JORGE LUIS BORGES/ROGER CAILLOIS

DIALOGO FUGAZ

Traducción y nota de Alberto Ruy Sánchez

Apoyándose en el brazo de Roger Caillois, apareció Borges en el teatro, por una puerta trasera. Lentamente, ambos recorrieron el largo pasillo que los llevaba hasta el escenario; a mi lado alguien dijo, no sin exagerar, que aquello era como ver dos tradiciones literarias caminando, tomadas del brazo.

Había en esa pareja gestos que me hicieron recordar los cuadros donde Tobías camina dejándose guiar por un ángel armado. En la fragilidad de su ceguera, Borges se dejaba llevar por Caillois, antiguo surrealista, gran lector y traductor de escritores latinoamericanos, que había recibido hacía poco la espada de académico de la lengua. Grabé este diálogo, sostenido en francés, en el Centro Pompidou de París durante una sesión de la *Revista Hablada*, el 21 de octubre de 1977.

Roger Caillois: Y bien, mi querido Borges; hace casi treinta años nos conocimos. Desde entonces he notado que...

Jorge Luis Borges: Sí, en aquel tiempo usted me inventó.

R. C. —No, no.

J. L. B. —Entonces me inventó un poco después...

R. C. —He notado cambios en su actitud hacia la poesía. En aquella época usted formaba parte del movimiento ultraísta, es decir, un movimiento de vanguardia; y yo...

J. L. B. —Todo eso son cosas de niños. Hay que olvidarlo ya. Ahora yo soy un viejo señor, fatigado, escéptico. No tengo nada que ver con los "ismos".

R. C. —Yo en aquella época era surrealista, lo que más o menos equivalía a ser ultraísta.

J. L. B. —No, es un poco mejor, hay que reconocerlo.

R. C. —Es apenas un poco mejor. En todo caso, tuvimos evoluciones paralelas, en lo que concierne a la poesía.

J. L. B. —Evolucionamos hacia la sensatez y la sabiduría; en resumen, evolucionamos hacia Boileau.

R. C. —Hacia Boileau, sí.

J. L. B. —Yo nunca dejo de evolucionar hacia Boileau...

R. C. — Y escribió usted en alguna parte que los fundamentos de la literatura (me corrige si me equivoco)...

J. L. B. — Yo nunca me acuerdo de lo qué escribí. Sólo me acuerdo de lo que los otros escribieron, sobre todo mientras escribo.

R. C. —Escribió que los fundamentos de la literatura eran el proverbio y la epopeya. En todo caso decía que esos dos eran los géneros que le parecían más importantes.

J. L. B. —Ahora prefiero a la epopeya sobre el probervio.

R. C. —Es más largo y ocupa más tiempo...

J. L. B. —Es más divertido.

R. C. —Son de cualquier manera las formas más antiguas de la literatura.

J. L. B. —Sí, la literatura comienza con la literatura fantástica, con el mito, con la cosmogonía. Después, en el siglo XVIII, se inventó el realismo.

R. C. —Así es; usted llegó incluso a considerar a la teología como una forma particular de la literatura fantástica.

J. L. B. —Sí, creo que la *Etica* de Spinoza es la obra maestra de la literatura fantástica. Pero también la *Suma teológica* de Santo Tomás.

R. C. —Esa es la literatura fantástica más rigurosa y, consecuentemente, la más difícil.

J. L. B. —Aunque, claro, no es la más divertida.

R. C. —En esa evolución hacia Boileau que hace un momento evocaba...

J. L. B. —Sí, Boileau, siempre Boileau. Pero Boileau es un ideal. El está allá, a lo lejos, en el firmamento. Inalcanzable.

R. C. —Hay versos de Boileau que son muy misteriosos. No recuerdo ahora alguno...

J. L. B. —"El momento en que hablo está ya lejos de mí." Es impresionante, bellísimo. ¿Será de Boileau? No parece. Boileau lo ha de haber tomado de algún autor latino.

R. C. —Recuerdo una descripción de los decorados en los sótanos de la Opera, donde Boileau habla de "el océano recubriendo los bosques".

J. L. B. —Es muy bello. Flaubert decía de Boileau: "Ese tipo durará tanto como la lengua francesa". Lo que equivale a nombrar la inmortalidad.

R. C. —Las lenguas son fluctuantes.

J. L. B. —Las lenguas son mortales, pero, como ses, durar tanto como la lengua francesa no está nada mal.

R. C. —También me impresionó lo que usted dijo sobre la imagen.

J. L. B . —Creo haber dicho que únicamente hay media docena de metáforas elementales, de lugares comunes que son, por ejemplo, la vida y el sueño, el tiempo y...

R. C. —...el río.

J. L. B . —...el río, las estrellas y los ojos, las mujeres y las flores o los frutos. Y eso es todo. Lo demás es literatura.

R. C. —Dijo también que había que mantenerse en esas metáforas elementales.

J. L. B . —Sí, creo que los lugares comunes son muy necesarios. Si no, se es simplemente extravagante y efímero.

R. C. —¿Efímero?

J. L. B . —Sí, y uno se convierte en ultraísta.

R. C. —Usted dijo con firmeza que si la imagen estuviera fundada en la sorpresa no duraría, porque no hay nada más breve que la sorpresa.

J. L. B . —Es evidente, se trata de un instante.

R. C. —¿Pero de verdad piensa que es necesario mantenerse en las mismas metáforas? Nerval dijo: "El primero que comparó la mujer a una rosa era un poeta, el segundo un imbécil". ¿Cómo reacciona usted ante esta frase?

J. L. B . —El tercero es un clásico.

R. C. —(Risa) ¡El tercero es un clásico! (Risa) Es una respuesta excelente.

J. L. B . —Se puede decir eso porque cuando uno compara la mujer a una rosa está citando a poetas: uno se liga a una tradición, se convierte en clásico, en alguien cortés y educado, no quiere impresionar a los lectores...

R. C. —Y ese es el fundamento de la poesía china, que como usted sabe está hecha de alusiones a los poetas anteriores. Pero de cualquier manera, me parece que hay otra perspectiva para considerar a la metáfora. Hay un aspecto infinito, ilimitado, de la metáfora. Recuerdo un poema de Víctor Hugo sobre Firdusi, el poeta persa...

J. L. B . —"Una tarde, me encontré con Firdusi en Mysora", ¿es así?

R. C. —"En otro tiempo, conocí a Firdusi en Mysora".

J. L. B . —Así es, y luego, al final: "Lo que pasa, me respondió, es que me había desmayado".

R. C. —Tenemos los mismos clásicos.

J. L. B . —Los mismos. Leímos la misma página de Víctor Hugo y no podemos negar que es muy bella. El hombre escarlata. Que palabra tan bella: escarlata. Y es verdaderamente una palabra: escarlata.

R. C. —Es una palabra persa que significa azul. Ahora quiere decir rojo. Era una materia de estofa.

J. L. B . —Es una palabra hermosa en varias lenguas: *écarlate* en francés, *scarlet* en inglés, *scharlach* en alemán. Tal vez la más bella es *scharlach*. El hombre escarlata. No es la primera vez que hablamos de ese poema.

R. C. —Es probable que hayamos hablado de él en Buenos Aires, porque en aquella época yo lo copié para mandárselo a André Breton, quien tenía una preferencia por otro tipo de imágenes. No es necesario explicar que se quedó impresionado por este poema y comenzó a gustarle Hugo. Antes lo detestaba... Pero, ¿qué considera usted primordial en la traducción de un poema? ¿La exactitud verbal?

J. L. B . —No, no creo. Es más importante encontrar la cadencia que convenga al tema. Pienso eso no solamente sobre la traducción sino también sobre la composición. Una vez que se ha encontrado el acento justo, ni muy alto ni muy bajo, ni muy enfático, ya se tiene el poema. Creo que eso es lo principal: encontrar la cadencia, encontrar la voz apropiada a cada poema. Eso es lo que Verlaine siempre encuentra, por ejemplo, y Hugo también. El autor de *La canción de Rolando* encontró exactamente el tono que necesitaba.

R. C. —Y bien, es el tono, yo creo, lo más importante; o el acento. Porque la cadencia es con frecuencia una forma impuesta por la tradición. Mientras que el tono es verdaderamente personal al poeta.

J. L. B . —Sí, es más bien el tono que la cadencia. Creo que un poeta es esencialmente su tono. Si se piensa en Whitman, por ejemplo, es la voz de Whitman. O si se piensa en Verlaine es la voz de Verlaine. Cada poeta tiene su voz, su tono, su manera...

R. C. —...y el acento que lo hace irremplazable, y hace que desde el primer momento se le reconozca.

J. L. B . —Al mismo tiempo es algo muy difícil de lograr porque el poeta no debe parecerse demasiado a sí mismo; no debe ser su propio discípulo. Por ejemplo, cuando escribo trato de no ser Borges, porque eso me molesta. Por eso hay palabras que actualmente me tengo prohibidas: ya no puedo hablar de laberintos, ni de espejos, ni de dagas... porque estaría imitando a Borges. Me parecería a mis discípulos, a mis imitadores. Todas esas palabras están prohibidas para mí, pero cuando me distraigo, de pronto surge por ahí un laberinto, y entonces me resigno.

R. C. —¿Pero trata entonces de borrar el laberinto?

J. L. B . —Puedo tratar, pero...

R. C. —¿O dice alguna otra cosa que sea otro laberinto?

J. L. B . —Sí... pero la idea está ahí, es la misma cosa, y todos los que la leen vuelven a poner el laberinto.

R. C. —Pero esa es su fuerza.

J. L. B . —No, no, ya que no es la palabra justa. Pienso que hay que conservar la palabra justa. Hay que decir laberinto y no dédalo, por ejemplo.

R. C. —Aparte de los laberintos, están los cuchillos...

J. L. B . —Y algunos otros caprichos, como los espejos. En los espejos está la idea del *alter ego*, del doble, de Pitágoras, del *doppelganger*, del *fetch* escocés. Son algunas manías de las que me he servido. Esas manías se han convertido para mí en una especie de tradición personal. No sabría escribir sin ellas.

R. C. —Es una tradición personal, pero lo que me impresiona es que no se trata de metáforas aisladas, sino que forman un sistema.

J. L. B . —Sí, forman un sistema. ¿Tal vez se podría intentar formar un sistema con palabras disparatadas? Yo no sé si se podría hacer un sistema con estrellas y con patos, por ejemplo. Es algo difícil.

R. C. —Pero hay una constelación que se llama Cisne, ya que no hay patos.

J. L. B . —Ahí está, podríamos fundar una tradición tomando cuatro palabras disparatadas y trataríamos luego de ser fieles a ellas.

R. C. —Usted sería incapaz de ser fiel toda una vida a cuatro palabras disparatadas. Sería necesario que éstas fueran coherentes.

J. L. B . —De cualquier manera, en lo que me concierne, yo no elegí esas palabras. Ellas me eligieron, y eso es diferente. Fui elegido por los laberintos, y por los cuchillos, y por los espejos...

R. C. —Palabras a las que no les faltó lucidez.●