el mito: creo que la diferencia entre el mito y una fábula, una ficción cualquiera, es que, bueno (he pensado en particu-

lar sobre los clásicos); los clásicos son libros que se leen de cierto modo. Y el mito es una ficción, un sueño, una fábula, que se lee como si fuera capaz de muchas interpretaciones, y como si tuviera un sentido necesario.

—*Ciertamente, sí.*

—Porque si no, no sé qué diferencia puede haber entre un mito y un cuento de hadas. La prueba de que se trata de algo diferente está en que el cuento de hadas se oye como una diversión, y el mito, bueno, ya la palabra mito es una palabra bastante respetuosa.

—*Se la oye como una fatalidad, en el sentido en que la fatalidad incide en la mitología griega.*

—Sí, ahí incide la fatalidad.

Oswaldo Ferrari: Una de sus predilecciones permanentes, Borges, dentro de los clásicos y dentro del género épico, por encima inclusive de La Iliada, parece ser La Eneida de Virgilio. Quizá también la sutileza con que está escrita La Eneida sea otro aspecto...

Jorge Luis Borges: Evidentemente; además yo conozco, por otra parte, *La Odisea* a través de varias versiones, de versiones inglesas —creo que en inglés hay treinta y tantas versiones de *La Odisea*—; hay menos de *La Iliada*, ya que, bueno, Inglaterra y el mar son un conjunto. En cambio, al alemán se han hecho más versiones de *La Iliada*, porque Alemania y la tierra, Inglaterra y el mar, ¿no?, van juntas. De modo que yo he leído muchas versiones de *La Odisea*, y tengo la vieja versión de Chapman, quien fue contemporáneo y rival de Shakespeare; y creo que, bueno, fueron rivales en el amor, y Shakespeare se refiere a él indirectamente en algunos versos. Pero, en fin, parece que me he distraído ya que estoy hablando de *La Odisea* en lugar de *La Eneida*.

Quizá la mejor versión inglesa de *La Odisea* sea la de Lawrence de Arabia. Él la publicó y firmó: T.B. Shaw, que es el seudónimo que tomó cuando renunció a su título militar de coronel, y sirvió en la Fuerza Aérea. En el caso de *La Eneida*, que, desde luego hubiera sido imposible sin *La Iliada* y *La Odisea*, tenemos, como usted dijo al principio, dos virtudes que casi nunca se encuentran, o que sólo se han encontrado en *La Eneida*: se trata, ante todo, de la inspiración épica, porque evidentemente la epopeya de Eneas, bueno, se lo ve como mítico fundador del imperio de Roma; y fue escrita en la época de Augusto, según se sabe. Y luego, el cuidado con que está escrita cada línea. De modo que es muy raro, es algo así como si un poeta *precieux*, como si un poeta que sintiera cada línea, la virtud de cada línea, hubiera usado ese arte minucioso (*In tenue labor*) para una vasta epopeya. Y debemos recordar que durante la Edad Media, y quizá hasta el movimiento romántico, el gran poema era *La Eneida*, ya que a Homero lo honraban, pero eso no era más que un acto de fe. Por ejemplo, lo tenemos en *El nobile castello*, cuando esas grandes sombras de los poetas clásicos, que son cinco, se acercan a Dante y lo reciben como sexto en el grupo de ellos. A Dante, que aún no ha escrito la *Comedia* evidentemente, pero se sabe capaz de escribirla. Uno de los cinco es aquella gran sombra que avanza espada en mano, y es la sombra de Homero. Y ahora recuerdo un comentario burlón de Voltaire, que dice: “Si Homero ha hecho a Virgilio, es lo que le salió mejor” (*rié*).

—Y si Virgilio ha hecho a Dante... podríamos agregar.

—Eso es cierto, sí; y si de algún modo Virgilio ha hecho a Dante, y de algún modo Homero ha hecho a Virgilio... qué raro que un poeta trabaje en función de poetas futuros, que no puede prever, y que quizá no entendería, o no le gustarían.

—*Ah, posiblemente...*

—Porque habría que saber si Homero, o los griegas que llamamos Homero, hubieran aprobado *La Eneida*; posiblemente no. Y ¿qué hubiera dicho Virgilio de *La divina comedia*?; no habría entendido buena parte, habría comprendido lo que se refiere a mitología pagana: por ejemplo, en el Infierno está el minotauro, hay centauros; bueno, y está él, pero él convertido en otro personaje, porque sin duda el Virgilio histórico no tiene por qué parecerse a ese gran personaje, que es el máximo personaje de *La divina comedia*, que es el de Virgilio. Y hasta podría pensarse que lo más importante de esa obra, salvo que todo es importante, es la amistad de Virgilio y de Dante; porque Dante sabe que él se salvará, y sabe que el otro está condenado —en todo caso, excluido de la vista de Dios— y lleva esa vida melancólica, con las otras cuatro grandes sombras.

—*Sí, como antes Eneas en La Eneida.*

—Es cierto.

—*En el sexto libro.*

—Sí, en el sexto libro, que tiene que haber servido como inspiración para Dante, porque esa idea del viaje a... bueno, toda la idea de *La divina comedia* es de algún modo una extensión, una espléndida extensión del sexto libro de *La Eneida*. Ahora, qué raro, cuando yo pienso en *La Eneida* ahora, recuerdo menos situaciones que frases; pero eso es propio de todo poeta... y creo que ahora podríamos llamarlo barroco a Virgilio.

—*Cada uno de sus versos ha sido trabajado.*

—Sí, cada verso. Por ejemplo, él dijo tan espléndidamente aquello de *Troya fuit*, que generalmente se traduce muy mal al español diciendo “Aquí fue Troya”, con lo que pierde toda su fuerza la frase. En cambio, “Troya fue” está como manchado de melancolía... “Troya fue” es como decir: alguna vez pudo decirse “Troya es”, y ahora sólo podemos decir “fue”. Ese “fue” es espléndido; claro, es un artificio literario, pero toda la literatura está hecha de artificios. Y recuerdo en este momento que Chesterton hace notar que todo el mundo, que todos los países han querido descender de los troyanos, y no de los aqueos.

—*Es curioso.*

—Y eso nos llevaría a la sospecha de que el verdadero héroe —en todo caso, para nosotros, y quizá para Homero también—, el verdadero héroe de *La Ilíada* es Héctor.

—*El troyano.*

—El troyano, sí, y una prueba es que el libro se llama *Ilíada*, es decir, se refiere a Ilión.

—*A Ilión; es decir, a Troya.*

—Claro, porque podría haberse llamado Aquilea, a la manera de *La Odisea*, pero no, se llama *Ilíada*. Sin embargo, los dos tienen un destino trágico, ya que Aquiles sabe que él no entrará nunca en Troya, y Héctor sabe que está defendiendo una ciudad que está condenada al exterminio y al fuego. De modo que los dos son personajes trágicos; los dos luchan, bueno, Héctor por una causa perdida y Aquiles por una causa que será vencedora, pero en un momento en que él ya habrá muerto; cuyo triunfo él no podrá ver.

—*Ahí se aprecia la fatalidad griega.*

—Sí, y luego, la vastedad del mar, porque en la acción de *La Ilíada* tenemos las batallas y también algunas escenas entre los dioses...

—*Sí, pero es muy interesante ver de qué manera se someten a la fatalidad de los dioses cada uno de los personajes de La Ilíada; la fatalidad griega, podríamos decir.*

—Sí, bueno, es que los dioses también están sometidos.

—*A su vez.*

—Creo que la palabra que simboliza el destino, en griego, equivale a *wyrd* en inglés antiguo; por eso las tres brujas que inician la acción de *Macbeth* son también las *wyrd sisters*, es decir, las hermanas fatales, o sea, las parcas. Sí, porque esas brujas son las parcas también, y, además, *Macbeth* es un instrumento de las parcas y de la ambición de su mujer; como lo siente a él, bueno, cuando ella le dice que en él abunda demasiado "*The milk of human kindness*" (la leche de la bondad humana). Es decir, uno siente que él esencialmente no es cruel; él está manejado por la profecía, por su fe en la profecía —que no comparte a su vez Banquo—, porque aparecen las brujas, dicen sus profecías, desaparecen, y Banquo dice: "La tierra tiene burbujas, como las tiene el agua; y éstas son de ellas." De manera que él ve en las brujas... así, fenómenos **casuales de la tierra**, burbujas.

—*De alguna manera el paganismo persiste, aunque atenuado.*

—...Claro, sí, puesto que las tres brujas son las tres parcas. Bueno, y en la mitología escandinava aparece también la parca, y lleva el nombre de *Norn*; sí, las “nornas”. Pero, a propósito de la mitología escandinava, parece que fue tal la fascinación que ejerció *La Eneida* en el Norte, que inspiró esa epopeya un tanto pesada a los sajones, el *Beowulf* (se han descubierto creo que dos pasajes de *La Eneida* allí). Pero, además, usted recordará al dios Thor de los escandinavos; pues en algún texto escandinavo he leído que Thor era hermano de Héctor.

—*Nuevamente Héctor, el troyano.*

—El troyano, es decir, los escandinavos, allá, perdidos en su Norte, querían, bueno, contrariando, desde luego, al futuro etnólogo Hitler, querían ser troyanos. Y el sonido de los nombres Thor y Héctor es parecido además.

—*Se trataría de la necesidad del Norte de sentirse unido al Sur, como usted decía en otra oportunidad.*

—Sí, y, por otra parte, el prestigio de Roma, siempre el prestigio de Roma, y de todo el Sur; bueno, claro, los bárbaros tienen que sentir el prestigio de...

—*De la antigua cultura.*

—De la cultura, sí. Bueno, un caso clásico sería el de los tártaros: los tártaros o mongoles conquistan la China, y al cabo de dos o tres generaciones se convierten en caballeros chinos que estudian el *Libro de las mutaciones*, las *Analectas* de Confucio, sí (ríe).

—*Volviendo al Sur, me llama la atención que reconociéndose Virgilio discípulo de Lucrecio haya sido tan idealista o fantástico, en contraste con el materialismo de Lucrecio; que provenía naturalmente de Epicuro.*

—Sí, parece que uno no siente ningún parecido entre ellos, pero tiene que haber ejercido influencia Lucrecio sobre Virgilio. Ahora, naturalmente Dante no menciona a Lucrecio. Y luego, los cinco poetas que lo reciben a él lo saludan como un igual ya que saben que él escribirá *La divina comedia*, a ver, ¿cuáles serían?; y serían Virgilio, Homero, Horacio, Ovidio y Lucano. Y Lucrecio está excluido, bueno, naturalmente siendo Lucrecio ateo tiene que estar excluido, ¿no? Aunque él empieza por una invocación a Venus, y Venus vendría a ser ahí como un equivalente a la voluntad de Schopenhauer, o la evolución creadora de Bergson, o el *life force* (fuerza vital) de Shaw; una especie así, de fuerza, o como dijo Glandville, “Dios es una voluntad”: una voluntad que se realiza en las piedras, en las plantas, en los animales, en nosotros, en cada uno de nosotros. Sí, sin duda en Lucrecio hay un sentimiento religioso, pero más bien en el sentido del panteísmo yo creo.

—Bueno, aunque él niega la religiosidad, niega los dioses y la influencia de los dioses sobre los hombres.

—Sí, pero se siente que para él hay algo sagrado, digamos, en el universo, en la vida.

—No lo dice pero se siente, es cierto.

—Por eso Hugo, que evidentemente no era cristiano, en su libro sobre Shakespeare hace una lista de grandes poetas, o de hombres de genio; y ahí él empieza por Homero y pasa por Lucrecio, y creo que excluye a Virgilio y a Dante, sí, y todo el tiempo hay una especie de paralelo entre Esquilo y Shakespeare, que luego se entiende, porque dice ¿cómo parecerse a esos grandes maestros? “Siendo distinto”, contesta él.

—Y de quién usted cree que se siente más próximo, Borges, ¿de Lucrecio o de Virgilio?

—...Es difícil contestar a eso; yo creo que, digamos intelectualmente de Lucrecio, pero literariamente o poéticamente de Virgilio.

—Perfecto.

—He leído a Lucrecio en la versión inglesa de Monroe, que se entiende que es la mejor. Pero a Virgilio, en fin, he oído siquiera de lejos la voz de Virgilio durante los siete años en que me acerqué al estudio del latín, y al amor del latín.

Oswaldo Ferrari: Más allá de nuestras fronteras, creo que lo que usted ve en la amistad son sus posibilidades creativas. Basta con que recordemos, entre las famosas, la amistad espiritual de Platón y Sócrates.

Jorge Luis Borges: Ése sería el opus classicus, ¿no?

—Claro.

—Pero después ha habido tantos otros...

—Bueno, *Jaspers sostiene que la filosofía platónica se funda en esa vinculación personal de toda la vida con Sócrates; que lo central de esa filosofía no es ni la naturaleza ni el universo, ni el hombre, ni ninguna proposición, sino todo eso en función de esa amistad.*

—Eso no es imposible. Ahora, yo pensé, y lo he dicho sin duda más de una vez, que los diálogos platónicos corresponden o surgen de la nostalgia de Platón por Sócrates. Es decir, Sócrates muere y Platón juega a que sigue viviendo, y a que sigue discutiendo diversos temas. Bueno, eso equivaldría a la idea del *magister dixit*; tenemos un ejemplo en Pitágoras: Pitágoras no escribe nada para que su pensamiento se ramifique en el pensamiento de sus discípulos. Y Platón, a pesar de la muerte corporal de Sócrates, sigue jugando o soñando que Sócrates existe; que Sócrates aplica su teoría de los arquetipos a todas las cosas, y entonces Platón lleva más allá la idea primitiva socrática, que sería la idea de arquetipos del bien, al imaginar arquetipos del mal; arquetipos de todas las cosas. Finalmente se llega a un mundo arquetípico en el que hay tantos arquetipos como individuos, y que precisaría otro mundo de arquetipos a su vez, y así infinitamente.

—Pero esto implicaría, entre otras cosas, que en los orígenes de la filosofía occidental estuvo el gran sentimiento de la amistad.

—Sí, la amistad y el pensar que la muerte es un accidente, y que cierta línea de pensamiento puede proseguir en la mente de los discípulos más allá de la muerte corporal del maestro. El caso clásico sería Pitágoras, ¿no?

—Claro, eso estaba precisamente en esa filosofía, en la cual se cree que el espíritu preexiste y continúa existiendo más allá del cuerpo.

—Y más allá del individuo, desde luego.

—*Naturalmente.*

—Porque creo que, por ejemplo, Aristóteles no habla nunca de Pitágoras a secas: dice “los pitagóricos”. De manera que él no está seguro de que Pitágoras haya pensado así, pero su grupo sigue pensando por él después de la muerte corporal.

—*Ahí habría una forma de comunidad espiritual, digamos.*

—Sí, es decir, volviendo a lo que se supone que es nuestro tema, que es la amistad; luego eso continúa en gente que no lo ha conocido personalmente también: Pitágoras sigue pensando a través de muchas mentes, que son los pitagóricos, y que sin duda llegaron a pensar cosas en las que no había pensado él.

—*Pero siempre en el espíritu del maestro.*

—Sí, por ejemplo, creo que la idea del tiempo cíclico no está en el pensamiento de Pitágoras; sin embargo, la profesaron los pitagóricos, como los estoicos también.

—*También, sí. Ahora, en su propia vida, Borges, me parece ineludible su amistad con Macedonio Fernández, por ejemplo.*

—Sí, ha sido una amistad tutelar... Pero, qué raro, a ese tipo de amistades parece convenirles la muerte física, ¿no?; ya que, bueno, aquel famoso verso de Mallarmé: “*Tel qu'en lui même enfin l'éternité le change*” (Tal como en sí mismo la eternidad lo cambia) refiriéndose a Poe. Es decir, cuando alguien ha muerto, uno tiene una imagen de esa persona que no está modificada por las circunstancias contemporáneas, y puede manejar esa imagen a su guisa, a su modo. De manera que podríamos decir que esa imagen del amigo es quizá más fuerte después de la muerte del amigo. Y uno puede, además, moldearla, ¿no?

—*¿Mejorarla?*

—Y quizá mejorarla, porque yo no sé cómo habría pensado, por ejemplo, Xul Solar de tal o cual acontecimiento; pero el Xul Solar platónico hubiera pensado respecto a esto de la misma manera que nosotros, ¿no?

—*Claro.*

—Y el Macedonio platónico también, aunque quizá como individuo no; claro, mientras una persona vive está cambiando, y es inasible. En cambio, cuando ha muerto ya tiene la tranquilidad de una fotografía, de una imagen fija.

—*Jaspers también dice que quizá todo joven aspira a encontrar su Sócrates en la vida...*

—Ah, qué linda idea es ésa.

—... *Y estoy pensando que cuando usted dice amistad tutelar de Macedonio, eso indicaría que usted encontró algo así en él.*

—Bueno, muchos encontramos eso en Macedonio; todos los discípulos de él —o los interlocutores de él, que éramos sus discípulos—, naturalmente, ya que sentíamos que él era el maestro. A él no le gustaba esa idea de ser maestro.

—*Lo cual prueba su condición de maestro.*

—Sí, yo creo que sí. En cambio, en el caso del doctor Johnson, supongo, o en el caso contemporáneo de Gómez de la Serna, o de Rafael Cansinos Assens, se sentían como maestros de su grupo. José Ingenieros también.

—*Es decir, en Macedonio no se podía sospechar que hubiera ninguna intención didáctica.*

—No, como lo que había en Macedonio era ante todo curiosidades y dudas...

—*Él compartía eso.*

—Sí, él compartía eso. Pero, de hecho, él era el maestro, y la gente no iba a oírnos a nosotros, sino a oírlo a Macedonio Fernández.

—*De modo que no importaba que él escribiera o no, porque tenía discípulos.*

—Sí, pero él no los veía como discípulos; y además, como él tenía ese hábito de atribuir sus opiniones al interlocutor, y decía, por ejemplo: es peligroso hablar de música sin saber qué ha pensado sobre ese tema Santiago Dabove (*rie*). Y mucha gente incurre en el peligro de hablar de música ignorando la opinión de Santiago Dabove, ¿no?, que escribió un libro de cuentos: *La muerte y su traje*.

—*Luego, muchas de sus amistades se vinculan con el trabajo; es decir, usted ha trabajado con muchos de sus amigos en colaboración, como en el caso de Bioy Casares, y también con su amiga Silvina Ocampo...*

—Yhe descubierto que las mujeres son excelentes para la amistad, que tienen un admirable sentido de la amistad.

—*Cierto.*

—Cosa que mucha gente niega, yo no sé por qué... bueno, claro, yo creo que las

mujeres son más sensatas y más sensibles que los hombres... más sensibles no sé, pero más sensatas sí, por lo general, ¿no? La prueba está en que una mujer es difícilmente fanática, y un hombre —sobre todo en este país— es fácilmente fanático, y de causas, bueno, indefendibles; que es necesario ser fanático para profesarlas, si no, no se entienden.

—Además, se suele decir que las mujeres son más inofensivas en la relación de amistad que en la relación de amor, ¿qué opina usted?

—...Y, la relación de amor es una relación vulnerable, ¿no?; además requiere continuas confirmaciones, y si no hay confirmaciones hay dudas; y si uno pasa unos días, y no sabe nada de ella, uno está desesperado. En cambio, uno puede pasar un año sin saber nada de un amigo, y eso no tiene ninguna importancia. La amistad, bueno, la amistad no exige confidencias, y el amor sí. Y el amor es un estado así, de recelo; es bastante incómodo, ¿eh?, bastante alarmante.

La amistad, en cambio, es un estado sereno: uno puede ver o no ver, uno puede saber o no saber lo que hace el otro. Ahora, posiblemente haya personas que sientan la amistad de un modo celoso, pero yo no. Hay mucha gente que siente la amistad como se siente el amor, y hasta desean ser la única amistad de la otra persona.

—Es un error, es la amistad posesiva, digamos.

—Sí, y el amor suele ser posesivo.

—Claro.

—Y si no, se considera que es una traición. Y la amistad no, al contrario.

—Ahora, en los prólogos que usted ha escrito a las obras de escritores como Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña, o inclusive de otros que no conoció personalmente, como Almafuerte o Ascasubi, hay una especie de afecto que no puedo relacionar más que con un sentimiento de amistad.

—Sí, tiene razón. Y en el caso de Henríquez Ureña, y en el de Reyes, fuimos amigos personalmente, además. Bueno, yo antes solía escribir contra la gente, y ahora no; hace mucho tiempo que no escribo una sola línea adversa, o ligeramente hostil. Creo que no, que es inútil eso. Además, bueno, por ejemplo, Schopenhauer pensaba que Fichte era un charlatán. Ahora se han descubierto semejanzas en las doctrinas de los dos; los dos conviven en la historia de la filosofía. De Quincey pensaba muy mal de un escritor anterior, de Alexander Pope. Y ahora uno puede admirar a los dos imparcialmente, ¿no? De modo que a la larga triunfa la tradición; y la tradición está hecha sobre todo de revoluciones. El movimiento romántico, por ejemplo, se opone al gran siglo —al siglo de Luis XIV—; bueno, pues ahora

vemos a Hugo, y debemos pensar en Racine o en Boileau. Y no pensamos en que fueran enemigos.

—*Un triunfo de la tradición.*

—Sí, que además forma como una especie de unidad con esos elementos heterogéneos. Y lo que es ahora heterogéneo para nosotros puede ser un todo en muy poco tiempo, ya que todo va siendo la tradición. La historia de una literatura es la historia de una serie de grupos adversos.

Oswaldo Ferrari: Hay uno de sus autores predilectos, Borges, que no termina de ser suficientemente conocido en la Argentina, a pesar de que usted supuso que su condición de católico lo aproximaría quizá a muchos argentinos; me refiero, naturalmente, a su venerado Chesterton.

Jorge Luis Borges: Sí, desde luego, bueno, esa condición de católico lo ha perjudicado en Inglaterra. Claro, y luego quizá esa palabra acuñada por Bernard Shaw: el “*ChesterBelloc*”; se lo veía como una especie de monstruo —el hecho de la asociación de los nombres de Chesterton y de Hilaire Belloc también lo ha perjudicado—. Ahora, yo creo que Belloc ejerció una mala influencia sobre Chesterton; Belloc era un hombre muy inteligente, pero fácilmente fanático, y, en cambio, la mente de Chesterton era una mente muy generosa; él hubiera sido tolerante. Pero el otro lo empujaba hacia el fanatismo, y ha llevado a que se lo lea a Chesterton en función de sus opiniones.

Eso es lo que siempre ha perjudicado a los escritores. Por ejemplo... bueno, son tantos los casos; aquí, entre nosotros, Lugones ha sido juzgado por sus opiniones políticas, y por las de sus últimos años —se olvida que antes fue anarquista, socialista, partidario de los aliados durante la primera guerra mundial, y luego, finalmente, publicó *La hora de la espada*—. Y a Kipling se lo ve en función del imperio británico. Bueno, a Whitman se lo juzga favorablemente, claro, porque representa la democracia. Las opiniones políticas son lo menos importante que puede haber, son superficiales. Y en el caso de Chesterton, tenemos a un hombre de genio, y ...reducirlo a católico es una injusticia. Recuerdo que Bernard Shaw decía que la Iglesia Católica, el Vaticano, era como un barquito que zozobraba cuando entraba Chesterton, que era enorme (*rien ambos*).

—*Sin embargo...*

—Bueno, eso es simplemente una broma, pero la verdad es que se ha olvidado que Chesterton... por ejemplo, él ha escrito —todos lo sabemos— cuentos policiales. Pero como me hizo notar Xul Solar una vez, esos cuentos policiales son no sólo cuentos policiales, lo cual no sería deshonoroso ya que Edgar Allan Poe inventó el género, y fue cultivado por Dickens, y... por Chesterton. Pero esos cuentos son, además, muchas otras cosas, ya que cada cuento de Chesterton viene a ser de algún modo como un cuadro; luego, como una pieza de teatro; luego, como una parábola. También están los paisajes —los personajes aparecen como actores que entran en escena, y son siempre muy vívidos; visualmente vívidos—. Y después está la solución, que es siempre ingeniosa. Y curiosamente, nunca se habla de los criminales:

el Padre Brown (el detective de los cuentos de Chesterton) nunca denuncia a nadie a lo largo de su carrera. No se sabe muy bien qué pasa con ellos, ya que lo importante es el enigma; la solución ingeniosa de ese enigma. Y además, en cada cuento policial de Chesterton se sugiere una explicación mágica. Y yo creo que si el género policial muere —y no es imposible que muera, ya que parece que el destino de los géneros literarios es la desaparición—, bueno, cuando haya desaparecido el género policial esos cuentos seguirán siendo leídos por obra de la poesía que incluyen, y además, quizá por obra de la sugestión mágica.

Hay un cuento que se llama “El hombre invisible”, en que hacia el final está la solución: es una persona invisible porque es demasiado visible; se trata de un cartero que tiene un uniforme vistoso, y a quien como entra y sale todos los días, se lo ve como uno de los hábitos de la casa. Pero también la persona que ha sido asesinada es un fabricante de muñecos mecánicos, que son sirvientes; y se insinúa la posibilidad de ese hombre devorado por esas muñecas y muñecos de hierro —solución sobrenatural—. Posiblemente esos cuentos deban parte de su fuerza menos a la explicación lógica que a esa falsa explicación mágica que Chesterton da, y que se combina además con el ambiente de cada casa. Por ejemplo, el cuento será distinto si sucede en los Highlands (en las tierras altas de Escocia), o si sucede en un barrio de jardines, cerca de Londres; o si sucede en una oficina. Pero ahora se ha olvidado que Chesterton fue tantas otras cosas; por ejemplo, fue un admirable poeta. En ese poema “La balada del caballo blanco”, que se refiere a las guerras de los sajones con los escandinavos, publicado creo que en mil novecientos doce; bueno, ese poema es admirable y está lleno de metáforas que le hubieran encantado a Hugo. Por ejemplo, aquella que yo sin duda he citado alguna vez: el personaje es un *viking* que mira a Europa con codicia; algo así como si Europa fuera una fruta que él va a saborear, y piensa en todas esas cosas extraordinarias que son el mármol y el oro, y dice: “Con qué comparar los mármoles y el oro.” Bueno, pues Chesterton busca comparaciones imposibles, pero por eso mismo son más eficaces, porque dice: “Marble like solid moonlight”, es decir, “Mármol como luz de luna maciza”; “Gold like a frozen fire”, o sea “Oro como fuego congelado”. Son imposibles, pero precisamente porque son imposibles para la razón, son, bueno...

—...Posibles para la poesía.

—Posibles para la poesía, posibles para la imaginación del lector, que acepta esas imágenes imposibles y no piensa que sean imposibles, ya que la idea de un “fuego congelado” es algo tan lindo: y sobre todo en inglés, que tiene la aliteración en la “f”: “Gold like a frozen fire” ¿no? Él piensa con qué puede comparar el mármol y el oro, que son cosas tan antiguas, y encuentra esas metáforas imposibles —así encuentra quizá el único modo de exaltar esas cosas— y tienen tanta fuerza precisamente porque son antiguas.

—Hace lo mismo en el poema “Lepanto”.

—...Sí, en ese poema, yo no recuerdo en este momento alguna metáfora, pero recuerdo frases, como por ejemplo *Don Juan of Austria is shouting to the ships* (Don Juan de Austria les está gritando a las naves); a las naves, no a la tripulación.

—*Es muy lindo eso.*

—Sí, y luego, cuando describe el paraíso monstruoso de Alá, dice que Dios (Alá) está caminando entre los árboles, y agrega "And is taller than the trees" (y es más alto que los árboles), con lo cual ya todo queda monstruoso, porque uno no se imagina el paraíso así, ¿no?; eso tiene que ser un paraíso pagano, es decir, un paraíso malvado para Chesterton, supongo. Que Dios esté caminando entre los árboles —cosa que leemos en el primer capítulo del Génesis—, pero que sea más alto que los árboles, ya hay algo terrible, algo monstruoso en eso. Y Chesterton acierta continuamente en ese tipo de cosas, y aun en los lugares más inesperados; por ejemplo, uno encuentra frases espléndidas en el libro sobre Blake, en el libro sobre pintores, y luego en la historia de Inglaterra también, que puede ser esencialmente falsa, pero no importa, porque todo está dicho de una forma tan hermosa que uno desea que las cosas hayan sido así, aunque quizá no fueron exactamente así.

—*Es estupendo inclusive el libro sobre santo Tomás de Aquino.*

—Es cierto, porque parecía imposible; creo que Claudel estaba bastante alarmado ante la idea de que Chesterton hiciera un libro sobre santo Tomás de Aquino. Y sin embargo, cuando lo hizo... bueno, Claudel fue uno de los primeros lectores de Chesterton, y pensó en traducir *El candor del Padre Brown*, que fue admirablemente vertido al español por Alfonso Reyes. Claudel pensó en traducirlo... no, lo que él iba a traducir era *El hombre que fue jueves*; sí, se hizo una traducción francesa de ese libro.

—*Bueno, en El hombre que fue jueves se nos revela plenamente Chesterton como escritor.*

—Sí, y es raro porque es un libro gradualmente fantástico, es decir, el primer capítulo es un poco irreal, pero ya al final, cuando Sunday (el jefe de la sociedad de anarquistas) huye en un elefante, ya es plenamente fantástico.

—*Claro.*

—Pero va entrando gradualmente; de lo imaginativo llega a lo imposible, y lo hace de tal modo que el lector cree en el final como ha creído en los primeros capítulos. Eso que dijo Coleridge, que la fe poética es una suspensión voluntaria o complaciente de la incredulidad. Y si la obra de que se trata es fuerte, no hay ninguna dificultad en suspenderla, porque se impone. Sí, yo he pensado en la historia argentina... he pensado que uno puede dudar de todos los hechos que registra la

historia, salvo de uno, que sería el asesinato del moreno por Martín Fierro. Eso es imposible pensar que no ha ocurrido; ha sido escrito con tanta eficacia, ¿no?

—Ah, ¿precisamente por eso?

—Sí, yo creo que sí; yo puedo dudar de cualquier hecho, pero de esa pelea con el moreno... y al final: “Por fin en una topada / en el cuchillo lo alcé / y como un saco de huesos / contra un cerco lo largué.” Bueno, eso es imposible que no sea cierto.

—Demasiado patente.

—Sí, demasiado patente; todo lo demás puede ponerse en duda, pero la muerte del moreno no.

—Pero hablando de eficacia literaria, pienso que Chesterton ha sido realmente eficaz en los cuentos policiales, porque desarrolló una técnica distinta en el modo de relatar...

—Sí, porque había la convención de que los cuentos fueran contados por un amigo, no demasiado inteligente, del muy inteligente detective, que viene a ser la técnica del primer cuento policial: “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe. Y luego eso lo toma Conan Doyle y hace, bueno, que el detective no sea un ingenioso autómatas y el narrador un anónimo, sino dos amigos que se quieren: Sherlock Holmes y el doctor Watson (evidentemente el doctor Watson es un tonto que está continuamente maravillándose del otro). Y quizá en el caso de Conan Doyle, el hecho de que sean cuentos policiales sea lo menos importante; quizá lo importante es la amistad de esos dos hombres desaparejos, ¿no? Y esto puede estar en la vieja tradición de don Quijote y Sancho, del doctor Johnson y de Boswel, salvo que Boswell lo hizo deliberadamente, es decir, él fue el Sancho de Johnson, que era su don Quijote, a propósito. Y él mismo se puso en ridículo porque quería crear esa pareja que ahora sigue viviendo, y seguirá viviendo para siempre en la imaginación de los hombres. Y en el caso de Chesterton tenemos tantas cosas... Tenemos el libro sobre san Francisco de Asís, el libro sobre santo Tomás de Aquino. Él dijo que en el caso de san Francisco basta con un esquicio, con un dibujo; pero que en el caso de santo Tomás habría que pensar más bien en un plano, en el plano de un gran edificio. Y eso ya los define de algún modo a los dos.

—Claro, es obvio.

—Tenemos también los libros de crítica de Chesterton; por ejemplo, hay un libro sobre Browning y otro sobre Dickens en la famosa colección de libros Everyman's Library. Allí se publicó toda la obra de Dickens, y los prólogos los hizo Chesterton, y le pagaron unas cuantas libras esterlinas.

—*En cuanto a la poesía de Chesterton, usted ha considerado como una desventaja el hecho de que a veces él construye sus poemas en forma de parábolas, pero hay cierta evidencia de la construcción intencional; es decir, hay algo un poco armado en sus poemas.*

—Es decir, que Chesterton era un poeta intelectual también.

—*Eso me parece acertado.*

—Sí, pero podría usarse contra Chesterton: el hecho de que habiendo leído un poema, y admirándolo, y habiéndolo sentido, y habiendo estado emocionado por ese poema, uno se dé cuenta de que el autor ya tenía el argumento del poema *in mente* antes de redactarlo. Y no sé si conviene que un poema se parezca de tal modo a una... y, a un partido de ajedrez por ejemplo; o que el poema parezca una narración. Y eso suele suceder con Chesterton, sí, uno se da cuenta que desde el principio él está trabajando hacia el fin; y eso se nota quizá demasiado.

—*No tenía la paciencia de esperar la revelación, digamos (ríe).*

—No (*ríe*).

Oswaldo Ferrari: Una de las primeras conclusiones que me propone su libro compilado junto con Bioy Casares, el Libro del cielo y del infierno, Borges, es la de que usted, como otros autores presentados en el libro, rechaza la idea de un cielo y un infierno.

Jorge Luis Borges: Sí, porque yo personalmente no creo ser digno de recompensas ni de castigos. Ahora, un personaje de Bernard Shaw, Major Bárbara, dice: "He dejado atrás el soborno del cielo." Entonces, si el cielo es un soborno, el infierno es una amenaza, evidentemente, ¿no? Y ambos parecen indignos de la divinidad, ya que éticamente el soborno es una operación muy baja... y el castigo también.

—*El concepto de premios y castigos...*

—O de amenazas, la idea de un dios que amenaza me parece ridícula; si ya en un hombre es ridículo que amenace, en una divinidad... desde luego, y la idea de un premio también está mal, porque si uno obra bien, se entiende que el haber obrado bien, el tener una conciencia tranquila ya es su propio premio; y no requiere premios adicionales, y menos premios inmortales o eternos. Pero... todo es tan increíble... Mi padre me decía: "Este mundo es tan raro que todo es posible, hasta la Trinidad." Una suerte de *reductio ad absurdum*. Ahora, yo, noches pasadas tuve una pesadilla terrible; tan terrible que no me atrevo a contársela, porque si se la cuento voy a tener que recordarla, y creo que mi deber es olvidar las pesadillas. Sin embargo, hay en la pesadilla un horror especial que no se da en la vigilia, ni aun en momentos espantosos; y yo he llegado a temer que nuestras pesadillas sean como *glimpses*, como vistazos del infierno que pueda aguardarnos. Y quizá cada uno de nosotros está creando de algún modo su infierno, por obra de sus pesadillas; y su cielo a través de sueños felices. Pero, en fin, ésa es una hipótesis meramente fantástica; ojalá pudiera ofrecer alguna ventaja literaria. No creo, tampoco pienso escribir un cuento sobre eso, pero su única virtud sería ésa. Supongo que para cada persona lo deleitable y lo terrible corresponden a imágenes distintas. En ese caso, para cada uno de nosotros hay algo que es especialmente terrible. Por ejemplo, bueno, para María Kodama las serpientes son especialmente terribles, ella ve una serpiente y siente horror. Y yo, desde luego, no creo que sean especialmente bellas, pero no siento un asco o un temor especial; y otras personas sí. Decía Coleridge que en la vigilia las emociones están creadas por las imágenes. Por ejemplo, si entra un león aquí, sentimos miedo por el león; y si una esfinge se posa sobre nuestro pecho sentimos cierta opresión. Pero, en cambio, en la pesadilla uno empieza por la emoción, o por la sensación, y luego busca un símbolo para ello: si yo dormido siento

una opresión, que puede ser la de la sábana, o la de la colcha, entonces yo sueño que una esfinge se ha sentado sobre mí. Esa esfinge no es la que causa la opresión, sino que es la opresión lo que me sugiere la esfinge. Es decir, que uno empezaría por la emoción... bueno, también se ha dicho que cuando uno está enamorado, la imagen de la mujer es un pretexto para la emoción previa, ¿no? Hay un ejemplo literario ilustre: el de la tragedia *Romeo y Julieta*. Romeo va a un baile para buscar a una mujer de la que está enamorado, digamos: va predispuesto al amor, Y luego, la ve a Julieta, y al verla él está deslumbrado y dice que Julieta "les enseña a brillar a las antorchas". Y se enamora de ella porque ya estaba predispuesto para el amor, y como la emoción él ya la tenía... bueno, se le presenta otro símbolo, que no es la mujer que él buscaba, sino Julieta, y se enamora de ella. Ahora, eso vendría a ser aplicable... y, a tantas cosas.

—Claro, ahora, esta idea de la pesadilla, esta idea de que aun en la tierra uno puede llegar a pasar una temporada en el infierno...

—La idea de Rimbaud.

—La idea de Rimbaud, pero me parece verla claramente en su cuento "El Sur".

—Ah, puede ser, sí.

—En lo que le ocurre a su personaje, Dahlmann, antes del viaje en tren.

—Ah, sí, claro, en ese caso habría que suponer que la segunda parte del cuento es alucinatoria, que es lo que yo creo. Pero, en fin, mi opinión no vale más que la de cualquier otro lector, ¿no?

—Bueno...

—Cuando yo escribí ese cuento había estado leyendo a Henry James, y pensé: voy a aplicar ese procedimiento de James, de escribir cuentos deliberadamente ambiguos. Entonces, escribí ese cuento con un ambiente del todo ajeno a Henry James, ya que ese ambiente es la provincia de Buenos Aires, y es un ambiente de gauchos, de lo cual él jamás habrá oído hablar en su vida. Pero pensé: voy a aplicar ese método. Ahora, yo estaba leyendo un libro sobre Melville, y hay un cuento de él que no ha podido explicarse; y se dice que él hizo un cuento deliberadamente inexplicable como símbolo cabal del mundo, que también es inexplicable.

—Qué notable.

—Yo no sé si es verosímil eso, parece raro que alguien escriba un cuento inexplicable; pero a él le parecía que ya que el mundo en que vivimos era inexplicable —por lo menos para nosotros— el mejor símbolo sería... ese cuento se llama "Be-

nito Cereno”, ahora recuerdo, y sucede en la costa de Chile, o en unos barcos que están cerca de la costa de Chile. Y el protagonista es español, se llama Benito Cereno. No sé si existe ese apellido o si lo inventó Melville y le sonó español a él. Y el cuento vendría a ser, entonces, un símbolo cabal del inexplicable universo en que estamos.

—Sí, volviendo al libro que compiló con Bioy Casares, entre los primeros textos hay uno muy breve que ilustra muy bien la idea de que la devoción hacia Dios no debe resultar de figurarse el cielo o el infierno, sino a Dios mismo.

—¿Es algún místico persa?

—*Es de Attar.*

—Ah, bueno, claro, el autor del *Coloquio de los pájaros*; es un famoso poeta persa, sufí; es decir, de los místicos musulmanes. En cuanto a la palabra “sufí”, hay dos etimologías: una que parece que tiene que ver con lana, porque están envueltos en lana los sufíes; y otra que es mucho mejor —en todo caso, nuestra imaginación la acepta con más facilidad—, que es la idea de “sofía”: sabiduría. De modo que esa palabra persa vendría a ser una corrupción de la palabra griega “sofia”. ¿Cuál es el texto?

—*Es bastante breve, dice: “Señor, si te adoro por temor del Infierno, quémame en el Infierno, y si te adoro por esperanza del Paraíso, exclúyeme del Paraíso; pero si te adoro por ti mismo, no me niegues tu impercedera hermosura.”*

—Bueno, vendría a ser como una versión, pero mucho más linda, de aquel famoso soneto

“No me mueve, mi Dios, para quererte
El cielo que me tienes prometido,
Ni me mueve el infierno tan temido
Para dejar por eso de ofenderte.”

que escribió santa Teresa, aunque no es de ella, ¿no?

—*Es anónimo.*

—Sí, pero luego llega a una conclusión triste, que es la idea de que ella siente que quiere a Dios simplemente, bueno, por piedad del sufrimiento humano de Cristo, porque dice:

“Tú me mueves, Señor; muéveme el verte
Clavado en una cruz y escarnecido.”

Parece que sería muy triste tener simplemente lástima de Dios en ese momento,

ya que en su eternidad tiene que ser ínfimo el episodio de la cruz y el de haber sido hombre; tiene que haber sido un instante en su eternidad. Pero la idea es un poco ésa, ¿no?; es decir, la idea de rechazar lo que Shaw llamaba el soborno del cielo, y la amenaza del infierno.

—*Después dice:*

*“Muéveme, al fin, tu amor, y en tal manera
Que aunque no hubiera cielo yo te amara,
Y aunque no hubiera infierno te temiera.”*

—Sí, viene a ser como una versión... pero me parece que lo dijo mejor el persa.

—*Sí, es mucho más lindo; sin embargo, los dos aclaran mucho la idea; es decir, es la misma idea.*

—Sí, la idea es la misma.

—*Y luego tenemos su propio poema.*

—Ah, yo no sé eso...

—*“Del infierno y del cielo”.*

—Bueno sí, en ese poema yo me imagino que el infierno o el cielo son la imagen de una cara.

—*Sí.*

—Y que esa cara, que quizá sea la nuestra, o quizá la de la amada, como yo digo, puede ser terrible o puede ser hermosa, o puede ser muy grata según nuestro sentimiento. Pero el infierno y el cielo estarían reducidos a una sola imagen.

—*En la última estrofa dice:*

*“En el cristal de un sueño he vislumbrado
el Cielo y el Infierno prometidos:
cuando el juicio retumbe en las trompetas
últimas y el planeta milenario
sea obliterado y bruscamente cesen
¡oh Tiempo! tus efímeras pirámides”...*

—Bueno, ésa es una reminiscencia de Shakespeare, porque Shakespeare habla del tiempo y de sus pirámides.

—*Concluye diciendo:*

*“los colores y líneas del pasado definirán
en la tiniebla un rostro
durmiente, inmóvil, fiel, inalterable
(tal vez el de la amada, quizá el tuyo)
y la contemplación de ese inmediato
rostro incesante, intacto, incorruptible,
será para los réprobos, Infierno;
para los elegidos, Paraíso.”*

—Sí, ahí está dicho, pero quizá de un modo demasiado explícito, ¿no?

—*Sí, ahí acude Swedenborg, me parece.*

—Sí, quizá convendría reescribir ese poema y hacerlo un poco más enigmático; parece que estuviera demasiado razonado.

—*No lo veo así, a mí me gusta mucho como está.*

—Algunos amigos me han dicho que ese poema fracasa porque yo lo he trabajado demasiado, o porque lo he trabajado con un concepto erróneo.

—*Sin intención de halago le digo que yo no veo tal fracaso, me parece muy eficaz.*

—Yo no sé, lo escribí hace tantos años que me resigno a él. Yo lo había olvidado totalmente, no pensé que usted iba a recordármelo; hace tantos años que nadie me habla de él, y que yo no lo recuerdo, que viene a ser como una revelación de esta mañana.

Oswaldo Ferrari: Dentro de los clásicos latinos, Borges, usted me decía que no se concibe a Lucrecio, y su De rerum natura, sin la existencia de los filósofos griegos.

Jorge Luis Borges: Sí, es evidente. Ahora, desde luego Lucrecio ha sido, y... deliberadamente, olvidado, yo creo; sí, porque el hecho de cantar el ateísmo, de querer librar a los hombres del terror de otra vida, bueno, no puede merecer la aprobación de los creyentes. Sin embargo, una excepción notoria sería la de Victor Hugo, que en su libro *William Shakespeare* hace una lista, una especie de catálogo comentado, muy elocuente, de grandes poetas; y ahí Virgilio está excluido, y está incluido Lucrecio. Y curiosamente, ese concepto de la infinitud del mundo, ese concepto de lo infinitamente grande, de lo infinitamente pequeño, que hacía sentir una suerte de vértigo a Pascal, más bien lo entusiasmaba a Lucrecio: la idea de un espacio infinito, de infinitos mundos. Todo eso fue saludado por él con entusiasmo. Yo recuerdo, cuando leí *La decadencia de Occidente* de Spengler, que él se refiere a la cultura apolínea, a la cultura de la caverna, a la cultura fáustica; y señala como típico de la cultura fáustica ese hecho de, bueno, de entusiasmarse con un mundo infinito, con infinitas posibilidades. Y todo eso estaba ya en Lucrecio, mucho antes de que existiera el autor de *Fausto*, o de que se pensara en ese espíritu. Pero me parece que los alemanes, cuando escriben... —todo alemán que escribe tiene la obligación de fingir que todo lo que él ha escrito estaba realmente en la obra de Goethe—; entonces, es natural que se llame “fáustica” a esa forma actual de la cultura. Bueno, ahora, Hugo en aquel libro lo incluye a Lucrecio, y cita un verso —no sé si estoy escandiéndolo bien—: “Entonces Venus, en las selvas / unía los cuerpos de los amantes.” Y uno nota cómo ambas imágenes se entrelazan y se apoyan también, ¿no?

—*Cierto.*

—Porque la selva sugiere la idea de árboles uniéndose, y luego, los cuerpos de los amantes también; ya la palabra “selvas” es una palabra entreverada, digamos, ¿no?

—*Sí, en cualquier caso, el resultado es perfecto.*

—El resultado es perfecto, sí; yo recuerdo que él cita ese verso de Lucrecio. Ahora, yo no sé cómo llegó a crearse la leyenda de que Lucrecio murió loco. Y hay un poema de Tennyson sobre eso, pero posiblemente todo surja de la idea de que

alguien que escribió contra los dioses, o contra la religión, tiene que ser castigado. Y se creó esa leyenda.

—*Contra Lucrecio.*

—Sí, y él escribió aquel gran poema, en el cual sostiene el sistema de Epicuro. Él habla de los átomos y, como dijo Fitzgerald, con los más duros átomos logra hacer poesía. Y es verdad, porque es un poema filosófico, es una exposición del sistema filosófico del materialismo, bueno, según el cual el mundo se debe a un movimiento oblicuo de los átomos. Y él hace un gran poema con eso. Y empieza con un saludo a Venus, que, claro, representa el amor; no es, digamos, simplemente la deidad, sino que se entiende que esa Venus no obedece a una mitología, sino, bueno, al hecho del amor, de la voluntad de proseguir...

—*De unión.*

—Sí, de multiplicarse, todo eso, sí.

—*Ahora, el materialismo de Lucrecio es particular...*

—Él cree en el materialismo, digamos, entusiasta; en el sentido de que entusiasmarse quiere decir llenarse de Dios. El materialismo de Lucrecio viene a ser un materialismo entusiasta, un materialismo lleno de Dios; o vendría a ser la idea del panteísmo también. Pero curiosamente hay una línea de Virgilio, en que él se refiere al panteísmo —palabra que no existía, desde luego, ya que esa palabra se creó en Inglaterra después de la muerte de Spinoza—. En aquel verso Virgilio dice: "*Omnia sunt plena jovis*" (Todas las cosas están llenas de la divinidad). Es la misma idea. Y luego, cuando Lucrecio habla del temor a la muerte —yo recuerdo que él cree en la muerte corporal, y en la muerte del alma también—; entonces, dice que los mortales pueden pensar: "Yo voy a morir y el mundo continuará." Y ahora vuelvo otra vez a Victor Hugo, que lamenta eso precisamente en un poema en que dice: "Yo me iré solo, en medio de la fiesta." Ahora, Lucrecio dice que es verdad; que habrá un tiempo infinito después de la muerte, que uno no estará personalmente allí, pero que, al fin de todo, por qué lamentarnos de ese tiempo infinito, posterior a la muerte, y que no será nuestro; ya que no nos lamentamos del tiempo infinito anterior a nuestra muerte, que no hemos compartido tampoco. Y entonces, él dice: "¿Y dónde estabas tú durante la guerra de Troya?" (*rié*). Por lo tanto, si no te importa no haber estado durante la guerra de Troya, qué te importa no estar después en otras guerras, y en otras circunstancias, ¿no?

—*Él creía en la eternidad de la materia, eso es lo curioso.*

—En la eternidad de la materia, sí.

—*A diferencia del idealismo de Virgilio, ese materialismo de Lucrecio era, aunque parezca inconcebible, un materialismo con fe, podríamos decir.*

—Un materialismo con fe, sí; pero es que suelen darse esos hechos... Caramba, parece que estamos condenados a hablar de autores argentinos. ¿Por qué condenados?; es natural que hablemos de autores argentinos (*ríen ambos*): el caso de Almafuerte, por ejemplo, que era un místico sin Dios.

—*Ah, tiene razón.*

—O el caso de Carlyle, en Inglaterra; también un místico ateo, un místico sin Dios, o, en todo caso, sin un dios personal. De modo que serían dos casos... claro, uno puede ser místico y no creer en la divinidad, o creer, digamos, en una divinidad general del espíritu, una divinidad inmanente en cada hombre, o lo que fuera. Pero no en otro dios, en otro Señor, como en otra persona.

—*Sí, en consecuencia Lucrecio proponía vivir la vida de la mejor manera posible, y no hacerse ilusiones más allá de la muerte, como buen seguidor de Epicuro.*

—Sí, bueno, es lo que yo he tratado de hacer, pero estoy seguro de haber sido siempre un hombre ético; en todo caso creo... pero es que yo iría más lejos, yo diría que esperar una recompensa o temer un castigo es inmoral. Porque si usted obra bien porque será recompensado, o por el temor de ser castigado, no sé hasta dónde su obrar bien es un obrar bien; no sé hasta dónde es ético. Yo diría que no, que si tememos castigos y esperamos recompensas ya no somos hombres éticos.

—*Claro, en ese caso se trata de una eternidad condicionada, de una inmortalidad condicionada, pero...*

—Bueno, al hablar de inmortalidad condicionada voy a volver a Goethe. Goethe creía en la inmortalidad del alma, pero no de todas las almas; Goethe creía que hay ciertas almas —entre las cuales quizá incluyera la suya— que eran dignas de perdurar después de la muerte corporal. Pero otras no. Es decir, que según la vida que uno lleva, uno puede merecer ser, bueno, inmortal, o en todo caso, proseguir otra vida después de la muerte; o si no... lo dejan caer a uno. Ahora, qué raro que ese hecho de caer de la vida sea el ideal que la enseñanza del Buda propone, ya que el nirvana es caer de la rueda, de la rueda...

—*Kármica de las encarnaciones.*

—Sí, y la mayor cosa a que el hombre puede aspirar, en todo caso según el “Pequeño vehículo”, según el budismo originario, es caer de la rueda, es no reencarnar.

—*Claro.*

—Y parece que el budismo no exige una aceptación intelectual; no, exige algo que parece mucho más difícil, y es que en el momento que uno muere, uno no desee continuar... que realmente uno haya resuelto no proseguir.

—*Implica esa voluntad.*

—Sí, es decir, aceptar la muerte, bueno, con hospitalidad, y quizá con alegría también. Es decir, aceptar la muerte.

—*Eso ayuda al nirvana, digamos.*

—Eso, justamente, parece que lo menos importante del budismo es aceptar intelectualmente la doctrina; el hecho es aceptarla, digamos, íntimamente, esencialmente. Y sin esa aceptación, la otra es inútil: usted puede pensar que es discípulo de Buda, usted puede aceptar todas esas enseñanzas, pero si usted no las incorpora íntimamente, usted está condenado a una reencarnación. De manera que tiene que ser una aceptación plena, total. Y lo otro no tiene mayor importancia.

—*Se trata de una aceptación más espiritual que intelectual, digamos.*

—Sí, sobre todo espiritual.

—*Hay un idealismo contra el que choca Lucrecio, y es precisamente contra el idealismo de Platón...*

—Ah, claro, el idealismo de Platón supone las formas universales.

—*Sí, y va rebatiendo paso a paso a Platón. Y llega a verse obligado, por ejemplo, a sostener que los sentidos no pueden equivocarse, que los sentidos son infalibles.*

—Sí, lo cual es falible, desde luego. Bueno, según la ciencia actual, lo que nosotros percibimos, lo que nuestros sentidos perciben, no tiene absolutamente nada que ver con la realidad. Por ejemplo, nosotros vemos esta mesa, pero esta mesa es realmente un espacio en el cual hay como sistemas de átomos que giran. Es decir, que no tiene nada que ver con la mesa visible, ni con la mesa tangible tampoco. La realidad es algo totalmente distinto de lo que nuestros sentidos nos dan.

—(Ríe.) *La realidad es invisible.*

—Es invisible, y es inaudible (*ñe*), incomible, intangible...

—*Ahora, agregó Lucrecio que el Sol, la Luna y otros astros eran del tamaño con que los vemos desde la Tierra. Y ésta es una falla evidente de esa creencia en la infalibilidad de los sentidos. Él llegaba a creer que si se equivocaban los sentidos, se equivocaba la razón.*

—Bueno, por qué no; el hecho de que fuera un gran poeta es indudable, el hecho de que fuera un mal físico es menos importante, ¿no?

—(Ríe.) *Cierto.*

—De modo que él tenía que sostener todo eso... Ahora, claro que para nosotros. a pesar de que tenemos algún conocimiento de la astronomía, el Sol sigue saliendo y sigue poniéndose. Y sabemos que no, sabemos que es la Tierra la que gira, pero para nuestros sentidos es el Sol el que gira. Podemos hablar de salida del sol; del naciente; del poniente; del alba; de la aurora; del ocaso. Y todo eso es fiel a nuestra imaginación. Y lo que creo que Lucrecio refuta, en algunos versos, es esa idea de la historia cíclica; hay un referencia a eso, digo, al tiempo circular...

—*Al de los estoicos.*

—Sí, claro, él supone que el universo sigue, pero que no está sujeto a la voluntad de nadie, ¿no?; que todo, bueno, sale de ese choque arbitrario de los átomos.

—*Por eso decíamos que él creía que la materia era eterna, que va tomando distintas formas a través de las formas que toman los átomos permanentemente.*

—Y hasta hace poco se creía en eso; creo que ahora se cree en la entropía. Es decir, se supone que el universo está perdiendo alguna fuerza, y que llegará un momento en que quedará inmóvil, ¿no? De modo que eso vendría a ser lo contrario, o algo distinto de la creencia de él.

—*Qué curioso, Borges, que los clásicos latinos nos hayan llevado hasta la entropía.*

—Es cierto.

Oswaldo Ferrari: Generalmente, cuando hablamos de Francia, Borges, usted suele recordar al país eminentemente literario, al país de la tradición literaria formal, o al país de la literatura, digamos.

Jorge Luis Borges: Sí, y al país de las escuelas literarias. Eso quiere decir que los franceses, los escritores franceses quieren saber exactamente qué están haciendo; por eso un escritor se adelanta a los historiadores de la literatura: el escritor ya se clasifica y escribe en función de esa clasificación. En cambio, Inglaterra es un país de individuos —son individualistas—; a ellos no les interesa la historia de la literatura, no quieren definirse tampoco, sino que parece que se expresaran... y, espontáneamente, ¿no? Y en Francia, bueno, un país... son gente inteligente, lúcida, les interesa mucho el orden; y sobre todo, creen en la historia de la literatura. Creen en la importancia de las escuelas. Por eso usted ve que Francia es el país de los manifiestos literarios, de los cenáculos, de las polémicas. Y todo eso es relativamente raro en otros países: elijo el ejemplo de Inglaterra porque, como dijo Novalis: "Cada inglés es una isla." Cada inglés es un individuo, y no se preocupa mucho de la clasificación que puede ocupar en la historia de la literatura. Es decir, un libro como el de Thibaudet, en que se estudia la literatura francesa, y se la estudia bien; se la estudia por generaciones, y no resulta insensato. En cambio, eso, en otros países, sí resultaría insensato, me parece. Pero en el caso de Francia no. Ahora, eso no quiere decir que Francia carezca de imaginación, de invención; no, quiere decir que por lo general el escritor quiere saber qué está haciendo, que al escritor le interesa la teoría de su obra. Y en otros países parece que interesara menos la teoría, que interesara más la ejecución de la obra, o la imaginación de la obra, si se quiere. Pero esto vendría a ser un argumento más bien a favor de Francia.

—Claro.

—A favor de la razón, de la lucidez de la mente de Francia. Pero eso no quiere decir que Francia carezca, bueno, de figuras un poco inexplicables: yo no sé hasta dónde un escritor como Rabelais, o un escritor como Rimbaud, que era simbolista o un escritor como Léon Bloy corresponden a una tradición. Pero a ellos les hubiera gustado la idea de una tradición de la historia de la literatura. Yo actualmente descreo de las escuelas, Flaubert llegó a descreer también, porque Flaubert dijo: "Quand un vers est bon, il perd son style" (Cuando un verso es bueno, pierde su estilo), y creo que también dijo que un buen verso de Boileau —que vendría a representar la tradición clásica, la tradición del siglo de Luis XIV— vale lo que

un buen verso de Hugo —que es romántico—. Pero yo iría más lejos, yo diría que cuando un verso es bueno, sí, pierde su escuela y además no importa quién lo haya escrito, y tampoco importa la fecha en que haya sido escrito. Es decir, los versos buenos, o las páginas buenas son las que no se dejan quizá atrapar fácilmente por los historiadores de la literatura. Y yo trato de escribir, digamos, atemporalmente; aunque sé que de hecho no puedo hacerlo, ya que un escritor no tiene por qué proponerse ser moderno, ya que fatalmente lo es: hasta ahora nadie, que yo sepa, ha vivido en el pasado o en el porvenir; cada uno vive en el presente, en su presente. Y ese presente es de muy difícil definición; precisamente porque es algo que está tan cerca de nosotros, es invisible, y tan diverso que es inexplicable. No creo que podamos entender nuestra historia presente; pero quizá, bueno, el siglo XXI —si aceptamos esa clasificación, un poco arbitraria, en siglos— podrá entender lo que sucede ahora. Nosotros no, tenemos que vivir y que padecer las cosas; y de todo eso, claro, lo más vívido es el presente.

—Claro, pero es muy especial el caso de Francia; estoy recordando que cuando hablamos de James Joyce, dijimos que en el *Ulises*, y especialmente en *Finnegan's wake* (*El velorio de Finnegan*), Joyce intentaba realizar algo así como un juicio final a la literatura...

—Y sobre todo a la novela, ¿no? Sí, yo creo que Joyce tiene que haber pensado que *Ulises*, y ulteriormente *Finnegan's wake* son libros finales. De algún modo, cuando él cierra su libro, cierra toda la literatura anterior. Él tiene que haber sentido eso, aunque luego la literatura prosiga...

—Pero hay muchos escritores y poetas franceses que yo creo que pensaron como Joyce.

—¿La idea de un libro definitivo?

—Sí, o que fueron lo que se llamó revolucionarios dentro de un estilo o de una escuela; pero que finalmente, como usted dice, la tradición histórica de la academia o de las escuelas francesas terminó incorporándolos.

—Bueno, pero es que la tradición está hecha precisamente de esa...

—¿De esa dialéctica?

—Sí, de esa dialéctica, o del hecho de que una vez que algo ha sucedido pertenece a la historia. A mí me hizo gracia que actualmente, en Italia, hay un museo futurista. Y lo que es más curioso, hay neofuturistas; es decir, naturalmente el futurismo había resuelto la destrucción de los museos, la destrucción de las bibliotecas, como el primer emperador Shih Huang Ti en la China. Bueno, y sin embargo, ahora el futurismo es una pieza de museo también. No sé si eso habría alegrado o entristecido a los fundadores del futurismo; quizá los habría entristecido. Pero claro, como ese presente quería ser el futuro, y todos los tiempos, incluso el futuro, serán pasados,

todo será tema de la historia, todo será pieza de museo. Y lo que yo digo contra la historia será también un hecho histórico, y será estudiado en función de esta época, y de circunstancias... y, sin duda, sociales, económicas, psicológicas; parece que por el momento estamos condenados a la historia. Ahora, si lográramos olvidar la historia, ya todo cambiaría. Pero no sé si sería importante eso, ya que el lenguaje es un hecho histórico; es decir, podemos olvidar el latín, pero lo que usted y yo estamos hablando, Ferrari, es de algún modo un dialecto latino.

—*Ciertamente...*

—De modo que la historia nos alcanza. Pero hay épocas que tienen menos sentido histórico que otras: ahora tenemos fuertemente desarrollado el sentido histórico, el sentido geográfico también, y el político. Pero todo eso puede desaparecer, yo espero que desaparezca o que se atenúe.

—*Por eso Murena hablaba del arte, en el escritor, de volverse anacrónico, o contra el tiempo.*

—Yo no sabía eso, pero está bien esa idea.

—*Creo que sí.*

—Bueno, Bioy Casares y yo sacamos una revista secreta —tiraba creo que doscientos ejemplares—, que se llamaba *Destiempo*; justamente no queríamos ser contemporáneos.

—*Es la misma idea.*

—Sí, pero al decir “destiempo” ya estábamos... sin duda ese título corresponde a cierta época. De igual modo que el futurismo ahora... y, se confunde un poco con algo tan anticuado como “L’art nouveau”, que se llamó “El arte nuevo”; y que ahora nos parece, bueno, del todo perimido, ¿no?, o algo muy viejo, ya que parece que el pasado cercano, que el pasado inmediato se ve como más arcaico, digamos, o primitivo. Se siente sobre todo esa diferencia.

—*Creo —por otra parte—, que usted ha sostenido que la vida literaria es inclusive más consciente en Francia que en otros países.*

—Sí, y por eso hay escuelas, y además los autores escriben en función de esas escuelas y de esa época. Y ahora es muy común la idea de un compromiso del escritor con su época; pero yo creo que no es necesario que el escritor lo contraiga. Es decir, yo, por independiente que me crea, por anarquista que sea, estoy, desde luego, escribiendo en el año mil novecientos ochenta y cinco; y estoy usando un lenguaje que corresponde a esta época. De modo que tampoco podemos evadirnos de nuestra época.

—*Es ineludible.*

—Es ineludible, de modo que no hay por qué buscarlo, ¿no?; somos fatalmente, incurablemente modernos, no podemos ser otra cosa.

—*Francia es, entonces, como la Irlanda de los antiguos celtas de la que hablamos antes, otro ejemplo de la vida literaria organizada rigurosamente.*

—Sí, y de gente muy consciente que quiere saber lo que hace; y hasta cuando son extravagantes saben que lo son. En cambio, en otros países puede darse algo quizá más inocente que en Francia; quizá la gente pueda ser extravagante sin saberlo, o sin proponérselo. Por otra parte, mientras que los demás países han elegido un escritor para representarlos, la vida literaria en Francia es tan rica que siempre ha habido por lo menos dos tradiciones contemporáneas; siempre, de modo que no han podido ceñirse a una.

—*Si yo pienso en el siglo XIX en Francia, creo que sus preferencias serían... trato de adivinar: Verlaine en poesía y Flaubert en novela, me parece.*

—Sí, sobre todo Verlaine en la poesía, porque... quizá Flaubert vigilara demasiado su obra, ¿no?; y no era demasiado inventivo creo... Pero yo no sé en qué otro novelista francés podríamos pensar... Ahora, en el caso de Verlaine, ¿qué puede interesarnos la escuela simbolista?; quizá pueda no interesarnos nada, pero Verlaine sí tiene que interesarnos. Y el mismo Verlaine se burló de los simbolistas, porque una vez un periodista le habló sobre el simbolismo, y él dijo: "Yo no entiendo alemán." La palabra "simbolismo" le parecía demasiado abstracta.

—*Y en el caso de Flaubert, me parece que usted ve en él la actitud ejemplar del escritor frente a la literatura.*

—Sí, la idea de la literatura... y, como un acto de fe, como algo que se practica, bueno, que se ejerce con rigor; con abnegación también. Y quizás eso pueda tener resultados menos felices que los del escritor que se deja escribir, que se complace en la escritura, que juega un poco con ella. Y yo no creo que Flaubert jugara con la escritura; quizá fuera un sacerdote demasiado consciente de ser un sacerdote para hacerlo bien, ¿no? Quizá le faltara esa inocencia, que yo creo que es necesaria, y que uno encuentra a pesar de todo en Verlaine, ¿eh?; ya que Verlaine, uno piensa en su destino, uno piensa en ciertas perversidades, pero no importa; Verlaine —como Oscar Wilde— es un niño que juega. Y aquí recuerdo aquella frase tan hermosa, que habremos citado más de una vez, de Robert Louis Stevenson, que dijo: "Sí, el arte es un juego, pero hay que jugar con la seriedad de un niño que juega."

—*Ah, pero qué bueno.*

—Es decir, el niño juega gravemente, el niño no se ríe de su juego; y está bien eso, ¿no?

—*Es un juego serio, claro.*

—Sí, es un juego serio; ahí están unidas las dos ideas: la idea del juego, de *homo ludens*, y al mismo tiempo la idea de que todo juego exige ciertas reglas para existir. Y la literatura tiene también sus leyes; aunque a diferencia del juego de ajedrez, por ejemplo, sus leyes no están del todo definidas. En literatura todo es tan misterioso, es como una especie de magia, yo digo, uno está jugando con palabras, y esas palabras son dos cosas, ante todo, o varias cosas: cada palabra es lo que significa, luego, lo que sugiere, y luego, el sonido. Y ahí ya tenemos esos tres elementos que hacen que cada palabra sea muy compleja. Y luego, como el arte, como la literatura consiste en combinar esas palabras, tiene que haber una suerte de equilibrio entre esos tres elementos: el sentido, la sugestión, la cadencia. Ésos son tres elementos esenciales, y sin duda, si esta conversación dura un rato más, podremos encontrar otros (*rien ambos*), ya que la literatura es tan secreta; evidentemente la retórica no la agota.

*Oswaldo Ferrari: Usted ha encontrado correspondencias, Borges, entre tres novelas que provienen de escritores y lugares completamente distintos unos de otros. Me refiero a *Huckleberry Finn*, a *Don Segundo Sombra* y a *Kim*.*

Jorge Luis Borges: Claro, serían los tres eslabones; el andamiaje, digamos, el *framework*: en los tres libros encontramos la idea de una sociedad y de un mundo vistos a través de dos personas distintas; que vendrían a ser en *Huckleberry Finn* el negro prófugo y el chico, y todo ese mundo de los Estados Unidos anterior a la Guerra Civil. Ahora, yo creo que Kipling, que profesaba el culto de Mark Twain, y que llegó a conocerlo —Twain le ofreció una pipa de marlo—. . . No recuerdo la fecha exacta de *Huckleberry Finn*, pero creo que es de mil ochocientos ochenta y tantos. Y luego, en el año 1901 se publica *Kim*; y ese libro lo escribió Kipling en Inglaterra, durante las lluvias, con la nostalgia de la India. Y ahí tenemos un mundo mucho más rico que el de *Huckleberry Finn*, porque se trata del vasto mundo de la India, y de los dos personajes —Kim y el lama—. Y hay, además, una especie de argumento, porque se entiende que los dos se salvan. Aunque Kipling, que era un hombre muy reservado, dice, sin embargo, que esa novela es evidentemente picaresca. Pero parece que no, ya que los dos personajes, al fin del libro, según la visión que tiene el lama, se salvan; esos dos personajes que son el lama y un chico de la calle: Kim. Bueno, y en cuanto a Güiraldes, que había leído *Kim* en la versión francesa —que según el mismo Kipling era excelente—, en su *Don Segundo Sombra* también tenemos un mundo: el mundo de la provincia de Buenos Aires —esa llanura que los literatos llaman la pampa— a través de esos dos personajes que son el viejo tropero y el chico (Fabio). De modo que el esquema sería el mismo, vale decir; pero es difícil, no obstante, imaginar tres libros más distintos que *Huckleberry Finn* de Mark Twain, que *Kim* de Kipling y que *Don Segundo Sombra* de Güiraldes.

—*Es cierto.*

—Emerson dijo que la poesía nace de la poesía. En cambio, Walt Whitman habló contra los libros destilados de libros; lo cual es negar la tradición. Me parece que es más exacta la idea de Emerson. Además, por qué no suponer que entre las muchas impresiones que recibe un poeta son frecuentes o son lícitas las impresiones que le producen otras poesías.

—*Claro.*

—Y eso se nota, yo creo que sobre todo, en el caso de los libros de Lugones; ya que como alguna vez habremos tenido ocasión de decir, detrás de cada libro de Lugones hay una lectura tutelar. Sin embargo, los libros de Lugones son personales. Esas lecturas a que me refiero estaban al alcance de todos, pero sólo Lugones escribió *Las fuerzas extrañas*, *Lunario sentimental* y *Crepúsculos del jardín*. Y detrás de otros libros, en fin, hay otras influencias; pero yo creo que eso no es un argumento contra nadie. Y, bueno, como yo descreo del libre albedrío, he llegado a suponer que cada acto nuestro, que cada sueño o que cada entresueño nuestro es obra de toda la historia cósmica anterior; o, más modestamente, de la historia universal. Y, sin duda, las palabras que yo digo ahora han sido causadas por los millares de inextricables hechos que las han precedido. De modo que estos antecedentes que yo encuentro en *Don Segundo Sombra* no son un argumento contra el libro. Por qué no suponer esa generación: de igual modo que todo hombre tiene padres, abuelos, trasabuelos; por qué no suponer que esto también ocurre con los libros. Rubén Darío lo dijo mejor que yo: “Homero tenía, sin duda, su Homero.” Es decir, que no hay poesía primitiva.

—*Quiero apoyar su suposición, Borges, comentándole que Waldo Frank coincide con usted, ya que él advirtió la relación entre Don Segundo Sombra y Huckleberry Finn.*

—Ah, yo no sabía.

—*Sí, lo indica en el prefacio a la edición en inglés de Don Segundo Sombra.*

—Bueno, yo no conocía esa edición, pero me agrada esa coincidencia con Frank. Además, quiere decir que lo que yo he dicho es verosímil, porque si la misma cosa se les ocurre a dos personas distintas es probable que sea cierto.

—Sí...

—Y, sin embargo, el hecho de que el *framework* (estructura) sea el mismo, no impide que los libros sean completamente distintos. Desde luego, los Estados Unidos de antes de la Guerra Civil, de antes de “The war between the States” (La guerra entre los Estados), como dicen en el Sur, que es el mundo de *Huckleberry Finn*, nada tiene que ver con ese pobladísimo e infinito mundo de la India —el de *Kim*—, que a su vez tampoco se parece, bueno, a la elemental provincia de Buenos Aires de *Don Segundo Sombra*.

—*Ahora, respecto a la posible inversión en la relación de autoridad entre el mayor y el menor, yo recuerdo que usted mismo ha dicho que un hombre mayor puede aprender de otro menor, de otro más joven.*

—Mi padre decía que son los hijos los que educan a los padres, pero en mi caso yo creo que no; mi padre me ha educado a mí, yo no lo he educado a él. Él decía

eso —posiblemente lo dijera como una frase así, ingeniosa— pero quizá alguna verdad habría en ello, ¿no?

—*Usted ha hecho una asociación parecida respecto de su amistad con Bioy Casares.*

—Ah, claro, sí, en el sentido de que Bioy ha influido en mí, y que Bioy es menor. Siempre se supone que el mayor influye en el menor, pero sin duda es recíproco eso.

—*Claro, usted atribuye a cada uno de los tres escritores que hemos mencionado una finalidad, un objetivo. Pero, a la vez, siempre reitera que no es lo más importante el propósito que un escritor se haya trazado.*

—Bueno, en el caso de Mark Twain no creo que él tuviera una idea pedagógica, ¿no?

—*No.*

—Yo creo que él muestra ese mundo, nada más. Y hay un rasgo que es muy lindo, y que es curioso; ese rasgo es que el chico ayuda al esclavo prófugo, pero eso no quiere decir que intelectualmente, que mentalmente, esté en contra de la esclavitud. Al contrario, él siente remordimientos porque ha ayudado a ese esclavo a huir; y ese esclavo es propiedad de alguien en el pueblo. Y no creo que eso haya sido puesto como un rasgo irónico de Mark Twain; tiene que haber sido porque él pensó: “el chico tiene que haber sentido eso”; él no puede haber sentido que estaba trabajando por una causa noble, que era la abolición de la esclavitud. Eso hubiera sido del todo absurdo. En el caso de *Kim*, la idea de Kipling es que un hombre puede salvarse de muchos modos; y entonces el lama se salva por la vida contemplativa, y Kim se salva por la disciplina que le impone la vida activa, ya que Kim no se ve como un espía sino como un soldado. Y en el caso de *Don Segundo Sombra*, y bueno, el muchacho va agauchándose, y va aprendiendo muchas cosas. Y precisamente Enrique Amorim escribió una novela: *El paisano Aguilar*, que está escrita contra *Don Segundo Sombra*, y ahí el protagonista va agauchándose y embruteciéndose.

—*La otra posibilidad.*

—La otra posibilidad, pero yo creo que ambas son verosímiles, y ambas son artísticamente lícitas.

—*Claro, pero en el caso de Huckleberry Finn usted dice que se trata de un libro solamente feliz; es decir, yo pensé en la felicidad de la aventura.*

—Sí.

—*Y me parece acertado, porque ese deleite en la aventura se da en los relatos de Twain.*

—Sí, y además, es como si el río del relato fluyera como el Mississippi, ¿no?

—*Ah, claro.*

—Aunque yo creo que allí ellos navegan contra corriente, no estoy seguro.

—*De cualquier manera, Twain era piloto en el Mississippi.*

—Sí, de modo que el río tiene que haberlo atraído a él. Lo que no recuerdo es si ellos navegan hacia el Sur o hacia el Norte.

—*La vida personal de Twain parece haber sido múltiple; buscador de oro...*

—Es cierto, buscador de oro en California, piloto en el Mississippi.

—*Viajero...*

—Viajero dentro y fuera de su país, porque él describe viajes por el Pacífico en otros libros. Y luego, finalmente el destino lo lleva a Inglaterra, a Alemania; él siente un gran cariño por Alemania. Y creo que murió en el año 1910... Sí, porque él dijo que iba a morir cuando volviera el cometa Halley. Yo recuerdo que ese año fue el de 1910, y que todos sentíamos aquí que el cometa era una de las iluminaciones del Centenario. Todos lo sentimos así, aunque, naturalmente, no lo dijimos; todos pensamos: ya que todo está iluminado, está bien que el cielo esté iluminado. No sé si llegamos a expresarlo, o si nos dimos cuenta de que era una idea absurda, sin embargo, fue sentido y agradecido así el cometa Halley aquí.

—*En 1910.*

—Sí, y es el año en que muere Mark Twain en los Estados Unidos. Y un biógrafo suyo, Bernard Devoto, dice: "Ese ardiente polvo del cometa ha desaparecido del cielo, y la grandeza de nuestra literatura con él."

—*Relacionando el paso del cometa con la muerte de Twain.*

—Sí, justamente.

Oswaldo Ferrari: Anteriormente, Borges, nos hemos aproximado al budismo, y usted demostró un conocimiento, digamos intenso y extenso, de esta filosofía religiosa. Últimamente descubrí que ese conocimiento suyo ya estaba en usted en 1951, cuando escribió “La personalidad y el Buda”.

Jorge Luis Borges: Sí, yo creo que de todas las religiones, el budismo es la que exige menos mitología. Es decir, un hindú, por ejemplo, puede venerar sus dioses, que son múltiples, y puede ser budista. Pero se puede ser budista y no creer en una divinidad personal. Y además, en las últimas formas del budismo: el Mahayana y el Gran vehículo, y el budismo zen, uno puede negar —quizá por razones patrióticas deba negar— la realidad histórica del Buda. Porque se entiende que lo importante es la ley. Y cuando el Buda muere, según la leyenda, los discípulos están llorando, y él les dice, no como Cristo: “Si se juntan dos de ustedes, yo seré el tercero”, no, él les dice: “Cuando yo haya muerto, piensen en la ley que he predicado.” Quiere decir que lo importante es la doctrina. Y yo tuve una gran discusión con Kasuya Sakai, que es budista —del budismo zen japonés—, que se enojó conmigo porque yo creía en la realidad histórica del Buda. Y él decía que no, que el Buda no había existido, pero que lo que existía es la ley, y que lo importante es la ley. Y además de eso, hay la idea de que lo importante, bueno, es el espíritu; el espíritu y no las palabras. Yo leí en un libro sobre los monasterios budistas en todas partes del mundo que hay un monasterio en el cual, por ejemplo, están reunidos los discípulos —están con el maestro, está el fuego encendido, la chimenea— y entonces, el maestro, a medida que va explicando la doctrina, va tomando una de varias imágenes del Buda que hay y la arroja al fuego. Y además, en cuanto a las escrituras sagradas, las hojas de esas escrituras se usan para toda clase de fines, aun de fines innobles, para indicar que lo importante es el espíritu y no la palabra. Y sé de algún monje budista, de algún santo budista reverenciado en Japón, que no ha leído nunca las sutras, los sermones del Buda, pero que había llegado al nirvana por su propia meditación y sus propios medios. Es decir, que se insiste sobre todo en el espíritu. El budismo no exige de nosotros ninguna mitología; no tenemos que creer en un dios personal, podemos creer si queremos, o si no, no, pero tenemos que obrar éticamente, eso es lo importante.

—*Pero niega la personalidad, por ejemplo; niega al mismo Buda, como usted dijo.*

—Sí, niega la personalidad, pero, en fin, hay diversas psicologías del budismo, y en casi todas ellas se niega el Yo. Yo tengo un libro que se llama *Las preguntas del rey*

Milinda, que es una suerte de catecismo budista. Ahora, Milinda era un rey en cierta región de la India, que debió llamarse Menandro, pero Menandro dio Milinda. Y entonces, él va a ver a un monje budista y le hace preguntas. Y el libro es un largo catecismo, y se empieza por la negación del Yo.

El ejemplo que él toma es el carruaje en el que ha llegado el rey, y le pregunta cómo ha llegado, y el rey le dice que ha llegado en un carruaje; y el otro le responde que si el rey lo dice eso tiene que ser verdad, y le pregunta si el carruaje es el eje, si es el asiento, si son las ruedas. Entonces, dice que no, que es el conjunto de todo eso. Y luego, también se llega de ese modo a deshacer, y finalmente a negar el Yo, la personalidad.

—*Y a creer en el vacío.*

—Sí, y a creer en el vacío.

—*Ahora, en ese texto suyo: “La personalidad y el Buda”, usted habla de...*

—Yo no lo recuerdo, lo he escrito hace tanto tiempo...

—*Bueno, allí se compara la personalidad de Buda con la personalidad de Jesús.*

—Ah, creo que sí. Dígame, ¿eso está en *Otras inquisiciones*?

—*No, está en la edición de los veinte años de Sur de 1951. En ese texto usted decía que hubo muchos intentos de comparar las personalidades de Buda y de Jesús.*

—Sí, sin duda.

—*Pero agregaba que en realidad es un intento erróneo.*

—Bueno, porque los Evangelios están escritos... desde luego, se busca la convicción; pero se busca lo patético también. En cambio, en el caso del Buda no, como en el caso de Sócrates tampoco; no se busca lo patético. Al contrario, se busca enseñar una ley, o unas leyes que pueden llevar a la serenidad; viene a ser lo contrario de lo patético en cierto modo.

—*Hay, entonces, en el budismo, una metafísica y una ética.*

—Una metafísica y una ética. Bueno, eso sucede con Confucio también; cuando uno lee las *Analectas* de Confucio, al principio uno se siente un poco defraudado porque no hay nada patético. Pero es que Confucio no quería enseñar nada patético, quería enseñar algo razonable. Entonces, el estilo del libro es razonable también. En cambio, el estilo de los Evangelios, bueno, es un espléndido drama, claro.

—*En ese mismo texto, Borges, usted dice que esta ética del budismo está en contraste con aspectos éticos occidentales, y cita una carta de Julio César y un pasaje magnífico de esa carta; refiriéndose a sus adversarios políticos, a los que pone en libertad aunque hay peligro de que se vuelvan contra él, César dice: “Lo hago porque nada deseo más que ser como soy, y que ellos sean como son.”*

—Sí, ahora yo no estoy seguro de si se trata del César histórico, o del César de la comedia *César y Cleopatra*, de Shaw.

—*Del César literario.*

—Sí, bueno, digamos César, y nos quedamos a salvo entonces, ¿eh? No estoy seguro si eso figura en Suetonio, creo que no. Pero no importa, César ahora es una imagen que podemos tratar de enriquecer; por qué no, si ha sido enriquecida por Shaw... posiblemente Plutarco la enriqueció también.

—*Es una magnífica frase la de César, pero delata la vocación occidental por la personalidad, a diferencia del budismo.*

—Sí, porque en el budismo se considera que la personalidad es un error. A tal punto que se niega la personalidad histórica del Buda. Porque ésa también sería una forma de egoísmo, ¿no? digo, en el sentido etimológico de la palabra.

—*Claro, usted también indicaba en aquel mismo texto que en la novela occidental se prefiere “el sabor de las almas”, en Proust o en otros novelistas; y en el budismo la anulación de ese sabor de las almas, de esa individualidad de las almas.*

—Sí, yo creo que la novela lleva a los lectores a la vanidad y al egoísmo, ya que si durante la novela se habla de una sola persona y de sus rasgos diferenciales, eso induce al lector a tratar de ser una persona determinada y de tener rasgos diferenciales.

De modo que la lectura de la novela indirectamente fomenta el egoísmo, y la vanidad también, y el tratar de ser interesante. Que es lo que les pasa a todos los jóvenes. Cuando yo era joven, yo era voluntariamente desdichado, porque quería ser, bueno, Hamlet, o Byron, o Poe, o Baudelaire, o el personaje de una novela rusa. En cambio, ahora trato de buscar la serenidad, y de no pensar en la personalidad, bueno, de un escritor que se llamaba Borges, y que vivió, nos dicen, en el siglo XX aunque nació en el XIX. Yo trato de olvidar esas circunstancias pedantescas, ¿no?; trato de vivir con serenidad y con olvido de ese señor que me acompaña.

—*Sin embargo, Borges, a través de su conocimiento del budismo vemos que el camino de la literatura no es el de un conocimiento científico, pero puede llevar a la sabiduría.*

—Yo no sé si he llegado a la sabiduría, pero creer en la sabiduría ya es un acto

de fe, desde luego. Además, quizá —eso lo he dicho muchas veces— **uno pueda dar lo que no tiene**. Por ejemplo, una persona puede dar felicidad y **no sentirse feliz**; puede dar miedo y no estar aterrado. Y puede dar sabiduría y **no tenerla**. Todo es tan misterioso en el mundo.

—*No llegar personalmente al nirvana si no llegan todos antes.*

—Sí, es como si fuéramos un conducto por el cual pasan cosas, ¿no?; como si fuéramos un medio de que las cosas lleguen. En el caso de la poesía eso sería especialmente cierto tal vez, ya que la poesía nos usa: dejamos que la poesía pase a través de nosotros, a pesar de nosotros, y luego hacemos que el lector la sienta. Pero no es algo inventado por nosotros, la emoción estética es algo que nos sucede, y que luego sucede en el lector, aunque quizá de un modo asaz distinto.

—*En ese sentido se puede pensar que la poesía es una vecina muy próxima de la mística.*

—...Sí, lo difícil sería encontrar una diferencia entre ambas. Claro que los retóricos la encuentran: reducen la poesía a una serie de astucias.

—*Cierto.*

—Y quizá tendremos que resignarnos a esas astucias para que la poesía llegue; pero, al fin de todo son meros artificios.

—*No obstante, la existencia de muchos poetas místicos prueba que no son ajenas una y otra.*

—Ah no, desde luego, la existencia de Blake o de Angelus Silesius...

—*O de san Juan de la Cruz.*

—O de san Juan de la Cruz, bastaría. En rigor, en buena lógica, basta un solo ejemplo.

—*Claro.*

—Quizá sea un error multiplicar los ejemplos, porque parecen menos seguras las cosas. De igual modo que las muchas pruebas de la existencia de Dios es una prueba de que no hay Dios, ya que se utilizan tantas pruebas.

—*Bueno, antes de la teología no se usaban esas pruebas, es la teología la que inaugura la Auda.*

—...Sí.

—*Muy bien, Borges, volveremos quizá al budismo en una tercera oportunidad, porque vemos que su conocimiento de él no se agota.*

—He hablado poco del budismo y mucho de otras cosas, pero quizá está bien que sea así.

Oswaldo Ferrari: Hace poco tiempo hemos conversado, Borges, sobre el antecedente, el pasado celta de Irlanda; y en ese momento nos propusimos volver a hablar de la riquísima literatura irlandesa a lo largo del tiempo.

Jorge Luis Borges: Sí, es una riqueza que parece opuesta a toda estadística: una pobre isla, perdida al noroeste de Europa, y que parece que se ha especializado en hombres de genio y ha enriquecido la literatura inglesa, ya que la literatura inglesa es inconcebible sin tantos inolvidables irlandeses.

—*Es cierto.*

—Ahora, curiosamente esa tradición es antigua, ya que tendríamos que pensar —creo que es el siglo IX— y ahí tenemos esa gigantesca imagen de Escoto Erígena, cuyo nombre quiere decir “Irlandés nacido en Escocia”, ya que a Irlanda la llamaban *Vetus et maior Scotia*, y Escocia es el nombre que llevaron los irlandeses allí. Al leer historias de la filosofía, e inclusive la historia de la escolástica, que ciertamente es muy rica y tiene maestros muy diversos, yo advertí que Escoto Erígena es, sin embargo, único, porque es panteísta. Habían llegado a París los manuscritos atribuidos al Areopagita, y no había nadie en Francia capaz de leerlos. Y entonces llega este monje de Irlanda, y en Irlanda habían salvado el griego: habían invadido no sé si los sajones o los escandinavos; en todo caso, los monjes irlandeses tuvieron que huir de sus conventos —esos conventos eran particulares, allí cada monje estaba solo en su choza, y en un campo cultivado había zanjas para detener a los bárbaros—. Pero uno de ellos se fue: Juan Escoto Erígena. Lo llamó Carlos el Calvo, y él tradujo el texto del Areopagita del griego. Nadie sabía griego ni latín; el monje irlandés lo sabía. Y luego él escribió su filosofía, que es una filosofía panteísta. Y curiosamente hay un poema de Hugo: “*Ce que dit la bouche d’ombre*”, que corresponde exactamente a la filosofía de Escoto Erígena. Y esa filosofía se encuentra también en *Back to Matusalen* (*Vuelta a Matusalén*) de otro irlandés, que acaso no había leído a Escoto Erígena: Bernard Shaw. La idea es que todas las cosas emanan de la divinidad, y que al fin de la historia todas las cosas volverán. Y eso le sirve a Hugo para una espléndida página en la cual él imagina toda suerte de monstruos, de negros dragones, lo que fuere, y entre ellos el demonio. Y todos ellos vuelven a la divinidad. Es decir, que la divinidad se reconcilia con todas sus criaturas, incluso con sus monstruos.

—*Aun con las maléficas.*

—Sí, y luego de Escoto Erígena, ya avanzando en el tiempo, tenemos en Irlanda a otro escritor increíble, tenemos a Swift, a quien se deben los viajes de Gulliver —entre ellos aquel viaje terrible: el viaje de los Yahoos, que son los hombres que vienen a ser así, como monos—, y esos otros hombres, cuyo nombre imita el sonido de un relincho, y son los que forman esa república de caballos razonables. Y tendríamos otros nombres ya más adelante, entre ellos, asombrosamente, el duque de Wellington, que derrota a Napoleón —Arthur Wellesley—, era irlandés. Y me he olvidado, quizá, de alguien que ciertamente no es el menor, que es el filósofo Berkeley. Berkeley es el primero que razona el idealismo y fue maestro de Hume. Bueno, Hume era escocés, y ellos dos fueron maestros de Schopenhauer. Y ya más adelante hay tantos ilustres irlandeses, que uno se pierde: quizá el máximo poeta de la lengua inglesa de nuestros tiempos, William Butler Yeats. Y también tenemos un escritor, injustamente olvidado, George Moore, que empieza escribiendo libros muy tontos, y al final escribe libros admirables con un nuevo tipo de prosa; libros así, de confidencias, de confidencias de cosas irreales, de cosas soñadas por él, pero que están contadas como confidencias al lector y son invenciones personales de Moore. Y hay otro nombre, que a pesar de la tristeza, o quizá de la infamia de su destino, pensamos en él como pensamos en un amigo íntimo, o en un niño también: Oscar Wilde, evidentemente. Y por qué no mencionar a otro irlandés, que ha creado dos personajes que son quizá más famosos que cualquier político: el creador de Sherlock Holmes y el doctor Watson, Arthur Conan Doyle. Y usted, sin duda podrá agregar otros nombres también.

—Sí, pero quisiera detenerme en el ineludible nombre de Shaw.

—Pero, claro, Bernard Shaw, que en *Vuelta a Matusalén* repite exactamente la historia universal de Escoto Erígena: la idea de que todas las cosas, todos los seres, emanan de la divinidad y vuelven al fin a la divinidad. Y todo eso lo razonó Escoto Erígena en el siglo IX y termina dándole forma dramática y divertidísima Bernard Shaw en esa obra. Y recuerdo que en esa pieza él dice, entre tantas otras cosas, que en el Occidente no hay adultos, que quizá en Oriente los haya, pero que en Occidente un hombre puede morir a los ochenta años con un palo de golf en la mano (*rié*), lo cual quiere decir que sigue siendo un niño, que no se llega a la adultez.

—Ahora, a través de los genios de Swift, de Shaw, de Wilde, vemos que Irlanda ha producido el genio humorístico, el irónico, el satírico; una variedad muy particular. Y podríamos decir el genio crítico también: crítico, en parte, de Inglaterra.

—Ah, sí, sí, desde luego. Y nos hemos olvidado de Goldsmith, nos hemos olvidado de Sheridan; bueno, nos hemos olvidado de los poetas del "*Celtic twilight*", de la "penumbra celta".

Sí, pero en ese grupo estaba Yeats al principio, y luego felizmente salió de ese crepúsculo, y escribió quizá las obras más poéticas y más precisas. Y nos hemos olvidado, no sé cómo lo hemos conseguido, realmente es un prodigio del olvido: nos

hemos olvidado del autor del *Ulises* y de *Finnegan's wake* (El velorio de Finnegan), que era irlandés también.

—*De quien hemos estado hablando en estos días, de James Joyce.*

—Sí, nos hemos olvidado de Joyce. Y también podríamos incluir al admirable y extraño dramaturgo O'Neill, ya que los ancestros de su nombre lo proclaman irlandés. Si uno empieza a recordar irlandeses geniales, uno se pierde en la lista e incurre en imperdonables omisiones.

—*No nos hemos referido anteriormente a quien, como usted dice, quizá sea el máximo poeta contemporáneo en lengua inglesa, a Yeats.*

—Bueno, lo que Yeats hizo con el idioma inglés es más admirable que lo que hizo Joyce, ya que las composiciones de Joyce son un poco piezas de museo de la literatura, ¿no? En cambio, la poesía de William Butler Yeats no, es algo que nos deslumbra, como la poesía de Hugo, por ejemplo. Es extraordinario; yo siempre recuerdo aquel verso intraducible, insensato, pero que sin embargo ejerce su magia: "*That dolphin's thorned, that gong tormented sea*"; qué raro: el mar desgarrado por los delfines y atormentado por los gongs. No sé si puede defenderse lógicamente, pero evidentemente es un conjunto mágico. Y uno encuentra tantos en las páginas de Yeats; continuamente hay líneas inolvidables así. Recuerdo el final de una pieza de teatro de él en que uno de los personajes es un porquerizo, y se ve con unas mujeres espléndidas, que bajan lentamente por las gradas de una escalinata. Y él pregunta para qué están hechas; y le dicen: "*For desecration, and the lover's night*", es decir: están hechas para la profanación, para la noche del amante. Son las últimas palabras. Es estupendo, ¿no?

—*Estupendo. Yo por mi parte he encontrado una página que usted había encontrado antes, de Bernard Shaw.*

—¿Cuál es?

—"*Infierno, cielo y tierra*". Es muy breve y me pareció excepcional; no sé si la recuerda, voy a leerla.

—Sí, lo escucho, muchas gracias.

—"*El infierno es la patria de lo irreal y de los buscadores de la dicha*"...

—Caramba.

—"*Es un refugio para quienes huyen del cielo, que es la patria de los amos de la realidad.*"

—Ah, sí, sin duda la palabra inglesa es *masters* (amos), ¿no?

—Sí, “y para quienes huyen de la tierra, que es la patria de los esclavos de la realidad”.

—Es espléndido, ¿eh?, y está toda la teología ahí.

—Sí, y me parece que coincide con su visión.

—Bueno, más bien mi visión coincide con la de Bernard Shaw y más bien lo que yo digo, lo que yo he pensado...

—Me refiero a su concepción de la realidad.

—Sí, yo creo que sí, me parece peligroso pensar sin Bernard Shaw, ¿no?, es una imprudencia (*rien ambos*); para mí pensar sin Bernard Shaw y sin Schopenhauer es imposible. Y recuerdo una frase de Macedonio Fernández, que dijo que lo que él pensaba ya lo habían pensado para él Berkeley y Schopenhauer (*rié*).

—Sí, yo observo que Shaw ha sido un compañero de su pensamiento.

—Sí, espero que siga siéndolo.

Oswaldo Ferrari: Hace poco, Borges, usted me decía que había estado escribiendo un poema a Góngora.

Jorge Luis Borges: Un segundo poema. Yo escribí antes uno que empezaba diciendo “Marte la guerra, Febo el sol, Neptuno el mar / que ya no pueden ver mis ojos / porque lo borra el dios.” Es decir, a mí me pareció que las divinidades griegas, en las que ya no creía Góngora, bueno, en este caso le habían tapado, le habían borrado la visión de las cosas; de modo que en lugar de la guerra, él veía a Marte, en lugar del sol a Febo, en lugar del mar a Neptuno.

—*Que veía mitológicamente.*

—Veía mitológicamente, y veía mitológicamente a través de una mitología muerta para él. Entonces, yo imaginé ese poema, pero luego, reflexionando, pensé que ese poema era injusto, que podría escribirse otro en el cual Góngora me contestara; y me dijera que hablar del mar, de algo tan diverso, tan vasto, tan inagotable como el mar, es no menos mitológico que hablar de Neptuno. Y en cuanto a una guerra, ya sabemos que todas las guerras son terribles; pero ya la palabra “guerra” es, quizá, no menos mitológica que “Marte”. Y en cuanto al sol, “Febo”, desde luego, es y no es el sol. De manera que podríamos llegar a la conclusión de que todos los idiomas son tan arbitrarios como aquel idioma del Culteranismo, en que no se hablaba del sol sino de Febo. Y hasta Góngora, podría decirse que si él habla de Febo, y habla de Marte, y habla de Neptuno, reconoce que hay algo sagrado en esas cosas, y quizá en todas las cosas; ya que si yo digo Febo, yo afirmo algo divino en el sol; y si digo Marte afirmo algo por lo menos sagrado e inexplicable en la guerra. Es decir, yo pensé que todas las palabras, o que todo un idioma, pueden ser mitológicos, ya que reducen el mundo; el mundo que cambia continuamente, a una serie de palabras rígidas. Ahora, esto podría llevarnos a una idea, bueno, a una misión imposible: si cada momento es nuevo, si lo que yo siento ahora, conversando con usted, no es exactamente lo que he sentido otras veces, entonces habría que encontrar un lenguaje que estuviera renovándose permanentemente, porque si no estamos reducidos, digamos, a los diez mil símbolos, o a los diez símbolos, o los que fueran, de cada idioma. Claro que no sé cómo podría crearse... desde luego que es una empresa imposible.

—*Con el auxilio...*

—Salvo que un lenguaje que estuviera continuamente renovándose pudiera hacerse con palabras compuestas, bueno, conjugando los adjetivos, como se hace en japonés, o declinando los verbos. Pero, no nos bastaría eso tampoco; siempre tendríamos que usar ciertos símbolos anteriores.

—*Salvo que aquí también obtengamos el auxilio de la mitología.*

—Ah, sí, pero habría que crear una mitología para cada momento.

—*Claro.*

—Pero podríamos suponer una utopía, una utopía que no se realizará nunca de la imaginación: por qué no representar un mundo en el cual el lenguaje está creciendo y cambiando continuamente. Y ahí quizá habría que pensar menos en el sentido de las palabras que en las cadencias; vendría a ser un lenguaje afín a la música. En todo caso, es una empresa literaria imposible, pero no es imposible que haya una escuela que se la proponga (*rié*); ya que ahora parece que surgen escuelas a cada momento, ¿no? Sí, y se intentan toda clase de cosas. Claro que esta aventura sería la máxima aventura del lenguaje de las letras: un lenguaje que fuera creciendo y cambiando a medida que pasa la realidad. Ahora, eso ocurre en plazos largos de tiempo; por ejemplo, hay palabras que se usaban antes —que se usaban cuando yo era chico— y que no se usan ahora. Pero no, lo que yo propondría sería un lenguaje que fuera cambiando en cada instante, y no cada cincuenta años; que las palabras cambian es indudable, y sobre todo está cambiando el ambiente de las palabras. Eso es muy importante para la poesía; es decir, no sólo cambia el sentido, que es lo de menos, sino las connotaciones.

—*Esa empresa que usted propone parece más posible para la poesía que para el lenguaje en general.*

—Para la poesía... y yo diría para la música (ya que como no sé nada de música, la veo como cargada, como dotada de posibilidades infinitas). Aquel lema de la Real Academia Española: "Fija, limpia y da esplendor", bueno, la idea de fijar el lenguaje que implica es una idea imposible. Y sin embargo, el doctor Johnson, en el siglo XVIII, creía que ya había llegado el momento en que pudiera fijarse el idioma inglés. Y ahora nos damos cuenta de que el lenguaje de Johnson es admirable, pero anticuado; y que los ambientes de las palabras son distintos, además. La poesía, sobre todo, depende de las connotaciones, del ambiente y de la cadencia de las palabras.

—*Sin duda.*

—Por eso Stevenson dijo que no había que usar nunca en un párrafo una palabra que mirara para el otro lado.

—*Es gráfico eso.*

—Claro, quiere decir que tiene que fluir, porque, por ejemplo, los neologismos obstruyen. Salvo en alemán, en que existe el hábito de las palabras compuestas; entonces pueden usarse. Creo que alguna vez nos hemos referido a *Weltanschauung*, que Ortega y Gasset tradujo muy torpemente por “cosmovisión”. Las palabras compuestas son infrecuentes en castellano; y sobre todo “cosmovisión” se nota mucho —la primera parte es griega, la segunda es latina—. En cambio, en alemán ambas palabras son germánicas, el alemán tiene el hábito de las palabras compuestas; una persona dice *Weltanschauung* y el interlocutor puede no darse cuenta de que ha oído esa palabra por primera vez.

—*Volviendo a la poesía de Góngora, Pedro Henríquez Ureña sostiene que es el ejemplo sumo de devoción a la forma, sin embargo...*

—Es verdad; sin embargo, las mejores poesías de Góngora no son las más culteranas, o las más “gongorinas”. Por ejemplo, yo recuerdo aquélla: “Mal te perdonarán a ti las horas / las horas que limando están los días / los días que royendo están los años”, y que vendrían a ser los mejores versos de Quevedo, salvo que los escribió Góngora antes que Quevedo. Pero serían... por ejemplo, si una persona no conociera a Quevedo, y uno quisiera, bueno, darle alguna noticia de él; lo mejor sería recitarle esos versos que son de Góngora. Porque conociendo, oyendo esos versos, él ya ahí tiene la esencia de Quevedo. Y Góngora después se arriesgó a bromas no siempre felices, ¿no?; creo que hemos recordado aquello de “monóculo galán de Galatea” que aplica al cíclope. Ahora, Góngora no podía prever que hubiera una clase de lentes que se llamaban monóculos, y pensó en los monóculos, que eran un linaje de seres imaginarios mencionados por Plinio, creo. De modo que “monóculo” significaba estrictamente una persona con un solo ojo.

—*Sí, un cíclope.*

—Claro, precisamente se aplica al cíclope, a Polifemo. Después viene esa especie de calembour no muy feliz, de “galán de Galatea”. Con Bioy Casares hemos discutido aquello de: “¡Oh gran río, gran rey de Andalucía de arenas nobles, ya que no doradas!”, que a mí me pareció una flaqueza de Góngora; y Bioy me dijo que precisamente esa idea de tal cosa, aunque no otra, era lo que le gustaba a Góngora.

—*Usted se refiere al poema “A Córdoba”.*

—Sí, exactamente.

—*Agrega Henríquez Ureña que la poesía de Góngora no es grande por los temas, sólo raras veces por los sentimientos; pero en su delicadeza sí, en el esplendor de su imaginación, dice él, pictórica.*

—Bueno, pictórica no sé en qué medida, porque, en definitiva, ¿qué tenemos?: el contraste del blanco y del rojo. Por ejemplo: “Raya, dorado sol, orna y colora / del alto monte la lozana cumbre, sigue con agradable mansedumbre / el rojo paso de la blanca aurora.” A él le gustaban esos contrastes bastante sencillos de colores. Pero, en poesía, quizá esos colores se noten más que si uno los viera...

—*En una pintura.*

—Sí, por eso digo, esa condición pictórica se refiere más al lenguaje. Porque realmente, si en un cuadro se pusieran el rojo y el blanco, parecería como demasiado simple eso, ¿no?

—*Obviamente, ahora, Remy de Gourmont, por su parte, llamó a Góngora: “Ese gran malhechor de la estética.”*

—Ah, yo creo que tenía razón.

—*Y lo comparó con Mallarmé.*

—Bueno, quizá los mejores versos de Mallarmé sean superiores a los mejores de Góngora.

—*Usted recordará, quizá, que Góngora en su época fue criticado por Lope y Quevedo; pero él, a su vez, dijo de Lope de Vega: “Vega por lo siempre llana.”*

—Sí, “Con razón Vega, por lo siempre llana.” Recuerdo aquello, y lo llamé “pato del agua chirle castellana”. Eso no es demasiado lindo, pero tampoco está dicho para ser injurioso.

—*En cambio, de Quevedo dijo que tenía “bajos de tono los versos, tristes los colores”.*

—Qué raro, yo hablé de eso con Henríquez Ureña. Sí, porque discutíamos hasta qué punto lo que nosotros sentimos ante un texto del siglo XVII fue sentido por los autores. Y él me dijo que lo que nosotros sentimos es lo que ellos sintieron. Pero yo creo que no, creo que a medida que pasa el tiempo vamos cambiando el lenguaje, y uno tiende a sentir las cosas de otra manera. Y de cualquier manera, el modo en que sintió el autor importa poco, ya que los textos están para ser renovados por cada lector, ¿no? A mí siempre vienen a verme periodistas y me preguntan cuál es el mensaje de lo que he escrito. Ayer me preguntaron, por ejemplo, cuál era el mensaje del poema “El Golem” y del cuento “Las ruinas circulares”. Y yo les dije que no hay absolutamente ningún mensaje, que se me había ocurrido eso; que me había, bueno, entretenido con esa imaginación, y que yo se la contaba al lector para que él sintiera lo mismo. Ahora se piensa continuamente... si yo digo “fábula”, pienso en algo imaginario; pero ahora, en lo que se piensa es en la moraleja de la fábula.

Se presupone que toda fábula tiene su moraleja, y que el autor la sabe. Yo creo que hemos recordado ya que Kipling dijo que a un escritor puede estarle permitido imaginar una fábula, pero no saber cuál es la moraleja, y que la moraleja corre por parte del lector o del tiempo, digamos.

—Claro, no se advierte que el autor, o el creador, actúa sin preconceptos, sin planes previos, y se deja llevar por su inspiración.

—Pero, además, yo creo que los planes son peligrosos; es decir, es mejor escribir con cierta inocencia. Y sobre todo, es mejor que el lector piense que lo que le cuentan, o que lo que él está oyendo, bueno, es algo que surgió solo; y que no ha sido dirigido, es mejor que las cosas no aparezcan prefabricadas.

—Que tengan la espontaneidad de lo creado, claro.

—Sí, creo que Schopenhauer habló de escritores que escriben sin haber pensado, y él dijo que no, que convenía pensar primero y escribir después. Pero yo, en ese caso, me atrevo, con toda humildad, a disentir con Schopenhauer. Yo creo que conviene que ambos procesos, el de escribir y el de pensar, sean contemporáneos; es decir, que mientras uno escriba, uno piense.

Oswaldo Ferrari: Hace un tiempo, Borges, conversamos sobre aquella región de los Estados Unidos que a mí me parece usted prefiere: sobre New England, sobre Nueva Inglaterra. Y también conversamos sobre la particularidad que se da en esa región, que ha producido excelentes poetas.

Jorge Luis Borges: Sí, hay un libro de Van Wyck Brooks: *The Flowering of New England* (El florecer de Nueva Inglaterra), que se refiere precisamente a esa larga época en que de pronto surgen personas de genio, y de genio muy diverso, y son casi vecinos: pensemos en Edgar Allan Poe, que nace en Boston, pensemos en Emily Dickinson, consagrando toda su vida a la poesía y declarando que la publicación no es parte esencial del destino de un poeta, pensemos en Herman Melville y esa espléndida pesadilla: *Moby Dick* o *La ballena blanca*, y pensemos en Emerson, que se carteo con todos ellos, y que para mí es el más alto de los poetas intelectuales, ya que a diferencia de otros poetas intelectuales tenía muchas ideas; y hay otros que se llaman intelectuales cuando son simplemente fríos, o ineficaces. Luego Jonathan Edwards, que fue anterior y llegó a sentir la predestinación como una felicidad, dijo que al principio le parecía horrible la idea de que todos ya estuviéramos predestinados al infierno o al cielo, porque se trataba de atenuar eso diciendo que no, que había gente predestinada al cielo; pero el hecho es que los que no estaban predestinados al cielo iban al infierno, de modo que es lo mismo. Y luego Longfellow, Prescott y Frost, que es el poeta de esa región, aunque nació en California... Yo he llegado a pensar que todo lo que se ha soñado, todo lo que se ha escrito en las diversas Américas, ya fue soñado y escrito en New England. Por lo pronto, hay un nombre sin el cual la literatura de todo el mundo —en todo caso el Occidente— es inconcebible, y es el nombre de Edgar Allan Poe; ya que él es padre de tantas cosas... aun del género policial, que crea, sin sospecharlo, en esos tres cuentos; en “Los crímenes de la calle Morgue”, en “La carta robada”, en “El escarabajo de oro”. Ahí ya está el género policial creado.

—*Es cierto.*

—Eso lo hizo Poe, y además influyó en Baudelaire; Baudelaire le rezaba a Poe todas las noches.

—*Ah, no sabía.*

—Sí, la traducción de Baudelaire de la obra de Poe es, desde luego, superior

al texto de Poe, ya que Baudelaire tenía un sentido estético más fino que Poe, y Poe, como poeta, es un poeta menor, aunque fuera, naturalmente, un hombre de genio.

—*Un cuentista superior, sin embargo.*

—Sí, desde luego.

—*Pero también encontramos en esa región a poetas como Robert Lowell, entre los contemporáneos.*

—Sí, es cierto, pertenece a una familia de escritores, además.

—*Sí, entre ellos Amy Lowell, creo.*

—Sí, por supuesto, yo lo conocí a él.

—*¿A Robert Lowell?*

—Sí, cuando estuvo aquí, en Buenos Aires. Caramba, no sé si... quizá sea indiscreto decir que estaba pontificando en una reunión, y vinieron a buscarlo de parte de la embajada de los Estados Unidos, y lo llevaron al manicomio. Cosa muy triste estar así, pontificando, sintiéndose muy seguro, y luego aparecen dos personas, silenciosas pero irresistibles... y se lo llevan. Sí, bueno, pero olvidemos eso. Yo estuve con él en Inglaterra, y él había sin duda olvidado ese episodio, y yo también lo olvidé.

—*Claro.*

—Por lo menos mientras estuvimos juntos.

—*Comprendo, ahora, usted parece preferir a Frost, dentro de los poetas de New England.*

—Sí, yo creo que a Frost uno debe verlo como discípulo de Robert Browning, el poeta inglés. En todo caso, yo creo que él surge de la obra de Browning, de los hábitos poéticos de Browning.

—*Y la temática de Frost es una temática campesina en gran medida.*

—Es campesina, sí; bueno, y él fue un *farmer* (granjero).

—*Claro. Yo no sé ya si dentro del perímetro de New England, pero encontramos también poetas sorprendentes en los Estados Unidos como Wallace Stevens.*

—Yo no sé exactamente a qué región corresponde.

—*Yo tampoco.*

—Tendremos que averiguar eso (*rien ambos*).

—*Y también Edgar Lee Master, y su libro de epitafios: la Antología de Spoon River.*

—Edgar Lee Master tiene que ser del Middle West (Medio Oeste), claro, y Spoon River no sé, pero en todo caso, uno piensa en esa región; sí, y las menciones de Lincoln en ese libro, por ejemplo... un espléndido epitafio. Ahora, la intención de él era que esa antología fuera leída como una novela, ya que los personajes de los epitafios tienen una relación entre ellos; pero no sé si el lector puede seguir aquello. Por ejemplo, uno de los muertos habla, y dice que no ha sido muy feliz, pero que siempre pudo contar, pudo apoyarse en el afecto de su mujer. Y luego cuando ella tiene que hablar, resulta que ella no lo toleraba y que tuvo un amante. Es decir, que todos esos epitafios vendrían a formar una especie de saga de la región de Spoon River, pero no sé si el lector se da cuenta de eso; creo que más bien lee cada epitafio como un poema. En el segundo número de *Sur* yo traduje dos de los epitafios de Edgar Lee Master, de la *Antología de Spoon River*.

—*Son tan sorprendentes esos epitafios, que si a usted le parece me gustaría leer uno en este momento que me ha llamado en especial la atención.*

—Pero cómo no.

—*Es aquel en el que habla Horace Burluson.*

—Yo recuerdo el de aquella mujer a quien quiso Lincoln, que dice: “Adorada en vida por Abraham Lincoln / desposada con él no por la unión, sino por la separación.” Qué lindo, ¿eh?, y luego dice: “Florece para siempre, ¡Oh república del polvo de mi pecho!”

—*Bueno, tiene aspectos sorprendentes.*

—¿Cuál es el que usted recordó?

—*Es, como dije, el de John Horace Burluson, y dice: “Gané el premio de ensayo en el colegio aquí en el pueblo, y publiqué una novela antes de los veinticinco años. Fui a la ciudad en busca de temas y para enriquecer mi arte; allá me casé con la hija de un banquero, y más tarde llegué a ser presidente del banco; esperando siempre estar desocupado para escribir una novela épica sobre la guerra. Entre tanto era amigo de los grandes, y amante de las letras y huésped de Matthew Arnold y de Emerson. Un orador de sobremesa, escritor de ensayos para los círculos locales. Al final me trajeron aquí —el hogar de mi infancia, sabéis— sin siquiera una pequeña*

lápida en Chicago para mantener vivo mi nombre. Oh la grandeza de escribir este solo verso: ¡Agítate, profundo y tenebroso océano azul, agítate!"

—Y claro, ese personaje viene a ser como un personaje de novela, ¿no?

—*Como un personaje común de pueblo.*

—Sí, eso está muy bien, porque en esas líneas uno puede descifrar una vida, ¿no es cierto?

—*Precisamente.*

—Y el carácter de un hombre.

—*Cierto, está todo allí.*

—Y los contrastes; además está escrito con cierta ironía también, de parte del poeta, respecto de su criatura.

—*Con una gran ironía: "épico sobre la guerra" (ríe).*

—Sí (ríe).

—*Otro de los nombres, pero no sé si es una de sus preferencias, es el de William Carlos Williams.*

—Ah, sí, desde luego.

—*Bueno, hay toda una pléyade de poetas, pero, naturalmente volveremos siempre a Whitman, en todo caso.*

—Y, en mi caso, a Emerson.

—*¿A Emerson, aun como poeta?*

—Como poeta yo diría, para mí ante todo como poeta; yo prefiero —sé que éste es un capricho mío—, pero yo prefiero su poesía a su prosa, me parece que su poesía es más esencial. Además, es profundamente original, pero espontáneamente original, no escandalosamente original; espontáneamente distinta de todo lo que se llama poesía. Sin que se sienta, sin embargo, una rebelión: es como si él se expresara naturalmente de ese modo frío, de ese modo reservado; porque la reserva también puede ser una virtud poética, siempre se supone que no, que el poeta tiene que ser efusivo y tiene que confesar... pero es que la reserva constituye gran parte del carácter de mucha gente. Y si un poeta escribe de un modo reservado, está ex-

presándose, está expresando esa reserva que es uno de sus objetivos, o uno de sus atributos.

—Claro, y en este caso, a un hombre, a un poeta capaz de pensamiento, como dice usted, capaz de ideas.

—Y de ideas originales, y muy interesantes; y su poesía tiene algo así como de grabado... de esculpido, ¿no?; parece absurdo, pero tiene algo en común con Séneca en lo sentencioso. Aunque, desde luego, lo que se les ocurrió a los dos fue algo completamente distinto.

—También debemos recordar, me parece, aunque se fue de los Estados Unidos, y vivió tanto tiempo en Europa...

—¿Henry James?

—No, Ezra Pound, que además hizo un esfuerzo por el estudio de la poesía que pocos han hecho, ¿no?

—Sí. En el caso de Henry James, él sentía, digamos, no sólo las afinidades, sino el contraste del americano y el europeo; el tema de él fue ése. Ahora, él creía que los europeos eran, por supuesto, más complejos, más inteligentes; pero éticamente inferiores a los americanos. Él descubría algo ético en el americano, que no sé, posiblemente él pensaba sobre todo en esa región ¿no?

—¿En New England?

—Sí, en una época en que el protestantismo era todavía fuerte. Ahora creo que no, ¿eh? Claro, ha cambiado tanto ese país; bueno, ha cambiado tanto el mundo...

Oswaldo Ferrari: Por el hecho de que difiere de la visión que otros escritores tienen de ella, me interesa, Borges, su idea de la metáfora en la literatura.

*Jorge Luis Borges: Sí, yo empecé, digamos, profesando el culto de la metáfora que nos había enseñado Leopoldo Lugones. Qué raro, toda esa generación que se llamó ultraísta habló contra Lugones y, sin embargo, Lugones estaba siempre presente para nosotros. Yo recuerdo, con González Lanuza, con mi primo Guillermo Juan, con Norah Lange, no podíamos ver una puesta de sol, sin repetir: "Y muere como un tigre, el sol eterno." Y la luna nos llevaba a continuas alusiones al *Lunario sentimental*. Y todos profesábamos esa estética, la estética de la metáfora. Ahora, Lugones señala en el prólogo del *Lunario sentimental* que el idioma está hecho de metáforas, ya que toda palabra abstracta es una metáfora; empezando por la palabra metáfora, que quiere decir, si no me equivoco, traslación, en griego.*

—*Cierto.*

—Bueno, y parejamente Emerson dijo que el lenguaje era poesía fósil; pero cabría observar que para entendernos conviene olvidar la etimología de las palabras. Ortega y Gasset dijo que para entender algo había que entender la etimología, y yo diría más bien que para entendernos conviene olvidar la etimología de las palabras. Un ejemplo de esto lo tendríamos en la palabra "estilo"; el estilo era una especie de punzón con el cual escribían los antiguos, creo que en la cera. Pero si yo hablo ahora de estilo barroco no conviene que se piense en un punzón, o que barroco es uno de los nombres del silogismo; porque si yo pienso: un punzón comparable a un silogismo, ciertamente me alejo del concepto de estilo.

—*Claro.*

—De modo que para entendernos, debemos olvidar el origen metafórico de las palabras.

—*Ahora, en el caso de la etimología latina de la palabra metáfora, usted recordará: metaphora (más allá de la meta). Esto es significativo, porque —como observa Murena— llevar algo más allá de la meta implicaría que se está llevando algo más allá del propósito de la persona que ha tratado de hacerlo...*

—En ese caso sería un acierto, ya que yo creo que si lo que uno escribe expresa

exactamente lo que uno quiere, pierde valor; conviene ir más allá. Y es lo que pasa con todo libro antiguo: uno lo lee más allá de su intención. Y la literatura consiste, precisamente, no en escribir exactamente lo que uno se propone, sino en escribir misteriosa o proféticamente algo, más allá del propósito circunstancial.

—*En el caso de la metáfora, ineludiblemente uno recuerda a Platón. En El banquete Alcibiades dice: “El elogio de Sócrates lo haré mediante símiles, porque el símil tiene por fin la verdad.”*

—Bueno, estoy plenamente de acuerdo con Alcibiades. Además, no podemos expresarnos de otro modo; y, por otra parte, lo que se dice indirectamente tiene más fuerza que lo que se dice directamente. No sé si nos hemos referido alguna otra vez a esto, pero si yo digo “fulano murió”, ahí estoy diciendo algo concreto. Pero si recorro a una metáfora bíblica y digo “fulano duerme con sus mayores”, es más eficaz.

—*Mucho más.*

—Además, ahí se indica en forma indirecta la idea de que todos los hombres mueren y vuelven con sus mayores. O, como se dice en inglés, que es menos bello, “Join the majority”: fulano de tal se ha unido a la mayoría. Y como hay más muertos que vivos, quiere decir que ha muerto; ya que los que vivimos somos una minoría, y una minoría provisoria.

—*Claro.*

—En algún momento nos uniremos a la mayoría, a los muertos.

—*Estaremos acompañados (ríe).*

—*(Ríe.) Estaremos muy acompañados, sí.*

—*En el plano literario, usted ha dicho que bastaría quizá sólo un buen verso sin metáfora para refutar la teoría de que la metáfora es un elemento esencial.*

—Sí, y sin duda he hablado de la poesía japonesa, que ignora la metáfora, y sería tan fácil quizá encontrar ejemplos de versos hechos sin metáforas; salvo que uno piense que toda palabra es una metáfora. Pero yo creo que no, digamos, si uno oye o si uno pronuncia la frase: “la vía láctea”, es mejor que uno no piense en un camino de leche, creo. Mauthner señala que los chinos llaman a la vía láctea “el ruido de plata”, y dice que a nosotros eso nos parece poético; y sin duda, a un chino le parecerá poético que se hable de la vía láctea, del camino de leche por la galaxia. Galaxia es vía láctea en griego.

—*En Grecia, como usted lo ha recordado, creo, Aristóteles funda la metáfora sobre las cosas, y no sobre el lenguaje.*

—Yo creo que él dice que una persona que percibe afinidades puede forjar su propia metáfora. El que percibe afinidades que no se notan inmediatamente. Y la metáfora consistiría en expresar los vínculos secretos entre las cosas.

—*Cierto, usted menciona a veces las metáforas recogidas por Snorri Sturluson de la poesía de Islandia.*

—Ah, sí, pero esas metáforas eran lo que llamaríamos ahora funcionales; es decir, no correspondían a intuiciones poéticas: eran razonables, quizá demasiado razonables. Porque si yo digo de un guerrero que es “el poste del yelmo”, esa metáfora es bastante corriente, no hay ninguna belleza, ¿no le parece?

—*No, en “el poste del yelmo”, no.*

—Quizá el error de las antiguas metáforas germánicas —sajonas o escandinavas— es que fueran razonables.

—*Son menos poéticas.*

—Son menos poéticas. Ahora, claro, en el caso de “Camino de la ballena” por el mar.

—*Eso no está mal.*

—No, creo que hay belleza ahí, pero no sé si ellos se daban cuenta de eso, posiblemente no. Claro, “Camino de la ballena” está bien para el mar, porque parece que la grandeza de la ballena se aviene con la grandeza del mar. En la poesía anglosajona es bastante común la metáfora “encuentro de lanzas” por batalla. Creo que hay una diferencia esencial entre las metáforas germánicas, que son razonables, y, digamos, las metáforas orientales, persas o árabes, que se justifican emocionalmente. Por ejemplo, cuando se compara a un príncipe o a una princesa con la luna evidentemente no se piensa en la forma de la luna; se piensa en la claridad o en la poesía de la luna, ¿no?

—*En el resplandor.*

—En el resplandor, bueno, y creo que es más eficaz, y así pueden justificarse las cosas; porque si yo llamo al sol “ojo del día”, no sé si es mayormente lindo. Esa metáfora dio la palabra inglesa *daisy* (margarita), porque una margarita dibujada parece un sol; es decir, parece el “ojo del día”. Y luego una expresión que he encontrado, creo que la usan los cabalistas: “ojo izquierdo del cielo”. El ojo izquierdo del cielo

sería la luna. Supongo que el ojo derecho sería el sol; o sería porque la palabra “izquierdo” denota de algún modo cierta inferioridad, o algo indigno tal vez... Bueno, la palabra “sinistro”, que quiere decir izquierdo, sí.

—*Pero es curioso que usted, a pesar de su condición de poeta, lo cual parece vincularlo naturalmente con la metáfora, no haya coincidido con Lugones o con el ultraísmo en su valorización.*

—Es que yo no sé si Lugones fue siempre fiel a esa idea. Lugones sabía que la cadencia, que la música del lenguaje es muy importante: tiene que haberlo sabido. No sé si he citado aquellos versos de Lugones que dicen: “El jardín con sus íntimos retiros / dará a tu alado ensueño fácil jaula.” Bueno, eso podría reducirse a una suerte de ecuación diciendo: “El ensueño es un pájaro cuya jaula es el jardín”, pero dicho así, la poesía se evapora.

—*Se disuelve.*

—Desaparece, de modo que ahí, aunque haya una metáfora, y una metáfora quizá nueva, aunque no muy interesante, sentimos inmediatamente que la poesía está en la cadencia. Y sobre todo “dará a tu alado ensueño fácil jaula” obra inmediatamente, uno lo siente como poesía. Y después uno puede justificar eso lógicamente diciendo que el ensueño es un ave, y que la jaula del ensueño es el jardín. Pero justificarla así es casi destruirla de hecho.

—*Claro, esa justificación es ajena a la poesía.*

—Es ajena a la poesía... En general, yo creo que uno siente la belleza de una frase, y después, si quiere, puede justificarla o no. Pero creo que al mismo tiempo es necesario que uno sienta que esa frase no es arbitraria.

—*Que la justificación está implícita, de algún modo.*

—Sí, de algún modo, aunque uno no lo sepa.

Oswaldo Ferrari: Hace un tiempo usted me dijo, Borges, que en su juventud hubiera querido ser distintos personajes de la literatura. En realidad, cada uno de esos escritores o poetas a que usted hizo referencia tuvo como característica una vida desdichada, difícil y casi atormentada podría decirse. Uno de ellos, americano, traducido y admirado en su época en Europa, fue Edgar Allan Poe.

Jorge Luis Borges: Sí, es indudable que Poe fue un hombre de genio, pero uno tiene esa convicción no al leer tal o cual de sus páginas, sino al recordar el conjunto. Yo tengo un cuento sobre un hombre que resuelve dibujar el mundo. Entonces, se sienta ante una pared blanqueada —nada nos prohíbe pensar que esa pared es infinita—, y el hombre se pone a dibujar toda clase de cosas: dibuja anclas, dibuja brújulas, dibuja torres, dibuja espadas, dibuja bastones. Y sigue dibujando, así, durante un tiempo indefinido —porque él habría llegado a la longevidad—. Y ha llenado esa larga pared de dibujos. Llega el momento de su muerte, y entonces le es dado ver —no sé muy bien cómo— de un vistazo toda su obra, y advierte que eso que él ha dibujado es un retrato de su propia cara. Ahora, yo creo que esa parábola o fábula mía podría aplicarse a los escritores. Es decir, un escritor cree hablar de muchos temas, pero realmente lo que deja, si tiene suerte, es una imagen suya. Y en el caso de Poe, vemos esa imagen; es decir, tenemos una visión bastante concreta de un hombre de genio, de un hombre muy desdichado... Y eso más allá, bueno, de los poemas, que me parecen mediocres. Poe fue, en el mejor de los casos, un Tennyson menor, aunque los versos suyos son muy lindos, desde luego.

—*Pero no en los cuentos.*

—En los cuentos, quizá más en la memoria de los cuentos que en la lectura de ellos... bueno, hizo tantas cosas inolvidables: y, además, nos dejó grabada esa imagen. Tuvo la suerte de ser leído por Baudelaire; Baudelaire no sabía muy bien el inglés y no notó las fallas técnicas de Poe. Quedó deslumbrado por la imaginación de Poe, quien fue leído por Mallarmé también. Y ahora, curiosamente, es un poeta mucho más importante en Francia que en los Estados Unidos.

—*Pero, qué curioso eso.*

—Sí, yo estuve en los Estados Unidos, hablé, como todos los extranjeros, de Poe; me miraron con cierta sorpresa... yo tuve que recordarles, bueno, que él había engendrado a Baudelaire, que engendró a los simbolistas, que el simbolismo sería

imposible sin Poe. Y el modernismo tampoco, ya que el modernismo que surge aquí, en América, se hace a la sombra de Hugo, de Verlaine y de Poe.

—*A la sombra del simbolismo, entonces.*

—Sí, y aquel hermoso libro de Lugones, tan injustamente olvidado, *Las fuerzas extrañas*, está evidentemente escrito bajo el influjo de Poe. Una prueba de ello —si se precisara una prueba adicional— es el hecho de que al final hay una “Cosmogonía en diez lecciones”; lo que queda gracioso, ¿no? Y esa “Cosmogonía” viene a ser una suerte de espejo del “Eureka” de Poe, que es también una especie de filosofía del mundo, y que tiene alguna relación con la obra de Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación*. Además, Poe escribió esos tres cuentos: “Los crímenes de la calle Morgue”, “La carta robada” —que es el mejor de todos—: la idea de que algo obvio puede ser invisible; la idea que usó Chesterton para su cuento “El hombre invisible”. Y luego, sí, “El misterio de María Roget”, que vendría a ser la perfección de la novela policial, en el sentido de que no hay ninguna acción física; hay simplemente la exposición de un crimen, una discusión acerca de las circunstancias, y luego una solución. Precisamente lo contrario de las novelas policiales actuales americanas, que no son novelas policiales, sino, bueno, relatos de crímenes y de sexo. Lo que no podía prever Poe es que él había creado un género con esos cuentos. Y, además, con “El escarabajo de oro”. Ese género es el famoso género policial, que no debe ser desdeñado, ya que ha merecido la atención de Wilkie Collins, de Dickens, de Chesterton, y de todos los escritores del género policial en el mundo; ya que todos ellos proceden de esos cuentos de Poe.

—*Muchas cosas comienzan con Poe.*

—Muchas cosas comienzan con Poe... Ahora, yo tuve una polémica con Roger Caillois, a quien debo tanto, ya que se olvidó de esa polémica y votó por mí para el premio de editores Formentor, y publicó un libro mío en francés. Y a esa publicación yo le debo, bueno, mi fama. Yo se la debo en gran medida a esa publicación que hizo Roger Caillois de unos cuentos míos al francés.

—*Y también en gran medida al premio Formentor.*

—Sí, indudablemente. De modo que Poe dibujó, dejó su imagen en los cuentos. O podríamos decir también que proyectó póstumamente una gran sombra; una sombra luminosa habría que decir, para que no quedara muy oscura la palabra. Por otra parte, están los cuentos suyos, que son muy distintos entre sí; porque si usted toma, por ejemplo, el cuento sobre Mailstrom, el cuento “El hombre de la multitud”, “El pozo y el péndulo”, “La máscara de la muerte roja” y “El tonel de amontillado”, son muy distintos unos de otros.

—*Pero siempre el horror está presente.*

—Siempre el horror está presente... Lo acusaron a Poe de ser discípulo de los alemanes. Él contestó con una frase muy linda, dijo: "Sí, pero el horror no nos viene de Alemania, nos viene del alma."

—*Ah, qué maravilla.*

—Sí, sale del alma. Y él sentía ese horror; y naturalmente, ya que si no lo hubiera sentido de esa manera no hubiera podido transmitirlo como lo hizo. Ahora, yo creo que si hubiera que elegir un texto de Poe; y no hay ninguna razón para elegir uno, yo elegiría *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*.

—*Me lo imaginaba.*

—Sí, el nombre, desde luego, es una variación muy evidente de Edgar Allan Poe; porque Arthur y Edgar son ingleses; luego Allan y Gordon son escoceses; y Pym es evidentemente Poe. Pero yo diría que sobre todo las últimas páginas de ese relato son admirables; en ellas se destaca una idea muy rara: la idea de concebir el color blanco, de sentir el color blanco como un color horrible. Y ésa viene a ser, a la vez, la base de una novela justamente famosa: *Moby Dick* —la ballena blanca—, de Melville. Hay un capítulo de ese libro que se titula "The whiteness of the whale" (La blancura de la ballena), y ahí Melville habla del color blanco como terrible. Y eso es lo que se encuentra en las últimas páginas del cuento de Poe pero que es imposible suponer que no conociera Melville. Pero yo no digo esto en contra de Melville, ya que por qué no suponer que si todas las cosas interesan a los poetas, no habrían de hacerlos los libros que han leído; Emerson dijo que la poesía sale de la poesía...

—*Y en el caso de Poe, Borges, ¿qué influencias literarias percibe?*

—En sus cuentos no, pero en el caso de su poesía se ve que, bueno, para su época Tennyson fue muy importante. Recuerdo que le dieron una comida a Walt Whitman, y hacia el final de ella Whitman dijo: brindo por el jefe de todos nosotros: Tennyson. En cambio, a Tennyson le preguntaron qué pensaba de Whitman, y dijo: "*I am aware of Whitman*", es decir, soy sensible a Whitman, pienso en Whitman como podría pensar en una gran ballena, en un océano, y agregó: "Pero no señor, no pienso en Whitman." Eso quiere decir que Tennyson sentía que la poesía de Whitman (el verso libre) era de algún modo un desafío, que este tipo de poesía nueva destruía la poesía que él ejercía. Y entonces prefería no pensar en Whitman, porque era algo tan extraño...

—*Y peligroso en cierto sentido.*

—Y peligroso, inconcebible; de modo que prefería no pensar. En realidad no es posible concebir la literatura moderna sin esos dos grandes poetas americanos: Whitman y Poe. Ahora, Whitman personalmente no fue generoso con Poe, porque

cuando Poe murió, Whitman escribió una nota sobre él y dijo —casi me da vergüenza decirlo— que en la obra de Poe no se veía a la democracia americana. Yo no creo que Poe pensara jamás en la democracia americana.

—*No. Poe pensaba en la aristocracia, como explica Baudelaire.*

—...Sí, pero siempre ocurre eso: se reprocha a un poeta no haber ejecutado lo que no se propuso nunca, ¿no?

—*Por supuesto, y Poe era totalmente ajeno a ese tipo de propósito.*

—Claro que Whitman puede haberlo hecho para llamar la atención indirectamente sobre Poe, porque si no, no se explica.

—*Como usted sabe, yo siempre lo relaciono a usted con el género conjetural, digamos. Con el hecho de haber convertido a la conjetura en un género literario.*

—En todo caso, me siento más conjetural que afirmativo o negativo. Me gustaría ser afirmativo, me desagrada ser negativo; me quedo en el tal vez, en el quizá, que es el modo más prudente.

—*En cambio, a Poe lo relaciono con la fatalidad como género literario propio, personal; lo vemos en el "Nunca más", en el "Nevermore" de "El cuervo".*

—Sí, y ése es un sentimiento bastante frecuente, y que puede consolarlo a uno también, ¿eh? Porque si uno descreo del libre albedrío, como yo, entonces uno no se siente culpable: si yo he obrado mal, he estado obligado a obrar mal.

—*Por fatalidad.*

—Por eso descreo de la justicia; porque la justicia presupone el libre albedrío, y si no hay libre albedrío, entonces nadie puede ser castigado, ni recompensado tampoco. Y esto nos trae de nuevo esa frase que siempre cito de Almafuerde, que he citado cada vez que hemos conversado: "Sólo pide justicia, pero será mejor que no pidas nada", porque ya pedir justicia es un exceso.

—*Espero, Borges, que hayamos sido justos con Poe.*

—Yo creo que sí.

Oswaldo Ferrari: Hubo un escritor entre nosotros, Borges, a quien usted rescata sobre todo por su estilo; creo que lo ve fundamentalmente como un estilista. Ese estilo que, según se dice, enseñó de qué modo había que escribir a Alfonso Reyes, pertenece...

Jorge Luis Borges: A Groussac.

—*A Paul Groussac.*

—...Sí, Groussac merece, ciertamente, una biografía; una biografía que prescindiera del ditirambo, de la hipérbole, del todo ajenos a su lección; y quizá del exceso de nombres propios y de fechas, que es uno de los males del género biográfico. El destino de Groussac fue un destino curioso, y merecería, como he dicho, un biógrafo sensible a ese destino: Groussac hubiera querido ser un famoso escritor francés, no sé qué circunstancias lo trajeron a este país; él empezó siendo un hispanista, y era amigo personal de Alphonse Daudet. Ahora, cuando uno dice Daudet, uno tiende a pensar en obras menores como *Cartas desde mi molino*, *Tartarín de Tarascón*, o *Jack*, y uno olvida al gran novelista de *El inmortal*, por ejemplo, y otras obras. Y además, Daudet era amigo de Flaubert, compartían más o menos la misma estética. Bueno, esa biografía de Groussac no se escribirá, yo creo. En todo caso, en la República Argentina no creo que se escriba, porque no se perdona fácilmente el delito de ser francés; y en Francia no se escribirá, porque Groussac es —lo he comprobado no sin tristeza— un desconocido.

—*Injustamente...*

—Injustamente, y es natural que sea así, porque en Francia se busca lo singularmente, o lo profesionalmente, o lo típicamente argentino. Y Groussac ciertamente no lo fue. Groussac hubiera querido ser famoso en Francia, pero le tocó ser famoso aquí, y como él dijo: “Ser famoso en la América del Sur no es dejar de ser un desconocido”; lo cual era cierto entonces. Ahora no, ahora ha habido ese boom comercial latinoamericano, y un sudamericano puede ser famoso. Y yo, por ejemplo, he sido uno de los beneficiados, pero en el tiempo de Groussac no; y es natural que fuera así, ya que, bueno, nosotros debemos tanto, debemos casi todo a Francia, y Francia, en cambio, puede prescindir de la, entre comillas, “cultura argentina”. Groussac no sabía que su destino no era ser un famoso escritor francés, sino un destino muy distinto: el de ser un misionero, digámoslo así, de la cultura francesa; y sobre todo del estilo francés, de la economía, de la sobriedad, de la elegancia del francés. Y

él inició esa economía, esa sobriedad, esa elegancia de Francia, en un momento en que la prosa española vacilaba entre lo que el mismo Groussac llamó “Prosa de sobremesa”, o si no los arcaísmos de quienes creen imitar a Cervantes imitando el estilo de Cervantes, que es lo menos importante de su obra.

Bueno, Groussac quiso escribir con economía, y eso todavía no se entiende en Francia, ya que ahora se tiene un criterio estadístico: se tiende a acumular el mayor número de palabras, y una prueba de ello es que la última edición del diccionario de la Academia abarca dos volúmenes. Pero hubo un momento en que el idioma francés se debatió entre las dos posibilidades: la de la riqueza de palabras y la de la riqueza expresiva o posibilidad expresiva, y optó por la última. Es decir, optó, digamos, por Boileau, y contra Rabelais. Ahora, la idea de juzgar un idioma por el número de sus palabras es un error, y bastaría para probarlo este ejemplo: vamos a suponer un sistema de numeración que constara en dos cifras, como hizo Leibniz, un sistema binario: tendríamos primero el uno, y luego el cero, que valdría por dos, de modo que el dos —tendríamos primero uno, y luego uno-cero, que sería no equivalente a diez sino a dos— y luego el tres: uno-cero-uno. Es decir, con dos símbolos podría expresarse la serie natural de los números, que es infinita. Y eso no suele tomarse en cuenta, pero Groussac sí, él escribió con precisión, y además con ese tipo de ironía, de ingenio, que es de suyo francés. Porque cuando en España se habla de ingenio se entiende otra cosa: por ejemplo, lo podemos ver en el caso de Gracián, que escribió su *Agudeza y arte de ingenio*, y al decir “ingenio” él pensaba sobre todo en retruécanos. Se refiere, por ejemplo, al “alígero Dante”, claro, “Dante Alighieri” se presta al retruécano de “alígero”. Y Groussac ciertamente no tuvo ese criterio. La obra de Groussac es interesante no sólo por su estilo sino por la variedad de temas, ya que a él le interesaban muchas cosas; en *El viaje intelectual* hay un capítulo sobre los sueños.

—*Cierto.*

—A él le interesaba mucho la psicología de los sueños, y observó que era raro que fuéramos más o menos razonables, después de haber pasado buena parte de la noche en el mundo irracional y fantástico de los sueños. “Qué raro —decía él— que nos despertemos cuerdos, después de haber pasado por esa zona de sombra...”

—*De locura intermitente, dice él.*

—Ah, sí, de locura intermitente de los sueños. Luego, él tenía el culto de los clásicos y de la literatura francesa, pero profesaba —sin duda por influjo de Victor Hugo— el culto, quizá exagerado, de Shakespeare, que para él era el máximo poeta. Le interesaron tantas cosas... y, la historia argentina, tiene ese libro *Ensayos de historia argentina*, que es de muy hermosa lectura, y donde no existe el culto de los próceres, ya que él los juzga de un modo ecuánime.

Recuerdo que mi padre decía: “El catecismo ha sido remplazado en este país por la historia argentina” (es decir, por el culto de los próceres). La verdad es que tene-

mos una historia tan breve, y **sin embargo** estamos tan abrumados de aniversarios y de estatuas ecuestres...

—*Con el mismo criterio, Groussac hizo la crítica de Cervantes.*

—Sí, sus dos conferencias sobre **Cervantes** son quizá lo más agudo que se haya escrito sobre Cervantes; y todo eso en el breve espacio de dos conferencias. Luego, los ensayos sobre el romanticismo francés, bueno, lo que él dijo sobre Mariano Moreno; su juicio a la literatura argentina: él creía que la literatura argentina orgánicamente no existía, le parecía que eran absurdos esos cuatro volúmenes de Ricardo Rojas, pomposamente intitulados *Historia de la literatura argentina*, y que están escritos en un estilo, bueno, hablemos cortésmente, en un estilo de brindis, ¿no?, más que en un estilo de crítica, ya que se entiende que hay que tratar de alabar a cada autor, de atenuar los defectos, de exagerar o de inventar los méritos, porque el libro está hecho con ese fin.

—*Sí, ahora, usted, Borges, parece mantener una identificación a lo largo del tiempo con Groussac; hay una página suya en la que usted dice: "Groussac o Borges, no sé cuál de los dos escribe esta página."*

—Bueno, sí, pero eso se debe al hecho de que me nombraron director de la Biblioteca Nacional en el año cincuenta y cinco, y aquel mismo año yo descubrí que estaba rodeado de novecientos mil volúmenes —siempre decíamos que eran un millón, pero realmente no había tantos (*rié*)— y de la incapacidad de leerlos; y escribí aquel poema sobre Dios, "que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche". Y luego pensé que Groussac sin duda sintió lo mismo, pero fue más valiente que yo, y no escribió el poema. Sí, nuestros destinos se parecieron de algún modo. Según algunos, ese poema, el "Poema de los dones", es uno de los mejores que yo escribí; y el tema es que la ceguera puede también ser un don, y que yo he pensado eso, y que posiblemente Groussac lo habrá pensado también, y en ese mismo lugar. Es decir, que de alguna manera, durante un instante siquiera, yo he sido Groussac, y debo agradecer al destino aquello. Durante unos instantes yo he sido Groussac, ya que he pensado lo mismo y he sentido el mismo ambiente; y sin duda en aquel mismo escritorio que fue el escritorio suyo. Bueno, y haber sido Groussac, aunque sea durante un momento, es algo que uno debe agradecer, o que yo debo agradecer. Y una vez escrito el poema, supe que esa dinastía era triple, ya que hubo otro director de la biblioteca, Mármol, que también fue ciego. Mármol es un escritor olvidado ahora; sin embargo, cuando decimos —y lo decimos muchas veces en la conversación, sobre todo ahora, pensando en lo contemporáneo—: "el tiempo de Rosas", la imagen que esas palabras suscitan en nosotros es la imagen de la novela *Amalia*, de Mármol. Es decir, la gente puede olvidar el nombre de José Mármol, o puede pensar que fue un escritor subalterno, pero cada vez que decimos "el tiempo de Rosas" estamos pensando no en lo que fue históricamente el tiempo de Rosas, ni siquiera en los hermosos volúmenes de *Rosas y su tiempo* de Ramos Me-

jía, sino en aquello que describen esas páginas tan conmovedoras y tan indiscretas a veces de *Amalia*, de Mármol.

—*Como aquel maravilloso capítulo de “Escenas de un baile”, por ejemplo.*

—Es cierto, y las conversaciones de personajes, y hasta las indiscreciones también; por ejemplo, cuando aparece esa señora, doña Marcelina, que fue dueña de un prostíbulo, y habla de las tres unidades de la tragedia clásica “que me enseñó mi cliente y amigo, el doctor Juan Crisóstomo Lafinur” (*ñe*). De modo que por ella conocemos esos hábitos del poeta romántico. Bueno, Ernesto Palacio me dijo que una prueba de la capacidad literaria de una persona era el juicio que le mereciera Groussac. Es decir, que si una persona tenía capacidad literaria, se sentía atraída por Groussac; si era insensible a la literatura, sentía indiferencia o rechazo. Y creo que Ernesto Palacio tenía razón. Yo he dictado cuatro cursos de literatura argentina —esa literatura inexistente, según Groussac— en cuatro universidades de los Estados Unidos: Austin, Harvard, East Lansing y Bloomington. Bueno, cada vez que yo he enseñado literatura argentina, he hablado de Groussac, y he invitado a mis estudiantes —ya que yo descreo de la lectura obligatoria— a buscar un volumen cualquiera de Groussac y a leerlo, porque sé que si uno entra en la obra de Groussac, uno queda atrapado, venturosamente atrapado por ella. Y aquí podríamos pensar en sus ensayos... yo elegiría el libro *Crítica literaria* si tuviera que elegir uno, pero por qué elegir uno, si tenemos los dos volúmenes de *El viaje intelectual*.

—*Y también Del Plata al Niágara.*

—Sí, ahora no sé por qué en *Del Plata al Niágara* él se muestra inexplicablemente ciego a las altas virtudes de la literatura norteamericana, no puedo explicarme eso; me parece raro que él escribiera con tanta ligereza, e hiciera críticas tan superficiales y tan injustas a grandes escritores como Emerson, por ejemplo. Dijo de Emerson que era una pálida luna de Carlyle. Bueno, Emerson se consideró discípulo de Carlyle, pero la obra de los dos es del todo distinta; ante todo, la primera diferencia sería que Carlyle fue un hombre desdichado, que Carlyle fue uno de los padres, de los tristes padres del nazismo, y Emerson no, Emerson era un hombre feliz, y un hombre de gran curiosidad. Estoy leyendo, tengo aquí un libro de Emerson sobre Asia, y hay un hermoso ensayo de él que me hizo estudiar la literatura persa, la poesía persa; y ese otro libro de él, *Hombres representativos*, que me llevó al estudio de quien él caracteriza como un místico: Swedenborg, sobre el cual pienso escribir un libro alguna vez, salvo que el tema es muy vasto y el tiempo que me espera es poco; pero yo fui llevado al conocimiento de Swedenborg por Emerson.

—*Claro. Según su crónica, Borges, Groussac fue humanista, historiador, hispanista, crítico, viajero y civilizador.*

—Sí, y civilizador, desde luego; es decir, la misión de él —cosa que él no podía

saber— era la de ser un maestro de la cultura francesa y, sobre todo, de los hábitos de la prosa francesa en este país.

—*Con lo cual resultó beneficiada la literatura argentina.*

—Sí, es uno de nuestro bienhechores, y un bienhechor un poco olvidado a veces. Y sin embargo, él, en la revista de la Biblioteca, publicó un poema de Almafuerite, cuando Almafuerite era una persona más bien rechazada por la crítica. Y además publicó un cuento de Lugones.

—*Quiere decir que tenía el gusto de las cosas buenas nuestras también.*

—Sí, desde luego.

Oswaldo Ferrari: En otras audiciones hemos hablado sobre los clásicos, Borges, y también sobre los clásicos de su predilección; pero no hemos hablado sobre aquel que le inspiró su cuento "Everything and Nothing".

Jorge Luis Borges: Shakespeare.

—De quien usted dice, por ejemplo, que los argumentos le interesaban sólo secundariamente.

—Yo creo que sí, pero además, por razones comerciales, él buscaba argumentos ya conocidos. Por ejemplo, en el caso de *Macbeth*, en que había un rey de Escocia en el trono de Gran Bretaña, que había escrito un tratado sobre demonología; y además era descendiente de uno de los personajes de la acción, de Banquo. Y todo eso convenía. Ahora, Banquo, según la crónica de Holinshed, que es la que había leído Shakespeare, bueno, tuvo un papel bastante triste; pero Shakespeare tenía que convertirlo en un héroe para no desagradar al rey. De modo que él modificó el argumento. Y parece que Macbeth gobernó bastante bien, pero él tenía que convertirlo en un tirano; y gobernó creo que nueve o diez años, pero a Shakespeare le convenía apretar toda esa acción, y de hecho *Macbeth* es el drama más veloz de Shakespeare; es decir, se empieza, digamos, corriendo, con la escena de las brujas: "*When shall we three meet again? / In thunder, lightning, or in rain?*" Bioy Casares y yo hicimos una traducción de *Macbeth*, y tradujimos eso como: "Cuando bajo el fulgor del trueno" (una confusión deliberada entre el trueno y el rayo) "Otra vez seremos una sola cosa las tres". Lo cual está bien, me parece, ¿no?

—Está muy bien.

—Digo, no es una traducción literal, pero conviene que no lo sea... bueno, hubiera sido aprobada por Shakespeare, ¿no?

—Seguramente.

—Hicimos una traducción de tres o cuatro escenas, y luego no sé por qué —uno nunca sabe por qué ocurren esas cosas— cesamos, dejamos esa tarea de lado, y no sé si la retomaremos otra vez.

—Después fueron convocados por Victoria Ocampo para el número de Sur sobre Shakespeare, en el cual usted escribe una página sobre él.

—Yo no sabía, pero, ¿hubo un número de *Sur* sobre Shakespeare?

—*Dedicado íntegramente a Shakespeare, sí.*

—...Yo creo que usted está modificando el pasado.

—(Ríe.) *No, no, es real.*

—Tratándose de Shakespeare, uno siempre piensa que no ha dicho bastante, ¿no?; que uno hubiera debido decir más. Qué raro, es como si el nombre de Shakespeare fuera infinito. Y yo a veces he usado ese nombre y no el de otro poeta, porque he sentido esa connotación de infinito que hay en su nombre, y que puede no darse en el caso de otros poetas quizá no inferiores a él. Por ejemplo, si yo digo John Donne, bueno, menciono un gran nombre, pero no es un gran nombre para la imaginación del lector. En cambio, si digo Shakespeare sí, y Hugo ha contribuido también al hecho de dar una connotación infinita al nombre de Shakespeare.

—*Pero al hablar de lo infinito del nombre de Shakespeare, hablamos a la vez de lo infinito del idioma inglés.*

—También, sí. Bueno, el idioma inglés, como he dicho alguna vez, tiene una ventaja sobre otros idiomas occidentales. Estadísticamente hay más palabras de origen latino que de origen sajón en el inglés; las palabras esenciales son sajonas, es decir, germánicas. Y el ambiente, digamos, de cada palabra, es un poco distinto. Eso no es importante si estamos traduciendo, por ejemplo, un libro de lógica, o de filosofía; pero si estamos traduciendo un poema, quizá la cadencia y el ambiente de las palabras sean más importantes que el sentido. De modo que una traducción literal sería lo más infiel. Bueno, pues bien, en inglés hay siempre para cada noción dos palabras: una de origen sajón, que suele ser breve, y otra de origen latino, que suele ser más larga y más abstracta. El inglés es el idioma más físico de los que conozco; el español es un idioma relativamente abstracto, y el mismo latín también. Pero el inglés es un idioma muy físico, y ésa es una condición muy importante para la poesía. Y luego, el hecho de hacer jugar entre sí las palabras sajonas y las palabras latinas... Eso se nota en lo que vendría a ser el libro clásico de la literatura inglesa, que es la traducción que se hizo en tiempos de Jacobo I, el autor del tratado sobre demonología y el contemporáneo de Macbeth; sí: *The King James Bible*. Ahí se juega continuamente con esas dos fuentes del idioma inglés: la fuente sajona y la fuente latina, y se advierte el interjuego, digamos (*the interplay*), de ambos elementos. En cambio, en Alemania han tomado las palabras latinas y las han traducido. Por ejemplo, *Vaterland* es una traducción exacta de "patria", y la han tomado porque los germanos carecían de esa idea de la importancia de la "tierra de los padres". Ellos pensaban, por ejemplo, en su lealtad a tal o cual jefe simplemente, pero no en el hecho de haber nacido en un determinado lugar; lo cual es natural en gente que se desplazaba de una parte a otra continuamente.

—Pero en este caso, en el caso de Shakespeare, usted ve al idioma inglés como misterioso; usted habla del “misterioso idioma inglés” referido a Shakespeare.

—Bueno, sí, porque él usaba palabras de ambas fuentes... En aquel momento, el inglés era quizá aún más flexible que ahora: podían usarse neologismos permanentemente, y eran aceptados por los oyentes. En cambio, ahora las palabras compuestas pueden usarse con naturalidad en alemán, y en inglés resultan un poco artificiales. Aunque Joyce se ha dedicado a acuñar palabras. Pero ha hecho una obra literaria no comprensible para el común de la gente, ¿no? Se ha dedicado a eso, y creo que en *Finnegan's wake* (El velorio de Finnegan), fuera de las conjunciones, y de las preposiciones y los artículos, cada palabra es un neologismo; y es una palabra compuesta. Y eso se aplica no sólo a los sustantivos, sino a los adjetivos y a los verbos también. Joyce inventa verbos. Claro que el inglés tiene esa capacidad: que una palabra, sin mudar su forma, puede ser un adjetivo, un sustantivo, o un verbo; y hay que usarlo simplemente de ese modo. Por ejemplo, en español tenemos vals y valsear, pero en inglés *waltz* es las dos cosas, y puede ser usado como adjetivo también, y la forma no cambia.

—Sí, quizá sea el idioma más funcional que pueda darse.

—Sí, en ese sentido sí. En cambio, estoy tratando de saber algo de japonés, y descubrí con horror que los adjetivos se conjugan. Es decir, que el adjetivo cambia según se refiera a un hecho presente, a un hecho pasado o a un hecho futuro. No solamente cambia el sustantivo o el verbo, sino el adjetivo también. Y eso lo aprende un niño japonés sin darse cuenta de que está aprendiendo algo muy, muy complejo. Es lo mismo que yo le dije en cuanto a que los números cambian según lo que se enumera: de modo que hay dos tipos de palabras distintas para cuatro instrumentos, para cuatro animales pequeños, para cuatro animales grandes, para cuatro concepciones abstractas, para cuatro personas, para cuatro objetos largos y cilíndricos; cambia el sistema.

—Son muchos idiomas en un idioma.

—Sí, son muchos en uno, pero parece que para un niño eso no ofrece mayor dificultad, ya que todo idioma es fácil para un niño.

—Es cierto.

—Por eso algún poeta inglés dijo: “Wax to receive and marble to retain” (Cera para recibir y mármol para conservar), que se aplicó después al amante, que recibe fácilmente una impresión de la mujer que quiere, y que la guarda para siempre; pero que se aplicó al principio a los niños, que reciben fácilmente y guardan para siempre.

—Claro, ahora, volviendo a Shakespeare, a la vida personal de Shakespeare, usted nos dice que logrado el bienestar económico, él, que era empresario y autor de teatro, dejó de escribir...

—Sí.

—...Y esto sería un indicio extraordinario de que a veces la musa elige momentáneamente a un hombre para su expresión.

—Podría pensarse eso, o podría pensarse también que él necesitaba ese estímulo, el estímulo de tener que trabajar, bueno, para cierto grupo de actores, en tal o cual teatro; y que sin eso no se le ocurría nada. Eso puede pasar... tendríamos un ejemplo menor en el caso de nuestro Hilario Ascasubi, que escribió versos lindísimos durante las guerras civiles, porque él necesitaba ese estímulo de la batalla; él quería entusiasmar a los gauchos, a los soldados. Y luego, después, en París, cuando quiso recrear todo eso, escribió ese novelón rimado que se llama *Santos Vega o Los mellizos de La Flor*, en el cual hay pocas páginas memorables, porque le faltaba ese estímulo.

—Ah, claro.

—Parece que Shakespeare necesitaba el estímulo, bueno, el compromiso de tener que escribir una pieza de teatro para sus actores que tenía que estrenarse en tal fecha. Y luego, una vez que hubo alcanzado el bienestar económico, ya no tenía ese estímulo; y parece que en los últimos años no escribió nada, salvo su epitafio, o su testamento —deliberadamente prosaico—, sí. Y murió, según cuenta Groussac en un libro admirable de crítica literaria, murió después de una francachela con actores que fueron a visitarlo desde Londres. Murió poco después de eso, y se había dedicado al litigio. A él siempre le interesó lo legal, y eso se nota por la abundancia de metáforas legales en sus poemas; hay muchas metáforas tomadas, bueno, de los códigos. Recurre a metáforas legales que no serían habituales en el lenguaje común tampoco. Pero a Shakespeare le interesaba eso, y luego le interesó tanto que tuvo una vejez llena de litigios, por motivos mezquinos. Sí, y además era prestamista —siento decirlo—. Es decir, se olvidó de que podía ser un gran poeta y prefirió ser un prestamista y un litigante. En fin, eligió un extraño destino, para mí algo incomprensible.

—Pero nunca se alejó del todo de la metáfora.

—No.

—Ahora, hacia el final de su cuento, Borges, hacia el final de su cuento sobre Shakespeare "Everything and Nothing", se dice que Shakespeare habló con Dios, diciéndole: "Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno."

—Sí, quiere decir que él hubiera querido ser Shakespeare, y luego él descubre, claro... lo literario necesitaba ese paralelo: que Dios tampoco sabe muy bien quién es, ¿no?

—*Sí, eso se comprende en la respuesta de Dios a Shakespeare, que voy a leer.*

—Claro, eso vendría a ser un modo de comparar a Shakespeare con Dios.

—*Cierto.*

—Lo cual sería el más alto elogio, ¿no?

—*El más alto elogio.*

—Comparar a un hombre con la divinidad.

—*La respuesta de Dios a Shakespeare es: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare."*

—Claro, en cambio, Dios, según las Sagradas Escrituras, dijo: "Soy el que Soy". Pero creo que la fuerza de ese párrafo está en "mi Shakespeare", porque indica como una suerte de afecto personal de Dios por Shakespeare, ¿no? Y además, Shakespeare es una de sus criaturas, y él la reconoce entre los millares de criaturas...

—*Indica también su afecto personal, el afecto de Borges por Shakespeare.*

—...Yo, o la musa, acertamos con el "mi", que era la palabra necesaria para que esa frase tuviera alguna eficacia, alguna fuerza.

Oswaldo Ferrari: Respecto de su último libro de poemas, Los conjurados, yo sostuve, Borges, que los poemas que lo componen lo acercan a una forma de cosmogonía, a una fundación...

Jorge Luis Borges: Yo no había pensado en eso; ahora, me dijeron en La Pampa que habían notado en ese libro una tristeza que no se nota en los libros anteriores.

—Ah, yo tampoco pensé en eso.

*—Yo tampoco había pensado, y me dijeron que el único libro mío en el cual hay felicidad o alegría es la serie de milongas que se llama *Para las seis cuerdas*; que ahí sí hay alegría. Y yo les dije: “Bueno, puede haber porque es un libro anónimo, un libro que ha sido escrito por mis mayores, o por todos.” Y en cambio, los otros libros, siendo personales, pueden ser melancólicos. Ahora, eso de la cosmogonía yo no lo sabía, pero posiblemente sea cierto, ya que si un escritor escribe lo que se propone escribir, no ha escrito nada; conviene que escriba algo más de lo que se ha propuesto escribir. Es decir, conviene que la obra exceda los propósitos del escritor.*

—Y que cada obra sea una nueva fundación.

—Ah, sí.

—Si es fundación, es cosmogónica.

—Yo creo que si se escribe algo en función de un libro, se hace un ripio; uno debe escribir cada composición pensando en esa composición. Ahora, el hecho de que eso sea parte de un libro ulteriormente es insignificante.

—Accidental.

—Sí, irrelevant (fuera de propósito), como decían en inglés.

—Lo que sí es indudable es que su libro es de inspiración onírica.

—Bueno, así lo espero.

—Casi todos los poemas...

—Generalmente, si yo comparo mis sueños con mi vigilia, me arrepiento de muchas cosas; me arrepiento, por ejemplo, de las pesadillas, que pueden ser terribles.

—*En el libro se da particularmente uno de sus hábitos: la enumeración.*

—Sí, se supone que la inventó Walt Whitman, pero yo creo que los Salmos ya la habían inventado; y además, es una forma natural, una actividad mental enumerar, ¿no?

—Sí...

—Si el tiempo es sucesivo, bueno, la enumeración es sucesiva, y se produce en el tiempo.

—*Y se da en la poesía.*

—Y se da en la poesía. Ahora, yo hablé con Bioy Casares sobre eso; él cree que la enumeración se siente a partir del número cuatro. Es decir, si usted enumera tres cosas, el lector no siente eso como una enumeración, pero si son cuatro o cinco, se siente como una enumeración, y quizá se sienta como algo mecánico. Sin embargo, en el caso de Walt Whitman, tenemos raras enumeraciones, en el caso de los Salmos de David también; y no se las siente como mecánicas, se las siente como necesarias.

—*Por supuesto.*

—O en todo caso, uno las agradece, y no las censura. No, yo no creo que la enumeración sea una figura vedada; es que ninguna figura es vedada: si las cosas salen bien, están bien (*rié*).

—*Silvina Ocampo, en un poema, habla de una larga dicha enumerativa...*

—Ah, qué lindo. Bueno, y el libro de ella se titula *Enumeración de la Patria*, ¿no?

—*Justamente.*

—Exactamente. Es que la idea de contar no es una idea antipoética; la prueba está en que, bueno, usted tiene en inglés *tale* (cuento) y *tell* (contar), pero *tell* se aplica a un relato y también a las sucesivas cuentas del rosario, o a las sucesivas campanadas; ya que las palabras *tale* y *tell* tienen que tener el mismo origen, ¿no? *Toll* (tañer) que se aplica a las campanas, y *tell*, que se aplica a los cuentos, a contar, tiene que ser lo mismo.

—*Ahora, yo diría que la enumeración...*

—No, yo creo que la enumeración es lícita.

—*Y en su caso...*

—...Si sale bien. En cuanto a la enumeración caótica, quizá sea imposible, ya que si hay un universo, todas las cosas están unidas; y la enumeración caótica puede servir para que sintamos no el caos, sino el cosmos o secreto cosmos del mundo, ¿no?

—*Ah, está muy claro.*

—Sí, cuando Walt Whitman dice: “Y de los hilos que atan a las estrellas / y de los senos, y de la simiente...”, se siente que esas cosas tan disímiles, sin embargo, se parecen; porque si no sería, bueno, irracional o injustificable la enumeración.

—*Hay un orden en eso.*

—Sí, tiene un orden, y un orden, bueno, secreto; y por consiguiente misterioso. Ahora, yo no sé si a lo mejor he abusado de la enumeración en ese libro.

—*No, yo creo que tiene que ver con el deseo suyo de cumplir con todos aquellos símbolos que le han parecido fundamentales o más permanentes.*

—Bueno, yo he escrito sobre eso en estos días precisamente, y los he enumerado y me he preguntado por qué he elegido éstos. Y luego he llegado a la conclusión de que he sido elegido por ellos; porque nada me costaría, por ejemplo, prescindir de los laberintos y hablar de catedrales o de mezquitas; prescindir de los tigres y hablar de panteras o de jaguares; prescindir de los espejos, y hablar, bueno, de ecos, que vienen a ser como espejos auditivos. Sin embargo, siento que si yo obrara así, el lector se daría cuenta inmediatamente de que me he disfrazado (*rien ambos*) ligeramente, y me descubriría; es decir: si yo dijera “el leopardo”, el lector pensaría en el tigre; si yo dijera “catedrales”, el lector pensaría en laberintos, porque el lector ya conoce mis hábitos. Y quizá los espera, y quizá... bueno, se haya resignado a ellos, y se haya resignado hasta tal punto que si yo no repito esos símbolos, lo defraudo de algún modo.

—*O se defrauda usted a sí mismo (ríe).*

—O me defraudo yo, y defraudo a los lectores también, que esperan eso de mí, y no otra cosa. Es decir, quizá cualquier tic, cualquier hábito llegue a convertirse en una tradición.

—*Sí se afirma, claro.*

—Sí, todas las cosas tienden a ser tradiciones; de manera que lo que al princi-

pio fue arbitrario y excepcional, concluye siendo tradicional, esperado, aceptado y aprobado.

—*Ciertamente, pero, en su caso, también podría tratarse de algo como un pagarle su deuda de conocimiento al mundo...*

—Es cierto...

—*Al devolverle cada uno de los elementos de su conocimiento.*

—Bueno, ésa es una interpretación muy generosa suya, la agradezco y la adopto en este momento; la plagiaré, se lo prometo (*ríe*).

—(*Ríe.*) *Es una conjetura, pero también podría ser para combatir la eventual pesadilla del exceso de recuerdos del mundo.*

—Sí, bueno, ya Jean Cocteau dijo que todo estilo es una serie de tics, y es verdad.

—*De hábitos, claro.*

—Claro, ahí la palabra "tics" está usada un poco despectivamente, o como una broma, mejor dicho, ¿no?

—*Sí, pero en este caso, los poemas de Los conjurados revelan a la vez amor y afición por el mundo, por esos símbolos del mundo.*

—Y, yo espero sentir así: en esa página que yo dicté hace poco, yo me asombro del número singularmente escaso de mis símbolos, ya que suponemos que llamamos "mundo" a una serie indefinida de cosas; y quiere decir que soy muy poco sensible, ya que sólo unas pocas me han impresionado a tal punto de ser hábitos míos, ¿eh? Por ejemplo, yo hablo tanto de tigres, ¿por qué no hablo de peces?, que son mucho más raros. Sin embargo, no sé por qué me han impresionado más los tigres que los peces, aunque ahora, tranquilamente me doy cuenta de que los peces son mucho más raros.

—*En cualquier caso, Borges, lo que sí veo es que usted tiene la necesidad de guardar fidelidad a sus símbolos de siempre.*

—...Sí, es que si no lo hago siento que estoy haciendo trampa.

—*Claro.*

—Y además, bueno, una suerte de declive, una forma de cansancio; o quizá el saber que si me han elegido esos símbolos, por algo será, que yo no tengo derecho

a innovar: he sido elegido por los tigres, por los espejos, por las armas blancas, por los laberintos, por las máscaras; y no tengo derecho a otras cosas. Aunque cada una de esas cosas presupone el universo, que consta de infinitas cosas, o de indefinidas cosas. Eso no lo sabemos.

—*Sin embargo, en los poemas de Los conjurados encontramos muchos más símbolos que los que usted menciona.*

—¿Ah, sí?; habrá uno o dos más.

—*Por ejemplo, en el poema “Alguien sueña”...*

—Eso no lo recuerdo.

—*Ese poema en que usted se pregunta: “¿Qué habrá soñado el Tiempo hasta ahora?”*

—Ah, sí, sí.

—*Y se responde con todos los elementos fundacionales, digamos, que informan siempre su poesía, y algunos otros.*

—¿Hay algún otro?, bueno, muchas gracias, quizá tenga razón usted.

—*Para probarlo, me gustaría leer un fragmento del poema.*

—Bueno, yo lo he olvidado; sé que es enumerativo, como casi todo lo que yo escribo, sí, a ver.

—*“¿Qué habrá soñado el Tiempo hasta ahora, que es, como todos los ahoras, el ápice? Ha soñado la espada, cuyo mejor lugar es el verso”...*

—Bueno, ahí estoy condenando la espada, desde luego. Lo digo de un modo reticente, pero suficiente, ¿no?: “cuyo mejor lugar es el verso”, es decir, no la mano del hombre.

—*Pero perdura en el verso.*

—Sí.

—*“Ha soñado y labrado la sentencia, que puede simular la sabiduría”...*

—Y, la frase está bien, ¿eh?, aunque es una sentencia también: “que puede simular la sabiduría”, claro, podemos simular la sabiduría.

—*A través de una sentencia.*

—Claro.

—*“Ha soñado la fe, ha soñado las atroces Cruzadas”...*

—Bueno, “las atroces Cruzadas” sí, porque las Cruzadas han sido alabadas siempre, y sin embargo fueron empresas terribles.

—*“Ha soñado a los griegos que descubrieron el diálogo y la duda. Ha soñado la aniquilación de Cartago por el fuego y la sal. Ha soñado la palabra, ese torpe y rígido símbolo. Ha soñado”...*

—El que insistió en que la palabra era torpe fue Stevenson, sí, claro, la palabra es torpe.

A los catorce años de realizados, vuelvo a encontrarme con ellos, a oír la voz de Borges y a maravillarme como entonces; más aún que entonces: estos diálogos, doblemente inéditos porque nunca antes abordamos la mayoría de los temas aquí tratados y porque nunca antes habían aparecido en libro, llegan a los últimos días de nuestra comunicación, en 1985.

Borges está tan íntegramente en ellos, que el encuentro me resultó inefable; al igual que la conjunción circular de su voz, de su lucidez y de su imaginación. Al familiarizarme nuevamente con este contenido, me sentí, como él dice en nuestro primer diálogo sobre Yeats, “herido, herido de belleza”.

A todos nos esperaba este reencuentro con Borges, con el inconfundible fluir de su inteligencia, de su sensibilidad; con la inagotable trama de su pasión literaria, de su pasión ética, de su percepción cenital de todas las cosas.

El reencuentro es, en este caso, una suma de encuentros en los que finalmente nos conocemos, nos reconocemos y nos prolongamos —Borges en nosotros, nosotros en Borges—. Como él solía decir: “Mientras leemos a Shakespeare, somos, si quiera momentáneamente, Shakespeare.” En estos diálogos deparados por el tiempo, todos, al leerlo, vamos a ser momentáneamente Borges.

Buenos Aires, noviembre de 1998

* A partir de este texto, hasta el final de este volumen, el material fue publicado anteriormente bajo el título *Reencuentro. Diálogos inéditos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.

Oswaldo Ferrari: En aquel libro que usted compiló con Bioy Casares, Borges, Libro del cielo y del infierno, encuentro un fragmento de Stevenson que se llama "contra el cielo".

Jorge Luis Borges: Sí.

—Y empieza diciendo: "La dicha, eterna o temporal, no es la recompensa que busca el hombre..."

—Bueno, Bernard Shaw dice algo parecido en "Major Bárbara"; dice: "Me he librado del soborno del cielo." De modo que es la misma idea ¿no?

—Coincide, justamente.

—Pero también puede significar otra cosa; puede significar que la dicha no basta, que es necesario... un esfuerzo. Porque hay un poema de Tennyson, en que él habla del alma, y dice que ella no desea descansar en un cielo de oro, sino "the work of going on and not to die" (el trabajo de proseguir y no morir). Lo que quiere es que le permita seguir, y no morir, lo que el alma quiere es la actividad en sí misma, el trabajo, supongo, ¿no?

—Claro, una manera de ser eterna.

—Sí, pero ser eterna no ociosamente, sino ser eterna esforzándose, trabajando.

—Luego Stevenson agrega: "No lo diré en voz alta, porque una creencia predilecta del hombre es su apego a esa felicidad que invariablemente desdeña; por eso le conviene creer en una felicidad ulterior: no tiene que detenerse y probarla; puede entregarse a la áspera y amarga tarea que alegra a su corazón; y sin embargo puede encantarse con ese cuento de hadas de una eterna reunión social y disfrutar de la fantasía de que él, a un tiempo, es él y es otro, y de que se reunirá con sus amigos, todos planchados y castrados, y sin embargo amables..."

—(Ríe). Sí, yo recuerdo esa última frase. Bueno, supongo que la conversación en esa reunión social a que se refiere Stevenson será un largo diálogo sin discusiones, ¿no?, una especie de vaga armonía; así, una reunión social infinita. Es decir, Stevenson sabía que eso no podía encantar, pero que esa esperanza podía satisfacer; esa esperanza, no la concreción de ella, o el cumplimiento del deseo; que lo importante era ese deseo por sí mismo. Ahora, el título ("Contra el cielo") sin duda no es ése,

seguramente lo inventó Bioy Casares, porque teníamos que poner un título, y ése es un fragmento de un ensayo largo, naturalmente.

—*Corresponde a las cartas (Letters) de Stevenson.*

—Ah, claro.

—*Pero la última frase es también muy interesante; termina diciendo: "Como si el amor no se alimentara de los defectos de la persona amada."*

—Es cierto, y eso es del epistolario de él. Del epistolario, y de 1886.

—*Parece que las cartas de Stevenson a lo largo del tiempo, Borges, han sido transmitidas por usted a otros en Buenos Aires, como sabemos.*

—... Sí, creo que le conté que uno de los hechos más gratos de mi vida —que me ocurrió hace poco— fue cuando me crucé con un muchacho, en la calle, y él me dijo: "Quiero agradecerle algo, Borges". "¿Qué?", le pregunté yo, y él me dijo: "Usted me ha hecho conocer a Robert Louis Stevenson". Y yo pensé: en ese caso, me siento justificado. No sé cómo se llama, no sé nada de él, además; porque aquello fue tan perfecto que para qué agregar nombres propios.

—*Basta el testimonio.*

—Basta el testimonio, y basta además, bueno, el nombre Stevenson, resultó perfecto también; porque si él me hubiera dicho: usted me ha hecho conocer a Milton o a Shakespeare, la frase no tendría ninguna fuerza ¿no?, ninguna eficacia. Lo importante es el hecho de referirse a un escritor tan querible como Stevenson.

—*Usted también me decía respecto de Stevenson que quizá en distintos países, inclusive en el nuestro, no se lo aprecie en toda su magnitud porque se lo asocia con cuentos para niños; como ocurre con otros escritores.*

—Sí, es peligroso para un escritor escribir para niños, porque se piensa que todo lo que ha escrito, ha sido escrito para niños. De modo que, por ejemplo, a la fama de Kipling no le conviene haber escrito *Just so stories* (Cuentos así nomás) o *El libro de la jungla*, porque se lo juzga por eso. Y luego hay otros casos distintos, digamos el caso de Lewis Carroll, en que suele pensarse que los dos volúmenes de *Alicia en el país de las maravillas* son para chicos. Bueno, son para chicos y son para grandes también; pero no importa, se insiste sobre todo en lo infantil de esos textos.

—*Y en el caso de Stevenson, inmediatamente se lo vincula con La isla del tesoro.*

—Sí, quizás a Silvina Ocampo no le convenga haber escrito ese libro lindísimo:

La naranja maravillosa, porque quien haya leído ese libro la juzgará en función de él, y pensará que los otros son equivalentes. Y son no menos preciosos, pero del todo distintos.

—*Bueno, ella tiene la suerte de haberlos escrito, digamos, en una etapa muy posterior de su obra. Es decir, se la conoció antes por los cuentos y por los poemas.*

—Pero no sé si se la conoce lo bastante.

—*Ah, no, tiene razón.*

—Yo estuve en... creo que se llama Exaltación de la Cruz, y a mí me pidieron que nombrara al mejor escritor argentino contemporáneo, y cuando yo hablé de Silvina Ocampo, comprendí que ese nombre no significaba nada. Se quedaron oyendo, y después alguien supuso que era una equivocación, que yo había querido decir Victoria Ocampo y me había equivocado de nombre. Tuve que explicarle que no, pero, en fin, ese nombre parece que no ha adquirido el eco, la resonancia, y el ámbito que merece.

—*Se produjo la misma equivocación de siempre con ella en aquel lugar.*

—Sí.

—*De asociarla con Victoria Ocampo.*

—Y de verla en función de su hermana mayor, de Victoria.

—*Y de su matrimonio con Bioy Casares, y de su amistad con Borges.*

—Bueno, no sé si se ha pensado en lo último. Sí, puede pensarse, claro, hermana menor de Victoria, mujer de Bioy Casares... y pare de contarse.

—(Ríe). *Este libro al que me referí: Libro del cielo y del infierno, que usted compiló con Bioy Casares, ¿fue hecho con la idea de reunir una selección de textos vinculados al tema del cielo y del infierno?*

—Lo que buscamos es un libro heterogéneo y pintoresco, y creo que es ambas cosas.

—*Ciertamente lo es, y además es muy variado; se cita allí una gran cantidad de autores.*

—Y entre ellos, místicos como Swedenborg.

—Sí.

—Hay textos de él. Y además, **las referencias al cielo y al infierno son tantas...** Ahora, creo que no incluimos ningún **pasaje dantesco**. ¿Por qué?, porque es demasiado evidente, o porque hubiéramos debido **citarlo en castellano**, y comprendimos que ese texto, traducido, perdía algo, ya que **parece imposible que un libro del cielo y del infierno prescindiera del *Infierno* y del *Paraíso***, ¿no?

—*En cambio, si han citado a otro escritor inglés, al cual se lo vincula con el misticismo: John Bunyan.*

—Ah, Bunyan, sí, yo creo que recordamos la última página del *Pilgrim's progress*, ¿no?

—*Cierto, que es estupenda.*

—Y a ese señor que se llama Valiente-por-la-verdad.

—*Precisamente, "que su cántaro se había quebrado sobre la fuente".*

—Sí, bueno, y ese pasaje que citamos nosotros fue citado por Bernard Shaw en un artículo en el cual él dice que Bunyan es más drástico que Shakespeare, y cita ese pasaje y otros; posiblemente Shaw quisiera escandalizar un poco también, ¿no?, ya que "más que Shakespeare" es algo que se admite difícilmente en Inglaterra, aunque mucha gente lo sienta así; se lo ve como levemente herético o como agradablemente herético.

—*Me interesa conocer su opinión sobre ese libro tan famoso dentro de la literatura inglesa: The pilgrim's progress.*

—Es una alegoría, pero para gozar de ese libro uno debe olvidar que es una alegoría; y quizás eso puede decirse de toda alegoría. Es decir, si uno piensa que esos personajes corresponden a los nombres que tienen —se llaman por ejemplo, el señor hipócrita, el señor mentiroso—, si uno lee el libro así, uno puede dejarse arrebatar por esa lectura.

—*¿Cómo se traduciría el título?*

—Y, creo que habría que decir "El camino del peregrino", pero no suena bien. Progress por progreso evidentemente no; camino, vía... yo no sé, ¿La ruta del peregrino? Pero las palabras son tan misteriosas, quizá lo más importante de cada palabra es su ambiente, más que la palabra misma.

—*En Norteamérica se estudia este libro en las universidades.*

—Es un libro de muy fácil y de muy grata lectura, y está todo basado en textos

bíblicos. Por ejemplo, en la edición que yo tengo, uno lee, al margen: *Eclesiastés*, capítulo tal, versículo tal. De modo que ese libro, que tiene tanta vida propia; sin embargo, ha salido de una serie de citas.

—*Tendrá que ver, quizá, con el carácter místico que se atribuye a Bunyan.*

—Sí, yo he leído otros libros de él, y su autobiografía, en la cual él se ve como un terrible pecador, y los pecados que él confiesa no son tan terribles. Pero, en fin, él tuvo ese sentimiento de culpa. Y, ahora, una de las hermosas frases, de la cual hemos hablado alguna vez, era sobre su padre, que era panadero; y dice: “My father was a baker of human bread” (Mi padre fue un panadero de pan humano). Uno siente que está bien ¿no?, además como el pan tiene una tradición que no tienen otros alimentos.

—*El pan puede asociarse con la carne en particular.*

—Sí, en el Padrenuestro, “el pan nuestro de cada día dánosle hoy”, quiero decir el alimento. Y hay no sé qué secta protestante que traduce así: “Give of this day our supernatural bread” (Danos de este día nuestro pan sobrenatural); y supongo que implica que uno no pide un don alimenticio sino un don espiritual.

—*Naturalmente.*

—Qué raro que usted me hable de esto, yo he estado hojeando los nueve libros de historia de Herodoto, y en ellos se habla —parece que hubo una discusión entre los pelagosos y los egipcios, sobre cuál había sido la nación más antigua—. Y entonces, se resolvió hacer un experimento, que fue el de tomar dos niños que fueran criados primero por un pastor, y luego por mujeres a las que se les había arrancado la lengua. Y esos chicos a los años hablaron; y la primera palabra que dijeron fue una palabra que no recuerdo ahora, pero que en pelagoso —no en egipcio— quiere decir pan. Y entonces se vio que ése era el idioma primitivo de la humanidad.

Oswaldo Ferrari: Más que en la magia, más que en la revelación, más que en los milagros, usted parece creer, Borges, en la causalidad; en esa ley física que usted extiende al plano espiritual.

Jorge Luis Borges: Sí, pero esa ley es bastante misteriosa también. No se sabe por qué ciertas causas tienen que producir determinado efecto. Sin embargo yo creo dogmáticamente en ella, aunque no podría explicarla. Recién ahora que usted me dice eso, me doy cuenta de que esa ley es arbitraria; bueno, la magia vendría a ser una forma, una extensión de la ley de causalidad, ¿no? Y la superstición, digamos, también.

—*Ampliaciones...*

—Sí, por ejemplo, si se sientan a una mesa trece comensales, uno de ellos muere ese año... De Quincey encontró una explicación o pseudoexplicación de esa ley —creo que los estoicos la usan también—, y es ésta: si uno supone que el universo constituye un solo organismo, entonces, hay una relación necesaria entre cada una de sus partes; y bien puede haber una relación entre el hecho de volcar la sal, de romper un espejo, de pasar por debajo de una escalera, de sentarse trece en la misma mesa, y algún hecho que ocurre después... Ahora, yo creo que suelen confundirse dos cosas; por ejemplo, vamos a poner el caso de la astrología: se supone que hay una relación entre la configuración de los astros y el hecho de que un hombre sea engendrado en tal o cual etapa de esa configuración. Ésa vendría a ser la base de la astrología. Pero una cosa es admitir que existe esa relación, y otra, que pueda averiguarse o estudiarse. Sin embargo, se confunden ambas cosas. Desde luego, si el universo es uno, como dice De Quincey, las cosas menores son espejos secretos de las mayores; todo está vinculado. Pero que pueda averiguarse esa vinculación, eso ya parece mucho más difícil. Sin duda hay una relación entre una página escrita por mí y mi carácter. Eso vendría a ser la grafología; pero que pueda estudiarse esa relación me parece hartó más difícil. Suelen confundirse ambas cosas; se supone que uno admite que esa relación puede ser investigada. Y ahí ya empieza algo difícil... Yo estoy listo a admitir que hay una relación entre todos los hechos del universo o, en todo caso, que no es ilógico suponerla; pero el hecho de que esa relación pueda estudiarse, me parece más difícil. O, buscando otros ejemplos más nuevos de supersticiones, sin duda hay una relación entre cada individuo y los sueños que tiene...

—*En todo caso usted no estaría dispuesto a aceptar la omnipotencia de la psicología y de la sociología.*

—No, pero que la enfermedad de una persona pueda curarse estudiando sus sueños, ya me parece más difícil. Que la relación exista, estoy listo a admitirlo, pero los vínculos entre una enfermedad que padezca un hombre y los sueños, han de ser tan complejos y tan ramificados que no sé si pueden estudiarse. Es decir, no sé si un psiquiatra puede curar a un enfermo, aunque los sueños tengan alguna relación con esa enfermedad; sobre todo si esa enfermedad es mental.

—*Claro, se trata de dos aspectos distintos. Pero, volviendo a la causalidad, me parece que usted cree que ella no estaría necesariamente determinada por un Dios o por un poder trascendente.*

—No, uno podría pensar en toda la historia universal, anterior o, para usar palabras más ambiciosas, en todo el proceso cósmico anterior; sin duda todo está relacionado, pero que eso pueda desentrañarse me parece más allá de la inteligencia humana y quizá de una conjetural inteligencia divina.

—*Que el origen pueda desentrañarse.*

—Claro, precisamente. Ahora, que exista, por qué no.

—*En lo que sí me parece ver una certeza en usted, es en cuanto a la idea de la predestinación; a la relación entre la causalidad y la predeterminación. Al hecho de que esas causas o esos efectos estarían predestinados a ocurrir de un cierto modo.*

—Sí, pero que alguien conozca esa predestinación, o que alguien la fije, eso es distinto, ¿no? Y sobre todo en el caso, digamos, del calvinismo o del puritanismo, que procede del calvinismo, la idea de que alguien esté predestinado al cielo o al infierno —si esas instituciones póstumas existen—, bueno, ésa ya parece más difícil. Es decir, que haya predestinación sí, pero que alguien la sepa... claro que una inteligencia infinita es por definición capaz de todo, pero no sé si la frase "inteligencia infinita" tiene algún sentido, o si es simplemente un abuso, o una distracción del lenguaje.

—*Es decir: ni respecto de la causalidad ni respecto de la predestinación podemos saber si algo o alguien las determina.*

—Sí, y pueden existir más allá de un sujeto conocedor de ellas.

—*A propósito de las religiones, en este aspecto hemos hablado hace poco de algo que me parece importante: podría pensarse que los hombres creen en una religión o una mitología según el clima espiritual o mágico en el que estén inmersos. Citábamos el caso de Platón: los griegos*

pueden haberlo comprendido en su momento, porque en la vida griega la poesía y la filosofía se vivían en la realidad; eran una forma de la realidad.

—Sí, pero no sé hasta dónde se pensaba que palabras como Eros correspondieran a un ser, o fueran metáforas de algo. Eso no lo sabremos nunca, y habrá variado según los creyentes o según los incrédulos. Usted ve, por ejemplo, en latín se dice: *Sub Jove* (debajo de Júpiter), que quiere decir a la intemperie; lo que indica que de algún modo Júpiter significaba el espacio. Un poco a la manera de Spinoza con su *Deus sive natura*, ¿no?: Dios o la naturaleza.

—Sí, ahora, ese clima espiritual o mágico en el que las cosas son más creíbles, puede haberse dado, según se conjeturó, entre los contemporáneos de Cristo, que pudieron haberlo visto y reconocido según tuvieran la mirada preparada para verlo. Espiritualmente preparada, digamos.

—Y, quizá, cuanto más sencilla fuera la gente, más fácil le fuera admitir aquello. Mi padre me contaba que el obispo de Paraná recorrió la provincia de Entre Ríos; y entonces, ese personaje, que llegaba vestido de negro, en un importante carruaje, llamaba la atención de los paisanos. Y luego, cuando él se iba de un puesto, o de una estancia, se discutía entre los gauchos si el que había estado allí era el obispo de Paraná o era Dios (*nién ambos*). Pero, como me dijo mi padre, posiblemente para esos gauchos ambas palabras no correspondieran a diferencias muy importantes. Porque ahora pensamos en el obispo de Paraná como en un funcionario eclesiástico; y en Dios como el creador del cielo y de la tierra, que vive en lo eterno y no en lo temporal. Pero quién sabe si esas distinciones existían para los gauchos de 1880, en la provincia de Entre Ríos. Tal vez esa discusión fuera puramente verbal, ¿no?

—Seguramente. He elegido un poema suyo, Borges, en el que creo que se encuentra su idea de la predestinación. Se trata de “El laberinto”, no sé si lo recuerda.

—...Temo haberlo escrito, si usted lo leyera podría identificarlo, o no.

—Me propongo leerlo.

—Bueno, ¿tendremos tiempo para catorce líneas?

—(Ríe.) Creo que sí. “El laberinto” dice: “Zeus no podría desatar las redes de piedra que me cercan...”

—El que habla ¿quién es? ¿Teseo o el Minotauro?

—Eso yo quisiera preguntárselo a usted.

—Ah, bueno, ya veremos.

—*De piedra que me cercan. He olvidado / los hombres que antes fui; sigo el odiado / camino de monótonas paredes / que es mi destino. Rectas galerías / que se curvan en círculos secretos / al cabo de los años...*

—Claro, esos versos dan la idea de que es muy vasto el laberinto, ya que la curva parece una recta y no se nota la curvatura visualmente. Es decir, lo que él ve, ya que es muy vasta la muralla, es una línea recta; pero realmente hay una ligera curvatura y es parte de un círculo.

—*Continúa diciendo: Parapetos / que ha agrietado la usura de los días. / En el pálido polvo he descifrado / rastros que temo. El aire me ha traído / en las cóncavas tardes un bramido / o el eco de un bramido desolado. / Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte / es fatigar las largas soledades / que tejen y destejen este Hades / y ansiar mi sangre y devorar mi muerte. / Nos buscamos los dos. Ojalá fuera / éste el último día de la espera.*

—Bueno, ahora que hemos llegado al fin del soneto, no sé si se trata de Teseo, del Minotauro o de alguien que es a la vez los dos; entonces sería más rico el poema, si el sujeto fuera Teseo o el Minotauro, o, mejor aún, Teseo y el Minotauro. Porque ahí parece que ha pasado mucho tiempo y ese tiempo parece corresponder más al Minotauro, que es habitante del laberinto, que a Teseo, que al fin de todo es un explorador, ¿no?

—*Un visitante.*

—Un visitante, un explorador, bueno, quizá resulte mejor el poema así; dejémoslo en la vaguedad. Y, además, para qué intentar una explicación; lo que yo diga ahora no tendrá más valor que el poema en sí, que seguirá siendo leído, y seguirá ramificándose de un modo, bueno, casi tan vasto como el laberinto de que trata.

—*Yo lo traje como ejemplo de su visión de la predestinación, pero ahora pienso que es uno de sus poemas más originales: no sé si usted coincide conmigo.*

—Y, en este momento que usted me lo ha revelado, me gusta realmente; sobre todo me gusta la vaguedad respecto al que habla en él.

Propuestas por el crítico italiano Lucio D'Arcangelo y por escritor Ángel Bonomini, Osvaldo Ferrari le formuló a Jorge Luis Borges las siguientes cuestiones:

Osvaldo Ferrari: ¿Cuáles serían las diferencias fundamentales entre la literatura realista y la literatura fantástica?

Jorge Luis Borges: Ya que no sabemos si el universo pertenece al género realista o al género fantástico, la diferencia estaría en el lector, ante todo, y en la intención del escritor también ¿no? Pero, desde luego, según el idealismo, todo es fantástico o todo es real. Vendría a ser lo mismo.

—Con referencia a nuestro siglo, algunos hablan de lo fantástico sin fantasmas, intelectual, metafísico; y por fin, de discurso fantástico muy cercano a la paradoja. ¿Qué opina sobre esto?

—Y... el primer escritor argentino que cultiva deliberadamente el género fantástico es, creo, Leopoldo Lugones, con *Las fuerzas extrañas*, y ciertamente, en "Isur" no hay fantasmas; hay esa historia fantástica del mono que se volvió loco tratando de hablar; y ese libro, que suele olvidarse, se publicó en la primera década del siglo XX, y creo que a principios. Pero claro, era un libro que no hacía juego con la prosa decorativa de los modernistas, ni con la prosa deliberadamente arcaica de quienes imitaban a los españoles, y pasó más o menos inadvertido. Y es un gran libro, desde luego: en la *Antología de la literatura fantástica*, que hicimos Silvina Ocampo, Bioy Casares y yo, incluimos no ese cuento sino "Los caballos de Abdera", cuyo punto de partida es un soneto de... Heredia.

—¿Cómo explica usted, preguntan, el renacimiento de la literatura fantástica en la Argentina?

—Y, yo no sé, supongo que yo soy uno de los culpables (*rien ambos*). Pero es natural que sea culpable, ya que una de mis primeras lecturas fue, bueno, los cuentos de Poe, y aquellas inolvidables pesadillas; aquellas lúcidas pesadillas de Wells, tituladas *La máquina del tiempo*; *La isla del doctor Moreau*; *Los primeros hombres en la Luna*; *El hombre invisible*, y los otros. Y yo volví a todo aquello en mis primeros cuentos fantásticos.

—Hay quienes consideran, dicen, que en el futuro no tendrá cabida la literatura fantástica...

—¿Por qué ...?

—*Y que será remplazada por la ciencia ficción. ¿Usted comparte esta opinión?*

—Ante todo “ciencia ficción” es una mala traducción. Porque cuando hay palabras compuestas, en inglés, la primera tiene el valor de un adjetivo; de modo que *science fiction* tendría en buena gramática, en buena lógica, que traducirse por “ficción científica”, y no “ciencia ficción”, lo cual es absurdo. Porque si usted dice *water fall*, usted no traduce “agua caída”, sino “caída de agua”, por ejemplo. Yo no sé cómo han incurrido en ese error; y todo el mundo habla de “ciencia ficción”, lo que es absurdo. Es ficción científica, no es una palabra compuesta. Bueno, pero y la pregunta cuál era, ya que me he perdido en etimologías (*rien ambos*).

—*Si usted piensa que será remplazada la literatura fantástica...*

—No, ¿por qué?... yo personalmente creo en la inferioridad de la ficción científica. Porque, por ejemplo, si nos dicen que si un hombre se pone un anillo, como en la “Volsunga saga”, se vuelve invisible, nos exigen un solo acto de fe. En cambio, si nos dicen que tiene que sumergirse en un líquido especial, que tiene que ser el vino; que tiene que estar desnudo para que no se vea la ropa, como en el admirable “hombre invisible” de Wells, nos exigen varios actos de fe. Y pensamos, además, por qué el autor no inventó ese aparato. En el otro caso, nos piden un solo acto de fe, ya tradicional: el de un objeto mágico, y lo aceptamos más fácilmente. De modo que yo creo que, quizá con el tiempo, se vuelva al sistema de un solo objeto mágico, un solo acto de fe, y no sucesivos actos de fe y trabajosos laboratorios. Creo que es más sencillo aceptar un anillo que un laboratorio, Por lo menos para mí, que no sé nada de ciencia.

—*Está claro.*

—Sí, pero, al fin de todo, la ficción científica sería un género de la ficción fantástica, nada más. No tienen por qué oponerse.

—*En cierto modo, dicen, una literatura podría, si no ser definida, por lo menos ser delimitada por sus posibilidades temáticas. ¿Podría usted hablarnos de la temática de la literatura fantástica?*

—Supongo que la temática quiere decir el tema, pero ahora se prefieren las palabras esdrújulas, ¿no?, y las palabras largas: “metodología” en lugar de “método”; “temática” en lugar de “tema”... Yo supongo que son los temas de toda la literatura. Por ejemplo, Wells, en su autobiografía, dice que él se sentía muy solo, era un muchacho joven, tuberculoso, había llegado de Kent a Londres, era muy pobre. Y que luego, para significar esa soledad, él escribió *El hombre invisible*. Pero previamente la fuente fue su soledad. Es decir, que las fuentes de la literatura fantástica son las de toda la literatura: la emoción, digamos.

—*Claro.*

—Y sin ella no se puede escribir. Yo no sé por qué a la gente le gusta tanto la idea de que una máquina pueda escribir poemas. Bueno, no es imposible que lo haga, pero qué necesidad tiene una máquina de escribirlos; ninguna. Si yo siento emoción, bueno, puedo desahogarme por mis propios medios; pero no poniendo en movimiento una serie de tornillos.

Oswaldo Ferrari: Hay un libro y un autor, Borges, que a pesar de su vasto renombre permanecen indescifrables para la mayoría de los lectores. Me refiero a James Joyce y a su Ulises.

Jorge Luis Borges: Posiblemente fue hecho para ser indescifrable. Fue hecho para ser comentado. Creo que se escribió como un experimento, destinado a ser un poco secreto, o a que el mecanismo fuera lo más importante. Porque yo he leído ese libro de Stuart Gilbert, que es como un plano del *Ulises*, y es de lectura hartamente más deleitable que el *Ulises*, que quizá no pueda leerse sin ese plano. Por ejemplo, en ese libro se indica cuál es la figura retórica que prima en cada capítulo. Bueno, parece que en cada capítulo predomina un color. Digamos, el rojo. Y luego, en cada uno de los capítulos, de los episodios, se hace referencia a una función del cuerpo; que puede ser, en el caso del rojo, tiene que ser la circulación de la sangre. Y luego, la figura retórica, y se da a la hora exacta en que ocurre esa escena, para que uno pueda comparar ese capítulo, que corresponde a la mente de Stephen Dedalus, con el otro, que corresponde a la mente de Leopold Bloom, y entonces hay un momento en el cual los dos se fijan en una nube.

Se entiende que ese paralelismo es precioso. Y además, la correspondencia de cada episodio con nuevos episodios de *La Odisea*; se entiende que hay, bueno, que son vidas paralelas. Y luego, cuál es la técnica que se emplea; que puede ser... creo que hay un capítulo en el cual se usan todas las formas de la metáfora, y hay una lista de esas formas; y hay ejemplos de sinécdoque, de metonimia, de lo que fuera. Y otro, por ejemplo, en que se sigue la idea de preguntas y respuestas; el catecismo, el interrogatorio. Y luego, el final, que es el más famoso, que viene a ser el monólogo interior de Molly; que son unas treinta o cuarenta páginas sin puntuación, y eso corresponde al fluir de la conciencia, aunque se ha señalado que la conciencia fluye sin usar palabras; es decir, uno va sintiendo o pensando cosas, pero no pensando las palabras que corresponden a esas cosas. Es decir, que el fluir de la conciencia tendría que rechazar el lenguaje, o, en todo caso, podrían usarse verbos, pero nada más. En cambio, ahí hay adjetivos, sustantivos, preposiciones, conjunciones, y además, frases.

—*Lo que hace muy difícil la interpretación posible.*

—Es que yo no creo que ese libro, yo no creo que él lo escribiera para que fuera...

—*Interpretado.*

—Sí, o para que fuera gozado. Creo que es como si fuera una especie de *reductio ad absurdum* de toda la literatura, incluso de la novela realista.

—Ah, claro, creo que es acertado...

—Sí, creo que la idea es ésa, es como llevar toda la tradición... bueno, llevarla más adelante y finalmente destruirla. Yo diría que *Ulises*, pero después vino *Finnegan's wake* (*El velorio de Finnegan*), están hechos, digamos, para acabar con la literatura; tiene que ser como el fin de la literatura. Yo supongo que él pensó que después de eso ya no podría escribirse nada, porque todo lo que se escribiera vendría a ser como una proyección, o como una repetición inútil de esos libros. Es decir, yo creo que Joyce escribió esos libros para que fueran los últimos libros. Pero la gente no ha pensado así, al contrario. Tiene discípulos, la literatura prosigue; a pesar de esos libros, que creían ser los jalones finales de la literatura. Ahora, es indudable que Joyce tenía una infinita... sí, digamos, una infinita capacidad verbal, y además, el idioma inglés le permitía, aunque más difícilmente que el alemán, acuñar palabras compuestas. Ahora, yo no se cómo Joyce participó en la versión francesa de *Ulises*, junto con Valery Larbaud, Stuart Gilbert y otros; ya que él sabía que buena parte de la estructura de su libro, bueno, tenía su origen en las palabras compuestas, y que por eso era intraducible...

—*Inventaba neologismos, además.*

—Sí, ahora, eso, sin duda en la versión alemana podía hacerlo, porque en alemán las palabras compuestas, bueno, son tan utilizables que la gente las acuña conversando. Usted puede acuñar palabras compuestas en el diálogo, y eso no estorba a nadie, porque se entiende inmediatamente. En cambio, en inglés son artificiales y en español son imposibles.

—*De manera que James Joyce habría realizado el juicio final de la literatura en Finnegan's wake y en el Ulises.*

—Y sobre todo en *Finnegan's wake*, pero en *Finnegan's wake* viene a ser como una extensión última del *Ulises*. Parece que después de eso ya no puede haber literatura. Sin embargo, la literatura ha proseguido, usando esas convenciones. Sobre todo en el monólogo interior, en que se ha usado mucho. Y luego, creo que hay dos traducciones literales del *Ulises*, pero son bastante feas porque lo que se ha traducido es el sentido. Y además, las palabras castellanas son muy largas, y el efecto de Joyce es sobre todo el efecto de sus cadencias, que se había perdido en este caso. La traducción literal ha tenido en cuenta simplemente el sentido, y no se han dado cuenta de que eso, en inglés, forma como versos, o en todo caso, cadencias, muy, muy gratas al oído; y en una traducción literal resultan simplemente frases torpes, y las palabras compuestas resultan artificiales, o rebuscadas. Ya en inglés resultan un poco artificiales. En cambio, en alemán, no; en alemán usted puede estar acuñan-

do palabras continuamente, y eso no molesta a nadie, eso no detiene al lector. En cambio, en inglés son ya un poco raras; en castellano, o en las lenguas romances, son imposibles.

—Entonces, la novela contemporánea, en vez de concluir con Joyce, utilizó o aprovechó a Joyce.

—Sí...

—Lo incorporó.

—Sí, que es lo que él no esperaba, yo creo.

—O lo que no quería.

—Yo creo que él hubiera querido ser el último, ¿no?, él hubiera querido la muerte de la novela.

—Sí.

—Es lo que él hubiera buscado. Él ya había escrito poemas más lindísimos antes, pero que, desde luego, eran poemas muy breves, de cadencias exquisitas, que no eran un peligro para la poesía. Pero, en cambio, esas dos novelas sí, están hechas... son como una especie de *reductio ad absurdum* del realismo también, ya que no se perdona un instante de las veinticuatro horas de los dos personajes: cada instante está registrado, aun en sus momentos... menos memorables, ¿no?

—En esos instantes de ese solo día en que se desarrolla todo.

—Sí, y se entiende que en ese solo día, que no sólo se refiere a la crónica de ese día, sino que esa crónica viene a ser, de algún modo, *La Odisea*. Es decir, lo que requiere muchos años en *La Odisea*, se supone que pasa en la conciencia de dos personas, y él elige un día cualquiera, un día arbitrario; y se lo sitúa en Dublín... claro, porque Joyce vivió de la nostalgia de Dublín. Y no quiso volver nunca...

—Sí...

—Quizá la nostalgia sea un modo de poseer las cosas.

—Y escribió *Dubliners* (Dublineses).

—Y escribió *Dubliners* también. O quizá él pensó, bueno, que haber escrito esos libros era estar en Dublín; que no se necesitaba la presencia física.

—Ah, claro.

—Y él ya estaba allí sin esos libros.

—*Seguramente la evocación literaria fue más efectiva así.*

—Es que para sentir nostalgia, uno tiene que estar lejos. Acaso habrían pensado los judíos en Jerusalén si no hubiera sido por el éxodo, y luego por... ¿cuál es la palabra?

—*Diáspora.*

—Y por la diáspora, claro. Si no hubiera sido por el éxodo y la diáspora, ellos no se hubieran construido esa imagen de Jerusalén y esa nostalgia de Jerusalén. El éxodo y la diáspora, desde luego, y actualmente Israel es un Estado; sin duda ya Jerusalén perderá ese prestigio mágico, que hubiera sido imposible... ahora ya no es imposible. Y eso para la poesía es una pérdida, ¿no?, el hecho de que ya no pueda ni hablarse de Jerusalén, porque uno toma un vapor, o el tren, y llega. ¿Fue una ciudad mágica, no?

—*Sí, ahora, volviendo a Joyce; es evidente la incidencia de la formación religiosa en él. Lo vemos, sobre todo, en el Retrato del artista adolescente, me parece. Y en toda su obra.*

—Sí, porque él ahí repudia la fe católica, pero de algún modo... la palabra ateo, yo creo que varía para cada religión. Es decir, si yo soy un ateo dentro del protestantismo, no es lo mismo que ser un ateo dentro de la fe católica o dentro del judaísmo. Tiene un sentido distinto, me parece. Porque se prescinde o se niega a un dios que es esencialmente diverso, esencialmente distinto.

—*Pero esta incidencia de la formación religiosa, yo creo que se traduce en toda la obra de Joyce; porque, usted mismo dijo, una vez, que todos los días fueron, de algún modo secreto, el día irreparable del Juicio para él; todos los sitios el infierno o el purgatorio.*

—...Y, es que si no, no tiene sentido el *Ulises*.

—*Claro.*

—Digo, por qué haber escrito el *Ulises* si se supone que algo ha sido excluido de ese día, y de ese libro. Se entiende que ese libro es una especie de microcosmos, ¿no?, y abarca el mundo... aunque, desde luego es bastante extenso, no creo que nadie lo haya leído (*nién ambos*). Mucha gente lo ha analizado. Ahora, en cuanto a leer el libro desde el principio hasta el fin, no sé si alguien lo ha hecho.

—*Y aun habiéndolo hecho, sería imposible que quedara íntegramente registrado en la memoria del lector.*

—Y, habría que suponer una memoria infinita. Bueno, es que quizá muchos libros se escriban no en función de cada página, sino de la memoria que dejarán, ¿no?

—*Claro.*

—Posiblemente sea el caso de *El Quijote* también. En que no pensamos en cada capítulo, y menos en cada página, sino en lo que queda del libro una vez cerrado el volumen. Hay algo que queda, y que es una imagen, y esa imagen es algo que uno recuerda claramente.

—*Y que ya puede prescindir del volumen.*

—Y que ya se puede prescindir, sí.

Oswaldo Ferrari: En relación con los libros que publicó en los últimos años, Borges, usted reitera a menudo su predilección por El libro de arena.

Jorge Luis Borges: Sí, creo que de todos mis libros es el de más fácil lectura, y ser legible es una virtud, y hay grandes libros que no la tienen y que no la buscan. Por ejemplo la obra de Joyce, *La guerra gaucha* de Lugones... ciertamente no se escribieron para ser leídos, sino, bueno, admirados, analizados, comentados. Pero ahora abrigo esa modesta ambición: quiero ser legible. Y aunque mis cuentos son complejos —ya que no hay nada en el mundo que no sea complejo— puesto que el mundo es inexplicable, trato de que lo que yo escriba parezca sencillo, y tomo una precaución fundamental: la de eludir palabras que puedan aconsejar al lector la consulta de un diccionario. Y en esto, claro, me opongo a todos nuestros hábitos lingüísticos actuales; por ejemplo, “metodología” en lugar de “método”, “búsqueda” en lugar de “busca”, “temática” en lugar de “tema”. Es decir, siempre se busca actualmente el uso de los más largos, pero yo no, yo trato de usar palabras sencillas, y además quiero contar el cuento de un modo que logre que el lector se pregunte *¿y ahora qué?* Me parece que es importante eso; uno tiene que pensar en un texto que le sea, diría, muy interesante. Estuve releendo con mi hermana los cuentos de Sherlock Holmes, de Conan Doyle: los argumentos son pobres, las frases ingeniosas no lo son con exceso, pero uno está continuamente interesado en el argumento; las soluciones son pobres, pero los enigmas, los pequeños enigmas son interesantes. A mí me parece que eso basta para un cuento. Ahora, si yo tuviera que elegir un libro entre los míos —no lo hago, ya que no hay libros míos en esta casa— yo elegiría *El libro de arena*. Pero me han dicho que *El informe de Brodie* es superior. La verdad es que yo no sé muy bien a qué volumen corresponden cada uno de los cuentos, pero me han dicho que “El Congreso” es mi mejor cuento, y creo que está en *El informe de Brodie*.

—No, está en *El libro de arena*.

—Entonces, mi predilección por *El libro de arena*...

—Se confirma.

—Sí, se confirma, además creo que “El libro de arena” es un lindo cuento.

—Pero claro, usted nunca habla de ese cuento, que es el último del libro, y a mí me parece muy importante...

—Yo no sé si es importante, porque al fin de todo, “El libro de arena” es “El Aleph”, “El Zahir”, “Funes el memorioso” más o menos disfrazado. Es decir, es la idea de algo que parece precioso y que luego es terrible.

—Bueno, en esa línea de correspondencias yo podría decir que el primer cuento del libro, “El otro”, se vincula naturalmente con su cuento “Borges y yo”.

—Sí, pero creo que “Borges y yo” me salió mejor, ¿eh?; por lo pronto es más breve, tiene ese mérito. Ahora, en cuanto a los otros cuentos, yo no sé cuál es el mejor.

—“Avelino Arredondo” es muy lindo.

—Sí, pero “Avelino Arredondo” me fue dado... por la historia de la República Oriental, ya que el hecho ocurrió y es algo que no se repite. El hecho es, digamos, un terrorista asesina al Presidente; inmediatamente se entrega a la Policía y asume toda la responsabilidad, y lo defendió un tío mío, Luis Melian Lafinur, y él hubiera podido contarme muchas cosas sobre Avelino Arredondo, pero cuando escribí el cuento Luis Melian Lafinur ya había muerto. Y había sido su defensor, creo que le dieron un par de años de cárcel, ya que todo el mundo lo admiró a Arredondo, no por el hecho de haber asesinado a Iriarte Borda sino por el hecho de asumir toda la responsabilidad, cosa que no es demasiado frecuente; creo que hay personas acusadas ahora que piensan menos en asumir la responsabilidad que en buenos abogados defensores ¿no?, creo que es bastante frecuente eso. Bueno, en el juicio que se hizo en Nuremberg también ocurrió. Entonces, yo, para redimir de algún modo a esos acusados, inventé un nazi perfecto; un hombre a quien le parece que está bien que sean inexorables con él ya que él había sido inexorable con otros, y escribí ese cuento “Deutsche requiem”, que muchos interpretaron como una adhesión mía a la causa de Hitler. No, no es eso; yo traté de imaginar un nazi que lo fuera realmente, un nazi despiadado no sólo con los otros —lo cual es fácil— sino despiadado consigo mismo, y que acepta esa suerte como justa. Parece que en la realidad no se da eso ¿eh?; parece que la gente tiende más bien a apiadarse de sí misma y no de los otros. Bueno, el ejemplo clásico sería Martín Fierro, un malevo sentimental, que se tiene lástima continuamente, y que no muestra la menor lástima por los otros. Pero parece que es bastante común eso.

—Si a usted le parece bien, Borges, me gustaría leer fragmentos del cuento “Avelino Arredondo” para que lo recordemos juntos.

—Bueno, cómo no, ¿usted tiene el texto?, porque en esta casa no hay libros míos.

—(Ríe.) Yo lo tengo.

—Entonces está bien.

—*Recordemos, entonces, que él se retira de la vida pública para, en el secreto, no comprometer a los demás en el plan que va a desarrollar.*

—Bueno, yo tuve que inventar todas las circunstancias, porque yo no sé dónde se ocultó él; posiblemente él se fue al campo. En fin, yo no sé nada de eso. Sé que dejó de ver a su novia, a sus amigos, para no comprometer a nadie; y que no leyó diarios tampoco, para que no creyeran que los continuos ataques de los diarios al Presidente habían influido en él. Es decir, era un individuo. Sí, a ver.

—*Usted dice, por ejemplo: “Se mudó a una pieza del fondo, la que daba al patio de tierra. La medida era inútil, pero lo ayudaba a iniciar esa reclusión que su voluntad le imponía. Desde la angosta cama de hierro, en la que fue recuperando su hábito de sestar, miraba con alguna tristeza un anaquel vacío. Había vendido todos sus libros, incluso los de introducción al derecho. No le quedaba más que una Biblia, que nunca había leído y que no concluyó. La cursó página por página, a veces con interés y a veces con tedio, y se impuso el deber de aprender de memoria algún capítulo del Éxodo y el final del Eclesiastés. No trataba de entender lo que iba leyendo. Era librepensador...”*

—Es verosímil, todo es verosímil, me parece.

—*Lo es, usted dice que era librepensador...*

—Sí, se usaba en aquel tiempo esa frase, la de librepensador. ¿Ya no se usa, no?, ¿o sí? *free thinker* en inglés; en francés es *esprit fort*, que es como un homenaje a los libres pensadores: espíritu fuerte. Quiere decir, o quería decir, un ateo, en francés; en el siglo XVIII se usaba: que no se dejaba sujetar por las diversas autoridades. A ver...

—*“Era librepensador, pero no dejaba pasar una sola noche sin repetir el Padrenuestro que le había prometido a su madre al venir a Montevideo...”*

—Bueno ese rasgo es autobiográfico: yo le prometí a mi madre repetir el Padrenuestro y lo hago todas las noches. Es decir, que yo, en aquel momento, intervine en el imaginario destino de Avelino Arredondo (*ríe*).

—*Esto constituye una revelación inesperada, Borges (ríe).*

—Una modesta revelación.

—*“Faltar a esa promesa filial podía traerle mala suerte”.*

—Ah, está bien, el lado supersticioso también. Ahora, todo eso lo hace más o menos concebible a Avelino Arredondo.

—Claro, y nos va introduciendo paulatinamente en los hechos.

—Además, yo tenía que inventar rasgos circunstanciales, ya que el estilo de nuestro tiempo lo exige.

—Continúa diciendo: *“Sabía que su meta era la mañana del día 25 de agosto. Sabía el número preciso de días que tenía que trasponer. Una vez lograda la meta, el tiempo cesaría o, mejor dicho, nada importaba lo que aconteciera después...”*

—Cuando uno espera algo siempre ocurre eso. Por ejemplo, cuando estoy en Europa pienso: “Cuando vuelva a Buenos Aires...” Y ahora pienso: “Cuando esté en Italia, o cuando esté en el Japón...”, como si no fuera a suceder nada después. O cuando uno está esperando... bueno, un hombre que espera a una mujer piensa así también: “Lo importante es que ella llegue” (*rien ambos*), ya después de eso, qué importa.

—*“Esperaba la fecha como quien espera la dicha y una liberación. Había parado su reloj para no estar siempre mirándolo, pero todas las noches, al oír las doce campanadas oscuras, arrancaba una hoja del almanaque y pensaba, un día menos...”*

—Eso lo hacía un amigo mío que fue médico en La Pampa, y que sabía que tenía que estar un número determinado de días en un lugar; arrancaba la hoja del almanaque. Es decir que yo no invento nada (*rie*); todo me lo dan las circunstancias ¿y qué otra cosa puede hacer un hombre?

—(*Ríe*). *Pero las circunstancias le han dado cosas muy particulares en este caso. “Al principio...”*

—Sigo oyendo con mucha curiosidad, ¿eh?, no sé qué va a pasar; hace ya tantos años que he escrito ese cuento...

—*Nos acercamos al momento decisivo: “Al principio quiso construir una rutina. Matear, fumar los cigarrillos negros que armaba, leer y repasar una determinada cuota de páginas, tratar de conversar con Clementina, cuando ésta le traía la comida en una bandeja, repetir y adornar cierto recurso antes de apagar la candela. Hablar con Clementina, mujer ya entrada en años, no era fácil, porque su memoria había quedado detenida en el campo y en lo cotidiano del campo. Disponía asimismo de un tablero de ajedrez en el que jugaba partidas desordenadas que no acertaban con el fin. Le faltaba una torre que solía suplir con una bala o con un vintén...”*

—Bueno, eso de la bala está bien, porque en algún momento prepara el balazo final.

—Claro.

—El vintén, bueno, color local **uruguayo**: en Uruguay hablan de vintenes, cosa de que no se habla aquí, ¿no?

—*Vamos a tener que explicar, Borges, adónde nos aproxima esa bala y a quién iría dirigida.*

—Esa bala estaba destinada al Presidente de la República, a quien él iba a asesinar.

—*Al Presidente de la República Oriental del Uruguay.*

—Sí, Iriarte Borda...

—*Sí, Iriarte Borda. Ahora, lo raro es que todo eso es desconocido aquí, y mucha gente cree que yo he inventado ese cuento. Sin embargo, es un episodio que nadie ignora en el Uruguay, salvo el que lo haya olvidado, ¿no? Yo no recuerdo exactamente la fecha en que ocurrió... pero tiene que haber sido hacia la primera década del siglo XX.*

Oswaldo Ferrari: Si bien en su caso, Borges, pienso muchas veces que su principal preocupación ha sido el tiempo; en el caso de Pascal, ha sido el espacio, concretamente.

Jorge Luis Borges: Sí, el sentía vértigo frente al espacio infinito; ahora, curiosamente, si usted relee el *De rerum natura*, de Lucrecio, a Lucrecio le embelesaba la idea de un espacio infinito.

—*De un universo infinito.*

—De un universo infinito, sí; él sentía una especie de vértigo, pero de grato vértigo. Y yo observé alguna vez, que Spengler dice que para los griegos, por consiguiente para los romanos, sus discípulos, el mundo está hecho de una serie de volúmenes en el espacio, y que luego viene la cultura fáustica, que se deleita con la idea de un tiempo infinito y de un espacio infinito. Pero Lucrecio, mucho antes de la cultura fáustica, ya se había embelesado con aquella idea, que aterrará después a Pascal.

—*Claro.*

—Curiosamente. Quiere decir que, bueno, un libro como *De rerum natura*, vendría a ser anterior a los *Pensamientos* de Pascal, no sólo en la cronología sino en la mentalidad; porque ahora la idea de un espacio o de un tiempo infinito no nos aterra. O, en todo caso, nuestra imaginación la acepta.

—*Y también fueron anteriores a Pascal las ideas de Copérnico y las de Galileo.*

—Sí, y creo que ya Cicerón se deleitaba con la idea del espacio poblado de mundos, que serían esféricos como el nuestro, y algunos de ellos repetidos; creo que él piensa en el hecho de que mientras escribe esas líneas, otro Cicerón, en otro planeta, está escribiendo lo mismo; lo cual se anticiparía a la idea de lo que Nietzsche llamaría “el eterno retorno” mucho después, pero no sólo en el tiempo sino en el espacio: un espacio infinito, con todos los mundos posibles, o contemporáneos. Eso está... en el tratado *De la naturaleza de los dioses* de Cicerón, sí, *De natura deorum*; en alguna página está eso. Claro que tiene que provenir de algún griego, yo no creo que lo haya inventado Cicerón, ¿no?, en algún griego lo habrá leído.

—*Todo proviene de los griegos.*

—Y, yo creo que sí. Como Cicerón era un buen lector de los griegos...

—Sí, justamente, la Humanitas. Pero el terror de Pascal era no sólo la inmensidad del espacio, sino lo mínimo de nosotros. Es decir, él veía que nosotros casi no existíamos en esa inmensidad.

—Sí, él sentía ese vértigo, y, en cambio, a Lucrecio lo convencía esa idea.

—La frase de Pascal es: “La infinita inmensidad de espacios que ignoro y que me ignoran”, que usted consigna en su ensayo.

—Creo que eso ha sido juzgado por Valéry, porque Valéry dice que para muchos pensadores, anteriores, contemporáneos de, y posteriores a Pascal, bueno, la bóveda estrellada no les ha dado esa impresión; al contrario, más bien se ha visto un orden en ella, y no se ha sentido terror, sino cierta felicidad al ver que esas infinitas estrellas están ordenadas, y obedecen a leyes y de algún modo son una prueba de la existencia de Dios.

—Que el espacio es cósmico.

—Que el espacio es cósmico, sí, que es cósmico y no caótico, claro.

—El otro fenómeno que parece haberle producido otra forma de vértigo a Pascal, aunque un vértigo más secreto, es el de la encarnación y el de la crucifixión de Cristo. Esto se aprecia, sobre todo, en sus últimos libros, que la idea de la encarnación de la divinidad le producía una especie de escándalo interior.

—Bueno, los agnósticos, o una secta agnóstica, dijo que Cristo no había sido crucificado, que el que fue crucificado fue un fantasma, porque un dios no puede padecer, bueno, tormentos y dolor.

—Que un dios no puede encarnarse.

—Que no puede encarnarse. Se supone, entonces, que Cristo fue una aparición; una especie de fantasma divino, y que el que perece en la cruz es ese fantasma. Es decir, niegan que Cristo haya tenido forma corporal. Sí, y además que la idea de un dios comiendo, digiriendo, transpirando; todo eso, parece tan difícil... habría que suponer que eso constituye un sacrificio mayor que el de ser crucificado: el hecho de rebajarse a un cuerpo humano. Eso de que la divinidad, que el creador de todo el universo se encierre en un cuerpo humano, con las limitaciones y con las... bueno, digamos, pequeñas humillaciones de un cuerpo material...

—Ahora, yo no estoy seguro, recuerdo que Spinoza identificaba a Dios con la naturaleza.

—Sí, el dice: *Deus sive natura*. Bueno, pero ésa es la idea del panteísmo, la idea de que todo es Dios.

—*Todo es Dios.*

—Todo es divino, pero esa divinidad, bueno, uno podría suponer que en los minerales está muerta, que en las planta duerme; que en los animales ya empieza a soñar, y luego en el hombre; el hombre vendría a ser la conciencia de todo ello, personalmente vendría a serlo. Es decir, la mente humana, y además, la mente humana que concibe el tiempo; cosa que no conciben los otros géneros, o las otras especies.

—*Justamente, pero en el caso de Pascal sería distinto al de Spinoza, porque Pascal habla del universo, pero no como si el universo o la naturaleza fueran Dios.*

—Ah, no, se entiende que son obra de Dios, eh. Qué raro, Blake habló con mucho desprecio del mundo, y lo llamó "*The vegetable world*"; es decir, el mundo como una especie de legumbre, ¿no? Y él dijo, bueno, lo dijo en plena época romántica, que el espectáculo de las cosas naturales era algo que no lo exaltaba. Pero luego, él dijo que las veía de otro modo. Por ejemplo, si él veía la aurora, él no veía un disco luminoso que se alza; no, él veía todo eso como una divinidad, rodeada de ángeles (*rié*); las cosas naturales él las veía ya como si fueran mitos. Digamos, él veía el sol, pero lo que él veía era, de algún modo, a Apolo, por ejemplo. Salvo que se diera otra divinidad de su mitología privada.

—*O también estaría Grecia presente allí.*

—También estaría Grecia. Es que parece que Grecia está siempre presente.

—*Es ubicua.*

—Me acuerdo de un calambour de, caramba, siento decirlo, de Alfonso Reyes. Pero, en fin, él lo dice al pasar, y, en cambio, ahora yo estoy haciéndolo notar demasiado; él dice "A fulana, llena de gracia", y luego, coma o entre paréntesis, "Llena de Grecia" (*rié*). Que podemos perdonarle; esas líneas que él escribió, sin duda, con una sonrisa, ¿no?

—*Con una sonrisa, pero en el fondo hay un halago allí.*

—Sí, hay un halago también, sí, claro, uno pensaría, o uno piensa, cuando lee esa línea, que el hecho de que "Grecia" y "gracia" se parezcan no es un azar, que estaban predestinadas, de algún modo, esas dos palabras: "Llena de gracia", "Llena de Grecia", y quizá en un párrafo melodioso, para una página melodiosa, esa línea pasa y se perdona o se admite, ¿no?

—*Sin duda.*

—En cambio, yo, sacándola del **contexto**, estoy traicionando a mi maestro y a un querido amigo que ha muerto: **Alfonso Reyes**. De modo que podemos olvidar esa broma, que sólo fue una broma, ya que **sin duda** lo escribió en una página sonriente también.

—*Una última acotación, que usted hace en su ensayo sobre Pascal, Borges...*

—Quisiera recordar ese ensayo; lo he escrito hace tanto tiempo que sólo recuerdo el título, y creo que recuerdo también el color de las tapas del libro. Qué triste que de un libro sólo queden algunas circunstancias físicas como ésa, ¿no?

—*En este caso, son verdes.*

—Que sólo quede esa verde memoria (*rien ambos*), por darle el nombre de la revista que sacaba Rodolfo Wilcock, *Verde Memoria*, sí.

—*Me refería, entonces, a que esa esfera, que era centro del universo, y que no tenía circunferencia, empezó siendo una idea natural, y finalmente, Pascal habló de ella como de una espantosa esfera.*

—Quiere decir que el universo le parecía terrible. Es que, de hecho, lo es, ¿eh?; aunque Chesterton pensaba que él debía agradecer todas las cosas, pero dándose cuenta de que eran terribles. Él dice que va a morir, y que no le habrá agradecido a Dios todo el pasto. Es decir, algo tan sencillo como el pasto, ¿no?

—*Cada una de las cosas. Pascal también, creo, tuvo una actitud religiosa de gratitud; sin embargo, el terror siguió en él hasta el final.*

—Sí, el recuerdo que yo tengo de Pascal es ése.

Oswaldo Ferrari: En los últimos tiempos, Borges, usted ha manifestado una particular preocupación por la enseñanza, sobre todo en la Facultad de Filosofía y Letras; pero sé que esa preocupación abarca también otras facultades y otras universidades.

Jorge Luis Borges: Sí, yo estuve en la ilustre Universidad de Córdoba, donde se educó el doctor Francia, entre otros; bueno, y he vuelto, digamos, con una impresión bastante desagradable. Tuve que asistir, no, me invitaron a asistir a una clase; ya el nombre me alarmó: el nombre era Psicología dinámica. Ahora bien, mi padre fue profesor de Psicología en Lenguas Vivas, y me ha interesado siempre la psicología; y yo creía que la psicología era el estudio de la conciencia humana, que la psicología era lo que habían estudiado; y bueno, digamos, los escolásticos, William James, Spiller; y creí que se trataba de estudiar la conciencia, los hábitos o mecanismos de la conciencia, y luego, cosas tan raras como los sueños, el dormir, la memoria, el olvido, la voluntad. Yo creía que éste era el campo de la psicología.

—Sí.

—Me acordé también de Bergson, naturalmente. Pero luego asistí a esa clase, quizás el nombre me había alarmado: Psicología dinámica. El profesor, de cuyo nombre no quiero acordarme, y lo he olvidado además, empezó por trazar con tiza en el pizarrón la palabra: “Clase prólogo”, una palabra compuesta, no demasiado feliz, pero que tuvieron que copiar los alumnos, que serían, no sé, unos cien. Esa clase duró media hora: Psicología dinámica. Yo comprobé que no tenía nada que ver ni con la psicología ni con la dinámica tampoco, ya que consistía en una serie de, bueno, de confusiones basadas en la etimología de las palabras. Ahora, a mí me interesa mucho la etimología, como usted sabe, pero sobre todo porque uno ve que tienen la misma raíz conceptos muy distintos. Por ejemplo, averigüé hace poco que “cleptómano” y “clepsidra” tienen el mismo origen. No se parecen en nada, pero en el primer caso, cleptómano, bueno, es un ladrón, ¿no?; es decir, roba, saca dinero o lo que fuere. Y de la clepsidra también se saca agua. O lo que hemos observado otras veces, que es raro que la horrenda palabra “náusea”, que ningún escritor se atreva a usar, tiene un hermoso origen en la palabra “nave”. De “nave”, quizá pronunciada “nauis”, salieron “naval”, “náutico” y “náusea”; porque uno siente náusea cuando está a bordo. A mí me había divertido siempre el hecho de ver cómo palabras muy distintas tienen una misma raíz. Pero el tema de la Psicología dinámica era precisamente lo contrario: se trataba de demostrar que dos palabras eran sinónimos porque tenían la misma raíz. Entonces, se tomaron las palabras “crear” y “creer”

—no sé si tienen la misma raíz— pero en todo caso, me parece absurdo llegar a la conclusión de que ambas palabras son sinónimos. El argumento era que si uno cree, uno crea, bueno, uno cree en lo que ha creado. Ahora, eso sería una especie de retruécano, de calambour, de greguería. Y se tomaron seis o siete ejemplos, no menos preciosos, pero felizmente más olvidables que los que yo acabo de mencionar, y los alumnos tuvieron que anotar esos juegos; y eso se supone que es una materia. Y eso se estudia, y les tomarán examen luego sobre eso —aunque ahora creo que ya los exámenes casi no existen ya que urge entrar en la universidad sin examen previo; hay exámenes en grupo, en los cuales un alumno contesta por los otros. Y además, como los profesores están un poco aterrados por los alumnos, es muy terrible el hecho de que las universidades, en lugar de enseñar, se dediquen a fomentar arbitrariedades, o ciencias ilusorias, como la Psicología dinámica. Espero que las cosas anden mejor en otras partes.

—*Eso lo observó usted en Córdoba.*

—Sí, lo observé en Córdoba; me pareció muy raro porque además tuve la impresión de que todo se hacía así, que de lo que se trata es simplemente... bueno, quizá los profesores puedan exhibir ciertas vanidades ¿no?, o en todo caso, puedan sorprender a los alumnos; pero es una lástima que no se aproveche la **universidad** para el estudio, sino que se la aproveche para meras ocurrencias. **Y creo que aquí** también el estudio de la literatura, por ejemplo, parece prescindir **del todo del goce** del hecho estético.

—*¿Usted dice aquí en Buenos Aires?*

—Sí, y quizás en buena parte del mundo también, sí, que se prescinda de eso y que se busquen meros juegos. Yo temí que la psicología fuera remplazada por el psicoanálisis; pero no simplemente por una serie de juegos de palabras con las etimologías.

—*En los que se necesita la voluntad del alumno para aceptar la propuesta, digamos.*

—Sí, pero los alumnos son tan dóciles... Y además que tampoco es difícil eso; digo, se aprenden esas trivialidades y se aprenden sin mayor esfuerzo ¿no?

—*Se las memoriza, en todo caso.*

—Se las memoriza, en todo caso, bueno, con suerte uno puede llegar a olvidarlo después (*rié*); si uno tiene suerte puede llegar a olvidar todo lo que ha memorizado para el examen.

—*Después de haber aprobado, digamos.*

—Sí, después de haber aprobado uno ya puede olvidarse de todo; no se pierde nada ¿no? Pero es muy triste, porque este país está declinando —eso lo sabemos todos— y es una lástima que la declinación sea no sólo ética y económica, sino también intelectual. Bueno, y es lo que se fomenta, posiblemente por razones políticas, ¿no?; se baraja un criterio de comité. En Córdoba me dijeron el número de estudiantes que había, una cifra exorbitante.

—¿Cuál era?

—No recuerdo, pero sé que decenas de miles. Y no sé si los profesores pueden dar abasto con esa cantidad. Habría que tratar más bien de restringir el número de alumnos para que realmente estudiaran. Pero parece que la estadística es muy importante en esta época, ¿eh?; parece que la estadística priva. Bueno, yo definí alguna vez la democracia como el abuso de la estadística, y si las universidades van a seguir el mismo camino, es decir, que lo importante no es que alguien aprenda, sino que haya muchos estudiantes... Y luego tenemos esa tendencia en este país a eufemismos, bueno, que pueden agrandar las cosas. Por ejemplo, yo conozco ciudades universitarias, entre otras algunas en los Estados Unidos, que son realmente ciudades universitarias —allí están la aulas, y además ahí viven los estudiantes y los profesores—. En cambio, aquí creo que han juntado en no sé qué barrio dos facultades, y a eso lo llaman Ciudad Universitaria; pero no es una ciudad universitaria, porque nadie vive allí. Parece que basta con las palabras, ¿no?

—Sí, *se abusa de los significados, además.*

—Sí, yo creo que sí, por ejemplo, bueno, el hecho de que adoleciéramos de ochenta y dos generales... posiblemente más importante hubiera sido que hubiera habido uno. Quizás sea demasiado exigir uno; en cambio, ochenta y dos, pueden ser ochenta y dos incapaces, u ochenta y dos aficionados, u ochenta y dos disfrazados: ochenta y dos personas con uniforme.

—*Eso me recuerda una frase suya referida al país; usted dijo: "En este país, un militar es posible que sea un civil con uniforme."*

—Sí, y creo que usted me dijo que muchos civiles eran esencialmente militares sin uniforme.

—Sí, *efectivamente.*

—No en su aptitud estratégica, pero sí en el amor de la arbitrariedad, de la violencia; es decir, no sabrían ganar una batalla, pero sí arrestar a un ciudadano; eso sí.

—*Entonces, veo que persiste en usted a lo largo de este año —ya en el anterior la había manifestado— la preocupación por lo que ocurre en nuestras universidades.*

—Bueno, es natural que sea así. Yo fui profesor de literatura inglesa durante veinte años en la Facultad de Filosofía y Letras. Yo no enseñé literatura inglesa —que ignoro— pero sí el amor —no diré de toda la literatura, porque sería absurdo— pero sí de ciertos escritores y de ciertos libros; y creo no haber fracasado en ese intento.

—*Realmente.*

—De modo que a mí me duele lo que sucede allí. Es verdad que soy profesor emérito y consulto, pero nunca me han consultado en nada, y no sé qué quiere decir aquello. Yo le pregunté a José Luis Romero —nos nombraron a los dos profesores eméritos, o consultos— ¿qué quiere decir esto? Bueno, me dijo, la verdad es que no tengo la menor idea, pero supongo que la intención es amistosa. Porque si no es un mero regalo fonético, ¿qué es?: a uno le agregan o le regalan esos dos epítetos.

—¿Y a partir de haber manifestado su preocupación, tampoco ha sido consultado en los últimos tiempos?

—...No, sobre todo habiéndome manifestado, no conviene consultarme ¿no? (*ríe*); yo no voy a aprobar ninguna de las bagatelas que se infligen, que se regalan más bien, o que se ofrendan a los estudiantes ociosos.

—*Quizá una de las cosas que más les cuesta a los argentinos en esta época es tomar conciencia y mantener una conciencia despierta de lo que ocurre. En ese sentido me parece importante su actitud, porque aunque sea incómodo, se dirige a la conciencia.*

—Pero es que para mí no sólo es incómodo sino doloroso.

—*Por eso, el deber de la conciencia.*

—Sí, yo me quedé tan asombrado con esa supuesta materia, cuyo nombre le regalo: Psicología dinámica; que no tiene nada que ver con la psicología ni con la dinámica.

—*Presente griego (ríe).*

—(*Ríe.*) Sí, presente griego, es verdad. Yo no sé de dónde habrán sacado eso, no creo que sea una invención cordobesa, como la reforma universitaria, creo que no. Eso sin duda se enseña en otra parte del mundo ¿no?, tenemos un país imitativo, ante todo.

Oswaldo Ferrari: A veces me interesa volver, Borges, a aquel libro que usted compiló con Adolfo Bioy Casares, y que se parece tanto al título de un libro de Blake. Yo hablo del Libro del cielo y del infierno.

Jorge Luis Borges: Claro, sí, el libro de Blake es *Las bodas*...

—Matrimonio.

—O *Matrimonio del cielo y del infierno, Marriage of Heaven and Hell*, sí.

—*Ahora, dentro del Libro del cielo y del infierno, de usted y Bioy Casares*...

—Bueno, sin duda, tiene que haber textos de Blake, ¿no?

—*Naturalmente.*

—En fin, espero que haya.

—*Sí, yo le confirmo que sí. Pero, entre ellos, uno de los que me interesó es un fragmento de santo Tomás de Aquino, y se llama "Resurrección de la carne".*

—No, no creo que sea de santo Tomás, yo creo que es de Orígenes. No, el que yo recuerdo es éste: es un pasaje de Orígenes. Orígenes dice que siendo la esfera una forma perfecta. Perfecto quiere decir que cualquier punto... que todos los puntos de la superficie equidistan del centro; cuando llegara la resurrección de la carne, la gente, nosotros, digamos, íbamos a resucitar en forma esférica y entraríamos rodando en el cielo; ¿o no es ése el pasaje? Posiblemente sea otro, ¿no?

—*Creo que no se parece demasiado, pero sería estupendo que fuera a la vez ése. Dice: "Solamente resucitará lo que es necesario para la realidad de la naturaleza." Ésa es la primera frase, "Todo lo que se ha dicho de la integridad de los hombres después de la resurrección, debe referirse a lo que pertenece a la realidad de la naturaleza humana, porque lo que no pertenece a la verdad de la naturaleza humana, no será restaurado en los hombres resucitados".*

—Ahora, eso qué quiere decir, quiere decir que las personas resucitarán sin sus males; quiere decir, por ejemplo, que yo resucitaré viendo y no ciego, ¿o no? O que una persona, o, que un leproso, resucitará con el cuerpo sano, ¿o no es eso?

—Él lo explica de esta manera...

—O quiere decir que los que resucitan serán justos.

—Es posible.

—No, pero yo creo que no, porque si algunos son condenados al infierno... yo no sé qué explicación puede tener eso. Además que, "La realidad de la naturaleza humana" es una frase tan vaga, que puede no significar nada o puede significar todo.

—Cierto, dice: "De otro modo sería necesario que todos los hombres fuesen de una magnitud extraordinaria, si todos los alimentos convertidos en carne y sangre fuesen restaurados." Aun la explicación es extraña.

—Quiere decir que, cuando una persona resucita, resucitarán con él todos los panes que ha comido, ¿no? Bueno, estará aumentado por el volumen de todos los vasos de agua que haya tomado, ¿o no es eso?; porque si no es eso, no es nada.

—Bueno, vamos a avanzar, a lo mejor se explica.

—A ver, vamos a ver, siento una gran curiosidad ya, parece que todas las explicaciones son disparatadas, ¿no?

—(Ríe.) Cierto. "Es así que sólo se atienden a la verdad de cada naturaleza según su especie; luego las partes del hombre que son consideradas según su especie y su forma, se encontraran todas íntegramente en los hombres resucitados, como las partes orgánicas y las partes cosemejantes, como la carne, los nervios y todas las cosas de este género que entran en la composición de los órganos."

—Eso quiere decir, que nadie resucitará como pigmeo o como gigante; que todos resucitarán, no sé, de la misma estatura, ¿o no es eso lo que quiere decir?

—Vamos a seguir avanzando, a lo mejor se aclara.

—Vamos a seguir, a lo mejor todo se aclara, o llegamos a eso que Valéry creía muy difícil: un caos perfecto, ¿no?; un desorden perfecto (ríe), vamos a ver, porque ya ahora estamos internándonos.

—"No toda la materia que haya estado en estas partes durante su estado natural será restaurada, sino sólo la que baste para la integridad de la especie de estas partes."

—Es decir, que no resucitaremos con todas las sardinas que hemos comido, por ejemplo.

—(Ríe.) *Previsiblemente no, cada vez es más difícil.*

—Pero yo no sé si alguien ha pensado en esa posibilidad.

—*Es rarísimo. Porque, agrega: “Sin embargo, el hombre no dejará de ser numéricamente el mismo en su integridad aun cuando materialmente no resucite todo lo que materialmente haya estado en él. En efecto; es evidente que el hombre en esta vida es numéricamente el mismo desde el principio hasta el fin.”*

—Bueno, el misterio está en el adverbio “numéricamente”. ¿Qué quiere decir numéricamente; quiere decir cuantitativamente, o no?

—*Y bueno, es obvio que es la única explicación posible; por cantidad.*

—Una cosa que habría que saber es ésta: el día del juicio final, un anciano va a resucitar como un anciano, ¿o no?; o se resucita siempre a lo que se supone que es la edad perfecta, es decir, treinta y tres o treinta y cinco años. Son las dos posibilidades: treinta y tres, claro, sería la edad en que Cristo es crucificado y en que nace Adán; y treinta y cinco sería, según ha recordado Dante en ése, su más famoso verso, “Nel mezzo del camin di nostra vita.” Es decir, si el camino de la vida es de setenta años, “Nel mezzo del camin” quiere decir treinta y cinco. Y él explica eso, además, en “La vita nuova”.

—*Voy, entonces, al último párrafo.*

—A ver, vamos a ver, vamos a ver si llegamos a una apreciación o si llegamos a lo que llama Milton: “Confused words confounded” (Confusas palabras confundidas) (Ríe).

—(Ríe.) *“Sin embargo, lo que está materialmente en él bajo la especie de las partes, no queda lo mismo, sino que está sujeto a pérdida o incremento, a la manera que el fuego se conserva por él mismo por la adición de la leña, a medida que se consume; el hombre está entero cuando se conservan la especie y la cantidad convenientes de la especie.”*

—Yo no sé si usted se siente un poco perdido, yo realmente...

—*Creo que, por primera vez, Borges, estamos casi del todo extraviados. Éste ha sido el laberinto de santo Tomás.*

—Sí, y lo que es extraordinario es que esto no está hecho para ser laberíntico, sino para ser explicativo.

—*Justamente.*

—Digo, todo esto es una explicación; y esa explicación es precisamente lo misterioso, ¿no? Me acuerdo de un verso de Byron, que habla de Coleridge, y dice que Coleridge está “Explaining metaphysics to the nation” (explicando la metafísica al pueblo). Y agrega: “Ojalá explicara su explicación.” Creo que eso puede aplicarse no sólo a Coleridge, sino a santo Tomás, ¿no?: “Ojalá explicara su explicación”, ya que su explicación parece más nebulosa que cualquier enigma, que cualquier problema.

—Es que, a diferencia de san Agustín, santo Tomás, en la línea de Aristóteles, siempre se dirige exclusivamente a la razón; y eso es lo que hace las cosas más difíciles, porque no podemos imaginar, solamente podemos razonar.

—En este caso, no estoy seguro de poder razonar, porque yo he seguido ese argumento y no lo entiendo. Ahora, claro que hay esa frase tan misteriosa, cómo es: la realidad de la naturaleza o la naturaleza de la realidad. No sé cuál de las dos es; o ninguna de las dos.

—“Solamente resucitará lo que es necesario para la realidad de la naturaleza.”

—¿Qué significa?

—Es confuso. Quizá Chesterton, que hizo el retrato de santo Tomás de Aquino...

—Bueno, él dijo que para san Francisco de Asís, bastaba, bueno, un bosquejo; pero que en el caso de santo Tomás era necesario un plano. Necesitaríamos ese gran plano para ver si nos ayuda. Sí, en el caso de santo Tomás, no se trata de un bosquejo, o de un diseño; se trata más bien de un mapa.

—Cierto, ahora, en cuanto al retrato de santo Tomás que hizo Chesterton, usted recordará que fue un retrato excelente.

—Sí, fue excelente, pero no creo que se refiera a este pasaje; creo que esto lo habría derrotado a Chesterton. No, habría inventado una explicación muy ingeniosa; más ingeniosa que el texto explicado, y tan ingeniosa que la hubiéramos aceptado, ¿no? Yo no creo que esto pueda explicarse, ¿usted está seguro de que esto figura en el libro?

—Esto figura.

—Lo habremos puesto como una pieza de museo, sin duda; como una diversión, algo para... bueno, no, para molestar no, pero para inquietar al lector, digamos.

—Un comentarista del libro de Chesterton sobre santo Tomás, dice, quizá exagerando las cosas, que santo Tomás ha hecho bien en esperar siete siglos para confiar su retrato a Chesterton.

—Eso quiere decir que el retrato es más aceptable... que la *Suma Teológica*, ¿no?, y que no cuesta nada creer eso (ríe).

—*Hay una apreciación que da Huxley.*

—A ver...

—*Que dice que hacia el final de su vida, santo Tomás sentía que todo lo que había escrito... las palabras literalmente son: "Que todo lo que había escrito antes le parecía mucha paja", mucho material, así, casi intrascendente; porque quizá había llegado al estado contemplativo.*

—Y, pero el hecho de que él llegara después al estado contemplativo, no nos sirve para explicar este borrador, digamos previo, ¿no?

—*A usted lo sigue inquietando la resurrección de la carne, que no se explica en este caso.*

—Desde luego, es menos pintoresco que lo de Orígenes, porque esa idea de que las personas resucitarán en forma de esferas... no dijo nada del tamaño de las esferas. No sé si serán todas iguales, quizá no, ¿eh? Además, queda mejor pensar que no fueron exactamente iguales, ¿no? Bueno, claro que eso de Orígenes es un juego de palabras: el hecho de que la esfera sea una forma perfecta, no significa que una esfera sea más grata para la vista que una columna, o que la estatua ecuestre del Colleone o de la Gattamelata. Simplemente la forma más perfecta desde ese punto de vista: el hecho de que cada punto de la superficie equidista del centro; pero no la más perfecta estéticamente. Si un escultor se dedicara solamente a elaborar esferas, no creo que tuviera mucho éxito, ¿no? Bueno, esto ocurre con esa extraña teoría del cubismo: la idea de que todas las formas pueden reducirse a cubos. Ahora, yo no sé por qué pueden reducirse a cubos, y no, digamos, a pirámides, o a conos, o a cilindros. Habría que estudiar la teoría del cubismo, si es que hubo una teoría del cubismo, cosa que no sabremos nunca, ¿no?; sobre todo si nos dedicamos a estudiar ese tema.

—*Para compensarlo a usted, Borges, por este intento quizá frustrado que hemos hecho con el texto de santo Tomás.*

—No, pero, el que ha fracasado es santo Tomás (ríen ambos); es el santo, nosotros no. No somos santos y no hemos fracasado.

—*No hemos fracasado.*

—Bueno, fracasado en el intento de comprender esto.

—*Pero hay otro texto, breve, dentro del Libro del cielo y del infierno...*

—Bueno, a ver, esperemos que sea menos...

—*Que es más explícito, más concreto...*

—Menos sombrío y menos misterioso que éste.

—*Es del Talmud, y dice “Cielo para el judío”: “El jardín del Edén es sesenta veces mayor que Egipto; está situado en la séptima esfera del firmamento.” Hablamos antes de esferas, ahora tenemos una esfera concreta.*

—Sí.

—*“Por sus dos puertas entran sesenta miríadas de ángeles, de rostros brillantes como el firmamento.”*

—Sí, creo que todo es tan grande, que es inconcebible, ¿no?, parece que si a uno le hablan de dos ángeles, uno puede creer en ellos; pero si a uno le hablan de miles de ángeles, ya la cifra excede las posibilidades de la imaginación. Cuanto más grande, más indefinido.

—*Sin embargo, ahora se vuelve más concreto.*

—A ver.

—*“Cuando un justo llega al Edén, los ángeles lo desnudan, adornan su cabeza con dos coronas, una de oro y otra de piedras preciosas, ponen en sus manos hasta ocho bastones de mirto y, bailando a su alrededor, no cesan de cantar con voz agradable: ‘Come tu pan y regocíjate’.”*

—Bueno, no sé si será fácil comer el pan si lo estorban ocho bastones, ¿no?; es difícil imaginar esta escena.

—(Ríe.) *En usted, Borges...*

—Felizmente casi ningún pintor la ha ensayado, yo creo que no; sería muy difícil dibujar a ese incómodo justo. Regocijándose, bueno, comiendo un pan que no ha sido mencionado previamente tampoco. Se hace así *ex nihilo*, de la nada.

—*Muchas veces me llama la atención, Borges, el hecho de que en usted parecen reunirse las dos capacidades: la manera de pensar por razonamientos estrictos, de santo Tomás, y la otra, la agustiniana o platónica, la mítica.*

—Bueno, esto que usted acaba de leerme yo no sé a qué modo conviene. Se parece más a lo mítico, pero no es especialmente grato, ¿no?: parece una persona que trata de imaginarse algo y que fracasa. Y se recurre a grandes cantidades.

—*Lamento este doble fracaso de hoy, Borges, pero...*

—Pero no es el nuestro, es el de los teólogos.

Oswaldo Ferrari: Para alguien de mi generación, Borges, resulta curioso, y hasta incomprensible, ese perpetuo disentimiento entre nacionalistas y liberales en cuanto a la tradición o falta de tradición de la literatura y de la cultura argentinas.

Jorge Luis Borges: Me pasa lo mismo a mí. Claro, se habla de una busca de la identidad, pero, mejor es no encontrarla, me parece; ya que somos, bueno, como he dicho más de una vez, digamos occidentales y europeos en el destierro, en un feliz destierro. Ahora, curiosamente los nacionalistas insisten en negar el rasgo diferencial de este país, que es la fuerte inmigración. Para toda América —sin excluir a la del Norte— el rasgo diferencial argentino es ése; y es precisamente lo que niegan los nacionalistas, que quieren que seamos españoles e indios, que es lo que son todos los demás países de la América del Sur. Qué raro que ellos nieguen nuestro rasgo diferencial más evidente; sin embargo, se da eso: los nacionalistas no insisten en que éste es un país de inmigración, admiten únicamente la española, insisten en los indígenas, que casi no existen aquí. Bueno, pero son ilógicos por naturaleza.

—Pero lo más raro parecería ser hasta qué punto ha dividido a las distintas generaciones del país este problema.

—Sí, supongo que para los hombres del ochenta la idea de inmigración era una idea preciosa, y en otros periodos se la vio como un peligro.

—¿Como un peligro para la identidad dice usted?

—Sí, yo entiendo que sí, y se entiende que todos nuestros males proceden de la inmigración, pero no; nuestros males, bueno, siguen inmediatamente a la guerra de la Independencia, y tenemos a continuación la anarquía, el gobierno de los caudillos; todo eso fue anterior a la inmigración. Y yo recuerdo que, durante la dictadura de Perón, hubo gente que dijo que eso se debía a los inmigrantes; y yo tuve que señalarles, bueno, que el peronismo era muy fuerte en el interior, donde hay menos inmigración. Y últimamente se comprobó que en Tucumán, que vendría a ser el lugar donde se da más ese tipo, tan venerado por ellos: la mezcla del español y el indio, es donde hubo, digamos, una guerra.

—En el plano de la literatura, ha sido probablemente Lugones quien, a partir de aquella idea que propuso en El payador, generó quizá la polémica.

—Bueno, sin embargo, Lugones es **inconcebible sin la literatura francesa**. Y él profesó el culto de Dante, además.

—*Sí, pero al proponer el Martín Fierro...*

—Bueno, pero eso corresponde a una idea, que para mí es supersticiosa, de que cada país debe tener su libro sagrado. Entonces, a él se le ocurrió que ese libro; que ese Corán, digamos, o esa Biblia, podía ser el *Martín Fierro*. Qué raro, yo he oído a gente que, por ejemplo, conversando con literatos extranjeros, les han dado un ejemplar del *Martín Fierro*, y les han dicho: "Es nuestra Biblia." Lo cual parece rarísimo, ¿no? Sin embargo, se acepta...

—*¿Pero eso implicaba que se debía escribir en la tradición gauchesca?, ¿que escribir, en la Argentina, implicaba prolongar esa tradición?*

—No, yo creo que no, creo que se suponía que se había llegado al ápice con *Martín Fierro*. No, yo no creo que pensarán en continuar la tradición. Ése era un "Libro sagrado", ¿hasta qué punto podía imitárselo sin blasfemia, no? No creo que los escritores que trataran temas análogos, se consideraran como herederos de esa tradición. Al contrario, cuando apareció *Don Segundo Sombra*, que fue apadrinado por Lugones, salió un artículo de Jorge Alimano en la revista *Sur*, y en ese artículo hacía el elogio del libro y decía: siempre sospechamos que Martín Fierro no correspondía al gaucho, y ahora tenemos la prueba (el testimonio de *Don Segundo Sombra*, donde se muestra al gaucho como un hombre tranquilo, un hombre de paz y no necesariamente un desertor y un matrero). Y creo que, bueno, Güiraldes llegó a decirme alguna vez, también, que Don Segundo Sombra era más representativo del gaucho que Martín Fierro, Claro, ya que la mayoría de los paisanos no fueron matreiros.

—*Sí, claro que media más de medio siglo, por lo menos, entre los dos tipos de gaucho.*

—Pero sí, desde luego que sí; y no sé si el tipo del gaucho se conservaba cuando Güiraldes publicó *Don Segundo Sombra*, yo creo que no. Creo que *Don Segundo Sombra* debe leerse, digamos, desde la niñez de Ricardo en la estancia. Así como el Palermo que describe Carriego en *Alma del suburbio* era ya anacrónico cuando él publicó el libro, ya que yo no recuerdo... bueno, habrá habido casos de violencia antes, entre los cuchilleros; pero yo no recuerdo ninguna violencia en Palermo. Pero es que todo era más tranquilo entonces, no sólo Palermo, ¿no?

—*Posiblemente se escribiera sobre la base de mitos previos.*

—Sí, yo creo que sí. Y en el caso de Carriego, él pudo haber pensado en esa tradición del coraje, que tiene que haber sido más fuerte en Entre Ríos que en Buenos Aires.

—También usted ha dicho que Ricardo Rojas ha dado una idea del origen de la poesía gauchesca, que puede llamar a confusión.

—Claro, puesto que cuando él habla de los poetas gauchescos, los llama payadores y ninguno de ellos era payador, que yo sepa. Bueno, quizá Ascasubi lo fuera, pero no hay constancia tampoco. No, yo creo que no, creo que es evidente que la poesía gauchesca tiene su origen en las ciudades.

—¿Es Buenos Aires quien inventa al gaucho y a la pampa?

—Sí, yo creo sí, pero son buenas invenciones, no hay que reprocharle eso a Buenos Aires. Al contrario, hay que agradecerle eso.

—En relación con todo esto, creo que usted ha señalado que lo que se expresa de una manera u otra en el escritor argentino, son las propensiones profundas del hombre argentino. Por ejemplo, usted ha citado versos de Banchs, en los que advierte un tipo de reticencia o de pudor propio del hombre de aquí.

—Sí, y precisamente cuando él no buscaba el color local; en aquellos versos en que se habla de ruiseñores y de tejados ¿no? "...El sol en los tejados / y en las ventanas brilla. Ruiseñores / quieren decir que están enamorados." Claro, él habló de ruiseñores y tejados en lugar de azoteas y calandrias, por ejemplo.

—Aunque los ruiseñores y los tejados sean extranjeros, el estilo con que fue dicho es de aquí.

—Claro, y eso es mucho más importante que las palabras que él usaba. Me parece que si uno insiste en el color local, queda falso todo ¿no?, por ejemplo, yo he escrito milongas, y he buscado no palabras argentinas, aunque habrá algunas, pero sí, digamos, las cadencias naturales del argentino. Y no las he buscado, me han sido dadas.

—O lo buscaron ellas a usted, en algún momento.

—Sí, ciertamente, y usted verá, si se tomó el trabajo de leer mis milongas, que casi no hay palabras criollas; algunas son inevitables, pero no las he buscado. Creo que lo criollo debe estar más en la cadencia, en la voz. Y esa voz, el lector lee un texto, y si el texto es criollo, lo lee de un modo criollo.

—Lo percibe. Ahora, recapitulando, tenemos, por ejemplo, la conocida teoría de Martínez Estrada, según la cual aquí se ha adaptado a la fuerza la cultura europea, a una tierra y a una gente que todavía no había resuelto las cuestiones de cultura y de civilización dentro del propio país.

—Bueno, Vicente Rossi fue mucho más lejos —una *reductio ad absurdum*—: él dijo que se había elegido el español entre otros idiomas posibles. Eso es falso, desde luego: es lo mismo que sostener que se pudo elegir entre el guaraní y el castellano, o entre el castellano y el francés; es absurdo: todo mundo estaba hablando castellano... Pero, es que es más raro todavía; por ejemplo: hay un cuento, “El destino es chambón”, de Arturo Cancela, en que él dice que un compadrito, que se llamaba López, estaba orgulloso de su apellido español. Ahora, yo creo que la gente no pensaba que López fuera español; era un apellido que todo el mundo conocía, no creo que se pensara en que fuera español. Y la gente, cuando hablaba, no pensaba que estaba hablando en español; estaba hablando naturalmente, inocentemente.

—Sí, pero por otra parte, usted ha dicho que la historia argentina puede definirse como un querer apartarse de España.

—Ah, eso sí, desde luego, pero un apartarse políticamente. Ahora, en cuanto al idioma, bueno, desde el momento que hablábamos castellano... el uso del “castellano”; se prefirió “castellano” a “español”, porque “castellano” parecía más general. Y ahora no, en España se dice “español” porque “castellano” parece limitado a una región: Castilla. Pero aquí ¿qué podemos hacer con las regiones de España?, nada. Entonces, se prefirió “castellano” porque parecía más general. En cambio en España, “castellano” es regional. Es raro que esas dos palabras: “castellano” y “español”, tengan connotaciones distintas, según se digan de este lado o del otro lado del Atlántico. Pero se da ese hecho, y Lugones llamó a su diccionario *Diccionario del castellano usual*, y hay un libro del filólogo Costa Álvarez, y él habla del castellano, el argentino, o algo así, y no el español; el español le hubiera parecido ya, bueno, como una intromisión política.

—Son nada más que denominaciones, en todo caso.

—Claro.

—Uno de los hechos que creo que a usted le pareció representativo del nexo natural que hay entre la Argentina y Europa, fue la preocupación con que fueron seguidas desde aquí las alternativas de la segunda guerra mundial, y el partido que unos y otros tomaron en aquel momento.

—Sí, yo creo que nos dimos cuenta de nuestra identidad con España debido a la Guerra Civil Española, porque antes nadie recordaba que hubiéramos sido españoles en alguna época. Pero luego, llega la Guerra Civil y la gente es partidaria de la Monarquía o de la República; o, mejor dicho, de Franco o de la República.

—Y eso se prolonga después, en la segunda guerra mundial, con los aliadófilos...

—Sí, los aliadófilos y los germanófilos. Yo publiqué un artículo y ahí digo que los

germanófilos no eran amigos de Alemania, eran simplemente enemigos de Inglaterra y de Francia; pero que no eran realmente amigos de Alemania, de la cual no sabían absolutamente nada, por lo demás.

—Entonces, ¿podría rastrearse aquí, en este punto, el desencuentro entre liberales y nacionalistas en el país?

—Sí, yo creo que sí, porque los nacionalistas eran, bueno, según ellos, germanófilos; aunque no sabían nada de Alemania. Pero no importa, les interesaba que Hitler estuviera contra Inglaterra y contra Francia; sobre todo contra Inglaterra. Sí, yo dije eso en un artículo publicado en *El Hogar*.

—Pero, en este momento, ¿cómo ve usted este dilema acerca de si tenemos o no una tradición propia, vinculada o no a España o a otros países? Pareciera que ya no se habla más de esta cuestión como se hablaba antes.

—No, y es mejor que no se hable de eso, además.

—¿Podemos suponer que está resuelta?

—Cuanto más tradiciones tengamos, mejor; cuanto más debamos a distintos países, sin excluir a España, mejor. Por que no aceptar a todos los países y a todas las culturas en lo posible; por qué no tender a ser cosmopolitas. No hay ninguna razón para lo contrario.

—Bueno, además quizá ya ahora sí se pueda decir que tenemos una pequeña tradición literaria en el país.

—Y en el siglo XIX también, ya que, al fin de todo, un nombre como el de Sarmiento o el de Almagro; y por qué no, López y otros.

—Le digo esto porque escritores de las últimas generaciones, como Murena, dijeron que el acto de escribir en el país, es posible a partir de Borges, Mallea, Martínez Estrada y Marechal.

—...Sin embargo, bueno, vamos a omitir uno de los nombres, el mío; cómo escribieron Martínez Estrada, Lugones, sin esas posibilidades privilegiadas (*rien ambos*).

—La tradición actuó, entonces, sobre ellos también.

—Parece que sí, o en todo caso... sí, yo no sabía eso; y nunca se me hubiera ocurrido poner el nombre de Marechal junto al de Martínez Estrada.

Oswaldo Ferrari: Hay algo particular, Borges, en su visión de Emerson; usted dice que Whitman y Poe han oscurecido su historia, la historia de Emerson.

Jorge Luis Borges: Sí, y los dos fueron casi desconocidos comparados con Emerson, y Emerson fue muy generoso con Whitman. Whitman le mandó el primer ejemplar... no, un ejemplar de la primera edición de *Leaves of grass* (*Hojas de hierba*), que fue en el año 1855, el año en el que Longfellow publicó otro poema americano, el "Hiawatha" que ha sido olvidado, o relegado a las escuelas; lo cual es exactamente lo mismo. Pues bien, en el mismo año, el año 55, aparecieron "Hiawatha", una especie de *Tabaré* norteamericano, salvo que no aparecen los blancos, ocurre todo entre indios; y Longfellow tomó el metro del "Kalevala", el poema finlandés, que no es un metro muy estimulante; y ese mismo año apareció la primera edición de *Leaves of grass*. Ahora, Emerson había profetizado, de algún modo, a Whitman, porque en un artículo de él, "The american scholar", dice que un poeta de América tendría que incluir todo, y no sólo lo bueno sino lo malo también; tendría que incluir también las trampas, los crímenes, los odios, la codicia; todo eso, dice, tendría que estar. Pero, claro, una cosa es profetizar un poeta y otra cosa es ser ese poeta.

—Ah, claro.

—Es completamente distinto. Bueno, entonces Emerson le mandó una carta, muy generosa, o muy justamente generosa, a Walt Whitman, diciéndole que él creía que ese poema era algo así como la pieza de más ingenio, de más sabiduría que había contribuido hasta ahora en nuestra América. Y le dijo que él iba pocas veces a New York, pero que la próxima vez que fuera, no perdería la oportunidad de estrechar la mano de su bienhechor, que era Whitman, por haber escrito ese libro. Y Whitman, creo que era redactor del *Brooklyn Eagle*, un diario, en fin, ínfimo, pero escribió ese gran poema. Ahora, Whitman obró de un modo que lo ofendió a Emerson: él publicó la carta de Emerson. Y eso se entendía que estaba mal, porque era una carta particular que le había mandado Emerson, y no tenía derecho a hacerlo. Y además, creo que él lo publicó en la tercera edición, donde, contra el parecer de Emerson, él había incluido los poemas eróticos, que son famosos ahora.

—Sí...

—Y, naturalmente, Emerson, de algún modo, quedó como cómplice de esos

poemas, que escandalizaron a los lectores contemporáneos de ellos. Y que ahora podrían publicarse sin ningún desmedro, sin mayor peligro.

—*Todo esto, siendo Emerson, como usted lo ve, un real caballero.*

—Ah, sí, pero yo no sé si... yo no recuerdo haber leído en las biografías de Whitman, que Emerson le hiciera algún reproche; pero, se apartó de él. Y Whitman, luego, sigue publicando; cada año, creo, aparecía una nueva edición, con poemas agregados. Y eso está de acuerdo con la opinión y con las reflexiones que están al principio del libro, de que para Whitman, esos poemas, que son tan diversos, que tratan de temas tan distintos; eran un solo poema, una suerte de epopeya, de poema épico de América. Y, entonces, ese personaje, Walt Whitman, sería realmente una trinidad; hecha del hombre Whitman, de Whitman magnificado por la imaginación del autor, ya que realmente, sabemos que Whitman nació en Long Island; pero en el libro, él a veces ha nacido en Texas, y luego ha recorrido todo el país, cosa que no sucedió, él se muestra ahí como minero en California, se muestra en Nebraska; y todo eso es la imaginación de Whitman. Y luego, la tercera persona de esa trinidad sería el lector, que también interviene, ya que Whitman conversa con él, y le dirige la palabra muchas veces. O hace que el lector le pregunte cosas y que él las conteste. Es decir, un concepto rarísimo. Y todo eso correspondía a la idea de la democracia, porque Whitman, en una estrofa bastante rara, se refiere a cuadros en los que hay personajes que tienen aureolas de oro; y él dice que querría que en su poema, todos los personajes tuvieran aureolas, ya que es el poema, no de un hombre, sino de, bueno, de todos los americanos, y no solamente de los americanos contemporáneos sino de los futuros, ya que él los canta también. Es decir, que ese personaje de Walt Whitman es un personaje plural, y virtualmente infinito: se entiende que el lector es parte de ese poema, y ese lector puede ser muy posterior a Whitman. Bueno, nosotros ahora, de algún modo hemos sido prefigurados por Walt Whitman.

—*Claro, ahora, su estima por Emerson, me parece muy alta, porque usted dice que, considerados determinados aspectos, Whitman y Poe son inclusive inferiores a Emerson.*

—Bueno, desde luego, son incomparables. Yo no sé, yo creo que no hubiera debido decir eso. Son incomparables.

—*Un momento de exaltación.*

—Sí, ahora, a Emerson, Poe decididamente le desagradaba, porque lo llamó "The jingle man", el hombre del sonsonete, refiriéndose, supongo, a ese famoso poema...

—*"Las campanas."*

—*"Las campanas", y ahí "The bells, bells, bells" ("las campanas, campanas, cam-*

panas”); eso le parecía un juego deleznable a Emerson. Y lo llamó “Poe, oh, yes, a jingle man”, un hombre del sonsonete. Pero queda más gracioso en inglés, porque “jingle” ya es un sonsonete, ¿no?

—*“Jingle man” es simpático.*

—Sí, “Oh, Poe, the jingle man” (*rié*). Emerson era un poeta intelectual, desde luego. Y no un poeta apasionado, yo diría que no... pero, quién sabe si la pasión es un elemento necesario de la poesía. Puede haber un tipo de poesía, bueno, si uno piensa en Pope, si uno piensa en Boileau, no son poetas mayormente apasionados, pero son poetas. O, vamos a elegir un ejemplo más ilustre, o más antiguo: si uno piensa en Horacio, por ejemplo, piensa más bien en la perfección verbal, pero no se piensa en Horacio como apasionado. De modo que no sé hasta dónde la pasión es necesaria. Ahora, la emoción sí, desde luego, sin emoción no se concibe la poesía. Pero sin pasión puede ser, hay un tipo así, de poesía fresca, intelectual; de poesía muy lúcida; así, escrita por un hombre muy inteligente, pero no muy apasionado, no necesariamente apasionado.

—*Salvo que podamos conjeturar la pasión intelectual.*

—Ah, en ese caso sí, el amor intelectual del que habló Spinoza, ciertamente; y Emerson no carecía de amor. Ahora, Poe, yo creo que no había leído mucho, que fingía ser muy erudito; y Whitman, posiblemente, bueno, había leído los libros esenciales, las grandes epopeyas; desde luego, Whitman es inconcebible sin La Biblia, sin los Salmos de David. Pero lo que él hizo fue distinto, y el verso de Whitman, bueno, viene a ser como un eco de los Salmos, pero es más extenso, mucho más complejo. Y él también llegó a eso, claro, la idea de libertad lo llevó a esa idea del verso libre. Desde luego, sí él quería ser el poeta de la democracia, no podía usar las formas antiguas. A él le gustaba pensar que todo lo anterior era feudal.

—*A Whitman.*

—Sí, pero que él inauguraba la poesía de la democracia, que no consistía, por supuesto, en decir “Oh democracia”, y luego adularla con palabras retóricas. No, consistía en hacer algo esencialmente distinto. Es decir, un poema cuyo héroe es todos los hombres; todos los americanos, para él. Ahora, Whitman insiste en que ese libro de él es un borrador, que es simplemente un punto de partida para poetas futuros; y de algún modo lo ha sido, pero no sé si ha sido superado, yo creo que no.

—*Claro, un borrador insuperable.*

—Sí, yo creo que sí, yo diría eso de Whitman. Bueno, desde luego, Carl Sandburg pudo manejar mucho mejor el idioma coloquial de lo que lo podía hacer Walt Whitman. Además Whitman quería demostrar que había leído mucho, el poeta pre-

ferido de Whitman era Tennyson, un poeta culto. Y, en cambio, Sandburg decidió adoptar enérgicamente el estilo vernáculo. Pudo hacerlo de un modo mucho más fácil, entonces estaba más definido el americano.

—Ahora, siempre que se cita a Emerson, Borges, se lo relaciona con Carlyle; hay varios vínculos con Carlyle, o de Carlyle con Emerson. Usted recordará lo dicho por Groussac.

—Sí, creo que es muy injusto.

—Es muy injusto.

—Además, Carlyle era un hombre muy desdichado, sin duda apasionado. Tenía una visión terrible del mundo. En cambio, Emerson no, era un hombre lúcido... y si uno compara *El culto de los héroes* de Carlyle, con los *Hombres representativos* de Emerson, bueno, son completamente distintos, ya que Carlyle sólo admira a la gente violenta, a la gente dura; admira a los tiranos. Carlyle escribió sobre el doctor Francia —un artículo, en suma, elogioso—, y admiraba a Federico de Prusia; y hubiera admirado a Napoleón, salvo que Napoleón era francés y él tenía el amor de Alemania, y, de algún modo, el odio de Francia; aunque uno de sus mejores libros es la *Historia de la Revolución Francesa*.

—Siempre que citamos a Carlyle usted se acuerda de aquella frase de él sobre la historia universal como texto sagrado.

—Sí, la historia universal; es decir, lo podemos llamar el proceso cósmico, sí; dice que la historia universal es un texto que estamos siempre leyendo, siempre escribiendo; y aquí viene lo misterioso: y en el cual también nos escriben. La historia vendría a ser como una criptografía divina, y nosotros somos signos de esa criptografía. Eso lo tomó él de Swedenborg, tal vez: la idea de todo el mundo como una criptografía; es decir, todas las cosas tienen un sentido. Y, claro, eso tiene que haber derivado de la idea de La Biblia, ¿no? De la idea que La Biblia, bueno, Dante piensa en cuatro lecturas posibles de La Biblia. En la Edad Media se pensaba así, y, además, en cuatro lecturas posibles de su *Divina comedia*.

—Sí, ahora, para probar su admiración por Emerson a lo largo del tiempo, me gustaría leer su poema a Emerson, si le parece bien.

—Lo único que sé es que es indigno de Emerson, y sé que Ezequiel Martínez Estrada escribió un poema muy superior. Pero, vamos a ver el mío.

—Vamos a ver el suyo: “Ese alto caballero americano / Cierra el volumen de Montaigne y sale / En busca de otro goce que no vale / Menos, la tarde que ya exalta el llano. / Hacia el hondo poniente y su declive, / Hacia el confín que ese poniente dora / Camina por los campos como ahora / Por la memoria de quien esto escribe”...

—Y, este, no está mal eso...

—*No está nada mal.*

—Aunque yo lo haya escrito.

—*Se trata, en este último verso, de su propia memoria.*

—Sí.

—*“Piensa: Leí los libros esenciales / Y otros compuse que el oscuro olvido / No ha de borrar. Un dios me ha concedido / Lo que es dado saber a los mortales. / Por todo el continente anda mi nombre; / No he vivido. Quisiera ser otro hombre.”*

—Hay un poema de él, “Days”, en que dice lo mismo también; en que pasan los días y que él los desprecia, porque ha rehusado los goces de la vida; él se ha limitado simplemente, y, al goce intelectual, como usted dijo. Y estaba arrepentido de eso, al final.

—*Sin embargo...*

—Pero, con todo, queda una suerte de tranquila felicidad en él.

—*Sí, usted dice que era instintivamente feliz.*

—Sí, yo creo que sí, y, además, un hombre tan inteligente; un hombre que estaba siempre pensando, cómo no iba a ser feliz. Son desdichadas las personas estúpidas; una persona que está reflexionando, que está, bueno, renovando el pasado cada vez que lo recuerda, que está cambiando de opinión; esa actividad intelectual tiene que ser una forma de dicha. Y Emerson la tuvo, ciertamente.

Oswaldo Ferrari: Siempre pensé que sus hábitos de vida, Borges, que son austeros, se relacionan no con el ascetismo místico sino con el estoicismo filosófico.

Jorge Luis Borges: Sí, desde luego; además, a diferencia de Manuel Mujica Lainez. por ejemplo, el lujo me parece algo horrible a mí. No sé, habrá algo... bueno, quizá mi ascendencia metodista. El hecho es que yo siento el lujo como una forma de guarangada, ¿no?, me parece vulgar.

—*Casi como una pérdida de tiempo.*

—Y mucha gente no, no siente eso; y yo sí. Bueno, y me ocurre lo mismo con el lenguaje: me parece que conviene evitar las palabras lujosas y las lujosas descripciones.

—*Cierto, es decir, si algo no puede ser usted es barroco.*

—Bueno, no, lo fui durante mucho tiempo, pero ahora ya no. De modo que yo podría repetir aquellos versos, quizá el mejor poema de la lengua castellana, la epístola del anónimo sevillano, que se atribuye ahora a un capitán Fernández de Andrada. Pero sería mejor que el poema siguiera siendo anónimo, porque es lo que él hubiera querido; y los versos son... —los cita creo que Alfonso Reyes, y dice algo de “suprema elegancia”—. Vamos a suprimir lo de “suprema”, que es una paquetería también, ¿no? (*rié*): “Una mediana vida yo posea / un estilo común y moderado / que no lo note nadie que lo vea.” Y sin embargo, no sé si tengo derecho a considerarme, bueno, digamos, estoico, o relativamente sencillo. Yo creo que no, porque en lo que realmente me interesa, que son libros, gasto mucho. Y eso resulta un poco absurdo ya que no puedo leerlos. Es decir, es una adquisición ilusoria. Ahora, Schopenhauer decía que uno debe adquirir, con el libro, el tiempo necesario para leerlo. Pero lo que ocurre es que se confunde la posesión de un libro con la posesión del contenido del libro, y a la larga uno no está muy seguro; sobre todo en el caso de novelas, uno no está muy seguro de haberlo leído o no. Ahora, por ejemplo, bueno, de tarde en tarde suelo ir a la Academia, y entonces se habla del Palacio Errázuriz. La palabra “palacio” me parece tan, tan vulgar. Y sin embargo, en Italia no, ya que hay muchos palacios, y los palacios suelen ser bastante ascéticos, muy lindos; pero aquí no, aquí un palacio da la idea de ostentación. Ahora, en el caso de Mujica Lainez, yo creo que él se daba cuenta de que eso era un poco vulgar, pero que al mismo tiempo lo divertía. De igual modo que él tenía que saber

que el hecho de multiplicar las corbatas y los anillos es un poco *rastaquouère*, ¿no?, pero al mismo tiempo le hacía gracia eso. A mí me gustan los bastones, pero creo no tener más de cinco o seis; y creo que Mujica Lainez tenía sesenta o setenta. El que tenía muchos bastones también —esos bastones variaban según la hora del día y según la ropa— era Henry James. Wells cuenta que, por ejemplo, para la mañana había tal bastón, que iba con tal traje, que podía servir para “a morning call”, una visita de mañana; y, en cambio, ya a la tarde, no sé, al esplendor del ocaso elegía un esplendor de ropa también. Lo que yo no sabía —yo era profesor en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa; en aquel tiempo yo pensaba, yo sentía, mejor dicho, que un escritor no tiene por qué preocuparse por la ropa— era que los alumnos, en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa, me tenían mucha lástima, porque me veían como a un hombre de un saco, un pantalón, un par de zapatos, una corbata y dos camisas; ellos habían llevado ese cómputo, y yo no sabía que estuviera reducido a eso (*rie*). Pero la verdad es que, generalmente, cuando algo se gastaba, yo compraba algo nuevo. Quizá en aquel tiempo la gente fuera más sencilla, no sé si le conté a usted que se discutió una vez, se afirmó y se negó el hecho de haberlos visto a Carlos Alberto Erro y a Eduardo Mallea ante una vidriera, viendo y comparando sobretodos; y ese rasgo parecía muy raro, sobre todo en el caso de escritores. Y, sin embargo, ahora no, creo que todo el mundo puede hablar de ropa... y, por qué no. Oscar Wilde dijo que es más importante una reforma en la moda que en la ética, ¿no?, pero, en fin, es una de las “reformas” de Wilde.

—Además dijo que el primer paso serio en la vida es saber hacerse bien el nudo de la corbata. Y usted, creo que refiriéndose a Lugones, dijo que, como cuadra a un poeta, siempre fue un poco dandy.

—¿En el caso de Lugones?

—Creo que se refiere a eso al conjeturar los momentos anteriores al suicidio.

—No, yo me refiero a Francisco López Merino.

—Ah, a López Merino.

—No, a Lugones no. Él se mató frente a un espejo.

—¿Lugones o López Merino?

—López Merino, en el sótano del Jockey Club de La Plata. Pero Lugones no. De Lugones tengo la impresión de que se vestía decorosamente, ¿no?; tampoco con decorosa humildad. Pero, por qué no dar importancia a todo; y, tendríamos como caso ejemplar de un poeta que es un dandy a Petronio, llamado Arbitrarius, árbitro de la elegancia, y eso lo recuerda Wilde. Dice que él podía opinar sobre tal cosa de una toga o sobre la conducta correcta de un bastón.

—*Bueno, dentro del siglo de Wilde, o próximos a Wilde, podemos ver a Poe o a Baudelaire. a quien le importaba tanto el dandismo.*

—A Poe yo no sabía.

—*Baudelaire habla de Poe como de un dandy, no sólo en su ropa sino en su carácter.*

—Y hay una frase de Baudelaire, que parece así un poco *uncanny*; es decir, hay una especie de horror en la frase. Pero yo no sé si él sintió eso, él más bien pensó que todo en la vida tiene que ser consciente. Baudelaire dijo: “Vivre et mourir devant un miroir”, vivir y morir ante un espejo, lo cual es un poco terrible, ¿no?, la idea de esa, bueno, continua, cristalina y silenciosa vigilancia del espejo.

—*Ciertamente, pero he encontrado, Borges, a lo largo del tiempo, algunas otras coincidencias tuyas con el estoicismo. Por ejemplo, en su idea de vivir esta vida de una determinada manera y no preocuparse demasiado por la otra vida.*

—Bueno, eso lo dijo, y no era un estoico ciertamente, Confucio; dijo —pero creo que lo dijo sin malicia— que hay que respetar a los seres sobrenaturales, pero que más vale mantenerlos a distancia (*rién ambos*). Ahora, eso no quiere decir que él descreyera de ellos; él pensaba que... o, lo que dice el shinto: “One life at the time”. una vida a un tiempo; es decir, conduzcámonos rectamente en esta vida, y no nos preocupemos de nuestra conducta en la otra. Días pasados me contaron algo muy raro de no sé qué tribu de pieles rojas, de Estados Unidos. Esa tribu, que no era de las tribus famosas; no eran, por ejemplo, los comanches, ni los sioux, ni los mohicanos; en esa tribu, parece que todas las mañanas la familia se contaba los sueños; y los padres les enseñaban a sus hijos cómo debían conducirse en los sueños. Eso puede ser capaz de dos interpretaciones: una, que es la menos interesante, es la de suponer que si uno se porta bien en un sueño, uno se porta bien en la vigilia. Pero la otra sería más linda, que es la de suponer que los sueños no son menos reales que la vigilia o que la vigilia es una forma del sueño. Ahora, parece que en ciertas sociedades primitivas se supone que cuando el hombre duerme, viaja; y por eso, en el sueño, él está en lugares lejanos y se encuentra con seres que no volverá a ver porque ha viajado muy lejos.

—*Es lindísima esa idea también.*

—Es una linda idea, sí, pero podríamos tener esas dos interpretaciones: una, que si uno es recto, **debe ser** recto en los sueños. Pero la otra sería más linda; la otra sería la idea, **de que** no hay una frontera entre la vigilia y los sueños.

—*De que la vida es sueño, nomás.*

—De que la **vida es** sueño, sí. Kant dijo, él era idealista, que la diferencia —y esto

ha sido anotado y censurado por **Schopenhauer**— es que los actos que cometemos en los sueños no tienen un karma; **es decir, no producen ningún efecto.** Y que, en cambio, en la vida sí. Quiere decir **que si usted mata a alguien en un sueño, a la mañana siguiente esa persona no está muerta; o si alguien entra a su casa, a la mañana siguiente usted descubre que no ha entrado nadie.**

—Claro.

—Pero eso no sería una verdadera diferencia, ya que, a la larga, no sabemos si nuestros actos han tenido alguna consecuencia. Es decir, si pensamos en un tiempo infinito, lo que vivimos nosotros es no menos momentáneo que lo que soñamos; nuestra vigilia no es menos momentánea que nuestro sueño. De modo que yo no sé qué diferencia podría establecerse.

—*Habría que ver. Ahora, en cuanto a la preocupación por la ética, Borges, es constante en todos los estoicos. Sobre todo, en Marco Aurelio; hay casi una sublime preocupación por la ética en él.*

—Hay una frase muy linda de Marco Aurelio, que está en los *Pensamientos*, que se presta a una interpretación; bueno, a una interpretación humorística, del todo ajena al pensamiento de Marco Aurelio. Y es: “Se puede vivir bien hasta en un palacio.” Ahora, eso no quiere decir que se pueda vivir cómodamente hasta en un palacio; quiere decir que se puede vivir rectamente hasta en un palacio. Y quizá sea más difícil vivir rectamente en un palacio que en, bueno, que en un conventillo, porque el palacio ofrece más tentaciones, ¿no?

—*Eso es estupendo viniendo de él, ¿eh?*

—Sí, claro, porque él vivió en palacios.

—*Era nada menos que emperador.*

—Nada menos que emperador; el palacio era su hábitat cotidiano.

—*Fíjese que Simone Weil, por ejemplo, que siempre destaca la superioridad de la cultura griega sobre la romana; hace una excepción, sin embargo, con Marco Aurelio.*

—Bueno, claro, en la cultura romana había cierta vulgaridad; el gigantismo del Coliseo, por ejemplo. Y luego, las vidas de los emperadores, que son increíbles, ¿eh? Ahora, quizá esa decadencia de Grecia habría empezado con Alejandro de Macedonia. Estaba contaminado de ideas asiáticas, de ideas orientales; la misma idea de un imperio les parece bien a los griegos.

—*Sí, ahora, en los Pensamientos a que nos referíamos, de Marco Aurelio, se trata de la*

formación de un alma resistente, digamos, a la desgracia, a las tentaciones, y apta para cumplir con los deberes. Es decir, la idea estoica de la vida.

—El que sería un poeta estoico, en cierto modo, sería, en este país, Almafuerte. Es el único poeta al que le interesó la ética.

—*Sí, justamente.*

—Y el pensamiento también. En el caso de Lugones, por ejemplo, lo que le interesaba, ante todo, era la forma. Es decir él tiene un estilo barroco, pero no un sentimiento barroco. Lugones es un hombre de ideas elementales, me parece. De modo que hay como una disparidad entre la complejidad del estilo y esa simplicidad esencial.

—*Es que el espíritu argentino tendría alguna afinidad con el espíritu estoico, en el mejor de los casos.*

—Y, ojalá, claro. Yo he observado, a lo largo de mi demasiado larga vida, que en cuanto a la inteligencia, o en cuanto a la bondad, o en cuanto a la justicia, uno la siente inmediatamente. No a través sino a pesar de las palabras y de los actos: uno puede sentir que una persona es inteligente y, sin embargo, esa persona puede haber dicho trivialidades; una persona puede haber dicho cosas inteligentes, y uno puede pensar que esencialmente es necia.

—*Qué importante esto que usted dice.*

—Sí, además, le habré dicho más de una vez que la transmisión de pensamiento no es un hecho raro y que debe discutirse, es algo que ocurre continuamente. Yo diría que cuando uno lee un libro también: uno puede no estar de acuerdo con nada, uno puede no interesarse en el relato; uno puede pensar que la acción del libro está torpemente manejada, pero uno siente simpatía por el autor, o antipatía.

—*Algo que está más allá de las palabras fue captado.*

—Yo creo que sí. Precisamente yo estuve escribiendo ayer un prólogo al ensayo de Atilio Momigliano sobre el *Orlando furioso*, y él dice que Ariosto suscita simpatía y no veneración. Y, sin duda, cuando él escribió esas palabras, estaba pensando en Dante; porque **Dante suscita veneración pero no simpatía**. Una prueba sería: si por algún milagro **nos propusieran** un diálogo con Dante, nos quedaríamos un poco aterrados. En **cambio, sería lindísimo** conversar con Ariosto, o conversar, bueno, por qué no, seamos **ambiciosos**; por qué no conversar con Oscar Wilde.

—*Sería magnífico, realmente.*

—En cambio, un diálogo con Dante, ¿cómo sería?: o habría una elocuente quejumbre de parte de él, o sería un poco como una conversación... como un catecismo.

—*Más admirable que amable, digamos.*

—Sí, yo creo que sí.

—*En el pesimismo y el escepticismo propios de la doctrina estoica, sí encuentro, Borges, una gran afinidad con usted. Por ejemplo, si yo le pregunto si usted piensa si Dios es o no es justo, tengo mis dudas en cuanto a su respuesta.*

—Conmigo ha sido a veces muy generoso; pero creo que a veces injusto: yo no sé si merezco, después de haber querido tanto a los libros, ser analfabeto a partir del año 1955. Yo creo que no.

—*Bueno, eso se ve muy bien en su "Poema de los dones".*

—Todo el mundo me dice que yo no preciso ver, porque yo veo interiormente, pero éstos son juegos de palabras; eso es usar la palabra "ver" con dos sentidos distintos, porque, de hecho, un ciego no ve. Y el hecho de que intuya o de que se dé cuenta de ciertas cosas, no remplace ese placer continuo del mundo físico.

—*Además, en uno de sus últimos poemas, en "On his blindness", usted dice: "Yo querría / ver una cara alguna vez."*

—Sí, pero posiblemente no fui sincero al decir eso.

Oswaldo Ferrari: Nos hemos referido, antes, Borges, aunque siempre ocasionalmente, al catolicismo y al protestantismo; pero no hemos hablado de su manera de ver a la figura que está en el origen de ellos, la figura de Cristo.

Jorge Luis Borges: Yo diría, ya Renan lo dijo mucho mejor que yo, que, si Cristo no es la encarnación humana de Dios —lo cual parece sumamente inverosímil—, fue de algún modo el hombre más extraordinario que recuerda la historia. Ahora, no sé si se ha observado, que Cristo es, entre tantas otras cosas, un estilo literario. Usted lee *Paradise Lost; Paradise Regained* (*El Paraíso perdido; El Paraíso recobrado*) de Milton, y, como dijo Pope, están el Padre y el Hijo debatiendo como escolásticos; sin embargo, el estilo de Cristo es un estilo extraordinario. Pensemos que durante siglos, los escritores han buscado metáforas; más recientemente, básteme recordar... y, a Lugones, a Góngora, y podríamos mencionar a tantos otros. Pero nadie a encontrado imágenes tan extraordinarias como las de Cristo; imágenes que al cabo de dos mil años siguen siendo asombrosas. Por ejemplo, “Arrojar perlas a los puercos”; cómo pudo llegar a esa frase. En la mayoría de las frases, uno piensa, bueno, se ha llegado a ellas mediante variaciones; pero arrojar perlas a los puercos, es una imagen que sigue siendo extraordinaria, y que no puede clasificarse, y es ilógica. O, si no, por ejemplo, para condenar los ritos funerarios, a que tan aficionadas son, bueno, las empresas de pompas fúnebres, secundadas por las iglesias; aquello de “Dejad que los muertos entierren a sus muertos.” Eso lo hace terrible, y además sugiere una explicación fantástica. O si no “Que el que no tenga culpa, arroje la primera piedra.”

—*Es válido para siempre.*

—Ahora, eso debería justificar lo que dijo el místico inglés William Blake; se había pensado siempre que la salvación era un proceso ético, y eso fue fomentado, demagógicamente, digamos, por el mismo Cristo, cuando dijo “Benditos los pobres de espíritu porque de ellos será el reino de los cielos”, es decir, él insistía en la conducta. Pero, luego viene el místico sueco Swedenborg; Swedenborg dijo que la salvación tenía que ser intelectual también, e inventa aquella espléndida parábola de un hombre que quiere entrar en el cielo. Entonces, se despoja de todo, vive en la tebaida, o en su tebaida, renuncia a todos los placeres sensuales, intelectuales y estéticos; vive virtuosamente, se martiriza, y, efectivamente, llega al cielo, ya que no hay razón alguna para rechazarlo. Pero, cuando llega al cielo, se encuentra en un mundo mucho más complejo que éste; ya que según Swedenborg, en el cielo hay más formas, más colores, y, desde luego, mucha más inteligencia que aquí; y el

pobre hombre, que es sólo un santo, tiene que asistir a los diálogos de los ángeles, que según el libro *De coelo et inferno* de Emanuel Swedenborg, discuten de teología; no entiende absolutamente nada, ya que no ha educado su inteligencia, y siente que de algún modo está excluido del cielo. Entonces, las autoridades, digamos, se dan cuenta de eso, y dicen “qué podemos hacer con él: en el cielo está perdido, ya que no puede participar de los diálogos angélicos; enviarlo al infierno, entre los demonios, sería evidentemente injusto”. Entonces, llegan a esta melancólica solución: le permiten proyectar, en el otro mundo, una imagen de su tebaida; y ahí ese hombre está, en este momento, solo, ve ese desierto ilusorio que él necesita, sigue mortificándose y rezando; pero mortificándose y rezando ya sin esperanza, porque sabe que no puede aspirar al cielo.

—Ah, pero qué curioso.

—Un destino terrible. Bueno, pues bien, después llega Blake, y Blake dice que la salvación del hombre tiene que ser no sólo ética, como se desprende de la enseñanza de Cristo, no sólo intelectual, como se desprende de la enseñanza de Swedenborg; él dice directamente: “The fool shall not enter heaven be he ever so holy” (Por santo que sea, el imbécil no llegará al cielo; o el tonto no llegará al cielo). Y en otra sentencia del “Marriage of heaven and hell” (Matrimonio del cielo y del infierno), dice: “Put off holyness and put on intellect”, es decir, despójese de la santidad y sea inteligente (*rien ambos*). Ahora, según Blake, hubo también una enseñanza estética de parte de Cristo; esa enseñanza era, ante todo, una enseñanza literaria, y eso está dado por las parábolas de Cristo, que son piezas literarias; piezas que no han sido imitadas. Yo pensé, días pasados —voy a confiarle este proyecto mío, quizás usted pueda ejecutarlo, yo ciertamente no puedo—; vendría a ser la máxima ambición para un escritor —los escritores suelen ser muy ambiciosos—, algo mucho más ambicioso que escribir, bueno, la obra deliberadamente oscura de Góngora, o ese bastante injustificable laberinto, *The Finnegans wake* (*El velorio de Finnegans*), de Joyce; sería ésta: sería escribir un quinto Evangelio. Ese quinto Evangelio podría predicar una ética que no fuera la de los otros Evangelios. Pero, lo más difícil no sería eso; lo más difícil sería inventar nuevas parábolas, dichas a la manera de Cristo, y que no estuvieran en los otros cuatro Evangelios.

—Prolongar de alguna manera...

—Ahora, quizá, para no usar otra similitud, convendría repetir algunos de los otros Evangelios, y hasta podrían buscarse pequeñas variantes. Si un escritor lograra hacer eso, sería algo mucho más extraordinario que el *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche; ya que vendría a ser, bueno, habría que crear obras de arte, habría que crear arriesgadas metáforas, no menos extraordinarias que las que se predicaron en Galilea. Sería un libro, un escritor tendría que dedicar buena parte de su vida a la meditación, y luego a la redacción del libro. Y ese Evangelio podría tener unas treinta páginas, y sería uno de los libros más extraordinarios. Y si ese libro tuviera

suerte, irían imprimiéndolo junto con los Evangelios del Nuevo Testamento, y llegarían a ser parte del canon también. Pero, es un proyecto muy ambicioso, y usted, Ferrari, pueda quizá ser —yo, desde luego, soy un hombre viejo, muy cansado—; pero entreveo esa hermosa posibilidad literaria, más hermosa que la posibilidad de hacer libros con metáforas nuevas, porque esas metáforas tendrían que ser parábolas, enseñanzas, que no desmerecieran de las ya inmortales y famosas del Nuevo Testamento.

—*Su propuesta coincide con una propuesta de Kierkegaard, que dice que ser cristiano equivale a convertirse en contemporáneo de Cristo.*

—Bueno, y eso vendría a coincidir con el título del libro de Kempis, *De la imitación de Cristo*.

—*Ah, claro.*

—Claro, vendría a ser parecido, pero ésta sería una linda tarea, y, a lo mejor, mientras yo hablo, ya hay alguien en el mundo que esté ejecutándola.

—*Probablemente.*

—Porque sería muy difícil que a alguien se le ocurriera algo nuevo; en todo caso, eso no sucederá nunca: esto que se me ha ocurrido a mí, ya se le ha ocurrido a otro; sobre todo a otros a quienes he leído. Pero, en ese caso no, un nuevo, un quinto Evangelio sería una linda tarea, y eso no tendría por qué discrepar de los cuatro anteriores; podría a veces coincidir con ellos, en otras discrepar, para mayor agrado, para mayor sorpresa, para mayor verosimilitud del texto. Ahora, qué raro, por ejemplo, que la fe cristiana condene el suicidio. Sin embargo, si los Evangelios tienen sentido, la muerte de Cristo fue voluntaria; porque si no fue voluntaria, ¿qué sacrificio es ése?

—*Podríamos pensar lo mismo de la muerte de Sócrates.*

—Sí, pero en el caso de Sócrates yo no creo que él dijera que moría por la humanidad, pero en el caso de Cristo sí. Y si él moría, moría libremente. Ahora, hay un poema anglosajón, del siglo IX, que se titula “El sueño de la cruz”; y el sueño de la cruz, Cristo, que aparece no como el doliente Cristo de las telas de El Greco, sino como un joven héroe germánico, llega voluntariamente a la cruz; trepa a la cruz, porque quiere salvar a los hombres, y cuando se habla de él, se dice: “Ese joven héroe, que era Dios todopoderoso.” Es decir, hay la idea de un sacrificio gozoso y voluntario; no de una pasión sufrida, de un Cristo, bueno, doliente como el de las telas de El Greco; no, el joven héroe que se hace clavar en la cruz o que trepa a ella. Y he leído en alguna nota sobre ese poema, “El sueño de la cruz”, que hay ilustraciones medievales, en que se ve la cruz ya erigida, ya de pie; y Cristo que sube por una

escalera, como indicando que lo hace deliberadamente. Es decir, todo lo contrario, bueno, lo contrario del Gólgota, de los azotes...

—*Por eso le decía que hay algo parecido en la aceptación de la cruz por Cristo y de la cicuta por Sócrates.*

—Es cierto, sí.

—*En la actitud de aceptar.*

—Y, desde luego, parece que son las dos muertes más recordadas de la historia, ¿no?

—*Probablemente, claro. Ahora...*

—La conversada muerte de Sócrates, y la muerte de Cristo, que está un poco asombrado de su destino, ya que su parte humana dice: "Señor, Señor, por qué me has abandonado." Pero luego, le dice al ladrón: "Esta noche estarás conmigo en el Paraíso"; y el ladrón acepta aquello. Yo he escrito un poema, bueno, tantos han escrito poemas sobre Cristo y sobre el ladrón que desde la cruz vecina acepta que Cristo es Dios.

—*Sobre Barrabás y Cristo.*

—Sí.

—*Ahora, a mí me pareció siempre ver, Borges, que para usted el arquetipo, el modelo del hombre, sería el arquetipo del justo.*

—Yo trato de ser justo, pero, desde luego, no espero, bueno, como Spinoza, yo no espero ninguna recompensa y no temo ningún castigo.

—*Claro, pero el arquetipo del justo es, precisamente, el arquetipo de la ética.*

—Sí, claro, es que yo me he criado oyendo los Evangelios... creo que son los libros más extraordinarios del mundo, ¿eh?; los cuatro Evangelios. Y el último ya tiene un carácter distinto, un carácter, así, intelectual, ¿no?, cuando habla del Verbo, por ejemplo.

—*Ahora, la ética de Cristo y la ética de Sócrates... en Cristo se trata de una ética religiosa y en Sócrates de una ética profana; sin embargo, yo diría que coinciden en lo fundamental: en el ideal del hombre justo.*

—Sí, pero en su concepto del mundo no. Bueno, y es natural que sea así, claro,

porque supongo que Cristo sería un judío... y, quizá bastante ignorante; y Sócrates vivió en ese intenso ambiente intelectual, quizá no igualado nunca, de Grecia. Digo, Sócrates, según parece, pudo conversar con Pitágoras, con Zenón de Elea, y con Platón; que, según Bernard Shaw, lo inventó. En cambio, Cristo, bueno, con los discípulos. Ahora, Nietzsche dijo que la religión cristiana era una religión de esclavos; y Gibbon dijo de un modo indirecto, y quizá más eficaz, lo mismo, cuando dijo: "Debe maravillarnos que Dios, que hubiera podido revelar la verdad a los filósofos, la reveló a unos pescadores ignorantes en Galilea." Que viene a ser lo mismo, ¿no?, viene a ser la misma idea, pero, dicha de un modo, bueno, más cortés y más insidioso.

—*"El espíritu sopla donde quiere."*

—Sí, es el espíritu que sopla donde quiere, sí. En ese caso, sopló por, bueno, por esos pobres hombres.

—*Ahora, parece irreal por momentos, aunque con usted menos, hablar de la figura de Cristo como de una figura histórica.*

—Yo creo que no hay ninguna duda, porque si no tendríamos que suponer, digamos, cuatro dramaturgos, muy superiores a todos los demás dramaturgos y a todos los demás poetas del mundo, creando esa figura. Ahora Shaw creía; Bernard Shaw hablaba de la sucesión apostólica, y hablaba de, bueno, los trágicos griegos habían creado los mitos griegos; luego, los evangelistas habían creado la figura de Cristo; y ya anteriormente, Platón habría creado la figura de Sócrates. Y luego, según él, Boswell habría creado a Johnson, y él, Bernard Shaw, e Ibsen, habrían heredado la sucesión apostólica del drama como creador de personajes. Pero, es una de las bromas de Shaw.

—*El mundo como teatro.*

—El mundo como teatro, y los dramaturgos como...

—*Como demiurgos.*

—Como demiurgos o como proveedores de la historia universal.

—*La otra figura, a la cual a veces cuesta verla históricamente, como cuesta con Cristo, es a Platón; yo creo que más lo imaginamos que nos lo representamos a Platón.*

—Es que como Platón se ramificó en tantos personajes, y entre ellos Sócrates, parece que él mismo estuviera un poco borrado por sus criaturas. Un caso menor, vendría a ser el caso, bueno, no sé si uno se imagina a Dickens o si uno se imagina a los personajes de Dickens. Creo que Unamuno ha dicho que Cervantes es harto

menos vívido que Alonso Quijano; que don Quijote. Es decir, el creador borrado por su obra. Y en el caso del mundo, quizá tengamos una impresión más vívida del mundo, que del Dios del primer capítulo del Génesis, ¿no?

—Claro, pero también podría pensarse que los hombres creen en una religión o en una mitología, según el clima espiritual o mágico en que estén inmersos. Por ejemplo, los griegos pudieron haber aceptado las ideas de Platón, en su momento, porque en la vida griega la poesía era una forma de la realidad que vivían.

—¿A usted le parece que es más difícil ahora?

—Y de la misma manera, la conjetura; bueno, esta conjetura no es mía, sino de Murena; decía que los contemporáneos de Cristo, pudieron haberlo visto y reconocido según tuvieran los ojos abiertos a semejante realidad. Es decir, depende de que en ese momento histórico haya, entre los hombres, un cierto clima como para percibir las cosas.

—Usted dice un clima de credulidad, o de percepción, mejor dicho.

—Claro, un clima espiritual probablemente.

—Sí, yo tengo la impresión de que casi todo el mundo ahora vive, bueno, como si no vieran; que hay como una... no sé, se han abotagado los sentidos, ¿no? Tengo esa impresión, ¿eh?

—Se han abotagado los sentidos espirituales, en todo caso.

—Sí, que no se sienten las cosas; la gente vive de oídas, sobre todo, repiten fórmulas pero no tratan de imaginarlas; tampoco sacan conclusiones de ellas. Parece que se viviera así, recibiendo, pero recibiendo de un modo superficial; es como si casi nadie pensara, como si el razonamiento fuera un hábito que los hombres están perdiendo.

—Sí, y sobre todo, la inteligencia espiritual de las cosas; a lo sumo se usa la lógica, pero nada más. Y en el mejor de los casos.

—Sí, en el mejor de los casos, ya que eso parece difícil también; que la gente razone.

—Católicos o protestantes, creyentes o no creyentes; yo creo, Borges, que la figura de Cristo es aleccionadora y útil siempre.

—Sí, y no ha sido sustituida, porque el proyecto de Nietzsche de remplazarlo por Zarathustra ha fracasado, bueno, famosamente, pero ha fracasado, desde luego.

—*Los proyectos de Anticristos.*

—Y sí, también, todos ellos. Bueno, Zaratustra sería uno de los más ambiciosos. Desde luego que ha fracasado, ya que nadie puede pensar en Zaratustra, en su león que ríe, en su águila, en su cueva; todo eso es evidentemente una broma, no diría una broma pero una afección literaria bastante torpe, ¿no?

—*Sí, es decir, aquel que dijo “Dios ha muerto”, no ha logrado remplazarlo.*

—No, parece que no: esa voz que se oyó, diciendo que Pan había muerto. Parece que no ha sido remplazado.

Oswaldo Ferrari: Nadie ha hecho, que yo sepa, Borges, una apología de la amistad en el país, como la que usted ha hecho a lo largo del tiempo.

Jorge Luis Borges: No sabía eso, sin embargo, es posible. Yo le conté que cuando leí el título del libro de Mallea, *Historia de una pasión argentina*, pensé: esa pasión tiene que ser la amistad, ya que no hay otra pasión aquí. Luego resultó que no. Y luego, sin duda habremos hablado más de una vez del tema de la amistad a lo largo de nuestra breve literatura. No sé si se ha observado muchas veces que el verdadero tema del *Fausto*, de Estanislao del Campo, no es la parodia de la ópera; el verdadero tema es la amistad de los dos aparceros, ¿no?

—Sí, en el *Fausto*, usted nos dice que hay “un alegre sentimiento de la amistad”.

—Ah, creo que sí. Y luego, el tema de *Don Segundo Sombra* es el mismo. Y quizás el tema esencial del *Martín Fierro* sería esa extraña amistad entre un policía y un desertor, ¿no?, de Cruz y de Fierro.

—Estaba seguro de que usted lo iba a ver así.

—Sí, y luego hay un libro que no he leído, de Eduardo Gutiérrez: *Una amistad hasta la muerte*, bueno, y ese título a uno le suena más o menos natural, al lado de libros como *Hormiga negra* o *Los hermanos Barrientos*, que se relacionan con el tema de la amistad.

—Dentro de la literatura, encontramos también la amistad de *Don Segundo* y *Fabio*.

—Es cierto. ¿Se llama Fabio?; claro, Fabio Cáceres.

—Justamente.

—Sí, qué raro ésas cosas que uno no sabe que sabe, ¿no?

—Uno no sabe que sabe. Pero usted le atribuyó antecedentes ilustres a esa amistad.

—Sí, creo que pensé en *Huckleberry Finn* y en *Kim*.

—En *Twain* y en *Kipling*.

—Sí, ahora yo no sé si Güiraldes leyó a Mark Twain, posiblemente no, pero sin duda leyó a Kipling, porque cuando me lo presentaron, él me dijo: me han dicho que usted sabe inglés. El saber inglés por aquellos años era algo, bueno, más raro que ahora. Yo le dije que sí, y me dijo: que suertudo, puede leer a Kipling en el original. Sí, él me habló de Kipling. Y lo habría leído en alguna versión francesa, sin duda.

—*Sospecho que Güiraldes, en su vida personal, también hacía una especie de culto de la amistad.*

—Ah sí, desde luego. Sin duda yo le habré hablado de aquella oportunidad en que ellos vinieron a almorzar a casa —Ricardo y Adelina del Carril—, y luego de una larga sobremesa él se levantó, se fueron; mi madre los llamó porque él había dejado la guitarra olvidada, no se llevaba la guitarra. Entonces él le dijo que la había dejado a propósito, ya que se iba a Europa, y quería que algo suyo quedara en la casa; y dejó la guitarra. Y mucha gente que venía a casa tocó la guitarra de Ricardo Güiraldes.

—*Un gesto muy lindo de parte de él.*

—Un gesto muy lindo, sí y yo recuerdo, cuando él estaba escribiendo *Don Segundo Sombra*, fuimos a verlo a su casa, que era cerca de la plaza del Congreso. Era un departamento bastante raro, porque los muebles estaban empotrados en las paredes. Y entonces se tocaba un botón, y caía un sillón, o una cama. En la calle Solís era; yo creo que era Solís y Alsina, pero no estoy muy seguro. No sé si la casa existe todavía.

Esa casa ellos la tomaron en vísperas de un viaje a Europa. Era una casa bastante sencilla, y creo que fue la única vez que él vivió en el sur. Bueno, un sur modesto, digamos, ya que era a dos cuadras de la plaza del Congreso. Entonces, él estaba escribiendo en el gran libro, en el libro mayor de la Estancia, su novela *Don Segundo Sombra*. Pero como era muy haragán, él dejaba enseguida el texto y conversaba con nosotros, o tocaba la guitarra. Y luego Adelina nos pidió que nos fuéramos, porque cualquier pretexto era bueno para que él dejara de escribir, ¿no?

—*Su mujer ayudó a que él se concentrara y escribiera el libro.*

—Sí, exactamente. Claro que si yo fuera Néstor Ibarra, diría que ella tenía un fino sentido literario, y que quería impedir que él escribiera *Don Segundo Sombra*, ¿no? (*ríe*). Pero a mí no se me ocurre eso, se le ocurre a Ibarra, tal como yo lo imagino, no a mí. Hubiera sido una lástima que él no escribiera el libro.

—*Realmente. En cuanto al valor de la amistad entre los argentinos, usted dice que es una, o quizá nuestra única virtud.*

—Sí, pero es una virtud peligrosa, porque eso nos puede llevar fácilmente al caudillismo; que viene a ser como una forma de amistad, ¿no?

—*¿Obligada?*

—Sí, que la gente sea leal no a la ética, o a ciertas opiniones, sino a un hombre, a un amigo. De modo que esa hermosa pasión, se presta a abusos, digamos.

—*Entiendo.*

—Como sucede con todas las cosas, sí y eso de algún modo explicaría una de las malas costumbres de la historia sudamericana: las dictaduras, que bien pueden estar apoyadas por amigos, y por amigos quizá no siempre interesados.

—*En ese caso no se trata de amistad sino de "amiguismo".*

—Y puede ser, sí.

—*De "amiguismo" perjudicial.*

—Sí, puede ser amiguismo, como usted dice, sí, es un buen neologismo ya que establece una diferencia entre las dos cosas.

—*Ahora, ¿ha pensado Borges, que quizá nuestro aislamiento geográfico e histórico pudo haber contribuido al desarrollo del sentimiento de la amistad entre nosotros?*

—Sí, y luego también el hecho de que una buena parte de los argentinos, sobre todo cuando este país era ganadero, se acostumbraron a vivir en la soledad, o simplemente con la compañía de los vecinos. Porque lo que habrá sido la vida en una estancia... bueno posiblemente los hacendados no fueran muy distintos de los peones, ¿no?; los patrones no serían muy distintos de los gauchos.

—*La soledad los identificaba.*

—Sí, yo creo que sí, y ahora parece que hemos perdido esa capacidad para la soledad, que sin duda tuvimos antes, y que los ingleses tienen, ya que a los ingleses les gusta mucho la soledad. Creo que Lawrence dice que los ingleses tienen "A hunger for lonely places" (El hambre de lugares solitarios). Yo comprobé eso cuando estuve en Escocia; me dijeron: "We lead you to the loneliest place in Scotland" (Lo llevamos al lugar más solitario de Escocia). Y era un lugar realmente muy solo; yo pensé: qué raro, a mí, que vengo de Sudamérica, me hablan de lugares solos como meritorios o admirables. Cosa que no sucede aquí, porque más bien la gente no se resigna a la soledad, ahora; todo el mundo... aun los que viven en Córdoba o en Rosario, están deseando vivir en Buenos Aires; y en Buenos Aires estamos deseando

vivir en Europa, de modo que siempre parece que estamos condenados a no estar... (ríe).

—(Ríe.) *A no estar donde estamos.*

—Donde estamos o donde querríamos estar, sí.

—*Un aspecto extraño es que creo que somos capaces de amistades individuales...*

—Ah, yo creo que sí.

—*Pero no de esa amistad de conjunto que se llama comunidad, ¿no es cierto?*

—Que es la más importante; para un país es la más importante.

—*Naturalmente.*

—Porque la otra, bueno vendría a ser de ésas... antes había rivalidades entre los barrios, ahora eso se ha derivado hacia el fútbol, curiosamente, ¿no?

—*En todo caso, todo es un buen pretexto para dividirnos entre nosotros.*

—Eso es cierto, la verdad es que hemos abusado de ese pretexto, de ese motivo. Sí, sentido de comunidad no hay.

—*No hay, y quizás el país no ha progresado como debía, precisamente por ese aspecto.*

—Claro, que es una forma de la falta de ética, porque se piensa en función de fulano de tal, y ese fulano de tal suele ser uno mismo... y no en función de la ética, que es demasiado abstracta y general.

—*Claro, en función de uno, o de su grupo, o de su medio, pero no del país en conjunto. ¿Podríamos decir que el tipo de amistad que cultivamos es propia del tipo de individualismo que usted ha visto en el argentino?*

—Bueno, nuestro individualismo sería un buen rasgo, pero no sé si hemos sabido aprovechar ese rasgo; yo creo que no. Aunque la política no puede aprovecharlo, ya que consiste precisamente en lo contrario.

Oswaldo Ferrari: En una página suya, Borges, de esas que usted suele decir que le parecen escritas por otro, se lee: "Paul Valéry es símbolo de Europa y de su delicado crepúsculo; Whitman, de la mañana en América." Usted parece ver en estos dos poetas un extremo antagonismo.

Jorge Luis Borges. Sí, yo había olvidado esa frase, pero ahora elegiría algún poeta que me agradara más que Valéry; sobre todo, ponerlo junto a Whitman es casi una blasfemia, ¿no?, ya que... bueno, Whitman es incomparable, y Valéry yo creo que no. Ahora, claro que en "delicado crepúsculo" había quizá la idea de una declinación de Europa.

—*Evidentemente.*

—Y esa declinación... no sé si Europa ha declinado, pero parece que ha declinado, desgraciadamente, el interés del mundo en Europa. Eso no quiere decir que Europa haya declinado esencialmente, pero sí que nosotros pensamos menos en Europa. Antes, la nostalgia de Europa —especialmente la nostalgia de Francia— era algo continuo. Y ahora la gente puede pensar en otras tierras, en otras épocas... claro, supongo que lo que yo quise decir fue eso. Yo no lo elegiría ahora a Valéry —bueno, desde luego, hay versos espléndidos en Valéry—; yo recordaría ante todo éste: "Como la fruta se disuelve en goce / en una boca en la que muere su forma". Es muy lindo, porque se pasa de un sentido a otro, ¿no?: cuando uno dice "Le fruit" uno no piensa en el goce de la fruta, sino ante todo en la forma y el color. Pero ahí se pasa muy diestramente, admirablemente, de un sentido a otro: "la fruta se disuelve en goce".

Ese goce que corresponde a nuestro paladar, a nuestra lengua, y no a la fruta. Y luego: "en una boca en la que muere su forma". Yo he elegido, sin duda, uno de las mejores versos de Valéry, pero ese mismo poema empieza, creo, por una imagen que es del todo falsa, en la que compara el mar con un techo en el cual caminan palomas; y yo creo que si hay algo a lo que no se parece el mar es a eso —sobre todo si pensamos en las palomas como en una metáfora trillada de las velas—. Ahora, es tan difícil expresar el mar, quizás el mejor modo de hacerlo sea no mediante metáforas sino mediante una cadencia, que se parezca al movimiento del mar. Y aquí recuerdo, inevitablemente, aquel verso de Kipling: "Quién ha deseado el mar, / la visión de agua salada sin límite". Pero ahí las palabras no importan, lo que importa es el ritmo de: "Who has desired the sea, / the sight of salt water unbounded." Y en esa interrogación, además —interrogación que no sé si lógicamente puede justificarse, pero que se justificaría estéticamente—, está el movimiento del mar.

En cambio, comparar el mar —siquiera el pequeño Mediterráneo— con un techo tranquilo, es dar una imagen falsa.

—*Un poco arbitraria.*

—En todo caso, no es de mayor eficacia emocional. Pero creo que no tengo por qué arrepentirme demasiado de esas dos líneas mías. Además, tenemos “delicado crepúsculo”: claro, son dos palabras casi sinónimas, ya que la palabra crepúsculo es delicada —sobre todo en castellano, en que es esdrújula— lo cual es una forma de delicadeza también. Y luego “la mañana en América” ya despierta una vasta imagen. Y qué raro que yo haya olvidado eso totalmente, y escrito después un poema en el cual le agradezco a Dios muchas cosas; y le agradezco “Por la mañana en Texas” —esto corresponde al año 1961, cuando mi madre y yo descubrimos América, y empezamos por Austin, Texas—. Y después, la mañana en Montevideo también, que me alegraba siempre —podían ser mañanas de la península, del Paso del Molino, de donde fuera— pero, en fin, yo repetí aquello, y elegí esos dos lugares que quiero: Montevideo —la República Oriental— y Texas. No sé si usted sabe que soy ciudadano honorario de Austin y de Adrogué. No sé qué significan esas cosas, pero desde luego son símbolos de amistad, de buena voluntad. Y ya que quizá nosotros seamos símbolos, por qué no agradecer símbolos benévolos; símbolos de amistad. Pero, usted quería que habláramos especialmente sobre esa línea, o...

—*No, yo tuve la impresión de que usted veía en Valéry el mundo de la mente, el mundo apolíneo; en comparación con el mundo casi dionisiaco de Whitman.*

—Es una linda idea, pero no sé hasta dónde Valéry merece esa fama que tiene de poeta intelectual, ya que en sus poemas hay muy pocas ideas. Yo diría que para mí, el arquetipo de poeta intelectual sería —desde luego, un nombre mayor que el de Valéry—: Emerson, que no sólo era intelectual, sino que además pensaba; lo cual parece raro en un poeta intelectual. En el caso de Valéry, parece que él se llama poeta intelectual, pero no se notan mayores ideas en sus poemas. En todo caso, no creo que Valéry tomara el pensamiento como un tema poético, o pensara mientras poetizaba. Salvo que pensara, bueno, en el metro, en las imágenes y en las rimas. Pero eso es otra cosa, ya que todos los poetas lo hacen.

—*Yo voy a citar lo a usted: usted pensó en aquel momento, según sus palabras, que Valéry prefirió los lúcidos placeres del pensamiento, y las secretas aventuras del orden. Y yo pensé que esas quizá sean las aventuras de la literatura: la aventura de escribir, de alguna manera.*

—Es cierto, pero yo creo que en ese artículo mío, que se titula “Valéry como símbolo”, pensé menos en lo que fue Valéry, que, digamos, en el modo en que Valéry ha sido recibido; ha sido aceptado. Es decir, se lo ve como poeta intelectual; ahora, el hecho de que él —como dijo Bioy Casares— aconsejara el pensamiento a los otros, pero se abstuviera de pensar... (*ríe*). Quizá exagere un poco Bioy, pero

posiblemente convenga exagerar en cualquier afirmación, o en cualquier negación, para que sea más efectiva; ya que el lector se encargará después de deducir, de limar los excesos de veneración, o los excesos de, bueno, no diría menosprecio, es muy fuerte; digamos de censura, de disconformidad, de diferencia. Yo me acuerdo de aquellos admirables títulos de Alfonso Reyes: un libro de él se titula *Simpatías y diferencias*. Pero antes de publicarse ese libro, salió un libro en España cuyo título es una parodia, una involuntaria y profética parodia del título de Reyes: en lugar de *Simpatías y diferencias* un autor que no he leído, y que se llama Bonafú, escribió un libro titulado *Bombos y palos (rien ambos)*, que viene a ser una forma muy grosera de decir *Simpatías y diferencias*. Y esa grosería fue, sin duda, voluntaria y querida, ¿no?, ya que nadie, distraídamente, da con un título tan feo como *Bombos y palos*. Además, parece que los bombos pierden toda su eficacia si se los llama bombos, y los palos también. Es decir, corresponden al deseo de aprobar algo y de condenar otra cosa.

—*Ya veo. Ahora, me interesa el hecho de que usted destaca que otros escritores, contemporáneos de Valéry, no tuvieron detrás, como en el caso de él, una personalidad.*

—Es verdad, sí.

—*Pero esa personalidad quizás usted la viera proyectada por la obra de Valéry.*

—Y además por el hecho de que él nos dejó esa obra, cuando lo que se ponderaba era, más bien, la irracionalidad, el caos —recordemos aquella aventura un poco humorística del dadaísmo— y después el surrealismo. Todo eso viene a ser lo contrario. En cambio, él se atrevió —porque fue un atrevimiento— a elogiar a La Fontaine; es decir, a elogiar lo lógico, y eso era muy raro en poesía, ya que todo el mundo prefería ser irresponsable y genial. Y aquí recuerdo un epigrama de Oscar Wilde, que dijo: “Si no fuera por las formas clásicas del verso, estaríamos a merced del genio”, que es lo que pasa ahora; ya que todo el mundo se considera genial, es decir, irresponsable. Aquí han venido a verme poetas, que me han leído sus poemas, yo les he pedido una explicación; me han dicho que no, me han dicho que ellos escriben lo que se les ocurre. Lejos de ellos la idea de responsabilidad, y lo que publican son los primeros borradores —que no llegarán a segundos—. Y eso es muy admirado. Además, buscan el verso libre, porque creen erróneamente que el verso libre es más fácil que las formas clásicas del verso, y ocurre todo lo contrario: si usted no toma la precaución de ser, bueno, de ser Walt Whitman o de ser Carl Sandburg, lo que se llama verso libre es realmente mala prosa, que está dispuesta tipográficamente como verso. Sin embargo, podría argumentarse a favor de ese verso libre —que es realmente prosa descuidada o prosa a la que se resigna el autor— que quizá convenga imprimirla como verso, porque así el lector sabe que lo que debe esperar de esa página es la emoción, y no la información o el razonamiento. Si ve líneas irregulares, una sobre otra, ya sabe que eso está hecho para la emoción. En cambio, si algo está ordenado como prosa, puede pensar que eso está hecho para

convencerlo de algo o para contarle algo; es decir, tiene un fin narrativo o un fin polémico. En cambio, si ve la página con líneas desiguales, piensa: "Bueno, esto debe ser leído como un poema", y, desde luego, sabemos que los textos dependen del modo en que son leídos. De manera que quizás esa forma pueda justificarse. Actualmente nadie empieza por las formas clásicas, y cuando viene gente a verme, y yo les digo que las formas clásicas son más fáciles, se quedan asombrados. No obstante, la forma clásica le da a uno un esquema, siquiera ilusorio, de lo que va a hacer. Por ejemplo, si usted se decide a escribir un soneto, usted ya tiene un plano del soneto, que puede ser de dos tercetos, de dos cuartetos, o de tres tercetos y de un dístico. En fin, usted ya tiene un plano, y después eso puede ayudarlo, aunque realmente el soneto no dependa de esos dos planos posibles, que son siempre los mismos.

—*Cierto, pero, bueno, no podemos dejar de recordar una vez más aquello que usted llamó "Un vasto diamante": "El cementerio marino" de Valéry.*

—¿Yo dije que era un vasto diamante?

—*Sí, calificó al poema como un vasto diamante.*

—Yo le aplicaría esa palabra a otros poemas ahora, ¿eh?; yo la aplicaría más bien a... bueno, es muy evidente lo que voy a decir, pero, digamos, el "Orlando furioso" de Ariosto. Creo que el poema de Valéry no es tan vasto, y ciertamente no es tan diamante, ¿no?, ya que tiene algunas líneas mediocres. Qué raro que nadie haya comparado "El cementerio marino" con la "Oda escrita en un cementerio de aldea" de Gray. Habría que compararlos, salvo que el de Gray me parece superior. Y creo que hay un poema análogo de Victor Hugo también... eso tendríamos que buscarlo en su obra. Y sería hermoso, sería un lindo trabajo comparar esos tres poemas, que no se parecen, pero cuya síntesis o cuyo resumen sería parecidísimo. Y habría que señalar las "Simpatías y diferencias" de Gray, de Hugo y de Valéry. Qué raro; yo escribí poemas a la Recoleta y a la Chacarita —no sé cómo podía hacerlos, ya que ahora me parecen tan horribles esos lugares—. Yo estuve hace un tiempo en la Recoleta, ante nuestra bóveda —ahí están enterrados muchos de mis mayores— y pensé: "Si hay algún lugar del mundo en el que no están mi madre y mi padre, para no ir más lejos, es precisamente esta bóveda." Esta bóveda, qué puede contener; es algo así como si contuviera, no sé, el pelo que se cortaron, las limaduras de las uñas, y luego, la horrible corrupción. Bueno, aquello que vio Cristo cuando dijo que los fariseos eran sepulcros blanqueados; es decir, hermosos de afuera y llenos de corrupción por dentro. Y qué raro que yo escribiera uno de mis primeros poemas, en el año 1923, fue un poema sobre La Recoleta; después, en un libro titulado creo *Cuaderno San Martín*, hay un poema sobre La Chacarita, y yo no los sentí como horribles entonces; y actualmente los cementerios parecen horribles, y espero no ser enterrado sino quemado. Hay un poema muy lindo, un poema anglosajón, "La sepultura", cuyo tema es ése; el tema es que el muerto es tan horrible que tienen que esconderlo. Y luego, el tema sobre los gusanos que se lo dividen. Y luego se

dice... se compara la sepultura con una casa, es un poema tardío, creo que es un poema del siglo XI, es decir, ya posterior a la conquista normanda; quizás el último poema escrito en anglosajón, o que nos haya quedado del anglosajón, y dice: "Esa casa no tiene puertas, y está oscura adentro." Y luego, dice al muerto que cuando esté adentro será tan horrible que ningún amigo vendrá a visitarlo. Es decir, el tema sobre lo atroz del cadáver, es un tema que no se ha tratado, por lo general, ¿no?, bueno, hay como un pudor de la muerte.

—*Se lo evita, sí.*

—En el poema de Manrique tampoco, se dice: "Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar." Pero no se dice nada de esa triste cosa que dejamos, nuestro cuerpo, condenado a la corrupción.

—*Pero, referido a la muerte, usted dijo que Valéry, en "El cementerio marino", practica una especulación de la muerte. Él también escribió, usted recordará, "La joven parca". Esa especulación con la muerte, que siempre se atribuyó a la poesía española.*

—Yo creo que sí, la poesía española tiene el tema de la muerte, y **la prosa tiene** un tema, bueno, menos poético, que es el tema del hambre, ¿no?

—(Ríe.) *¿El de los buscones?*

—Sí, parece que los protagonistas están continuamente robando queso, por ejemplo (*rie*). Ésas son las picardías.

Oswaldo Ferrari: Muchas veces, Borges, hablamos de Adrogué; y yo pensé que podríamos aproximarnos a la localidad siguiente.

Jorge Luis Borges: Turdera. Desde luego; el pago de los Iberra, y de "Sin barriga".

—(Ríe.) *Y también el escenario de uno de sus cuentos, que yo sé que usted prefiere: "La intrusa".*

—Sí, "La intrusa". Bueno, ese cuento... yo empecé por una idea abstracta, lo cual no augura nada bueno; la idea de que la esencial pasión argentina es la amistad. Y cuando Eduardo Mallea publicó *Historia de una pasión argentina*, yo pensé: qué pasión argentina, bueno, desde luego, hay otras —la codicia por ejemplo—; pero, qué pasión argentina, laudable, puede haber sino la amistad. Pero, el libro de Mallea me defraudó en ese sentido, no en otros. Y yo pensé escribir un cuento sobre ese tema; en el cual se haría notar que la amistad, por lo general, nos importa más que el amor. Y recordé también un dictamen de aquel viejo caudillo de Palermo, don Nicolás Paredes, que decía que un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer, no es un hombre; es un (y luego una palabra derivada de hermafrodita, que no tengo por qué repetir aquí). Entonces yo pensé: voy a escribir un cuento sobre eso; voy a mostrar dos hombres que prefieren su amistad al amor de una mujer. Ahora, como el concepto de amistad ha sido contaminado últimamente, bueno, por la sodomía, ¿no?; yo pensé: para que nadie pueda sospechar eso, voy a hacer que esos dos hombres sean hermanos. Y voy a buscar gente bastante ruda; y pensé: caramba, demasiados cuentos míos suceden en Palermo. Voy a buscar otro barrio, en el cual ese tipo de vida; ese tipo de vida así, de cuchilleros, se dio durante mucho más tiempo que en Palermo. Entonces pensé en Turdera, y pensé en los hermanos Iberra; y luego resolví la historia de dos hermanos —los dos cuchilleros—. Les di un pasado un poco vago de cuatros, de troperos; quizá de tahúres también —ciertamente de guardaespaldas de los caudillos—. Y pensé: una mujer se interpone entre ellos; y entonces, el mayor de los hermanos ve que su amistad peligra, que puede haber rivalidad. Él es el único personaje que habla en el decurso del cuento. Y entonces él trata, bueno, de arreglar eso de diversos modos. Por ejemplo, él sabe que tiene a esa mujer; su hermano menor se ha enamorado de ella, entonces él se va una noche de la casa y lo deja al otro solo con la mujer, y le dice: ahí queda fulana de tal, usala si querés. Efectivamente, el hermano lo hace, y después siguen compartiéndola. Pero, ella prefiere al menor, el mayor tiene celos; luego, la vende en una casa de mala vida. Luego los dos se encuentran en esa casa de mala vida, en

Morón, esperando turno para estar con ella. Entonces la compran, la llevan otra vez a su casa, allá en las afueras de Turdera; y llega un momento en que el mayor le dice al menor que tienen que llevar unos cueros (poseen una carreta y unos bueyes). Como yo conocía el fin, los había dotado de una carreta y de bueyes al principio del cuento. Y entonces llegan a un descampado, y ahí hay un momento en el cual él tiene que decirle —el mayor tiene que decirle al menor— que él ha matado a la mujer. Ahora, cuando yo llegué —yo le dictaba ese cuento a mi madre; yo ya había perdido la vista—, cuando yo llegué a ese momento, yo dije: bueno, toda la suerte del cuento depende de esta frase. Él tiene que decírselo, y decírselo en pocas palabras, para que esas palabras sean sentenciosas y eficaces. Entonces, le dije a mi madre: cómo hago yo para que el mayor le diga al menor que él ha matado a la mujer; y tiene que hacerlo cómplice para, bueno, para enterrarla, para esconder el cadáver, etcétera. Entonces, mi madre me miró; y luego, al cabo de un rato, me dijo —con una voz del todo distinta—: ya sé lo que le dijo. “Ya sé lo que le dijo”, como si aquel sueño mío hubiera ocurrido y ella hubiera estado presente. Ella no me dijo: ya sé qué podría decirle él. No; dijo: ya sé lo que le dijo; es decir, en aquel momento ella aceptó la realidad de ese vago sueño mío. Bueno, escríbilo, le dije yo. **Entonces** lo escribió, y le dije léemelo; y ella leyó: “A trabajar hermano, esta mañana la maté.” Ahora, esa frase es perfecta.

—*Es perfecta.*

—Primero: “A trabajar hermano”, quiere decir que él es el mayor, y que el otro tiene que obedecerlo; y luego le dice: “esta mañana la maté”, para no entrar en detalles absurdos, como si la estranguló, si le dio una puñalada, ¿para qué?, “la maté”. Entonces, el otro se resigna, y los dos entierran el cadáver, y se acabó el cuento.

—*Entre ellos dos, todo estaba sobreentendido. Inclusive el crimen.*

—Sí, todo estaba sobreentendido. Además, se entiende, bueno, que se ha salvado lo más precioso; que es la amistad de los dos hermanos.

—*Cierto.*

Oswaldo Ferrari: Hay dos autores, Borges, de origen irlandés ambos, con influencia perdurable en la literatura inglesa primero, y después en todas las literaturas, que usted ha citado periódicamente.

Jorge Luis Borges: Uno será Shaw, ¿no?

—Uno es Shaw, y el otro es Oscar Wilde.

—Bueno, me parece bien, pero nos olvidamos de George Moore, nos olvidamos de Swift, nos olvidamos de William Butler Yeats...

—Es que, en el tiempo que tenemos, sería muy difícil...

—Una isla chica, con una escasa población, seis o siete millones de personas, y ha dado tantos hombres de genio al mundo. Es raro.

—Realmente.

—En cambio, usted tiene extensiones vastísimas que no han dado nada, o casi nadie; e Irlanda, bueno, ya a partir de Escoto Erígena, un místico panteísta, en el siglo IX, en que parecería imposible, y, sin embargo, lo fue; y que fue a la corte de Carlos el Calvo, y pudo traducir textos del griego, mientras que en Francia nadie sabía griego, y lo sabían los monjes irlandeses; una extraordinaria cantidad de gente genial ha dado Irlanda.

—Parece haber dado especialmente genios críticos, comparten Shaw y Wilde esa característica, ¿no?

—Bueno, según Shaw, claro, él decía que los ingleses son sentimentales, y que el irlandés es fácilmente incrédulo e irónico.

—Tenían ambos el talento para el epigrama, para lo ingenioso...

—Nos hemos olvidado de otro irlandés, que suele recordar Bernard Shaw, que es el duque de Wellington, Arthur Wellesley, y de otro, en fin, un autor menor, Conan Doyle; nació en Edimburgo pero era de familia irlandesa.

—*Pero quizá Shaw y Wilde sean los que han satirizado más mordazmente a la sociedad inglesa.*

—...Sí, ahora, creo que a los ingleses les gusta ser satirizados; yo creo que eso, de algún modo, es como un tributo que ellos han pagado a Inglaterra. Otro rasgo raro que tienen los ingleses es elegir, en cada guerra, uno de los enemigos, y verlo como un héroe. Por ejemplo, en la primera guerra mundial, fue el capitán del Emden; y algún aviador alemán también, que admiraron. Y en la segunda guerra mundial, el héroe de ellos fue Rommel. Porque Inglaterra, si está en guerra con un país, necesita admirar a alguien de ese país; tiene ese culto de los héroes, que se extiende a los enemigos también. Y eso no sucede en otros países.

—*Es muy sutil esto que usted dice.*

—No, pero, es fácilmente observable.

—*Seguramente, sí.*

—Y por ejemplo, bueno, Napoleón, que, desde luego, era el máximo enemigo de Inglaterra, contaba con muchos partidarios en Inglaterra. Cuando le dijeron a Byron, cuando le leyeron la noticia de la victoria de Waterloo, él dijo: "I am damned sorry", es decir, lo siento mucho; él hubiera preferido un triunfo de Napoleón sobre los ingleses y los alemanes. Y yo recuerdo una carta que publicó Stevenson; eso fue al principio de la guerra de Sudáfrica, diciendo que el honor de Inglaterra exigía que retiraran sus tropas; que habían cometido un error, pero que retirando las tropas podía corregirse. Esa carta se publicó en el *Times*, y no le acarreó ningún disgusto a Stevenson. Pensaron, bueno, está diciendo lo que él piensa.

—*Son extrañamente capaces de ecuanimidad, de pronto.*

—Sí, bueno, además, tratan de ser "fair man", tratan de ser imparciales. En cambio, en otros países no, se considera que la imparcialidad es como una traición. Yo recuerdo una carta, que publicaron, no sé si eran dos militares, contra no sé qué declaraciones mías; esto habrá ocurrido hace un año. Y en ella yo recuerdo este curioso artículo que decía: "Esta aseveración, si la hiciera un chileno estaría bien, pero en el caso de Borges, que es argentino, no." Es decir, ellos mismos admitían que no eran imparciales, admitían que un chileno puede opinar sobre un tema de un modo distinto que un argentino, lo cual me parece que es absurdo. Es que no se buscaba la imparcialidad tampoco; se entendía que un argentino tiene que opinar de tal modo, y un chileno de otro.

—*Es cierto, esas fallas se dan entre nosotros. También podemos ver que en Inglaterra se guardó un cierto rencor hacia Wilde, debido a la crítica que él había hecho de la sociedad inglesa, que después se evidenció en el proceso que lo llevó a la cárcel.*

—Sí, pero ese proceso lo inició él. Ahora, él lo inició, según Pearson, porque él vivía en un mundo ilusorio. Bueno, todos vivimos en un mundo ilusorio; pero el mundo de él, era el mundo de epigramas, de frases brillantes; y él pensó que eso podía extenderse, digamos, a los otros. Es decir, él sabía que la acusación que le había hecho Queensberry era cierta; pero se le ocurrió que podía defenderse de ella mediante epigramas, siendo más inteligente o más ocurrente que los jueces, y fue su error. Ahora, por qué él inició esa campaña, no se sabe; se dice que lo llevó a ello Lord Alfred Douglas, el hijo, precisamente, de la persona a quien él había acusado de calumnia.

—Sí, *sin embargo, Queensberry fue evidentemente agravante, porque no dijo solamente sodomita, sino “posa de sodomita”. Un caballero como Wilde, tenía que reaccionar.*

—Ah, no, pero es que “posa de sodomita” yo creo que fue una astucia de Queensberry. Claro, porque al decir “posa de sodomita”, era como si él dijera...

—*Lo agravió.*

—No, él quería decir no estoy seguro de que sea sodomita.

—*¿Usted cree?*

—Es que yo creo que fue un rasgo de astucia de él. Si el hubiera dicho “al sodomita”, entonces Wilde hubiera dicho no, no lo soy. Pero “posa de” ya muestra cierta incertidumbre. Y al mismo tiempo, el otro estaba completamente seguro, ya que lo había hecho seguir por detectives a París y tenía la certidumbre. Pero él fingió esa incertidumbre para alentarle a Wilde. Yo creo que así se explica, y hasta no puso sodomita sino “sodomite” (sodomita), se equivocó en la palabra, también; pero yo creo que todo eso fue deliberado.

—*Fíjese que en ese proceso declaran en contra de Wilde algunos de sus antiguos compañeros de la universidad, por ejemplo, gente que obviamente lo había odiado en secreto desde mucho tiempo antes.*

—Pero los que declararon fueron, sobre todo, los menores que él había corrompido. Lo que lo embromó a él fue eso; fueron muchachos que tenían menos de dieciocho años a quienes él había llevado a París, les había regalado relojes de oro. Ahora, él no podía saber que todo eso se iba a hacer público; pero todo ese pasado bochornoso de él apareció y, bueno, bastó para probar que no era una calumnia; que era cierto. Wilde hubiera podido irse de Inglaterra, ya que él tuvo un mes; y le ofrecieron Frank Harris, Bernard Shaw y otros amigos, le dijeron que se fuera de Inglaterra, que se fuera a París, y él no quiso, él se quedó en Inglaterra. Parece que la última noche, él estaba solo, y lo oían desde abajo yendo y viniendo por su pieza, y, el jefe de policía mandó un detective a la estación, donde salía el último tren para

Dover, y el detective volvió muy compungido y le dijo no, Oscar Wilde no ha tomado el último tren. Caramba, dijo el jefe de policía, vamos a tener que arrestarlo; y fueron y se lo llevaron. Y él sabía que le iba a ocurrir eso. Ahora, él después le explicó a Gide que quería conocer “el otro lado del jardín”. Es decir, él ya había conocido el éxito, había conocido, de algún modo, la gloria, la felicidad; si es que la felicidad es posible, y quería conocer también la infamia, la desdicha; es decir, quería agotar la suma de las experiencias humanas, quiere decir que lo buscó deliberadamente.

—*Y lo hizo con enorme nobleza, porque usted recuerda...*

—Con una gran nobleza, y él se hizo amigo de los otros presos, y luego, cuando él salió de la cárcel, siguió interesándose en ellos y escribiéndoles y ayudándolos también, pecuniariamente. Él salió de la cárcel y fue a casa de una señora, una señora judía. Entonces, él salió con un amigo, y fue, como es natural, a una librería; y estaba hojeando los libros, y alguien, cuyo nombre no sabría nunca, dijo: ahí está Oscar Wilde. Entonces, se dio cuenta de que si se quedaba en Londres, ése iba a ser su destino —en Irlanda hubiera sido peor todavía, desde luego—, y se fue a París y murió unos años después.

—*Qué curioso, sobre Londres él ha dicho, en un pasaje de Lady Windermere, “En Londres, no se sabe si los hombres hacen la niebla o la niebla hace a los hombres.”*

—Está bien eso, sí. Bueno, ahí tiene otro modo de halagar a los ingleses, hablarles de la niebla; que tienen el orgullo de la niebla de Londres.

—*Ahora, usted ha dicho que es comprobable que Wilde casi siempre tiene razón, es decir, que es un hombre...*

—Yo creo que sí, yo creo que él pensaba hondamente; pero que por una especie de elegancia, él quería ser considerado como frívolo. Por eso daba a sus juicios forma epigramática.

—*Claro.*

—Ahora, como poeta, es un poeta mediocre, desde luego; es un mínimo Tennyson, un mínimo Swinburne; pero como persona no.

—*Y como narrador es del todo excepcional.*

—Sí, pero el estilo de él es muy decorativo; por ejemplo, usted ve *El retrato de Dorian Gray*, está imitado de Jekyll y Hyde, de Stevenson, y *Dr. Jekyll y Mister Hyde* está muy bien escrito, y *El retrato de Dorian Gray* no; está lleno de ripios, capítulos agregados, largas listas de instrumentos de música; en fin, está escrito en un estilo decorativo.

—Pero y “*La balada de la cárcel de Reading*” y el “*De profundis*”; “*La balada...*” y el “*De profundis*” son del todo suyos, del todo de Wilde.

—Sí, pero “*La balada*” yo no sé si es buena. Compárela con una balada como las de Coleridge o de Kipling y no es nada, o con las baladas auténticas del pueblo. No, se nota que es muy falso todo. Por ejemplo, en los primeros versos él habla de que el vino y la sangre son rojos. Ahora, Kipling hubiera sabido; y Wilde, sin duda, sabía, que un soldado inglés no bebe vino: la gente qué bebía, bebía ginebra. Whisky tampoco, en aquella época, pero, al mismo tiempo a él le convenía el vino, que tiene cierto prestigio literario. La casaca que se usaba, parece que siendo de tal regimiento no podía ser roja, tenía que ser verde; y eso, algún amigo de él le dijo: las casacas eran verdes. Bueno, dijo Wilde, si a usted le parece que queda mejor porque la sangre y el vino son verdes... (*rié*), lo pondré, pero quedan mejor rojas. Claro, él sabía que era falso eso. Después aparecen alegorías, que son del todo falsas.

—Pero insisto en aquella frase, Borges, “*Convertiré mi dolor en música.*” Y yo creo que en “*La balada...*” y en “*De profundis*” él logra, de alguna manera, eso.

—Yo creo que sí, y es la función de todo poeta yo creo.

—Sí...

—Claro, hacer música, o hacer cadencias. Bueno, en *La Odisea* se lee que los dioses hacen que los hombres sufran, para que las generaciones venideras tengan algo que cantar; que es la misma idea.

—Cierto.

—Es decir, que todo el universo tendría una justificación estética, y eso lo dijo de un modo más prosaico Mallarmé; porque dijo: “*Todo para en un libro*”, pero un libro es una cosa muerta; queda mejor: “*Que tengan algo que cantar*”, queda mucho más vivo; Homero lo dijo con más destreza que Mallarmé. Claro, Mallarmé lo dijo con cierta resignación: “*Todo para en un libro*”; como diciendo, bueno, qué podemos esperar si todo para en un libro. Salvo que él tuviera el culto del libro o que hubiera ambas cosas, ya que Mallarmé era una persona muy compleja; posiblemente escribiera de modo deliberadamente ambiguo. En el caso de Wilde, yo creo que lo indudable, es que más allá de cada una de sus páginas, Wilde nos deja la impresión de un hombre genial y un hombre encantador también. Y, además, como yo he dicho más de una vez, de una extraña inocencia, que es lo que pasa con Verlaine también. Es decir, sus vidas pueden haber sido infames, pero ellos no lo fueron. Y esto me recuerda una frase de Stevenson, que es muy linda y que es cierta: “*Un hombre*”, decía Stevenson, “*puede ser calumniado por sus obras, por su vida*”, o “*por sus actos*”, dice él. “*Un hombre puede ser calumniado por sus actos.*” Es decir, un hombre puede matar, y esencialmente no ser un asesino; y el caso de

Macbeth sería ése, ¿no? Uno siente que Macbeth obra así, impulsado por las parcas, por su mujer, que es más fuerte que él; pero que no es esencialmente un asesino. Y es que muchas veces, una persona inteligente puede obrar como un tonto; y no debe ser juzgado por esos actos tontos, sino por lo que él es. Y en el caso de Wilde, la impresión final que él deja, es de una extraña inocencia; como si todo le hubiera pasado a otro, o como si él no hubiera participado del todo en su vida. Por eso es una lástima que siempre se insista, bueno, sobre el final trágico de Wilde; me gustaría leer algún libro de Wilde en que no se hablara de aquello, en que se hablara de su obra, simplemente. Pero parece que no, parece que en este momento tenemos que hablar del proceso, de la cárcel, de los años de desdicha de él en París.

—*Pero también usted dice que el sabor fundamental de su obra es la felicidad.*

—Sí, yo creo que sí, yo, sin duda, habré repetido esa frase; creo que es indudable. Y, además, el hecho, también, de que en sus comedias, hay muchas personas tontas —mujeres de sociedad y frívolas—, pero que al mismo tiempo son ingeniosas. Pero, eso no importa, ¿no?; la impresión que dejan es la de la tontería, aunque están diciendo cosas ingeniosas continuamente. Claro, porque Wilde les pone esas ingeniosidades en su boca. Pero, en fin, dejan la impresión final de ser tontas, o de ser frívolas; y sin embargo, hablan en epigramas y en epigramas afortunados.

—*Qué cosa; ahora que usted me dice esto, yo recuerdo una frase de Dostoievski en que, hablando de la belleza, dice que la belleza resplandece, de pronto, inclusive, en la tontería.*

—Está bien, es verdad. Sí, yo, por ejemplo, en la calle, oigo frases a veces extraordinarias, dichas por personas que no se dan cuenta de que las dicen. Ahora, Shaw decía, ya que estamos con irlandeses hoy, que todas las frases de él eran frases que él había oído en la calle; que él no había inventado nada, que él transcribía, simplemente. Pero, eso puede ser una *boutade* más de Shaw, ¿no?

—*Un amanuense del ingenio de los demás, sí, lo habíamos comentado anteriormente.*

—Yo no creo que sea cierto eso, además, qué raro que nadie sepa aprovechar ese ingenio salvo ese oyente casual que se llama, o que se llamaba George Bernard Shaw. Bueno, Shaw y Wilde eran muy amigos, y Shaw decía que él daría cualquier cosa por una o dos horas de diálogo con Wilde, y que en ese diálogo el que hablaría sería el otro; y que él, “por una vez en mi vida”, dice, “me quedaría callado”.

—*En cambio, Wilde, había dicho que lo veía a Shaw como un hombre incapaz de pasión, y eso, pensaba Wilde, haría que su obra fuera de menor interés para él: la obra de Shaw para Wilde.*

—Bueno, es que Shaw tenía la pasión de pensar, sobre todo.

Oswaldo Ferrari: Periódicamente, Borges, volvemos a la llanura; pero esta vez con una nueva reflexión; he pensado que el ámbito en el cual uno podría suponer que se inspiran los grandes místicos, debiera ser mucho más la montaña que la llanura. Sin embargo, tenemos el ejemplo concreto de grandes religiones monoteístas, cuyos fundadores se han inspirado en la llanura, en el desierto.

Jorge Luis Borges: Usted se refiere al islam, y al cristianismo, quizá, ¿o no?

—Sí, naturalmente.

—Sí, porque no sé qué otras puede haber.

—*En esas religiones, la llanura, en lugar de la montaña, ha sido la gran inspiradora. Ahora, usted mencionaba la perspectiva observada por Darwin de los planos de la llanura.*

—Sí, eso se encuentra en el *Viaje del Beagle* de Darwin, y luego, lo retoma Hudson, no sé si en *Un naturalista en el Plata* o en *Far away and long ago*, es decir, *Hace mucho tiempo y muy lejos*. Ahora, curiosamente, Francisco Luis Bernárdez dijo que ese título era exactamente el mismo que “Años y leguas” de no sé qué escritor español; pero no es, porque “Años y leguas” parece, así, seco, ¿no? Digo, se habla del tiempo y luego se habla del espacio. En cambio, en *Far away and long ago*, o aun en la versión castellana *Allá lejos y hace tiempo* hay como una cadencia; como una música, que vendría a equivaler... y, a la nostalgia, a cierta melancolía. Y creo que “Far away and long ago” figura en alguna balada. Es decir, se dice lo mismo, pero está dicho con cierta música. En cambio, “Años y leguas” parece seco, y son simplemente dos modos de medir el tiempo y de medir el espacio. Pero sin mayor emoción. En cambio “Far away and long ago” o “hace mucho tiempo y muy lejos” hay ahí una cadencia que viene a ser como una cifra de la emoción. De modo que no son iguales, digo, conceptualmente serán iguales, pero emocionalmente no; intelectualmente son iguales, pero emotivamente no.

—*Pero, emotivamente hablando, usted me decía en otro diálogo que quizá la verdadera manera de estar en un lugar, sea estar lejos; sea no estar en ese lugar: Hudson escribió sobre esos lugares desde lejos, como por ejemplo Güiraldes escribió sobre la llanura desde Francia. Es decir, desde lejos...*

—Bueno, parcialmente. Él escribió una parte de *Don Segundo Sombra* en la Es-

tancia; es decir, en la llanura, en la provincia de Buenos Aires, en San Antonio de Areco. Otra, él la escribió en Buenos Aires; parte en la casa de los padres, que quedaba en Paraguay y Florida, y otra parte en la casa en que él estaba, donde yo lo visité mientras escribía ese libro, que vendría a ser Solís y Victoria, o Solís y Alsina, no recuerdo. Pero, en fin, el barrio del Congreso; que es la llanura, pero que no es la llanura, porque está edificada.

—*En todo caso, la distancia actuaría como inspiradora.*

—Sí, yo creo que sí. Podríamos exagerar eso, y decir que el único modo de estar emotivamente en un lugar es no estar físicamente, ¿no?

—*Sí, pero creo que usted acierta en esto; hay otros ejemplos dentro de nuestra literatura, en que la obra ha sido concebida a distancia; y particularmente obras que se refieren a la llanura, y en épocas anteriores; en el siglo pasado.*

—Bueno, tenemos el caso de Sarmiento, que escribe el *Facundo* en Chile.

—*Exacto.*

—Ahora, el caso de Echeverría; Echeverría escribe su poema "La cautiva"... bueno, sí lo escribe en la llanura, en una estancia en el Pilar. Pero él estaba pensando menos en esa estancia que en la extensión de esa llanura hacia la Cordillera.

—*Hacia la Cordillera. Además, venía de viajes por Europa...*

—También, es cierto, sí, claro, recordemos la guitarra de Echeverría en París.

—*Entonces, vemos que la llanura nos propone distintas lecturas. Pero, vuelvo a aquella que usted mencionó antes, de Darwin, porque allí había una perspectiva que me interesaba. Usted me decía que la visión de la llanura dependía de la altura desde donde se mirara.*

—Sí, creo que Darwin, y después Hudson, hablan de la llanura en la llanura, que vendría a ser la llanura vista desde la altura de un hombre que está de pie, o desde la altura del jinete, vista desde el caballo; y él hace notar que en ningún caso, la vista alcanza muy lejos, porque en ambos casos se llega muy pronto a la línea del horizonte.

Es decir, que una persona que está en medio de la llanura, no la siente como infinita; salvo que sepa que virtualmente es infinita y la sienta como mayor, ¿no? Porque si no, la vista no alcanza muy lejos, se llega muy pronto al horizonte, que es un círculo, y un círculo que no está lejísimos. En cambio, la visión del mar ya es mayor, porque usted la ve desde la cubierta de un barco; entonces, alcanza más lejos que si usted lo ve desde el caballo o desde usted mismo de pie.

—*Hay tres versiones literarias de la llanura que a lo mejor tienen algo que ver con la realidad.*

—¿Cuáles son las tres?

—*La de Sarmiento, que dice que para entender al hombre argentino, hay que conocer la influencia del medio natural sobre él; la de Martínez Estrada, que dice que la pampa entra en nosotros, entra en nuestras ciudades, en nuestros pueblos, irremediablemente...*

—Sí, y hay una frase de Güiraldes también, que dice que antes, el campo entraba en las casas.

—*Ah, claro.*

—De modo que viene a ser lo mismo.

—*Justamente, es la misma idea.*

—Sí, yo no sé, en algún texto de *El cencerro de cristal* puede estar eso. O si no en alguno de los poemas posteriores a *Don Segundo Sombra*, que no recuerdo cómo se llaman. Pero en alguno de ellos él dice algo del campo entrando en las casas.

—*Y hay alguien que llega más lejos todavía: Carmen Gándara, que dice “los argentinos somos desierto”.*

—Entonces, ya está instalado adentro el desierto. Sí, y, sería muy triste y podría ser cierto, ¿eh? El hecho de que el individuo se siente solo. Falta el sentimiento de comunidad. Es decir, de una llanura compartida, ¿no?; seríamos llanura y estaríamos irreparablemente solos.

—*De alguna manera, ese aislamiento que se dice que padecemos de pueblo solo en el sur, digamos, en la conclusión del mundo.*

—Sí, ahora, recuerdo que Xul Solar, me decía que convendría que los mapas se imprimieran de otro modo. Entonces, en lugar de estar en una especie de pingajo colgante, que vendría a ser el cono austral, estaríamos en la cumbre, en la cúspide; si se situara el sur en lo alto, y no en la parte inferior del mapa.

—*Xul proponía invertir el mapamundi, o el globo terráqueo.*

—Sí, pero como se trata sólo de una convención, no costaría nada: lo mismo podrían, bueno, el sur y el norte ser la derecha y la izquierda. En cambio, ahora son la parte inferior y la parte superior de la página.

—*Si yo recuerdo los hombres de llanura que usted ha descrito en sus cuentos, veo que los caracteres son definidos y hasta definitivos. Estoy pensando en un Tadeo Isidoro Cruz, estoy pensando en...*

—Sí, es cierto, qué raro que el carácter de la gente pueda estar determinado por la cartografía, pero por qué no (*rien ambos*); pero quizá no, quizá esté más diferenciado por el hecho de que sean montañeses o que sean llaneros. Ahora, en cuanto al tipo del gaucho, y bueno, el tipo del gaucho no sólo está limitado a la llanura, sino que se da en las cuchillas, donde ya hay elevaciones; pero no sé si eso influye en el carácter, ¿no?

—*Aparentemente sí, habría una diferencia que se daría entre la gente de la llanura y la gente de la montaña, dentro del mismo país. Pero, bueno, una agradable diferencia de matices.*

—Groussac, en la conferencia sobre el gaucho, que él pronunció, creo que en Chicago, dice que hay dos tipos de gaucho: el tipo del sur, que sería llanero; y luego, el tipo del gaucho de los montes, que vendría a ser el del norte. En cambio, Lugones, en *El payador*, insiste en que el tipo del gaucho es único; y se da igualmente en una región montañosa como Salta, que en la llanura. Pero no sé si es cierto eso, posiblemente haya diferencias entre los dos.

—*Cierto, pero yo no pienso sólo en el gaucho, pienso en nosotros como hombres de la llanura también, ya que Buenos Aires, como dijimos cuando hablamos del sur, es la llanura edificada, digamos.*

—Indudablemente, yo recuerdo que una vez, yo estaba conversando con un... claro que yo obraba de mala fe; estaba conversando con un literato, creo que francés, y me dijo que había estado en un hotel, no sé, cerca de la plaza del Congreso; y él me dijo que querría ver la pampa. Y yo le dije, bueno, ya estamos en la pampa, ésta es la pampa. Pero (*rié*), claro que era una trampa mía, porque lo que él quería era no ver la pampa edificada, sino la pampa desierta, digamos.

—*Pero hubo otro literato francés, que habló, creo, del vértigo horizontal de la pampa.*

—Bueno, ése fue Drieu la Rochelle; pero eso fue porque habíamos salido a caminar, y llegamos no sé si a las inmediaciones del Puente Alsina o al barrio La Paternal, o lo que fuera, en fin, un lugar en que ya se sentía la llanura. Y él dijo: *vertige horizontal* (vértigo horizontal). Ése fue Pierre Drieu la Rochelle, en alguna madrugada perdida, en las orillas de Buenos Aires.

—*¿Y ocurrió con usted, Borges, Drieu la Rochelle estaba con usted en ese momento?*

—Estábamos Ibarra, Drieu la Rochelle y yo. No creo que hubiera nadie más. Habíamos salido a caminar los tres y habíamos llegado a las orillas de Buenos Aires.

Creo que salimos de San Juan y Boedo y llegamos al Puente Alsina, creo recordar. Pero, puede haber sido por el lado del oeste también, aunque creo que no, que fue sobre todo por el suroeste; es decir, por el Puente Alsina. Sí, porque recuerdo que pasó una... que vimos una tropilla. Sí, Ibarra me recordó ese hecho, que yo había olvidado, Yyo dije: ¡la patria!, y después una mala palabra que no era una mala palabra, sino un énfasis de la emoción, ¿no?

—*Pero, qué curioso, Borges, nosotros buscábamos una conclusión para este diálogo sobre el desierto, la llanura, la planicie...*

—Y el suicida nos ha dado esa frase.

—*Y el suicida Drieu la Rochelle, con el vértigo horizontal, nos ha dado la conclusión.*

—Nos ha ayudado nuestro amigo, sí.

Oswaldo Ferrari: Desde un punto de vista literario, Borges, usted ha mantenido una amistad con la que todos nos hemos beneficiado, ya que de esa amistad han surgido libros y traducciones importantes. Me refiero a su amistad, a lo largo del tiempo, con Adolfo Bioy Casares.

Jorge Luis Borges: Sí, yo prologué su primer libro, *La invención de Morel*. Recuerdo que él le puso ese título para recordar *La isla del doctor Moreau* de Wells, y, mi hermana dibujó en la tapa una especie de plano de la isla; recuerdo esa isla amarilla sobre un mar azul, y el prólogo que yo escribí... porque Ortega y Gasset dijo que nuestro siglo podía difícilmente interesarse en argumentos, y que no podía inventarse una fábula nueva. Entonces yo, en una nota publicada en la revista *Sur*, señalé precisamente que este siglo ha abundado en nuevos argumentos, y me limité, creo, al ejemplo de Wells —hablé de Wells y hablé de Chesterton, y también de las novelas de Kafka—; recordé esos ejemplos, dije que precisamente nuestro siglo se caracterizaba por la invención de argumentos. Y que uno de ellos, y no el menos bello, era el de la novela de Bioy Casares. Ahora, yo creía que escribir en colaboración era imposible, pero fui un domingo a almorzar a casa de Bioy, y se demoró el almuerzo durante una hora; y él me dijo: “Vamos a escribir aquel cuento, cuyo argumento se te ocurrió, y yo te propuse que lo escribiéramos en colaboración.” Y yo le dije que sí, para demostrarle que la colaboración era imposible. Nos pusimos a escribir, y, al rato, bueno, se apoderó de nosotros un personaje que se llamaría después Bustos Domecq, y ulteriormente Suárez Lynch; se apoderó de nosotros y empezamos a escribir. Yo no sé realmente de qué lado de la mesa surgieron las cosas —por lo general, yo creo, que los argumentos han sido míos, y las frases, las felices frases, de Bioy Casares—, pero, no estoy seguro tampoco de eso, ya que alguna frase se me habrá ocurrido a mí, y algún argumento a él, desde luego. Además, yo creo que para colaborar, es necesario que los colaboradores olviden que son dos personas, porque si no, pueden insistir, por vanidad, en que se acepte su opinión, o, por cortesía, en sostener que el otro siempre tiene razón. Y hay que olvidar esas cosas: hay que juzgar lo que se escribe y lo que se inventa, de un modo impersonal. Y hemos logrado eso con Bioy Casares. Pero, últimamente, resolvimos abandonarlo a...

—A *Bustos Domecq*.

—A *Bustos Domecq* y a *Suárez Lynch*, porque, como no nos gusta mucho lo que ellos escriben, y tienen un estilo barroco, y a *Bioy* le desagrada —*Bioy* me ha enseñado la virtud de la sencillez de lo clásico— y a mí ahora también me desagrada. Sin embargo, en cuanto empezamos a escribir, ya surge ese fantasma, ese fantasma

generado por nuestro diálogo, y se apodera no solamente del argumento sino de las frases, y tiende hacia lo barroco; hacia una suerte de *reductio ad absurdum* de lo que estamos escribiendo. Pero, en fin, hace tiempo que no colaboramos.

—¿Y don Isidro Parodi, vuelve a veces?

—Sí, nosotros elegimos el apellido “Parodi”, curiosamente, e increíblemente no pensamos en Parodi y en “parodia”. No, pensamos que hay apellidos italianos que no se oyen como italianos sino como criollos. Y yo pensé, bueno, esos apellidos serían, por ejemplo, Ferry, que no se oye como italiano, Molinari, que no se oye como italiano; Parodi, que no se oye como italiano.

—Claro, es cierto.

—Sí, y además, recordé una frase de un amigo mío, que decía que todos los criollos viejos fueron, en su tiempo, gringos, ¿no? (*nien ambos*). Que la vejez del gringo, en Buenos Aires, es la del criollo viejo. Y es verdad.

—Ahora, yo destaco la amistad de ustedes dos como benéfica y creativa...

—Pero, desde luego; yo querría decir, además, claro, siempre que se ha dado una amistad entre escritores de edad muy despareja, se supone que el mayor es el maestro y el menor el discípulo; pero, en nuestro caso, no ha ocurrido así: el maestro ha sido el joven, y el viejo discípulo he sido yo. Yo querría destacar esto porque es un hecho —no se trata, bueno, de jugar a la modestia, no, se trata de algo que ha ocurrido—, y que Bioy, sin duda por cortesía, desmentirá, ¿no?; ya que se entiende que el mayor debe ser el maestro.

—Bueno, pero también es cierto que siempre su actitud, Borges, es más bien la de discípulo frente a las cosas, que la de maestro.

—Ah, desde luego, sí; cuando la gente me llama “maestro”, yo miro hacia otro lado, como cuando dicen “doctor”: pienso que están hablando con un tercero. Ya que yo, suelo llamarme Borges, y la gente me llama Borges —la gente que no me conoce me llama “Georgie”, y la gente que me conoce me llama Borges, desde luego—. Bueno, salvo mi hermana, naturalmente, no va a llamarme ella por mi apellido.

—Claro. Al haber dicho Bioy Casares y usted, algunas veces, que se trata (la de ustedes dos) de un tipo de amistad sin intimidación, han caracterizado un estilo de amistad que me parece muy especial.

—Muy real, pero, en mi caso, yo recuerdo ese tipo de amistad, sobre todo, con Manuel Peyrou y con Manuel Mujica Lainez. Bueno, Peyrou llegó al extremo de

casarse y de comunicarme su casamiento un poco más de un año después de haberlo efectuado. Ahora, Peyrou era bastante raro: creyó haberle comunicado su casamiento a Silvina Ocampo, porque hablaban todos los días por teléfono, y un día, él le dijo: “Bueno, ayer tomé una decisión.” Ahora, esa frase puede interpretarse de muchos modos, pero él pensó que le había dicho a ella que se había casado, y luego resultó que se lo había dicho de ese modo, sentencioso y enigmático a la vez: “Ayer he tomado una decisión” (punto, punto final), y creyó que le había comunicado su casamiento.

—(Ríe.) *Estaba sobreentendido para él, en todo caso.*

—Sí, estaba sobreentendido, supuestamente. Con Mujica Lainez también, hemos sido muy, muy amigos, y quizá nos hayamos visto... cada dos años. Sobre todo, claro, yo he pasado buena parte de mi vida en sanatorios, me han hecho muchas operaciones en la vista, y siempre que me han operado, allí estaba Manuel Mujica Lainez. Y yo estaba fuera del país cuando él murió, de modo que yo recibí la noticia al volver a Buenos Aires.

—*He visto, Borges, que usted tiene muchos amigos con los que se reencontra a lo largo del tiempo, hace poco se ha reencontrado con Ricardo Costantino, por ejemplo.*

—Es cierto, fue lindísimo aquello, y además en nuestros pagos —él de Lomas, yo de Adrogué, en fin, “sureros” los dos—. Hacía mucho tiempo que no lo veía, me llamé después, espero volver a verlo pronto; es una persona excelente, indebidamente olvidada. Bueno, todo tiende a olvidarse en este país, ¿eh?; hasta las dictaduras, hasta la infamia, todo, todo se olvida o se perdona, ya que olvidar es perdonar; lo cual asegura cierta impunidad, desde luego, o bastante impunidad.

—*Y, a veces, pasamos del olvido a la confusión ¿no es cierto?*

—Y, fácilmente; el olvido es una confusión, por lo demás.

—*Ahora, en el caso de Bioy Casares, ¿a ustedes los reunió la revista Sur?, ¿los reunió la Antología de la literatura fantástica?*

—No, *Sur* no. Yo lo conocí a Bioy... a mí me lo presentó Silvina Ocampo, que no era su mujer entonces; que era amiga de mi hermana. No, realmente no fue *Sur*, además, mi relación con *Sur* se ha exagerado mucho; yo le debo mucho a Victoria Ocampo, pero en la edición de *Sur* no, he publicado, en la revista alguna vez, figuro en ese Comité de Redacción —que es una lista de todas las personas que estaban presentes cuando se redactó el Comité—, de modo que aparecen personas que no tienen nada que ver con la literatura; por ejemplo, creo que está Alfredo González Garaño, que está María Rosa Oliver; simplemente porque estaban presentes.

—¿Y no fueron consultados después?

—No, no creo, además, es muy difícil consultar a Waldo Frank en Nueva York, a Ortega y Gasset en Madrid, a Drieu la Rochelle en París; imposible hacerlo. Pero no importa, fue como una suerte de saludo a Victoria Ocampo.

—Un comité tutelar, digamos.

—Sí, sí, sí, tutelar más bien (*rié*); más tutelar ahora, claro, ya que es un fantasma. Pero, creo que ha cesado la revista, no estoy seguro, ¿sigue apareciendo o no?; yo creo que no, ¿eh?

—Yo tampoco estoy del todo seguro, porque se espació tanto entre número y número, que no sabemos...

—Sí, que se llegó fácilmente a la desaparición, pasando por la incertidumbre. Bueno, pero no fue periódica al principio tampoco, ya que la idea de Victoria Ocampo era publicar cuatro números por año, que correspondieran a las cuatro estaciones. Pero, claro, eso no daba ninguna impresión de periodicidad, ¿no?; una revista que sale cada tres meses es como un libro, más bien.

—Me interesa, Borges, destacar la Antología de la literatura fantástica hecha por usted, en colaboración con Bioy Casares y Silvina Ocampo.

—Bueno, yo creo que ese libro ha sido un libro benemérito, ya que la literatura de la América del Sur, a diferencia de la de América del Norte, ha sido siempre una literatura más o menos realista, digamos, o costumbrista. Lugones, desde luego, publicó un libro de cuentos fantásticos e inició el género en este continente, en América del Sur; me refiero a *Las fuerzas extrañas*, naturalmente, año, más o menos, 1905 —mis fechas son inseguras—. Pero, en fin, fue el primer libro de cuentos fantásticos, y él lo escribió a la sombra de Edgar Allan Poe; pero los libros de Poe estaban al alcance de todos, y no todos escribieron *Las fuerzas extrañas*. Y, sobre todo, nadie escribió cuentos como "Isur", como "Los caballos de Abdera", y como "La lluvia de fuego" que son los mejores cuentos de ese libro. Y luego hay un ensayo de cosmogonía, que viene a ser una variación sobre el tema de "Eureka" de Poe, que es una cosmogonía también. Ahora, Lugones lo tituló —lo cual queda gracioso, queda raro— "Cosmogonía en diez lecciones". Uno no asocia la idea de lección y la de cosmogonía, ¿no?; cosmogonía, no sé, sugiere algo muy antiguo, y lecciones no, algo didáctico y actual. Además, eso demuestra el aplomo, la certidumbre de Lugones: poder enseñar la cosmogonía —que, según Valery, es el más antiguo de los géneros literarios—, poder enseñarla, y en diez lecciones. Bueno, es un poco el truco —que yo repetí cuando titulé a un libro mío *Manual de zoología fantástica*—: la zoología fantástica no existe, y menos un manual de esa zoología. Más o menos el mismo truco, y me doy cuenta en este momento, conversando con usted, Ferrari.

—*Vemos que Lugones no cultivaba el humor pero sí la extravagancia, a veces.*

—Bueno, el humor lo cultivó, pero, digamos, con pobre resultado; cuando dice “La institutriz, una flaca escocesa / ya enteramente isósceles junto a la suegra obesa”, el intento era el humor, pero el resultado es más bien melancólico, ¿no? (*ríen ambos*).

—Demasiado riguroso.

—“Enteramente isósceles” quiere ser gracioso, y no sé si realmente provoca hilaridad.

—*El otro aspecto de su trabajo en colaboración con Bioy Casares es el de las traducciones. Yo creo que han introducido composiciones importantes a través de la traducción, recuerdo poemas, sobre todo del inglés.*

—Ah sí, habrá colaborado Silvina Ocampo, sin duda, en ellos, ¿eh?

—*También en las traducciones.*

—Estoy seguro, sí.

—*Como en el caso de la Antología de la literatura fantástica.*

—Sí, en el caso de la *Antología* desde luego. Esa antología la hicimos los tres, pero a Bioy le tocó escribir el prólogo. Yo creo que en ese prólogo él cita, íntegro, aquel soneto sobre un tigre, de Enrique Banchs. Se describe largamente al tigre, se habla del otoño de las hojas... al final, muy inesperadamente —como en un cuento policial o en un cuento fantástico—, en el último verso, encontramos estas últimas palabras: “Así es mi odio.” Y antes no se ha referido nunca al odio, ha descrito al tigre, simplemente. Y Bioy cita eso como ejemplo de sorpresa, y no sé si Banchs era capaz de odio, yo creo que no. Pero, quizá lo fuera, ya que era un hombre tan reservado...

—*Es un sentimiento más concebible en el tigre que en Banchs.*

—Y, el odio en el tigre... tampoco, yo diría que más bien el furor, pero un furor inocente; porque odio ya implica recuerdo y perseverancia —supongo que los animales, como observó Séneca, viven en el presente—, es decir: viven en el presente e ignoran la muerte. Por eso, recuerdo un verso muy lindo del poeta irlandés William Butler Yeats, que dice: “Man has created death” (El hombre ha creado la muerte), en el sentido de que sólo el hombre es consciente de la muerte; los animales son inmortales ya que viven en el presente.

Oswaldo Ferrari: En otra oportunidad hemos hablado, Borges, de la cultura y de la ética. Sobre todo, acerca de la importancia de mantener una actitud ética en la cultura. Y como usted ha sido testigo de distintas maneras y concepciones con que se ha manejado la cultura en nuestro país; yo quiero consultarlo sobre estas nuevas formas, multitudinarias, que se dan, por ejemplo, en la Feria del Libro.

Jorge Luis Borges: Los ejemplos abundan. Por ejemplo, el hecho de decretar que este año, es el año “gardeliano”; ese neologismo no los ha hecho retroceder horrorizados, y además, dedicar la Feria del Libro, bueno, a alguien tan lejano del concepto del libro como Gardel. Son medidas demagógicas, yo creo, ¿no?; bastante burdas; pero contrariamente a lo que pensaba, por ejemplo, Gracián, autor de *El cortesano*, yo no creo que, convenga que la astucia sea muy astuta. Yo creo que es lo contrario, creo que convienen estratagemas burdos, ya que la mayoría de la gente es burda. Y, por ejemplo, algo tan evidente como el hecho de dedicar un año a Gardel, bueno, es algo burdo, pero no importa: es precisamente eficaz porque es burdo. Creo que la idea de que conviene la sutileza es un error, tratándose así, de la mayoría de la gente, no; conviene que los medios sean tan burdos como aquellos a quienes se dirigen.

—¿Lo burdo es más accesible, digamos?

—Yo creo que sí, de modo que no conviene una persona muy sutil; vendría a ser lo contrario, digamos, de Maquiavelo, ¿no?, lo contrario de Gracián: la idea de la suma agudeza. Y creo que es un error, si uno procede con engaños burdos, eso puede engañar más fácilmente, ya que se dirigen a personas burdas también. De modo que todo hace juego, y lo demasiado sutil, quizá no funcione, quizá sea inútil.

—*Usted sabe que, en décadas anteriores no se hubiera concebido una manifestación que reuniera, en quince días, a un millón de personas; como ocurrió, por ejemplo, el año pasado, en la Feria del Libro.*

—Ah, sí.

—*Pero, quizá precisamente porque se logra reunir a un millón de personas, es importante el cómo se maneje, digamos, ese vasto pretexto cultural.*

—Sí, en este caso, parece que se han buscado fines demagógicos.

—*Naturalmente, nos estamos refiriendo, en este caso, al libro; y usted recordará que en décadas anteriores, usted decía que los libros y los escritores eran casi secretos.*

—Sí, y ahora, bueno, yo diría que un escritor secreto debe ser una especie de oxímoron; se entiende que el escritor tiene que ser público, tiene que ser tan público como los políticos (*ríe*). Y, sobre todo, ahora está exagerándose esa publicidad. Sin duda, yo le habré contado muchas veces: nosotros llegamos a Suiza, el año 1914, y, como buenos sudamericanos, preguntamos el nombre del presidente de la Confederación Suiza. Se quedaron mirándonos, porque nadie lo sabía; había un gobierno muy eficaz, pero precisamente, era un gobierno invisible. Y, en cambio, ahora, estamos gobernados por personas que se exponen a la fotografía continuamente; no solamente se exponen sino que la buscan, ¿no? Claro, viajan no sólo con guardaespaldas y con un séquito, sino con numerosos fotógrafos. Lo contrario de Plotino, ¿recuerda?, creo que los otros días hablamos de que quisieron hacer un busto de Plotino. Entonces, Plotino dijo que ya que él no era nada más que una sombra: la sombra de su arquetipo; una imagen suya sería la sombra de una sombra. Y ese argumento, lo encontraría siglos después Pascal, contra la pintura. Diciendo que si el mundo no es admirable, por qué una representación del mundo iba a serlo, sin saber que repetía a Plotino.

—*Es muy claro eso.*

—Sí, y ahora, creo que nadie piensa eso; una persona que no se hace retratar casi no existe, ¿no? (*ríen ambos*). Y las imágenes son más reales que los seres.

—*Que las realidades.*

—Que las realidades, sí.

—*Pero usted decía que los escritores pensaban que cuanto menos multitudinarios fueran, serían de mayor calidad; sería de mayor calidad lo que escribieran.*

—Sí, porque había la idea de los “happy few” (los pocos afortunados), había la idea, en unos versos de Stefan George, que no recuerdo en alemán, pero que en una traducción de Díez Canedo, y refiriéndose el poema, dice así: “De raros elegidos / es raras veces premio.” Bueno, ése era el ideal de un poeta. Y creo que es un poema, cuyo título está tomado de un cuento de Henry James: “The figure in the carpet” (La figura en la alfombra), que empieza con una alfombra, cuyo dibujo, a primera vista, es un caos de colores y de formas; y luego uno, fijándose, ve que hay una secreta simetría.

Y entonces, Stefan George hizo un poema: “La alfombra de la vida”, con esa misma idea de que todo parece un caos, pero que es realmente un secreto cosmos; un cosmos secreto. Y, entonces, esa idea también, para la obra de arte: “De raros elegidos / es raras veces premio”, que viene a ser un poco la idea de Góngora, o

la de Mallarmé. Son poetas deliberadamente oscuros, porque no escribían para el vulgo.

—Claro, pero esa idea no se vinculaba, como suele creerse, con cultura de élite y cultura de masas; no tiene nada que ver con eso.

—No, yo creo que no. Se pensaba que todo lector debía tratar de ser digno de esa aparente oscuridad.

—Es la idea de que el poema encuentra a su lector, o el cuadro a su espectador, digamos.

—Sí, y además había comentarios, que justificaban y explicaban el texto. Bueno, últimamente ha ocurrido eso con James Joyce. Ese libro escrito por Stuart Gilbert, secretario de Joyce; y otro que se llama, curiosamente, *Una ganzúa para el velorio de Finnegan*, hecho por dos estudiantes norteamericanos, que dedicaron creo que cinco o seis años a instalarse en Dublín, y encontrar todas las soluciones a la topografía y a la historia de Dublín, que están encerradas en ese libro: *El velorio de Finnegan*.

—Y pensando en Joyce, además.

—Pensando en Joyce, sí.

—Ahora, la cultura entendida como espectáculo, en lugar de entenderse como manifestación espiritual silenciosa, es propia de nuestra época.

—Sí, se entiende que todo sea un espectáculo. Claro que los espectáculos pueden ser lindos, desde luego; hay una belleza del espectáculo también.

—Pero, es obvio que estamos frente a un gran cambio en la concepción cultural; en la manifestación cultural.

—Ah, sí, se entiende que las cosas tienen que ser espectaculares, se busca lo multitudinario; todo hombre quiere ser "The man of the crowd" (El hombre de la turba), del famoso cuento de Poe.

—Es posible que esto corresponda a un cambio de época, o a la inclusión de la política dentro de la cultura.

—Yo temo que sea lo segundo, más bien, ¿eh? Es que la política, ahora, parece que es ubicua.

—Sí...

—Por ejemplo, a un escritor, se lo juzga ahora, menos por su arte que por sus opiniones políticas.

—*Cierto.*

—Sobre todo por la última opinión política. El caso más evidente sería el de Lugones; que profesó, quizá, todos los credos políticos, pero se lo recuerda por el último. Se lo recuerda por *La hora de la espada*, que fue lo último; y no se recuerda que antes fue, bueno, anarquista, socialista, demócrata partidario de los aliados; luego, saludó a la revolución rusa —bueno, esa revolución prometía fraternidad a todos los hombres— y luego, al final, desengañado, creyó en el credo de *La hora de la espada*. Y se lo recuerda por esa última etapa, y se olvida que no medró con ninguna de esas, bueno, transmigraciones, digamos. No medró con ninguna de ellas.

—*Fíjese que antes no tenían el prestigio y la influencia que ahora tienen, la psicología, la sociología, y la política, por ejemplo. Y me refiero a nuestro país, en este caso.*

—No, ahora la psicología —mi padre fue profesor de psicología—, bueno, y el tema de la psicología interesaba a muy poca gente. Pero no sé si es psicología lo que se estudia ahora.

—*Psicología social, en muchos casos.*

—Psicología social, y luego, cuando se aplica al individuo, se insiste, sobre todo, en una interpretación obscena de las cosas, ¿no?; Freud, etcétera.

—*Pareciera que se piensa menos en términos de arte, de literatura y de espíritu, que en los de esas disciplinas.*

—Desgraciadamente, tiene razón usted.

—*Y hasta podría pensarse que, a veces, lo que se quiere, es poner la cultura y el espíritu al servicio de esas disciplinas, que son auxiliares.*

—La sociología ni siquiera sabemos si existe o si es una ciencia imaginaria; a juzgar por los resultados que ha dado, no existe. Porque antes, no se hablaba de economistas, pero el país prosperaba, ahora casi no se habla de otra cosa, y el resultado de esos expertos ha sido la ruina del país; pero eso no importa: sigue hablándose, sigue insistiéndose en esa ciencia, posiblemente no menos imaginaria que la alquimia.

—*Cierto, se las denomina “ciencias sociales” y quizá no sean ciencias. La sociología se inicia con Augusto Comte.*

—Sí, pero hasta ahora no sé si ha producido algo.

—Claro, no sabemos si se han convertido realmente en ciencias, o no. Y se las estudia bajo ese rótulo.

—Parece que la palabra “ciencia” basta, que no importa saber si es una ciencia.

—Entonces, esta gran diferencia que vemos en cómo se afronta la cultura: antes, digamos, silenciosamente...

—Y eficazmente. Y ahora ruidosa y vanamente. Pero, sobre todo ruidosamente, que es lo que importa.

—Sí, y ese ruido termina por involucrarnos a todos.

—Sí, pero no sólo para aturdirnos, sino para arrastrarnos... al abismo, digamos; usando una metáfora bastante fácil.

—Pero, entonces, esta asociación, con la que hemos empezado; la de la ética con la cultura, usted reconoce que es muy importante para el destino de la cultura en nuestro país, en cualquier caso.

—Sí, pero creo que si cada uno de nosotros pensara en ser un hombre ético, y tratara de serlo, ya habríamos hecho mucho; ya que al fin de todo, la suma de las conductas depende de cada individuo.

—Justamente.

—Y, a veces, yo me siento responsable de las cosas. Aunque sé que estrictamente no lo soy, pero de algún modo soy responsable. Como víctima o... como cómplice muchas veces, cómplice por haraganería, por observar los buenos modales; uno se resigna a muchas cosas.

—Hace unos años, usted había vuelto de Estados Unidos, y dijo que percibía, entre las cosas positivas entre nosotros, la capacidad, la posibilidad del diálogo.

—Sí, el diálogo es un arte que se ha perdido en los Estados Unidos. Yo recuerdo que mi amigo, Homero Guglielmini, que vivía en Mar del Plata, me dijo: “Es una ciudad sin diálogo.” Yo pensé: qué triste ha de ser eso. Y me dijo más o menos lo mismo, con otras palabras, Mastronardi, hablándome de Gualaguay. De modo que, qué hace uno en una ciudad chica. Bueno, uno está reducido, como Alonso Quijano, al diálogo con el barbero, con el cura, con la sobrina, con el ama de llaves; en el mejor de los casos, con el bachiller Sansón Carrasco; y es natural que él prefiriera, a todo eso, la locura de ser don Quijote. Ya que el tedio tiene que haberlo llevado también; digo, no sólo la lectura de los libros de caballería, sino el hecho de que ya no podía seguir viviendo en un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiso

acordarse Cervantes. Es que lo más intenso de la vida de Alonso Quijano, tiene que haber sido su lectura de esas novelas de caballería.

—*Indudablemente.*

—Todo lo demás, tiene que haber sido muy gris. La prueba está que Cervantes no nos dice nada de ello, salvo que estuvo vagamente enamorado de una labradora, Aldonza Lorenzo; y no es tampoco muy seguro: parece que ella nunca se dio cuenta. De modo que la lectura fue lo más intenso de su vida. Y yo, a veces, pienso que en ese sentido yo soy Alonso Quijano también, ya que la lectura me ha deparado tantas felicidades. Y ahora, desgraciadamente, bueno, soy un Alonso Quijano desterrado; ya que estoy rodeado de una biblioteca que me queda lejísimos.

—*Bueno, pero se le puede leer esa biblioteca.*

—Pero, desde luego, y yo le agradezco mucho lo que usted ha hecho.

—*Le decía, por último, que si usted reconoce que entre nosotros por lo menos existió, hasta hace pocos años, la capacidad de diálogo, eso...*

—Y posiblemente esté perdiéndose, ahora, ¿eh?

—*Pero eso indicaría que también tenemos cierta forma de capacidad cultural, que debiera ser tomada éticamente, para desarrollarse.*

—Sí, pero como ahora vivimos continuamente aturridos por la televisión y por la radio... yo no debería hablar mal de esos medios de comunicación, ya que vamos a usarlos, ¿no? Pero, por qué no.

—*Una vez usted dijo que depende de cómo sean usados.*

—Claro, un medio de comunicación, en sí, no puede ser ni bueno ni malo. Es como si se dijera que la escritura es buena o es mala. Pero, quizá la imprenta haya sido mala, ya que ha facilitado la multiplicación de libros; quizá ya había un número suficiente de libros. Además que, ahora, cualquier libro llega inmediatamente a la publicidad. En cambio, antes, cuando era necesario una copia manuscrita; entonces, la gente antes de copiar un texto, vacilaba. Y ahora, no, ahora es cuestión de unos días y se multiplican; se centuplican los ejemplares. Viene a ser un peligro público. Y la Biblioteca Nacional tiene que recibir todo eso.

—(Ríe.) *En todo caso, este ruido, estas manifestaciones poco armónicas que percibimos en la cultura, ¿habrían empezado con la imprenta?*

—Sí, yo he leído a un bibliófilo italiano, que tenía una biblioteca muy cuidada y

que no admitió jamás un libro impreso. Ahora, me imagino que los primeros libros impresos, habrán sido singularmente feos. En cambio, los manuscritos tendrían las delicadezas de la caligrafía. Los primeros libros impresos deben haber sido muy, muy feos; hechos de un modo tosco.

—*Habría podido percibirse, a través de esa caligrafía que usted dice, la mano humana.*

—Sí.

—*Y no la máquina, claro.*

—En cambio, los primeros, sin duda provenían de la máquina, y era la máquina, bueno, recién inventada y bastante tosca.

Oswaldo Ferrari: Hay unas líneas de Bernard Shaw, en aquel libro que usted y Bioy Casares compilaron, Borges; me refiero a Libro del cielo y del infierno, y creo que esas pocas líneas, a diferencia de otras que encontramos en ese mismo libro, no van a resultarnos incomprensibles.

Jorge Luis Borges: Yo no sabía que hubiera líneas incomprensibles... ah, claro, sí, las de santo Tomás. Sí, recuerdo, sí, yo les he contado eso a varias personas y no han podido creerme, les parece imposible. No sé con qué intención se escribió eso.

—Sí, y yo di justamente con aquellas líneas, casi incomprensibles, pero esta vez, podemos demostrar que el libro es mucho más claro.

—Y bueno, si se lo juzga por esas líneas...

—(Ríe.) Está perdido.

—Claro, está perdido el libro, el laberinto, sí, infranqueable.

—Dice Bernard Shaw: "Me he librado del soborno del cielo"...

—Eso lo dice Major Barbara en la comedia Major Barbara, del Ejército de Salvación. Sí, no dice "he dejado atrás el soborno del cielo"; es decir, la idea de ser premiado por los buenos actos, o, lo que viene a ser lo mismo, el temor de ser castigado por los pecados. Es eso, sí, librarse del soborno del cielo; claro, porque el cielo es, de hecho, un soborno, y el infierno es, de hecho, una amenaza. Y no se sabe cuál de los dos es más indigno de una divinidad, ¿no?: amenazar y sobornar, parecen operaciones muy bajas éticamente.

—Sigue diciendo Shaw: "Cumplamos la obra de Dios por ella misma; la obra para cuya ejecución nos creó, porque sólo pueden ejecutarla hombres y mujeres vivientes. Cuando me muera, que el deudor sea Dios y no yo."

—El final es lindísimo, ¿eh?

—Lindísimo.

—"Que el deudor sea Dios y no yo." Además, esa idea de regalarle algo a la infi-

nita divinidad, es una idea lindísima. La idea de regalarle algo a Dios, ya que todo es de Dios. Sin embargo, el hombre puede regalarle algo.

—*Solamente él podía ser capaz de una idea así, ¿eh?, es realmente original.*

—Sí, es sorprendente, pero es mucho más que sorprendente. Creo que lo que nadie quiere ver en Shaw, es su naturaleza ética. A Shaw siempre se lo ve como ingenioso, pero además, habría que verlo como sabio, y como justo también. Y eso se olvida, porque parece que el ingenio de él, de algún modo ha oscurecido lo demás; ha eclipsado lo demás ¿no?

—*Su interés por la filosofía y la ética.*

—Sí, yo creo que sí, y además, su invención de caracteres. Usted ve, los personajes de Shaw son realmente independientes; muchos no opinan como Shaw; muchos están en pleno desacuerdo con él, pero uno siente que fueron personas vivas para él.

—*Cierto, y de esos personajes, creo que usted ha dicho que exceden a cualquier personaje imaginado por el arte de nuestro tiempo.*

—Usted dice los héroes; sí, porque la novela se ha dedicado, sobre todo, a las flaquezas humanas. Y estoy pensando en grandes novelistas: pensemos en Dostoievski, por ejemplo; a él le interesaban las flaquezas del hombre, bueno, tenía una idea romántica: usted ve, en *Crimen y castigo* el héroe es un asesino, la heroína es una prostituta. Todo eso hubiera sido imposible en el caso de Shaw; él no tenía ningún prejuicio romántico a favor del pecado, y Dostoievski sí, aunque él hubiera rechazado esa imputación. Precisamente, en Dostoievski, hay una especie de culto del mal; eso de que uno de los libros se llame *Los demonios* o *Los endemoniados* también lo demuestra: a él le gustaba la idea del mal. De igual modo que le gustaba... y, a Baudelaire; y al mismo Byron también lo seducía aquello. Pero en el caso de Shaw no, Shaw es un hombre lúcido, y además, un gran inventor de, bueno, de esas muchedumbres ilusorias que componen la literatura.

—*En general; la visión de Shaw no es religiosa, claro, es ética y filosófica.*

—Sin embargo, él pudo concebir personas religiosas, porque, sin duda, Major Barbara es de algún modo religiosa, y Santa Juana, sin ninguna duda, ¿no?, y uno cree en ellos. Y es muy difícil crear héroes o heroínas, así, que sean virtuosas y que sean reales también. Yo creo que fueron imaginadas con sinceridad por Shaw. Sin duda, tenía una gran alma Shaw, si es que significa algo decir una gran alma; pero, bueno, un alma generosa, y un don creativo extraordinario. Y la obra de él es... y, es fantástica; *La vuelta de Matusalén*, por ejemplo: una especie de historia universal que parte del edén, y luego hace que las cosas vuelvan a Dios; como en la metafísica de su paisano Escoto Erígena: la misma idea de que todas las cosas vuelvan a Dios. Esa

idea la tuvo Victor Hugo también. Hay un poema muy lindo de Hugo, que se llama "Lo que dice la boca de sombra", y la boca de sombra dice, con las vastas metáforas que esperamos, y que ciertamente obtenemos en la obra de Hugo, muestra esa nueva cosmogonía: la creación del mundo, y luego, al final, todas las cosas vuelven a Dios. Y vuelve también el demonio; vuelven los monstruos, todo eso lo describe muy vívidamente, con espléndidos versos, Victor Hugo. Las cosas vuelven a Dios. Y en el último acto de *Vuelta de Matusalén*, también, la creación vuelve a la divinidad, y no se sabe qué puede suceder después.

—Sí, ahora, hemos hablado anteriormente de la capacidad crítica de algunos irlandeses, pero, en particular, de la capacidad crítica que tuvieron, dentro de Inglaterra, Shaw y Wilde.

—Es que Irlanda es un país extraordinario ciertamente, ¿eh?, un país muy pobre, una islita lateral, y, sin embargo, ha dado tantos hombres de genio; y todos completamente distintos entre sí: ¿qué tiene que ver William Butler Yeats con Shaw?; yo diría absolutamente nada, salvo en el hecho de ser geniales los dos; u Oscar Wilde y George Moore; o Swift y Escoto Erígena. Tantos hombres de genio dados por esa islita perdida.

—*El duque de Wellington, creo...*

—El duque de Wellington también, desde luego. Era escéptico en lo que concierne a la guerra, ya que él no permitió que se escribiera la historia de la batalla de Waterloo, porque lo horrorizaba esa memoria del campo de batalla.

—Ahora, yo le había mencionado anteriormente, que Wilde consideraba que Shaw era un hombre incapaz de pasión.

—No, yo no creo.

—Y pensaba que la obra de Shaw a él, a Wilde, le iba a interesar menos por eso, justamente.

—Eran íntimos amigos los dos, y Shaw trató de defenderlo, pero no encontró a nadie; porque buscaron que firmara no sé qué texto Sara Bernhardt, y ella estaba en Londres, y dijo que no, que ella era extranjera y que no podía intervenir. En fin, y no quiso firmar. Había dos personas listas a ayudar a Wilde, que eran, uno, en fin, un ser bastante subalterno, Frank Harris; y el otro, Shaw. Y parece que nadie más.

—Sí, ahora, usted me decía que la pasión de Shaw, era la de pensar.

—Sí, en ese libro: *Who is who*, quién es quién, donde las personas tenían que poner cuál era su pasatiempo, él puso "pensar".

—Bueno, eso es una prueba. Y después, tenemos el otro aspecto, la posición política de Shaw; creo que Shaw se adhería al socialismo.

—Fue uno de los fundadores de la Sociedad Fabiana. Y él pensaba que había que demorar la revolución, él pensaba que los gobiernos se vendrían abajo solos; que no sería necesaria una revolución. Y, sin embargo, ahora estamos en el año mil novecientos ochenta y cinco, y parece que nunca han dolido tanto los gobiernos como ahora, ¿no?; nunca han sido tan opresivos y tan digamos, omnipresentes incesantes. Uno no puede dar un paso sin el gobierno ahora. Sin embargo, en el siglo XIX, pudo creerse que no, que los gobiernos estaban gastándose, cansándose; y ahora nadie espera eso.

—Nadie. Además, él decía que posiblemente la revolución la fueran a hacer los ricos.

—Sí, sí, porque él pensaba que el capitalismo exponía a dos males: a los pobres, desde luego, la miseria; y a los ricos, el tedio. Y que de esos dos males, quizá fuera más fácil aguantar la miseria que aguantar el tedio. De modo que los ricos harían la revolución. Cosa que por el momento no parece probable, ¿no? Tenemos un mundo tan ávido ahora. Pero quizá sea injusto juzgar a los países por los gobiernos. Por ejemplo, yo creo que uno de los males de esta época es el nacionalismo; pero la gente, salvo que uno les pida una opinión, una persona más o menos está lista a leer un libro de cualquier país, de cualquier época; no está cerrándose continuamente. Pero los gobiernos sí. El oficio de ellos es insistir en los límites. Y la gente no, si un film tiene éxito en Nueva York, tiene éxito... y, sin duda, en Buenos Aires, sin duda en Londres y, si lo permiten, sin duda en Moscú también. Me parece que siempre los gobiernos, comparados con su país, corresponden a épocas perimidas, o atrasadas. El ejemplo clásico sería, digamos, yo creo que lo que se llamó el nazismo, es una invención de Fichte y de Carlyle. Pero eso no tuvo ninguna revolución en aquella época, y en esta época sí; hemos tenido a Hitler y a Mussolini, que son, de algún modo, bueno, caricaturas de los héroes que ansiaba Carlyle. Cuando pensamos en la historia política, lo que está sucediendo ahora es algo que corresponde, sin duda, a sueños que ya casi nadie sueña; salvo los políticos (*rien ambos*).

—Yo creo que el recuerdo de Shaw lo ha inspirado, Borges, ¿eh? El otro aspecto, que me parece lindísimo en Shaw, es aquello que él decía en cuanto a que sus frases eran frases que él había escuchado en las calles, por ejemplo, que había escuchado decir por otros.

—Sí, es una forma de modestia de él. Pero muchas veces uno oye frases memorables en la calle. Bueno, hemos hablado de eso también ya; el hecho de que la inteligencia, la belleza y la felicidad no son infrecuentes: están acechándonos continuamente. De lo que se trata es de ser sensible a ellas.

Oswaldo Ferrari: He tenido oportunidad de conocer en un volumen publicado por Sur, Borges, sus notas sobre las películas que se estrenaron en Buenos Aires, entre 1931 y 1944.

Jorge Luis Borges: Bueno, yo escribí mucho más, pero el compilador, que no sé quién es, no interrogó dos revistas; una dirigida por Carlos Vega y otra por Sigfrido Radaelli. Y ahí yo publiqué muchas notas, y en *Sur* sólo ocasionales. Pero no sé por qué, se reimprimieron las de *Sur* y las otras quedaron relegadas al olvido; que sin duda merecen.

—*Pero ahí se prueba que usted tenía un conocimiento muy completo del cine de aquel momento.*

—Y, yo iba por lo menos un par de veces por semana. Y yo recuerdo, cuando empezó el cine sonoro, que todos pensamos que era una lástima, porque inmediatamente los films fueron remplazados por óperas, y personas, bueno, felizmente olvidadas, como Jeannette MacDonald y Maurice Chevallier, ocuparon el lugar de los grandes actores anteriores. Todos pensábamos: pero qué lástima, el cine, que ha llegado a una suerte de perfección con Joseph von Sternberg, con Stroheim, con King Vidor; y todo eso se perdió con la ópera. Sí, fue una lástima realmente.

—*Ahora, usted tenía el hábito de comentar más de una película en una sola nota. Por ejemplo, en una misma nota usted comenta El asesino Karamazov, un film alemán, junto con Luces de la ciudad, de Chaplin, y con Marruecos, de Von Sternberg.*

—Ah, yo no sabía eso, pero pudo haber ocurrido. Claro, yo tenía que llenar cierto espacio, además, yo escribía esas notas al día siguiente de haber visto el film —cuando uno ha visto un film, uno tiene ganas de conversar sobre él.

—*De comentarlo, claro.*

—Sí, y yo sin duda aproveché eso para escribir sobre los films, después de haberlos comentado con amigos o con amigas. No recuerdo lo que habré dicho entonces, posiblemente ahora no estaría de acuerdo con lo que dije. Por ejemplo, yo escribí un comentario del todo indigno de un excelente film, que se llamaba *Citizen Kane* (*El ciudadano*) de Orson Welles. Y escribí ese comentario adverso no sé por qué, un capricho; como yo gozaba de plena libertad, porque en *Sur* había eso, uno podía escribir lo que quisiera... bueno, claro, Victoria Ocampo dirigía la revista pero no

la vigilaba, digamos. Y José Bianco, o antes que él Carlos Reyles, nos dejaban en plena libertad.

—*En otra nota, usted comenta La calle, de King Vidor, y hace acotaciones sobre películas rusas, como Octubre, de Eisenstein..., Iván el Terrible...*

—Sí, de *Octubre* me acuerdo; de *Iván el Terrible*, hubo dos versiones. Es claro, seguían los vaivenes de la política, al principio se hablaba mal de los zares... claro, la Revolución; pero después, a medida que esa Revolución fue fuerte, bueno, se confundió con el poder y con el pasado de Rusia; era simplemente el Gobierno, entonces, hubo dos películas sobre Iván el Terrible, una desfavorable y otra favorable. Curiosamente las dos fueron dirigidas por Eisenstein, quien se prestó a esos vaivenes del gobierno y que hizo buenas películas, pero del todo distintas.

—*Junto con ésas, Borges, El acorazado Potemkin.*

—Sí, pero yo comenté que era una película muy inverosímil, ¿no?

—Sí.

—Claro, porque recuerdo que, bueno, la tripulación se subleva, arrojan a los oficiales al mar, y eso está tratado como un episodio cómico, ya que los oficiales son debidamente ridículos: uno tiene un monóculo, otro tiene lentes, en fin, se ha buscado eso; y luego, se bombardea la ciudad de Odesa, y la única mortandad es la de un pilar con una estatua; no matan a nadie porque naturalmente se trata de un acorazado, bueno, revolucionario, y no puede mostrárselo matando a nadie ¿no? y sin embargo, ésa fue celebrada como una película realista, lo que evidentemente es falso. Además, ese defecto de los films rusos, en que los matices están prohibidos; por ejemplo: hay buenos y malos, y todo el bien está de un lado, todo el mal está del otro. Está hecho para gente bastante primitiva ¿no?, pero, al mismo tiempo, estaban muy interesados en las fotografías, en que visualmente fuera lindo el film. Ahora, caracteres no había, desde luego, de ninguna especie; era muy simple todo.

—*Usted precisamente se refiere con gran solvencia, digamos, al trabajo de los actores y a la fotografía.*

—Bueno, porque lo importante era eso. Lo demás era muy primitivo. Claro que eso puede haber ocurrido en los westerns también: el bien de un lado y el mal del otro, ¿no?, pero, con todo, en los films americanos hay siempre cierta generosidad. En cambio, ahí no. Por ejemplo, los films sobre la guerra: todo el bien está de un lado, y todo el mal está del otro; no hay ninguna generosidad, ninguna imparcialidad tampoco.

—*Encontré comentarios elogiosos, aunque parezca increíble, que usted hizo de dos películas argentinas (ríe).*

—Una, de Luis Saslavsky, ¿no?

—*Efectivamente, La fuga, de Luis Saslavsky.*

—Creo que ponderaré en ella la ausencia de color local, porque había una escena en la Estancia, bueno, nos decían que era una estancia; pero se habían ahorrado cualquier escena campera. Sobre todo escenas espectaculares, como la doma. No había nada de eso.

—*La otra es Prisioneros de la tierra, de Mario Soffici.*

—...Bueno, claro, yo creo que eso estuvo dirigido por Ulises Petit de Murat, ¿no?

—*Creo que él intervino...*

—O él tuvo algo que ver, sí, bueno, éramos amigos, y posiblemente la amistad... (ríe).

—(Ríe.) *Bueno, sin embargo, de este último film usted dice que es superior a cuantos ha engendrado y aplaudido nuestra resignada República.*

—Ah, ¿digo eso?, claro, yo jugaba a los adjetivos entonces. Es que "resignada" es un buen epíteto para esta República, ¿eh?, claro, porque si yo hubiera dicho "sumisa"... no, pero es mejor "resignada". Algo típicamente argentino el hecho de resignarse y... a cualquier gobierno, sobre todo ¿no?, sí, el culto del poder, pero esa resignación se llama "viveza criolla". Desde luego, al ejercicio de esa resignación, decimos no: que fulano es vivo, porque a él le conviene obrar de tal modo; pero realmente eso puede ser cobardía. En la mayoría de los casos lo es. Ahora, yo no sé si tenía derecho a decir esas cosas, ya que yo casi no había visto films argentinos, y en aquel tiempo nadie quería ver films nacionales. Y me dijeron que en Francia, durante mucho tiempo la gente no quería ver films franceses; se los veía por un sentimiento del deber, pero se entendía que eran más entretenidos los americanos.

—*En el cine uno quiere ver otros mundos, distintos a aquel en que vive, seguramente.*

—Eso puede ser, sí.

—*A la vez, quien reunió estas notas, y escribe sobre usted y el cine en este volumen de Sur se llama Edgardo Cozarinsky.*

—¡Ah!, Cozarinsky, sí. Yo le dije por qué no había tomado en cuenta lo que yo había publicado, lo que publicaba periódicamente en la revista de Radaelli y en la de Carlos Vega, y él me dijo que no conocía esas revistas.

—*Él sostiene, en una introducción al libro, que se llama “Magias parciales del relato”...*

—Bueno, claro, eso está tomado de “Magias parciales de El Quijote”, ese artículo mío sobre las pequeñas magias que hay en el mundo aparentemente realista de don Quijote. Sin embargo, uno nota, bueno, que hay breves magias.

—*Cozarinsky sostiene, en esa introducción, que la condición real de sus ensayos es la de ejercicios narrativos.*

—¡Ah!, puede ser, salvo que no me daba cuenta. Es verdad, yo escribí *Historia universal de la infamia*, en que iba acercándome cautelosa y temerosamente a lo narrativo, al relato, sí. Posiblemente ahí también yo estuviera tratando de contar y no atreviéndome, ya que yo... ¡a mí me gustaban tanto los cuentos!, especialmente los de Kipling, los de Stevenson, los de Chesterton. Y pensaba que yo era indigno de abordar ese género —durante muchos años— y entonces lo hice de modo indirecto.

—*A través del ensayo.*

—Sí, por ejemplo, en *Historia universal de la infamia* yo simulaba que lo que decía era histórico, pero realmente estaba falseando y modificando, deformando continuamente... ¡Ah!, pero ¿se dio cuenta de eso Cozarinsky?

—*Sí, y agrega...*

—¿Qué se ha hecho Cozarinsky?

—*No sé, pero dice que las categorías de lo narrativo, en usted, no discriminan entre ficción y no ficción.*

—Claro, porque yo estaba usando la no ficción para la ficción.

—*Claro, él acierta.*

—Sí, pero sin darme cuenta del todo. Es decir, él ha sido más perspicaz que yo.

—*Bueno, él pone como ejemplo “La muralla y los libros”.*

—Bueno, “La muralla y los libros” es un ensayo... no, pero yo creo que todo es más o menos verídico, aunque quién sabe.

—*Se hacen muchas conjeturas...*

—Bueno, pero esas conjeturas vienen a ser trampas, pero trampas lícitas yo creo. Qué raro, yo no conozco ese libro.

—*Se llama Borges y el cine.*

—¡Ah!, no sabía, pero si él hubiera conversado conmigo, yo le hubiera dicho que se olvidara de *Sur*, donde yo publiqué muy poco sobre cine, y que se refiriera a la revista *Megáfono* (horrendo título), de Sigfrido Radaelli, y a la otra revista, que era la de Carlos Vega, que era crítico musical, o musicólogo. A Carlos Vega yo lo llevé a la casa de Paredes, y Paredes tocó algunas milongas que él no conocía, que llevaban los nombres de... y, de payadores olvidados. Me pareció muy lindo el hecho de que sobrevivieran en una pieza de música.

—*Yo observo, Borges, que cuando usted habla de lo que haría si recuperara la vista, menciona inmediatamente a los libros, pero no al cine.*

—Es que después de todo, no creo que haya ningún film comparable a la Enciclopedia Británica, o a la enciclopedia Brokhaus, o la enciclopedia europea de Garzanti, ¿no?, no creo que haya historias comparables a la historia de la filosofía.

—*Sin embargo, usted parece haber experimentado un real interés por el cine.*

—Sí, me gustaba muchísimo, dos o tres veces por semana iba. Eso está vinculado al recuerdo de amigos míos; está vinculado al recuerdo de Manuel Peyrou, de Haydée Lange...

—*Y de Bioy Casares, por ejemplo.*

—Es cierto, creo que hemos ido varias veces con Silvina Ocampo. Me había olvidado de eso. Bueno, a mis padres les gustaba mucho el cine también. Recuerdo que una vez fuimos al cine con ellos y con Carlos Mastronardi, y que había pianistas en el cine —era el cine mudo, había pianistas que más o menos seguían la acción—. Pero, no había empezado la función, y tocaron “El entrerriano”. Entonces, Mastronardi, que era entrerriano, lo miró a mi padre, entrerriano también, y le dijo: nos han reconocido, doctor.

Oswaldo Ferrari: Cuando hablamos sobre Paul Groussac, anteriormente, Borges, yo le dije que tenía la impresión de que usted lo ve fundamentalmente como un estilista.

Jorge Luis Borges: Sí, yo creo que lo más importante de Groussac, es el estilo. Pero uno podría decir lo mismo de Alfonso Reyes también. Quiere decir que más allá de lo que él dijo, usando como instrumento ese estilo, está ese estilo mismo; y crear un estilo no es poco. Además, él fue un maestro de todos... él tomó como modelo, la lengua francesa. Él pensó, creo que con toda razón, que el español, que el castellano, no había sido trabajado como el francés; o que había sido trabajado de un modo erróneo. De manera que él tomó, como punto de partida, el francés. Y pensó que si el castellano llegaba a la misma economía, a la misma elegancia, a la misma sobriedad, que el francés; habría adelantado mucho. Y es, de hecho, lo que ocurrió, más allá de que los escritores hayan leído o no a Groussac. Es indudable que uno de los máximos movimientos de la literatura española, fue el modernismo; y como observa, o como hace notar Max Henríquez Ureña, en su *Breve historia del modernismo*, ese movimiento, que luego inspira a grandes poetas en España, salió de este lado del Atlántico; ya que esos grandes nombres: digamos Rubén Darío, a quien Lugones llama su maestro, digamos Leopoldo Lugones, Jaimés Freyre; bueno, podemos nombrar a tantos otros... Todos ellos escribieron aquí, en América, y luego eso inspiró a grandes poetas en España. Y yo recuerdo haber conversado con uno de los máximos poetas españoles, con Juan Ramón Jiménez, y él me habló del asombro que sintió cuando leyó el libro *Las montañas del oro*, de Lugones, publicado en 1897. Y él le mostraba ese libro a sus amigos, y ellos estaban asombrados también. Y luego, Juan Ramón Jiménez llegó a ser... y, quizá un poeta superior a Lugones; pero eso no tiene nada que ver, porque Lugones fue uno de sus estímulos. Ahora, se dirá que el modernismo no es otra cosa que imitar a Verlaine y a Hugo; pero ya traer la música de un idioma a otro es difícilísimo, y la prosa castellana de Groussac, es excelente prosa francesa, escrita en un idioma que no había sido sometido a ese experimento antes. Ahora, si hubiera que elegir algún libro de Groussac, bueno, yo he elegido uno para una colección que voy a dirigir ahora; ese libro es *Crítica literaria*. Y ahí empieza con dos admirables conferencias sobre Cervantes —lo mejor de lo que yo he leído sobre Cervantes—. Y, además, en ese libro, y en todo el libro, se prescinde, por regla general, de la hipérbole, de la afirmación; más bien se discuten los libros. Uno de los peligros del castellano, es que el idioma castellano lleva fácilmente al brindis. En cambio, en el caso de Groussac, no: en él es un instrumento de precisión el castellano, y él lo trabajó mucho. El destino de Groussac es raro, porque Groussac hubiera querido

ser un escritor famoso en Francia; y, sin embargo, su destino era otro: su destino era enseñar la sobriedad francesa...

—*En el Río de la Plata.*

—Y en toda América del Sur, ya que uno de sus discípulos fue Alfonso Reyes; uno de los máximos escritores de América. Claro, Groussac pudo escribir entonces “Ser famoso en América del Sur, no es dejar de ser un desconocido.” Y eso era verdad cuando él lo dijo, ahora no, ahora un escritor sudamericano puede ser famoso; pero eso no ocurría entonces. De modo que Groussac se sintió defraudado, y no sabía que había cumplido otro destino, que era el destino de ser, digamos, un misionero de la cultura francesa aquí. Y es indudable que la cultura francesa ha ejercido una benéfica influencia sobre nosotros; y luego de haberla ejercido aquí, la ha ejercido en España también; porque aunque geográficamente, España está al lado de Francia; está mucho más lejos de Francia que nosotros, mucho más lejos que América del Sur. Sobre todo antes. Ahora, es una lástima que se haya dejado aquí el estudio de la cultura francesa. Porque, se dice que el francés ha sido remplazado por el inglés, pero eso es falso; el francés se estudiaba precisamente para poder disfrutar de la lengua francesa, y el inglés no se estudia para gozar de De Quincey, o de Shakespeare, o de quien fuera; se estudia con fines comerciales. Es del todo distinto. Groussac fue, además, un excelente historiador, yo querría recordar aquí su biografía de Liniers, que es un libro admirable; y luego, los ensayos reunidos en *El viaje intelectual*. El título no es demasiado feliz, pero el libro lo es, lo cual es más importante, y los ensayos sobre historia argentina, también. Todo eso es no solamente de fácil sino de gratísima lectura, y eso en una época en que el idioma español tendía... y, a ser escrito de un modo barroco; es decir, de un modo vanidoso. Y Groussac no escribía vanidosamente, escribía con precisión, y con ironía también.

—*¿Sería posiblemente esa idea de él, del francés como modelo, lo que le hizo negar la literatura norteamericana del siglo pasado, por ejemplo?*

—Y, si no, no se explica de otro modo.

—*Claro.*

—Porque, él tenía el culto de Shakespeare, quizá heredado de Hugo; pero, para él, Shakespeare era el escritor máximo. Yo recuerdo un excelente estudio de él, precisamente en ese libro *Crítica literaria*, sobre *La tempestad* de Shakespeare; y luego otro sobre Francis Bacon. Todo eso lo juzgó muy, muy bien, Groussac. Sus libros se leen con mucho agrado. Yo he observado, que por lo menos en este país, el gusto de la literatura española es un gusto adquirido: a todos nosotros nos cuesta algún trabajo la literatura española; en cambio, la literatura francesa, no; parece que llega fácilmente, y la italiana y la inglesa también. Pero, sobre todo, la francesa. En

cambio, el español nos cuesta algún trabajo. Ahora, yo hablé sobre eso con Alfonso Reyes, y Reyes me dijo que la razón sería ésta: la razón sería que cuando uno lee un libro en francés, uno piensa que es un libro escrito en otro idioma, por personas de otro ambiente; y uno espera que haya diferencias. En el caso de un libro español; como el idioma es el mismo, uno nota, sobre todo, las diferencias, y esas diferencias chocan. Me dijo Reyes: lo que nos pasa con la literatura española, es que nos cuesta admitir lo diferente y lo igual. En cambio, si esperamos algo del todo diferente, y encontramos que no es tan diferente, sino que es muy cercano, y que es grato, además, entonces, bueno, agradecemos aquello.

—*En ese libro, en que usted selecciona parte de la obra de Groussac, usted eligió además de Crítica literaria; Del Plata al Niágara y también El viaje intelectual.*

—Sí, éstos serían los libros.

—*Que usted prefiera de él.*

—Sí, hubo también una polémica; pero, esa polémica la suprimió. Una polémica... sí, hubo una polémica con Menéndez y Pelayo sobre lo que se llama "El falso Quijote". Creo que aunque Groussac no tuviera razón en esa polémica; bueno, tenía razón en... él le atribuyó ese libro a un autor, y luego resulta que no es eso, pero lo más importante no es eso, es todo el estudio sobre el Quijote. Y sobre el hecho... Groussac fue uno de los primeros que señalaron; y luego eso lo señaló Lugones después, que lo menos importante del Quijote es el estilo. Que es lo que suele imitarse; y que lo importante es la invención del personaje: de ese personaje que es ridículo y que es querible, al mismo tiempo, Alonso Quijano. Y eso lo hizo notar Groussac, y eso, por ejemplo, bueno, en el caso de Unamuno; para él, don Quijote es un personaje éticamente ejemplar.

—*Cierto, ahora, como lo hemos recordado anteriormente, según usted dice, Groussac era humanista; historiador; hispanista; crítico; viajero, y además, civilizador.*

—Sí, y civilizador, desde luego. Y él tiene que haber ejercido una influencia sobre Lugones también. Aunque Lugones no quisiera reconocerlo después. Yo creo que la influencia de Groussac es una influencia benéfica, y que sigue ejerciéndose aún. Es decir, actualmente esa influencia es tan general, que no es necesario haber leído a Groussac.

—*Ah, claro.*

—Porque ha llegado a través de discípulos de él.

—*Está difundida.*

—Sí, que es lo que pasa con los libros realmente importantes; que de algún modo llegan a ser parte, bueno, de la conciencia general. De manera que no importa no haberlos leído.

—Sí, y por último, tenemos que recordar que usted coincide con él en la Biblioteca Nacional. Bueno, “coincide” es una manera de decir, a lo largo del tiempo.

—Sí, nuestros destinos, de algún modo se parecieron; yo escribí un poema sobre eso. Pero yo no sabía, cuando escribí ese poema, que no se trataba solamente de Groussac y de mí; sino que hubo otro director de la Biblioteca Nacional, también ciego.

—José Mármol.

—Sí, José Mármol. De modo que yo no sabía que hubiera esa triste y triple dinastía, ¿no?, de directores ciegos de la Biblioteca. Pero, a mí me convino, personalmente, porque yo no hubiera podido manejar a tres personajes en un poema. En cambio, con Groussac y conmigo pude hacerlo; pero si se hubiera tratado de una trinidad, hubiera sido imposible. Por razones literarias, hubiera sido bastante inexplicable esa trinidad. De modo que, felizmente para mí, yo ignoré lo de Mármol cuando escribí el poema.

—Eso usted no lo sabía.

—No, y según algunos es uno de mis mejores poemas el “Poema de los dones”, y el tema es, bueno, que la ceguera puede también ser un don.

—Sí...

—Y que yo he pensado eso, y que, sin duda, Groussac lo habrá pensado también, y en ese mismo lugar. Es decir, que de algún modo, durante un instante, siquiera, yo he sido Groussac; y debo agradecer al destino aquello.

—Es el “Nadie rebaje a lágrima o reproche”.

—Exactamente, sí. Es decir, durante unos instantes yo he sido Groussac; ya que he pensado lo mismo, y he sentido el mismo ambiente; y, sin duda, en aquel mismo escritorio que fue el escritorio suyo. Y haber sido Groussac, aunque sea durante un momento, es algo que uno debe agradecer; o que yo debo agradecer.

—Y Groussac fue Borges también.

—Bueno, yo no sé si hubiera sido grato para él.

—*Yo creo que sí.*

—No sé si él tuvo noticia de mí alguna vez. De mi abuelo sí, porque él lo menciona. En un texto dice: “Borges”, y luego, en una nota dice: “Borges, coronel Francisco”. De modo que, evidentemente, se refiere a mi abuelo. De manera que si yo lo hubiera conocido a Groussac, por lo menos, mi nombre le habría sonado, claro. Le hubiera dicho “Borges” y ésa no hubiera sido una palabra vacía; lo hubiera recordado a mi abuelo, que se hizo matar cuando la rendición de Mitre, en el combate de La Verde; el año 1874.

—*Como usted lo ha recordado en otra oportunidad.*

—Sí, y yo creo que actualmente me siento muy lejos de mi abuelo, y trato de sentirme —y no me cuesta nada— trato de sentirme cerca de Groussac, ya que Groussac, para mí, bueno, es una persona mucho más vívida y más detallada que mi abuelo.

—*Y no puede ser casualidad el haber coincidido en la Biblioteca, además.*

—Y, no sé, yo aspiraba a que me nombraran director de la Biblioteca de Lomas de Zamora, pero fracasé (*rié*). Pero igualmente me tocó ser director de una biblioteca en el sur. En el barrio de Monserrat pero no en Lomas, ¿no?

—*Fracasó en la Biblioteca Antonio Mentrúyt, pero no en la Biblioteca Nacional.*

—Ah, ¿se llama Antonio Mentrúyt?

—*Sí, justamente.*

—Bueno, yo aspiraba a eso; y le confié esa esperanza a Victoria Ocampo, que me dijo que no fuera idiota.

—(*Ríe.*) *Que eligiera la Biblioteca Nacional.*

—(*Ríe.*) Sí, efectivamente.

Oswaldo Ferrari: He leído en un diario de Buenos Aires, una carta suya, Borges, cuyo título es "La cultura en peligro".

Jorge Luis Borges: Sí, pero yo quería cambiar ese título, porque "La cultura en peligro" no suena bien. Yo había pensado poner "Las letras en peligro", para evitar la sinalefa, pero, quizá a la gente le interese más la cultura, siquiera nominalmente, que las letras; que son un tema, bueno, especial: las letras están incluidas en la cultura, y no viceversa. De modo que mantengámonos en ese título, un tanto cacofónico: "La cultura en peligro" —ya sé que la palabra cultura es una palabra antipática, pero es la única, ¿no?—; y es la palabra justa, más allá de sus connotaciones gratas o ingratas.

—*Si a usted le parece, yo leería su carta, para que pueda explicar de qué se trata.*

—Pero cómo no.

—*Dice lo siguiente: "Es raro que alguien quiera haber sido objeto de una broma; tal es, inverosímilmente, mi caso. Ha llegado a mis manos un manuscrito cuya materia es la reforma —llamémosla así— de los estudios de la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Soy doctor emérito de esa casa"...*

—Bueno, yo querría explicar un poco mis actividades: yo enseñé durante unos veinte años —elijamos las cifras redondas— no la literatura inglesa o la norteamericana, que son infinitas, pero sí el amor de esas literaturas; o, más concretamente, el amor de algunos escritores: basta con el hecho de que un estudiante se enamore de un autor y busque sus libros, para que yo me sienta justificado. No sé si le dije que hace un tiempo, me detuvo alguien en la calle San Martín, me detuvo un desconocido y me dijo: "Borges, quiero agradecerle algo." Y yo le dije: "¿Qué quiere agradecerme, señor?", y él me dijo: "Usted me ha hecho conocer a Robert Louis Stevenson." En tal caso, le dije yo, me siento justificado. Me sentí muy feliz, porque haber hecho que alguien conozca a Stevenson es haberle dado... es haber agregado una felicidad a su vida. De modo que yo he enseñado el amor, no de todas esas literaturas, ya que he fracasado con muchos libros de esas ilustres literaturas, pero sí el amor de algunos libros y de algunos autores, o, por qué no, de un autor. Ya con eso basta para mi tarea; lo demás, bueno, es propio de enciclopedias, de historias de la literatura: nombres, fechas, todo eso es secundario.

—*Usted agrega, entonces: "En esta ocasión, como en otras, no he sido consultado"...*

—Claro, voy a decirle por qué puse eso: nos nombraron a José Luis Romero y a mí, profesores eméritos. Entonces, yo le pregunté a Romero “qué significa eso de emérito”. Y me dijo: “Realmente no sé, supongo que querrá decir consultivo.” Pero, no he sido consultado nunca, de suerte que esa explicación de él no era acertada. Quizá se tratara de un mero sonido halagüeño, simplemente un halago verbal: me regalaron esa palabra esdrújula “emérito”, ¿no? Y por qué no agradecer las esdrújulas, una de las virtudes del castellano que otros idiomas no tienen. Bueno, muy bien, soy un profesor emérito aunque no sé muy bien qué significa eso; yo pensé que quería decir retirado, pero parece que no, parece que además tiene una suerte de connotación halagüeña, ¿no?, porque “jubilado”, “retirado”, se parecen un poco a “arrumbado”, pero “emérito” parece...

—*Más loable.*

—Sí, más loable, es menos melancólico, ¿no? A ver, sigamos.

—*Entonces, usted dice: “No he sido consultado, pero me creo con derecho a opinar”, y transcribe el texto que le han dicho a usted que está en circulación.*

—Sí, ahora, me dijeron después que ese texto es un texto exacto, y que por extraordinario que parezca, este tema va a ser discutido en la misma Universidad.

—*El texto es el siguiente: “Todas las literaturas extranjeras podrán ser optativas”...*

—Bueno, optativas quiere decir que podrán dejarse de lado, ¿no?; la palabra “optativo” significa eso, sí.

—*“Y pueden sustituirse, por ejemplo, por Literatura media y popular”...*

—Bueno, ahí confieso mi ignorancia; sobre todo ¿qué es literatura media?; después digo que puede ser “mediocre”, pero me han dicho que no, que se trata de best sellers; es decir, algo que no suele parecerse a la literatura. En todo caso, excluye todo lo que pueda haber de pedantesco en la palabra literatura, ya que las palabras “literatura media” la hacen más accesible, menos alarmante que “la literatura”, que podría ser muy solemne.

—*Continúo leyendo: “pueden sustituirse por Medios de comunicación”...*

—Cuando yo leo eso, pienso inmediatamente en ómnibus, diligencias, tranvías, ferrocarriles. Me explicaron que no; que se trataba de periódicos, de revistas —que vienen a ser pequeñas antologías—, o de la radio, incluso de la radiotelefonía. Ahora, parece muy raro que la literatura sea remplazada por la radio, pero parece que todo es asombroso.

—*Luego dice: “pueden sustituirse por Folklore literario”...*

—Creo que opino sobre eso a continuación, pero ¿qué puede ser el folklore sino una serie de supersticiones?, y ¿por qué fomentarlas? Claro que eso se hace porque se piensa en el folklore regional, y, desde luego, todo lo regional y todo lo nacional, tiene un prestigio en esta curiosa época; parece que es muy importante tal región o tal otra. Para mí no lo es, yo trato de ser digno de esa antigua ambición de los estoicos: ser un ciudadano del mundo. Y no insisto particularmente en haber nacido en la Parroquia de San Nicolás, de la ciudad de Buenos Aires.

—*Sigue diciendo: “pueden sustituirse por Sociología de la literatura”...*

—Realmente yo no sé qué pueda ser la sociología de la literatura. Si fuera una ciencia, podría predecir las cosas, pero, curiosamente, esa sociología se aplica a la literatura que ya ha ocurrido o que se quiere que ocurra. Y esto me recuerda una broma de Heine, que dijo: “El historiador, el profeta retrospectivo”; y eso fue, quizá, mejorado, curiosamente, por Valera, por Juan Valera, que dijo que “la historia es el arte de profetizar el pasado”. Lo cual es cierto. Además, no sé si esa sociología de la literatura nos dará los nombres, y por qué no las fechas y los títulos de los grandes libros del siglo XXI. Más bien nos dirá que lo que ha ocurrido era inevitable, pero yo no sé hasta qué punto el hecho estético es inevitable: yo creo que nadie pudo predecir que en el año 1855, un periodista de Brooklyn, Walt Whitman, publicaría *Leaves of grass (Hojas de hierba)*, y que eso modificaría toda la literatura subsiguiente. O que años antes, Edgar Allan Poe, por virtud de esos cinco cuentos que escribió, que todos recordamos: “Los crímenes de la calle Morgue”, “La carta robada”, “El escarabajo de oro”, y los otros; nadie pudo predecir, por sociólogo que fuera, que eso iba a crear un género literario: el género policial. Y que ese género iba a tener cultores tan ilustres, bueno, como Dickens, como Wilkie Collins, como Chesterton, como Eden Phillpots, y como tantos otros; la lista sería casi interminable, Nicolas Blake... bueno, muchísimos en todas partes del mundo; yo mismo, con Bioy Casares, he ensayado ese género en los *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Todo eso no hubiera ocurrido si Poe no hubiera escrito esos cinco cuentos, que vienen a ser ejemplares perfectos del género, y trataban de determinar las leyes que se fijarían después; es decir, el hecho de rehuir toda violencia, de hacer que un crimen fuera resuelto por la meditación y por la observación, y no como suele proceder la policía, por recibir denuncias.

—*Llegamos entonces, a las dos últimas posibilidades...*

—¿Cuáles son?

—*Pueden sustituirse por Sociolingüística, Psicolingüística.*

—Bueno, yo no puedo decir nada de esas cosas, ya que para mí son meros neo-

logismos, y no sé si corresponden a disciplinas. En todo caso, serían disciplinas tan recientes que para muchos son hipotéticas. Por qué preferir al goce estético el estudio de esas disciplinas, cuyo mismo nombre es árido.

—*Su carta termina diciendo que, según es fama, los argentinos somos ingenuos...*

—Eso quiere decir que posiblemente mucha gente crea que esa lista es auténtica, y que alguien va a creer que ese peligro es serio; es decir, que se va a remplazar la literatura, el goce de la literatura, por disciplinas sobre la literatura. Pero eso no es imposible; yo he sido profesor durante unos veinte años; muchos estudiantes me pedían, entonces, bibliografía. Y yo les decía que no, que no les daría ninguna, ya que la bibliografía es posterior a la obra de un escritor; no creo que Shakespeare hubiera leído, bueno, las vastas bibliotecas que se han escrito sobre él. Es decir, lo primero es la obra, pero ahora se escribe tanto sobre la obra, sobre los libros, y se escribe sobre lo que se escribe; y se escribe sobre lo que se escribe sobre lo que se escribe... que, la gente, por lo general, no llega al texto nunca, porque hay ese estorbo de la bibliografía. Y eso, bueno, eso continuará; ya Samuel Butler dijo que, con el tiempo, los catálogos del museo británico no cabrían en el mundo (*rien ambos*). Ni siquiera se refirió a los libros, ya que los catálogos serían demasiados. Es decir, estamos obstruidos por la erudición, que es uno de los peligros de nuestro tiempo, aunque haya tantos ignorantes; porque los eruditos suelen ser ignorantes, o sólo suelen conocer aquel punto que estudian. Lo general ya no; es demasiado vago eso para ellos.

—*En ese caso, se trataría de la erudición clausurando la creatividad.*

—Sí, quizá una de las ventajas para estudiar, por ejemplo, los orígenes de la literatura, es que se han perdido todos esos chismes: los nombres de los autores, las fechas; algo tan importante para los críticos actuales como los cambios de domicilio... yo he leído un libro sobre Poe, de Harvey Allen, creo, que casi no era otra cosa que los cambios de domicilio de Poe. Casi no había otra cosa, y, sin embargo, lo menos importante son los cambios de domicilio: todo el mundo cambia de domicilio; pero lo importante es lo que un escritor ha soñado, y el libro que nos ha dejado. Todo eso se sustituye por cambios de domicilio, o —en el caso de los psicoanalistas— se sustituye por chismes, indiscreciones sobre la vida sexual... además, se entiende que todo escritor debe odiar a su padre y querer a su madre, u odiar a su madre y querer a su padre. Todo eso está remplazando a la literatura, al goce estético, que es casi desconocido ahora. Bueno, yo no sé si realmente corremos el peligro de que he hablado, espero que no, espero haber sido engañado personalmente; espero una declaración de una persona cualquiera vinculada a la Universidad, diciendo que —yo uso después una frase que creo necesaria—, que ese estafalario catálogo no existe, y no podrá tomarse en serio. Sería muy triste, además, que la Universidad —claro que suele exagerarse la importancia de las universidades— se dedicara a remplazar la literatura por la mera sociología. Pero, todo es de temerse en esta época.

—*Creo que el contenido de su carta, Borges, ha quedado completamente explicado.*

—Bueno, pero convendría, yo creo, que aparecieran otras cartas, de otros escritores, porque quizá este peligro no sea imaginario; quizá sea real. Y entonces convendría que los escritores protestaran. No quiero mencionar nombres propios; pero con que una persona vinculada a la Universidad lo desmintiera, bastaría. Pero, si hay otros escritores que quieran expresar su alarma ante este inverosímil, pero no imposible peligro, mejor. Además, Boileau dijo: "Lo cierto puede, a veces, no ser verosímil." Y, en este caso, puede tratarse de un hecho cierto, y tan inverosímil como yo he pensado, o como yo trato de pensar.

—*O al revés.*

—Sí, todo es posible.

Oswaldo Ferrari: Sé que hace años, Borges, usted ha hablado sobre un poeta irlandés, al que admira, en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa; me refiero a William Butler Yeats.

Jorge Luis Borges: Sí, desde luego, y, es un tema grato; Eliot creía que Yeats era el poeta máximo de este siglo. Él tenía esa opinión, y yo creo compartirla, aunque a mí, personalmente, me gusta más otro tipo de poesía; me gusta más el tipo de poesía de Frost, o el tipo de poesía de Browning. El tipo de poesía de Yeats es, como usted sabe, estaba por decir verbal, pero toda poesía es verbal; en el caso de Yeats, como en el caso de su compatriota, Joyce, se nota más que la emoción, el amor de las palabras; como una suerte de sensualidad de las palabras. Y el hecho de que los versos de él, nos impresionan, digamos, como objetos verbales; más allá de lo que quieran decir. Y tendríamos un ejemplo en este país; yo creo que el ejemplo más evidente sería Lugones, ¿no?; o, en la literatura castellana, bueno, Quevedo o Góngora, corresponden a esa sensualidad verbal; al amor de las palabras. Ahora, Yeats es un poeta mucho más apasionado que Quevedo, pero comparte con él esa sensualidad, esa emoción verbal. Por ejemplo: "That dolphins torned, that gong tormented sea." Si yo traduzco: "Ese mar desgarrado de delfines, ese mar atormentado de gongs", creo que no sobrevive absolutamente nada. Estamos ante un galimatías, tratando de imaginarnos qué quiere decir eso; pero cuando uno halla en inglés "That dolphins torned, that gong tormented sea", uno se siente herido, herido de belleza, inmediatamente, y la explicación es lo de menos.

—*Hay que guiarse por el sonido de las palabras.*

—Sí, pero quizá eso pueda aplicarse a toda poesía: es decir, lo importante vendrían a ser las cadencias, el sonido de las palabras; y el sentido puede no existir o puede ser dudoso. Eso es lo de menos, me parece. Ahora, yo he buscado un ejemplo extremo de Yeats, y no toda la poesía de Yeats corresponde a ese tipo de expresión; él ha escrito muchos poemas de admirable mención, de admirable argumento. Ahora, curiosamente, él empezó por el "Celtic twilight", lo que se llamó "La penumbra celta". Es decir, hacían versos voluntariamente vagos, y eran ante todo auditivos, y visuales también. Pero después, él dejó ese tipo de poesía, bueno, nostálgica, lánguida, y escribió una poesía muy directa; y reescribió sus primeros poemas. Y ahí, todo lo que podía haber así, de nostalgia, lo que podía ser sentimental —él llegó a abominar de lo sentimental— y a escribir una poesía muy directa. Y en los últimos versos de él, se evita lo que puede parecer demasiado deliberadamente literario. Por ejemplo, en una versión de un poema, él había puesto "That star laiden sky",

“Ese cielo cargado de estrellas”. Lo cual es falso para el hemisferio septentrional, y es verdadero para el meridional; ya que el nuestro, el cielo de este hemisferio, está más cargado de estrellas. Ahora, una frase como “Star laiden” (cargado de estrellas), uno la siente, inmediatamente, como algo del todo imposible en el lenguaje oral, algo que corresponde al lenguaje escrito, y eso él trató de dejarlo después; pero siguiendo siempre muy atento a la fuerza de cada palabra.

—*Se dice que en esos primeros tiempos, cuando él era muy joven, las influencias fundamentales eran Shelley, Spencer y la atmósfera prerrafaelista.*

—Sí, pero yo creo que los prerrafaelistas lo hicieron mejor que los del “Celtic twilight”. Por ejemplo, Rossetti; hay una precisión en Rossetti... bueno, y en Morris hay otra cosa; pero creo que toda esa poesía tendría un maestro evidente, que sería Tennyson, me parece; aunque, quizá, quienes lo siguieron lo hicieron mejor que él. Creo que no es raro ese caso, el caso de discípulos que superan a su maestro.

—*Que mejoran a su maestro.*

—Sí, además, por qué no suponer que hay como divisiones del trabajo: hay un poeta que inventa una retórica, y hay otros que la usan, y pueden usarla mejor que él. Yo diría que, entre nosotros, el caso clásico sería el de Ezequiel Martínez Estrada; creo que Ezequiel Martínez Estrada es inconcebible sin Lugones y sin Rubén Darío. Pero creo que si olvidamos esa consideración, que es meramente histórica, cronológica; y si tomáramos un poema, el mejor poema, digamos, de cada uno; el mejor sería el de Martínez Estrada, que fue posterior.

—*Sí, también asombroso como prosista.*

—¿Quién... Martínez Estrada?

—*Sí, no sé si usted lo comparte.*

—No, yo no, yo creo que la prosa de él es una prosa de periodista más bien. En cambio, la poesía de él no; la poesía de él me parece que es la poesía. Ahora, él estaba de acuerdo con usted y no conmigo; porque él dijo que su poesía no valía nada.

—*Lo curioso es que quien más se ocupa de elogiar la poesía de Martínez Estrada en el país, creo que es usted, Borges, porque todos hablan casi exclusivamente de la prosa.*

—Sin embargo, si publicaba libros llamados *Radiografía de la pampa*, no podemos esperar mucho de esa prosa, ¿no?, bueno, es verdad que también escribió un libro de versos, que se llamaba *Títeres de pies ligeros*, título que no augura nada bueno; que es más bien una amenaza. Sin embargo, ahí tiene espléndidos poemas: el poema a

Walt Whitman; el poema a Emerson; el poema a Poe, que él llama “Tres astros de la Osa Mayor”; el título que él les da. Luego tiene unos poemas sobre poetas españoles también; la sección se llama Torres de España, y ahí, por ejemplo, a veces hay estrofas en las cuales él parece repetir estudiosamente los errores de Lugones. Nos hemos apartado de Yeats.

—Sí, quería decirle que en el caso de Yeats, hay una constante en sus poemas, y es la preocupación por Irlanda. Usted recordará, por ejemplo, el último, concretamente, que se llama “Under Ben Bulben” (“Bajo Ben Bulben”), es una especie de testamento poético a Irlanda. Y antes, aquel otro poema “A vision” (“Una visión”), también.

—Sí, y luego tiene otros temas, que son personales de él. Por ejemplo, aquella torre, que él tenía, con una escalera de caracol; hay un poema muy raro de él, en el cual él aparece en la torre, está alumbrada la cámara superior de la torre, y luego, hay dos personajes, que son personajes de los poemas de él, que se encuentran al pie de la torre; conversan, y uno de ellos dice que ha encontrado lo que Yeats ha buscado, y no encontrará nunca. Y luego, hablan de él, y miran, y ven que se ha apagado la luz en la torre; y en ese momento el poema concluye, y ellos se van, porque, claro, ellos en ese momento están siendo creados por el poeta que está escribiendo a la luz de esa lámpara, que se apaga después. Es muy raro ese argumento, ¿no?

—Ciertamente.

—Sí, muy curioso. Yo no recuerdo cómo se llama el poema, pero, hay tantos versos de Yeats, que están en mi memoria. Y luego, el contraste, bueno, entre él, un hombre viejo... y luego, parece que él llevó una juventud muy casta. Pero después, siendo viejo, él siente la nostalgia de esa juventud turbulenta...

—Que no tuvo.

—No, que no tuvo, pero él la siente.

Oswaldo Ferrari: Muchas veces, Borges, cuando hablamos del espíritu o de la musa, usted recuerda un concepto de Yeats, que es el de "La gran memoria".

Jorge Luis Borges: Sí, se supone que Yeats inventó ese concepto para justificar su vida, bueno, su mocedad casta y su falta de experiencias directas, digamos, del amor físico. Entonces, Yeats inventó que las experiencias inmediatas, las experiencias personales, son innecesarias, ya que todo individuo hereda "La gran memoria", y esa memoria sería la memoria de la especie; o más concretamente, la memoria que se heredaría de todo lo que han vivido los padres, los abuelos, los tatarabuelos; y así, en progresión geométrica, casi infinitamente. Y él llamó a eso "La gran memoria"; una suerte de vasto depósito de memorias que todo individuo hereda al nacer. Pero, después, ya en años de madurez y de vejez, a él le gustaba pensar en su memoria personal, que era un pasado ficticio, que es lo que todos hacemos con el pasado; lo que imaginamos no corresponde exactamente a lo que vivimos.

—*O lo que hacen los poetas.*

—Sí, lo que hacen los poetas. Y entonces, Yeats creó una memoria, digamos, de amantes ignorantes de todo; salvo de su amor y de sus experiencias inmediatas. Y dijo: la sabiduría es la decrepitud corporal, la decrepitud física; cuando éramos jóvenes, nos amábamos y éramos ignorantes. Pero eso corresponde a una falsa memoria de él, y es uno de los temas de su poesía.

—*Eso se parece a la frase de Wilde, en cuanto a que experiencia es el nombre que le damos a nuestros errores, al conocimiento de nuestros errores.*

—Sí, alguna vinculación tiene. Ahora, yo creo que Yeats sobreestimó considerablemente el valor de "La balada de la cárcel de Reading", de Wilde. A mí me parece una balada muy imperfecta, y llena de rasgos falsos; por ejemplo, cuando Oscar Wilde compara las nubes, las compara con naves que tienen velas de plata. Y eso parece del todo ajeno a lo que pueda pensar un preso, parece del todo falso; y luego, todo el tema de "La balada de la cárcel de Reading" me parece falso; esa conciencia de la muerte como una presencia que circunda a los condenados, yo no creo que... en todo caso, no parece verosímil. Y el lenguaje tampoco; el lenguaje es un lenguaje a veces culto, y a veces deliberadamente popular, y la mezcla no es feliz. Pero yo diría que la gran obra de Wilde es su poesía, bueno, que podríamos llamar decorativa, y no la balada, que parece que se queda a medio camino entre el realismo de las ba-

ladas de Kipling, y lo fantástico de otras baladas; por ejemplo, la famosa balada del "Ancient mariner" (Viejo marinero) de Coleridge, que es puramente fantástica.

—Ahora, en cuanto a Yeats, hay un aspecto que explicaría quizá, dentro de su poesía, cosas que si no supiéramos que le interesaba, por ejemplo, particularmente la teosofía, no podríamos descubrir. Por ejemplo, usted recordará aquel poema "Una visión", que está inspirado probablemente en la filosofía oculta y en el misticismo que él cultivaba.

—No, yo no recuerdo ese poema.

—Pero sí recordará que frecuentó el círculo de Madame Blavatsky.

—Sí, perteneció a esa sociedad que se llamaba "The golden dawn", el alba de oro. Que sólo es conocida aquí por un verso de Rubén Darío: "Pero es mía el alba de oro"; y uno pone que "el alba de oro" quiere decir la juventud, la adolescencia. Pero, bueno, sin duda lo usó en ese sentido, pero tomó la frase "The golden dawn", el alba de oro, del círculo de Madame Blavatsky, ¿no?; autora de ese libro, *Isis*, uno de los libros que leía y releía Ricardo Güiraldes.

—Sí, hay un libro que se titula también *Isis*, de Villiers de l'Isle Adam.

—Ah, bueno, creo que hay una mención de Isis en *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer. Creo que el texto está tomado de Plutarco. Y él habla de una imagen de Isis, que dice: "Soy todo lo que es, todo lo que fue, todo lo que será, y ningún mortal ha levantado mi velo."

—Ah, es lindísimo.

—Bueno, y eso Schopenhauer lo vincula con una frase, mucho más linda, que está en *Jacques le fataliste* (*Jacques el fatalista*) de Diderot: llegan Jacques y su amo, que vivían en un inmenso castillo, y en el frontispicio del castillo está escrito algo así como "Ustedes estaban aquí antes de llegar, y cuando hayan salido, se quedarán aquí." Y es la misma idea pero está mejor dicha. Y Schopenhauer hace notar lo extraordinario de que en ese cuento o novela, *Jacques le fatalista*, se encuentre esa frase. Posiblemente inventada por Diderot, o quizá leída en un texto antiguo, ya que en aquella época se permitían las citas sin comillas ¿no? Al contrario, estaban hechas para ser reconocidas por el lector, no para engañar al lector. El que ha escrito una defensa posiblemente de las citas, y, por qué no, de los plagios también, es Alfonso Reyes; y de las alusiones, y dice que son un guiño al lector.

—Una señal de entendimiento.

—Sí, es decir, se cita una frase no para engañar, no para imitar a un autor antiguo, sino para que el lector comparta ese recuerdo con el escritor.

—Claro, ahora, quizá esa inclinación teosófica de Yeats explique por qué en muchos de sus poemas encontramos mitos, encontramos leyendas celtas, por ejemplo.

—Bueno, sí, curiosamente; de igual modo, por ejemplo, por citar el caso más famoso, que es el caso de *La divina comedia*, encontramos lo que podemos llamar “mitología cristiana”; la encontramos junto con la mitología griega. Por ejemplo, en el infierno está el minotauro, hay centauros; evidentemente eso no pertenece a la “mitología cristiana”, a la que pertenecen, no sé, los santos, o, en fin, o las vírgenes, o lo que fuera; de igual modo Yeats combina la mitología celta con la mitología griega. Y quizá, en su mejor soneto; uno de los mejores sonetos de la lengua inglesa —es decir, uno de los mejores sonetos del mundo— el soneto sobre “Leda y el cisne”. Es un tema que ha sido tratado muchas veces, pero en el poema de Yeats se trata de otro modo ya desde el primer verso, porque siempre los pintores y los poetas se han figurado a Leda sentada al borde del mar, o de un lago, y el cisne que navega hacia ella tranquilamente. En cambio, en el caso de Yeats, no; el pájaro, que uno se lo imagina enorme, el gran cisne, que también es Zeus; cae desde el cielo y la tumba.

—A *Leda*.

—A *Leda*, sí; ahora, hay un momento en que él dice “The feathered glory”, la alada gloria, ¿no?; la tumba a ella, y hay un momento en que son uno los dos; cuando el pájaro, que es también Zeus, la posee. Y entonces, él imagina, que en ese momento, ella es, de algún modo, Zeus; es decir, ella conoce el pasado, el presente, el porvenir. Y en ese momento, ya que Leda es la madre de Helena, en ese momento dice “arde Troya”. En ese momento, antes que el indiferente pico la suelte, porque el pico es a la vez un pájaro y es a la vez el dios, ella ve todo: ve la muralla de Troya ardiente y ve también a Agamenón muerto. Y él se pregunta si, al mismo tiempo que ella sintió el poder del dios, la pasión del dios, ella poseyó, acaso, la sabiduría del dios, antes que el indiferente pico la dejara caer. Ahora, ese soneto es uno de los últimos de Yeats, y parece que se lo dictó a su secretaria; que estaba debidamente escandalizada ante el tema. Y curiosamente, hay un poema anterior, de Dante Gabriel Rossetti, cuyo esquema es el mismo, porque él va refiriendo la historia de Helena; pero en ese antiguo presente, que ahora es el pasado, él ve el porvenir, que ahora es un pasado también. Entonces, mientras él está narrando la historia de Helena, él ya prevé el hecho... bueno, el tema del poema es el hecho de que Paris se enamora de ella; y en ese momento, en que Paris se enamora de ella, ya Troya está condenada, Troya está ardiendo, y él dice “La alta Troya está en llamas”. Es decir, se mezclan ambas cosas.

—*El mito anticipa la realidad.*

—Sí, el mito anticipa la realidad, y, sin duda, Yeats conoció ese poema, lo imitó y lo superó en su poema sobre “Leda y el cisne”, ya que están los mismos símbolos también: Helena y Troya. Todo eso ha estado a un tiempo. Esos dos tiempos tan

lejanos del tiempo: un presente y un porvenir, aún remoto, están dados simultáneamente.

—Bueno, *aquí podríamos recordar la afición y la dedicación de Yeats al teatro, porque, de alguna manera las escenas son teatrales, a la vez.*

—Sí, son teatrales, aunque en ese caso es un soneto.

—Sí, *me refiero a las escenas.*

—Sí, pero eso podía haber sido un tema para el teatro también; y quizá aun más eficazmente, si es que se puede ser más eficaz, que esos sonetos de Yeats.

—*No creo.*

—De lo cual dudo. Es decir, que, para Yeats, ambas mitologías eran igualmente vivas: la mitología celta, que él había estudiosamente aprendido; y la mitología griega, la cual es heredada, naturalmente, por todos los poetas ahora, ¿no?; a diferencia de otras mitologías, que requieren un estudio especial: la escandinava, por ejemplo, o mejor dicho, la islandesa, que estudió Wagner en Alemania; procedía de la última Thule, de la lejana Islandia.

—*Ahora, Yeats se interesó, además, en el teatro japonés.*

—Sí, porque él vio en ese teatro, un teatro, digamos, voluntaria y casi ostentadamente artificial. Un teatro que en ningún momento trata de parecerse a lo que llamamos realidad, a la cotidianeidad. Él vio ese teatro... bueno, yo lo he visto —visto es una metáfora en mi caso—; pero yo he asistido a representaciones de teatro japonés, y al principio eran casi insoportables; por la lentitud, por la música del todo forastera a mí.

—*Eso en Japón.*

—En Japón, sí, y luego, se había decidido que yo pasara una hora viendo ese teatro, pero, sin querer, estuvimos la mañana, toda la tarde; y hasta entrada la noche estuvimos viéndolo. Y yo al final... yo no podía explicar intelectualmente lo que veía, pero aquello iba ganándome. Y la lentitud, la curiosa lentitud de los actores. Por ejemplo, se entiende que un actor tiene, bueno, que tener el brazo cerca del mentón, y luego tiene que hacerlo bajar lentamente, y eso puede durar diez minutos. Y, además, se expresan con mucha lentitud, con unas voces que nos parecen, a veces, terribles, a nosotros. Y todo eso lo sigue el público, porque la sala está iluminada, las personas tienen las partituras y la letra, y la van siguiendo. La pieza de teatro, que todo el mundo sabe de memoria, y la van siguiendo, van observando cómo la interpreta el actor; y hay actores famosos.

—*Del todo distinto, y novedoso.*

—Sí, es distinto y novedoso, y, sin embargo, la gente lo sabe de memoria.

—*Digo, novedoso en relación con el teatro occidental.*

—Ah, sí. Hablando de eso, asistí días pasados a una representación de *Macbeth*, de Orson Welles; y observé cómo Orson Welles omite deliberadamente los versos más famosos, porque sabe que ya están en la memoria del lector, que el lector los anticipa, y que no es necesario que él los diga.

—*Claro. No puedo omitir un dato, que se produce hacia 1923, cuando quizá esa distinción era más seria de lo que lo es ahora: le dan el Premio Nobel a Yeats. Usted recordará.*

—No, el año veintitrés yo lo asocio a un hecho mucho menos importante, a un hecho ínfimo: a la publicación de mi primer libro.

—*Fervor de Buenos Aires.*

—Posiblemente, en el año veintitrés yo no tuviera mayor noticia de Yeats, es lo más posible. La noticia me habrá llegado después.

—*Es posible, claro.*

—Claro, las cosas ocurren gradual y lentamente y anacrónicamente, como los hechos.

Oswaldo Ferrari: Me ha parecido equivocada la idea de los que creen que usted no es un pensador, por tener menos que ver con la filosofía que con la literatura.

Jorge Luis Borges: Bueno, la filosofía, digamos, como conjunto de dudas, de vacilaciones. Un profesor argentino, de cuyo nombre no quiero acordarme, hacía estudiar a los alumnos una especie de catecismo, y tenían que contestar exactamente palabra por palabra. Es decir, tenían que aprenderlo de memoria, no tenían que entenderlo o pensar en variaciones. Y la primera pregunta era ésta: “¿Qué es la filosofía?”; y había que contestar exactamente así: “Un conocimiento claro y preciso.” No preciso y claro. Ahora, eso es evidentemente falso: si yo le digo a usted que la continuación de la calle Perú se llama Florida, y la continuación de Bolívar se llama San Martín, se trata de un conocimiento claro y preciso, de escaso o nulo valor filosófico. Qué raro que alguien que redacta un texto no se dé cuenta de eso, ¿no? Bueno, lo habrá hecho con mucho apuro; y que después exigiera que repitieran eso. Si le decían “Un conocimiento preciso y claro”; no señor, no preciso y claro; claro y preciso, usted no ha estudiado, ¿no? (*ríen ambos*). Era un profesor de filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y empezaba cometiendo un error lógico tan obvio, tan escandaloso como ése. ¿Cómo va a ser la filosofía un conocimiento claro y preciso?; es el conocimiento de una serie de dudas y de explicaciones contradictorias.

—*Empezaba de manera antifilosófica.*

—Pero, desde luego, sí; cómo la historia de la filosofía va a ser un conocimiento claro y preciso. No, uno aprende que ha habido, bueno, no sé, cinco, o cinco mil pensadores, que han considerado el universo o la vida de un modo completamente distinto. Bueno, desde el momento en que hay escuelas filosóficas, y en que hay un nombre por el que se han distinguido no se trata de un conocimiento claro y preciso. Se trata de una serie de dudas. Y recuerdo que De Quincey dijo que haber descubierto un problema, no es menos importante que haber descubierto una solución. Lo cual está bien.

—*Está muy bien. Pero usted ha establecido lo que yo llamaría un pensamiento literario, que aproxima a la verdad o a la realidad de una manera distinta; su visión del destino, particularmente de la predestinación que subyace en la vida de cada uno, contraponiéndolo al azar, por ejemplo.*

—Sí, pero esa creencia en la predestinación, no significa que haya alguien que la conozca; significa más bien que hay como un mecanismo, bueno, como un mecanismo despiadado. Es decir, que si cada instante está determinado por el instante anterior, hay un mecanismo, ¿no?; pero eso no quiere decir que haya alguien que lo sepa o que lo prevea. Significa que hay algo que está operando más allá de nosotros, o quizá nosotros seamos esa operación. Claro que es una conjetura también, ya que no puede probarse.

—*Pero justamente, se conjetura, a diferencia del profesor de filosofía que usted conoció.*

—Sí, es cierto, sí.

—*Ahora, usted suele referirse también a lo ordenado o a lo cósmico como contrapuesto al caos.*

—Bueno, desde luego, ya que cosmos es orden y caos sería lo contrario. De paso, no sé si hemos hablado de la palabra cósmica, cuyo origen está en cosmos, y quiere decir el pequeño orden, el pequeño cosmos que una persona impone a su cara. La raíz es la misma, de modo que yo, por ejemplo, que no uso cosméticos, sería más bien caótico, ¿no? (*rien ambos*). Bueno, y quizá mi cara sea caótica (*rié*). Ahora, también se dice que la conciencia, desde adentro, va moldeando la cara.

—*Ah, qué bien está eso.*

—Sí, y recuerdo una frase que le atribuyen a Lincoln; bueno, él necesitaba un secretario, y le trajeron, no sé por qué, una serie de fotografías, y él miró una de ellas y dijo: no. Y alguien le replicó: bueno, pero este señor no es responsable de su cara. Y Lincoln le dijo: cumplidos los treinta años, cada hombre es responsable de su cara; que vendría a ser la misma idea. Y cuando se dice “la cara es espejo del alma” viene a ser exactamente lo mismo, ¿no?, salvo que se lo está diciendo de un modo menos impresionante. “Cada hombre es responsable de su cara.”

—*Lo decían los griegos y lo decía Leonardo da Vinci.*

—La cara, sí.

—*Ahora, usted suele referirse a que en nuestra época parece haberse perdido un posible sentido ordenado a algo superior o cósmico, pareciera que nuestro modo de vida es el vivir de cualquier manera.*

—Y el resultado está a la vista, además, creo que no hay ninguna duda. Ahora que nos acercamos al fin de este siglo, tengo la impresión de que este siglo es pobre comparado con el siglo XIX. Y quizás el XIX fue pobre comparado con el XVIII. Sin embargo, ya sé que esa división en siglos es arbitraria, y sé, además, que un siglo qui-

zá deba ser juzgado por el siglo siguiente, que ha sido introducido por el anterior, ¿no? De modo que un fuerte argumento contra el siglo XIX, es que ha producido el siglo XX; un fuerte argumento contra el XVIII es que produjo el XIX. Aunque esa división en siglos es del todo arbitraria, pero parece que el pensamiento necesita esas convenciones.

—*Esa división del tiempo.*

—Sí, parece que es necesario dividir, aunque sepamos que las generalizaciones son falsas; lo cual es una generalización, a su vez, desde luego.

—*Usted decía, hace poco, que una de las cosas cuya pérdida es lamentable, es la del sentido cristiano del bien y del mal en nuestra época.*

—Bueno, no sólo cristiano, ya que el sentido del bien y del mal es anterior al cristianismo, la ética...

—*Está en Platón, por ejemplo.*

—Sí, bueno, y la palabra "ética" creo que fue profesada por Aristóteles, que no tenía por qué tener, bueno, un conocimiento profético del cristianismo. Yo creo que es un instinto que cada uno tiene, pero que cuando obramos, sabemos si obramos bien o mal; más allá de las consecuencias, que pueden ser benéficas o pueden ser perjudiciales o satánicas.

—*Sin embargo, ¿cómo podría fundamentarse una ética que no tenga que ver con el bien y el mal? ¿Podría haber una ética sólo con sentido jurídico, por ejemplo?*

—No, además, si hemos leído a *Billy Bud* sabemos que no, ya que ese admirable relato de Melville trata del conflicto entre la justicia y la ley. La ley es una tentativa, bueno, de codificar la justicia; pero muchas veces falla, como es natural.

—*Usted parece tener por la ética una apreciación superior, en el sentido de que creo que para usted podría ser más importante poseer una ética que poseer una religión.*

—Y, poseer una religión es poseer una ética; bueno, una ética ayudada o perjudicada por una mitología. Y en esos casos, yo prefiero prescindir de la mitología.

—(Ríe.) Sí...

—Bueno, en el Japón yo creo que hay esa idea, ya que, por ejemplo, el emperador, y casi todo el mundo, todas las personas son shintoístas y budistas. Y, sin embargo, son dos creencias muy, muy distintas: el budismo es una filosofía y el shintoísmo es la creencia en una suerte de panteísmo; ya que si hay, bueno, ocho millones de

dioses, que van de un lado para otro, podemos sospechar que *Omnia sunt plena Jovis*, todas las cosas están llenas de Júpiter, o llenas de la divinidad, como escribió Virgilio. Creo que hubo una discusión entre jesuitas y pastores protestantes, que podían ser evangelistas o metodistas, o lo que fuera, sobre el número de conversos que habían logrado. Y luego se hizo una estadística y se descubrió que esos conversos eran los mismos. Es decir, que las personas eran budistas, shintoístas, católicas, protestantes, mormones, tal vez, en fin: se entendía que todas las religiones son facetas de una misma verdad, de manera que las religiones vendrían a ser diversas facetas de la ética. Claro que la ética es distinta en cada caso, o no es del todo igual.

—*Éste sí me parece un pensamiento muy propiamente suyo, Borges: la extensión de la ética a lo religioso o lo religioso como integrante de la ética. Usted decía una vez que lo importante en un diálogo es el espíritu de indagación.*

—Sí, por eso la idea de, bueno, caramba, que se encuentra desgraciadamente en Platón también: la idea de que alguien gane en una discusión, es un error, porque, qué importa; si se llega a descubrir una verdad, poco importa que salga de “a”, de “b”, de “c”, de “d” o de “e”. Lo importante es llegar a esa verdad o es indagar esa posible verdad. Pero, en general, se ve a la conversación como una polémica, ¿no?; es decir, se entiende que una persona pierde y otra gana, lo cual es un modo de estorbar la verdad o de hacerla imposible. Esa mera vanidad personal de tener razón; por qué querer tener razón. Lo importante es llegar a la razón, y si alguien puede ayudarnos mejor.

—*Ahora, esta preocupación por la verdad, parece ser más una preocupación de filósofos que de artistas. Los artistas parecen preocuparse más por encontrar la realidad, o lo que Platón llamaba “La real realidad”.*

—Sí, pero no sé si hay esencialmente una diferencia.

—*Claro.*

—Yo creo que un escritor debe ser ético, en el sentido de que si narra un sueño, si narra una fábula, si narra un cuento fantástico o un cuento de ficción científica, debe creer en ese sueño. Es decir, sabe que históricamente no es real, pero tiene que ser algo que su imaginación acepta; y el lector, además, se da cuenta de si su imaginación lo acepta o no, ya que un lector descubre inmediatamente las insinceridades en una obra: creo que alguien, al leer algo, se da cuenta de si el autor lo ha imaginado, o si simplemente se está jugando con palabras; creo que eso se siente inmediatamente si uno es un buen lector. Yo estoy seguro de no ser un buen escritor, pero creo ser un buen lector (*rié*), lo cual es más importante, ya que, bueno, uno dedica poca parte de su tiempo a la escritura y mucha a la lectura. Aun en el caso mío, en que no puedo hacerlo directamente. Bueno, ninguna de las dos cosas; tengo que hacerlo a través de otros ojos y de otras voces.

—Bueno, yo disiento con usted en cuanto a la primera parte, yo creo que usted es equívale en las dos operaciones.

—Hablando de la lectura, me acordé, como siempre vuelvo a hacerlo, de *El Quijote*. Bueno, a juzgar por lo que cuenta Cervantes, lo único que le pasó a Alonso Quijano fueron sus libros. Claro que hay un vago amor por Aldonza Lorenzo, hay la eventual amistad con Sancho; una amistad muy discutidora, y no siempre fácil, y parece que don Quijote no tiene infancia, lo conocemos a los cincuenta años, y lo primero que sabemos es que fue un lector.

—Cierto.

—Y parece que los libros fueron lo más importante que le sucedió en toda su vida, ya que la decisión que toma Alonso Quijano de convertirse en don Quijote; bueno, sale de Amadís de Gaula, de Palmerín de Inglaterra, de las novelas de caballería que había leído.

—*La fe y la falta de fe, Borges, podrían ser, quizá, dos caminos personales; dos formas de aproximarse a la verdad.*

—...Sí, y yo creo tener fe esencialmente. Es decir, tengo fe en la ética, y tengo fe en la imaginación también; aun en mi imaginación. Pero, tengo sobre todo fe en la imaginación de los otros, en los que me han enseñado a imaginar. Ahora, Blake creía que la salvación era triple: el primer ejemplo sería el de Jesús, que cree que la salvación es ética. Es decir, que un hombre se salva por sus obras. Después, tendríamos a Swedenborg, que agrega la idea de la salvación intelectual: él se imagina el paraíso como un lugar donde los ángeles conversan infinitamente sobre teología. Y después llega Blake, discípulo rebelde de Swedenborg, del sueco, y dice que la salvación tiene que ser estética también; y dice explícitamente: "The fool shall not enter heaven be he ever so holy" ("El tonto no entrará en el cielo, por santo que sea"). Él creía que la salvación era estética también. Ahora, como él pensaba en Jesús, él creía que Jesús había enseñado también la salvación estética por medio de sus parábolas; que ya el hecho de que Jesús no se exprese por razones sino por parábolas, esas parábolas son obras de arte. De modo que él decía que Cristo había enseñado también la salvación intelectual, y la salvación estética. Él pensaba que el hombre que se salva del todo, es el que se salva éticamente, intelectualmente y estéticamente. Es decir, que todo hombre tiene que ser un artista.

Oswaldo Ferrari: Usted muchas veces se ha ocupado, Borges, de la idea del tiempo, o de la concepción del tiempo que han tenido distintos pensadores.

Jorge Luis Borges: Sí.

—Y en una de nuestras conversaciones, llegó a expresar que el tiempo es más real que nosotros, o que nuestra sustancia es el tiempo; que estamos hechos de tiempo.

—Estoy convencido de ello, lo cual es una forma del idealismo, ya que para los materialistas lo esencial es el espacio; lo esencial son, digamos, los átomos. Y, en cambio, para un idealista no: lo esencial es ese soñarse que llamamos el tiempo, es el proceso cósmico; y no el hecho de que entre nuestras muchas experiencias estén el espacio y el tiempo.

—Ya veo.

—Sí, de modo que cuando yo digo que nuestra sustancia es el tiempo, quiero decir que soy idealista, que creo que lo importante es esa sucesión de antes, mientras, después; que eso es lo esencial. Ahora, podríamos pensar que ese soñarse es impersonal. Es decir, de igual modo que se dice “llueve”, y no hay un sujeto de la lluvia; simplemente está lloviendo, está cayendo agua, podríamos pensar en un soñarse sin soñador.

—Ah, claro.

—Es decir, en un verbo sin un sujeto activo. Pero, eso le cuesta mucho a la gente, les parece imposible que eso ocurra; y, sin embargo, podría ser. Bueno, hay una frase de Shaw, que yo he repetido muchas veces, que es “God is in the making”, Dios está en el hacerse, Dios está haciéndose; y ese hacerse del tiempo sería lo que se llama el proceso cósmico, o, de un modo más modesto, la historia universal. Todo el proceso cósmico, sin excluir nuestra conversación de esta tarde, y el hecho de que haya personas que estén soñando, viviendo otras cosas; bueno, eso sería ese “hacerse” de Dios. Ahora, una consecuencia importante de esa frase de Shaw, sería que Dios, según esa frase, no sería un ser que ya ha existido o que está existiendo; si Dios está haciéndose, Dios está, en todo caso, para nosotros, en el porvenir, y no en el pasado. Es decir, todo el proceso cósmico va hacia Dios.

—*Es la idea de Rilke, claro.*

—Que vamos hacia Dios. Bueno, Escoto Erígena y otros anteriormente, pensaron que en el principio está Dios, que luego Dios se ramifica, digámoslo así, en todas sus criaturas: minerales, vegetales, animales; humanas también. Pero que luego, una vez concluida la historia universal, todos esos seres vuelven a ser Dios. Y hay un poema lindísimo de Victor Hugo, que se llama, y ya el título es un poema, “Ce que dit la bouche d’ombre”, “Lo que dice la boca de sombra”; y viene a ser una especie de resumen de la historia universal. Y, al final, él supone a todas las criaturas que vuelven a Dios. Y esto estaría de acuerdo con la idea de que el demonio también vuelve a Dios; el mal vuelve a ser parte del proceso cósmico. Ahora, Hugo lo ve a su manera, a su manera visual, Hugo ve los monstruos, los leviatanes, los dragones, el ángel sombrío, el ángel negro, Satanás; y todos ellos vuelven a la divinidad. Curiosamente, quizá sin mayor noticia de la teología, hay un drama, que se llama *Pentateuco metabiológico, Vuelta de Matusalén*, de Bernard Shaw, que viene a ser una historia universal, ya que empieza en el jardín del Paraíso con Adán y Eva; y en el último acto, todas las cosas vuelven a la divinidad. Es decir, Shaw, sin querer, habría vuelto a soñar el sueño de aquel otro irlandés, del siglo IX, Escoto Erígena, que había traducido del griego a Dionisio el Areopagita, y cuyo sistema vendría a ser exactamente el de Shaw: toda la creación, todas las criaturas parten de Dios; y al cabo de un largo e intrincado proceso cósmico, vuelven a la divinidad. Qué raro, esos dos irlandeses; yo no sé si Shaw conocía a Escoto Erígena, tal vez no, pero el sistema es el mismo. El sistema de *Back to Matusalen, Vuelta de Matusalén*, de Shaw, es el sistema del tratado de Escoto Erígena.

—*Qué curioso.*

—Sí, dos irlandeses, y los dos con la misma visión del mundo: un mundo cuyo manantial es Dios, y cuyo mar, parafraseando a Jorge Manrique, es Dios también. Es decir, se empieza por la divinidad; tenemos este proceso actual tan complicado, de tantas discordias, de tantas guerras; y luego volvemos a unirnos en la divinidad. Y aparece Lilith, en el drama de Shaw; y ella dice que puede ver eso, pero que más allá no puede ver. De manera que la historia universal, que sería el tema del drama de Shaw, en el que no faltan, por supuesto, pasajes jocosos y satíricos, es el regreso de las cosas a Dios; apocatástasis, creo que se dice en griego, pero mi griego es falible. De modo que vendría a ser eso, y entonces, claro, nuestra sustancia sería el tiempo o sería Dios.

—*Es curioso que antes, en sus ensayos sobre refutaciones del tiempo...*

—Bueno, ese ensayo era un juego lógico...

—*Bueno, un gran juego...*

—Y una prueba de ello está en el título, que es irónico, ya que se llama “Nueva refutación del tiempo”. Ahora, si no existe el tiempo, la refutación no puede ser nueva y no puede ser antigua tampoco. De modo que ya el título indica que se trata de una broma: nueva, lo cual ya implica el tiempo, y luego: refutación del tiempo; es decir, la palabra tiempo no admite, no tolera la palabra “nueva”, ni la palabra “antigua” tampoco; ya que si no hay tiempo, nada es nuevo y nada es reciente, o nada es pasado, presente o futuro; o conjetural tampoco.

—*Sin embargo, responde a un estudio muy serio hecho por usted en aquella época.*

—Yo no sé si era muy serio, yo creo que era un juego lógico, simplemente. Pero yo lo tomé en serio; en todo caso, lo hice imprimir... Mandie Molina Vedia dibujó un reloj de arena para la tapa, no se puso nunca en venta. Pero luego fue incluido...

—*En Otras inquisiciones.*

—Sí, fue incluido en *Otras inquisiciones*.

—*Ahora, en la introducción, usted se adhiere a la actitud de Juan Crisóstomo Lafinur, respecto de lo que llama “purificar la filosofía de sombras teológicas”.*

—Yo no recordaba esa frase. Y bueno, es un motivo más para acercarme a mi tío bisabuelo, el doctor Juan Crisóstomo Lafinur. Yo pienso que entre mis muchos mayores, yo no hubiera podido conversar con ninguno de ellos. Por ejemplo, qué difícil hubiera sido el diálogo con el coronel Isidoro Suárez, o con el general Miguel Estanislao Soler; yo creo que tan imposible como el diálogo con otros militares, ¿no? En cambio, Juan Crisóstomo Lafinur fue poeta, escribió aquella... una hermosa elegía a la muerte de Belgrano, que contiene por lo menos unos versos felices; y fue, como dijo Gutiérrez, el poeta clásico del movimiento romántico, ya que fue anterior a Echeverría. Y sus versos son románticos y son clásicos a un tiempo. Es raro encontrar versos eufónicos como los de él, escritos en este país, en 1820. Parece rarísimo, ya que los poetas carecían del todo de oído, a juzgar por otro antepasado mío, Luis de Tejeda, que escribió un libro cuyo título es hermoso; parece un poco terrible: *El peregrino en Babilonia*. Pero desgraciadamente no se limitó al título, sino que escribió el poema, cacofónico y disparatado. Pero, nos hemos alejado del tiempo, que es más importante que Juan Crisóstomo Lafinur.

—*Yo decía que, a diferencia de Juan Crisóstomo Lafinur, usted, en los últimos tiempos, no deja de incluir la visión religiosa o mística en su pensamiento, como antes lo vimos en Shaw y en otros.*

—Es que realmente uno precisa una religión. Lo difícil son los dogmas; por eso, yo creo que yo podría ser, aunque con muchas dificultades, budista; ya que el bu-

dismo no exige mitología. El budismo exige la creencia en la ética, quizá en la transmigración, pero ciertamente en la ética, y no nos impone ninguna mitología. Tanto es así, que yo tuve una discusión con un pintor japonés, Kazuya Sakai, porque yo —sabía que él era budista— y hablé, bueno, del hecho de que el Buda naciera en el Nepal, creo que unos quinientos años antes de la era cristiana; y él se enojó mucho conmigo porque él negaba la historicidad del Buda. Es decir, lo importante es la doctrina y no el hecho de que el Buda hubiera existido o no. En cambio, el cristianismo nos impone una mitología muy difícil: digo, suponer que Dios haya condescendido a ser hombre, suponer que el sacrificio de Dios en la cruz nos haya salvado a todos; que un hombre pueda salvarse por un sacrificio ajeno. Todo eso es muy, muy difícil.

—*¿Demasiado antropológico?*

—Sí, demasiado difícil. En cambio, el budismo, bueno, puede aceptar muchos dioses; en el Japón usted puede ser shintoísta. Es decir, usted puede creer en ocho millones de dioses, y además, en la doctrina del Buda, pero lo importante es creer en la doctrina del Buda; usted puede prescindir de los dioses. El catolicismo exige tanta mitología: sobre todo la de un dios personal; y peor aún, un dios que es tres. Eso ya va más allá de mi credulidad, que es muy grande. Si Dios es el Padre y el Hijo, quiere decir que durante treinta y tres años tomó unas vacaciones en la tierra, ¿no?, porque seguía siendo Dios en el cielo, y al mismo tiempo era un hombre en la tierra, y conocía los goces y los dolores de la condición humana. Y además, el dolor físico de la cruz. Todo esto parece de concepción imposible; en todo caso, para mí.

—*Claro, pero, en cualquier caso usted sabe que hay una diferencia muy grande entre lo que propone la teología y lo que propone la fe.*

—Ah, yo creo que sí.

—*Hay quienes piensan que la teología tiene que ver con la declinación de la fe, porque se trata del momento en que la fe necesita explicarse a sí misma.*

—Bueno, una cosa que se ha dicho, se ha observado muchas veces, es que en la India no hay pruebas de las transmigraciones del alma; porque la gente cree espontáneamente en las transmigraciones.

—*Eso es la fe.*

—En cambio, hay, creo que son cuatro o cinco las pruebas de la existencia de Dios. Lo cual prueba que los teólogos no están muy seguros, ¿no?, ya que si se prueba algo es porque se necesita la prueba. Si yo digo: tres y cuatro son siete; si usted no lo entiende, no ha pasado nada. Pero si usted lo entiende, no necesita buscar ejemplos; usted no necesita hacer la prueba, bueno, con piezas de ajedrez, con

naipes, con animales, con personas, con libros, con casas; no, no es necesario. Sería muy raro que le dijeran: se han descubierto unas piedras en la luna, y tres y cuatro no son siete. Bueno, yo he escrito un cuento sobre eso, sobre el hecho de que hay unas piedras que se suman, se restan, se multiplican, se dividen; y que no dan una cifra fija. Pero, esos son objetos mágicos imaginados para ese cuento, nada más. Ese cuento se titula "Tigres azules".

—Ah, sí; pero, en todo caso, me parece importante diferenciar teología y fe.

—Sí, porque la teología vendría a ser como un razonamiento de la fe.

—Casi algo ajeno a la fe.

—Sí, ajeno a la fe, ya que se supone que la fe es anterior.

—Claro.

—Ahora, san Anselmo, que inventó la prueba ontológica, creía personalmente. Pero él le rezó a Dios, le dijo: "Hay gente que no cree en tu existencia, y yo querría tener una prueba para convencerlos; por ende, para salvar sus almas."

—No para convencerse él.

—No, entonces, Dios le dio la prueba ontológica; que es la más falible de todas yo creo.

—En aquellas refutaciones tuyas del tiempo, uno de los aspectos más arduos era el de la conclusión acerca de si el mundo es real o no. Y usted deducía, entre otras cosas, que si el mundo es real, usted es Borges.

—Ah, es cierto, sí; bueno, una conclusión melancólica, desde luego (ríe).

—(Ríe.) No, no creo.

—Sí, yo preferiría ser cualquier otro, pero si fuera cualquier otro, preferiría no ser ese cualquier otro, ¿no?; todo el mundo es, desgraciadamente, un yo, o cree ser un yo; lo cual es lo mismo. Ahora, qué es el yo, eso no lo sabemos. Yo leí ese catecismo budista: "Las preguntas del rey Milinda". Milinda es una deformación hindú de Menandro. Eso dio Milinda. Y el primer artículo, es decir, lo primero que le dice el sacerdote al rey, es que el yo no existe; es el primer artículo de fe para los budistas: que el yo no existe. Bueno, eso lo sostuvieron después Hume, Schopenhauer; Macedonio Fernández entre nosotros, la negación del yo. Y yo he llegado a creer que no existe el yo, lo cual es una contradicción, ¿no?

—Claro.

—Ya que soy yo el que ha llegado a esa convicción, y no el vecino.

—*Inevitablemente Borges va a terminar siendo Borges.*

—Parece que sí, siento mucho... (ríen ambos). Pero, si hay transmigraciones del alma, entonces será otro, però no sabré que he sido Borges en la existencia anterior, y estaré tranquilo. Podré, bueno, dejar de leer mi obra, que es lo que hago ahora, por lo demás.

—*Esta conclusión a la que usted ha llegado, en esta conversación sobre el tiempo...*

—El tiempo es un tema infinito. Bueno, es tan infinito como el tiempo, ¿no?

—*Naturalmente.*

—Ya que no podemos imaginar ni el principio ni el fin. Si tomamos un primer instante, entonces, ¿qué lo antecedió?

—*Y tampoco podemos concebir, como usted ha dicho, la eternidad.*

—Bueno, san Agustín encontró una solución: "No en el tiempo, sino con el tiempo, Dios creó la tierra." Es decir, el primer instante de la creación coincide con el primer instante del tiempo. Ahora, no sé si eso es mucho más que una artimaña verbal. Quizá no, pero, en todo caso, a él lo satisfizo mientras lo escribió, ¿no? Es decir, cuando Dios crea el mundo, crea el tiempo: el primer instante de la creación es el primer instante del tiempo. Pero no sé si se resuelve algo con eso. No sé si uno invenciblemente no piensa en un instante anterior al primer instante. Y eso requeriría otro instante, y ése, otro; y así infinitamente.

—*Infinítamente. Recuerdo que en otra oportunidad en que hablamos sobre el tiempo, usted llegó a la conclusión de que el arte y la literatura deberían tratar de librarse del tiempo.*

—Ah, sí; bueno, sería un modo, sería un eufemismo para decir que tendrían que tratar de ser eternos. Es decir, lo contrario de la "Sociología de la literatura" con lo cual se nos amenaza ahora, ¿no? Exactamente lo contrario. Además que la literatura es más importante que la sociología, ya que un arte es más importante que una ciencia. Y sobre todo que una ciencia falible, y quizá inventada anteayer.

—*Claro, es además lo que recomienda Rilke al poeta o al escritor: escribir como si fuera eterno. Y creo que, de alguna manera... creo ver en usted esa actitud, a veces.*

—Es que quizá seamos eternos. Todo es posible. Hay algo en nosotros que está

más allá de las vicisitudes de nuestras historias. Y eso uno lo siente cuando a uno le ha ocurrido algo terrible; a mí me ha pasado, por ejemplo, bueno, una mujer me ha dejado, y yo me he sentido normalmente desesperado. Y luego he pensado: qué puede importarme lo que le sucedió a un escritor sudamericano, llamado Jorge Luis Borges, durante el siglo XX. Es decir, hay algo en mí, hay algo en mí eterno, que es ajeno a mis circunstancias, a mi nombre, y a mis aventuras o desventuras. Creo que eso lo hemos sentido todos, ¿no?, y creo que es un sentimiento verdadero: el de una raíz secreta que uno lleva, y que está más allá de los hechos sucesivos del vivir.

—*En ese caso sí habría una posibilidad de eternidad, aunque no seamos conscientes de ella.*

—No, y esa posibilidad no sería futura, estaría siempre en nosotros. Es decir, ser, sería ser eterno.

—*La eternidad sería contemporánea.*

—Sería contemporánea, sí, y además abarcaría el pasado y el porvenir.

ÍNDICE

Prólogo, <i>por</i> Jorge Luis Borges	7
Prólogo, <i>por</i> Osvaldo Ferrari	9
60. Virginia Woolf, Victoria Ocampo y el feminismo	11
61. <i>Los conjurados</i>	15
62. La enseñanza	20
63. Bertrand Russell	25
64. El "Poema conjetural"	30
65. Nuevo diálogo sobre la poesía	35
66. La llegada del hombre a la Luna	40
67. Los escritores rusos	45
68. Spinoza	50
69. Nuevo diálogo sobre Alonso Quijano	55
70. La cultura celta	60
71. Quevedo	64
72. El místico Swedenborg	69
73. La pintura	74
74. Voltaire	79
75. El siglo XIX	84
76. Virgilio	90
77. Sobre la amistad	95
78. Chesterton	100
79. <i>El Libro del cielo y del infierno</i>	105
80. Lucrecio	110
81. Sobre Francia	115
82. Mark Twain, Güiraldes y Kipling	120
83. "La personalidad y el Buda"	124
84. La literatura irlandesa	129
85. Góngora	133
86. Los poetas de New England	138
87. Sobre la metáfora	143
88. Edgar Allan Poe	147
89. Paul Groussac	151
90. Shakespeare	156
91. Nuevo diálogo sobre <i>Los conjurados</i>	161
Borges en nosotros, nosotros en Borges, <i>por</i> Osvaldo Ferrari	167

92. <i>Libro del cielo y del infierno</i> ; Stevenson, Bunyan	168
93. La causalidad	173
94. Literatura fantástica y ciencia ficción	177
95. James Joyce	180
96. <i>El libro de arena</i>	185
97. Blas Pascal	190
98. El país imitativo	194
99. <i>Libro del cielo y del infierno</i> ; santo Tomás, Talmud	198
100. Liberalismo y nacionalismo	204
101. Emerson–Whitman	209
102. El estoicismo	214
103. Jesucristo	220
104. Apología de la amistad	227
105. Paul Valéry	231
106. El cuento “La intrusa”	236
107. Oscar Wilde	238
108. El desierto, la llanura	244
109. Adolfo Bioy Casares	249
110. La política y la cultura	254
111. Bernard Shaw	261
112. La crítica de cine	265
113. Nuevo diálogo sobre Groussac	270
114. Las letras en peligro	275
115. W.B. Yeats (I)	280
116. W.B. Yeats (II)	283
117. El pensador literario	288
118. El tiempo	293

formación: gabriela parada valdés
tipografía: new baskerville 10/12.5

impreso en programas educativos, s.a. de c.v.
calz. chabacano núm. 65, local a
col. asturias, cp. 06850
11 de noviembre de 2005

JORGE LUIS
BORGES

OSVALDO
EN DIÁLOGO / IIFERRARI
EDICIÓN DEFINITIVA

En los últimos tres años de su vida Jorge Luis Borges mantuvo inolvidables diálogos en encuentros radiales con el escritor Osvaldo Ferrari. No fueron reportajes o entrevistas, sino estrictamente conversaciones nacidas del placer de tratar temas con los que ambos, a pesar de las diferencias de edad, tenían afinidades. Los tomos *En diálogo I* y *En diálogo II* recogen estas conversaciones tan elogiadas a través de los años.

“El conjunto es espléndido: le has regalado a nuestra literatura el equivalente de las conversaciones de Eckermann con Goethe.

De los muchos diálogos con Borges que por ahí circulan, ninguno sobrellevaría un cotejo con los tuyos. [...] Has obrado no pocos milagros: a) convertir a un monologante nato en alguien que dialoga de verdad; b) conducir y reconducir con dulce firmeza el asunto en cuestión a alguien que también era un divagante nato y (él lo sabía) delicioso; c) hacerle desarrollar gustoso temas que él naturalmente no abordaría (“Sócrates”) y ayudarle a precisar y detallar los predilectos. Las muchas confesiones, confidencias, que el querido Viejo siembra aquí y allá demuestran la confianza, la segura amistad que supiste inspirarle. ¿Qué más puedo decirte sino que te felicito de todo corazón y te agradezco el precioso documento que nos has rescatado, ahora que ya no podemos ir a preguntarle si esto, si aquello, si lo de más allá?”

JORGE ANDRÉS PAITA

[De una carta enviada a O. Ferrari desde Montevideo, el 25 de agosto de 1991.]

Osvaldo Ferrari nació en Buenos Aires en 1948. Es poeta y ensayista, licenciado en periodismo y profesor universitario. Publicó *Poemas de vida* (1974) y *Poemas autobiográficos* (1981). Sus ensayos han aparecido en diarios y revistas literarias de su país y del exterior. Además de los diálogos con Jorge Luis Borges, mantuvo diálogos por radio con Ernesto Sábato, Alberto Girri, y muchas otras figuras de las letras y la cultura en general, algunos de los cuales ya fueron editados.