

Entrevista a Jorge Luis Borges

Reina Roffé

—Usted alguna vez dijo que sus cuentos preferidos eran «La intrusa», «El Aleph» y «El Sur». ¿Sigue creyendo esto?

—No, ahora mi cuento preferido es «Ulrica». Ulrica es una muchacha noruega que está en un lugar muy culto, en York, lugar del todo distinto; en cambio, «La intrusa» transcurre en los arrabales de Buenos Aires, en Adrogué, en Turdera, y todo ocurre hacia 1890 y tantos; son incomparables ambos cuentos, yo creo que es mejor «Ulrica». Pero hay gente que dice que el mejor cuento mío, o quizás el único, es «Funes, el memorioso», que es un lindo relato que nació de una larga experiencia del insomnio. Yo vivía en el hotel de Adrogué, que ha sido demolido, trataba de dormir y me imaginaba ese vasto hotel, sus muchos patios, las muchas ventanas, los distintos pisos, y no podía dormir. Entonces surgió el cuento: un hombre abrumado por una memoria infinita. Ese hombre no puede olvidar nada y cada día le deja literalmente miles de imágenes; él no puede librarse de ellas y muere muy joven abrumado por su memoria infinita. Es el mismo argumento de otros cuentos míos; yo presento cosas que parecen regalos, que parecen dones, y luego se descubre que son terribles. Por ejemplo, un objeto inolvidable en «El Zahir»; la enciclopedia de un mundo fantástico en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»; en «El Aleph» hay un punto donde se concentran todos los puntos del espacio cósmico. Esas cosas resultan terribles. Y he escrito un cuento, «La memoria de Shakespeare», que me fue dado por un sueño. Estaba en Europa, nos contábamos sueños María Kodama y yo. Ella me preguntó qué había soñado. Yo le dije: un sueño muy confuso del cual recuerdo una frase. La frase era en inglés: «*I sell you Shakespeare's memory*». Después pensé que lo de *vender* estaba mal; ese trabajo comercial me desagradó, entonces pensé en una persona que le da a otra la memoria de Shakespeare o la que él tuvo unos días antes de morir. Ese cuento está hecho para ser un cuento terrible, un hombre que está abrumado por la memoria de Shakespeare, que casi enloquece y no puede comunicárselo a nadie porque Shakespeare lo ha comunicado mejor en su obra escrita, en las tragedias, en los dramas históricos, en las comedias y en los sonetos.

–«*El Golem*» y «*Límites*» son sus poemas preferidos?

–Bioy Casares me dijo que «*El Golem*» era el mejor poema mío, porque hay humor y en otros no. «*Límites*» corresponde a una experiencia que todo el mundo ha tenido y que quizás algunos poetas no la hayan expresado: el hecho de que cuando uno llega a cierta edad ejecuta muchos actos por última vez. Yo llegué a sentir eso. Ya era un hombre viejo y mirando la biblioteca pensé: cuántos libros hay aquí que he leído y no volveré a leer; y también la idea de que cuando uno se encuentra con una persona equivale a una despedida posible, ya que uno puede no verla más. Es decir que estamos diciéndoles adiós a las personas y a las cosas continuamente, y esto no lo sabemos.

–¿Y a sí mismo también? El final de «*Límites*» es muy elocuente en este sentido.

–Dice: «Espacio y tiempo y Borges ya me dejan». A mí se me ocurrió ese argumento hace como cuarenta años y entonces lo atribuí a un poeta imaginario montevideano que se llamaba Julio Rivero Haedo; en un principio el poema era de seis líneas. Luego me di cuenta de que tenía mayores posibilidades y surgió «*Límites*», que contiene la misma idea: «Para siempre cerraste alguna puerta/y hay un espejo que te aguarda en vano;/la encrucijada te parece abierta/y la vigilia, cuadriforme Jano».

–¿Los escritores desarrollan las mismas ideas a lo largo de su obra y las que toman de otros autores?

–Yo tengo muy pocas ideas, de modo que estoy siempre escribiendo el mismo poema con ligeras variaciones y con la esperanza de enmendarlo, de mejorarlo. Por otra parte, lo que uno lee es algo muy importante. Esto se nota mucho en la obra de Leopoldo Lugones; detrás de cada libro de Lugones hay un autor que es una especie de ángel tutelar. Detrás de *Lunario sentimental* está Julio Laforgue, detrás de toda su obra está Hugo, que para Lugones era uno de los grandes cuatro poetas. Lugones los enumera, cronológicamente vendrían a ser: Homero, Dante, Hugo y Whitman. Pero se abstiene de Whitman cuando publica *Lunario sentimental*, porque creía que la rima es esencial y como Whitman es uno de los padres del verso libre, ya no era un poeta ejemplar para él.

–*Antes usted pensaba que Whitman era toda la poesía.*

–Sí, pero es un error suponer que alguien sea toda la poesía, siempre queda mal.

–*Acaba de mencionar a los ángeles tutelares de Lugones. ¿Cuáles son los suyos?*

–Yo querría ser digno de Stevenson o de Chesterton, pero no sé si lo soy. En todo caso, los he leído con mucho placer, aunque mi escritura sea torpe. No sé si soy un buen escritor, pero un buen lector sí, lo cual es más importante. Soy un lector agradecido y ecléctico, un lector católico, digamos. He estudiado algunos idiomas tratando de conocer toda la literatura, lo cual es imposible. En fin, yo siento gratitud por tantos idiomas, por tantos autores, por tantos países. América ha sido muy generosa con el mundo, sobre todo New England. En New England están Poe, Melville, Thoreau; están Emily Dickinson, Henry James.

–*En «La busca de Averroes» usted crea una atmósfera donde todo parece inalcanzable, inútil. Usted mismo dice que es el proceso de una derrota.*

–Ese es un tema bastante complejo. El tema de «La busca de Averroes» es éste: si yo elijo a Averroes como protagonista de un cuento, ese Averroes no es realmente Averroes, soy yo. Por ejemplo, escribo un poema a Heráclito y digo: Heráclito no sabe griego. ¡Claro!, porque Heráclito no es realmente el Heráclito histórico, sino yo jugando a ser Heráclito. Por eso voy evocando a Averroes y al final del relato, comprendo que ese Averroes es simplemente una proyección mía; entonces hago que se mire en el espejo. Se mira en el espejo y él no ve a nadie, porque yo no sé qué cara tenía Averroes, y así el cuento se diluye. Todo esto salió de la lectura de un libro de Renan sobre Averroes.

–*En «El milagro secreto» hay un relato dentro del relato.*

–Es el juego que encontramos en *Las mil y una noches* continuamente y que también empleó Cervantes. En la primera parte del *Quijote* está la novela de *El curioso impertinente*, por ejemplo; y el escenario en el escenario, en la tragedia *Hamlet*.

–En su cuento «El jardín de los senderos que se bifurcan» hay laberintos en el espacio y en el tiempo. ¿De dónde proviene su idea del laberinto?

–Proviene de un grabado que había en un libro francés en el que se encontraban las siete maravillas del mundo y, entre ellas, estaba el laberinto, que era como una gran plaza de toros, pero muy alta. Se veía que era muy alta, porque había un pino que no llegaba a la altura del techo y había hendijas. Pensé, siendo chico, que si yo miraba bien podía ver al Minotau-ro que estaba adentro. En realidad, jugué con esa idea y me gusta pensar ahora que juego con ella. La palabra es tan linda: laberinto.

–En sus textos la realidad se borra con la idea del infinito, pero a la vez usted crea una irrealdad, a mi parecer, que produce angustia.

–Bueno, ojalá, usted está siendo muy generosa conmigo.

–Esto aparece de manera muy clara en «La muerte y la brújula».

–Sí, pero voy a tener que reescribir ese cuento, porque lo escribí de un modo muy torpe. Creo que debería señalar de forma más enfática que el detective sabe que van a matarlo, porque si no, parece un tonto y es mejor que sea un suicida. Además, como los dos personajes se parecen mucho, el criminal se llama Red Scharlach y el detective se llama Lönrot, *rot* es rojo en alemán, y razonan del mismo modo, sería mejor modificarle un poco el final, quitarle el elemento de sorpresa que puede haber. Claro, cuando yo escribí ese cuento lo escribí como un cuento policial, pero ahora creo que ese cuento puede tener algo distinto, puede ser una especie de metáfora del suicidio, es decir que puede enriquecerse mediante cuatro o cinco líneas más. Para eso tendría que hacerme leer el cuento en voz alta, tendría que fijarme en los pasajes, pero soy tan haragán...

–Bien puede tomarse como una metáfora del suicidio, porque el personaje va a buscar su muerte.

–Pero creo que en el texto no se entiende bien eso o yo mismo no lo entendí. Aunque algo debí de haber entendido, ya que uno se llama Red Scharlach (*scharlach* es escarlata en alemán y *red* es rojo en inglés), y el otro es Erik, que hace pensar en Federico el Rojo, que descubrió América; luego en Lönrot, *rot* es rojo, es decir yo los he visto como si fueran el mismo personaje. Sí, sería mejor que ese cuento fuera leído como un cuento fantástico o como una metáfora del suicidio, digamos.

–¿Usted acostumbra a reescribir sus cuentos?

–No lo he hecho hasta ahora; sólo con los poemas. El gran poeta William Butler Yeats hacía lo mismo. Por eso sus amigos le dijeron que no tenía derecho a modificar sus *older poems*, y él les respondió: *It is myself that i remake*, es decir, al modificarlos yo mismo me estoy rehaciendo. Cuando escribo un cuento es porque he recibido una suerte de revelación, digamos, y lo digo con toda humildad. Es decir, he entrevisto algo, generalmente el principio y el fin de la fábula y, luego, tengo que suplir lo que falta, lo que está entre el principio y el final. De modo que pienso reescribir «La muerte y la brújula» para quitarle todo elemento de sorpresa y para que el lector sienta que el detective es un voluntario suicida.

–En cierta oportunidad usted dijo que la literatura está hecha de artificios y conviene que el lector no los note.

–Desde luego, si el lector nota un artificio se perjudica el texto.

–¿Cuáles son los artificios, los secretos, sus claves para escribir?

–Yo no tengo ninguno. Creo que cada cuento impone su técnica. A mí se me ocurre algo de un modo vago y después voy averiguando si eso debo escribirlo en prosa o en verso, si conviene el verso libre o la forma del soneto. Todo me es revelado o yo lo busco, y no siempre lo encuentro. Creo que hay dos elementos en la creación literaria: uno, de carácter psicológico o mágico, puede ser la musa, el espíritu, podría ser lo que los psicólogos llaman la subconsciencia; y el otro es donde ya trabaja la inteligencia. Conviene usar de los dos. Poe creía que la poesía era una obra puramente intelectual; yo pienso que no. Se necesita, ante todo, emoción. Yo no concibo una sola página escrita sin emoción, sería un mero juego de palabras en el sentido más triste.

–En el poema «La noche cíclica» usted parece descreer de toda filosofía.

–Sí, pero tiendo a ser idealista. Se supone que todo es un sueño, tiendo a suponer eso, a imaginar eso. Es decir, yo puedo descreer del mundo material, pero no del mundo de la mente. Puedo descreer del espacio, pero no del tiempo.

–En otro de sus cuentos, «Los teólogos», se plantea el tema de la identidad personal, ¿lo recuerda?