

Jorge Luis Borges
Sobre la escritura
Conversaciones en el taller literario

Jorge Luis Borges
Sobre la escritura
Conversaciones en el taller literario

Edición de Félix della Paolera y Esther Cross

Jorge Luis Borges
Sobre la escritura: conversaciones en el taller literario

© María Kodama, 2007
© Félix della Paolera y Esther Cross

1ª edición: Marzo 2007

© Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja
C/ San Bernardo 13, 3º izda. 28015 Madrid
tel. 91 5311509
<http://www.fuentetajaliteraria.com>
ISBN: 84-95079-48-8
Depósito legal:
Impresión: Infoprint S.L.
Impreso en España

ÍNDICE GENERAL

Nota preliminar	9
Nota aclaratoria	13
Sobre el acto de escribir	15
Necesidad íntima. Lecturas, publicaciones	17
El proceso previo. Los borradores mentales	19
El papel de la emoción: el dolor, la alegría	19
Elección de la forma	24
Acerca de la corrección	25
Poesía	31
El encuentro con el lector	33
Limitaciones productivas: rima, métrica	35
Precedencia literaria del verso	37
«Colegios de poetas»	39
Acerca del haiku	40
Experimento con la rima	45
Las anomalías sintácticas	46
Antología de los peores versos	48
Antología de los mejores versos	49
Poetas predilectos en inglés y castellano	52
Narrativa	57
El ritmo en la prosa	59
La gestación del cuento: algunos procedimientos	60
La frase inicial	63
El final de un cuento	65
Información y ambigüedad	66
Verosimilitud en la ficción	70
Novela: psicológica, imaginativa, policial. Ciencia-ficción ..	72

La literatura fantástica	80
La parábola como especie narrativa	81
Autocrítica	83
La vocación de escribir: lecturas determinantes, influencias	85
La autobiografía en la obra	91
Temas recurrentes. El tema del amor	94
Antologías personales	97
Opinión sobre algunos textos propios	103
Proyectos	109
Literatura varia	113
Sobre la solemnidad	115
El lugar del escritor	116
Elogio del asombro	119
Lógica y literatura. Música, teatro	120
La crítica y el éxito	124
Referencias a escritores y grupos literarios	127
Temas diversos	141
El dios personal, la eternidad, la sabiduría	143
Los viajes	147
Fracasos	150
La otra Buenos Aires	152
Aspiraciones mundanas	154
Índice onomástico	157

NOTA PRELIMINAR

El material de este libro fue compilado mediante la grabación de los diálogos correspondientes a las cuatro visitas de Jorge Luis Borges a mi taller literario. (En realidad, hubo una reunión previa, en 1977, pero infortunadamente no fue grabada.)

Las conversaciones aquí transcritas se llevaron a cabo en los años 1981, 1983, 1984 y 1985, y contaron con la presencia conjunta de los participantes en los talleres de narrativa y poesía. Por lo general, el desarrollo de cada reunión se iniciaba con una breve presentación y con algunas preguntas que —en mi carácter de coordinador— le hacía yo a Borges, para evitar su repetición por parte de los integrantes de diversos grupos que no se conocían entre sí. Acto seguido, se daba lugar a las preguntas individuales, con algunas acotaciones mías a los efectos de que el coloquio mantuviera cierto ordenamiento y no se perdiera el encuadre literario que debía sustentarlo.

Acaso la tarea más compleja fue la de descifrar todos los diálogos e identificar a los interrogadores, debido a las dificultades de audición, a los balbuceos y vacilaciones propios del lenguaje oral, a la superposición de voces y risas, a las frases inacabadas —o redondeadas por un

gesto o un expresivo silencio—, a la distancia del público con respecto al grabador y, fundamentalmente, al hecho de que ni Borges ni los asistentes hablaron en función de una futura transcripción de sus palabras. Pese a ello, no pasan de dos las personas que no pudieron ser individualizadas, y cuyas intervenciones debieron ser registradas con las iniciales NN.

Quiero destacar el singular aporte de Esther Cross en el presente trabajo. No sólo fue suya la idea de transcribir al papel las (a veces indescifrables) grabaciones, sino que también tuvo un notorio protagonismo en la organización temática de las charlas.

El criterio adoptado fue el de diseñar un sencillo esquema de clasificación, dado que —por tratarse de cuatro reuniones y de ser distinta en cada caso la composición de la audiencia— algunas preguntas aparecían repetidas. Ello llevó a optar por encabezar los temas respectivos con las respuestas que contuvieran mayor información, complementándolos ulteriormente con datos adicionales y esclarecedores que, en algunos casos, fueron emitidos por Borges en otro orden cronológico. De ahí la conveniencia de consignar el año en que fue hecho cada comentario sobre un mismo asunto. En otras ocasiones —cuando una pregunta similar ya había sido formulada antes— se partió directamente de aquella contestación de Borges que permitiera encadenar las preguntas subsiguientes.

Obviamente, se procuró mantener la mayor fidelidad posible al lenguaje oral, siempre y cuando ello no dificultara la comprensión del texto ni implicase abruptos descalabros de la sintaxis. Hay, por ende, palabras, y aun frases, repetidas, e inflexiones características del estilo

verbal de Borges, cuya manera de hablar solía ser tan precisa y original como su escritura. Más de una vez —y esto también ha sido respetado— su respuesta sobrepasaba el mero alcance de una pregunta y se ramificaba en felices asociaciones o en anécdotas pertinentes.

Considero un mérito de este trabajo el hecho de que quienes lo leyeron en su versión dactilográfica (todos ellos amigos de Borges o bien doctos frecuentadores de su obra) pudieran reconocer inequívocamente el manejo de la ironía, el poder de síntesis y el brillante juego de paradojas que singularizaban al gran escritor. Estimo, asimismo, que la inclusión de ciertos diálogos no estrictamente literarios contribuye a que el perfil de Borges trasunte no sólo la dimensión del intelectual y del artista sino también otros rasgos distintivos de su personalidad.

Félix della Paolera

NOTA ACLARATORIA

Las reuniones de taller con Jorge Luis Borges se realizaron en las casas de las siguientes personas: Guillermo Louge (21/08/1981), José González Balcarce (15/08/1983), Victoria Foxhall (14/09/1984) y Federico Cross (04/10/1985).

Las iniciales que anteceden a las respectivas preguntas y respuestas corresponden a:

B: Jorge Luis Borges

G: Grillo

(Grillo es el apodo de Félix della Paolera, utilizado por Borges al dialogar con él)

y, en orden alfabético, a los siguientes integrantes de los talleres:

MLB: María Luisa Bemberg

SC: Samuel Cadranel

LC: Lydia Caggiano

MBC: María Belén Caputo

CC: Carlos Cartolano

JJC: Juan José Castelli

MC: Mercedes Córdoba

HCL: Hugo Correa Luna

ECh: Esteban Charpentier

SE: Selva Echagüe
JFA: Julián Figueroa Alcorta
VF: Victoria Foxhall
MG: Marta Grané
FG: Fernando Gómez
OL: Óscar Lavapaur
GL: Guillermo Louge
EdeL: Elizabeth de Luca
MM: Mario Maggi
VM: Verónica Matta
AO'F: Andrea O'Farrell
HP: Helena Pan
APL: Agustín Pereyra Lucena
OP: Osvaldo Peusner
ARM: Alejandro Ramos Mejía
GR: Guillermo Reuter
JS: Jorge Salcedo
AS: Ana Sarasin
MS: Marcelo Sierra
JT: Julieta Tassart
AW: Adriana Waizer
GW: Georgina Walter

Sobre el acto de escribir

Necesidad íntima. Lecturas, publicaciones
El proceso previo. Los borradores mentales
El papel de la emoción: el dolor, la alegría
Elección de la forma
Acerca de la corrección

NECESIDAD ÍNTIMA. LECTURAS, PUBLICACIONES

VF: *Sr. Borges: casi todos nosotros nos reunimos para tratar de escribir, somos participantes de un taller y tratamos de...*

B: ... Bueno, y yo también, ¿eh? Yo sigo tratando, a pesar de tantos años, tantos arrepentimientos.

V.F: *Yo quisiera preguntarle qué consejo podría darnos a quienes estamos iniciándonos en la escritura.*

B: El consejo que me dio mi padre hace tantos años: que sólo escribiera cuando sintiera una íntima necesidad de hacerlo, que corrigiera mucho y que no me apresurara a publicar. Me dijo, en inglés: «Don't rush into print». Es eso, claro: no apresurarse a publicar. Y sobre todo me dijo que corrigiera mucho. Y en cuanto a la lectura, me aconsejó que sólo leyera lo que realmente me gustara. Muchos años después estuve leyendo los ensayos de Montaigne. Y Montaigne dice que cuando él encuentra en un libro algún pasaje que no entiende, lo omite, lo salta, sigue adelante y no trata de investigar. Sí, él pensaba en la lectura como esencialmente hedónica, esencialmente placentera; no como un deber, no como una tarea. Si son textos difíciles, bueno, que sigan así, yo no tengo por qué estar investigándolos, explorándolos. Por ejemplo, si mi

imaginación recibe algo se lo agradezco, desde luego. Habría que pensar en la lectura —y en la escritura también— como forma fácil no sé si de la felicidad, pero sí del agrado, del placer. Ya que es lindo leer y es lindo escribir también. [1983]

B: Mi padre me dijo que leyera mucho, pero que sólo leyera lo que me daba emoción. Que no leyera por disciplina, o porque un autor fuera clásico o fuera moderno, o estuviera de moda o ya no estuviera de moda; que leyera simplemente textos que me emocionaran. Que solo escribiera cuando sintiera una necesidad de hacerlo, una urgencia íntima, y que me apresurara lo menos posible en publicar. Luego leí una biografía de Emily Dickinson, que tiene versos excelentes, y ella, en una de sus cartas a Emerson, dice que cree que la publicación no es parte necesaria, esencial, del destino de un escritor. Efectivamente, casi toda su obra fue de publicación póstuma. Yo recuerdo en este momento dos versos de ella —claro que podría recordar más— que dicen: «Parting is all we know of heaven / And all we need of hell». «La despedida es todo lo que sabemos del cielo / y todo lo que necesitamos del infierno», ¿no? Sí, porque es la despedida. Cuando dos personas que se quieren se despiden es quizá cuando están más presentes, seguramente porque saben que ese hecho no va a repetirse. Es decir, que lo que sucede por última vez, conscientemente por última vez, sucede de un modo muy, muy intenso. La presencia, la cercanía, la pasión, todo eso se da con más fuerza precisamente porque se sabe que es efímero, ¿no? La idea vendría a ser ésa; pero claro, está admirablemente dicho,

sobre todo el verbo «need». O «todo lo que necesitamos...». Ya con eso nos basta, ya con eso tenemos cielo e infierno suficientes. Una de las cosas más lindas de Emily Dickinson. Y que fue de publicación póstuma, naturalmente. [1981]

EL PROCESO PREVIO: LOS BORRADORES MENTALES

B: Yo creo que toda persona cuando se sienta a escribir ya más o menos ha resuelto el tema, el principio, el fin, el ambiente. Sería muy raro que se sentara a escribir, bueno, con la mente en blanco y el papel en blanco también. Yo no creo que eso ocurra nunca. Hay siempre un proceso anterior, digamos, de borradores mentales. Antes de escribir, uno ensaya consigo mismo la historia y luego piensa: «Si yo leyera esto, ¿me interesaría o no?». Ahora, ponerse a pensar en el lector o en un lector determinado me parece que complica las cosas. Yo hablo simplemente de mi experiencia personal. Hay escritores que, sin duda, proceden de otro modo. Y con resultados felices. [1983]

EL PAPEL DE LA EMOCIÓN: LA ALEGRÍA, EL DOLOR

MG: *Sr. Borges: me interesa su opinión con respecto a la emoción. ¿Qué papel debe cumplir la emoción en la escritura del cuento?*

B: No, la emoción tiene que ser anterior a la...

MG: *¿Anterior?*

B: A mí, si no hay emoción, es muy raro que se me ocurra una idea, así, en el aire. Además, no veo la necesidad

de escribir, tampoco. Por eso, lo que se ha dicho, por ejemplo, sobre una máquina que pueda escribir es absurdo. La máquina no precisa escribir, no tiene ganas de escribir. No, yo creo que la emoción tiene que ser previa a toda la estética.

MG: *¿Y cuál es la manera de provocarla?*

B: Es que no hay manera de provocarla, la vida está provocándola continuamente. Yo creo que usted puede provocar estímulos artificiales. Los estímulos naturales, bueno, son el hecho de vivir, de sentirse desdichado... [1983]

GW: *Usted hizo una declaración en la que dice que la felicidad es un fin en sí y la desdicha es un medio que, si uno lo sabe utilizar, puede servir para escribir. ¿Usted cree que en la desdicha se puede encontrar mucha más inspiración para escribir que en la felicidad?*

B: No, yo no pienso eso, la historia de la literatura lo piensa. ¿Poetas de la felicidad? Yo no sé. Jorge Guillén, podría ser. Y creo que es el único. Todos los otros cantan paraísos perdidos, ¿no?

G: *¿Y Basho?*

B: Basho, el escritor japonés... sí, puede ser. Pero son muy pocos. En el caso de Whitman yo creo que uno siente que él no era realmente feliz. No sé si era feliz, yo creo que no. Creo que uno siente una íntima tristeza que se trasluce en su obra. Aunque él se propuso cantar la felicidad. Pero se lo propuso de un modo demasiado consciente. Creo que en el caso de Guillén, por ejemplo, la felicidad es más espontánea, más inocente, tal vez.

G: *Además, parecería que tiene más prestigio la tragedia que la comedia.*

B: Sí.

G: *Y no se sabe bien por qué.*

B: ¡Qué raro! Días pasados yo escribí un poema sobre eso y estuvimos hablando de esto con un amigo italiano, que también tiene un poema; los versos eran, ¿cómo es?: «Oscuras, oscuras ya las almas / la derrota tiene la dignidad de la victoria». La misma idea, ¿no? Sí, una vez acallada la batalla... [1981]

MM: *Sr. Borges: volviendo al tema de la emoción previa al texto, ¿usted cree que el dolor, por ejemplo, tiene mayor fuerza creativa o puede llegar a tener mayor fuerza creativa que la alegría?*

B: Yo creo que sí, porque creo que la alegría es un fin en sí. Si uno ha llegado a la alegría o, digamos mejor, a la felicidad, eso es algo que se basta. En cambio, la desdicha es algo a lo que uno tiene que sobreponerse; tiene que transformarla en otra cosa, no sé, en música, en poesía, en lo que fuera. En fin, en arte. Yo creo que todos sentimos eso, todos sentimos que hay algo más complejo y más profundo en la desdicha. Siempre se piensa que la tragedia es superior a la comedia. Es la misma idea, ¿no? Creo que hay como una mayor riqueza en la desventura que en la ventura. Creo que eso lo sienten todos los hombres. Sin embargo, había un poeta, para mí un gran poeta, que era Jorge Guillén. Jorge Guillén: el único poeta que realmente ha tratado ese tema, la felicidad. Lo dice, ¿cómo es? ¿Cómo es eso?: «¡Oh, luna, cuánto abril! Todo en el aire es

pájaro». Parece terrible y no lo es, parece una pesadilla, pero no es una pesadilla.

G: *En realidad son dos poemas distintos. Uno es: «¡Cima de la delicia! / Todo en el aire es pájaro»...*

B: ... ¡ah!, son dos, ahora me doy cuenta...

G: ... *y el otro es: «¡Oh, luna, cuánto abril!»...*

B: ... «Todo en el aire es pájaro», ¿o no?

G: *No. «Todo en el aire es pájaro» es: «¡Cima de la delicia! / Todo en el aire es pájaro». Y dice después: «Se cierne lo inmediato / Resuelto en lejanía».*

B: ¡Entonces, yo me he pasado toda la vida citándolo mal! Y creo que lo he citado mal delante de él, lo cual es más grave, ¿no?

G: *Pero parece que podrían ir juntos esos dos versos.*

HCL: *Sí.*

G: *«¡Cima de la delicia!»...*

HCL: *«Cima de la delicia / cuánto abril».*

G: *«¡Oh, luna, cuánto abril»... No sé cómo sigue «cuánto abril», pero sé cómo sigue el otro. Del otro me acuerdo, sí.*

B: Pero ese hemistiquio es liadísimo: «¡Oh, luna, cuánto abril»... Es raro, ¿eh?

G: *Sí, lo ponemos mucho como ejemplo en los talleres. Varias veces lo hemos puesto como ejemplo porque...*

B: Parece milagroso, casi.

G: *Parece milagroso, tiene algo de...*

B: *Sí, a mí me hubiese gustado escribir eso.*

G: *Es espléndido. [1983]*

B: De algún modo, creo que hasta el sufrimiento es necesario para escribir. La felicidad, no. Es un fin en sí misma, no necesita ser transmutada en otra cosa. Pero el

sufrimiento, sí. Yo hablaba con el Grillo, hace unos días, de un poema de Kipling: «Hymn on physical pain», «Himno al dolor físico». Yo recordaba una línea que dice que el dolor físico hace que el alma «olvide sus otros infiernos» —«And let the soul forget her other pains»—. Y luego tuve ocasión de revisar el poema y comprobé que esa línea no estaba en el poema, pero que viene a ser un resumen del poema. Esa línea, que es linda —«hace que el alma olvide sus otros infiernos»—, no figura en el poema, aunque hay muchas otras líneas que se acercan a ella o que lo dicen de otro modo. Empieza: «Dreadful mother of forgetness» —«Temible madre del olvido»—, el dolor físico. Cuando se padece dolor físico uno no puede pensar en otra cosa. Y Kipling tiene que haber sabido mucho de eso, ya que él murió en la segunda operación de cáncer; de modo que tiene que haber conocido, bueno, como todos, el dolor físico. Pero ya la idea, ya el título, es un poema: «Himno al dolor físico». Quizá, después de ese título no sea necesario leer el poema, es tan perfecto el título, es tan lindo que...

G: *Voy a hacer una interrupción. Recuerdo algo que pasó una vez con Borges, una noche, en verano. Íbamos caminando y...*

B: ¿En Adrogué o en Buenos Aires?

G: *En Buenos Aires.*

B: ¡Caramba, meramente en Buenos Aires!

G: *Sí, meramente en Buenos Aires, y le entró...*

B: Ni siquiera en Temperley...

G: *Ni siquiera en Temperley, no. No era en el sur, no.*

B: Ah, bueno, ¡qué le vamos a hacer!

G: *Cerca de la plaza San Martín, y le entró una piedrita en el ojo, ¿no?*

B: Ah, sí, creo que usted me acompañó a una botica. No, farmacia. Y... botica es tan anticuado, claro. «Boutique, bodega, boutique, botica».

G: *Entonces Borges me dijo, y yo, por supuesto, le creí, que en ese momento si tuviera que optar entre el premio Nobel y que le sacaran esa piedrita del ojo optaría por la piedrita, ¿no?*

B: Claro, yo ya estoy acostumbrado a no recibir el premio Nobel; no es una novedad, claro. La piedrita sí.

G: *Y usted sentía mucha vergüenza de lo que le estaba pasando, de que fuera tan fuerte el dolor físico como para todo eso.*

B: Ni siquiera el dolor, la incomodidad, que se parece al dolor; desde luego, son parientes.

G: *Y me dijo: «Mire qué papelón si me muero aquí, en este momento. El recuerdo que tendrás de mí será horroroso».*

B: Me había olvidado de eso. Una cita erudita, claro, una letra de tango. [1985]

ELECCIÓN DE LA FORMA

VM: *¿Usted tiene alguna estética o escribe sin pensar en eso?*

B: No, cuando yo escribía de acuerdo con una escuela, con el ultraísmo, no me salían bien las cosas. Ahora creo que la estética la da el tema.

VM: *Claro.*

B: Es decir, que no puede haber una estética aplicable a todo. Creo que cada tema logra que el escritor sepa de qué modo requiere ser escrito, ¿no? De modo que la estética la dan los temas. Hay temas, por ejemplo, que

evidentemente exigen una forma irregular, otros que exigen la prosa, otros que exigen el relato, y así sucesivamente; pero yo no creo que pueda haber una estética general. Creo que ése es el error de las escuelas. [1983]

ACERCA DE LA CORRECCIÓN

G: *Usted alguna vez habló de que corregía mucho cuando escribía.*

B: Sí, pero desde hace veinticinco años mis borradores son mentales; es decir, yo voy limando, puliendo en mi memoria o en mi imaginación. Y, bueno, Kipling hacía lo mismo, ¿no? Con mejor resultado, desde luego. Él dice que no hay una frase suya que no haya sido pulida mentalmente antes de ser escrita. Y Alfonso Reyes me dijo que él había heredado de su padre esa costumbre de caminar de un extremo al otro del aposento pensando las frases. Y que eso, esa actividad física, lo ayudaba. Y luego las escribía y volvía a corregirlas, naturalmente. Actualmente no hay página mía, por descuidada que parezca, que no sea, digamos, una de las etapas. Y nunca es la primera, ¿no? Cualquier frase que yo escriba, aunque parezca negligente, ha sido realmente pulida. Como Kipling, que imaginaba una frase, la repetía en voz alta y, luego, la purgaba de sus errores más crasos. Serían malas rimas, por ejemplo, o frases inútiles, o lo que fuera. Sí, o metáforas que pudieran distraer al lector. Creo que es como una comedia, ¿no? Escribir es una tarea solitaria, generalmente es la tarea de una persona que está sola y que tiene que poblar esa soledad con sus metáforas.

G: *Y, sin embargo, hay gente que supone que el escritor está dotado de una especie de naturalidad según la cual todo le sale bien de entrada. Yo creo que eso es inexacto.*

B: Sí, yo soy amigo de payadores y me he dado cuenta de que lo que sale bien de entrada se produce no sólo rápidamente sino de un modo absurdo, ¿no? Creo que quizá en los payadores lo que interesa no es, digamos, el fondo sino la forma. Es decir, los oyentes aceptan una serie de versos más o menos octosílabos, octosilábicos, y les basta con eso, ¿no?

G: *Hablando de payadores, Borges cuenta que una vez fue a Adrogué con Ulyses Petit de Murat. Bueno, cuéntelo usted mejor.*

B: Bueno, Ulyses vino a verme, Ulyses es de Belgrano. Fuimos a un almacén, en la plaza del hombre sentado.¹

G: *¿En Adrogué?*

B: Sí, en Adrogué. Y había un payador. Él me dijo: «¡Caramba!, yo no sabía que hubiera payadores en el sur». Y yo le dije: «¡Pero sí! Son muy comunes». Fue la primera y la última vez que vi uno; lo engañé, así, patrióticamente, geográficamente, ¿no? Se fue con la mejor opinión del sur porque en Belgrano no sucedían esas cosas. En Adrogué tampoco, pero eso no importa. Esa noche sucedieron y sucedieron para siempre, ¿no? Yo creé, así, una falaz eternidad, una mendaz eternidad. [1981]

¹ Es la estatua del fundador de la ciudad, Esteban Adrogué, a quien el escultor hizo posar sentado en una banqueta.

B: Cuando yo concluí mi primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, quise que mi padre lo leyera y él me dijo: «No, nadie puede ayudar a nadie, tenés que salvarte vos mismo. Sin duda, si yo leyera este libro podría corregirlo, pero eso no tiene ningún valor; lo importante es que vos descubras tus errores, que vos los corrijas, porque es una tarea que cada escritor tiene que ejecutar».

JT: *¿Y Macedonio Fernández tampoco se los corregía?*

B: No.

G: *¿A él, a sí mismo?*

JT: *No, al Sr. Borges.*

B: No, no, yo había publicado un libro y me daba vergüenza mostrarlo. Bueno, lo que se ha publicado ya es irreparable. Pero los manuscritos, no, me daba vergüenza.

HCL: *Usted, años después, encontró algún libro corregido por su padre.*

B: Sí, ese libro.

HCL: *¿Y aceptó las correcciones?*

B: Casi todas, agregué dos o tres y eso sirvió para la reedición que aparece en mis *Obras Completas*. Están las correcciones de mi padre y otras adicionales. Y hay composiciones que él tachó y no aparecen en el libro. Las tachó con razón. Él tachó, así, páginas enteras. Ese libro lo encontramos después. Él no me dijo nada del libro por lo que supongo que su opinión fue adversa, ya que no me dijo nada. [1983]

HP: *¿Demasiada corrección no lleva también a que el texto se aleje de uno y que de repente se convierta en algo totalmente diferente, muy lejano a lo que uno sintió?*

B: Ah, puede ser, sí. Yo creo que uno debe sentir cuándo debe detenerse. Hay esos versos famosos de Juan Ramón Jiménez: «Esta es la rosa y no la retoques». Está pensando en un pintor, ¿no? Desde luego, creo que hay un momento en que uno comprende que debe resignarse a tal texto y no seguir buscando variaciones. Cualquier cosa que se note como una variación ya es un defecto, me parece.

HCL: *Es una forma de censura, ¿no?*

B: Sí. Yo creo que uno debe corregir de modo que parezca lo contrario. Aunque no sea de veras espontáneo, hay que dar esa impresión. Porque si no, como en el caso de Lugones o de Quevedo, se nota mucho el exceso de esfuerzo. Uno dice: «esto está bien», pero también siente que el autor se ha exigido por escribirlo, no sé si conviene eso. Mejor que todo parezca casi inconsciente. Que la cosa esté bien y que uno piense: «¡Caramba!, ¿se ha dado cuenta el autor de que esto está bien?». Es mejor si queda esa sospecha. Eso correspondería, digamos, a una idea ética. Es decir, que si algo está muy cuidado eso puede corresponder a la vanidad, al deseo de ser ostentoso. En el estilo barroco habría un defecto, un defecto moral, ¿no? Un defecto ético.

G: *De todos modos, la espontaneidad a veces es barroca. Camus dice que la simplicidad se consigue a través de una gran corrección. Corrección que muchas veces es para corregir lo que uno cree que ya es simple, sencillo, directo.*

B: Usted quiere decir que debe ser espontáneamente sencillo, ¿no?

G: *Creo que lo que sale directamente, lo primero, es un poco barroco siempre.*

B: Es verdad, sí.

G: *Más bien hay que ajustar y corregir para que quede más simple, para conseguir esa apariencia de espontaneidad, de simplicidad, ¿no?*

B: Sí, uno puede pensar con metáforas más o menos equivocadas en el punto de partida.

G: *Sí, es raro. Lo que se escribe espontáneamente tiende más bien hacia lo barroco. Después, al corregir, al ajustarse, va simplificándose.* [1983]

B: Yo siempre recuerdo un diálogo con Alfonso Reyes. Le pregunté por qué publicamos lo que escribimos. Y él me dijo: «Yo comparto su perplejidad y he dado con la solución: para no pasarnos la vida corrigiendo los borradores».

HM: *¿Qué cambiaría hoy de todo lo que escribió?*

B: Yo creo que cambiaría casi todo, pero quizá me equivoque. Quizá todo lo que he escrito fueran borradores necesarios para llegar, no a lo que escribo ahora, sino a lo que pienso escribir. Quizá ésas sean etapas necesarias. [1985]

ECh: *Usted dijo que antes de empezar a escribir recibe una revelación; ¿esa revelación es de origen divino?*

B: Bueno, aquí tenemos muchas elecciones. Por ejemplo, podemos pensar en la Musa, podemos pensar en el Espíritu, podemos pensar en la Gran Memoria. Yeats creía que en todo individuo está la Gran Memoria de los padres, de los abuelos, de los bisabuelos y, así, en progresión geométrica, casi infinitamente; y que todo hombre dispone de esa especie de vasto océano: la Gran Memoria.

Pero ahora se suele hablar de la Subconsciencia, del Subconsciente Colectivo, en fin, son diversos nombres de algo inexplicable. Los hebreos pensaban en el Espíritu y le atribuían obras diversas: el Génesis, el Cantar de los Cantares, el Libro de Job, el Libro de los Reyes, el Eclesiastés; le atribuían todas estas obras al mismo autor, al Espíritu. En cambio, los griegos tenían la idea de la Musa, que vendría a ser exactamente lo mismo, ¿no? [1984]

Narrativa

El ritmo en la prosa

La gestación del cuento: algunos procedimientos

La frase inicial

El final de un cuento

Información y ambigüedad

Verosimilitud en la ficción

La novela: psicológica, imaginativa, policial. La ciencia ficción

La literatura fantástica

La parábola como especie narrativa

EL RITMO EN LA PROSA

B: Creo que Mallarmé dijo que desde el momento en que un escritor cuida su estilo está versificando. Desde el momento en que al escribir se piensa en la eufonía y se piensa en que la frase suene bien ya se está versificando. Lo que había dicho Stevenson: que la prosa es la forma métrica más difícil. Vendría a ser lo mismo, y esto está dicho por dos personas muy distintas y de muy distinto modo. Sin embargo, ambas corresponden a la misma idea.

CC: *También dentro de la prosa existe una sonoridad.*

B: Ah, pero desde luego, sí. Pero yo iría más lejos, yo diría que cuando algo en un texto estético —no en un texto lógico o discursivo—, cuando algo está bien escrito, entonces esa lectura obliga al lector a la repetición en voz alta. Si uno está leyendo, uno lee en silencio. Luego hay algo que lo conmueve y entonces uno siente la necesidad de decirlo. Ahora... eso no se aplica, desde luego, a un libro sobre matemáticas o política o sobre psicología. No, yo digo a una obra estética. [1983]

B: En prosa, si ustedes tienen: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme», eso no les da exactamente la cadencia que se precisa para escribir «no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...». Es decir, que la prosa requeriría una continua invención de cadencias y, al mismo tiempo, esas cadencias no tendrían que ser demasiado notables, no tendrían que incomodar al lector. Es decir, tienen que ser variaciones que sean gratas al oído. [1984]

LA GESTACIÓN DEL CUENTO: ALGUNOS PROCEDIMIENTOS

APL: *Me gustaría que nos explicara cómo es el proceso de producción de un cuento suyo; de qué manera lo va gestando.*

B: Sí. Eso lo he contestado muchas veces y lo repetiré ahora. Empieza por algo involuntario: de pronto, siento que va a ocurrirme algo. Ese algo que me ocurre es, digamos, el argumento del cuento, pero de un modo muy vago. Es decir, yo siempre sé el principio y siempre sé el fin. Ahora, lo que yo tengo que averiguar, lo que tengo que descubrir o que inventar es qué sucede, digamos, entre el punto de partida y la meta del cuento. Y luego, una vez decidido eso, o quizá antes, yo tengo que resolver qué conviene, más o menos. Si ese cuento está hecho para ser atribuido a fines del siglo diecinueve o si conviene que sea contemporáneo o si no le conviene una vaga antigüedad o si no le conviene el Oriente... bueno... al decir Oriente digo algo vasto y vago —*Las mil y una noches*, digamos—, y luego tengo que averiguar si eso va a ser más eficaz contado en primera persona o en tercera.

Y después, bueno, hay que resolver también los nombres de los personajes. Pero esto ya viene después de esas consideraciones. Así, poco a poco, voy entrando en el cuento. Entrando en el cuento como si ese cuento ya existiera, de algún modo. Yo siempre empiezo por el principio y sé el fin. Ahora, hay escritores que no opinan de ese modo. Galworthy dijo —es mentira, evidentemente— que él escribía una frase cualquiera y, luego, que esa frase una vez escrita, por ejemplo: «No presintió nada aquella mañana», punto, que esa frase ya le sugería una segunda frase, y que ésta una tercera. Pero yo creo que nadie puede escribir así. Sobre todo en el caso de Galsworthy, que escribió cuentos muy sensibles y que no pueden haber sido escritos así, como una serie de posibilidades sintácticas, verticales. Eso tiene que ser falso. Yo no sé si mi procedimiento es bueno. ¿Y hasta qué punto es un procedimiento? Ya que la reacción tiene que ser precedida, digamos, por una tenue revelación. Tenemos que suponer: —no diré la Musa o el Espíritu Santo, o la subconsciencia o la Gran Memoria, que no sé lo que son— que empieza por algo que le dan a uno. Luego, hay que aceptarlo y pensar: «Bueno, ¿qué puedo hacer con esto?». Si esa idea inicial es buena entonces ya vendrá lo demás: encontrará la fecha, la circunstancia, la persona y el verbo que convienen y, sobre todo, creo que es muy importante dar con la primera frase. [1983]

B: Luego, qué fecha conviene, qué región del mundo conviene, pero eso me es revelado después. Y a veces he escrito una página y me doy cuenta de que me he equivocado y vuelvo atrás.

G: *En la reunión con Bioy comentamos esto que usted dice. Bioy opinaba que se trataba de una ilusión suya, que a usted le gustaría mucho que todo fuera así: que pudiera escribir contando con el principio y el final y hacer después el trayecto entre ambas cosas. Pero que él pensaba que, en realidad, todo dependía quizá de un buen principio, que un buen principio podía de por sí llevar a un final, aunque éste no fuera imaginable.*

B: Bueno, ése será el caso personal de él. Pero a mí nunca me han dado un buen principio sin un buen fin. Ahora... lo que sucede en el ínterin es algo que corre por cuenta mía, ¿no? [1984]

B: Cuando recibo esa revelación, yo trato de intervenir lo menos posible, sobre todo trato de que no intervengan mis opiniones, porque creo que lo que uno escribe no tiene nada que ver con las opiniones. Yo leí en una autobiografía de Kipling que a un escritor puede serle permitido escribir una fábula o idear una fábula, pero no puede saber cuál es la moraleja. La moraleja llega después. Quizá en el caso de Esopo ocurriera lo mismo. Quizá Esopo, o lo que llamamos Esopo, se divirtiera pensando en animales que hablan como si fueran hombrecitos, y eso fuera lo importante para él y después agregara la moraleja. No creo que empezara por la moraleja. La moraleja es abstracta, ¿no? Yo empezaría por la fábula, por la idea de animales conversando como hombrecitos. Y después vendría la moraleja, como algo agregado. Eso se ve en el caso de la fábula, ya que cada fábula tiene su moraleja o moralidad, que es lo mismo. [1985]

JS: *Cuando escribían juntos con Bioy, ¿cómo planificaban? Es decir, ¿meramente el principio y el final y después el medio?*

B: No, nos pasábamos un día, una tarde o dos, discutiendo el argumento y luego empezábamos a escribir. Al poco tiempo, ya Bustos Domecq o Suárez Lynch³ se apoderaba de nosotros y nos hacía hacer bromas bastante flojas, usar vestidos muy extravagantes. Estábamos sometidos a él y escribíamos cosas que no nos gustaban, pero nos reíamos al escribirlas. Entonces Silvina, Silvina Ocampo, la mujer de Bioy, oía que estábamos riéndonos. Nosotros le leíamos lo que habíamos escrito, y entonces ella sonreía con resignación y no nos decía nada. Pero no le hacía ninguna gracia a ella. Y nosotros, arrebatados por Bustos Domecq o Suárez Lynch, seguíamos escribiendo y riéndonos; es decir, eran Bustos Domecq y los lectores, los lectores posibles. Porque a mí no me gusta el modo de escribir de Bustos Domecq y a Bioy tampoco, pero nos resignábamos a esta especie de tercer hombre que habíamos engendrado así, ingeniosamente.

LA FRASE INICIAL

B: Conviene, yo creo, que la primera frase sea larga. Entonces, el lector pasa y entra directamente en el mundo del cuento, digamos. Me parece una frase perfecta la

³ Autores inventados por Borges y Bioy cuando escribían en colaboración.

primera frase del primer capítulo del Quijote: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...». Me parece que eso está muy bien porque ya en esa frase, que constará de cuatro o cinco líneas, Cervantes nos hace entrar en el mundo de la Mancha, de esa llanura polvorienta, en el mundo del hidalgo; toda esa información está dada en pocas líneas. En cambio, yo he notado que ahora hay una tendencia, que me parece equivocada, a hacer lo contrario. Se dice, por ejemplo: «Fulano llegó», punto. Y al cabo de tres páginas sabemos quién es Fulano. Creo que no es natural eso. Es una información avara. En cambio: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...», ahí están dando un elemento a la imaginación, enseguida. Sí, conviene que la primera frase sea larga. Yo leí una vez un cuento que decía: «Llovía», punto y aparte.

APL: Usted nombró la palabra «conveniencia». ¿Está pensando en el lector? ¿Qué es lo que le da la idea de que algo es conveniente?

B: Yo no sé si conviene pensar en el lector. Yo creo que uno, en ese momento, es el lector. Uno puede juzgar por lo que siente. Si yo leo «llovía», en fin, he recibido una información quizá deficiente. Ya que no sé dónde llovía ni cuándo. En cambio, si leo «En un lugar de la Mancha...» ya estoy recibiendo algo, ya mi imaginación está recibiendo y hospedando algo o agradeciendo algo. Y mi imaginación ya sabe que eso es el principio de una serie de hechos que... bueno... pueden sentirse antes. [1983]

EL FINAL DE UN CUENTO

G: *Otra pregunta frecuente en los talleres es si el cuento debe tener un final sorprendente o si ese final debe ser más bien tranquilo. Yo creo que cualquier solución es válida. ¿Qué piensa usted? En su caso, «La muerte y la brújula» tiene un final sorprendente.*

B: Bueno, es un cuento policial y ese tipo de cuento necesita un final sorprendente. En un cuento que no sea policial no tiene por qué ser sorprendente. Entonces, hay nuevas dudas con respecto a la preceptiva, ¿no? ¿Qué debo hacer? Uno sabe lo que va a suceder pero quiere saber cómo va a suceder.

G: *Claro.*

B: Por ejemplo: en su cuento «Wakefield», Hawthorne cuenta el argumento en el primer párrafo. Se dice que ese personaje, Wakefield, abandona a su mujer, se va a vivir a la vuelta y vuelve al cabo de veinte años. En cambio, Kafka no hubiera hecho eso. En un cuento de Kafka sin duda uno sabe que no va a volver, desde luego. En Hawthorne depende todo de la maestría de él, ¿no? Él lo sabía: «voy a interesar con un cuento cuyo final ya he revelado al lector». Entonces, el interés está en saber por qué pasó tanto tiempo, qué hizo él durante esos muchos años. Por eso, el final se hace breve; el final no es importante, lo importante, digamos, es el camino. Porque la meta ha sido revelada desde el punto de partida. Sí, pero es difícil hacer eso. Ahora bien, posiblemente cuando Hawthorne lo escribió no se pensaba que el final fuera sorprendente. Eso lo impuso Poe, y con los cuentos policiales, especialmente, ¿no? Yo creo que sí, porque Poe dijo: «Al escribir un cuento debemos ya tener la última línea».

Y él escribía en función de la última línea. Pero en el caso de Hawthorne no, no hubiera cundido el final sorpresivo. Eso de un final sorpresivo en un soneto, o que la mejor línea sea la última, es bastante raro, vino tardíamente. Yo recuerdo un soneto de Lope de Vega, que me parece uno de los mejores del castellano, que tiene un final que resplandece, como dice él en el verso: «Con la cabeza resplandece, armada». Pero si no, en general, como en el caso de Shakespeare, las mejores líneas no son las últimas. No, pueden quedar un poco perdidas en el conjunto. Pero ahora se escribe más bien hacia el fin, ¿no?

G: *Sí, hacia el final.*

B: Ostentosamente. Nos agraden. Verlaine tal vez no, tal vez las líneas sean lindas todo el tiempo, lo cual es mejor. [1983]

INFORMACIÓN Y AMBIGÜEDAD

G: *También se recomienda en los talleres la conveniencia de no sobrescribir, dado que hay una conocida tendencia a querer decir demasiadas cosas. Siempre ponemos un ejemplo suyo, el de «El Sur».*

B: ¿Por qué, eso está ‘overwritten’?

G: *Al contrario, es un buen ejemplo. Porque, evidentemente, todo el mundo sabe —aunque no se lo diga— que Dahlmann va a perder el duelo ya que no sabe pelear.*

B: Además está indicado.

G: *Está todo el tiempo indicado, de modo que no hacía falta escribirlo.*

B: Yo creo que no había otra manera de escribirlo. Yo creo que he indicado todo, ¿no?

G: *Aclararlo sería inútil. Al decir: «Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura»...*

B: ... Ya está.

G: ... *Ya se sabe que lo van a matar.*

B: Además, impresiona más.

G: *Impresiona mucho más.*

B: Yo creo que se abre y se abre hacia la nada, hacia la muerte. Es mejor que sea así.

G: *Y, además, el cambio de tiempo. Todo el cuento está escrito en pasado y esa última frase en presente, ¿no?*

B: Bueno, yo no había notado eso, usted me lo ha revelado.

G: *Bueno, ¡qué suerte!*

B: ¿Usted está seguro de que eso está en el texto o es un regalo que usted me hace? [1983]

MM: *En ciertos cuentos suyos usted hace referencia al criollo, al guapo. Pero no al guapo petitero, es decir, no al guapo canyengue sino al criollo valiente, corajudo. Es decir, lo ubica dentro de un rango muy especial del personaje. ¿A qué se debe esta inclinación?*

B: Es para situarlo en un pasado bastante fantástico. Yo imagino todos esos cuentos, digamos que los sitúo en la última década del siglo pasado. Y pueden suceder en Turdera —entonces hablo de los Iberra— o en Palermo —y hablo de Juan Muraña o de El Chileno—. Pero siempre en un pasado no demasiado conocido, que le permite a uno imaginar casi cualquier cosa. Uno no tiene que acordarse de cómo era aquello, ¿no? Son cosas un poco lejanas y lugares un poco lejanos también. Y así el lector se convierte en una especie de lector de todo.

Un amigo me leyó una novela que había escrito sobre un bar al que le dicen «El Socorrito», que está en diagonal con la iglesia del Socorro. Y yo le dije que a él no le convenía decir que ese bar era «El Socorrito», que es exactamente en la esquina de Juncal, porque inmediatamente iban a decir que la gente no hablaba así, que todo era falso. Y era mejor que todo quedara así, un poco vago, que no pudiera ser vigilado por el lector. Por eso yo prefiero hablar, si hablo de Turdera, del año mil ochocientos noventa y tantos; o, si hablo de los fondos de la Recoleta, del año mil ochocientos noventa y tantos. ¿Quién puede saber cómo hablaban exactamente los compadritos? Es una libertad, ¿no? Parece que si uno quisiera reflejar una época y un lugar que el lector también pueda conocer ya la imaginación queda trabada. Entonces, quizá sea mejor situar todo muy lejos y en un oriente muy vago. Es lo que yo hice en ese cuento, «Las ruinas circulares», que muchos sienten que es mi mejor cuento, donde el lector siente que todo eso ocurre en Asia, pero no sabe demasiado bien en qué región. Y yo no lo sé tampoco, desde luego. Es un simulacro, un evidente simulacro. Pero creo que no molesta.

MM: *Pero usted es muy perfeccionista, porque lo simula tan bien, le da tal viso de realidad, que parecería que usted vivió en esa época y la conoció.*

B: Bueno, para un escritor que se sabe mediano, ¿qué otra cosa le queda sino ser perfeccionista? Creo que lo que yo escribo no vale directamente gran cosa, pero sé que he ensayado variaciones, sobre todo tratando de que el lector no sepa que he ensayado variaciones. Puede resultar también algo que sea ambiguo o que pueda ser un

encanto. Bueno, con el Grillo estuvimos leyendo unos cuentos de Henry James, sumamente ambiguos, que me impresionaron mucho. Ya antes me había propuesto escribir un cuento a la manera de Henry James. Fue entonces cuando, con un ambiente distinto, escribí ese cuento mío que quizá ustedes conozcan, «El Sur», y, que yo sepa, puede ser leído de tres maneras posibles; y quizá de otras que no me han sido reveladas hasta ahora. Ese cuento está hecho para ser ambiguo y nadie que lo lea puede pensar en Henry James. No sé si a James le hubiera gustado, pero yo me propuse escribir un cuento a la manera de Henry James. Bueno, como dije, yo creo que ese cuento es capaz de tres interpretaciones por lo menos, y quizá haya otras que evidentemente yo no he visto. ¡Qué raro es eso!: cosas evidentes que no se ven. Como en «La carta robada», el admirable cuento de Poe; «The stolen letter». También, Adolfo Bioy Casares y yo le pusimos a nuestro personaje don Isidro Parodi, y no se nos ocurrió pensar que Parodi sugiere «parodia». Y ahí había algo tan evidente que resultaba oculto para nosotros. Los dos pensamos que el personaje, siendo criollo, convenía que tuviera un apellido italiano. Al mismo tiempo, ese apellido tenía que parecer criollo. Entonces vacilamos entre Molinari y Parodi, y luego nos quedamos con Parodi para no quedar mal con Ricardo Molinari, ¿no? Fue por eso, simplemente. Queda bien que un criollo viejo tenga un nombre italiano, ya que los criollos viejos en su juventud habrán sido italianos. Pero ya con el tiempo se convierten en criollos viejos. [1984]

VEROSIMILITUD EN LA FICCIÓN

B: Yo me divertí mucho escribiendo ese cuento, «Tlön Uqbar», que es el más largo de todos, creo. Y puse también nombres de amigos míos. Está Enrique Amorim...

G: ... *Adolfo Bioy...*

B: ... Está Bioy, sí...

G: *La casa era la de Ulyses Petit de Murat, en la calle Gaona, en Ramos Mejía.*

B: Cierto, sí. En la calle Gaona. Era todo así, saludando a mis amigos.

G: *Estaba Susana Lloveras, también...*

B: Es cierto.

G: ... *con el nombre de Princesa de Faucigny-Lucinge...*

B: ... Es cierto, sí, sí...

G: ... *que había recibido su platería de Utrecht...*

B: ... Saludando a mis amigos, todo el tiempo. Como el cuento era un juego podía hacerlo. Pero pensaron que yo lo hacía para que pareciera real. No, yo creo que no. Creo más bien que era más fantástico todo. Incluso que hubieran personajes reales, era todo fantástico, ¿no? Bueno, como en los sueños.

G: *Claro, a veces hablamos en los talleres de que en la literatura...*

B: Sí...

G: ... *es más importante que un cuento sea verosímil a que sea verdadero, ¿no?*

B: Ah, desde luego.

G: *¿No es cierto? En lo literario es más importante lo verosímil que lo verdadero. Si los nombres de los personajes están elegidos de modo que no parezcan corresponder al lugar en que viven, entonces está mal el cuento.*

B: Sí, el sueño ha sido mal soñado, mal imaginado.

G: *Alguien se puede llamar Julio Argentino Daneri. Sería más raro que se llamara, por ejemplo, Hortensio Quijano. Es raro llamarse Hortensio Quijano*⁴.

B: Sí, es raro, sí.

G: *Es decir, si yo escribo en serio que un personaje se llama Hortensio Quijano alguien podría pensar que la novela fue escrita en Ecuador o en otra parte.*

B: Sí, porque yo era amigo de un Daneri.

G: *Y Julio Argentino Daneri es un nombre muy verosímil.*

B: Sí, como Bustos Domecq.

G: *A mí una vez, en Mendoza, me preguntaron muy seriamente si yo pensaba que Bustos Domecq era un escritor de la capital o provinciano. Lo daban por existente.*

B: ¿Sí? ¿Y dónde lo situó usted?

G: *Yo, por cortesía, traté de no decir nada.*

B: Creo que el estilo es tan paródico.

G: *Claro, tan paródico como que es Parodi.*

B: Cuando elegimos Parodi, yo no me di cuenta de que se parecía a... entonces...

G: *A parodia.*

B: No, yo no pensé en eso. Yo pensé: «Hay apellidos italianos muy criollos. Por ejemplo, Molinari, Parodi, que se aceptan... bueno, como López». Por ejemplo, Svanascini es del todo inverosímil, ¿no? Y sin embargo es conocido. En cambio, Isidro Parodi parece inmediatamente aceptado por la imaginación del lector porteño.

⁴ Nombre y apellido de un ex vicepresidente de Argentina.

G: *Y si se llamara Isidro J. Parodi, más todavía. Porque parecería que en la Argentina hay una especie de inicial intermedia que argentiniza todos los nombres, ¿no?*

B: Sí, es cierto.

G: *Agustín P. Justo, Roberto M. Ortiz...*

B: Cierto.

G: *Julio A. Roca, ¿no?*

B: Sin embargo, ¡quién sabe!, ¿no? Martín L. Fierro, no sé...

G: *¡No!*

B: Martín W. Fierro. Es difícil formular leyes generales. Sobre todo el gaucho Martín W. Fierro.

G: *Sí...*

B: En Uruguay podría ser Washington Fierro, no sería tan raro. A lo mejor hay gauchos que se llaman Washington Fierro.

G: *Sí, en Uruguay sí.*

B: En la otra banda. [1983]

LA NOVELA: PSICOLÓGICA, IMAGINATIVA, POLICIAL. LA CIENCIA-FICCIÓN

B: Yo creo que cada uno descubre sus limitaciones, y va descubriendo sus posibilidades y sus imposibilidades, sobre todo. Y luego sabe lo que no debe intentar. Por ejemplo, yo sé que no puedo intentar una novela, no soy lector y menos escritor de novelas, de modo que sé que ese género me está vedado. No sé si me atrevería a escribir una fábula o a escribir para chicos, debe ser difícilísimo. Yo no lo he intentado nunca. Me imagino que es muy difícil escribir para chicos. La literatura infantil debe ser la más

difícil de todas. Sobre todo si uno piensa, bueno, en Lewis Carroll o en Silvina Ocampo, que lo ha hecho muy bien.

G: *Pero, cuando usted leyó por primera vez a Stevenson, ¿no tuvo ganas de escribir una novela? Porque Stevenson produce una tentación de ser novelista. Yo me acuerdo que cuando, de chico, leí La isla del tesoro, me dieron muchas ganas de escribir una novela.*

B: Bueno, a lo mejor tiene alguna piratería oculta.
[1983]

FG: *Quería preguntarle, Sr. Borges, por qué dice que le ha estado vedada la novela.*

B: Me está vedada porque no siendo lector de novelas no puedo ser autor de novelas. No me gusta la novela, me parece que siempre hay ripio.

FG: *¿No le gusta como lector, tampoco?*

B: Sí, como lector, en el caso de algunos escritores, sí. Pero creo que siempre exige algún esfuerzo, ¿no? En cambio, un cuento puede no exigir esfuerzo, y un soneto o un haiku no, desde luego. Pero en una novela parece indispensable que haya digresiones, opiniones, paisajes... bueno... puestas de sol, que todo suceda por escrito.
[1983]

B: Yo he leído muy pocas novelas en mi vida. He leído a Faulkner, he leído Dickens, he leído el *Quijote* y... no sé... no sé... Virginia Woolf sí. Leí ese libro, que al principio me pareció malo y al final me pareció bueno, que es *Orlando*. Yo creo que eso es todo. *Amalia*, de Mármol, lo he leído también, sí.

G: *¿Y Stevenson?*

B: *¿Cómo?*

HCL: *Stevenson.*

B: Stevenson también. Pero se supone que su nivel es más el de un cuento, ¿no? Creo que por la extensión puede ser una novela, pero se lee como un cuento.

G: *Claro, es que tampoco se lee Hamlet como teatro.*

B: Y, sin embargo, ¡qué raro! Sí fue escrito para teatro y no para lectura.

G: *Hamlet se lee como una novela.*

B: Sí, como poesía no.

NN: *Yo recuerdo que usted dijo que la novela es un género destinado a perecer.*

B: Así lo espero, ¿eh? Porque son tan largas las novelas. Es una esperanza que quizá no pueda ser satisfecha. Sin embargo, si pienso en Conrad, bueno... es una lástima... pero sus novelas persistirán, sí. O si pienso en el Quijote, o si pienso en Dickens, o si pienso en Dostoievski... bueno... en tantos otros que son honrosas excepciones.

NN: *Porque parece que ahora la gente no lee poesía y sin embargo lee esas novelas prefabricadas, los best-sellers.*

B: Ah, sí, sí. Bueno, es raro. Porque los *best-sellers* están destinados al olvido, se escriben para eso, ¿no? Para ser leídos y para ser olvidados. Y desde luego que logran ambos propósitos. [1984]

HCL: *¿Y la novela policial, sobre todo aquella colección del «Séptimo círculo»?*

B: Yo creo que fue una buena colección y que tuvo muchos buenos autores.

HCL: *Sí, ¿y desde el punto de vista de lo que se ha hablado, de lo que es la novela?*

B: Están, por ejemplo, las novelas de Wilkie Collins, de John Dickson Carr...

HCL: *Perdón, pero ¿no se parecen más al cuento que a la novela clásica? Digo, la novela policial, en el sentido de su economía.*

B: Sí, yo creo que sí. Y, además, una prueba de ello sería que el padre del género, Poe, escribió cuentos. Pero no una novela.

HCL: *Claro.*

B: Están esos tres cuentos, que son excelentes cuentos policiales. Me parece que el género policial es un género más bien de cuentos. La novela siempre me ha parecido un género algo estirado.

HCL: *Más densa, ¿no?*

B: Sí, algo estirado. [1983]

G: *Usted, en el prólogo de La invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares, hizo una crítica...*

B: Fue una observación de Ortega, ¿no? Ortega decía que nuestro tiempo no puede inventar fábulas. Pero si a mí me hubieran contado fábulas como las de Wells, bueno...

G: *Claro, sí. Pero usted, además, hace una crítica de la novela psicológica, ¿se acuerda?*

B: Sí, la impresión que yo tenía en aquella época es que la novela psicológica era, digamos, arbitraria. Ya que en la novela psicológica, por ejemplo, una persona es tan

feliz que resuelve suicidarse. Fuera de la novela psicológica no creo que pueda ocurrir eso.

Es todo lo que recuerdo en este momento... ya hace tantos años. Bioy Casares le dio ese título como una especie de saludo a Wells, porque en la isla hay un inventor y... bueno... él pone *La invención de Morel* y Wells había puesto *La isla del doctor Moreau*. Entonces le puso ese nombre para que el lector entendiera que él no ignoraba, o no ocultaba, ese origen.

G: *Después, yo no sé dónde, leí que usted habría cambiado su punto de vista y ya no objetaba tanto la novela psicológica.*

B: No, ya no. No sé muy bien por qué en ese momento yo pensé eso. Fue un poco una *boutade* contra el auge de la novela psicológica, a favor de la novela imaginativa, ¿no? Que vendría a ser la de Stevenson, la de Poe, la de Wells, y otras después. [1981]

MM: *Yo desearía saber cuál es su opinión respecto de los cuentos de ciencia-ficción y qué autores u obras se pueden recomendar de ese género.*

B: Bueno, pienso en primer término en Wells, pienso en esas pesadillas de *La máquina del tiempo*, *El hombre invisible*, *La isla del doctor Moreau*. Y luego... bueno... está Bradbury, las *Crónicas marcianas*... Y luego hay otros escritores, no recuerdo los nombres en este momento... Cecil Day Lewis...

G: *Está también Lovecraft.*

B: Lovecraft, también. Pero no sé si es ciencia-ficción Lovecraft.

G: *Yo creo que sí, que es ciencia-ficción, como también La invención de Morel, de Adolfo Bioy. Es un libro excelente.*

B: Sí. Bueno... ¿y por qué no el cuento de Lugones, «Isur», que también pertenece al género? Y que es un libro del año 1905. Bueno, y algunos cuentos de Poe también entrarían, ¿no?

G: *Claro, también.*

B: Yo creo que «Isur» es uno de los ejemplos más admirables. Otros cuentos de Lugones ya no pertenecen a ese género, como «Los caballos de Abdera», ¿no? Pero ese cuento sí. Quizá sea probable que a él no le haya gustado. Claro, porque el modernismo se dedicó a una escritura decorativa. Lo narra de un modo espontáneamente prosaico, que resulta casi de lo mejor de Lugones, ¿no?

MM: *¿Y qué opina usted del género en sí? Porque he notado que, en general, la gente desmerece la ciencia-ficción.*

B: No, yo creo que no.

MM: *Porque se dice que no tiene conexión con la realidad o que tal vez tenga un exceso de imaginación.*

B: No, yo creo que lo que puede defraudar en esos cuentos es que uno piense que son medias invenciones. Por ejemplo, en *El hombre invisible*, de Wells, que viene a ser y es el símbolo de la soledad, el amigo lo traiciona, él no puede recorrer la ciudad porque se le ve la ropa, lo van dejando morir en la nieve, uno piensa que Wells hubiera debido imaginar también el fluido, ¿no?, el fluido del que se vale el protagonista para ser invisible. Tenemos que aceptar eso. O si no, por ejemplo, en «Los primeros hombres en la luna» se habla de una sustancia, la kaorita, que es insensible a la gravedad y que permite la construcción

de una esfera para llegar a la luna; y uno piensa: «¿y por qué no inventó la esfera, por qué Wells inventó primero la kaorita?». En cambio, si en un cuento fantástico todo es obra de un talismán uno acierta más fácilmente que con una máquina. Pero quizá ahora aceptemos, ya que estamos rodeados de la cibernética y todo eso, quizá ahora aceptemos más fácilmente un artificio mecánico que una máquina. No, pero además, esto no puede anular un género. Yo creo que le pregunté una vez —una tontería mía— a Pedro Henríquez Ureña si le gustaban las fábulas. Cuando lo dije me di cuenta de que era una pregunta muy frívola. Y él me dijo: «No soy enemigo de los géneros». Y tenía razón. Él no era enemigo de las fábulas y nadie tiene por qué ser enemigo de antemano de una obra de ficción científica. Es absurdo condenar un género. Por ejemplo, hablar mal del cinematógrafo, o aun de la televisión, ¿por qué? En sí no son ni malos ni buenos, son instrumentos y lo importante es que los usen para tal o cual fin. Pero en sí no son objetables.

G: *Usted escribió el prólogo de Crónicas marcianas, ¿no?*

B: Sí, yo estaba en New England y él me mandó una carta muy linda.

G: *¿Quién, Bradbury?*

B: Sí, Bradbury. La he perdido, como suelen perderse las cosas. Una carta muy generosa. Me escribió desde California; yo estaba en Massachussets, en otro estado, en el mismo continente; él estaba al suroeste y yo al noreste. Me escribió una carta muy linda agradeciéndome el prólogo. Después, yo no he sabido nada de él; espero que siga escribiendo, ¿no?

G: *Sí, sigue escribiendo.*

B: Tenía un libro de cuentos que, ¿cómo se llamaba?: «The apples of the sun» —«Las manzanas del sol»—.

G: Las doradas manzanas del sol.

B: «The golden apples of the sun», creo que es un verso de William Butler Yeats, ¿no? Sí, creo que sí porque dice: «The silver apples of the moon» —«Las manzanas de plata de la luna»—. No, el verso es otro, es en el verso anterior en el que habla de la luna. Y el verso siguiente es: «The golden apples of the sun». Sí, «The silver apples of the moon / The golden apples of the sun». En Estados Unidos y en Inglaterra hay esa costumbre de tomar versos y usarlos como títulos de libros.

G: «*The sound and the fury*», de Faulkner.

B: Sí, es un verso de Shakespeare.

G: *De Macbeth*.

B: Pero, en el caso de mi cuento, yo creo que es más eficaz decir «There are more things» solamente que «in the World», ¿o no? Me parece mejor.

G: *Sí, es mejor*.

B: En el verso de Shakespeare, Hamlet le dice a Horacio que el mundo es muy complejo; en cambio, «There are more things» a secas es como amenazar con formas desconocidas y quizá peligrosas.

HCL: *El cuento es así. Se muestran las formas pero, como dice usted, postula menos.*

B: Cierto, sí. Al principio se me ocurrió ese cuento mirando un tenedor. Yo pensé: «veo este tenedor y lo veo distinto a como lo vería, digamos, un esquimal, por ejemplo». Uno ve el tenedor y uno ya sabe por dónde debe agarrarlo, a qué se destina, ¿no? O un revólver, por ejemplo. Usted lo ve y sabe para qué está hecho. Pero si una persona no ha visto nunca un revólver o un tenedor los vería

de otro modo, o los usaría del otro lado. Y yo imaginé: «bueno, vamos a tomar un caso en que todo esté hecho para un ser desconocido; entonces, como ni puedo describir la casa, puedo describir el efecto de esa casa en diversas personas».

HCL: *Usted se lo dedicó a Lovecraft o habla de Lovecraft en ese cuento.*

B: Claro, es el tipo de cuento que él escribía. Salvo que a él lo hubiera perjudicado la descripción prolija del monstruo.

HCL: *Él adjetiva mucho.*

B: Él hubiera agregado una página describiéndolo. Un amigo mío me dijo que le habían vendido un ejemplar imperfecto, donde faltaba esa página, la de la descripción del monstruo. Yo le dije que le encargara al librero otro ejemplar imperfecto también. [1983]

LA LITERATURA FANTÁSTICA

VM: *¿Existe una verdadera diferencia entre la literatura en general y la literatura fantástica? ¿No es todo fantástico?*

B: Bueno, ayer me adelanté a lo que usted me dice hoy: que toda la literatura es fantástica. Por ejemplo, el principio del Quijote. Quién sabe si en un lugar de la Mancha vivía una persona que se llamaba Alonso Quijano, quién sabe si tenía cincuenta años, quién sabe si... Toda la literatura es fantástica, sí.

VM: *Sí, porque ¿dónde se pone el límite?*

B: ¡Qué raro que yo escribiera eso ayer y ahora vengo aquí y lo oigo de sus labios!

G: *Es que ayer justamente comentábamos en el taller —parece que el tema está presente— que la poeta Marianne Moore decía que la poesía es un jardín imaginario con sapos reales sobre él.*

B: No sé si convienen tanto los sapos, ¿no?

G: Sí, 'sapos' es fea palabra.

B: Aunque si hubiera puesto 'ruiseñores' hubiera sido todo demasiado decorativo, ¿no?

G: *Claro que también podría haber dicho «A real garden with imaginary toads on it» —«Un jardín verdadero con sapos imaginarios sobre él»—. Claro que no se sabe si lo imaginario es el 'background' o la figura.*

B: Bueno, esperemos que el jardín sea más real que los sapos, ¿no? Imaginario es más bien un énfasis, ¿no? No sabía eso.

G: *Es una linda definición.*

B: Sin embargo la frase impresiona, ¿no?

G: *«An imaginary garden with real toads on it.» [1984]*

LA PARÁBOLA COMO ESPECIE NARRATIVA

JT: *¿Qué opinión tiene usted acerca de la parábola?*

B: Es un género muy difícil pero, desde luego, lícito. Aunque es difícil, muy difícil. Yo creo que Cristo pensaba naturalmente en parábolas, no pensaba por medio de razonamientos, pensaba por medio de fábulas. Posiblemente ese modo de pensar sea, no hay ninguna duda, anterior al modo lógico. Sí, las personas empiezan fabulando, empiezan por mitologías, por cuentos de hadas, y después llegan, tardíamente, si llegan alguna vez, al silogismo y al diálogo.

HCL: *¿Kafka no tiene a veces algo de parábola?*

B: Sí. Y creo que es una de las grandes virtudes de Kafka. Creo que esos cuentos, que muchos cuentos de Kafka, serían igualmente espléndidos si hubieran sido escritos hace miles de años. Sí. Y eso es algo que quizá él no comparte con ningún otro escritor. Uno tiene que pensar en las circunstancias de los escritores. Si usted lee a Shakespeare, por ejemplo, usted tiene que pensar que él escribió para la representación y no para la lectura; que él escribió a principios del siglo diecisiete, en circunstancias tales como la derrota de la Armada Invencible y la lectura de los clásicos. Hay que pensar en muchas cosas. Pero en el caso de Kafka uno lo lee como si leyese *Las mil y una noches* o los cuentos de Grimm, ¿no? Es rarísimo cómo Kafka escribió esos cuentos porque, ante todo, Kafka era judío y en ningún momento él exterioriza eso, uno no siente que sea judío. Además, él escribió durante la Primera Guerra Mundial; en medio de todo ese estruendo él escribió esos cuentos que no tienen nada que ver y que se relacionan difícilmente con aquella época, ¿no? Tiene que haber tenido una imaginación rarísima para soñar esas fábulas casi en medio de los cañonazos, de la revolución rusa, de la caída de los imperios. Todo eso está jugándose a su lado y él sigue soñando juegos con el infinito. Es rarísimo, es de lo más inverosímil que haya ocurrido eso; sin embargo, ocurrió. [1983]

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Alighieri, D., 50, 128, 129, 144.
Almafuerte, 133, 139.
Amorim, E., 70.
Aristóteles, 119.
Arlt, R., 128, 135, 136.
- Balzac, H. de, 91, 94.
Banchs, E., 50, 54, 117.
Basho, M., 20, 43.
Bernárdez, F.L., 135.
Bioy Casares, A., 62, 63, 69, 70, 75, 76, 77, 110, 119, 129, 151.
Boileau, N., 50.
Bradbury, R., 76, 78.
Browning, R., 52, 53.
- Camus, A., 28.
Cansinos Assens, R., 86, 154.
Carroll, L., 73.
Carpentier, A., 136, 140.
Carriego, E., 134.
Cervantes, M. de, 64, 136.
Chesterton, G.K., 53, 87, 88, 133, 148.
Coleridge, S.T., 85.
Collins, W., 75.
Conrad, J., 74, 90, 139, 140.
Cortázar, J., 134, 135.
- Dabove, C., 131.
Day Lewis, C., 76.
Denevi, M., 137.
De Quincey, T., 85.
Dickens, C., 73, 74, 91, 94.
Dickinson, E., 18, 19, 34.
Dickson Carr, J., 75.
Donne, J., 53.
Dostoievski, F.M., 74, 94.
- Eliot, T.S., 137,
Emerson, R.W., 18, 44, 53, 54.
Esopo, 62.
- Faulkner, W., 73, 79.
Fernández, M., 27, 130, 131.
Fray Luis de León, 54.
Frost, R., 53, 54.
- Galsworthy, J., 61.
Garbo, G., 154, 155.
Garcilaso de la Vega, 46.
Goethe, J.W., 118, 152, 154.
Góngora, L. de, 46, 47.
Grillo, 23, 34, 40, 49, 69, 87, 87, 150.
Grimm, J., 86.
Groussac, P., 136, 153.

- Guillén, J., 20, 21, 54.
 Güiraldes, R., 127, 135.
- Hayworth, R., 154, 155.
 Hawthorne, N., 65, 66.
 Heine, H., 154.
 Henríquez Ureña, M., 48.
 Henríquez Ureña, P., 78.
 Hepburn, K., 155.
 Hesse, H., 129.
 Hitchcock, A., 90.
 Homero, 128.
 Hopkins, M., 154.
 Horacio, 125.
 Huxley, A., 129.
- Ingenieros, C., 123.
 Ingenieros, J., 117.
- James, H., 69, 149.
 Jiménez, J.R., 28, 54.
 Joyce, J., 137, 138, 139.
 Jung, C.G., 149.
 Jurado, A., 126, 151.
- Kafka, F., 65, 82, 88, 137.
 Kipling, R., 23, 25, 53, 55, 62, 86, 87, 124.
 Kodama, M., 38, 110, 150.
- Lloveras, S., 70.
 Lope de Vega, F., 54, 66.
 Lovecraft, H.P., 76, 80, 133.
- Lubitsch, E., 90.
 Lugones, L., 28, 47, 48, 49, 54, 77, 87, 88, 109, 134.
 Lulio, R., 36.
- Mallarmé, S., 38, 59.
 Mamoulian, R., 90.
 Mann, T., 125.
 Marechal, L., 135.
 Mastronardi, C., 151.
 Marlowe, C., 152.
 Mármol, J., 73.
 Mauthner, F., 36, 120.
 Melville, H., 133.
 Menéndez y Pelayo, M., 49.
 Milton, J., 52, 85.
 Molinari, R., 69.
 Montaigne, R., 17, 126.
 Moore, M., 81.
 Mujica Láinez, M., 129.
- Ocampo, S., 63, 73, 129.
 Olivari, N., 127.
 O'Neill, E., 123, 124.
 Ortega y Gasset, J., 75, 134.
- Palacio, E., 127.
 Pater, W., 123.
 Paz, O., 43.
 Petit de Murat, U., 26, 70.
 Peyrou, M., 151.
 Poe, E. A., 44, 45, 51, 65, 69, 75, 76, 77, 90, 117, 132.
 Proust, M., 35.

- Quevedo, F., 28, 50, 109, 110.
 Stevenson, R.L., 37, 38, 59, 73,
 74, 76, 86, 87, 116, 133.
 Ramírez Moroni, H., 103.
 Sternberg, J. von, 90.
 Reyes, A., 25, 29.
 Tennyson, A., 128.
 Rodríguez Monegal, E., 126.
 Twain, M., 56, 130.
 Rojas, R., 137.
 Rossetti, D.G., 51.
 Unamuno, M. de, 36, 134.
 Rulfo, J., 139.
 Russell, B., 55.
 Valéry, P., 130.
 Sábato, E., 134.
 Verlaine, P., 50, 66.
 Sandburg, Carl, 54.
 Verne, J., 86.
 San Juan de la Cruz, 54.
 Schwob, M., 90.
 Wells, H.G., 75, 76, 77, 78, 86,
 143.
 Schopenhauer, A., 55, 56.
 Whitehead, A.N., 123.
 Shakespeare, W., 37, 66, 79, 82,
 110.
 Whitman, W., 20, 37, 44, 53.
 Shaw, G.B., 55, 56, 87, 124, 144.
 Wilkins, J., 51, 120.
 Sitwell, E., 53.
 Woolf, V., 73.
 Solar, X., 121.
 Sturluson, S., 110.
 Yeats, W.B., 29, 79.